

**UŞAKLIGİL VE ATILGAN'IN ROMANLARINDA  
ENSEST MOTİFLERİ**

EBRU SALMAN  
107667001

Karşılaştirmalı Edebiyat Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma Yüklümlüklerinin  
Parçasıdır

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
KARŐILAŐTIRMALI EDEBİYAT YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

MURAT BELGE  
2009

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Ebru Salman, 2009

*Mark'a*

UŞAKLIGİL VE ATILGAN'IN ROMANLARINDA  
ENSEST MOTİFLERİ

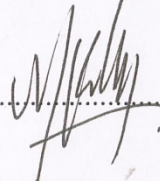
THE INCEST MOTIFS IN THE NOVELS OF  
UŞAKLIGİL AND ATILGAN

EBRU SALMAN  
107667001

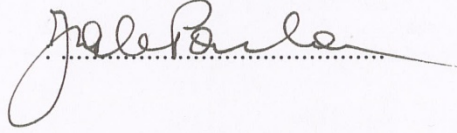
Tez Danışmanı Prof. Dr. Murat Belge

: 

Jüri Üyesi Yrd. Doç. Dr. Murat Paker

: 

Jüri Üyesi Prof. Dr. Jale Parla

: 

Tezin Onaylandığı Tarih

: 18.08.2009

Toplam Sayfa Sayısı:

Anahtar Kelimeler (Türkçe)

- 1) ensest
- 2) Uşaklıgil
- 3) Halit Ziya
- 4) Atılğan

Anahtar Kelimeler (İngilizce)

- 1) incest
- 2) Uşaklıgil
- 3) Halit Ziya
- 4) Atılğan

# UŞAKLIGİL VE ATILGAN'IN ROMANLARINDA ENSEST MOTİFLERİ

Ebru Salman

## ÖZET

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanı *Aşk-ı Memnu*'da, Nihal'in babası Adnan Bey'e ensestöz bağıllığı, yitirilmiş bir ilksel tamlığın arayışındadır ve narsisistik incinmişlik izleri taşır. Ensestöz bağıllığın çözünümü süreci, böyle bir tamlık duyumunun yitimine dair bir yas sürecini ve ötekiliğin kabulünü içerir. Nihal'in ensestöz yönelimden çıkamayışı ve yetişkin cinselliğini kişiliğine entegrasyona açık olmayışı, romanda bu süreçle ilişkilenen ve Doğu-Batı çağrışımlarıyla yüklü simgeler de gözetildiğinde, toplumsal-tarihsel bağlamda Batı düşüncesinin entegrasyonunda yaşanan güçlüğü ifade eden simgesel bir örüntü olarak görülmektedir. Yusuf Atılgan'ın romanları *Aylak Adam* ve *Anayurt Otel*'nin kahramanları, anne figürü ile ilişkili yatırımlarının nesnesi bir kadının arayışındadır. Kahramanlarının toplumsal cinsiyet özellikleri de, babayla özdeşim sorunlarının etkisiyle, kırılmalı ve güvensiz bir yapıdadır; dişil ve bedensel olan, kişilikte eril ve zihinselle bütünleştirilememektedir. Dil ve kültürün, deneyimleri anlamlandırma, ifade edebilme yönünde kapsayıcı, dişil bir niteliği vardır. Romanların dil ve üslup özellikleri ve içerdikleri bazı toplumsal-tarihsel göndermeler göz önünde bulundurulduğunda, ensest motiflerinin kültürel düzeyde okunuşları, dil devrimi sonucunda eski dil ve kültürle yaşanan kopuşmalı sürecin kültürel anlamda yoksunlaştırıcı etkilerine işaret eder.

**Anahtar sözcükler:** ensest, Uşaklıgil, Halit Ziya, Atılgan

## ABSTRACT

In *Aşk-ı Memnu* (Forbidden Love) by Halit Ziya Uşaklıgil, Nihal's incestuous attachment to her father Adnan Bey has characteristics of a narcissistic injury and search for a lost primary sense of wholeness. Resolution of incestuous attachment is a process, which involves grief and mourning over such loss, and recognition of otherness. Nihal's inability to breakthrough the incestuous circle and to be open to integrate adult sexuality to her personality, when certain symbols, associated with East and West, within this unsuccessful process are considered, appears to be a symbolic pattern, signifying the difficulty of integration of Western thought experienced in the historical-cultural context of the novel. The protagonists of *Aylak Adam* (Idle Man) and *Anayurt Otel* (Motherland Hotel) by Yusuf Atılgan are in search of a woman, who is an object of investments towards the mother. Affected by their problematic identifications with the father, the gendered-subjectivity of the male protagonists is quite fragile and insecure; feminine qualities and embodiment cannot be integrated within the personality with the masculine and the mental. Language and culture have an aspect of containment, a feminine quality, encompassing and expressing the meaning of experiences. Exploration of the novels' language and style, combined with consideration of some socio-historical allusions covered, gives way to a cultural reading of the incest motifs, whereby they indicate the culturally impoverishing effects of the process of dissociation with the old language and culture due to the language reform.

**Keywords:** incest, Uşaklıgil, Halit Ziya, Atılgan

## TEŞEKKÜR

Görüşmelerimizde henüz tam oluşmamış düşüncelerimi sabırla dinleyen, sorularımı yanıtlayan, ensest gibi karmaşık bir temayı ele alırken bazı ayrımları yapabilmemde düşünce disiplininin her zaman yol gösterici olduğu Murat Belge'ye; çalışmanın başından sonuna dek her aşamasında, gerçek bir dinleyici, ilgili kaynaklara yönlendirici olan, cesaret verici yaklaşımıyla ve orada olduğunu bilmemle bu tezin yazılmasını mümkün kılan Jale Parla'ya; bir edebiyat tezinin jürisinde olmayı kabul eden, buna vakit ayıran ve yorumlarını sunan Murat Pakar'e; tezde alıntılıdığım, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Psikiyatri Kliniği'nde sergilenen resmin fotoğrafını üzerine düşen ışık nedeniyle çekememişken, bana bu resmin olduğu kitabı veren Nurhan Eren'e; tez yazma gibi bireysel bir çalışmayı, endişeleri, tasaları, pratik yordamları paylaşarak, geriye dönüp bakıldığında zevkli bir grup çalışmasına dönüştüren MACompLit'e; ve "uykunu al, yemeğini ye" anımsatmalarını eksiltmeyen, bu süreçte desteklerini hep hissettiğim aileme teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

<b>Özet / Abstract</b>	. . . . .	iii
<b>Teşekkür</b>	. . . . .	iv
<b>İçindekiler</b>	. . . . .	v
<b>Giriş</b>	. . . . .	1
<b>I. Aşk-ı Memnu: “Henüz Mahiyeti Anlaşılmamış Yeni Bir Ruh Hadisesi”</b>		
I.1. Tarihsel Ardalanın Bazı Özellikleri	. . . . .	15
I.2. Hazin Bir Tema	. . . . .	22
I.3. Ensestöz Çember	. . . . .	25
I.4. İdeal-Süperego Çatışması ve Endişe	. . . . .	34
I.5. İki Cennet Arasında: İmkansız Entegrasyon	. . . . .	41
I.6. Değerlendirme	. . . . .	54
<b>II. Aylak Adam, Anayurt Oteli: Medeniyet ve Hoşnutsuzlukları</b>		
II.1. İki Roman Üzerine	. . . . .	57
II.2. Cepteki Anahtar: Romanlardaki Ensest Motifleri	. . . . .	60
II.3. Baba ile Sorunlu Özdeşim	. . . . .	74
II.4. Çeşmedeki Yazı	. . . . .	81
II.5. Değerlendirme	. . . . .	89
<b>Sonuç</b>	. . . . .	92
<b>Kaynakça</b>	. . . . .	97

## GİRİŞ

Bu tezde, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* (1900) ve Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* (1959) ve *Anayurt Otel*i (1973) romanlarındaki ensest motiflerini inceliyor olacağım. Türk roman geleneğinin belli başlı eserleri arasında olan bu romanlardaki ensest motifleri henüz ayrıntılı bir çalışmaya konu olmamıştır. Bunun nedenleri, bu motiflerin romanlarda çok belirgin olamamasının yanı sıra, “ensest teması”nın, Türk edebiyatı eleştirileri çevresinde çoğunlukla tüm kapsamı ile (gerçekleşmiş ensestin yanı sıra ensestöz bağılıkları da içerir halde)<sup>1</sup> düşünülüyor olması olabilir. Ayrıca, edebi eleştirilerde bir tür yansıma bulan “ensestten kaçınma”<sup>2</sup> eğiliminin de temaya dair genel göz ardı edişte etkili olduğunu düşünmek mümkün. Ele alacağım romanlardaki motifler, ensestöz bağılıklardır. Bu motiflerin romanlarda merkezi bir yeri olduğunu, romanların bireysel ve sosyo-kültürel düzeylerde okunuşları arasında geçişlilik sağladıklarını düşünüyorum.

Ensest üzerinde düşünmesi zor bir konu. Pek sık düşündüğümüz bir şey değil, hatta pek düşünmediğimiz, bilinçdışına atmaya meyilli olduğumuz bir şey. Genellikle yaşamın çeperinde konumlandırıyor olduğumuz gerçekleşmiş ensest, nedenleri ve sonuçları ile enine boyuna kolayca düşünülemiyor. Ensestöz bağılık konusunda da,

---

<sup>1</sup> Batı edebiyatında ensest üzerine çalışmalarda, üvey ebeveynler-çocuklar ve yarı kardeşler arasında olanlar dahil, hem gerçekleşmiş ensest hem de gerçekleşmemiş ensest (engellenmiş ensest veya ensestöz bağılık ilişkileri) incelenmektedir. Jane M. Ford'un sözleriyle, “Ensest temasının atfedilebileceği edebiyat yapıtları, sadece gerçekleşmiş ensesti içerenler değildir; ... [aile üyeleri] arasında, birbirleri ile uygun bir biçimde ilişkilenebilir ve başkaları ile yaşanabilir bir ilişki kurabilmelerini sürekli olarak engelleyen anormal bağılıkları içerenleri de kapsar” (*Patriarchy and Incest from Shakespeare to Joyce* (Shakespeare'den Joyce'a Ataerkillik ve Ensest) 18).

<sup>2</sup> Freud'un *Totem ve Tabu*'da birinci makalesinin başlığı olarak kullandığı, İngilizce'ye “Horror of Incest” (Ensest Korkusu) olarak çevrilen, ancak Almanca'da “ensestten kaçınma”, “ensest utangaçlığı” anlamı olan *Incestscheu* (James Mitchell, *Forbidden Partners* (Yasak Eşler) 41) terimine atıfla kullanıyorum.



“ensestöz arzular var mıdır, varsalar nasıldılar, bunları ne yaptık, nereye gittiler?” gibi sorular düşüncelerimizin merkezine pek yaklaşmıyorlar.

Bilinçdışıdan beslenmeye daha meyilli olan edebiyatta enest, mitlerden ve epiklerden, modern ve post-modern anlatılara dek yaygın bir biçimde süregelen bir tema olmuştur. Farklı kültürlerin mitolojileri, babalar ve kızlar, anneler ve oğullar, kardeşler arasında enestöz ilişkilerle doludur; Uranüs ve Gaya, Zeus ve Hera, İsis ve Osiris mitlerdeki çok bilinen enestöz çiftlerden bazılarıdır. Eski Ahit’teki hikayelerde de enest yer alır. Richard Fabrizio, Adem ve Havva’nın çocuklarının birbirleriyle evlenmelerini, Lot’un kızlarının onun çocuklarını doğurmalarını, Amnon’un yarı-kızkardeşine tecavüz etmesini örnekler ve Eski Ahit’te enestini Mısır’dan dönüş öncesinde kabul edilir, sonrasında lanetlenir olarak anlatıldığını belirtir. (“Incest” (Enest), *Dictionary of Literary Motifs* (Edebi Motifler Sözlüğü) 650-51). Eski Yunan edebiyatında enest pek çok eserde geçer: Homer’in *Odyseia*’sı (M.Ö. 8. yüzyıl), Sofokles’in *Kral Oedipus* (M.Ö. 429), *Oedipus Kolonus’ta* (M.Ö. 406), *Antigone* (M.Ö. 422), *Elektra* (M.Ö. 410) tragedyaları, Evripides’in *Fenikeli Kadınlar*’ı (M.Ö. 409), Eshilos’un *Eumenidler*’i (M.Ö. 458) bunlardan bazılarıdır. Fabrizio’ya göre, Eski Yunan edebiyatında enest “[Eski Ahit’tekine] benzer bir tolerans azalmasına tâbi olarak” öykülenir; örneğin, *Odyseia*’da Homer’in, Aeolus’un çocuklarının birbirleriyle evliliğinden sempatiyle söz ederken, Oedipus’un Epikaste’yle evlenmesine çok kızıyor olması, “enest tanrıların alanından çıkıp insanlarınkine girdiğinde ona karşı tavrın değişmesi”dir (651). Bu tutum değişikliği, Eric Kahler’in *The Inward Turn of the Novel* (Romanın İç Dönüşü’nde) erken dönem epikler için vurguladığı “mitik alemden, kahramanlık öyküleriyle insanlık

alemine geçiş”le paraleldir (9)<sup>3</sup>. Jung da ensestin geneleksen olarak soylulara ve tanrılara tanınan bir ayrıcalık olduğunu belirtir (aktaran Sharon Spencer, “Ambiguties” 444).

Roma edebiyatında, Seneca’nın tragedyaları *Oedipus* (M.S. 50), *Phaedra* (M.S. 60), Statius’un epik şiiri *Thebais* (M.S. 91) ensestin işlendiği yapıtların örnekleridir. Fabrizio, Roma edebiyatında ensestin, Yunan edebiyatında temaya gösterilen felsefi ilgiden farklı bir yaklaşımla, genellikle “bir zihin durumunun, ensestöz bir kişinin nasıl hissettiği, düşündüğü ve hareket ettiğinin betimlenmesi” olarak yer aldığını belirtir (“Incest” 653). Elizabeth Archibald’ın *Incest and Medieval Imagination* (Ensest ve Ortaçağa Özgü Hayalgücü’nde) gösterdiği gibi, ensest içeren Ortaçağ hikayeleri, romansları ve tarih kayıtları, hem sayıca pek çoktur hem de konuyu ele alış biçimleri çeşitlidir. Archibald’a göre, Ortaçağ’da yazılan dini metinlerde ensest, genellikle “ilk günahı simgeleyen bir metafor” olarak kullanılıyordu (“On *Incest and the Medieval Imagination*” / “*Ensest ve Ortaçağa Özgü Hayalgücü Üzerine*”). Böylelikle, “Hıristiyanlık, bu korkunç günahın bile nedamet ve inayet aracılığıyla affedilebileceğini anlatıma sokarak, sözlü edebiyatta ve yazılı kaynaklarda çok uzun zamandır dolaşımda olan ensest temasına ve ensestöz olay örgülerine yeni bir dönüşüm kazandırdı” (*Incest and Medieval Imagination* 7). Rönesans ve sonrasında, edebi enseste egemen olan konfigürasyon, Fabrizio’nun belirttiği gibi, kardeşlerarası ensest olur; “ensesti Doğa’da haklı gösteren bir tartışma

---

<sup>3</sup> Fabrizio’nun Batı edebiyatında ensest temasını uzun dönemli olarak inceleyen bu çalışmasında temanın farklı dönemlerde yorumlanışları, bazen Kahler’in *The Inward Turn of the Novel* adlı kitabında epik şiirlerden modern edebiyatın ilk öncüllerine dek, insan gerçekliğinin ve bilincinin dönüşümleriyle ilişkili olarak izini sürdüğü “anlatının iç dönüş süreci”ndeki dönüşümlerle benzerlik gösterir. Bu benzerlik özellikle, Fabrizio’nun ensest temasının bazı yazarlar ve şairlerce kendini keşfetme hizmetinde kullanılıyor olduğunu belirttiği Romantik dönemde göze çarpar.

başlar ve bundan bir ensestöz aşk dili gelişir” (“Incest” 655)<sup>4</sup>. Öte yandan, Oedipus temasını da kapsayan farklı ensest türleri, Shakespeare’in eserlerinin çoğunda yer alır: örneğin, *Venedik Taciri*, *Hamlet*, *Othello*, *Kısasa Kısas*, *Kral Lear*, *Perikles* ve *Fırtına*. Shakespeare’in yapıtlarında ensestin toplumsal ve politik anlamlarına dair çok sayıda yorumlama vardır; örneğin, *Perikles*’teki ensest teması genellikle, iyi yönetilen bir krallığın simgeleyen erdemli aşka karşı, baskıcı bir hükümdarlığın metaforu olarak yorumlanır (örn. Fabrizio, 655)<sup>5</sup>. Milton’ın *Kayıp Cennet*’i (1677), Defoe’nin *Moll Flanders*’ı (1722), Fielding’in *Tom Jones*’u, Romantisizm-öncesi dönemde yazılmış ensest motifi içeren tanınmış eserlerin bazılarıdır.

Romantisizm döneminde ensest teması bir patlayışa geçer. Başkalarının yanı sıra, Rousseau, Voltaire, Wordsworth, Blake, Byron, Shelley, Emily Brontë, Goethe ve Schiller’in eserlerinde belirgin bir biçimde yer alır. Romantisizmde ensest temsillerine dair artık klasikleşmiş bir çalışma olan “Incest as Romantic Symbol” (Romantik bir Sembol Olarak Ensest) başlıklı makalesinde Peter Thorslev,

---

<sup>4</sup> Fabrizio’ya göre bu dönemde çok kullanılan iki yeni ensest motifi şunlardır: “ensestöz ilişkisi olduğu sanılan çiftin sonradan akraba olmadıklarının anlaşıldığı, bir tür tersine dönmüş Oedipus teması olan engellenmiş ensest; ve ensestöz çiftin toplumun tabularının kurbanı olduğu, veya ensest tabusunu reddetmenin, kişinin kendini sınırlayan tüm rolleri reddetme sahnesine dönüştüğü serbest kılınmış ensest” (655).

<sup>5</sup> Shakespeare’in yapıtlarında ensestin toplumsal ve politik anlamlarına yönelik çalışmalardan çok ilginç olan biri de Marc Shell’in *Kısasa Kısas*’taki belli belirsiz ensest motifi üzerine yazdığı *The End of Kinship: “Measure for Measure”, Incest and the Ideal of Universal Siblinghood* (Akrabalığın Sonu: “*Kısasa Kısas*”, Ensest ve Evrensel Kardeşlik İdeali) başlıklı kitabıdır. Karl Zender’in aktarımıyla Shell bu çalışmada, Shakespeare’in *Kısasa Kısas*’ta, klasik dönem sonrası Batı tarihi boyunca Hıristiyan manastır çevrelerinde, “piskoposluk ve laik otoritelerin hiyerarşik ve ataerkil yapılarına karşı” benimsenen “evrensel kardeşlik ideali”ni işliyordu. Bu karşıtlık, “metaforik olarak, kardeş ensestinin baba-kız ensestiyle farkı ile de ifade ediliyordu”. Romantik dönemde evrensel kardeşliğin “devrimci kardeşlik ideali” olarak laik anlamda yeniden yapılandırılması bu söylemin izindeydi. Romantik dönemde “baba-kız ensesti imgeleri, Eski Rejimin baskıcı gücünü ifade etmek için kullanılmaya başlandı; kardeş ensesti imgeleri ise Fransız ve Amerikan devrimlerinin dile getirmeye, gerçekleştirmeye çalıştıkları yeni, ‘babasız’ eşitlikçi sosyal düzeni önceden haber veriyordu” (“Faulkner and the Politics of Incest” / “Faulkner ve Ensestin Politikası” 741-42).

“Romantik edebiyatta ebeveyn-çocuk enestinin her zaman kınan[dığını] ... buna karşın kardeş enestinin, her zaman sempatik gösterildiğini, bazen aklandığını, Byron ve Shelley'nin yapıtlarında ise kesinlikle idealize edildiğini” belirtir (47). Fabrizio, Romantisizmdeki kardeş enesti motiflerini “romantik kahramanın hep arayışta olduğu ruhunun diğer yarısı ile buluşmasının bir yolu” olarak değerlendirir (“Incest” 661). James Twitchell biraz daha geniş bağlamda, eneste dair Romantik ilgiyi, doğal felsefenin ve Locke ve Hume'un varlığı ve bilinci inceleyen amprik yaklaşımının yükselişinin de kısmen etkili olduğu, “kendini anlamaya dair merakın bir görünümü” olarak yorumlar (*Forbidden Partners / Yasak Eşler* 86). Romantisizmde modern bilincin oluşumunun başlangıcını göz önünde bulunduran Twitchell'e göre, özellikle Blake ve Shelley'nin çalışmalarında “enest motiflerinin açılımları, çoğu kez Lacancıların söz ettikleri türde kendinin aynada görüntüsü anlamına işaret eder; kendini bilmeye yönelme ve aynı zamanda kendinin genişletilmiş bir imgesi olan toplumu bilmeye yönelmeyi yansıtırlar” (106).

Modern edebiyatta enest teması ve motifleri tekrar yüzeye çıkar. Pek çok tanınmış yazarın yapıtlarında yer alırlar: Henry James, *Ivory Tower* (Fildişi Kule) (1917), *The Sense of the Past* (Geçmiş Duygusu) (1917); Joseph Conrad, *Suspense* (Gerilim) (1925); André Gide, *Les faux-monnayeurs* (Kalpazanlar) (1925); James Joyce, *Finnegans Wake* (Finnegan'ın Uyanışı) (1939); Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (Niteliksiz Adam) (1930, 1933, 1943); Thomas Mann, *Joseph und Seine Brüder* (Yusuf ve Kardeşleri) (1933-1943), *Der Erwählte* (Seçilen) (1951); Scott Fitzgerald, *Tender is the Night* (Sevecendir Gece) (1934); William Faulkner, *The Sound and The Fury* (Ses ve Öfke) (1929), *Absolom, Absolom!* (1937), *Go Down, Moses* (Kurtar Halkımı Musa) (1942); Lawrence Durrell, *Alexandria Quartet* (İskenderiye Dörtlüsü) (1957-1960), *Tunc* (1968), *Nunquam* (1970), *Avignon Quintet*

(Avignon Beşlisi) (1974-1985); Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955), *Ada or Ardor* (Ada ya da Arzu) (1969). Araştırmam sırasında rastladığım, bunlardan bazılarındaki enest motiflerini yorumlayan çalışmalar, ele aldıkları yapıtlardaki enest motiflerinin ve kendi eleştirel yaklaşımlarının farklılıklarına göre çeşitli şeyler söylüyorlar, ancak bir ortak noktaları olduğu söylenebilir; enest temasını bireysel ve sosyo-kültürel olan arasında bir ilişki üzerinde değerlendiriyorlar<sup>6</sup>.

Sibel Irzık'ın "Incestuous Romances of Empire and Nation" (İmparatorluk ve Ulusun Enestöz Romansları) başlıklı sunumunda incelediği, Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967), Salman Rushdie'nin *Geceyarısı Çocukları*

---

<sup>6</sup> Jen Shelton'ın "Issy's Footnote: Disruptive Narrative and the Discursive Structure of Incest in *Finnegans Wake*" (Issy'nin Dipnotu: *Finnegan'in Uyanışı*'nda Enest'in Yıkıcı Anlatısı ve Dolambaçlı Yapısı) adlı çalışmasındaki yorumu şöyle: "Joyce, babası ve erkek kardeşlerinin elinde bir enest kurbanı olan Issy'ye özel anlatım güçleri verir. Issy'nin yıkıcı niyetli konuşması, anlatıda kontrol ve hakimiyet kavramlarını aynı zamanda dile getiren ve bunların altını oyan Joyce'a bu konuda yardımcı olur. ... Issy'nin cinsel bilgiler zenginliği, hem cinselliğinin ataerkilliğin normları tarafından düzenlendiğini, hem de onun bu normları nasıl altüst ettiğini gösterir. Çünkü bilgisi, onu özünde erotik kılsa da, aynı zamanda *Finnegan'in Uyanışı*'ndaki toplumsal cinsiyete dayalı güç ekonomisini tehdit eden yıkıcı bir hikayeyi anlatımının zemini oluşturur" (203).

Karl Zender, Faulkner'in çalışmalarında enest'in işlenişinde gelişimsel bir mantık görür: "Güneyli şovenizm ve tutuculuktan liberalizme doğru gelişen bir hareket. Liberalizme, yani Shelley'ye özgü politik metaforlar olarak baba-kız enesti ve kardeş enesti karşıtlığının yeniden canlandırılmasına doğru. Fakat bu hareket, hiç bir zaman ima edilen amacına ulaşmaz: Faulkner için enest her zaman trajik kalır, hiç bir zaman apaçık bir psişik veya toplumsal özgürlük mecazı olmaz. Bunun yerine, Faulkner'in kariyeri ilerledikçe motifi ele alışını karmaşıklaştırır; cinsel özgürlüğün belirleyicilerinin (ve bedellerinin) psikolojik olmasının yanı sıra, toplumsal ve tarihsel de olduklarına dair farkındalığı artar" ("Faulkner and the Politics of Incest" 746).

Ernst Fischer, "Robert Musil" adlı makalesinde, Niteliksiz Adam'da romanın kahramanı Ulrich ve kızkardeşi Agathe arasındaki enesti, tarihsel-toplumsal bir çöküş ve yozlaşma ortamında, sınırsız bir bireycilik anlayışıyla dışa kapanma, tüm kaynaklar için içe dönme, "izolasyon ilkesini ad absurduma götüren bir girişim" (57) ve bunun olanaksız gösterilmesi olarak yorumlar. Fischer'e göre, iktidar, sermaye ve sömürünün hokum sürdüğü bir ortamda, deforme olmuş aşk ilişkilerine alternatif bir saf aşk arayışı olan romandaki kardeş aşkı, bir bütünlük olanağı sunar gibi görünen olanaksız bir ideale yönelmedir. Fischer, bu içsel alana yönelimdeki narsisizmin ve eylemsizlikte takılıp kalmanın, Ulrich ve Agathe'nin ilişkisinde görünür kılındığını belirtir. Kendisi de kahramanı Ulrich gibi, mekanize olmuş bir uygarlıkta ve gerçeklik duygusunun yitirilme ortamında bir arayışta olan Musil, "bireysel kurtuluşa ve her türlü rüzgara karşı korunmuş içsellik ulaşmaya çalışan herkese şu yanıtı veriyor: Böyle olmaz!" (65).

(1981), Nuruddin Farah'ın *Maps* (Haritalar) (1986), Shani Mootoo'nun *Cereus Blooms at Night* (Cereus Gece Açar) (1996) ve Arundhati Roy'un *Küçük Şeylerin Tanrısı* (1997) romanları, enestinin yer aldığı post-kolonyal romanlardan bazılarıdır. Irzık, söz konusu romanlardaki enest motiflerinin “bu toplumlarda yaşanmış bazı tarihsel ve kültürel paradoksları görünür kılan anlatısal stratejiler olarak kullanıldığını” belirtir (4): “Sembolik olmaktan çok stratejik olarak kullanılan” bu enest motifleri, “önemli ideolojik işlevleri olan belli alegorik yapıların kör noktalarına yöneltilmiştir” (4); örneğin, kolonize eden ve edilen arasındaki aile modelinin “sonradan ve amaçlı olarak kurgulanmış olma” niteliğine, veya “ulusal saflık anlatıları ve kendikendini üretmiş olmaya dayalı ulusal ideolojilerce beslenen narsisizme” işaret ederler (6-10).

Edebiyatta eneste dair bu kısa araştırmayla, bu temanın edebiyatta ne kadar yaygın olduğunu göstermek ve çok yönlülüğü ve karmaşıklığıyla birlikte, etrafında tartışılan bazı kavramları tanıştırmak istedim. Konunun karmaşıklığı ve etrafında tartışılan kavramlar konusunda aşağıda biraz daha konuşacağız. Temanın yaygınlığı hakkında ise şunu belirtmek gerek, enest teması edebiyatta bu kadar yaygın olmasına rağmen, edebi enest üzerine eleştirel çalışmalar uzun zaman çok az sayıda kalmıştır.

*Patriarchy and Incest from Shakespeare to Joyce* (Shakespeare'den Joyce'a Ataerkillik ve Enest'te) Jane M. Ford bu sayısal farka değinir ve okuyucuların edebiyatta enest temasının yaygınlığını farketmemelerinin bir nedeninin, Freud'un bunu yorumladığı gibi, “insanların, bastırma ile artık ortadan kaldırılmış olan, erken yaşlardaki enestöz isteklerine dair duydukları tatsız his” olabileceğini söyler (17).

Elizabeth Barnes, enest üzerine çalışmaların sayısı hakkında şu bilgileri aktarıyor:

İngiliz Kütüphanesi ve Kongre Kütüphanesi kayıtlarına göre, 1975 öncesine kadar ... konu üzerine yapılmış aşağı yukarı otuz çalışma var. 1975'ten

1998'e kadarki dönemde ise, ... seksen kadar kitap yayımlanmış. Özgül olarak İngiliz ve Amerikan edebiyatlarında enseste yönelik eleştirel çalışmaların ikisi 1970'lerde, altısı 1980'lerde, onbiri 1990'larda yazılmıştır. ("Introduction" (Giriş), *Incest and Literary Imagination* (Ensest ve Edebi Hayalgücü 3)

Barnes, edebiyatta enseste dair son zamanlarda artan ilginin "ensesti konu alan güçlü ve önemli romanların yayımlanmasından sonra feminist akademisyenlerin konuya gösterdikleri ilgiden büyük ölçüde kaynalan[dığını]" belirtir (3). Sanıyorum, Freud'un klasik teorisine ek olarak, ensestöz bağılıkları düşünme konusunda farklı paradigmlar sunan diğer psikanalitik teorilerin edebi eleştirilere dahil edilmesinin de bu artışta etkisi olabilir.

Temanın karmaşık niteliği, yukarıda aktarılan bazı yorumlardan anlaşılabilir. Örneğin, bir "kutsal ensest" kavramının yanı sıra, lanetlenmiş ensestten söz ediliyor; ensest bazen kendini tanıma ortamı oluyor, bazen narsisizm ile ilişkilendiriliyor. Edebi ensestteki anlam ikilenmelerine benzer bir durum, sosyal bilimlerde ensest tabusu için de geçerlidir. Claude Lévi-Strauss *Akrabalığın Temel Yapıları*'nda, ensest tabusunu bir "skandal" olarak niteler, çünkü ona göre bu tabu, hem evrensel hem de bir norma tâbi olduğu için, karşılıklı dışlaşım ilişkisinde gördüğü doğal olan ve kültürel olan kümelerine aynı zamanda giriyordur (*The Elementary Structures of Kinship* 3-11). Freud ise, Polinezyaca bir sözcük olan "tabu"nun<sup>7</sup> bugün taşır hale geldiği iki yönlü anlamı dikkate çeker: hem "kutsal",

---

<sup>7</sup> Robert Stein da *tabu* sözcüğünün, "kusallaştırmak" anlamına gelen *tapui* fiilinden türediğini aktarır (*Incest and Human Love / Ensest ve İnsan Sevgisi* 36). Freud, sözcüğün taşıdığı anlamın Romalıların *sacer* kavramında sürdüğünü ve belki Yunanca'daki *äyos* ve İbranice'deki *kadesh* sözcüklerinin daha eski kullanımlarında kapsanmaya devam etmiş olabileceğini ama bunun "artık sahip olmadığımız bir kavram" olduğunu söyler (*Totem and Taboo* 24).

“kutsanmış” bir şey, hem de “tehlikeli”, “tekinsiz”, “yasaklanmış”, “temiz olmayan” bir şey (*Totem and Taboo* (Totem ve Tabu) 24).

Ensestin çalışıldığı, edebiyattan başka alanlara (biyoloji, psikoloji, sosyoloji, antropoloji ve felsefe) bakıldığında da ensest, Ford’un belirttiği gibi “disiplinlerarası bir bulmaca” (*Patriarchy and Incest* 5) gibi duruyor. Belirsizlik, kavramlar karmaşası ve çatışmaların yoğun olduğu bir çalışma alanı olduğu anlaşılıyor. Bazen farklı ensest tanımlarıyla<sup>8</sup>, tabunun evrensel olup olmadığı, nereden kaynaklandığı ve işlevinin ne olduğu, bu alandaki ana tartışma çizgilerini oluşturuyor.

Ensesti anlamlandırmaya yönelik çeşitli çalışmalarda bunlar ayrıntılarıyla ele alınmış durumda. Bazılarından kısaca söz etmek gerekirse, enseste dair biyolojik teorilerin öncülerinden olan Hobhouse, Wheeler, Ginsberg (1915) ve Lowie (1920) tabunun içgüdüsel olduğunu savunuyorlardı; türümüzün genotipinde, enseste karşı davranışsal bir tepki üreten bir gen varmış gibi, akrabalar arasında cinsel ilişkiye karşı doğal ve doğuştan gelen bir uzaklaşma ve soğukluk yaşandığını söylüyorlardı (aktaran Argentieri “Incest Yesterday and Today” (Dün ve Bugün Ensest) 19). Mendel’in ve Darwin’in teorilerine yaslanan öjenik açıklamalar, ensest tabusunun akrabalar arası üreme ile oluşabilecek zararlara karşı “kendiliğinden” olan bir koruma olduğunu belirtiyorlar; bu açıklamalara göre, böylelikle ressesif kalıtsal hastalıkların ortaya çıkma olasılığı yüksek olan “homozygosis” önlenmiş oluyor ve “heterozigosis”in, daha fazla dirençlilik, üreme kabiliyeti, uzun yaşam süresi gibi avantajları yaşanabiliyor (19). Edward Westermarck (1894) ve Havelock Ellis (1906),

---

<sup>8</sup> Ensestin genel bir tanımı, aile içi cinsel ilişki olabilir. Fakat ailenin tanımı, zaman içinde ve kültürel olarak farklılık göstermektedir; bu genelleyen tanımda cinsel ilişki de cinsel arzular ve fantazilerden, cinsel birleşmeye uzanan bir spektrumdadır. Farklı teorisyenlerin bakış açıları bunlar üzerinde farklı konumlarda olabilmektedir.



çocukluktan beri birlikte yaşamış kimseler arasında (aralarında kanbağı olmasına gerek olmadan) içgüdüsel bir çekim eksikliği oluştuğunu savunuyor (20).

“Westermarck etkisi” olarak bilinen bu sav, James G. Frazer ve Freud tarafından şöyle bir gerekçeyle reddediliyor: Böyle olsaydı çok sıkı bir yasaklama olan tabuya gerek kalmazdı (*Totem and Taboo*, 152-54).

Antropolojik teoriler, ensest tabusunu çoğunlukla eksogami ile ilişkilendiriyor. Durkheim, tabuyu ona göre dinin en temel hali olan totemizmdeki eksogaminin bir sonucu olarak görüyordu (Jean E. Pedersen, “Something Mysterious...” 473). Onun çağdaşı İngiliz antropolog Edward B. Tylor, eksogamiyi tabunun bir sonucu olarak görüyordu ve ensestin yasaklanmasının “insan ilişkilerinin aile ötesine çıkarak yayılabilmesine hizmet ettiğini savunuyordu. Aile dışı evlilikler aracılığıyla başkalarıyla ittifaklar kurmak, bir savunma kaynağı ve bir hayatta kalma aracıydı” (aktaran Carl Degler, *In Search of Human Nature* (İnsan Doğasını Arayış) 246). Yani, çok kez kısaca alıntılandığı gibi, Tylor’ın görüşü şöyleydi: “Ya aile dışından biriyle evlenirsiniz, ya da ölürsünüz” (örn. Twitchell, *Forbidden Partners* 257). Malinowski “ensest tabusunu, insanlığın evriminin temel taşı olarak görüyordu. Ona göre tabu, ... doğadan kültüre, medeniyetin kendisine geçişi belirten bir davranış örüntüsüydü. ... Tabunun, kültürün gelişimi için en temel kurum olarak gördüğü ailenin bozulmasını ve dağılmasını engelleme ihtiyacından kaynaklandığı kanısındaydı” (aktaran Carl Degler, *In Search of Human Nature* 249). Toplumsal grubun temelini oluşturan şeyin “karşılıklı değişim” olduğunu savunan Lévi-Strauss’a göre ise, ensest tabusu da buna dayalıydı: “Ensestin yasaklanması, anne, kızkardeş, kız çocuk ile evlenmeyi yasaklayan bir kural olmasından çok, anneyi, kızkardeşi veya kız çocuğu başkalarına vermeyi zorunlu kılan bir kuraldır. Bunu belirleyen, en önemli kural olan hediye verme kuralıdır ve doğasının anlaşılmasını mümkün kılan da

budur” (*Elementary Structures* 481). Lévi-Strauss, insan toplumlarının sosyal, politik ve özellikle ekonomik faydaları arttırabilmek için sıkı parametreler belirlemeleri gerektiğini; kadınların karşılıklı değişiminin de bunlardan biri olduğunu düşünüyordu (aktaran Twitchell, *Forbidden Partners* 257).

Freud’un *Totem ve Tabu*’da açıkladığı ensest tabusunun kaynağına dair teorisini, antropolojik veya tamamen psikanalitik olarak sınıflandırmak pek mümkün değil. Simona Argentieri, bunun “mitik” niteliğini vurgular<sup>9</sup> (“Incest Yesterday and Today” 22). *Totem ve Tabu*’da Freud, o güne dek oluşmuş antropolojik teoriler ve bilgiler üzerinden, “vahşilerin zihinsel yaşamı” ve “obsessif nörotiklerin psikolojisi” arasında bir paralellik kurar; “ilkeller”in tabu nesnelere ve eylemlerden kaçınmaları ile nörotiklerin fobik kaçınmaları arasında benzerlikler görür. Ardından, Robertson Smith’in totem hayvanının kurban edildiği ve tüm klan üyeleri tarafından yenildiği “totem yemeği” ritüeli üzerine söylediklerine ve Darwin’in totemik toplumları önceleyen “ilkel sürü” teorisine dayanarak, bu ataerkil sürüdeki erkek kardeşlerin, tüm kadınları kendine saklayan babalarını öldürmelerini ve yemelerini gerçekleştirmiş bir olay gibi anlatır. Freud’a göre daha sonra kardeşler, derin bir suçluluk duymaya başlarlar ve gecikmiş itaat mekanizmasıyla, aynı klandan kadınları kendilerine yasaklarlar ve babayı simgeleyen bir totem hayvanının öldürülmesini de yasaklarlar. Böylelikle, Freud bu varsaydığı olayı, ensest tabusunun ve totem hayvanının öldürülmesine dair tabunun kökeni olarak görür. Ona göre, “bu ... suç eyleminin tekrar edilerek anılması” olan totem yemeği ritüelinin kökeni de, “toplumsal düzen,

---

<sup>9</sup> Mitik terimini, Odipal dinamikleri değil, “katil kardeşlerin ‘tarihsel gerçekliği’ni geçersiz kılma” anlamında kullanır. Freud’un *Totem ve Tabu*’yu Oedipus kompleksi teorisini ampirik verilere yaslama motivasyonu yazmış olduğunu göz önünde bulundurarak şöyle der: “Ancak, kaygı ve suçluluk, ahlak ve din yükleriyle ensest tabusunu kuşaktan kuşağa aktaran baba katili ve yam yam ilkel sürünün tarihini bir mit olarak düşünerek uzlaşabiliriz”. Söz ettiği anlamda miti ise şöyle açıklar: André Green’in mitleri gördüğü anlamda, “kollektif geçiş nesnelere” veya Sallustio’nun mitleri benzer şekilde tanımladığı gibi, “hiç olmamış ama her zaman var olan şeyler” (22).

ahlaki kısıtlamalar ve din gibi pek çok şeyin başlangıcı” da böyle oluşur (*Totem and Taboo* 176). Bu olaydaki zihinsel süreçlerin, binlerce yıldır kuşaktan kuşağa aktarılarak, “tüm nevrozların çekirdeği” Oedipus kompleksi halinde işler olarak devam ettiğini beliten (194) Freud, bu teoride, kültürü ve medeniyeti kaygı ve suçluluk ile içgüdüden vazgeçiş üzerinde temellendirir.

Ensest üzerine teoriler, farklılıklarına rağmen bir ortak noktayı paylaşıyorlar: enseste yükledikleri belirleyici rol. Ensestin üzerinde çok çalışılan bir konu olması, sosyal bilimlerin kurulmaya başladığı 19. yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başına rastlıyor. Bu yoğun ilgide, antropolojinin yükselişiyle de birlikte gelen, gözden kaçmayacak bir “köken merakı” var. İnsan bilimlerinin ilk kuramcıları, temel önermelerini, enseste dair görüşlerine dayandırıyor gibiler. *Incest and the English Novel, 1684-1814* (Ensest ve İngiliz Romanı, 1684-1814)<sup>10</sup> başlıklı kitabında, Ellen Pollak da bu durumu vurgular ve 18. yüzyıl İngiliz romanında enseste dair bu bakış açısının oluşmakta olduğunu öne sürer: “Ensestin insan psişesinde ve kültüründeki işlevini ele alan modern teorilerde olduğu gibi, erken dönem İngiliz nesri de enseste ve yasaklanışına, üzerinde, kültür, toplumsal cinsiyet ve arzuya dair “gerçeklerin” üretildiği bir tartışma matriksi olarak, örtük bir biçimde merkezi bir yer verir” (5). Ensestin ve yasaklanışının, insan toplumu ve öznesi ile ilişkili olarak merkezi bir konumda ele alınışı, Pollak’ın da değindiği Lacan, Derrida ve Foucault’nun çalışmalarında olduğu gibi post-modern teorilerde de geçerlidir. Post-modern teorilerde, toplumsallığın kurgulanmasına dair somut bir köken olarak değil, kavramsal bir çıkış noktası olarak görülüyor denebilir. Pollak’ın sözleriyle, “modern

---

<sup>10</sup> Pollak bu çalışmada, ele aldığı romanlardaki ensest temsillerinin, Reform sonrası oluşan politik ve dini özgürleşme söylemlerinden kaynaklandığını; 17. yüzyılın sonunda ve 18. yüzyılın başında İngiltere’de sınıf ve akrabalık düzenlerinde gerçekleşen değişimler bağlamında, o zaman oluşmakta olan toplumsal cinsiyet ve sınıf söylemlerinin üretimine de katkıda bulduklarını belirtmektedir (2).

kültürün hetero-patriarkal formasyonları ötesinde aç[tığı] kavramsal boşluk[ta] yasaklamanın temellerinin yeniden tanımlanması ve arzu yapılarının tekrar düşünülmesi” (11) sürecinde, ensest yine belirleyici bir yer alır mı bilmiyorum, ama bu boşluğun açılabilmesinde işlevsel bir “kürek” gibi görünüyor.

Dolayısıyla, ister ensest tabusunu uygarlığın temeline yerleştiren teorilerden birinin veya bir kaçının perspektifinden bakalım, ister Pollak’ın Aydınlanmanın kültürel formasyonlarını tarihselliğe oturtan perspektifinden, ensest, bireysel olan ve toplumsal olan arasında bağ kuran, aracılık üstlenen bir işlerlik gösteriyor gibi görünüyor. Edebi ensestin de çok kez böyle yorumlanıyor olduğunu gördük.

Psikanalitik teorilerde merkezi bir yer alan enseste<sup>11</sup> atfedilen rol de benzerdir. Ensestöz arzuların çözünümü, farklı teorisyenlerce, bazen örtüşen bazen farklılaşan varsayımlarla, bireysel olan ve toplumsal olanın karşılıklı etkileşim halinde olduğu temel gelişimsel süreçlerin oluşmasının zemini olarak görülür. Örneğin, Freud’a göre, superego (toplumsallaşma) Oedipus kompleksinin mirasçısıdır. Lacan, imleyen/imlenen ayırımının aynı süreçte oluştuğunu söyler ki o da toplumsallığa geçiştir. Jung’a göre, yaşam enerjisi olarak gördüğü libidonun ensestöz yönelimden çıkıp yaşamın gerçekliğine adaptasyonun hizmetine girebilmesi, bireyleşmenin ilk aşamasıdır. Klein’in teorisinde, bebek ile anne/meme arasındaki ayrışma süreci, öznelleşme-bireyleşme sürecini belirler. Ele alacağım romanlardaki ensest motiflerini incelerken, psikanalitik perspektiflerden faydalanıyor olacağım.

Ahmet Hamdi Tanpınar, “Modern Türk Edebiyatı bir medeniyet krizi ile başlar” diyerek giriş yaptığı “Türk Edebiyatında Cereyanlar” başlıklı makalesinde,

---

<sup>11</sup> Bu bağlamda “ensest” daha çok ensestöz arzular ve yönelimi ifade eder olarak kullanılır. Cinselliğinse, psikanalizde Freud’un onu çok geniş kapsamlı halde, Beatrice Hinkle’in sözleriyle, “kaynaklarını ilkel erotik güçten alan tüm sevecen duyguları kapsar” olarak (“Introduction”/ Giriş 12) ele almasından bu yana, Klein-sonrası düşüncelerin etkisiyle çok daha geniş bağlamda, “ilişkisellik” olarak düşünüldüğünü belirtmek gerek.

Yeniçeri ocağının kapatılmasından, İmparatorluğun dağılması, Cumhuriyet'in ilanı ve devrimlere dek yaşanan belli başlı toplumsal-tarihsel gelişmelerin, modern Türk edebiyatının başlangıcını ve gelişimini belirlediğini, edebiyatın da “bu hadiselerde ... [çeşitli] ideolojiler etrafındaki mücadeleleriyle mühim bir rol oynadığı[nı]” söyler (102). Tanpınar'ın “şu veya bu fikir etrafında geniş bir anket halini almıştır” (103) dediği edebiyatımızın, bu anlamda merkezinin uzağında kalıyor olarak nitelenebilecek (ve genellikle olumsuz bir yükü böyle nitelenen) iki yazarın, Halit Ziya Uşaklıgil ve Yusuf Atılgan'ın eserlerinde de tarihsel ve toplumsal gelişmelerin ve bunlara dair tutumların kayıtlı olduğunu düşünüyorum.

Bu yazarları, tarihsel-toplumsal olanı ele almada çoğunluktan farklı kılan yaklaşımlarıdır. Uşaklıgil ve Atılgan, sanatsal yetkinlikleri, Yavuz Erten'in “Osmanlı'nın çökmesi ile yaşanan travmanın aşırı boyutlardaki etkisi ve bunun üzerinde çalışmayı sağlayacak çağrışımsal zeminin karşıt duyguların etkisiyle kurulamaması” olarak tanımladığı (“Çöküşten Sonra Utanç ve Kibir”) yaygın psiko-kültürel olguyu aşabilmiş yazarlardır. Elizabeth Barnes, travmatik deneyim ve edebiyat arasındaki ilişkiden söz ederken, Shoshana Felman'ın bu konuda söylediklerini aktarır: “Ancak tanıklığın, tamlanmış düşünce düzeyinde henüz özümsememiş parça parça anılarının söze dökülmesiyle ortaya çıkabilen travmatik deneyimin kendisi gibi, edebiyat da deneyimin sembolik temsili için “gerçek”ten kaçırır” (*Incest and Literary Imagination* (Ensest ve Edebi Hayalgücü) 2). Böyle bir edebi damardan yazdıklarını düşündüğüm Halit Ziya ve Atılgan'ın romanlarında, Erten'in söz ettiği anlamda çağrışımsal zeminlerin kuruluyor olduğunu göstermeye çalışacağım. Romanlardaki ensest motifleri, bireysel ve toplumsal olan arasında geçişlilik sağlayarak bunda işlevsel oluyorlar.

## I. BÖLÜM

### Aşk-ı Memnu:

#### “Henüz Mahiyeti Anlaşılmamış Yeni Bir Ruh Hadisesi”

Bir aileden öbürüne girmek için kopuyorduk.

(Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal* 85)

Bu oda! Bu ruhunun enisi ve merhemi odacık! Buradan müebbet  
bir iftirak ile ayrılmak lâzım geliyordu.

(Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* 390)

### I. 1. Tarihsel Ardalanın Bazı Özellikleri

*Aşk-ı Memnu*'nun yazıldığı 1900 yılında, Osmanlı İmparatorluğu, son iki yüzyıl içinde topraklarının % 60'a yakınıni kaybetmişti<sup>12</sup>. Halit Ziya Uşaklıgil, romanı yazdığı tarihe kadarki kendi yaşam dönemi içinde, bu kayıpların en ağırlarından biri olan '93 Harbi ve sonuçlarını yaşamıştı<sup>13</sup>. Karlofça ve Pasarofça'dan beri süregelen askeri yenilgiler ve toprak kayıplarının yanı sıra, yaşanan kaybın diğer bir boyutunu da o yıllarda artık geri dönüşsüzlüğü idrak edilmeye başlanmış olan “nizam-ı âlem” durumunun kaybı oluşturur. “Değişmez ve ideal olduğu kabul edilen bu düzen”, Mehmet Ali Kılıçbay'a göre, “Osmanlı düşüncesine İslam Felsefesi kanalıyla aktarılan eski Yunan devlet ve tarih anlayışıdır” ve Tanzimat bunun tekrar kurulmasını, “Osmanlı haşmetinin ihyasını” amaçlar (alıntılayan Jale Parla, *Babalar*

---

<sup>12</sup> Murat Pakar'ın *Psikopolitik Yüzleşmeler*'de yer alan “Egemen Politik Kültürün Dayanılmaz Ağırlığı” makalesinde çıkarttığı Osmanlı İmparatorluğu'nun toprak genişliğinin değişimi grafiği, bu büzülme oranını gösteriyor (141).

<sup>13</sup> Anılarını anlattığı *Kırk Yıl*'da, savaşın yaşandığı dönemde babasıyla geldikleri İstanbul'da karşılaştığı sefalet ve acı görüntülerinden nasıl etkilendiğini anlatır (78-81).

ve *Oğullar* 11). Parla'nın yorumuyla, dönülmesi amaçlanan bu düzen, Tanzimat döneminde algılandığı şekliyle “uzak düşülmüş bir ideal düzen, yitirilmiş bir altın çağ”dır (11). Kaybedilenleri biraz daha soyutlayacak olursak, “nizam-ı âlem” düşüncesinin yaslandığı apriorist ve mutlakçı epistemolojinin aldığı, veya yasa dirençli savunmacı bir tutumla almaya direndiği<sup>14</sup>, bilişsel ve duygusal sarsıntı da yaşanmaktadır.

Kaybın politik kültüre etkileri de derindir. Murat Paker, Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. yüzyıla kadar süren “süpergüç dönemi”nde hakim olan politik kültürün bazı özelliklerini şöyle belirtir:

Büyüklenmeci bir kendilik duygusu; ... ‘yedi düveli’ yönetme kaderi/misyonu; üstünlük hissi; dokunulmazlık/yenilmezlik fantazisi/miti; İslam dünyasının liderliği; ... Osmanlı hanedanının (devletinin) mutlak hakimiyeti (bütün topraklar devletin mülkü, bütün insanlar tebaa); Batı, hem kâfir olduğu için hor görülen hem de en çok fethedilmek istenen, duygusal yatırımı yüksek bir öteki/nesne. (“Egemen Politik...” 137)

Yaşanan kayıplar ve Batı ile artık farklı olarak algılanan dengelerde karşılaşma sonucu, 19. yüzyılda yavaş yavaş varılan egemen politik kültür ise, Paker'e göre şu özellikleri taşır:

Sürekli iktidar, toprak, nüfus ve can kaybı; milyonlarca göçmen ve bu göçmenlerin ve ölen/yaralananların sürekli taze tuttuğu travma anıları; Batı ve Rusya yüzünden ağır ve sürekli şekilde aşağılanmışlık hissi; şok, panik, ölümkalım düşüncesi (beka kaygısı); sürekli travmaya maruz kalmaya bağlı olarak, gerçeklik duyumunun sekteye uğraması; değişen dünya sistemini/koşullarını

---

<sup>14</sup> Parla, *Babalar ve Oğullar*'da edebiyatta bu tutumun görünümünü açıklar.

(kapitalizm) kavrama güçlüğü; ... Batı'yla imrenme/haset-nefret sarmalında gelişen çelişkili bir ilişki (ambivalence). (138-39)

Bir kadiri-mutlaklık, tamlık duygusunun yerini, (onunla ilişkili “büyüklenmeci kendilik duyumu” nedeniyle derinleşen narsisistik incinmenin (Paker 138) etkisiyle) yası tutulamayan ve entegre edilmekte güçlük çekilen kayıpların hayaletleşmeye başladığı bir dönem almıştır.

Entegrasyonunda zorluk çekilen diğer bir öge de, elbette, tüm çeşitliği ve kapsamı ile Batı düşünce sistemidir. Batı'da, roman türünün ortaya çıkışını ve gelişimini de belirleyen, 16. yüzyıldan beri süregelen düşünsel ve toplumsal gelişmeler, Batı'yı tanıma gereğinin kabul edildiği 18. yüzyıl başlarından sonra uzun zaman daha Osmanlı toplumuna yabancı kalmayı sürdürdü<sup>15</sup>. Lâle Devri'nde başlayan Batılılaşma hareketleri, Tanzimat Fermanı'na dek ağırlıklı olarak teknolojik ve askeri nitelikliydi; haklara ilişkin ilk düzenlemelerin yapıldığı Tanzimat dönemi ise, Kılıçbay'ın sözleriyle “bir rönesans değildi” (“Osmanlı Batılılaşması” 151). Parla'ya göre bu dönemdeki “Batılılaşma programının gerçek amacı, son derece kuşkucu ve tedbirli reformcu adımlarla zaman kazanmak ve imparatorluğun siyasal, kültürel, felsefi temellerini sağlamlaştırmaktı” (*Babalar ve Oğullar* 10-11).

Bu yüzden, “tanıma” sözcüğünü belki bu bağlamda tırnak içine almak gerek. Batılılaşma sürecinde, Osmanlı ile Batı arasındaki ilişki kipi, sağlıklı bir özgüvenle birbirini derinlikli olarak anlamaya yönelik eşitler ilişkisi değildi. Osmanlı açısından, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın isabetli bir psikolojik içgörü ile yazdığı gibi, kayıplarla

---

<sup>15</sup> Murat Belge, Osmanlı İmparatorluğu sırasında Batılılaşmanın, “temelde savaşı bir toplumun, karşısındaki askeri rakiplerinin teknik üstünlüğünün bilincine varmasının bir sonucu” olduğunu belirterek şöyle diyor: “Bu bakış açısı, sorunu daraltarak ele almayı zorunlu kılmış, askeri alandaki teknik üstünlüğün ekonomik, politik ve kültürel nedenleri uzun süre Osmanlı düşüncesini zorlamamıştır” (“Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma” 260).



oluşan narsisistik yaralanmanın<sup>16</sup> etkisindeydi: “Ahmet III’ün sefiri Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi 1721’de gittiği Paris’i, Evliya Çelebi’nin Viyana’yı seyrettiği gibi Kanunî asrının şanlı hatıraları arasından ve bir serhat mücahidinin mağrur gözüyle görmez. O, 18. asır Paris’ine Karlofça ve Pasarofça’nın milli şuurda açtığı *hazin gediklerden* (abç) ... bakar” (19. Asır Türk Edebiyatı 43-44). Aktif bir tanımaya çalışma olarak değil, daha çok bu “gediklerden” geldiğini söyleyebileceğimiz, Orhan Koçak’ın kullandığı terimle, “yeninin iğvası” (“Kaptırılmış İdeal ...”, 101) olarak yaşanıyordu. Bu dönemin travmatik nitelikleri bir süredir aydınlatılmış durumda. Juliet Mitchell’in travma üzerine söyledikleri de bu bağlamda anlamlı görünüyor:

Travma, koruyucu sınırların, (fiziksel veya zihinsel olarak) öyle şiddetli bir biçimde delinip geçilmesidir ki deneyim işlenemez: beden ya da zihin veya ikisi de yarılr; geriye, bir yara veya aralarında bir gedik kalır. Travmanın açtığı bu gediği zamanla dolduran nedir? Bütünde boşluğu açan nesneyi veya durumu taklit etmek kritik önem taşır (*Siblings* (Kardeşler) 9).

Koçak, “Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme” adlı yazısında, Servet-i Fünun edebiyatındandaki “etkisini çoğu zaman bir ayartma ya da baştan çıkartma edimiyle gerçekleştiren ve hemen her zaman estetik bir nitelik taşıyan ... idealleştirme eğilimi[ni]” (115) benzer bir dinamikte görür:

İdeal olgusunun kendisi belki uzun bir aradan sonra, kültürün belirleyici öğelerinden biri oluyordu. Başka bir deyişle, olanla olması istenilen arasında, koşulla hedef arasında, *kapınmasının imkansızlığıyla tanımlanan bir gedik* açılmıştı. Öte yandan, idealin sanatla tanımlanması, bir *kapılma* ... devinimiyle gerçekleşiyordu. (105)

---

<sup>16</sup> Narsisistik gelişimi ve narsisistik bozuklukların oluşumunu kuramsallaştıran Heinz Kohut, narsisistik incinme sonucu yaşanan yapısal hasarı, daha önce Freud ve Klein tarafından benzer anlamlarda kullanılan bir terimi devralarak “yarılma” olarak adlandırır.

Bu süreçte bir entegrasyondan söz etmek mümkün değildir. Batılılaşma, ona eşzamanlı gelişen kayıpların entegre edilemeyişi sürecinin<sup>17</sup> etkileriyle, “kapılma”, “yukarıdan aşağıya zorlama”, veya “tamamen reddetme” biçimlerinde, daha çok “Batılılaşmama” olarak yaşanıyordu. “Batılı” olmak, Belge’nin de belirttiği gibi “son analizde .... çoğulcu hayat tarzını sürdürmek[tir]” (“Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma” 261). Belge’nin toplumsal ve politik düzlemde söz ettiği “çoğulcu hayat tarzı”nın, bireysel düzlemde psikolojik öncülü, ötekinin “ötekiliğini” kabul etmektir. Bu temel tavrın düşünsel kökleri, Batı’da Rönesans’tan beri süregelen felsefi, bilimsel, sanatsal, toplumsal ve ekonomik gelişmeler bütününde yer bulur.

*Aşk-ı Memnu*’nun yazıldığı dönemde yaşanan üçüncü bir önemli durum da İstibdat rejimi ve etkileriydi. II. Abdülhamit’in 1878 Şubat’ında, Kanun-ı Esasî’yi fiilen hükümsüz kılmasıyla başlayan dönemin baskıcı özellikleri genellikle bilinir. Bülent Tanör’ün sözleriyle, “Kişi güvenliği ve özgürlüğü, tamamen yok edilerek, hafiyelik ve jurnalcilik ağıyla tam bir ‘koru devleti’ kurul[muştu]” (“Anayasal Gelişmelere ...” 21). Yargı ve yayın organları da sürekli bir baskı ve müdahale altındaydı. Halit Ziya’ya göre, “[ö]yle bir dönemdi ki hemen bütün yabancı dilde yazılanların ülkeye girmesine izin verilmez, yolcuların çantalarından çıkacak en masum kitaplar bile gümrüklerde ellerinden alınır, her kimin cebinde ucu görünen yabancı bir gazete hemen casusların dikkatini çekerti” (*Kırk Yıl* 546).

Ancak, aynı zamanda, İstibdat dönemi, Kılıçbay’ın ve Berkes’in değindikleri gibi, Osmanlı Batılılaşması’nın en yoğun yaşandığı dönemdi. Kılıçbay, “bu baskı ve despotizm aralığında ... Osmanlı tarihinde ilk kez yoğun bir siyasal muhalefet oluşmaya başla[dığını]” belirtir: “Daha önceleri ... devlet içinde devleti kurtarmaya

---

<sup>17</sup> Yani, tarihsel süreçler (“Batılılaşma” ve sonlanamamış olmasının etkilerini bugün hâlâ yaşadığımız “çöküş ve kayıplara dair karmaşık yas süreci”) eşzamanlı olsalar da, birincisinde olabilecek sağlıklı bir entegrasyon, ikincisinde gerçekleşmesi, veya gerçekleşiyor olma yoluna girmesi, gereken zorlu entegrasyona bağımlıydı.

çalışan siyasal elit –Tanzimat aydını, bu kez devleti devletin dışından kurtarma çabasına girmiştir. Bunun sonucu olarak, Osmanlı siyaseti, hem ideolojik, hem felsefî, hem de bilimsel bir içerik kazanmıştır” (“Osmanlı Batılılaşması” 151-52). Niyazi Berkes’e göre, “dışından durgun gözükken karanlık bir su birikintisine benzediği halde, dibinde gelecek bir fıskırışın akıntılarını gizli gizli biriktir[en]” İstibdat döneminde, “kültür sorunlarını [tartışılması yasaklanan] siyasal sorunlardan ayırmakla Abdülhamit rejimi, farkına varmadan düşünmenin geleneksel sistemin şurasında burasında daha tehlikeli gözlemler yapmasına yol açıyordu” (“Osmanlı İmparatorluğu’nun ...” 251). Kılıçbay’ın sözlerindeki “muhalefet” ve “ideolojik, felsefî, bilimsel içerik kazanan siyaset” kavramları, Batı düşününün daha derinlikli olarak kavranıyormuş olduğu izlenimini verir, ancak bu dönemde ayrışan düşünce yaklaşımları, gelenekçilik ve Baticılık/yenicilik<sup>18</sup>, ikisi de yukarıda söz ettiğimiz entegrasyon sorunlarına bağışık değildi. Birincisinde “reddetme”; ikincisinde, Koçak’ın gördüğü “kapılma” veya sonraki yıllarda daha çok olacağı gibi “yukarıdan aşağıya zorlama” temel tutumlardı. Yani, “çoğulculuğu” müjdeler gibi görünen bir ayrışma olsa da, yaşanan, Batı’da demokratik birey-toplum-devlet ilişkilerinin tesisini sağlayan düşünsel temellerin özümsemesi değildi. Bu yüzden, bu dönemde yoğunlaşmış olan Osmanlı Batılılaşması’nın “Osmanlı’ya özgü Batılılaşma” olduğunun belki de altını çizmek gerek. Oluşan düşünsel ayrışma, psikanalitik bir terimle dile getirdiğimiz ruhsal yarılmanın üzerinde inşa olmuş, Belge’nin bir

---

<sup>18</sup> Gelenekçilik, Tanör’ün de belirttiği gibi, II. Abdülhamit’in stratejik bir kararla benimsediği Panislamist politikadan ve ekonomik koşullardan da besleniyordu: “II. Abdülhamit’in İslam dünyasındaki saygınlığı, ülke içinde de koyu bir dincilik akımı ile birleştirildi. Panislamist politika ve gelenekçiliğe geri dönüş, halka, dış yardım ve borçlanmanın yol açtığı acıları biraz unutturabiliyordu” (“Anayasal Gelişmelere ...” 21). Baticılığınsa, ivmesini büyük ölçüde İstibdat baskısından aldığı söylenebilir. Berkes’e göre, “Batı ... hiçbir zaman bu baskı rejimi döneminde olduğu kadar idealleştirilmemiştir. Aydınlar için Batı, özgürlüğün, konforun, güzelliğin ve sanatın dünyasıydı. İçinde yaşadıkları çevrede sevinecek, esinlenecek, kendilerini ondan saydıracak hiçbir şey yoktu” (“Osmanlı İmparatorluğu’nun ...” 252).

yazısında belirttiği, o tarihten bu yana çeşitli sıfatlar altına girerek devam eden “bu toplumun tarihinin en otantik fay hattı”dır (“Niçin Herkes Değil?” *Taraf*, 20.01.2009).

Osmanlı'nın çöküşü ve kayıplar, Batılılaşma, İstibdat dönemi, Türkiye'de üzerinde çok yazılmış konulardır. Yukarıda, *Aşk-ı Memnu*'nun tarihsel ardaında yer alan bu üç olgunun, romandaki ensest motifi ile ilişkili olduğunu düşündüğüm bazı özelliklerini vurgulamak istedim:

1. Yitirilmiş bir kadiri-mutlaklık duygusu, bu süreçteki narsisistik incinme nedeniyle özümsemeyen maddi ve manevi kayba dair bir geçmişte kalmış “altın çağ” algısı;

2. Bu zeminde, derinliği ve kapsamıyla algılanamayan ve entegre edilemeyen “Batı'da gelişmiş düşünce sistemleri” ve “onlara dayalı olarak *farklı bir öznelliği varsayan* birey-toplum-devlet ilişkilerinin *kipi*”;

3. İstibdat rejiminin baskılarının ve egemen gelenekçi görüşlerin, bu algılama ve entegrasyonu, buna en açık kesim izlenimi veren<sup>19</sup> Batıcı/yenilikçiler için güçleştiren diğer faktörler olduğu.

Bunlara, yukarıda söz etmediğimiz ama global tarihsel gidişat göz önünde bulundurulduğunda eklenebilecek bir husus daha var. 19. yüzyılın sonunda Batı'nın tüm düşünsel, bilimsel, teknolojik, toplumsal ve ekonomik bileşenleri ile modernleşme sürecinde geldiği nokta, Batı ile ilişkilenmeyi zorunlu kılıyordu. Yakın zaman sonra I. Dünya Savaşı'nın yaşanmasını hazırlayan bu koşullarla —sağlıklı aktif bir tanıma ve otantik bir entegrasyon olabilecek ama genellikle bir uça tamamen reddetme, diğer uça sadece maddi koşullarını uygulama davranışlarını içeren bir

---

<sup>19</sup> Ancak kayıplarla ilişkili daha birincil düzeydeki entegrasyonu gerçekleştirebilirlerse buna gerçek anlamda açık olabileceklerdi; fakat bu gerçekleşemediği için, çoğunlukla bir “kapılma” dinamiği üzerinde Batı ile ilişkileniyorlardı.

spektrumda dağılımı gözlenen— münasebet, tarihin doğal akışının gereği idi. Osmanlı'nın yukarıda söz ettiğimiz özgül durumları bir kenara, yüzyıllardır Batı'dakinden büsbütün farklı geleneksel kültürler geliştirmiş, bunların içinde yaşamış toplumlar için bu ilişkilene, başlı başına çetin bir süreçti.

## I. 2. Hazin Bir Tema

Halit Ziya Uşaklıgil'in, 1885'te İzmir'deyken yazdığı, *Hizmet* gazetesinde dizi olarak yayımlanan ama kitap olarak yayımlanması Osmanlı sansürü ile yasaklanan, ilk romanı *Sefile*, “ekonomik baskılar sonucu fahişe olan bir kızın öyküsüdür” (Robert Finn, *Türk Romanı* 123). Halit Ziya bu romanının konusu için şöyle der: “Bir genç kızın yalan söyleyen bir aşka kurban olarak sefaletten sefalete düşse düşse sonunda çamurların kurbanı olması” (aktaran Finn, 123-24). Yıllar sonra yazacağı *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil için düşündükleri de çok farklı değildir:

Dönemin bütün hayal kurucu yeni kuşağı gibi bir talihsiz (genci) betimlemek-dile getirmek isterdim ki ruhunun bütün acılarını haykırınsın, çöskün bir delilikle çırpınsın ve bütün düşlerinin, parmaklarının arasından kaçan gölgeler gibi silinip uçtuğunu görünce o da gidip kendisini —ölmek için saklanan bir kuş gibi— karanlık bir köşeye atsın. Bu gençte bir aşk yıldızı, bir de sanat düşlemesi olacaktı ve bunların arasında bir sarhoş gibi yıkıla yıkıla, o duvardan bu duvara çarpa çarpa geçip gidecek, sonunda bir kovukta can verecekti. Mavi hayaller içinde yaşamak için yaratılmışken siyah bir uçuruma yuvarlanacaktı (Uşaklıgil, *Kırk Yıl* 517).

Aynı tema, romanda *mis-en-abîme* benzeri bir etki ile varolan Ahmet Cemil'in eseri için de geçerlidir:

Zira, tertip ettiği esas pek sade idi: Bir taze ruh ki hayata bir ümit incilasıyla açılıyor, güya semanın bakir sinesine güneşin busesinden, onun sevda

dudaklarının temasından tutuşmuş bir bahar sabahı... Fakat sonra yavaş yavaş âfak yanmaya, etrafa bir ateş havasının baygınlıkları yayılmaya başlıyor, o saf ve taze ruha hayatın ilk minhetleri yavaş yavaş sokuluyor. Hayat mübarezesi... Daha sonra ümit güneşi kırılmış kalbin emel enkazına hazin bir veda nazarı ile süzülüp gidiyor: O vakit neticenin kara bulutları... (Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* 129).

*Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in ve Nihal'in birbirlerini takip eden “yükseliş ve düşüş”lerinde izlenen bu temaya bağlılık, ne anlama geliyor olabilir? Temada ısrarın pekiştirdiği bir narsisistik incinme duygusu kolayca sezilmektedir. Bununla birlikte, Halit Ziya için, bu temanın yaşamındaki izleri, yukarıda söz ettiğimiz tarihsel bağlamla birebir ilişkili görünmektedir.

*Kırk Yıl*'da, çocukluğunda, '93 Harbi'den dönen askerler, yaralılar ve savaştan kaçan Türk-Müslüman göçmenlerin acı ve sefalet içindeki halleri ile karşılaşmasını anlattığı bölümde şöyle yazar: “O zamana kadar acıma, insanlık, uygarlık —daha bilir miyim— bütün o süslü adların altında gizlenen masallar üzerine edinilmiş önemli düşüncelerimiz varsa bunlar, *sallanan bir yıkık duvardan üçer beşer dökülen taşların düşüşü gibi, bir uçurumun karanlıklarına yuvarlanıyordu* (abç)” (81). Kayıplar ve çöküş sürecinin etkileri, bu temanın tarihsel temellerinin bir ayağını oluşturuyordu, denebilir. İstibdat yönetiminin baskıları ve “Batılaşamama” süreci de bu duygudurumun diğer tarihsel bileşenleri olarak görünüyor, çünkü benzer tema, Halit Ziya'nın anılarında bu bağlamda da yineleniyor. Yazarın 19. yüzyılın sonundaki Osmanlı gençliğini anlatışı şöyle:

[D]ünün gençleri karanlık bir geleceğin hayalinin önüne düşerek, yoksun emellerini içlerinde hapsede ede kaburgaları çökmüş, arkadan her dakika

gelebilecek bir kamçının inişinden ürküyormuşçasına omuzlarını kısmış,  
yavaş yavaş, hastaneden yeni çıkmış (ve daha tam iyileşmemiş bir kişi)  
yorgunluğuyla sokaklardan siline siline geçen zavallılardı<sup>20</sup> (*Kırk Yıl* 544).

İstibdat denetimi ve baskılarının yoğun olarak yaşandığı yüksek öğretim kurumlarında alınan eğitimlerde Batı uygarlığını tanımanın güçlüklerini anlatırken kullandığı simgeleştirmeler de bu temadakilere örtüşür:

Hele ([o] zamanlar Tarih-i Umumi denilen) dünya tarihi, perdesinin ucu bile kaldırılamayacak, yalnız bir deliğinden karanlıkta seyredilebilecek bir sahneydi ve onun toplumlari sarsmış, ... ne devrimler varsa onlar yarı görünür, yarı görünmez sahnenin arkasına, karanlık köşelerine tıklımişti. Örneğin, dünyayı baştan başa değiştirecek yeni ilkeler, değişik görüşler getiren ‘Fransız Büyük İhtilali’, değil okul kitaplarında, Türk’ün hiçbir yazısında daha meydana gelmiş bir olay değildi. İşte bütün gençlik böyle *siyah duvarlarla çevrilmiş bir zindan* (abç) içinde yaşıyordu. (546)

Lise edebiyat ders kitaplarında Servet-i Fünun edebiyatına soyut bir biçimde atfedilen “gerçek-hayal çatışması”nın somut temellerinin, çöküş sürecinin ve İstibdat’ın etkileriyle yaşanan hayal kırıklıkları olduğuna eleştirel metinlerde genellikle değinilir. Ancak, bu duygudurumun niteliğine, Batılılaşma/Batılılaşamama dahil tarihsel bileşenlerini yukarıda açılan özellikleri ile gözeterek daha yakından bakmak, bugünkü o zamana dair görüşümüzü genişletebilir.

Halit Ziya aynı bölümde şöyle yazıyor: “İsterdim ki o günün kuşağını bugünün genç kuşağı düşünsün ve ona acısın” (547). “Acınma isteği”ni not edelim;

---

<sup>20</sup> Buradaki “hastaneden yeni çıkmış (ve daha tam iyileşmemiş bir kişi) yorgunluğu” imgesi, *Aşk-ı Memnu*’nun sonunda bir araya gelen Adnan Bey ve Nihal için de kullanılır. Üç aydan beri nekahat hali devam eden Nihal ile babasının Ada’da çamlığa çıktıklarındaki halleri şöyle betimlenir: “[B]irbirine pek çok sokularak arabada yan yana bir duruşları, çamlıkta biri ötekinin koluna asılarak bir yürüyüşleri vardı ki, onlara birbirinden şifa bulan iki hasta halini verirdi” (511).

narsisitik incinmişliği ifade edebilir. “Bir deliğinden karanlıkta seyredilebilen” Batı uygarlığının “ulusal duyguları uyandırmış, dünyayı miskinlik ve esirlik ortamından çıkararak özgürlük ve kurtuluş ekseninde çevirmek için meydana gelmiş devrimleri”nin (546) —belki bu delikten görünüşündeki— algılanışına içrek “kapılma” da modernleşme projesine eleştirel yaklaşımların iyice olgunlaşmış olduğu günümüzde daha kolay duyumsanıyor.

Halit Ziya, *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in eseri için düşündüğü, yukarıda alıntıladığımız temayı anlattıktan sonra şöyle devam ediyor: “[B]u eserle Ahmet Cemil beşer hayatını yazmak istiyordu; başından sonuna kadar bir şiir ki bir tebessümle başlasın, bir katre girye ile netice bulsun...” (129). Acımaya değil ama anlamaya yönelik bir yaklaşımla şunları sorabiliriz: Gerçekten böyle midir “beşer hayatı”, veya böyle olmak zorunda mıdır? Anlatımına yönelik dil ve üslup arayışındaki ideal, “tamamıyla insan olmuş bir lisan” (*Mai ve Siyah* 23) ne kadar mümkündür? Yoksa bu, yitirilmiş bir ilksel tamlığa dair bir özlem midir? “Karanlık uçurumlara yuvarlanılan hazin bir son” ile “lisan olabilmemiş insan” arasında bir durumdan, “sıradan bir insan” olmaktan hoşnut olmak neden bu kadar güçtür? *Aşk-ı Memnu*'da büyüme süreci bir büyümememe olarak yer alan Nihal'in yetişkin cinselliğini benliğine entegre edemeyişi (veya yazar tarafından bunun yapılamayışı), tarihsel bağlantılarını aydınlattığımız bu durumla ilgili midir?

### I. 3. Ensestöz Çember

*Aşk-ı Memnu*'da Nihal ve Behlül'ün Ada'daki çamlığa çıkışları, romanın tümünün geçtiği kapalı aile çevresinin dışında olan, en azından buna yönelen tek bölümdür<sup>21</sup>. Görünürde Bülent'i karşılama niyetiyle iskeleye giden Nihal, onun

---

<sup>21</sup> Göksu gezisinin geçtiği bölümün de dışarıda geçtiği düşünülebilir ama Berna Moran'ın belirttiği gibi, “yalının kapalı çevresinden dış dünyaya bir açılış gibi görülebilecek Göksu gezintisi gerçekte aynı kapalı dünyada geçer” (*Türk Romanına...* 96).



yerine vapurdan çıkan Behlül'le karşılaşır. Behlül'ün yönlendirmesiyle, eve değil çamlığa doğru yola çıkarlar. Hava kararmak üzeredir. Bir süredir aralarında devam eden cinsel çekim bu bölümde iyice belirginleşir:

Bu zarif iki tekerlekli arabanın hafif, mevzun ve muttarit salıntısıyla ikisi de yavaş yavaş sallanıyordu; araba iki kişi için o kadar dar idi ki dizginleri idare edebilmek için biraz önde oturan Nihal'in omuzu Behlül'e dayanmış oluyordu. ... [H]afif bir rüzgar Nihal'in yeldirmesini açıyor, ince örtüsünü uçurarak arkaya atıyordu. (437)

Ancak buna eşlik eden yoğun bir korku teması da vardır:

Behlül ufak, dar, muavveç izler takip ederek Nihal'i hep biraz daha ileriye götürüyordu. Nihal üç dört adımda bir:

— Lakin korkuyorum, diyordu. Bilmem neden, fakat korkuyorum. Bütün bu gölgeler, bu ağaçlar canlanacak, birden bize hücum edecekler zannediyorum. Sonra birden durarak parmağıyla gösteriyordu:

— Bakınız! İşte uzun siyah bir yen, iri parmaklarla bir el görüyor musunuz? Bize uzanıyor. (447)

Nihal herşeyden korkuyor gibidir. “Yukarıda, yeşil bir yağmur altında çalkalanıyor zannolulan çamlık, hemen oraya çökmeye müheyya, yüksek bir set, fakat canlı zulmetlerle geniş geniş nefes alan bir set korkunçluğuyla titr[er]” (448). Nihal'in “daha ziyade gitmekten imtina et[mesi]” ile “daha yakınlarda ... ayın yeşil bir rüya rengine boyanarak akan ziyalarıyla, geniş birer insibat handesi şeklinde gülüms[eyen]” “meydancıklar[dan]” (448) birinde dururlar.

Nihal'in çocukluğunun son döneminde başlayan romanda, onun genç kızlığa geçişi, işaret edilen ama bir türlü gerçekleşemeyen bir şey olarak sürekli bir tema halinde yer alır. Nihal, “ince, içinden bir kadın vücudu çıkabileceğine ihtimal

verilemeyen, nazik bir dala benzer nahif bir çocuk[tur]” (73). Çocuktur, ama içinden bir kadın vücudu çıkma ihtimali sık sık belirtilir. Öyle ki bu ihtimalin gerçekleşip gerçekleşmeyeceği, olay örgüsünü sürükleyen gerilim öğelerinden biridir. Bunu ilk dile getiren Behlül olur: “Nihal! ... Bundan sonra senin için artık bir kadın olmak zamanı gelecek. O zamanın da bir hususi terbiyesi vardır ki onu ne Mlle de Courton’dan, ne de Şakire Hanım’dan öğrenebilirsin” (110). Yalıya gelen Bihter de bu süreci hızlandırır. Nihal’in ilk çarşafını giymesine önayak olur:

“Nihal! Bilir misin? Artık bunların hepsini atmak zamanı geliyor. Ben isterim ki sen küçük bir çocuk değil genç bir kız olasın. Bu kısa etekler... Bunlar onikisine kadar pek iyidir. Fakat onikisinden sonra...” (141). Nitekim, Nihal bundan sonra bir “uyanış” yaşar gibi olur. “Artık bir genç kız olma fikri onu hazzından şaşır[tır]” (141), alışverişe çıktıklarında içinde “bir kadınlık hevesi uyan[ır], ona o vakte kadar düşünülmemiş şeyler için arzu ver[ir]. Utanarak, Bihter’den kokular ist[er], çamaşırları için sevsen tohumundan yastıklara hevesini saklayama[z]” (151).

Fakat sonra yazar, bu dönemi Nihal’in ağzından “uyku” olarak adlandırır. Göksu gezisine gitmelerinden önce, Behlül’ün bunun Bihter ve Adnan Bey’in evliliklerinin ilk yıldönümüne denk gelen bir kutlama olacağını söylemesiyle, Nihal’in babasını kıskançlığı, onun daha önce sadece kendisine yönelik sevgi ve alakasını yitirmiş olmaktan dolayı duyduğu kalp kırıklığı yüzeye çıkar. Bihter’e, Firdevs Hanım’a ve Peyker’e “Lakin siz kimsiniz? Nereden geldiniz? Bırakınız bizi, babamla beni...” diye bağırarak istiyor olduğunu söyler (165). Matmazel de Courton’a, “Ben bir seneden beri fena uyku uyuyorum, anlıyor musunuz? İşte bugün de fena uykuların şenliğini yapmaya gidiyoruz” (166) der. Bunları söylerken, geziye gitmek için özensizce giyinir, saçlarını taramaz, sarı potinlerini giyer. Sarı, “açık sarı yalı”da olduğu gibi romanda çocukluğa özgü mutluluğu da simgeleyen bir renktir.

Gezide de babasıyla tekrar yakınlaşırlar. Nihal'in büyümesi ve genç kızlığa geçişinin babasına düşkünlüğü ile sekteye uğraması, yani enestöz regresyonları, romanda tekrar eden bir örüntüdür. Bu gelgitler ve yazarın büyüme, egenlikte cinselliğin ve cinsel kimliğin entegrasyonu gibi süreçler konusunda neyin “uyaniş” neyin “uyku” olduğuna dair çelişkileri<sup>22</sup>, bu alanda yoğunlaşan tedirginliği ve endişeyi yansıtır.

Nihal'in babası Adnan Bey'le ilişkisi, Nihal'in babasına düşkünlüğü ile tanımlanır ve enestöz niteliği, bazı erotik göndermelerle vurgulanır. Adnan Bey'in sakalının altındaki “kılız nokta”, “Nihal'in yeri”dir (365): “[T]ekrar sivri çehresini babasına uzattı, o her vakit öptüğü yerden, çenesinin altından kılız yerden, uzun bir buse aradı” (129). Yatak odalarını birbirine bağlayan kapının kapanması öncesinde, Nihal sabahları “çıplak ayaklarına terliklerini takarak” (137) babasını uyandırmaya gider. Nihal'in Adnan Bey'in sabah temizliklerine Pervin adında bir halayık rolüyle yardımcı oluşu gibi şakalaşmalar içeren sabah flörtlerini önceleyen bu imgenin erotik bir yükü olduğu açıktır. Bihter de Behlül'ün odasına “çıplak ayaklarına terliklerini taka[rak]” (275) geçer. Nihal'in babasını kıskançlığı da çok güçlü duygular ve tepkilerle görünür: Adnan Bey'in evlenmesinden sonra, Bihter'le “ikisini birlikte görmeye tahammül edem[ez]” (139), babasından kaçar, “kendisini aldatan kalbin hıyanetinden intikamını ondan uzak kalmakta ar[ar]” (137). Bu itme davranışı, Adnan Bey'in Bihter'e, erotik çağrışımı da olan bir nesne, hem tarak hem iğne olabilen bir takı, hediye etmesi karşısında da yinelenir: “Şimdi kutuyu Adnan Bey açıyor, hem

---

<sup>22</sup> Bihter yalıya gelmeden önce çocukların oradaki mesut hayatının, bahçe, çiçekler gibi cennet imgeleriyle de anlatıldığı bölümde “uyku” simgesi, bu kez, yaygın algılanımı ve kullanımı ile örtüşür halde, erişkinliğe özgü bilinçlenme öncesinde çocukluğu simgeler olarak kullanılır: “Bu sabah Nihal'le bahçe seyranına çıkan Fındık –sarı kedi- ötede muhteriz pençesini uzatarak bu kıvrıkcık, siyah şeylerin mahiyetini anlamak isteyen temaslarla Beşir'in yere dökülmüş saçlarına dokunuyor, kameriyenin çardağında, çiçek kokularından mest olmuş bir arı mütemedi bir vızıltıyla dönüyor, ta bahçenin bir köşesinde kelebeklerden korkan bir çift serçe oradan oraya sığıyordu. Bahçenin üzerinde derin bir saadet sükûnu kanatlarını germiş bir hayat köşesini bir ârâmiş [huzur] havası içinde *uyutuyor* (abç) gibiydi” (119-120).

tarak hem iğne olarak kullanılabilen bir parçayı göstererek Bihter'e soruyordu: Saçlarına mı takacaksın, gülüm?.. Nihal kaçtı” (282). Romanda ensest motifi çoğu kez böyle ayrıntılarla örülür.

Nihal'in babasına düşkünlüğünün, küçük yaşta yaşadığı anne kaybı ile ilintili olduğu daha ilk başta belirtilir: “Babasına gülümseyerek bir bakışı vardı ki ta gözlerinin içinde, ta o tebessümün altında tamamıyla tanıyıp sevmeye vakit bulamamış, hatta siması bile tahattür olunamayan annesi için bir matem giryesi [ağlayışı] saklıyor gibiydi” (66-67). Babası Nihal için bir “ikinci valide”dir (67) ve ona olan bağlanışında anneye, anneye yaşanan ilksel tamlık hissine özlem yer alır. Bu nitelik, daha sonra<sup>23</sup> Nihal'in düşüncelerinde çağrışımsal bir dizge<sup>24</sup> üzerinde açıklanır:

Ta kalbinde bir şey ona kendisini çekerek saçlarını gözyaşlarıyla ıslatacak şefik bir kalp aratıyordu. O şefkat kalbi, o kerem sinesi kimin olabilirdi? Bunu tayin edemiyordu; fakat biliyordu ki o, gözyaşları, o derin bir rahmet menbaından saçlarına akacak sıcak yaşlar, kalbinin, biçare mecruh kalbinin yaralarını yıkayacak, zehirlerini tathir edecek ve yalnız o vakit işte kendisini mahveden bu müthiş, bu ciğerlerini kavuran hummadan şifayab olacak. Bu kalp kimin kalbi olabilirdi? ... Zihninde acı bir hüsrana nidası şeklinde bu kelimeyi tekrar ederken, öksüzlüğün bütün yeisiyle ... kendisini o kadar

---

<sup>23</sup> Giderek kendini daha yalnız kalmış hisseden Nihal, Bülent'in odasının ayrılması üzerine Bihter'e çıkarır. Ardından, haksız olduğunu idrak ederek ve “etrafında ceryan eden bu şeylerden iltizam ed[en]” (318) babasından da bu konuda anlayış alamayacağını bilerek, odasına kaçar. Babasına yönelik bu hayal kırıklığını az da olsa kabullenebilmiş olmak, daha derin bir kavrayışın önünü açar denebilir.

<sup>24</sup> Erten'in “Osmanlı'nın çökmesi ile yaşanan travmanın aşırı boyutlardaki etkisi ve bunun üzerinde çalışmayı sağlayacak çağrışımsal zeminin karşıt duyguların etkisiyle kurulamaması” (“Çöküşten Sonra Utanç ve Kibir”) dediği genel duruma karşın, edebiyatta oluşabilen çağrışımlar ağı örneklerinden biri olduğunu düşündüğüm *Aşk-ı Memnu*'nun bu nitelikteki önemli öğelerinden biridir bu: yası tutulmamış ilksel bir kaybın varlığına işaret eder.

metruk, o kadar yalnız görürdü ki hemen ölmek isterdi. ... Ölmek! ... Siyah bir çukur, o, büsbütün beyazlaşmış çehresiyle sarı saçlarının arasında, beyaz kar kadar beyaz kefenler içinde yatıyor ve ta yukarıda, o siyah toprakların üstüne, siyah bir semadan yavaş yavaş, bu genç kız mezarını okşar gibi yağmurlar dökülüyor; işte şifa veren gözyaşları!.. [S]ema, kızına ağlayan bir anne matemiyle ağır ağır, yavaş yavaş, gözyaşlarını serperken mezarında ruhuyla bunları içecekti. ... [O] toprakların altında muhtefi siyah dehlizlerden bir ölü, annesi .. yol açacak, ... onun yanına gelecek, ... “Nihal’im! benim mini mini Nihal’im,” diyecek, “İşte ben, yalnız ben sana hak veriyorum”.

(320-21)

Ensestöz bağlılık, öncelikle anneye ve onunla ilksel ilişkinin temsil ettiklerine yöneliktir. Nihal, anne ve bebek arasındaki, öznelğin ve ötekiliğin olmadığı tamlığı, tamamen anlaşılabilirdiği bir dünyayı istemekten vazgeçemez. Bella Habip’in belirttiği gibi, “Bu dünya Androgynos mitindeki tamlığa, bütünlüğe, kusursuzluğa ve ... çatışmasız ama aynı zamanda bütünlüklü ve totaliter bir dünyaya gönderme yapar. ... Böyle bir dünyada anlaşamama ya da ‘yanlış anlaşılma’ gibi bir sorun yoktur”. (“Diğer Yarısını Arayan Adam” 53). Hayatın ilk evresinde yaşamsal olan ama ondan vazgeçilmesine yönelik bir takım ayrışmaların sağlıklı biçimde yaşanamamasıyla cehenneme dönüşen bir cennet.

Psikanalitik teorilerde ensestinin merkezi bir yeri olduğu, teorilere biraz aşına olanlar için bile açıktır. Farklı teorilerde sürece dair farklılaşan yaklaşımlar olmasıyla birlikte, ensestöz bağlılıkların çözünümü, bireyleşme, öznelleşme, toplumsallaşmanın olduğu psişik ortamdır. Freud’un fallik evrede, anne-baba-çocuk üçgeninde Oedipus çatışmasının yaşanması ve çözülmesi/çözülememesi ile başladığını gördüğü bu süreç, Otto Rank’ın *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage: Grundzüge einer Psychologie*

*des dichterischen Schaffens* (Edebiyatda ve Söylencelerde Ensest Motifi: Edebi Yaratım Psikolojisinin Temelleri) adlı çalışmasında, Klein'ın ve diğere nesne ilişkileri ekolü teorisyenlerinin yaklaşımlarını önceliyor olarak, preodipal evreye ve anne ile ilişkiye çekilir<sup>25</sup>. Argentieri, nesne ilişkileri teorilerinde ele alınan, babanın anne içinde olduğu varsayılan anne-bebek ilişkisindeki “çok erken Oedipus” aşmasına değinerek, enseste dair daha kapsamlı bir psikanalitik kavrayış için, preodipal ve odipal düzeylerin birbirleriyle etkileşiminin, bireyin odipal yol ayırımına hangi içsel donanımlarla geldiğinin, “entegre etme-edememe”, “kendiliğın kaybı” ve “yok olma” gibi arkaik kaygılara karşı ilk savunmacı organizasyonların nasıl gerçekleştiğinin düşülmesi gereğinden söz eder (“Incest Yesterday and Today”/ “Dün ve Bugün Ensest” 27-30).

Halit Ziya da Nihal'in babasına ensestöz bağılılığında, anne ile ilksel ilişkiye dair çözümlenmemiş süreçlerin etkili olduğuna işaret eder. Bu ilişki, Klein'a göre ayrışma-bireyleşme, öznelleşme süreçlerinin ilk aşamalarının yaşandığı dönemdir. Anne/meme ile bir olduğunun farzedildiği bir “eksiksiz tamlık” yanılmasının, sağlıklı gelişimde “ötekinin ötekiliğini kabul etme”ye dönüşmesi gerekir. Habip'in belirttiği gibi, Klein'ın önce “evre” sonra “konum” olarak adlandırdığı bebeğın ilk altı ayında gerçekleşen paranoid-şizoid “konumdaki yaşantılar, sadece bu evreye mahsus kalmaz, yaşamın bütününe yayılır ve benliğın başedemediği kimi zorluklarla başedebilme biçimi olarak ortaya çıkar” (“Manik-Depresif Psikozlar...”). Romanın

---

<sup>25</sup> Rank'ın 1912'de yayımlanan ve psikanalitik akımda ilk kırılmalardan birini oluşturan bu çalışmasının 1992'de yayımlanan İngilizce çevirisine yazdığı Giriş'te Peter Rudnytsky, Rank'ın, “Freud'un odipal paradigmasının kuramsal öne çıkışını doğum öncesi dönemin önemini vurgular biçimde geriye al[dığını]” yazar (“Introduction” 4). Rudnytsky'nin alıntıladığına göre Rank şöyle der: “Anne üzerinde cinsel rekabetin yanı sıra, onun önceki, bebeklikteki aşamasını da düşünmeliyiz. Yani, ayrışma, ya da şöyle denilebilirse, anneden ‘iğdiş edilme’” (4). *Edebiyatda ve Söylencelerde Ensest Teması*'nın İngilizce baskısı üzerine yazan Jay Martin, Rank'ın Oedipus kompleksini, onu önceleyen, “anneye yönelik daha ilksel erotik ve egotistik bağlanma”ya dayalı “ensest kompleksi” kavramı kapsamına aldığı, onun bir türevi olarak gördüğünü aktarır (Review on *The Incest Theme* ... 126-28).

tarihsel ardalannı ele aldığımız bölümde, Osmanlı'nın çöküş süreci öncesine dair bir yitirilmiş kadiri-mutlaklık duyumundan, bu kaybın yasının tutulamaması ve entegre edilememesinden söz ettik. Çoğulculuk prensibinin temeli olan ötekiliğin kabulü ise, Osmanlı'da egemen apriorist mutlakçı görüştense, Batı'da gelişen amprik epistemolojinin özne-nesne ilişkisine içrekdir. Halit Ziya, çöküş ve Batılılaşma sürecinde bilişsel ve duygusal düzeyde yaşanan “benliğin başedemediği kimi zorlukları”, “beşer hayatına” özgü evrensel bir metaforla, ensest motifiyle dile getiriyor olabilir. Aşağıda, Koçak ve Gürbilek'ten faydalanarak bunu açıklamaya çalışacağım. Ama öncesinde, *Aşk-ı Memnu*'daki ensest motifinin konumlandığı ergenlik döneminde neler olduğuna biraz bakalım.

Habip'in söylediği gibi, bebekliğin ilk dönemindeki ruhsal yaşantılar bu evre ile sınırlı kalmaz; sağlıklı çözümleri ömür boyu sürebilir veya ruhsal bozukluklara neden olabilirler. Odipal evrenin ve daha sonra ergenliğin bunların çözümüne ya da daha da sorunsallaşmasına yer açan *doğal gelişimsel* dönemler olduğunu söylemek yanlış olmaz. Freud'un *Three Essays on Sexuality* (Cinsellik Üzerine Üç Deneme'deki), “Transformations of Puberty” (“Ergenliğin Dönüşümleri”) denemesinde belirttiği gibi, çocukluktaki ensestöz arzular, ergenlikte “nesne seçimi” sürecinde, onlara eşlik eden yeni bir fizyolojik kapasite ile tekrar canlanırlar (150). “Ensest bariyeri” (tabu), ensestöz arzuların nesnesi ebeveyne yönelik fantazilerden vazgeçilmesini zorlar. Bunun ayrıntılarına burada girebilmek zor, ancak konumuzla ilgili olarak ve preodipal dönemle de ilişkilendirerek şunu söyleyebiliriz, bu fantaziler, çaba sarfetmenin olmadığı bir “tamlık” arayışının izlerini taşırlar ve başka bir nesneye değil, “ilk aşk nesnesi”ne yöneliktirler; bunlarla ne yaptığımız, narsisistik bozuklukların oluşumunu veya “nesne sevgisi” anlamında sağlıklı olarak sevebilmeyi belirler. Teorilerüstü bir genellemeyle “ensestöz yönelimden vazgeçememiş”,

büyümeyi, bireyleşmeyi, psiko-seksüel ve sosyal gelişimi önleyen regresif bir eğilimdir.

Adam Philips'in Freud'un "Transformations of Puberty"de söylediklerini yorumladığı gibi, "cinsel arzu, aile içinde karşılanamayacak tek arzudur... Freud'a göre, cinsellik aileden ayrılmanın yolunu çizer" (BBC.co.uk/radio4). Margot Waddell, nesne ilişkileri teorileri sonrasında "cinselliğin, insanların en başından beri birbirleriyle nasıl ilişkilendiği ile bağlantılı" görüldüğünü vurgulayarak, ergenliğin bu bağlamda, o dönemde gerçekleşen "türde cinsel patlamaya adaptasyona yönelik çok karmaşık bir psiko-sosyal-cinsel süreç" olduğunu belirtir. Şöyle der:

Ergenlikte gerçekleşen olağanüstü fizyolojik ve hormonal değişiklikler düşünüldüğünde, ergenliğin tümü, bazılarına göre hayatın geri kalanı, bununla uzlaşma, onu kişiliğe entegre etme çabasıdır; kişinin hayatını, ebeveynleriyle ve kardeşleriyle ilişkilerini bunun ışığı altında yeniden düzenlemesidir. (BBC.co.uk/radio4)

Philips'in de belirttiği gibi bu, *farklı bir biçimde özne olabilmeyi* gerektirir. Yetişkin cinselliğinin kişiliğe etegrasyonu, enestöz çemberdeki tamlık arayışının yerini, ayrışmanın ve ötekiliğin kabulünün alabilmesini harekete geçiren zorlu bir süreçtir.

Waddell, bu süreçte saklı yas ögesinin de altını çizer:

Önceki kendiliğimizi, ergenin o zamana kadar tek bildiği şey olan, ebeveynlerle önceki ilişki biçimini geride bırakmanın elemi ve tamamen bilinmez bir alana adım atmak. Bu kayıpla ve yasla başa çıkabilmek. Olmak istediğiniz insan yerine olduğunuzu anladığınız insan, sıradan bir insan, olma ile başa çıkabilmek. (BBC.co.uk/radio4)

Sıradan bir insan olabilmek, narsisistik incinmişliğin karşı kutbunda durur; onun onarımını ifade eder.



Nihal'i ve Behlül'ü çamlıktaki meydancıklardan birinde bırakmıştık. Burada Nihal'in korkusunun cinselliğe dair olduğu açıktır:

Behlül ayakta ona bakıyordu. Bir saniye birbirine karşı, gözleri bu yeşil aydınlığın içinde bakışarak durdular. Nihal böyle Behlül'ün gözlerinin altında dururken onu yerinde sallayan, sanki azim bir zaaf içinde bayılarak oraya düşürülecek, ihtimal bir dakika içinde öldürülecek bir şey duruyordu. Birden kendisinde uyanan başka türlü, mahiyeti meçhul bir korku ile bağırarak istedi:

— Lakin beni tutunuz, beni buradan götürünüz! Arabaya, eve; evet, evet, eve, eve!..

Bu dakika evde, odasında, o beyaz yatağın içinde bulunmak istiyordu; şimdi yalnız siyah heyulalarıyla duran ormandan değil, karşısında bakan bu adamdan da korkuyordu. (449)

#### **I. 4. İdeal-Süperego Çatışması ve Endişe**

Romanda Nihal sıradan bir insan olamaz. Çocukluğun “müebbet bayram” cennetinde, Tanrı katına yakın bir yerde kalır. Enestöz gelgitlerini de belirliyor olduğunu düşündüğüm, yazarın ona güçlü bir duygusal yatırımı vardır; Halit Ziya'nın romanda en çok özdeşleştiği kişidir. Romanın ilk bölümünü takip eden dört bölüm, temel olarak onun tanıtılmasını ve betimlenişini içerir. Yazarın ondan söz edişi, çoğu kez merhametli bir sevgi duygusudur. Bunun yerini bazen, bir arzu nesnesine dönüştüğü hayranlıklar da alır: “vakitsiz genç kız oluvermekten mütevellit bu beceriksizlikler ona vahşi bir güzellik, garip bir hoşluk veriyordu” (150). Bazen de kendine acımanın cisimleşmiş hali gibidir: “zavallı, biçare Nihal'in, “solacak bir gül rikkatiyle titreyen bir çehresi” (70), “süzgün bir siması” (71) ve “tabiatında bir mazlumluk var[dır]” (88). “Asabi maluliyeti” de “ittiratsız fasılalarla mini mini nahif

vücudunu saatlerce süren buhranlar içinde ezer, hırpalır” (67). Böyle bakınca, Nihal bir narsisizmi yansıtıyor gibidir. Romanda kısmen Bihter’de de (özellikle ayna karşısındaki sahnede) taşınan narsisizm alanı, ağırlıklı olarak Nihal’dedir. Onu anlatırken sık sık kullanılan çiçek benzetmeleri en çok beyaz çiçekleri içerir: “beyaz bir zambak” (161), “yaseminden yapılmış bir kız” (261), “beyaz gazlara boğulmuş bir leylak” (431). Özellikle, Behlül’ün gözünden anlatıldığında, yani yazarın zihninde Behlül’le ilişkilendirildiğinde, “safvet”i (452), “pakize”liği (439, 490), “bir zülal [saf su]” (439) gibi oluşu ile anılır. Koçak’ın Belà Grunberger’den aktardığı gibi, “narsisizm bir ‘arınmışlık’ fantazmasıdır” (“Kaptırılmış İdeal” 134). Yazarın Nihal’le özdeşimi narsisizm eksenindedir.

Freud’a göre “ilksel narsisizm”in bir ürünü olan ego-ideali, Koçak’ın aktardığı gibi, çocukluğun yitirilmiş eksiksizliğini geri alma çabasıdır, yani, o döneme özgü fantazmatik kusursuzluk, kendine yeterlilik ve kadiri-mutlaklık yaşantılarının ikamesidir (123). Ayrılmak zorunda kalınan kusursuzluk, “vaktiyle tatmin olmuş bir doyumdan vazgeçeme[me]” ile bir ideale devredilir (Freud, aktaran Koçak 123-24). Ego-ideali, Koçak’ın yorumuyla, mirasçısı olduğu ilksel narsisizm gibi “muhtaçlığın gölgesi”nin izlerini taşır; “her zaman bir özlem, bir ‘hülya’, bir ‘emel’ boyutu içerir” (124). Halit Ziya için idealin bir genç kız imgesinde yoğunlaştığını görebilmek çok zor değil. *Kırk Yıl*’da *Nemide* adlı romanının doğuşunu şöyle anlatır:

Her genç gibi bende de bir hayal, istek ve amaçlarımın, heyecanlarımın arasında çizgilenmeye başlayarak duygusallığımın sürekli konuğu olan bir genç kız hayali vardı ki, okuduğum öykülerden, yinelediğim şiirlerden, dinlediğim melodilerden (süzülerek sanki ruhumun dibine) çökmüş, bunun üsütüne çeşitli ortamlarda rastladığım ya da karşılaştığım yüzlerden renkler yansımış; silik, donuk, bellibelsizliği ve karışıklığı içinde daha çekici bir

biçime bürünmüştü. O biçime hiçbir vakit net, belirgin çizgiler verememiştim ve hayalimin prizması arasından onu yarı karanlık bir aynaya uzaktan yansımış bir yüz gibi akıcı ve değişken görürdüm. Ona karşı cinsel bir ilgi duygusu taşımazdım. O sadece yarı belirgin bir hayal, bir genç kız biçimini almış bir idealdi (228).

Bunlar *Aşk-ı Memnu*'da Nihal'in tanımlandığı özelliklere çok benzer. Nihal'in sarı saçları, soluk teni, renksiz dudakları ile silik, donuk renkleri; uçucu kaçıcı, tezatlar içeren bir doğası vardır. Aşağıdaki gibi tasvir edilir:

Nihal her manasıyla güzel değildi, onda güzellikten daha iyi bir şey vardı ki kaidersizliğiyle, tuhaflığıyla gözü eğlendirerek cezbediyordu: Hoşluk... Bütün vücudu, bütün siması ince şeylerden mürekkepti. ... Sonra, bu incelikler, renklerin müphemiyetle imtizaç ederek [belirsizliğiyle uyuşarak] onun tozlu zannedilen donuk sarı saçlarından, üzerine düşen her endişe sayesinde kâh koyulaşır kâh açılır gözlerinden, hafif bir saz altında nadir ve ancak mahsus pembe mevceler tarayan eden teninden daha ziyade bir incelikle inceleşerek, Nihal'i, bir ressamın fırçasında unutulmuş renklerin tesadüfi bir hediyesine, fakir hatlar ve renkler içinde çizilivermiş bir hurda çehreye benzetirdi (414-15).

Nihal, *Aşk-ı Memnu*'da, yitirilmiş bir tamlığın ve kusursuzluğun devredildiği idealin aldığı haldir.

Koçak'ın da belirttiği gibi, “sevilen veya hayran olunan kişilerin imgeleri[nin] oluştur[duğu]” ego-idealinin ilk içerikleri, “çocuğa bakan, onun çaresizlik halini ve kaygılarını gideren ... anne-baba figürleri”dir; daha sonra “[o]nları başka modeller izleyecektir” (“Kaptırılmış İdeal” 124). Yine bir genç kız, Lamia, Tanpınar'ın da dikkat ettiği gibi *Mai ve Siyah'taki* idealler alanındadır: “Ahmet Cemil'in arkadaşının

kız kardeşine uzak sevgisi, aşktan ziyade bir hulyaya benzer. ... Ahmet Cemil için bu küçük kız, sâde sevgi değildir; yetişmek istediği bir hayat tarzı, refah seviyesi, kısacası hulyaların tabîî dünyasıdır” (“Halit Ziya Uşaklıgil” 297). Söz konusu yazısında, *Mai ve Siyah*’ta Doğu-Batı çatışmasını inceleyen Koçak da Lamia’yı romanın “idealler sarayı” (“Kaptırılmış İdeal” 113) alanında görür. Koçak’a göre:

Osmanlı-Türk aydınının zihinsel dünyasında ideal alanının açılması, Batılılaşma adı verilen travmatik *model kaymasıyla* (abç) birlikte gerçekleşmiş, en azından bu model kaymasıyla açılan boşluğun –çukurun, gediğin– içi hep “Batı”dan gelen içeriklerle doldurulmuştur. Lamia’ya duyulan aşk da model kaymasıyla gelen bu yeni istekler ve hayranlıklar dünyasının buyruğundadır. (116)

Öyleyse, Doğu-Batı ilişkisi bağlamında yer alan ve Koçak’ın bir “kapılma” dinamiği üzerinde gördüğü idealizasyon, anne ile ilk ayrışma sürecindeki “yok olma kaygısı”nı andırır biçimde, “yeninin işyası” karşısında duyulan endişeyi de taşır.

Koçak, Doğu-Batı çatışmasını *Mai ve Siyah*’ta, Ahmet Cemil’in yitirilmiş bir narsistik tamlığın uzantısı olan, içeriklerini de artık Batı’dan alınan modellerin oluşturduğu aşk ve sanat idealleri (Narkissos ekseni) ile onları hiçlemeye götüren, bu gerçeklikte geçersiz ve boş olduklarını gösteren suçlayıcı yerli gelenek (Oedipus ekseni) arasında salınımında görür. Bu “mekik hareketi super-ego ile ego-idealini bütünleştirmeye yetm[ez]”, çünkü ikisi de “mutlakçı niteliklerini sonuna kadar koru[rlar]” (144). Bu, yukarıda “Batılılaşmama”nın türevleri olarak söz ettiğimiz “kapılma” ve “reddetme” tutumlarının bireyin iç dünyasında çatışmasıdır; ikisinde de Batı’nın derinlikli ve sağlıklı bir entegrasyonu, daha başta yaşanmış bir narsistik incinme nedeniyle mümkün olmadığı gibi, ikisinin birbiriyle uzlaşımı, diyalog içine girebilmesi de mümkün olmuyordur. Koçak’a göre, süperego “*ikili işlevi[yle]*, ... hem egonun ego-idealine denk olup olmadığını ölç[er] ve yetersiz kaldığında

eleştiri[r], hem de bu ideal geleneğin buyruğuyla çatıştığı anda egoya karşı zalim bir saldırı başlatı[r]” (141); idealle süperegö arasındaki çatışmanın oluşturduğu bu çiftedüğümde ego bölünüp hareketsiz kalır (137). Tek hareket, Halit Ziya'nın eserlerinde yinelenen hazin temada olduğu gibi bir “sürükleniş”tir. Ahmet Cemil'in romanın sonunda annesine sığınışı, Koçak'ın da belirttiği gibi ilksel bir narsisistik tamlığa yönelimden vazgemeyiştir: “Egonun, kendi özerkliğinden vazgeçmek pahasına başvurduğu en ilkel savunmadır bu: Yok olmaktan kaçınmak için, varlıkla yokluğun henüz ayrılmadığı bir evreye geri dönmeyi çabalayacaktır” (145).

Endişeden daha çok Nurdan Gürbilek söz eder.

Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*'ta “Peyami Safa'nın “Türk ruhunun en büyük işkencesi” olarak tarif ettiği “Doğu-Batı sorunu'na doğan modern Türk edebiyatı[nda], ... bugüne kadar daha çok ‘Batılılaşma’, ‘ulusal kültür’, ‘kültürel kimlik’ gibi kavramlar etrafında tartışılmalı gelen sorunların yazar için nasıl olup da bir içsel endişeye dönüştüğünü” (9) inceler. Bu içsel endişe, Gürbilek'e göre, “yerel kültürün bozulmasından duyulan tedirginliği” yansıtan bir “etkilenme endişesi”dir (10-11) ve edebiyatta, çeşitli endişelerle iç içe geçtiği görülür:

Modern Türk edebiyatı, özellikle de Türk romanı, bir kadinsılaşıma endişesine, bir efemineleşme korkusuna, Cemil Meriç'in sık sık tekrarladığı sözcükle söyle[mek gerekirse] “virilité”yi, yani erilliği kaybetme korkusuna doğmuştu. Erilliği kaybetme korkusu ise hemen her zaman erişkinliği yabancıya kaptırma, bir başka deyişle çocukluğa çakılıp kalma korkusunu içinde taşıyordu. (10)

Gürbilek, edebiyatımızda bu endişeyi “doğuran sorunu ... başkalarına (‘kadın okur’a, ‘efemine züppe’ye, çocuk kalmış ‘dandini bey’e) yansıtmakla yeti[nen]” yapıtlar ve “yazıda endişeye yer açabil[en], kendini endişenin belgesine değil, sahnesine

dönüştürebil[en]” (13) yapıtlar ayrımını yapar; Batı karşısında oluşan narsistik yaralanmanın ürünü “tamlık özlemini, yazarın empatisini kazanmış bir kahramanın yazgısının parçası kılan” Halit Ziya’yı ve Tanpınar’ı ikinci grupta görür (14).

Gürbilek’e göre etkilenme endişesinin çoğu kez cinsellikle ilişkilendirilmiş halde ifade bulması, Doğu’nun ve Batı’nın cinsiyetler üzerinde konumlandırılması nedeniyledir:

Madem Batı diye bir yer var, madem yalnızca Doğu’yum artık ben, madem tam değilim artık, o halde şimdi ben neyim? Bu ilişkide kimin erkek, kimin kadın; kimin etkin, kimin edilgen; kimin eril, kimin hadım; kimin nüfuz eden, kimin nüfuz edilen olduğu sorusu; temeldeki ... [bir] yarayı, derinde yatan yetersizlik duygusunu giderme gayretinin bir ifadesi olarak öne çıkmış gibidir.

(82)

Önceleri “baştan çıkarıcı” Batı kadın, onu “ehlileştiren”, ona kapılmaya karşı dirençler gösteren Doğu, erkek olarak konumlandırılırken, Halit Ziya’da bir dönüşüm olur. Endişeyi dışsallaştırmayan, “romanın ana malzemesi haline getirebilen” (49) yazarlardan olan Halit Ziya için Doğu, Gürbilek’in Koçak’ın yorumlarına atıfla söylediği gibi, “suçlayıcı geleneği temsil ettiği ölçüde kuşkusuz erildir” (149), ancak aynı zamanda narsistik tamlık arayışının imkansız nesnesidir, yitirilmiş bir annedir (149-50). Gürbilek de *Mai ve Siyah*’ta Ahmet Cemil’in annesine sığınarak onunla Yemen’e gidişini, *Aşk-ı Memnu*’da Nihal’in tekrar ve ömür boyu “müebbet bir bayram” yaşamak üzere babasıyla bir araya gelişini, Doğu-Batı çatışmasında oluşan ruhsal dinamikler bağlamında, ilksel bir tamlık arayışına gerilemenin ifade edilişi olarak görür.

Kanımca, *Mai ve Siyah*'ta daha örtük<sup>26</sup>, *Aşk-ı Memnu*'da daha açık olarak yer alan ensest motifleri, bu romanlarda Batılılaşamama sorununun çağrışımlarının, anlatı düzeyinde bir metafora yoğunlaşarak dile geldiği en kapsamlı öğelerdir. Gürbilek'in Doğu-Batı sorununun edebiyatımızda cinsellikle iç içe geçmiş olarak ifade edildiğini gördüğüne değindik. Enest, cinselliğin psikanalitik teorilerdeki tüm geniş kapsamıyla, cinsel bir meseledir. Aynı zamanda, Doğu-Batı sorunu bağlamında aktifleşen “kimlik”, “öznellik” (“yitirilmiş bir tamlık hissini tutabilme ve onu geride bırakabilme”, “farkı ve çoğulculuğu kabullenebilme”) gibi sorunların, yukarıda kısmen söz ettiğimiz gibi, bireysel düzeyde çözünümün yaşandığı veya iyice sorunsallaştığı ortamdır. Simgeciliğinin yetkinliği vurgulanan<sup>27</sup> Halit Ziya'nın simgesel düşüncesi, özellikle *Aşk-ı Memnu*'da incelikle işlenmiş ve Doğu-Batı sorununun yazar için çağrışımları üzerinde biçimlenen bir ensest motifi yaratmış görünüyor. Şimdi, bunu romandan verilerle biraz daha ayrıntılandırarak ele almaya çalışacağım.

---

<sup>26</sup> Belge, *Mai ve Siyah* üzerine yazısında buna dikkat etmiştir: “Şimdi de Ahmet Cemil'in aşk hayatına gelelim. Kahramanın cinsel gelişmesinde Halit Ziya'nın belli belirsiz sezip duyurduğu bazı ilginç özellikler var. Lamia'ya aşiktir Ahmer Cemil, ama kızkardeşiyle hatta annesiyle ilişkisinde ayağını sağlam basmış değildir” (“*Mai ve Siyah*” 336). Ahmet Cemil'in kızkardeşinin mezarını ziyaretinde yer alan imgelerde (“seninle burada iki kişi yanyana, sana da yer açmak için biraz sıkışarak, seni de yatağımın yanına alarak... bu defa ebedi ve mesut bir refakatle, yatardık!.. Burada, karşı karşıya son bir öpüşme içinde birbiri için ağladılar”) bir ensest temasının sezilebildiğini söyler (338). Gerçekten de böyledir. Batı Edebiyatında da enestin ve ölümün, “tam bir mutluluk”, “tamlanışa ulaşma” anlamında bir arada verilişlerinin örnekleri vardır. Örneğin, Juliet Mitchell, Emily Brontë'nin *Uğultulu Tepeler* romanında Catherine ve Heathcliff'in ruhlarının öldükten sonra bir araya gelişlerini böyle yorumlar (*Siblings* 64). Elbette, *Mai ve Siyah*'ta ensest motifini daha belirgin kılan, Ahmet Cemil'in annesine sığındığındaki, Belge'nin de alıntılıdığı, imgelerdir: “Anne, müsaade eder misin? Senin dizine yatayım.. Hani bir vakitler beni dizine yatırır da saçlarımı okşardın? İşte yine öyle yatayım, beni yine öyle guya sekiz, on yaşında bir çocuk gibi okşa.. Ah! bilsen anneciğim, bugün okşanmak, sevmek için ne kadar ihtiyacım var!” (338).

<sup>27</sup> Örn. Finn (*Türk Romanı*, 131, 151); Belge (“*Mai ve Siyah*”, 332-34); Tanpınar (“Halit Ziya Uşaklıgil”, 302).

## I. 5. İki Cennet Arasında: İmkansız Entegrasyon

*Mai ve Siyah*'ta gelenekçi kesmin sanat anlayışı ile Ahmet Cemil'in arasında uzun tartışmalar vardır. Belge'nin de belirttiği gibi, Halit Ziya bu romanda "belli bir sanat anlayışını savunur, eserini de bu anlayışa göre yaratır" ("*Mai ve Siyah*" 330). *Aşk-ı Memnu*'da tartışmayı bir kenara bırakıp, tamamen tekniğe yönelmiş görünüyor. Tanpınar, "Halit Ziya'nın asıl kaybı[nın], ... Ahmet Cemil'i bir yana bırakıp o beyhude Hüseyin Nazmi'nin peşine takıldıktan sonra başladığını" yazar; ona göre, "bütün *Aşk-ı Memnu*, *Mai ve Siyah*'ta o kadar silik kalan bu kahramanın birdenbire genişlemiş ve çoğalmış hali gibidir" (*Yahya Kemal* 87). Hüseyin Nazmi'nin evinin, Ahmet Cemil için "bir arzular ve idealler deposu" olduğunu söyleyen Orhan Koçak'ın ("*Kaptırılmış İdeal*" 110), *Servet-i Fünun*'cular için "sanatın bir ideal, her türlü idealin ilk örneği" olduğunun altını çizdiği (104) düşünülürse, bu çok şaşırtıcı değildir. Halit Ziya, Ahmet Cemil'i karanlık bir geceye gömer ama kendisi, *Aşk-ı Memnu*'da, belki daha artan bir bilinçlenmeyle, idealinin peşinden gider. *Kırk Yıl*'da *Mai ve Siyah*'a dair bir özeleştiri yapar; Batıya yönelen Edebiyat-ı Cedide'nin dilini ve anlatımını "istiareler, mecazlar, benzetmeler, söz ve düşünce oyunları"ndan kurtaramamış olmasını eleştirirken, *Mai ve Siyah* için "bu esere kendimce yöneltilen en büyük kusur, işte bu belagat oyuncakçılığının başlıca örneklerinden birini oluşturmuş bulunmasıdır" der (525-26). *Aşk-ı Memnu*'da bunlar azalır, Tanpınar'ın "maddeye tasarruf" dediği ("*Şark ile Garp...*" 192) yaklaşım, ayrıntı verme güçlenir ve simgeleştirme daha da yetkinleşir. *Mai ve Siyah*'ta düşünsel plandaki sorunların, burada, romanın temel kaygılarından biri olduğu sezilen "insanı anlatma" çabası içinde, derin dokusuna sinmiş olarak işlendiğini düşünebiliriz.

Edebiyatta ve enest içeren edebiyat eserlerinin yorumlarında, enest ve cennetin birlikte anılması az rastlanır bir şey değildir. Örneğin, James Twitchell,



Shelley'nin yapıtlarında “cennetin semavi diyarlarının, açılması başka türlü olsa yasaklanmış olan temaların açıldığı bağlam haline geldiğini” yazar (*Forbidden Partners / Yasak Eşler* 96). Ernst Fischer, Musil'in *Niteliksiz Adam*'daki ensest motifinin de aralarında olduğu “toplumun uzağındaki mutluluk adalarına kaçış[ları]”, “cennete yapılan yolculuk” olarak nitelediğini aktarır (“Robert Musil” 58). Sharon Spencer'a göre, Durrell'in *Avignon Beşlisi*'nde Piers'in kardeşi Sylvie'yle ensesti, “kurtarılmış bir cennetin rahatlığını, herşeyi kapsayan bir uyum ve hoşluk durumunu ifade eder, ancak bireyselliği dışlıyor olması nedeniyle gelişmemişlik anlamına gelir” (“The Ambiguities of Incest ...”, 442). Ensestin ve cennetin simgesel ortak paydaları, etli canlı, sıradan insanlara bahşolmayan bir “mutlak tamlık”, “eksiksiz mutluluk”tur. Ayrıca ikisi de statiktir; zaman ve devinim, dolayısıyla çaba sarfetme, büyüme, çatışma içermezler<sup>28</sup>.

*Aşk-ı Memnu*'da, romanın imgesel ardalığında bir “cennet bahçesi” vardır. Bu tema, yinelenen çeşitli imgeler, simgeleştirmeler ve göndermelerle örülür<sup>29</sup>. Bunlar çoğu kez, ensest temasının öğeleriyle de iç içelerdir. Ancak, romanda simgelerin ve göndermelerin alanı, kaygan ve karmaşık bir evren; bunlar bazı soyut kavramlarla ve somut olgularla birebir ve sıkı sıkıya eşleşiyor değiller, fakat çoğul anlamlar içinde ve metonimik kaymalarla onlara işaret ediyorlar. Böylelikle, bu ardalanda iki tür cennet

---

<sup>28</sup> Cennetin durallığı, sonsuzluğu en yaygın bilinen özelliklerindedir. Ensest de sık sık bir durağanlıkla özdeşleştirilir. Örneğin, Spencer, Durrell'in ensestöz kişilerini yorumlarken, Rank'a dayanarak şöyle der: “Duygusal durağanlık, kaçınılmazdır, çünkü büyüme sadece farklılığın mücadeleye davetini yanıtlamakla gerçekleşir. ... Aynılık, huzur, uyum ve birliği besleyen, rahatlatıcı, anne karnı gibi bir ortam sağlar; ancak orada fazla kalınırsa, sonuçlar narsistik durağanlık ve ölüm olur. Fark, gerilim, rekabet, mücadele çağrısı ve karşıtlıkla tanımlanan durumlar yaratır, fakat aynı zamanda stimülasyon, büyüme ve gerçek sevgi için olanaklar sunar” (“Ambiguities of Incest...” 440-45).

<sup>29</sup> Süreyya Elif Aksoy, “*Aşk-ı Memnu*'da Cennet İmgeleri” adlı master tezinde bunlardan bazılarını görünür kılar. Moran da “mitos düzeyinde” okunduğunda romanda bir cennet teması görür (“*Aşk-ı Memnu*” 107-09).

olduğunu düşünüyorum. Biri, ensest bağlamında anne ile yaşanan ilksel tamlık olarak söz ettiğimiz “geçmişte kalmış, yitirilmiş bir tamlık ve eksiksiz mutluluk” anlamında bir cennet; kayıp bir “altın çağ”. Diğeri, ideallerin ardında olduğu umulan ama hep hayal kırıklığı yaratan bir “sahte cennet”; Koçak’ın gördüğü bağlamda, içeriklerini Batı’dan alan, “kapılma” ile bağlanılan, dolayısıyla narsisistik tamlık arayışının uzantısı olan idealler. Yani, onlar da ensestöz dinamiklerle ilişkililer.

Aksoy tezinde Adnan ve Firdevs isimlerinin “cennet” anlamına geldiğini açıklar<sup>30</sup>. “Adnan”, kayıp bir altın çağ anlamında cennete; “Firdevs”, bir sahte cennete yönelik kullanılmış olabilir. Adnan Bey ve Nihal’in önceki ilişkisi ve “Adnan Bey’in yalısı”ndaki (açık sarı yalı) önceki hayat, Moran’ın da belirttiği gibi, bir cennet niteliğinde tasvir edilir: “Gerçekten de kötülüklerden uzak, sevgi üzerine kurulmuş ilişkilerin, masum eğlencelerin oluşturduğu, bolluk içindeki yalı yaşamı bir cennet bahçesini anımsatır” (“Aşk-ı Memnu” 107). Adnan Bey’in Nihal için bir “ikinci anne” olduğunu da anımsayalım. Ayrıca, Adnan Bey etrafında, baba ama “zayıf bir baba” olması<sup>31</sup> nedeniyle, “çöken İmparatorluk”; aşağıda değineceğimiz gibi de “Doğu ve gelenek”le ilgili anlamlar da yoğunlaşır. Bu çağrışımsal ağ, tarihsel bağlamda söz ettiğimiz “yitik altın çağ” algısı ile ilişkili görünüyor. Toprak ve zenginlik kaybından, yitirilmiş kadiri-mutlaklık duyumuna uzanan bu maddi ve manevi içeriğin, bir *roman* yazan ve bu eylemi idealleştiren Halit Ziya için önemli bir

---

<sup>30</sup> Adnan sözcüğünün Arapça ve İbranice’deki Adn/Edn kökünden geldiği anlaşılır. Aksoy, “adn” sözcüğünün “ikamet edilecek yer, istikrar ve sebat edilecek cennetler” anlamına geldiğini, Kuran’da onbir ayette “Adn cennetleri” ifadesi geçtiğini aktarıyor. Tevrat’taki İbranice terim “Gan Eden” de “cennet bahçesi” demek. Aksoy “firdevs” sözcüğünün ise “bahçe” anlamında geldiğini, Kuran’da da bazı ayetlerde “cennet bahçesi” anlamında kullanıldığını yazıyor (“*Aşk-ı Memnu*’da...” 16-17). Sevan Nişanyan’ın belirttiğine göre, sözcüğün Arapçası “farâdis” ve ondan türeyen “firdaws”, Yunancası “paradeisos”tur (“Paradise-II” *Taraf*, 01.07.2009).

<sup>31</sup> Adnan Bey romanda çok güçlü bir kişilik olarak işlenmez ama özellikle Nihal’in gözünden görünüşü romanın ikinci yarısında bir düşüşe geçer. Örneğin Behlül’e şöyle der: “Öyle tesadüf etti ki sizin önünüze sandalyesine esir, boş saatlerine eğlence arayan bir kadınla, genç karısıyla rahat kalabilmek için fırsat bekleyen bir baba çıktı” (451).

kısmı, “apriorist, mutlakçı düşüncenin sarsılan geçerliliği” olmalı. “Adnan cenneti”nin saklı bir birleşeni de, sanıyorum, Parla’nın Tanzimat romanına egemen olduğunu gördüğü bu düşüncedir: “Gerçek evrenseldir; çıplak, mutlak ve tek değişmezdir. Herkes için ayındır ve herkesçe de böyle kabul edilmelidir” (*Babalar ve Oğullar* 63).

Bu ailenin birleştiği, kapılarını açtığı diğer ailenin reisi Firdevs Hanım’ın, sade kendi değilse de “Melih Bey takımı”nın dünyası, giysi merakları, zevke düşünlükleri ve cinsel arzuları ile anlatılır<sup>32</sup>. Firdevs Hanım’ın özelinde, cinsellik her zaman kösnül ve yaşına yakışıksızdır; gençlik vehameti de bunlara eklenir. Bu örüntünün ideallerle roman içinde doğrudan ilgisi yoktur ama Batı ile ilgisi vardır. Melih Bey takımının vakit geçirdiği yerlerden söz edilirken, Batılı görünümlü yaşam tarzının yoğunlaştığı Beyoğlu ve oradaki dükkanlar - *Pygmalyon*, *Au Lion D’or* (*Aşk-ı Memnu* 32-33); Göksu, Kağıthane, Kalender, Bendler gibi mesire yerleri (30) ardarda sıralanır. Giysi merakınınsa, hem bu üçlünün giysi merakını üç dört sayfa anlatan, hem de roman kişilerinin giyimlerini en ince ayrıntılarıyla tasvir eden Halit Ziya için, Batı ile ilgili anlamlarla yüklü olduğu açık. Ancak o da ideal-süperego kıskacıdadır. Halit Ziya (romanda çoğu Batılı tarzda olan) giysileri, onlara çok meraklı olduğunu belli eden, ince gözlemleri yansıtan, neredeyse sevgi dolu anlatımlarla betimler; bu bir idealizasyon gibidir. Ancak, Melih Bey takımının merakı olduğunda, Koçak’ın “çiftedüğüm”ünde yerellik ve gelenekle ilişkilenen süperegonun etkisiyle, bir düşkünlük olur. Cinsellik ise modern Türk edebiyatına, Gürbilek’in gösterdiği gibi, Batılılaşma/Batı etkisi gibi kavramlarla iç içe geçmiş olarak girmiştir.

İçinde hayal kırıklıkları, karanlıklar saklı ideallerin “sahte cennet”i, daha çok

---

<sup>32</sup> Aynı zamanda, giysi, günah ve cinsellik cennet mitinin öğelerindedir. Adem ilk günahı işledikten sonra çıplak olduğunu fark eder ve örtünür.

romanda narsisizm alanını paylaşan Bihter ve Nihal'in aşka, biriyle hayatlarını birleştirmeye dair düşlerindeki imgelerde yer alır. Aksoy, Ingrid G. Daemrich'in *Enigmatic Bliss: Paradise Motif in Literature* (Muammalı Mutluluk: Edebiyatta Cennet Motifi) adlı çalışmasından, "bahçe kurgulamaları[nın]; ... ağaç, çiçek, meyve öğeleri ile yeşil rengin; nehir, şelale gibi su kaynaklarıyla mavi rengin" ("*Aşk-ı Memnu*'da..." 23) cennet mitinin yer aldığı yapıtlarda yinelendiğini aktarır; Bihter'in Adnan Bey ile evlenmeden önce, odasındaki pencerede bahçeye karşı, bu evliliğe dair kurduğu düşlerdeki imgelerde bunların içerildiğini görür:

"henüz sulanmış bahçeden toprak kokusuyla karışık çiçek rahiyaları odanın beyaz leylak sularıyla meşbu havasını serinlendir[ir]"; "bahçenin yeşilliklerine bürünerek koyulaşan esmer bir ziya [içeri] girmiş, sanki buraya sönmeye amade bir zaaf ile yanan yeşil bir fanusun renklerini serpmiş[tir]" (23).

Bihter'in Adnan Bey'le evliliğe dair düşleri boş çıkar, orada mutluluğu bulamaz. Behlül'e aşık olduğunda ona dair kurduğu düşlerde de cennet imgeleri vardır: "kendisini Behlül'ün kolunda, yeşil ormanlar içinde, mavi şelaleler arasında bir aşk istiğrakı içinde yavaş yavaş yürüyor görüyordu" (*Aşk-ı Memnu* 293). Bu hayaller de hüsrarla sonuçlanır. Bunlar Bihter'in ilksel tamlık arayışı eksenindeki idealizasyonlarındandır. *Mai ve Siyah*'taki "mavi"nin yerini, *Aşk-ı Memnu*'da cinsellikle yakınlaşan ve geçmişte kalmış cennete yönelik de kullanılan "yeşil" almış gibidir. Bu renklerle donanan umut ve ideallerin, siyah, karanlık, yukarıdaki alıntıda yer alan "sönmeye amade bir zaaf" gibi hüsrana ima eden imgelerle birlikte ikili kullanımları, iki romanda da vardır<sup>33</sup>. Nihal ve Behlül'ün çamlıkta oldukları ortamın betimlenişinde çok belirgindir. Önce Nihal "kollarını açarak tabiatın bu füsün levhasını" (441) kucaklamak ister, fakat ormanda daha çok ilerlemeleriyle işler

<sup>33</sup> Örneğin, Belge, Ahmet Cemil'in çok özendiği Hüseyin Nazmi'nin "havai boyalı" köşkünün içinin "karanlık, siyah" olduğuna dikkati çeker. ("*Mai ve Siyah*", 333).

değişir:

— Bak ne güzel, Nihal! Sen bunu güzel bulmuyor musun?

Nihal eliyle yüzünü kapayarak:

— Güzel, evet, güzel fakat korkunç, diyordu. Gözlerinin önünde orman bir sırta tımanarak gittikçe koyulaşan, *sarıdan ziyade yeşile* (abç) benzer ziyalar altında nihayet *donuklaşmış gölgelere* (abç) boğularak imtidad ediyordu ve ormandan çıkan garip bir nefes, sanki *müzlüm derinliklerin acibelerle dolu göğsünde* (abç) uyuyan perilerin bir hayat nefesi ta içerilerden mırıltılar getirerek, görünmez kanatlarla çamların arasında çırpınarak uçuyor gibiydi. ... Yukarıda, *yeşil bir yağmur* (abç) altında çalkalanıyor zannolunan çamlık, hemen oraya *çökmeye müheyya* (abç), yüksek bir set, fakat *canlı zulmetlerle* (abç) geniş geniş nefes alan bir set korkunçluğuyla titriyordu. (448)

Yeşilliklerin ardında, uçuşan perilerin hayaletvari varlığı dahil bir çocuğu korkutacak herşey mevcuttur. Bu ikili imgelemlerin yer aldığı hayallerin ve ideallerin, Koçak'ın aydınlattığı ruhsal haritada, Batı ile ilişkilenmeye dair olduğunu gördük. Diğer cennet, “firdevs”, daha çok bunlardır.

Cennet mitinin önemli bir ögesi de elbette yılandır. Romandaki bütün kadın karakterleri baştan çıkaran, cinsellikle özdeşleşmiş halde olay örgüsünü dolambaçlara sokarak sürükleyen Behlül, ilk tanıştırılışında, ki bu Nihal'in karşısındadır, bir yılan gibi betimlenir: “Behlül onu görünce durdu, dişlerinin arasından çıkardığı diliyle ince sarı bıyıklarını ıslatarak müstehzi gözlerle yandan bakıyordu” (76). Behlül'ün yaşamı ve alışkanlıkları Batı çağrışımları olan öğelerle çevrilidir: Galatsaray'da okumuştur; vaktinin çoğunu *Konkordiya*, *Odeon* gibi Beyoğlu'ndaki eğlence yerlerinde geçirir, Hollandalı Kette sevgililerinden biridir; Beyoğlu'na en sık çıkan karakterdir, bir şey alınacaksa ona ısmarlanır; Batı müziği bestelerini eve getirir. Evdeki odası,

duvarlarına sürekli iliştirdiği tiyatro kıyafetleri resimleriyle doludur: “Bilseniz tiyatro kıyafetlerine ne kadar merakım vardır. Bunlar bu yaz size o kadar bahsettiğim İtalyan Operet Kumpanyası’nın kadınları.. Sırf elbiselerinin tuhaflığı için alınmış şeyler...” (239). Behlül’ün sürekli ekleyip değiştirdiği resimlerle bir dönüşüm halinde olan odasına tezatla, Adnan Bey’in odası, yerleşik geleneği temsil ediyor gibidir.

Resimlerle değil, “vakur, iri” kitaplarla, kaligrafilerle, tahta oymalarla kaplıdır:

İşte ta odanın karşı duvarını boydan boya kaplayan yüksek, geniş oyma cevizden, yekpare camlı kapaklarıyla kütüphane, bütün vakur, iri kitaplarla memlu; ötede, kapıya karşı, yan tarafta bir vakitler merak edilerek toplanmış güzel yazılardan mürekkep zengin bir levhalar mecmuası ki *karmaşık, fakat perişanlığından gözleri okşayan latif bir zevk* (abç) ile tertip edilerek duvarı kaplamış; sonra, diğer duvarda, son merakının yadigârları: Oyulmuş tahtadan mini mini hücreler, resim çerçeveleri, mendil kutuları, aralarında kurdeleler geçirilerek tutturulmuş yelpazeler, ta ortada *büyük bir parça kök üstünde kabartma çıkarılmış bir ihtiyar başı* (abç)... (69)

“Karmaşık, fakat perişanlığından gözleri okşayan latif bir zevk”, yerelliğe işaret eder. “Büyük bir parça kök üstünde bir ihtiyar başı”nın da “köken”, “baba”, “süperego” ile ilgili çağrışımları vardır. Bihter’le evlenmek üzere olan Adnan Bey’e “bu şeyler, ... tuhaf bir nazarla bakıyor gibi[dirler]” (69). Ayrıca, bu oda Nihal’le yaşanan mesut “refakat hayatının” (yitik altın çağın) anılarıyla doludur: “Duvarda oymaları uzun uzun temaşa ediyordu. Bu ufak tefek bütün Nihal’in yanında, işte şurada yeşil kalpaklı lambanın altında geçirilen muhabbet ve rikkatle dolu saatlerin mahsülleriydi” (69).

Nihal’in babasının evleneceğini öğrendikten sonra, yatak odaları arasındaki “daima açık duran kapı”yı (68), kendisi, “bilinmez nasıl bir hisle... birinci defa olarak

kapam[asından]” (106) sonra, Behlül’le bir dargın bir barışık ilişkilerinin tanıştırılmasına geçiş ilginçtir:

— Behlül Bey!

— Nihal Hanım! (106)

Romanda bu kapı, tam da Freud’un “ensest bariyeri” dediği engellenme gibi bir işlev görür. Adnan Bey’in, Melih Bey takımından biri, Bihter ile evlenmesiyle (birebir örtüşür olmasa da bu iki cephenin Doğu ve Batı çağrışımları olduğundan söz ettik) ve Nihal’in ergenliğe geçişine denk gelen bir dönemde kapanır. Ensestöz çözünüm sürecinde, bunun ardından veya bununla birlikte, yetişkin cinselliğinin entegrasyonu süreci gelmelidir. Waddell’den alıntılıdığımız gibi, bu “çok karmaşık bir psiko-sosyal-cinsel süreç”tir. Doğu-Batı sorununun çağrışımları üzerinde biçimlenen bir ensest motifi yaratmış olduğunu düşündüğüm Halit Ziya için bu süreç, Batı düşüncesinin (romanın çıkışını belirleyen ampirik epistemoloji ve liberalizmi de içerir halde, derinliği ve kapsamıyla) entegrasyonunu ifade ediyor olabilir. Nihal’in babasının odasına geçen kapıyı kilitlemesinden sonra, Batı’ya yönelik göndermelerle donanmış olan Behlül’le ilişkisinin<sup>34</sup> anlatımına geçiş bu nedenle ilginçtir. O sırada odasının duvarlarında elindeki resmi yerleştirecek bir yer arayan Behlül, Nihal yanından ayrıldıktan sonra, ona dair bir hislenişin ardından, resmi bir Japon yelpazesinin kenarına iliştimeye karar kılar. Daha sonra, Nihal’e yönelik “Japon”, “Japonyalı kız” benzetmeleri, daha fazla Behlül’ün ağzından, çok kez yinelenecektir. Nihal, Behlül’e göre Doğu’dur.

Yalnız, Batı düşüncesinin entegrasyonu etrafında yoğunlaştığını düşündüğüm bu simgeleştirmenin “Nihal Doğu’dur, Behlül Batı” gibi şematik bir indirgemeye

---

<sup>34</sup> İlişkilerinin flörtöz bir niteliği de olduğu sezdirilir: Aralarında “her dakika ... tutuşmaya müheyya bir cidal şelalesi” (109) vardır; Behlül, “onu tazip etmekten garip bir haz alırdı. Bunlar Nihal’i çıldırtırdı” (115).

oturtulabilir olduğundan söz etmiyorum. Gerçekleşmeyen bu entegrasyonun alanı, Nihal'dir; onun ensestöz yönelimiyle birlikte yetişkin cinselliğini sorunlu entegrasyon süreci, Doğu-Batı çatışmasının sahnesidir.

Yetişkin anlamda cinselliği kişiliğe entegre etme çabası, Waddell'in dediği gibi, "kişinin hayatını, ebeveynleriyle ve kardeşleriyle ilişkilerini bunun ışığı altında yeniden düzenlemesidir"; dolayısıyla, Philips'in belirttiği gibi "farklı bir biçimde özne olabilmeyi" gerektirir (BBC.co.uk/radio4). Anne/meme-bebek ilişkisinde başlayan "ötekinin ötekiliğini kabul etme" sürecinin tamamlanacağı bir psişik ortamdır. İksel tamlık arayışındaki ensestöz yönelimden vazgeçilebilirse, Spencer'ın sözleriyle "insanın kendisinin bir yansımasından başka bir şey olan bir canlıyı, kendi içinde tam olan, otantik özerk bir bireyi sevebilmesi" ("Ambiguities of Incest..." 445), nesne-sevgisi gerçekleşebilir. Nihal'in buna adım atmaya niyeti var mıdır yok mudur, bunu romandan anlamak pek mümkün değildir. Behlül'le evleneceklerinin konuşmaya başladığı dönemde aralarında sıklaşan cinsel yakınlaşmalardan birinden sonra Nihal, Behlül'e, evlenilecek kişiyi sevmenin nasıl bir sevgi olacağını sorar, ama yaşayıp görmesinden savunmacı bir kaçışla sorduğu bir sorudur bu ve sanki bunu bilmek istiyor olmasından çok, bilmiyor olduğunu vurgular:

Nihal hala elini çekmeyerek, göğsü Behlül'ün arkasından omuzuna biraz yaslanmış, bırakıyordu; ikisinin ruhunu bir deragüş içinde eriten bir mestlik dakikası geçmiş idi. Birden Nihal silkinerek, hüviyetinde uykuda kalmış bir şey uyanıvererek, elini çekti ve Behlül'ün yanına oturarak:

— Nişanlı Bey; dedi; bana anlatır mısınız? Niçin sanki evlenirler?.. (413)

Yazar, Nihal'in bu soruyu sorarkenki halini "sualinde öyle tuhaf bir safvet, gözlerini açarak cevap bekleyişinde öyle hoş bir çocukluk vardı ki" (413) diye betimler.

"Uyku", "uyanış" konusundaki çelişki, burada da vardır: Nihal'in elini çekmesine



neden olan “hüviyetinde uykuda kalmış bir şeyin uyanıvermesi”, yazarın ahlaki kaygısını gösteriyor gibidir<sup>35</sup>. Onu *bedensel* bir “kapılma”dan alır, *bilişsel* olana koyar. Böylelikle Nihal sorusunda ısrar eder: “Evlenmek için sevmek lazımdır, değil mi? Bunu biliyorum, hatta bu sevmek, anlaşılan mesela benim babamı, Bülent’i, şunu, bunu sevişimden başka bir şey! Şu halde, bu nedir, rica ederim ki o bir sevmeklere benzemiyor?” (414). Bu bilişselleştirme, bir şeyi tanımaya, bilmeye yönelirken alınan savunmacı tutumlardan biridir; Bion’un “- K bağı” olarak adlandırıldığı bu bağ<sup>36</sup>, bilmeyi önler. Erten’in değindiği gibi, “bilmek” Türkçe’de “bellemek” ile aynı kökten gelir; bellemek sözcüğünün, “cinsel ilişkide bulunmak” anlamında kullanımı da vardır (İçgörü, *Korkuyorum Anne* film gösterimi). Bu etimolojik bağ, bilmenin deneyimleme ile ilişkisini, bedensel yönünü vurgular. Sanıyorum, Halit Ziya’yı, Nihal’i bedenselliğe, cinselliğin entegrasyonunun birincil ortamına bırakmaktan alıkoyan şeylerden biri de, Selim İleri’nin de *Aşk-ı Memnu*’da genel olarak gördüğü<sup>37</sup> “ahlâk-i umumi”ye bağlılık kadar, onun yaslandığı mutlakçı düşüncenin bedenselliği dışlayışıdır<sup>38</sup>. Batı düşüncesinin entegrasyonunu önleyen,

---

<sup>35</sup> Sözcüğün genel simgesel kullanımındaki anlamı “cinsel bir uyanışla artan bilinçlenme” değil. Ancak, yazarın bağlı kalmayı sürdürmekte zorlandığı gerçekçi belirleyicilik, ona, bu yakınlaşma ile bu sorunun oluşacağını sezdirmiş olabilir. Fakat soru, ancak cinsel çekimi “uyku”, ondan kaçınmayı “uyanıklık” olarak gösteren bir kılıf altında ortaya çıkabilir.

<sup>36</sup> Bion, iki nesne arasında herhangi bir ilişkinin koşulu olan üç temel duygu üzerinde oluşan altı duygusal bağ tanımlar: L (Aşk), H (Nefret), K (Bilgi) ve - L, - H, - K bağları (*Learning From Experience* 42-52). K bağı, bir şeyi bilmek üzere yaklaşma halinde kurulan duygusal bağıdır; deneyimle öğrenme ile doğrudan ilgilidir. Bu bağa içkin olan acı verici bir duygu vardır; gerçeği bilme sürecinde yaşanan hayal kırıklıkları ve acı. Buna tahammül edilememesi nedeniyle bu bağ engellendiğinde, yani - K bağı üzerinde, deneyimden öğrenme gerçekleşemez. - K bağı, bilmeye açık olmanın engellendiği duygusal etkinliklerdir (48-49).

<sup>37</sup> *Aşk-ı Memnu ya da Uzun Bir Kışın Siyah* günlerinde şöyle yazar: “Yerleşik değer yargılarına isteksiz bir bağlılık, birey konusundaki engin girişimlerine bir yerden sonra [yazarı] yenik düşürür” (31).

<sup>38</sup> Parla, *Babalar ve Oğullar*’da, “Oğullar ve Süfli Lezzetler” bölümünde, mutlakçı düşüncenin bu yönünü açıklar (79-116).

güçleştiren nedenlerden de biridir bu. Nihal'in bu çerçevede sınırlı bilmek isteği, "herkesin niçin evlendiğine vakıf ola[bilmesine]" (413) yetmez.

Bu alıkoyuşun, Nihal'in ensestöz gelgitlerden çıkarılamayışının bağlantılı bir nedeni de "etkilenme endişesi"dir. Argentieri'nin, "Incest Yesterday and Today" ("Dün ve Bugün Ensest") başlıklı sunumunda, Jacqueline Amati Mehler'den aktardıkları Nihal'in sorusunu cevaplıyor gibidir:

Yetişkinlikte, sevebilme ve cinselliği tam anlamıyla yaşayabilme, iki bireyin de kendi içlerinde tüm duygulara ve tutkulara yer verebiliyor olmalarını; hem sınırların anlık kaybını ifade eden ilksel kaynaşımı, hem de ötekiliğin kabulü, cinsellik, bütünlüklü bir aşk ilişkisinin gereği olan o sağlıklı saldırganlık kotası gibi daha olgunlaşmış itki düzeylerini, kendilerinde tanıyor olabilmelerini ve bunları diğeri ile paylaşabilmelerini gerektirir. Kendini çok *fazla korku olmadan bir aşk ilişkisine daldırabilen ve sonra oradan çıkabilen* (abç) bir kadının ve erkeğin böyle olabilmeleri, sadece ödipal dramının nasıl çözüldüğüne değil, kendilik ve nesne arasındaki ayrımlaşmanın nasıl geliştiğine de bağlıdır. (31)

Amati Mehler'in söz ettiği, başlangıcı preodipal dönemdeki bireyleşme-ayırışma süreçlerinde olan "ego-sınırları" oluşumudur. Nihal sınırları sevmez; babasının odasıyla kendi odası arasındaki kapıyı ilk kez kendi kapatmış olmasına rağmen, sonra bu kapının kapalı tutulmasına dayanamaz (*Aşk-ı Memnu* 139); Cemile odasına girerek kapıyı kilitletiğinde, buna içerler (228); yaşları ilerlediği için Bülent'in odasının ayrılmasına öfkelenir (315). İlksel tamlık arayışında bir ilişkilene kipinin göstergeleridir bunlar; farzedilen tamlık, kadirimutlaklık hissinin kaybını, psikodinamik süreçlerin ayrıntısına girmeden bir genelleştirmeyle, kabullenememedir. Sağlıklı ego-sınırları gelişemez. Dolayısıyla, ego hep "yeninin

iğvası” tehditi altındadır. Sınır tanımamanın bu gelişimsel sorunun sonucu olduğu gibi, sınırların aşırı savunumu, sıkı ve kapalı olmaları da buna bağlıdır. Oysa, sağlıklı ego-sınırları kısmen geçirgendir.

Nihal’in bu sevme biçimini öğrenememesinde, Gürbilek’in “kültürel melezeleşmenin doğurduğu kendini kaybetme korkusu” (*Kör Ayna* 55) olarak tanımladığı “etkilenme endişesi”nin aktif olduğu, çamlıkta geçen sahnedeki bir simgeleştirmede belirginleşir. Behlül, Nihal’i daha öteye doğru yürümeye çağırırken, Nihal’in o tarafta gördükleri şunlardır: “Daha uzakta, bir derin uğultu içinde Ada’nın velvelesi, ormanın karanlıklarında açılmış *bir uçuruma iniltileyle yuvarlanan, herşeyi mukavemet edilemez bir seylanbe ile sürükleyerek götüren* (abç) bir muhip çağlayan farz ettiriyordu” (*Aşk-ı Memnu* 448). Batı’yı sağlıklı bir biçimde tanımayı önleyen “kapılma” dinamiğinde yaşanan korku ve tedirginliktir bu. Gürbilek, “etkilenme endişesi” terimini Harold Bloom’dan ödünç alır (*Kör Ayna* 30-32). Halil Turhanlı’nın aktarımıyla, Bloom’a göre “her şairin yoğun biçimde etkilendiği ... bir selefi vardır. Genç şair selefini yorumlayarak güç biriktirir, fakat beri yandan da onun etkisinden kurtulamama, özgün bir yaratıcı olamama korkusuna da kapılır” (“Liberal Ütopyanın ...”). Gürbilek’in Bloom’un kuramını modern Türk edebiyatına uyarladığı çerçevede, ilk Türk roman yazarlarının sefleleri Batılı yazarlardır. Ancak bu bağlamda, Bloom’un “edebiyatın vazgeçilmez bileşenlerinden biri” olarak gördüğü (aktaran Gürbilek, *Kör Ayna* 32) etkilenme endişesinin dinamikleri çetrefilleşir; Gürbilek’in dediği gibi, “etkilenin yerli, etkileyenin yabancı olması, üstelik yerlinin bu karşılaşmaya baştan yenik girmesi” nedeniyle, “edebi endişe ... bir ulusal-kültürel endişeyi harekete geçirir; etkilenme problemi, *yerele-ulusal benliği kaybetme* (abç) gibi tüm cemaati ilgilendiren bir kamusal korkuyu da beraberinde getirir” (32). Etkileyen karşısında yaşanmış bir ilksel kaybın, narsisistik bir yaralanma olarak

yaşanmış olması, zedelenen benlik sınırlarının aşırı savunumunu telkin eden bir süperego oluşturur. Çünkü, bu yaralanmanın etkisinde “alığılanan tehdit”, sadece etkilenme değil, yok olma tehlikesidir. Nihal’in gerçekleşmeyen cinselliği entegrasyonu, idealin olduğu kadar, Koçak’ın gördüğü, yerel gelenekle bağlantılı süperego ekseninin de etkisindedir.

Halit Ziya’nın, modern Türk edebiyatının ilk ürünlerini veren öncülleri Tanzimat romancılarının cinselliğe yaklaşımından çok uzaklaşmış olduğu söylenemez. “Uyku” ve “uyanış” a dair çelişkileri, Parla’nın *İntibah*’ta Namık Kemal’in kaygıları hakkında yazdıklarına benzer:

“Uyanış” anlamına gelen “intibah” öykünün basit kurgusal düzleminde Ali Bey’in en sonunda yaptığı yanıtlara uyanması ve geç de olsa gerçeği görmesi gibi yorumlabılırsa de (hatta yazarın bilinçüstü isteği bu yorumdur), izleksel, ya da belirleyici altkurgunun, ya da isterseniz, yazarın bilinçaltı amacının cinsel bir uyanış öyküsü anlatmak olduğu açıktır. (*Babalar ve Oğullar* 87)

Parla’nın “Tanzimat düşününün çizdiği sınır” (91) dediği, savunmacı bir tutumla “Kuran’a ve Aristo mantığına dayanan mutlakçı ve apriorist bir epistemoloji”ye (109) sıkı sıkıya bağlı kalma, “cinsel uyanışın bir günah olarak kabul edilmesi”ni (87) belirler. Bu dünya görüşünün temellerine göre, Parla’nın açtığı gibi, doğaya özgü bedensellik, insan doğasından dışlanmalıdır (88-89). Ayrıca, “uyanıklığın getirdiği cinsel özlem, ... [*İntibah*’taki] anlatıcıya göre ... nakd-i can ettiren, yani sonsuzlaştıran ölüm özlemiyle çelişir” (93).

*Aşk-ı Memnu*’da Nihal’i yaşatmak, yazarın temel motivasyonlarından biri gibidir. Onu betimlemeye geçmeden önce, Adnan Bey’in onun tahtadan oyma bir portesini yapıyor olduğunu söyler. Ancak, anlatı ilerledikçe, Nihal’in ölümü hem bir kaygı, hem de bir çekim merkezi gibi yinelenmeye başlar. Nihal birkaç kez bayılır;

“Nihal ölüyor, ölecek” gibi sözler çok söylenir olur. Kanımca, bu yoğun kaygının belirleyeni, uyanış ihtimalleri sıklaştıkça güçlenen süperego ekseninin çekim alanıdır. Nihal romanda Bihter gibi ölmez, ama yazarın onu etli canlı bir insan gibi yaşatma isteği bir yere kadardır. Büyümesi, ensestöz yöneliminden vazgeçebilmesi ve cinselliği entegrasyona yönelimi daha baştan mümkün değildir. Bu yüzden yazar aslında onu yaşatamaz; apriorist ve mutlakçı düşüncedeki “sonsuzlaştırılan ölüm özlemi”ne (bu aynı zamanda tamlık özlemidir) teslim olur. Nihal ölmez fakat romanın sonunda canlılığını yitirir. Halit Ziya, romanda bunun sorumluluğunu, Bihter’e ve Behlül’e ve Adnan Bey’e projekte eder<sup>39</sup> ama asıl nedenini itiraf da eder: Adnan Bey, Nihal’in portresini “artık bir genç kız” olduğu için tamamlayamaz (*Aşk-ı Memnu* 307).

## I. 6. Değerlendirme

Romanın adı *Aşk-ı Memnu*’nun genellikle Bihter ve Behlül’ün aşkını ifade ettiği düşünülür. Fakat çok yönlü bir adlandırmadır<sup>40</sup>. Bihter ve Behül’ün aşkını ifade eder; romanda “memnu” sözcüğü bir kez bu bağlamda geçer: Bihter, “bu aşk günahının bütün memnu lezzetleri[nin] onun garam atşını [aşk susuzluğunu] mest ederek teskin ett[iğini]” düşünür (271). Ancak Behlül’le yakınlaşması öncesinde, ayna sahnesinin olduğu bölümde, henüz nesnesiz aşkını ifade ederek de kullanılır: “Fakat nasıl sevecek? Sevmek, bu artık kendisi için memnu, muhal bir şey değil miydi?” (219). Elbette, “aşk-ı memnu” Nihal’in babasına aşkını da ifade eder.

---

<sup>39</sup> Nihal Bihter’le Behlül’ü görüp bayıldığında, Behlül “Öldürdük, biz öldürdük... Anlıyor musunuz? Biz ikimiz...” der (*Aşk-ı Memnu*, 500); Adnan Bey, Bihter’in etkisinde olduğu için suçluluk duygusuyla “Yoksa kızımı öldürüyor muyum?” diye endişelenir (363).

<sup>40</sup> Selim İleri de *Aşk-ı Memnu ya da Uzun Bir Kışın Siyah Günleri*’nde, yapıtta birden fazla yasak aşk görür: Bihter-Behlül, Behlül-Peyker, Behlül-Firdevs Hanım, Beşir-Nihal, Nihal-Adnan Bey arasındaki ilişkileri bu kapsama alır. Ona göre “Bu yapıtta kişilerarasındaki yasak aşklar, hem toplumsal özgürsüzlüğü hem de kararmakta olan iç mekanı anlatır” (16). Ben Bihter-Behlül, Nihal-Adnan Bey, Nihal-Behlül ilişkilerine değiniyor ve bunları farklı biçimde yorumluyor olacağım.

Buradaki yorumlamamızda, Bihter'in ve Nihal'in aşkları, eksiksiz bir tamlık arayışı olarak görülür. Dolayısıyla, “aşk-ı memnu” bir yönüyle bu ensestöz arayıştır. Metinde diğer bir yasak aşk, Behlül ve Nihal'in aşkıdır. Bunun üzerine çok şey söyledik. Bu okumada Behlül, bir kişi olmaktan çok bir öğedir; Nihal'in ensestöz çemberden çıkıp yetişkinliğe geçişini hızlandırma potansiyeli taşıyan bir öğe. Bunu önleyen faktörler olarak şunlardan söz ettik: “ahlâk-i umumi”ye bağlılık ve onun yaslandığı mutlakçı düşüncenin bedenselliği dışlayışı, yazarı, Nihal'i bedenselliğe, cinselliğin entegrasyonunun birincil ortamına bırakmaktan alıkoyar; “kültürel melezleşmenin doğurduğu kendini kaybetme korkusu”na (Gürbilek, *Kör Ayna* 55) benzer bir “etkilenme endişesi” bu süreçte aktiftir; hepsinden önce, Nihal'in sevme biçimi nesne-sevgisi olmaya yönelik değildir, Behlül'ün karşısında da yitirilmiş bir mutlak tamlığın arayışındadır<sup>41</sup>. Bunların Doğu-Batı sorunu ile, romandaki simgesel ortamda ve diğer yorumcuların yardımıyla, nasıl ilişkilendiğini açıkladık. Bu bağlamda “aşk-ı memnu”, Batı düşüncesinin entegrasyonunun mümkün olmadığını, Gürbilek'in Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ta işaret ediyor olduğunu söylediği “Doğu'yla Batı arasında mutlu bir evliliğin imkansızlığı[nı]” (84) da ifade ediyor gibi görünmektedir.

Halit Ziya için, o dönemdeki koşullarda Batılılaşma sürecinde yaşanan zorluklar (yası tutulamayan ve entegre edilemeyen kayıplar; bunun oluşturduğu narsistik yaralanma; bu zeminde, “kapılma” veya “reddetme” şeklinde ilişkilenerek, derinliği ile tanınamayan ve entegre edilemeyen Batı düşüncesi; ona erişimi güçleştiren İstibdat rejimi; narsistik yaralanmanın yol açtığı tamlık arayışının, “ötekinin ötekiliğini kabul eden” bir ilişkilene kipi ile çelişmesi, Batı'da gelişen düşünce akımlarına ve romanın derin dokusuna içrek bu anlayışı kavrayamama,

---

<sup>41</sup> Bunlara eklenen bir de kurgusal öğe vardır, Behlül zaten Nihal'in üvey annesi Bihter'le yatmıştır.

gelenekteki mutlakçı apriorist düşünceninse hem “kapılma” karşısında güçlenen suçlayıcı süperego ekseninde olması hem de tamlık arayışını cevaplıyor olmasıyla, “gerilenen” tercih olması) iki romanında da (*Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu*) yer alan, *Aşk-ı Memnu*’da üzerine daha çok eğildiği, ensest motiflerinde simgeleşiyor olabilir.

Jung’a göre, kişisel fantazmalarda ve burada ele aldığımız bağlamdaki gibi sanatsal yaratılarda ensest sembolik bir anlam taşır. Tüm psikolojik, fiziksel, sosyal, kültürel ve ekonomik bileşenleriyle yaşamın zorlayıcı gerçeklerine adaptasyonda güçlük çekildiğinde yaşanan, “çocukluğun cennetinde kalma özlemi”dir (Murray Stein, *Jung’s Map*, 66). Jung, *Psychology of the Unconscious* (Bilinçdışının Psikolojisi’nde) bir klinik deneyimi ile birlikte mitler, dini metinler ve ritüeller, edebi yapıtlar üzerinden, “bireyleşme” sürecindeki bu zorlu aşamayı inceler. Her türlü ihtiyacın karşılandığı, tamlık hissinin yaşandığı durum, “anne”, “anneler” olarak simgeleşmektedir (230). “Kahraman”ın (Jung’a göre “yaşam enerjisi” olan libidonun) bu yönelimden çıkabilmesi, bir “feragat” gerektirir. Bu “feragat”, çocuksu taleplerin ensestöz arzuların ve davranışların, bunları taşıyan kendiliğin feda edilmesidir (Beatrice Hinkel, “Introduction” / “Giriş” 34). Klein’in yaklaşımında bu, Habip’in sözleriyle “sembiyotik idealden bireyleşmenin kabulüne giden yol[un], tutulması gereken bir takım yaslarla döşenmiş” olmasıdır (“Diğer Yarısını Arayan Adam” 60) “Çocuk kalmaya mahkum” Nihal’in “bu çocukluğunun ... altında bir şey, onu mustarip eden, henüz mahiyeti anlaşılmamış yeni bir ruh hadisesi saklı” olduğunu yazan (*Aşk-ı Memnu*, 415) Halit Ziya, sanırım ensest motiflerinde, Batılılaşamama bağlamında o zamanlarda henüz anlaşılmamış, daha uzun zaman da anlaşılamayacak olan bir toplumsal-tarihsel sorunun bireylerdeki tortusunu dile getiriyordu.

## II. BÖLÜM

### Aylak Adam, Anayurt Otel: Medeniyet ve Hoşnutsuzlukları

Zamanla her kata ayakyolu, odalara lavabo yapıldı; salonun, sofaların, odaların tahta tabanları, merdivenler kalın muşambayla kaplandı. Yıldan yıla o kasaba otelinin kokusu da sinince içine, eski konak bir otel oldu.

(Yusuf Atılğan, *Anayurt Otel* 10-11)

— Bir şey mi arıyorsunuz beyim?..  
— Evet! Eski bir koku.

(Yusuf Atılğan, *Aylak Adam* 142)

### II. 1. İki Roman Üzerine

Yusuf Atılğan, onbeş yıl arayla yazdığı iki romanı, *Aylak Adam* (1959)<sup>42</sup> ve *Anayurt Otel*'ni (1973), “madalyonun ters yüzleri” olarak niteler. (alıntılanan Gürbilek, *Mağdurun Dili* 163). Bu iki kısa ve çok yoğun roman arasında, temasal bir süreklilik vardır<sup>43</sup>. Ruhsal yapılarındaki bölünmüşlük benzerlik gösteren iki kahraman, C. ve Zebercet, odipal üçgen içinde konumlanışı da belirtilen bir biçimde,

---

<sup>42</sup> *Aylak Adam*'ın birinci baskısı Varlık Yayınları'ndan 1959 yılında çıkmıştır ama yazılması daha öncedir, roman, 1957-58 Yunus Nadi Roman Armağanı'nda ikincilik ödülünü almıştır.

<sup>43</sup> Moran ve Gürbilek de buna değinirler. Moran'a göre, “iki roman arasında öyle benzerlikler göze çarpar ki insan, Atılğan'ın aynı konuyu, farklı roman anlayışlarının getirdiği yeni bir teknikle ikinci kez yazmak istediği sanısına kapılabilir” (“Aylak Adam'dan Anayurt Otel'ne” 291). Gürbilek, *Mağdurun Dili* adlı kitabındaki “Yeraltında Neler Var?” bölümünde, iki romandaki “sonuçsuz kalmaya yazgılı bir arayış üzerinde biçimlenen” (161) tematik ortaklığı vurgular; Zebercet ve C.'nin “Atılğan'ın romanlarında şekillenen [Dostoyevskivari] yeraltının farklı yüzleri olduğunu” söyler (163).



anne ikamesi olabilecek bir kadının arayışı içindedirler. Romanların olay örgülerini ilerleten bu arayışla birlikte, iki romanda birçok ortak motif ve imge görünür: kırılan bir bardak, bir kadına ait bir mekanın cepte taşınan anahtarı, babanın veya büyükbabanın hizmetçiler/beslemelerle yatması, saldırganlık yapan iki köy delikanlısı, nedensiz erkek şiddetleri, anahtar deliğinden bir cinsel ilişkinin izlenmesi, sinemanın romanlarda belirgin bir biçimde yer alışı ve iki romanda da “erkek mekanlarının” (birahane/ meyhane, berber, genelev, askerlik) olması gibi. Romanları birlikte ele alacak olmamın nedenlerinden biri bu ortaklıktır.

İçerikteki bağlantının yanı sıra, anlatı tekniğinde de benzerlikler vardır. Moran’ın bu konuda iki roman arasında gördüğü farka büyük ölçüde katılıyorum; bu romanlar özellikle üslup ve anlatım açısından farklılaşırlar, fakat bu aralarındaki üslupsal bağı hiçleyen bir farklılaşma değildir. Moran, *Aylak Adam*’ın “klasik roman kurallarına, okurun alışmış olduğu konvansiyonlara sadık kalarak” yazılmış olduğunu, *Anayurt Otel*’ninse aynı temanın “hem içerik hem de biçim yoluyla dile getir[ildiği]” bir roman olduğunu söyler (“Aylak Adam’dan ...” 292-93). Gerçekten Moran’ın da belirttiği gibi, *Aylak Adam*’da C.’nin iç dünyasını az çok aydınlatan açıklayıcı cümleler vardır; *Anayurt Otel* bunlara hiç yer vermez, herşey ardarda dizilen edimlerle anlatılır. *Aylak Adam*’da dil de henüz sıfatlardan ve bazı benzetmelerden, *Anayurt Otel*’nde olacağı gibi, nerdeyse büsbütün eksilmemiştir. Ancak, iki romanda bilinçakışı yönteminin kullanımında benzerlikler vardır: C.’nin ve Zebercet’in düşüncelerinde bazı obsessif cümleler benzer şekilde yinelenir ve geçmişten anılar bugünkü düşüncelerin arasına ani flaşbeklerle girip çıkarlar. Aynı zamanda, roman boyunca çağrışımlarla parça parça beliren geçmişin, anlatının sonuna doğru tamamlanmış olarak verilmesiyle bulmaca parçalarının bir araya gelmesi gibi şekillenen bir kurgu, iki romanda da ortaktır Farklılık, sanıyorum daha

çok gelişimseldir. *Aylak Adam*'da Atılgan henüz üslupsal bir arayışta olduğunu gösterir biçimde çeşitli anlatım türlerini dener. Örneğin, Durrell'vari bir üslupla, olayları farklı kişilerin bakış açılarından ve Ayşe'nin günlüğü, B. ve Güler'in mektupları gibi metinler üzerinden de anlatır. Gerçekliğin farklı kişilerce farklı algılanışı olgusunu ifade eden bu tekniğin kullanımı, içeriğin bütünüyle tam örtüşmez, dolayısıyla anlatıdaki odaklanma *Anayurt Oteli*'ne göre dağınık kalır. C.'nin yılbaşı akşamı Ayşe'nin dairesine çıkarkenki düşüncelerini içeren cümlelerin her biri arasına, cebinden duyulan ses olan 'Klik!' sözcüğünün yerleştirilmesi<sup>44</sup>; "hızlıyürüyen insanlar sürüsü" (15) gibi bir bitişirme; üçüncü tekil şahıstan birinci tekil şahıs anlatıma geçişler; ve bir iç diyalog (66-67) gibi diğer bazı modernist teknikleri kullanışları da üslupsal denemeler gibi durur. *Anayurt Oteli*, içerik-üslup bütünlüğü açısından, bu romana göre çok daha olgunlaşmıştır; dil ve üslup, anlatılanla her an uyumludur. Dolayısıyla, iki roman teknik açıdan farklılaşsa da bu alanda gelişimsel bir devamlılık içindedirler, denebilir.

Benzer bir gelişimsellikle, Atılgan *Anayurt Oteli*'nde, iki romanda da ele aldığı temanın tarihsel-kültürel bağlantılarını çok daha net olarak kurmuş görünüyor. Romanlardaki pek çok şey gibi, belli belirsiz ve ayrıntılarda gizli bu öğelerin nüvelerinin *Aylak Adam*'da da olduğunu, fakat bunların ancak *Anayurt Oteli* ile bağlantılandırıldığında görülebildiklerini düşünüyorum. *Aylak Adam*, ağırlıklı olarak bireysel düzeyde yazılmış bir romandır; topluma yabancılaşmış bir bireyin kişisel hikayesini, tarihsel-kültürel çerçevesine pek konumlandırmadan anlatır.

Madalyonun diğer yüzü, *Anayurt Oteli*, hem içerikteki toplumsal-tarihsel

---

<sup>44</sup> ""Ayak seslerini duyunca aralamış kapıyı. Kocasını bekliyor bu." Klik! "Başkası olamaz mı? Ya evli değilse?" Klik! "Öyleyse geleceğim deyip gelmeyen birisidir beklediği. Az sonra 'Vefasız' diye başlayan bir mektubun önüne oturur." Klik! Üçüncü katta kimse yoktu. "Burada hep iki çocuk olurdu. Çok soğuk bugün." Klik! Dördüncü katta öyle. Yalnız haşlanmış lahana kokusu vardı. Klik! "Çatla namuzsuz." (Aylak Adam 36)

göndermelerle, hem de bunlarla bağlantısının anıstırıldığına değineceğimiz dil ve üsluptaki gelişimiyle, önceki romanda belirginleşmeyen tarihsel-kültürel çerçeveyi kurar. Böylelikle iki roman birlikte ele alınarak, bireysel düzeyde ve tarihsel-kültürel düzeyde, iki yönlü okunabilirler. Aşağıda böyle bir iki düzeyli okumaya yer veriyor olacağım. Atılğan'ın romanlarındaki ensest motiflerinin de Halit Ziya'nın romanlarındakiler gibi, tarihsel-kültürel bağlamdan bağımsız olmadığını düşünüyorum. “Atılğan bu iki romanda ne anlatıyor?” sorusunu, Freud'un başlığı “medeniyet ve hoşnutsuzlukları” yanıtıyor olabilir. Romanların altmetinleri, yazarın huzursuz kahramanları C. ve Zebercet'in, Freud'un “medeniyet” kavramı ile de ilişkilenebileceği birlikte, daha çok buradaki modernleşme projesinin etkilerinden mustarip olduklarına işaret ediyor sanıyorum.

## II. 2. Cepteki Anahtar: Romanlardaki Ensest Motifleri

Ara sıra bir resim atölyesinde poz veren, bir ara yazmayı deneyen ama yazdıklarını yırtıp atan, marangoz veya terzi aramak, sokak adlarıyla ilgilenmek gibi geçici meşgaleleri olan “aylak adam” C.'nin kendisi için en anlamlı meşgalesinin bir kadını arayış olduğunu anlamak güç değildir. Roman, bu arayışı ifade eden bir cümle ile açılır: “Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi” (9). Aranan “o” belirli bir kimse değil, “bir kadın”dır. Sokakta birdenbire öptüğü “Rum kızı” için “Yoksa o muydu?” (10) diye düşünür; az sonra da karşı apartmanın penceresinde duran bir kadın için aynı şeyi düşünür: “Yoksa o mu?” (11). Olan biten arasında, gözleri her an kadınları tarar: “bir simit aldı. Kadının biri evinin önünde kilim silkiyordu” (13); “Paltosunu çıkarıp ortalarda bir koltuğa oturdu. Gelenlerin çoğu kadın” (17). *Anayurt Oteli*'nde yer almayacak türde bir açıklayıcı cümleyle de bu vurgulanır: “karşılaştığı kadınlara bakarak yürüyordu” (32). Gözünün çarptığı kadınlar için kullanılan “kadın”lı tamlamalar, “tramvaydaki kadın” (31), “kat

sahanlığında, karşı kapının aralığında duran kadın” (36), “karşı apartmandan çıkan kadın” (42), Anayurt Oteli’nde “gecikmeli Ankara treni ile gelen kadın”a dönüşecektir. Bu kadınlardan biri olan “şaşı kadın”, C.’ye zihninde “karmaşık yollardan Zehra teyze[sini] getir[mektedir]” (10). Annesini bir yaşındayken kaybeden C.’yi Zehra teyzesi büyütmiştir: “Dizinde yatarken yalnız benim bildiğim kokuyla dolu, kimi duran, kimi kıpırdayan dudaklarına bakardım. Arada eğilir, ben büyük, inanılmaz birşeyler olacağını beklerken salt burnumun ucunu öperdi. Yüzü bana eğilirken gözleri şaşılışardı” (10). Atılgan, bilinçdışına bağlı yazdığı kadar, klasik Freudçu psikanalitik kuramı bilinçli olarak da kullanan bir yazardır. Çocuğun annesinin veya anne figürünün yakınlaşmasından “büyük birşeyler olacağına” dair beklentisi kuramda ensest bağlamında yer alır.

C.’nin arayışının ensestöz nitelikleri, romandaki iki ilişkisi, Güler ve Ayşe ile beraberliklerinde ayrıntılanır. Güler’in “kimsesiz” kalmasını ister:

Rahatladı. Demek düşündüğü buydu. Eski evi! On gündür konuşmalarından anladığına göre, kızkardeşini, biraz da annesini kendi kendine yıkabilmişti. Ama daha dimdik duran bir babası vardı; bir de bu eski evi. Bugün eve saldıracaktı. Acelesi yoktu; sonra babasını yıkardı. Kimsesiz kalsın istiyordu.

“Benim ona tutunabilmem için onun benden başka dayanağı olmamalı.” (77)

Ayşe ile düşlediği de “iki kişilik bir toplum”dur (117); Ayşe ona ailesinden söz edemez, “kimse[si] yokmuş gibi yaş[arlar]” (131); yandaki pansiyonda birlikte yemek yedikleri ailelerden ayrılmaları onu mutlu eder; Ayşe’nin resim yapıyor olmasını bile, “şimdi ben ona yokum” (116) diye düşünerek kıskanır. “İki kişilik toplum”sa, ancak Klein’in incelediği evrende, anne ve bebek arasındakidir.

Güler hakkında “Benim ona tutunabilmem için onun benden başka dayanağı olmamalı” cümlesinde bilince vuran düşüncesini, sanıyorum yazarın superegosu denetler. Hemen ardından şu cümleler gelir:

Gene de bu kızın ilerde onun yüzünden azap çekeceğini sanıyordu. Başını çevirip baktı. Azap çekmesini istemiyordu. Sonra kafasında hep o iki cümlelik söz dolaşmaya başladı. Gelip geçenlere düşmanca bakıyordu. Sanki azap çeken ilaçla kurtaran onlardı.

— Boş yere azap çekmeyin, bir Derman için, dedi. (77)

Bu, bir eczanenin vitrininde gördüğü bir ilaç reklamının sloganıdır. Romanda önceki kullanımından, zihninde kendi çektiği azapla birleştirdiği bir cümle olduğunu biliriz. Böylelikle, zulmedici öznenin kendi azabına işaret eder Atılgan. “Derman”, daha sonra anlaşılacağı gibi, Teyze ile ilişkilidir. Çocukken bir gün onu kucağında taşıyan teyzesi, “Dermanım kesildi, in kucağımdan da biraz yürü!” (142) demiştir. Reklamı gördüğünde kimin söylediğini çıkarmadan anımsadığı bu sözün çağrıştırdıkları ile birlikte, bu reklam sloganı roman boyunca bir derdine derman arayan bir adam oluşunu vurgulamak için kullanılır. Teyzesinin kucağındaki anının hatırlanmasıyla, çekilen azabın çözümlenmemiş ensestöz bağıllıkla ilişkisi anlaşılır: “Boynuna sarılmış, inmemişti. Kucağı rahattı. Burnunda onun kokusu vardı” (142). Böylelikle, C. sürdüremediği iki ilişkisinin sonlanmasından sonra, işleri, sinemanın önünde müşteri bekleyen şaşı kadını evine alıp, başını kucağına koyup uzanarak “Bana ‘Reçel kıvamına gelince indirirsin’ desene” (146) demeye kadar götürür. Ona “o tadılmış huzuru hatırlatan” (146) bu kadının eğilip burnunun ucundan öpmesini de ister.

Zebercet’in arayışının veya bekleyişinin ensestöz niteliği bu kadar belirgin değildir. Zebercet, katipliğini yaptığı Anayurt Oteli’ne bir gece “gecikmeli Ankara treni ile gelen kadın”ın ertesi gün otelden ayrılmasından sonra tekrar gelmesini

bekler. Bu bekleyişi başlatan ve Zebercet'in ağır bir tekdüzelikte süregelen yaşam alışkanlıklarını kırabilmesine neden olan, kadın tarafından bir an "görölmüş" olmasıdır. O gece çay vermek için odasına girdiğinde, kadın bir an için yüzüne bakar, "zahmet oldu size" (*Anayurt Oteli* 7) der. Zebercet ertesi sabah, odadaki aynada kendi yüzünü görür ve uzun süre bakar: "Kadının baktığı işte bu yüzdü o gece" (8). Aynı motif *Aylak Adam*'da da vardır: C. gittiği berberde "oturur oturmaz aynadaki suratına bak[ar]. İşte Güler'in gördüğü de buydu" (55). Bunlar, Gürbilek'in de belirttiği, kahramanların "aynalanma" ihtiyacını ifade eder (*Mağdurun Dili* 166). Sağlıklı ve patolojik narsisistik gelişimi kuramsallaştıran Heinz Kohut'un yaklaşımında iki temel ihtiyaçtan biri olan yeterli ve doğru "aynalanma" (örn. "Kendilik Bozuklukları ve Tedavileri" 88) ilk olarak anne/anne figürü tarafından karşılanır. Atılğan'ın *Aylak Adam*'ı yazarken sadece kronolojik olarak bakıldığında bile Kohut'u okumuş olması mümkün değildir, ama aradığı şey, tam da Kohut'un "annenin gözlerindeki pırıltı" dediğidir (örn. "Forms and Transformations of Narcissism" / "Narsisizm Biçimleri ve Dönüşümleri" 106): C.'yi şaşı kadına bağlayan, teyzesinin bakışlarında hep gördüğü "o sevgi ışması"nı (*Aylak Adam* 138), onun "şaşımsı gözler[in]deki büyük yağmalardan kalmış nemli pırıltı[da]" (143) görüyor olma yanılmasıdır.

Zebercet'in arayışının "anne"yle ilişkisi, saklı bir ayrıntıda da verilir. Aradığı, artık "ortalıkçı kadın" gibi uykusunda sevişeceği biri değil, 6 numaralı odada kalan, anahtar deliğinden gözetlediği öğretmen çiftteki kadın gibi sevişirken eşiyile konuşan bir kadındır. Çiftin otelden ayrılacağı sabah isimlerini otel defterine yazarken kadının adının Saide olduğunu öğreniriz. Annesinin adı da Saide'dir. Kadının adını yazmasını, annesi ile ilgili anılar takip eder: "Kadının adını yazdı. Ne dersi veriyordu kim bilir; yetişkin erkek öğrenciler nasıl dinlerdi? Saide... Anası ince bir kadındı. Bu konakta, şimdiki 6 numaralı odada doğmuş" (*Anayurt Oteli* 28). Az sonra, çift otelden

ayrılırken adam memnuniyetlerini belirtir, vedalaşır, el sıkışırlar. Bu tabi, bir gece önce onları odalarında gözetleyen Zebercet'in içdünyası ile aşırı tezat oluşturan bir sosyalleşmedir; Zebercet, kadının elini sıkarken onun yüzüne bakamaz, bıraktıktan sonra elini arkasına götürür, avucu terli miydi diye endişelenir. “Giderlerken arkalarından baktı. Dün gece ‘Nasıl seninim’ demişti kadın. Yeryüzünde erkeğiyle böyle konuşan başka kadınlar da vardı elbet. Sigara paketini almak için elini sağ cebine soktu yanlışlıkla” (29). Heyecanını yatıştırmak için sigara içmek istediği açıktır. Yanlış cebe uzanması bu heyecanı da belirtiyor, ama sağ cebinde “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ın odası, 1 numaralı odanın anahtarını taşıyor olduğunu romanda o ana dek yeterince tekrarlanmış olmasından biliyoruz. Yeryüzünde böyle bir kadını bulabilme umudu ile birlikte, bu kadının adının annesininki gibi Saide olması da düşünülünce, 1 numaralı odanın anahtarına uzanması ile “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”a yönelik zihinsel yatırımının “anne” ile bağlantısı anlaşılıyor.

Gürbilek, C. ve Zebercet'in “şiddetli bir görülme ihtiyacı” (*Mağdurun Dili* 131) ile “yarı gerçek yarı hayali kadınların” izini sürmelerini, “çocukluğun ilksel bağlarına dönmeye çalışma” (161) olarak yorumlar. Bu, enestöz bağın çözülemeyişini ifade eder. Ancak, Gürbilek'e göre Atılğan, kahramanlarının “arayışını bir özgürlük olarak mı, yoksa bir maraz olarak mı ele alacağına tam karar verememiş[tir]” (134)<sup>45</sup>. Romanların Freudçu psikanalizden etkilenmiş olmasının

---

<sup>45</sup> “Aylağın huzursuzluğunun başkalarını karşısına alma cesaretini göstermiş eleştirel bir bilinçten mi, yoksa erken çocukluk deneyimlerine bağlı bir yaralanmışlıktan mı, bir başka deyişle eleştirebiliyor olmanın verdiği güçten mi, yoksa bir ruhsal eksiklikten mi kaynaklandığına tam karar verememiş, daha doğrusu romanında bu iki farklı kararı aynı anda devreye sokmuş, iç dünyanın belki de böyle kararsız bir mekan olabileceğini anlatmak istemiştir Atılğan” (136). Gürbilek, “aynı kararsızlığın *Anayurt Oteli*'nin de kurucu özelliklerinden biri olduğunu” söyler: Bir yandan doğumundan bu yana örselenmiş bir küçük adam, apaçık bir marazi figür, aslında düpedüz bir mağdur-canidir Zebercet. Ama diğer yandan Atılğan'ın, toplumun yalanını (‘ne çok yalan söyleniyordu yeryüzünde; sözle, yazıyla, resimle ya da susarak’) açığa çıkarmasını, insan ilişkilerindeki hoyratlığa işaret etmesini, ayrıca ‘özgürlük’, ‘sorumluluk’ ve ‘suç’ kavramlarını sorunsallaştırmasını sağlayan bir marjinal figürdür” (135).

yanı sıra, bununla birlikte akan varoluşçu çizgi göz önünde bulundurulduğunda bu ikili yapı görülmektedir (136).

Bunlardan daha alt düzeyde üçüncü bir durumun daha olduğunu düşünüyorum. Kahramanların yazgısı tarafındaki patolojik ekseninde, ensest motifleri, Gürbilek'in de belirttiği gibi, ilksel bir bağın yeniden yaşanması arzusunun, regresif bir yönelimi ifade eder. *Aşk-ı Memnu*'da söz ettiğimiz gibi, Jung'un kişisel fantazmalarda, düşlerde ve sanat yapıtlarında ensesti sembolik olarak yorumlayışı da böyledir: bireyleşme sürecinin "uyum sağlama aşaması"nda<sup>46</sup>, yaşamın zorlu gerçeklikleri, çatışmaları karşısında, çocukluğun bağımlılığına, "anneler"e dönme arzusu (M. Stein, "Individuation" / "Bireyleşme"). Atılğan'ın sağlıklı uyum sağlayamayan, ego-kapasiteleri ("Derman") düşük kahramanlarının arayışlarına yön veren eğilimin bir yönüyle bu olduğu anlaşılıyor. Yitirilmiş bir ilksel tamlığın arayışı. Kahramanlardaki narsistik yaralanmayı ifade eden ikili yapı (Gürbilek'in *Mağdurun Dili*'nde değindiği kibir/incinebilirlik, kendine yeterlilik/aşağılanmışlık, utanç) bunun semptomatik görünümleri olarak yorumlanabilir<sup>47</sup>. Ancak romanlarda, buna eşlik

---

<sup>46</sup> Murray Stein, "Individuation" ("Bireyleşme") başlıklı makalesinde, Jung'un çalışmalarında merkezi bir tema olan bireyleşme sürecini Jung'un farklı metinlerde bu konuda söylediklerine dayalı bir özetle aktarır. Jung'un "yaşamın iki yarısı" üzerinde gördüğü bu süreci, Stein birbirleriyle geçişliliklerini de vurguladığı üç aşamaya ayırır. "Kapsanma/bakımı karşılanma aşaması" olarak adlandırdığı birinci aşama, sembolik anlamda "anneler" olarak nitelenir, kişinin anne, anne figürleri, baba, öğretmenler veya kurumlar tarafından bakımının sağlanıyor, kapsanıyor olmasıdır. "Bakımı sağlanma", "kapsanma" maddi anlamından çok psikolojik anlamı ile ifade edilir. Aşamaları birbirinden farklılaştıran bireyin yaşama karşı tavrıdır. Kapsanma/bakımı karşılanma aşamasındaki tavır, Jung'un terimiyle "annede yaşama"dır. İkinci aşama, "uyum sağlama aşaması", egonun güçlenmesi ve yaşamın zorluklarına adaptasyon sürecidir. Bunun için ensestöz yönelimden vazgeçilmesi gerekmektedir. M. Stein'in çizdiği Jungçu çerçevede, narsistik kişilik bozukluğu, başkalarından sadece hayranlık ve aynalama beklentisinde olunan bir genel tavrıla, bireyleşmenin "kapsanma aşaması"nda saplanıp kalmış olma olarak görülür.

<sup>47</sup> Gürbilek'in C. ve Zebercet'teki narsistik incinmişliğe değinerek ele aldığı "kibir/incinebilirlik", "kendine yeterlilik/aşağılanmışlık, utanç" yapıları, Kohut'un "dikey yarılma" kavramını akla getirir. Kohut'un "narsistik kişilik bozukluklarında gözlenen büyükmecilik ve aşağılık duyguları arasındaki salınımı açıklamak üzere" tanımladığı dikey yarılma, "iki farklı zihin durumunun, kendi değerleri ve amaçları olan iki farklı kendilik-organizasyonun, herhangi bir zamanda biri diğerine üstün gelebilecek şekilde



eden, anlatımın dokusuna da örülü, dolayısıyla yazarın kahramanlarıyla paylaşıyor olduğunu düşündüğüm bir bölünme daha gözlenir: zihin/et-beden, eril/dişil arasındaki uçurum. Bunu romanlarda göstermeye geçmeden önce, bir resmi alıntılacağım. İstanbul Üniversitesi, Tıp Fakültesi, Psikiyatri Kliniği'nde sergilenen bu resim, 1957-1992 yılları arasında klinikte yürütülen Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı çalışmaları kapsamında, üzerindeki cümlenin dilinden tahmin edilebileceği gibi, büyük olasılıkla bir şizofreni hastası tarafından yapılmıştır. Romanlarda şizofrenik bir yapı vardır veya bu resmi yapan hasta söz ettiğim türde bir bölünme yaşıyordur gibi çıkarımlara varmadan, resmi alımlayışımı (benlikte ve/veya kültürde eril/dişil, zihin/beden ayrıklığı) burada bir anlatım aracı olarak kullanıyorum.



H.R.T., 84x59 cm, mukavva üzerine guvaj.

*(Çılgık Işıklı Buluştuğunda, Psikiyatri Hastalarının Görsel Sanat Ürünleri)*

---

yan yana varolması[nı]” ifade eder (Alan Goldberg'den aktaran Leonard Horowitz, 'Being of Two Minds...' / 'İki Zihinli Olmak...' 618).

Romanlarda yazarın diline de içrek olması nedeniyle yazarken çoğunlukla bilinçdışında kaldığını sandığım bu ayrıklık, gözden kaçabilecek gibi değildir:

Ama o günden sonra gündüzleri ortalıkta dolaşan, geceleri bitişik odada yatan genç bir *dişiydi* (abç) artık kadın. (*Anayurt Oteli* 15)

Ben de öteki nazlı *dişiler* (abç) gibi miyim? (B.’nin düşünceleri, *Aylak Adam* 33)

Konu cinsellik olduğunda, kadınların “dişi” olması ilginçtir. Beden ve cinsellik, “insanlık”tan ayrıştırılmış gibidir: “Katıksız dişi bu. İçinde çoktandır uyuyan hayvan uyanmış, nafakasını istiyor. Başına kan yürüdü. Nasıl doyuracak onu, parayla kadın eti mi alacak? ... İçindeki hayvan kanmıyor daha çok istiyordu. ... İçindeki canavar sevinçli” (*Aylak Adam* 31). Bunun yanı sıra, “apak, dolgun baldırlar” (36), “oturmaktan kızarmış butlar” (31), “dolgun, gergin memeler” (*Anayurt Oteli* 15), Zebercet’in olur olmaz “kabaran erkeklik organı” gibi beden uzuvları, tüm kaba ve yalınlıklarıyla anlatılarda bol bol yer alır. *Aylak Adam*’da söz edilen bir “etin bilincinde olmak” sorunu vardır ki bu, esas sorunun “bilincinde olmamak” olduğuna işaret eder: “İnsan hasta oldu mu kendi etinin bilincine çok daha varıyordu” (30); “yalnız kanının damarlarındaki koşusunu duyardı. Son haftaya değin kendi etinin gürültüsünü bu kadar açık hiç hissetmemişti” (24).

Bedenden “et” olarak söz etmek bile, zihinsellikten kesin ayrımını gösterir. Dahası, bu ayrım C.’yi içten içe huzursuz etmeye devam eder. Beden ve zihin bir türlü birleşemezler. Anlatıda zihinsel çıkarımların alanında bedene, bedeninin alanında zihne yer yoktur:

Özet: Duyarlık akımı ancak insan etinin değinmesiyle olabilir. Hava tanımlamasında başka bir değişiklik: Hava iletken değildir. ... Bırak bunları düşünmeyi, bu sıcak kumların tadını kaçırma.

Elleriyle kumları deşti. Sıcaktı. Ayakkaplarını çıkardı. Tırnakları gene uzamıştı. Ellerine baktı. Düşünmeye alışık beynine söz geçiremiyordu. (117)

Zihin/beden ayrıklığı dile de gelir: “İnsanın et olmayan tek yeri beyni değil mi? Et beyinli! Bir insan için söylenebilecek en ağır horlama sözü. Et beyinli! Ya bu birbirinde ezilen dudakları, bu acıta acıta sıkkan elleri yöneten ne? Omurilik mi? Ondan mı murdarilik demişler?” (76). “Et”, dışlanmış, aşağılanmış olandır. *Anayurt Oteli*’nde ise, beden bir bütünlük içinde ve anlamlı olarak yansıtılmadığı gibi, “terlemesi”, “osurması” (24), “işemesi” (41), sümük, meni, kan gibi sıvılar salgılaması, siileri, nasırları olması gibi, Kristeva’nın “iğrenç/dışlanan” (abject) kavramı alanında olduğunu çağrıştıran özellikleri ile verilir.

“Erkeklik” de uğraşılan bir “sorun”dur. Türkçe’de pek az kullanılan bir sözcük, “erkekçe”, *Aylak Adam*’da iki kere geçer: “O zaman içine acımsı bir yumuşaklık, gevşeme; esirgeyen, erkekçe buruk bir duygu yayıldı” (68); “Onun bu olayı kabaca, erkekçe, bilgisizce bir açıklaması vardı” (110). Birincisinde olumlu, ikincisinde olumsuz bir anlamda kullanılır ama benim dikkat çekmek istediğim, “erkek olma”nin niteliği üzerine düşünüldüğüdür. İki romanda da meyhane, askerlik, genelev, berber, *Anayurt Oteli*’nde ayrıca horoz dövüşü gibi erkek mekanlarının yer alması da kanımca buna işaret ediyor. Erkek öznelliğinin oluşumunda bir sorun olduğunu belirten pek çok cümle geçer:

Sonra donu ıslandı. Bu bir erkek donuydu. (137)

Dişlerini görmeseydim, belki vurmazdım. Erkek köpekler gibiyiz. (91)

Yoksa bütün bunlar isteğine ulaşmış, kanmış erkek etinin tedirginliği miydi? (137).

Erkek köpekler gibiyiz. Onlar koklaya koklaya, biz sürtüne sürtüne... İnsan soyunu kurutmak istiyorsanız, erkekteki bu sürtünme duygusunu alın, yeter!  
(82)

Ayşe'nin sinemada yanında oturan genç erkeğin "kalınlaşmamış, titrek" sesiyle "Bayan, çıkınca biraz dolaşabilir miyiz?" (25) dediği gün için, yazarın günlüğüne "Bir horozun vakitsiz ötüşü" yazdırması (28); C.'nin Güler'in okul çıkışına gitmeden önce saç-sakal traşı olmuş olmasından utanarak "Ne bakıyorsun kızım, hamamoğlanları gibiyim işte" diye düşünmesi (56); sinemada yanına oturan bir kadının film başlayınca öteye toparlanmasına çok kırılıp öfkelenmesi ("Hay lanet olası. İnsem mi beynine?") de toplumsal cinsiyet kimliğinin çok tedirgin, güvensiz, kırılğan bir zeminde olduğunu ifade eder.

Romanlardaki arayış, geçmişte anne ile yaşanan yitirilmiş bir tamlığın sonuçsuz kalmaya mahkum arayışı olmasının yanı sıra, bu tarafta yazarın da paylaştığı sezilen, kişiliğin eril ve dişil yönleri, zihinsellik ve bedensellik arasında hiç gerçekleşmemiş bir bütünleşmenin özlemi, veya daha doğrusu, bunun gerçekleşemiyor olmasının görünümü olabilir. İkincisinin, birincisiyle (anneden ayırma-baba ile özdeşim sürecindeki sorunlarla) ilişkililiyor olduğunu, erkek toplumsal cinsiyet gelişimine dair söylenenlere bakarken göreceğiz. Yalnız, bu bölünmenin, birinci durumdan söz ederken değindiğimiz, narsisistik bozukluklarda oluşan dikey yarılmanın bir türevi olup olmadığını kolayca söyleyebilmek mümkün görünmüyor<sup>48</sup>. İlişkili olsalar da farklı sorunlar olduğunu düşünüyorum. Biri açıkça

---

<sup>48</sup> Dikey yarılma, daha önce belirttiğimiz gibi, Kohut'un tanımladığı bir kavramdır. Eril/dişil, zihinsellik/bedensellik ayrıklığı olarak söz ettiğim duruma benzer bir tanımlama ise Jung'un teorisinde yer alıyor. Mario Jacoby, *Individuation and Narcisim, The Psychology of Self in Jung and Kohut* (Bireleşme ve Narsisizm, Jung ve Kohut'ta Kendilik Psikolojisi'nde) Kohut'un sağlıklı durumda birbiriyle uyumlu işleyen iki kutuplu olarak gördüğü ve psişik yaşamı organize eden temel etmen olduğunu belirttiği kendilik ile Jung'un Kendilik kavramı arasındaki benzerlikleri aydınlatır (62-76) ve "Jung'un bireleşme süreci kavramı[nın], Kohut'un betimlediği narsisizmin olgulaşması

narsisistik patoloji resmi çizerken, diğeri “normalin patolojisi” denilen türde sorunlara giriyor gibi; “normal”in, dişilliğin, bedenselliğin bilinçdışına itilmesi olduğu, eril bir kültür ve medeniyette<sup>49</sup>.

Jung’un çalışmalarında ensest iki farklı bağlamda geçer. Jung’un terimiyle “yaşamın ilk evresi”nde, ensest arzusu, sembolik olarak ilksel bir tamlığa gerileme eğilimidir; gelişimi engeller. Bireyleşmenin diğeri aşamasında, M. Stein’in “merkezleşme/ bütünleşme”<sup>50</sup> olarak adlandırdığı aşamada, ensest yine bir regresyon sembolüdür ama bu kez, bilinçdışı içerikleri bir ölçüde bilince entegre etmeye, kişiliğin eril ve dişil yönlerinin uyumuna, Kendilik’in ortaya çıkabilmesine hizmet eden bir regresyondur. Jung’a göre erkek psişesindeki “tüm dişil psikolojik

---

sürecinin çizgilerine paralel olabileceğini” düşündüğünü söyler (6), fakat iki teori arasında örtüşme ve farklılıkların daha ayrıntıyla araştırılması kuramsal bir psikoloji tezinin konusu olur sanıyorum.

<sup>49</sup> Pozitivist uygarlığın bu niteliği uzun zamandır dile getirilmiş durumda. Karen Jacobs’ın *The Eye’s Mind* (Gözün Zihni) adlı kitabında aktardığı, Susan Bordo’nun *The Flight to Objectivity* (Nesnellığe Kaçış) adlı çalışması, burada söz ettiğimiz bağlama değiniyor. Jacobs’ın aktarımına göre Kartezyen görüşte bedenselliğin aşağılanması geniş ve tarihsel bir bağlama oturtan Bordo, estetik ve diğeri egemen kültürel bilme biçimleri arasında bağlantı kurarak, ortaçağ kültüründe egemen olan “özümseme”ye (absorbition) karşı, Kartezyen rasyonalitede saklı “konumlanma”yı (locatedness), “dişil olandan kaçış” olarak görür: “Bireyselleşme ve şeffaflığa dair Kartezyen fantazi, dişil bedenselliği ve bağıllığı, bilginin eril, nesnel olarak yeniden kurulması adına aşağılar. Bu çerçevede, dişil bir doğa, zihni olmaması ile tanımlanır” (12-13).

<sup>50</sup> M. Stein’in “Individuation” başlıklı makalesinden aktarmaya devam edecek olursak, “uyum sağlama aşaması” başarıyla çözümlenmiş, ego kapasitesi belirli ölçüde güçlenmiş ve yaşama az çok sağlıklı bir adaptasyon sağlanmış olsa da Jung’un gördüğü bireyleşme yolculuğunda bir aşama daha vardır. “Merkezleşme/bütünleşme aşaması”, egonun, Jung’un psişede ona aşkın bir öge olarak gördüğü Kendilik’in hizmetine girmesidir. Bu aşamanın amacı, “psişenin önceki gelişimsel süreçlerde ve taleplerde bölünmüş ve ayrıştırılmış parçalarının içsel bir birleşimidir”. “Gölge”nin entegrasyonu ve “anima” veya “animus”la yeni bir bilinçle ilişkilenebilmesi bunu sağlar. Gölge, egonun farkında olunmayan veya çok az farkında olunan vasıfları ve özellikleridir. Entegre edilmiş olsalardı, kişiliğin normalde egoya ait olması gereken, ama toplumsal ahlaki değerlerle çelişmeleri gibi nedenlerle bilişsel veya duygusal uyumsuzluk yaratmalarıyla gölgeye itilen parçalarıdır. Anima ve animus, çok daha derin, arketipsel bileşenleri olan, kolektif bilinçaltına uzanan öğelerdir. Kısa ve kabaca bir tanımla, anima, “bir erkeğin psişesindeki tüm dişil psikolojik eğilimlerin kişileştirmesi”; animus, bunun tam tersi, bir kadının psişesindeki eril eğilimlerin kişileştirmesidir (M.L. von Franz, “The Process of Individuation” / “Bireyleşme Süreci” 169-189).

eğilimlerin kişileştirmesi” (aktaran von Franz, “The Process of Individuation” 177) olan *anima*’nın önemli bir işlevi, bilinçdışı ile bilinç arasında bağlantı kurulmasında bir tür aracılık üstlenmesidir (180). Curtis D. Smith, *Jung’s Quest for Wholeness* (Jung’un Bütünlük Arayışı’nda) bireyleşme sürecinin bütünleşme aşamasını Jung’un nasıl anlattığını aktarır. Bu aşamada “ensest”, Jung’un simya terminolojinden ödünç aldığı *coniuncto* veya “kutsal evlilik” anlamına gelen *hieros gamos*’tur; psişenin farklı yönlerinin, “eril (bilinç) ve dişil (bilinçdışı) kutuplaşmasının” bir birleşmeye doğru yönelimidir (105). Jung’un simyasal *opus*’un aşamalarını anlatan görsel sembolizmden faydalanarak dile getirebildiği bu psişik sürecin ilk evresi, “içsel birliği henüz kazanmamış birinin çoğul halidir, ... birleşme, uzlaşma, itfa edilme, iyileşme ve bütünleşme özleminde, acı verici ... bir durumda olma”dır (Jung, alıntılıyan Smith 104). Bu durumun görünür hale gelmesidir. Diğer evrelerdeki resimler, “kral” ve “kraliçe”nin, eril bilinçle dişil bilinçdışının birleşmesini, bütünleşmesini ve Kendilik’in ortaya çıkışını simgeler (105-110).



17. yüzyıla ait bir simya metninden  
(Jung, “Approaching the Unconscious” / “Bilinçaltına Yönelim” 31)

Robert Stein, *Incest and Human Love* (Ensest ve İnsan Sevgisi'nde) Jung'un bireyleşmenin bu aşamasında aktive olan arketipi, "Ensest Arketipi" olarak adlandırdığını aktarır (29).

Jung'un bireyleşmenin bütünleşme aşamasında gördüğü, kişiliğin karşıt, ayrışık yönlerinin (eril ve dişil eğilimlerin, bilinç ve biliçdışının, ego ve gölgenin) entegrasyonu süreci anlamına gelen böyle bir bütünleşme romanlarda bir derece olsun bile gerçekleşmeyen bir şeydir, ama bu anlamda bir kopukluk, bölünmüşlük, erkek öznenin sorunsallaşan sıkıntılarını görünür kılan Atılğan'ın romanlarına damgasını vuran bir tema gibidir. Klein'in "tümleşme" gereksiniminin hissedilmesi üzerine söyledikleri Jung'un dediklerine paralel görünüyor. Klein'a göre, "Tümleşme gereksinimi kendinin bilinmeyen parçaları olduğuna ilişkin bilinçdışı duygudan kaynaklanır; kendinin kimi parçalarından yoksun olunmasından ileri gelen bir yoksullaşma duygusu da buna eşlik eder" ("Ruhsal Sağlık Üzerine" 124). C.'nin "güneşin büzdüğü bir karpuz kabuğu gibi kupkuru" (*Aylak Adam* 43) halde masanın önünde oturması bu duruma benzer. *Anayurt Oteli*'nde aynı durum, dile içrek olarak aktarılır; dilin kendisi böyle benzetmelere yer vermeyecek kadar eksilmiştir. Kurumuş kabuk, Zebercet'in evrenini anlatan, yalın, sıfatsız, nerdeyse sadece isimlerden ve edimlerden oluşan dilde kurulur.

Romanlarda ensest motiflerinin odipal üçgene yerleştiriliyor olduğunu belirtmiştim. İki romanda da cepte taşınan anahtarla bir kadına ait bir mekana girip, içinde oturma ve oradaki nesnelere bakma (C. yılbaşı akşamı Ayşe'nin atölyesine girer, siyah perdeleri çekip burada bir anlık huzur bulur; Zebercet, "gecikmeli Ankara treni ile gelen kadın"ın odasını aynı tutup, onun orada olduğu ve kendisine baktığı zaman hissettiklerini yaşayabilmek için tekrar tekrar odaya girer) motifleri vardır.

Bunları, baba/otorite ile ilgili figürler, orada yaşananı tehdit edici algılanımıyla takip eder. C. Ayşe'nin atölyesinden çıktıktan sonra polisle karşılaşır:

Kapıyı kilitleyip dönünce birden üstüne keskin bir ışık düştü. Yüreği çarptı.

“O mu?”

— Ne yapıyorsun orada?

Anladı. Işığın arkasını göremiyordu ama seste bir katılık vardı... Anahtarı gösterdi.

— Kapıyı kilitledim, dedi. Atölyenin sahibi arkadaşımıdır. Yılbaşımı birlikte geçirelim diye gelmişim. Bekledim; gelmedi. Gidiyordum.

— Kağıtlarda ne var?

— Kalıntılar bunlar. Süprüntü. Çöp tenekesine atacaktım.

— Bırak yere de aç.

Kağıtları önüne koydu, yırttı. Işık indi. Kar parlıyordu. İki boş şişe, ekmek, peynir, salam parçaları, yemiş kabukları, soyulmadık portakallar, elmalar... Işık kalktı.

— Pekâlâ. Gidebilirsin. (*Aylak Adam* 38)

Polis giderken kağıt parçalarını almasına izin vermez, “Bırak dedik ya. Sen git. Ben atarım onları” (39). Kağıt, üzerine bir şeyler yazılabilen bir nesnedir, “düşünceler” içerebilir. Bunların da polisin denetiminde olduğuna dair bu belli belirsiz gönderme, odipal üçgende enest motifinin bireysel düzlemi ile toplumsal olan arasında bağlantı kurar.

*Anayurt Oteli*'nde Emekli Subay'ın, Zebercet'in özdeşim kurar gibi olduğu bir baba figürü olduğu sezdirilir; Zebercet kendine yeni giysiler alırken, onunki gibi bir açık yeşil kazak alır; onun gibi pantolonunu ütütür. Emekli Subay'ın “gecikmeli Ankara treni ile gelen kadın”la ilişkisi olduğuna dair de fantazisi vardır. Kadının



ayrıldığı odaya girip oradaki nesnelere en ince ayrıntılarıyla incelediği akşamlardan birinde, “kadının çayı nasıl içtiğini bilmesi gerek[tiğinden]” (37) bardağı eline alıp ağzına götürür; bardakta “kadının dudaklarının izi sandığı yeri” (37) öptüğünde, Emekli Subay’ın kaldığı üst kattaki odadan bir gürültü duyulur. Zebercet’in elindeki bardak düşüp kırılır. “Odanın bozul[duğunu]” (38) düşünür ve bundan sonra, odanın düzenini bozmaya başlar ve oraya yerleşir. Orada yaşananı bölen baba figürünün “Emekli Subay” olması, *Aylak Adam*’dakine benzer bir toplumsal-tarihsel göndermedir. Baba/otorite figürleri, toplumsal-tarihsel bir engelleme ile ilişkilendirilmektedir.

Ensestöz bağlılığın çözümünde de, dişil-eril uyumu içeren tümleşik bir kişiliğin kazanımı yönünde gelişime açık olabilmede de baba ile sağlıklı özdeşim etkindir. *Aylak Adam*’da, C.’nin babasıyla özdeşim sorunları sık sık karşımıza çıkar; Zebercet’se henüz ne olduğunu anlayamadan babasının otelin merdivenleri altındaki masa başı koltuğuna oturur, ama büyükbabasının kim olduğu belli değildir.

### **II. 3. Babayla Sorunlu Özdeşim:**

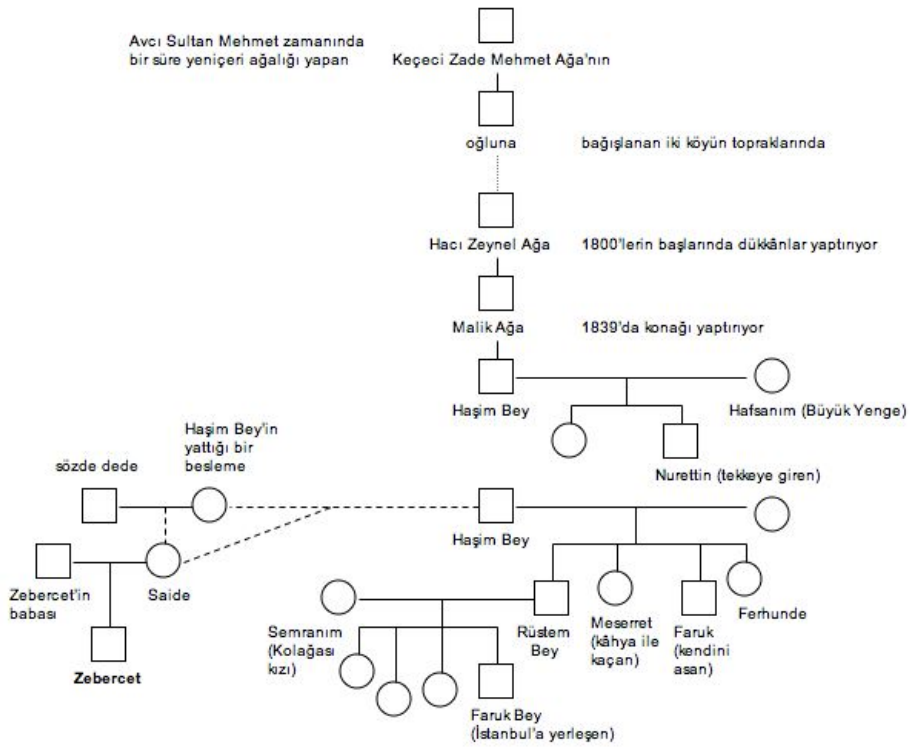
“Aylak adam”ın babası “iş avutur” der (*Aylak Adam* 41). C. için “onun gibi olmama” (126), “birisi gibi olmayı isteme” kadar belirleyicidir hayatında. Babası okumasını istemiyor diye okur, onun evdeki hizmetçilere bıyık buruşlarından iğrendiği için bıyık bırakmaz. Rüyasında beyaz önlüklü bir kadının ona doğru koşup önünde durduğunu görür: “‘Ah’ diyor. ‘Baban sandım seni. Sizin evde hizmetçiydim ben. Tıpkı baban gibisin. Bir bıyıkların eksik.’ ‘Defol, babama benzemem ben.’” (22). Babası imgeleminde sert, anlayışsız, “korkunç bir kadın düşkünlüğü” olan (126) bir adamdır. “[Çocukken sofrada] yasağı unutup konuşmaya başladığım zamanlar, kaşları inik, bana bakardı. Büzülürdüm” (125). Eve geleceği zaman korkmaya başladığını anımsar, teyzesine “Çocuğu yatır!” diyerek onunla mutlu beraberliğini

bozacağından da gelmemesini istiyordur. Babasını evdeki hizmetçilerden birine sarkıntılık yaparken gördüğü anısı da tekrar tekrar gözünde canlanır. Onları mutfakta gördüğünde, elindeki bardak düşüp kırılmıştır: “Korkunçtular. Babası yürümüş onu tokatlamıştı” (12). İki romanda da yer alan kırılan bardak imgesi, baba baskısının veya tehditinin kahramanların yaşadığı sorunlardaki rolüne işaret ediyor gibi. C.’nin çocukken teyzesi ve babasını sevişirken gördüğü “ilk sahne” de babanın tepkisiyle pekiştirilmiş bir travmatik anıdır:

Eğilip aralık kapıdan baktım. Babam bir koluyla teyzemin etekliğini kaldırıp sarmış, öteki eliyle çıplak bacaklarını okşuyordu. “Zehra, şu bacakların yok mu?” dedi. Çevrem kararır gibi oldu. Fırladım. Üstlerine atladığımda bacaklar hâlâ çıplaktılar. “Bırak onu, bırak!” diye bağırdım... Elini ısırardım. “Uyy anam!” dedi. Dişlerim acıdı. Birden sol kulağıma yapıştı. Pis, yakıcı bir acı duydum. Teyzem, “Ah, ne yaptın?” diyordu. “Kulağı yırtıldı! Alçak, Kulağını yırttın onun! Kulağı yırtıldı.” (127)

Bu anının C.’nin yetişkin hayatında süren izleri, tedirgin olduğunda, özellikle babasına benzemekten endişelendiğinde, kulağını kaşıma tiki ve babayla özdeşim sorununun üzerinde kristalleştiği, herhalde romanda en çok yinelenen cümle “Zehra, şu bacakların yok mu?”nun zihninde eşlik ettiği, bir bacak tutkusu-kaçınması çatışmasıdır. “[Sinemada] [d]önüp yanındakilere baktı. Adam etekliğin altında kadının bacaklarını okşuyordu. Bir an içinde bir duygular karmaşası oldu: Çıkacakları için sevinç, adamı tekmeleme isteği, kalktılar diye pişmanlık!.. Kulağını kaşdı” (77). Güler evine geldiğinde “Şimdi bacakları çıplak. En önemlisi bacaklarını öpebilmem” (87) diye düşünür; Ayşe’nin bacaklarını “korkmadan” öpebilmesi büyük bir başarı olur onun için.

C.'nin babasının bir tür muadili, *Anayurt Otel*'nde Keçeciler konağının bir kuşak önceki sahibi Haşim Bey'dir. Zebercet'in annesinin, onun yattığı beslemelerden birinin çocuğu olup olmadığı romandaki belirsizliklerden biridir. Dolayısıyla, Zebercet'in Keçeciler ailesiyle kan bağı olup olmadığı tam olarak anlaşılabilir. Yalnız, Zebercet, annesinin ona anlattıkları üzerinden geçmişe dair bildiklerinde bağlantılar kurarak, Haşim Bey'in dedesi olduğuna giderek ikna olur: "Haşim Bey'den gebe kalan beslemeyle (ninesiyle) everdikleri sözde dedesi..."(71); "Dedesi (Haşim Bey) üçüncü kattaki odaya kapatılınca ..." (97). Ekrem'e dedesinden kalma bir otel işlettiğini, postane memuruna ve parktaki yaşlı adama Faruk Keçeci'nin yiğeni olduğunu söyler. Bağlantıyı kurmada referans aldığı olgular ve diğer aktarımlar, aslında bu olasılığın mümkün olduğuna işaret eder, fakat Zebercet intihar etmeden önce bunun kesin olmadığını biliyordur. Ailenin geçmişine dair roman boyunca yer yer verilen bilgilerin bir araya gelmesiyle şöyle bir tablo oluşur:



Zebercet'in dedesinin kimliğinin belirsiz olması, onun bu ailenin romandaki verilerde 17. yüzyıla dek giden tarihi ile net olarak ilişkilenebilmesine neden olur. Ailenin yaşadığı konak da o doğmadan önce, 1922'deki Yangın'dan sonra otel yapılmış, geçmişteki yaşantının izleri kalmamıştır. Babası fazla konuşmayan, silik bir adamdır. Cenazesinde imam Zebercet'e ninesinin adını sorduğunda, Zebercet bunu bilmediği için cevap veremez; yanıtı sonra öğrenemez de, babasının nüfus kağıdı yoktur. "Hele alçak!", "af buyurun", gibi başkalarından duyduğu sözleri alıp, taklitle öğrenmeye çok açık küçük çocuklar gibi tam da uygun bağlamlarda kullanan, cebinde at kestanesi taşıyan kız gibi cebinde kestane taşımaktan sanki bir hoşnutluk içinde gibi olan, Emekli Subay gibi pantolon ütöleyen, Keçeciler ailesinden Nureddin'e ve Faruk'a öykünen Zebercet'in idealize edebileceği bir rol modeli arayışında olduğu anlaşılabilir.

Gürbilek'in de değindiği gibi, konakta doğduğu odanın tavanına kendini asarak intihar etmesi, "Keçeciler'le yaşarken kuramadığı bağı ... ("Keçeciler'in sonuncusu")" (*Mağdurun Dili* 169) ancak böyle kurabiliyor olmasını simgeler. Zebercet intihar etmeden önce, üst kattaki odanın zeminindeki muşambadan bir parça kesip atar ve altından çıkan "yıpranmış, renkleri koyulaşmış tahtalara bak[ar]" (*Anayurt Otel* 106). Sonra, romanda geçmişle ilişki kurulduğunda beliren, romanın tümündeki kısa cümleli, yalın dilden çok farklı, zengin ve renkli anlatımdaki tek bir uzun cümlede, bu tahtaların yüz yirmi beş yıl önce oraya nasıl geldiğine dair düşlemini okuruz. Kendini bu kalaslara bağlayarak intihar eder. Ancak bir de yazarın onun için düşündüğü, veya belki onun kendi bilinçaltının hazırladığını ima ettiği ironik bir özdeşim vardır: "İpi boynuna geçirdi; düzeltti. Tam o sırada dışarıdan birkaç arabanın korna seslerini duydu; başka araçlar da katıldılar buna; kornalar, tren düdükları, fabrika düdükları arasız, kesintisiz ötmeye başladılar" (108). Atılğan'ın

romanda olay örgüsünü konumlandığı tarihler dikkatlice incelendiğinde o günün 10 Kasım olduğu anlaşılır. Böylelikle, aynı gün ölünen başka bir “baba” ile özdeşim kurulmuştur.

Zebercet’in ve C.’nin ruhsal yapılarında yukarıda iki tür sorundan söz ettik. Biri, bir kadını arayışlarındaki ensestöz tonu da belirleyen, Kohut’un narsisistik bozukluklarda gördüğü “dikey yarıma”yı andıran bir ikili yapı, diğeri anlatıma da içrek olması nedeniyle yazarın da uğraştığı bir mesele olduğunu düşündürten, bir eril-zihin/dişil-beden ayrıklığı, kişilikte bu yönlerin uzlaşımının olmaması. Bu iki sorunda da baba ile özdeşimin niteliğinin önemli bir rolü vardır. Freud’dan bu yana, onunki dahil çeşitli psikanalitik teorilerde babanın çocuğun anneden ayrışmasını sağlayıcı/kolaylaştırıcı işlevi vurgulanır. Freud ve Lacan için, öznelğin oluşumunun başlancını da babanın bu işlevi sağlar. Yalnız, Freud’un teorisinde baba, Andrew Samuels’ın işaret ettiği gibi “otoriter, cezalandırıcı, iğdiş edici bir figür olarak portrelenmiştir” (aktaran Simon Thomas, “Talking Man to Man...” / “Erkek Erkeğe Konuşma” 338). Atılgan’ın romanlarındaki babaları (gerçek, sembolik) bu çerçevede görmüş ve çizmiş olduğuna şüphe yok. C.’nin babasında ve Haşim Bey’de Fyodor Pavloviç Karamazov’un izleri, *Aylak Adam*’da bir film sahnesinde beliren “baba katilliği” teması, C.’nin babayı sevememe azabından kurtulmak için dayak yemek isteği gibi öğeler de bunu gösteriyor. Freud’un “Dostoyevski ve Baba Katilliği” makalesini herhalde okumuştur.

Ancak, Simon Thomas ve Jonathan Rutherford’un söyledikleri, iki sorunun da *gelişmemesinde* sert bir babanın değil, seven, şefkatli bir babanın etkili olduğunu belirtiyor. Thomas, erkek öznelliğinin ve toplumsal cinsiyet kimliğinin sağlıklı gelişiminde, babanın “şefkat gösteren, destekleyici, yardımcı olan, rekabetçi olmayan rolü”nün önemini vurgular (“Talking Man to Man...” 341). Bunun “anneden

ayrışmaya yardımcı oluşundaki öneminin yanı sıra, erkek çocuğun babayla özdeşim kuran sevgisinin, dolayısıyla bir erkek olarak kendine dair sağlıklı bir narsistik duyumun oluşmasındaki önemi[ne]" işaret eder (342). *Men's Silences, Predicaments in Masculinity* (Erkeklerin Sessizliği, Erkeklikte Zorluklar) adlı kitabında, farklı teorisyenlerin yaklaşımları üzerinden erkek öznelliğinin oluşumunda ortaya çıkan sorunları inceleyen Rutherford, erkek çocuğun babanın varlığından iki beklentisi olduğunu söyler: "anneden ayrışma kaygısını kapsayabilme ve depresif pozisyona geçebilmesine yardımcı olma" ve "anneler nesnenin iyi öğelerini kapsayabilme ve bunları bir erkeklik deyimine dönüştürebilme" (119).

Bu, Kristeva'nın, Lacan'ın sert yüzlü, otoriter babasının karşısına koyduğu, hem dişil hem eril özellikleri barındıran, seven baba, "hayali baba"ya (imaginary father) (aktaran Kelly Oliver, *Reading Kristeva / Kristeva'yı Okumak* 77) benzer. Hayali sözcüğünü bu bağlamda, Lacan'ın "hayali" (the imaginary) kavramı dahilinde kullanan Kristeva için bu, babanın kendisi değil, "babasal işleve dair arkakik bir yatkınlıktır" (81); "annenin sevgisinin kılık değiştirmiş hali"dir (Oliver, *Subjectivity without Subjects / Öznesiz Öznellik* 70). Kristeva'ya göre anneden sağlıklı ayrışmayı sağlayan, bu babasal etkinliktir (paternal agency) (aktaran Oliver, *Reading Kristeva* 61). Anneden ayrışabilmek için, onun dışlanması (abjection) gereklidir, fakat Kristeva sağlıklı ayrışım için dışlanması gerekenin "anneler kapsayan" olduğunu vurgular, bir kadının bedeni olarak annenin bedeni, veya bir insan olarak annenin kendisi değil (6). Hayali babanın annesel niteliği aracılığıyla, anneden ayrışma "anne ile tekrar birleşme için ondan ayrılma" gibi yaşanabilir (Oliver, *Subjectivity without Subjects* 70). Oliver'ın sözleriyle: "Bu üçüncü seven olmazsa, dile yas ve melankoliyle gireriz. Sembolik düzene girebilmek için ayrılmak zorunda kaldığımız annesel "şey" in sürekli özlemine duyarız" (69-70). Zebercet'in ve C.'nin yaşadığı böyle bir şeydir.

Aranan, ilksel bir tamlık olduğu kadar, Kristeva'nın “yanlış konumlandırılmış dışlama” (misplaced abjection) olarak tanımladığı süreçle (*Reading Kristeva* 160-63) benlikte, kùltürde “abject” alanına itilen dışillik olabilir. “Abject”, kimliği, sitemi, dũzeni tehdit ettiği için dışlanandır (56).

Rutherford, babanın kapsayıcı kapasitesinin gerçekleşmiyor olmasının, “igũdũsel yaşam ve dil arasında [anne-bebek ilişkisinde olabilecek sorunlarda da izini sũrdũđũ] uyumsuzluğu pekiştirdiğini” sũyler (*Men's Silences* 119). Nedensiz şiddet gibi eylemleme (acting out) davranışlarının, dilin kazanımı ve gelişimindeki sorunlarla ilişkilendiği bilinir. Dil ve dũřũnce gelişimi henũz yetkinleşmemiş kũũk çocuklar için normal olan bu davranışlar, yetişkinlerde de gũrũlũr; dũřũnceye ve sũze dũkũlemeyen sorun, eyleme dũnũřtũrũlũr. Romanlarda, C. ve Zebercet dahil başka erkeklerin de bu tũrde şiddet davranışlarının örnekleri vardır. *Anayurt Oteli* 'nde, yeni evlendiği karısını bilinmeyen bir nedenden tũrũ ldũren bir genç mahkemede yargılanır; parktaki adamın kiskan dedesi, karısı aklına gelince elinde satırla avluya dalar; akır Hasan, İbo'nun üzerine “tabancayı boşal[tır]” (88); Zebercet'in ortalıkçı kadını ve otelin kedisini ldũrmesi de bũyledir. “Aylak adam” askerlikte tercumanlığını yaptığı Amerikalı'yı “parmaklarını kũtletiyordu” (129) diye dũver; okulda bir arkadaşına saldırır; kendisi de bir gece sokakta, “biri siyah bıyıklı iki tarziden” (9) dayak yemiştir.

Hanna Segal, dilin kapsayıcı işlevi üzerine şunları sũyler: “Sũze getirme kapsayan ve kapsanan ilişkisi açısından dũřũnũlebilir. ... Bebek bir deneyim yaşamıştır ve anne bu deneyimi saran sũzcũđũ veya deyimini sağlar. Bu, anlamı kapsar, ihtiva eder ve ifade eder. Ona bir kapsayan sağlar” (aktaran Rutherford 99). Sũz ettiğimiz şiddet eylemleri, dilde bũyle bir kapsayıcılığın oluşamadığını veya yitimini ifade ediyor olarak okunabilir. Bunun, bireysel dũzeyde anneden ayrışma-babayla

özdeşim sürecinde olanlar dışında, toplumsal tarihimizdeki gelişmelerde de belirleyenleri vardır. Romanlarda, dişillik, bedensellik dışında, “abject” alanında tutulduğu sezilen bir şey daha olduğundan söz edeceğim, eski dil ve üslup. Türk Dili ve Edebiyatı okuyan, Dil Devrimi ile dilde oluşturulan değişimi benimsemeyen Tanpınar’ın öğrencisi olan Atılgan için, bu konunun ve etrafındaki anlamların Tanpınar’ın düşünce evreni ile ilişkilenebilir olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Gürbilek, dil ve üsluba dayalı bir inceleme ile iki yazar arasında düşünsel bir bağlantı görür (*Yer Değiştiren Gölge* 47-74). Ayrıca, Gürbilek’e göre Tanpınar’ın imgeleminde geçmiş ve Şark, dişildir, kaybedilmiş bir annedir (*Kör Ayna, Kayıp Şark* 99-138).

#### II. 4. Çeşmedeki Yazı:

Öz Türkçe’ye sıkı sıkıya bağlı olarak yazılmış *Aylak Adam*’da, C.’nin bir çeşmenin üzerindeki eski yazıdan okuduğu bir tamlama, “Sahibül hayrat ve hasenat Fındıklılı Mehmet Ağa”, romana hakim yeni Türkçe ortamında, çerçevelenip duvara asılmış, geçmişe ait bir resim gibi durur. 1958 yılında yazılan romanı okurken, dilin bu kadar öz Türkçe olması beni şaşırttı. Eski filmlerden, o yıllarda gençliğini, orta yaşlılığını yaşamış kimselerin gündelik konuşmalarından, o dönemde konuşulan Türkçe’nin bu kadar sade bir Türkçe olmadığını biliyordum. Fakat anlaşılan, durum özellikle yazıda farklıydı. Parla’nın “The Wounded Tongue: Turkey’s Language Reform and Canonicity of the Novel” (“Yaralı Dil: Türkiye’nin Dil Devrimi ve Romanın Kanonlaştırılması”) başlıklı makalesinde Fazıl Hünü Dağlarca’nın ve Nazım Hikmet’in şiirlerinde örneklediği gibi, 50’li yıllarda, öz Türkçe’ye “kutsal bir statü” atfediliyordu (29). Tanpınar da Cumhuriyet döneminden sonra yetişen yazar ve şairlerin, “dildeki yeniliği syntax’a kadar götüren”, “yeni dil davasını şiddetle tutan denemeci ve münekkit Nurullah Ataç’ın tesiri ... hakimiyeti[nde]” olduğunu yazıyor



(“Türk Edebiyatında Cereyanlar” 121). (*Aylak Adam*’ın yazılmasından on yıl sonra, 1969’da yayınlanan makalesinde, Atılgan’ın romanda kullandığından çok daha heterojen bir dil kullanıyor olması dikkat çekici elbette). Parla’nın belirttiği gibi, yeni Türkçe kullanımının politik ve kültürel belirleyenleri de vardı; “Osmanlı Türkçesi’ne karşı Öz Türkçe’ye bağlılık, Kemalizm’e, ... kültürel milliyetçi homojenliğe, toprak bütünlüğü ve otonomisine, ilerlemeye, modernliğe ve çağdaşlığa, yandaş veya karşı olmanın işareti olarak görül[üyordu]” (“The Wounded Tongue” 28); “Cumhuriyet Türkçesi’nin devlete ve ulusa bağlılığın ölçütü haline gelmesiyle, yazarlar baştan bir çekince altına giriyorlardı; eserlerini yazmaya başlarken, yazım üsluplarına göre dost ya da düşman olarak gruplanacaklarını biliyorlardı” (30). Türk Dili ve Edebiyatı okumuş, bu nedenle eski dili bilen ve ondan beslenmiş olması kaçınılmaz olan Atılgan’ın nasıl bir motivasyonla çok sade bir öz Türkçe ile yazdığını tahmin etmek güç. Fakat, hem Tanpınar’ın söylediklerinin hem de Parla’nın açıkladığı durumun etkisi olduğu düşünülebilir.

*Aylak Adam*’da yazarın öz Türkçe kullanımında özel bir çaba sarf ediyor olduğu sezilebiliyor. O yıllarda konuşma dilinde çoğunlukla kullanıyor olduğunu sandığım Arapça ve Farsça kökenli sözcükler elenip öz Türkçe karşılıkları kullanılmış gibi duruyor: “Renk beğenimin uyduğu bir kişiye bunu armağan etmekle sevineceğimi söyledim” (26) cümlesinde, “zevk” değil, “beğeni”; “hediye” değil, “armağan” denmesi; “acele”, “telaşla” veya “çabuk” yerine “ivedi” giyilen pantolon; “şehla” değil “şaşımsı” (143); “pusarık” (64), “ezgi” (107), “süreksiz tanışıklık” (136), (pek “tutmamış” yeni Türkçe sözcüklerden biri) “tutamak” (152) gibi. Erten, “konuştuğumuz ve özellikle yazdığımız dil[in], öncekinin yerine geçen/geçirilen bir dil olarak savunma amaçlı görün[düğünü]” belirtir: “Diğeri ortaya çıkmasın diye orada duran demirden bir kapak gibidir” (“Çöküşten Sonra Utanç ve Kibir”). Bu

“demirden kapak” hali, Atılgan’ın romanlarındaki dil ve üslupta sezilebiliyor diye düşünüyorum. Eski dili bildiğini ama kullanmadığını görebiliriz: “Taksim demişler buraya. Yollar ayrılıyor diyedir” (*Aylak Adam* 34). Özellikle dil ve üslup düzeyinde bu konuyu bilinçli olarak ele aldığını sandığım *Anayurt Otel*’nde, dildeki bölünmeye iki atıfta da bulunur. Romanın geçtiği dönemin bir kuşak öncesinde, Zebercet’in “yeni yazıyı on günde öğren[miş]” olan babasının eski yazıyla tuttuğu, otelin geçmiş yıllara ait defterlerinden söz edilir (29). Otelin dış kapısının kemerinde “şimdi otel levhası altında kalan, ak mermer üstünde kabartma bir yazı[yla yazılmış] ... ölçüsü ne aruza ne heceye uyan tuhaf bir tarih yaz[ısı]” vardır: “Bir iki iki delik, KeçeciZade Malik”. Eski yazıyı okuyabilen anlatıcı açıklar, “Arap rakamlarıyla ‘bir, iki, iki delik’ bin ikiyüz elli beş ediyor; şimdiki tarihle bin sekiz yüz otuz dokuz” (11). Birkaç cümlede, Cumhuriyet tarihi başında radikal değişimler gerçekleşmiş olduğu, “ak mermer üzerindeki kabartma yazıyı kapayan otel levhası” imgesi ile birlikte özetlenir.

Erten’e göre, “Cumhuriyet’in kurtuluş reçetesi bir an önce kendisini aşağılanlayanlarla eşit düzeye gelmek ve bu kabustan uyanmak şeklindeydi. Asri medeniyet seviyesine bir an önce ulaşılacaktı. Bunun için de uzun süreye yayılan organik değişimlerden ziyade bir an önce hedefe ulaştıracak mekanik değişimler tercih edildi” (“Çöküşten Sonra ...”). Bu “aşağılanmayı telafi” eğilimi, Cumhuriyet öncesinde de modernleşmeci elitin sürdürdüğü bir tutumdur. Örneğin Paker, “İTF’nin Almanya’nın yanında 1. Dünya Savaşı’na girmesi, yüzyıllık sürekli ve ağır travmalarla kesif bir hal alan kayıpları telafi etme amacına dönük” olduğunu yazar (*Psiko-politik Yüzleşmeler* 139). Bu eğilimin Cumhuriyet dönemi başında gerçekleşen mekanik değişimlerden biri olan dil devrimine de içkin olduğuna Parla dikkati çeker: “Dil devrimiyle amaçlanan, sadece dilin saflaştırılmasından öteydi. Devrim, başa çıkabilmesi çok zor, fazla karmaşık ve heterojen bir yakın geçmişin silinmesini ve

ihtişamlı yeniden dirilişi kaybolmuş bir dilin geri kazanımıyla gerçekleşecek olan bir ezeliğin canlandırılmasını amaçlıyordu” (“The Wounded Tongue” 30).

Dolayısıyla, yeni dilden ayrıştırılıp dışlanan eski dil, bir anlamda, yeni kurulan ulus-devletin homojenlik, saflık iddalarına “tehditkâr” olarak algılanıyordu. Bu durum, Kristeva’nın kimliği, “sistemi, düzeni tehdit ettiği için dışlanan” (Oliver, *Reading Kristeva* 56) olarak tanımladığı “abject”i çağrıştırıyor. 1920’lere gelene kadar yaşanmış ağır travmayı izleyen Cumhuriyet dönemini, “bu taze travma üzerine kurulacak” ulus-devletin inşasında söz konusu “travmatik durumla başedebilmek için” gerçekleştirilen “çok katmanlı kopuşmalı [dissociative]<sup>51</sup> bir süreç” olarak tanımlayan Parker (*Psiko-politik Yüzleşmeler* 143), bu süreçteki kopuşma katmanlarından biri olarak, “Osmanlı’yı Batı karşısında zayıf düşürdüğüne inanılan ‘geri’ kültür unsurlarıyla radikal bir kopuşma yaşanmış” olduğundan söz eder: “Bu çerçevede İslam ve Doğu, egemen politik kültürün dışına atılmıştır. Alfabeden giyim kuşama, müziğe kadar bu ‘geri’ unsurları temsil eden her şey Batılı muadilleriyle zorla yer değiştirilmiştir” (145). “Geri” olma da, “ilerlemeci” düzeni tehdit ediyor olmasıyla birlikte, düzen/sistem dışında tutulan iğrenç, pis, suç, günah gibi “abject”e benzer. Parker de süreci, “politik kültürün dışına atıl[ma] (abç)” olarak tanımlıyor. Eski dil ve kültürün, Atılgan’ın hocası Tanpınar’da “dişil” özelliklerle temsil edildiğini aşağıda Gürbilek’ten aktaracağım.

Parla’nın değindiği Geoffery Lewis’in Türk dil devrimi üzerine kitabı için kullandığı başlık gibi “katastrofik bir başarı”yla “[dil devrimi] proje[si], geçmişin, 1925 yılından sonra doğmuş olanların erişemeyeceği şekilde silinmesini sağladı”

---

<sup>51</sup> Parker’in yazısında açıkladığı gibi, kopuşma (dissociation), bir savunma mekanizmasını ifade eder: “Kişiye yoğun korku/kaygı yaşatan (travmatik) durumlarda duygusal acıyla başetmek için acı veren uyarının/durumun/algının/anının/düşüncenin vb. zihinsel faaliyetin normal bilinç süreçlerinden koparılması, ayrışması ve faaliyetini bağımsız olarak sürdürmesi” (143).

(“The Wounded Tongue” 28). Parla’nın açıkladığı gibi, sadece Alfabe devrimi ile kalsa bu olmayacaktı; yeni kuşaklar için, eski alfabeyi öğrenseler bile, bu alfabede yazılmış metinleri okumayı nerdeyse imkansız kılan, dil devrimiyle Türkçe’nin Osmanlı Türkçesi’ndeki Arapça ve Farsça kökenli sözcüklerden ve bu dilin sentaksından arındırılması ve yeni icat olunan bir dille değiştirilmesi idi (28).

Böylelikle, dil, Hanna Segal’in yukarıda belirttiği anlamda “kapsayıcılığı” büyük ölçüde yitirdi. Erten’in söyledikleri de buna işaret ediyor:

[G]eçmiş ile çağrışım bağları önemli ölçüde koparılmış bir dil konuşuyoruz. Osmanlı ile aramızdaki bağlantının bir amneziye girdiğini söylemiştim. Onunla ilişkimizi sürdüren ve sürdürecektir olan dil artık yok. Onun kelimeleri, deyimleri, ifadeleri yok oldular. Kendileriyle beraber, bağlantılı imgeleri, simgeleri, anları, anıları da götürdüler. Düşünce ve soyutlama şekillerini, yani söylemi götürdüler. (“Çöküşten Sonra ...”)

Kapsayıcılık, Bion’un sembolizasyonunda olduğu gibi (♀), dişil bir fiziksel/ duygusal-düşünsel durumdur. Gürbilek’e göre Tanpınar, “kaybolan imparatorluğu, yitirilen ruh saltanatını, ölen Şark’ı, merkezinde ölmüş bir kadın figürünün durduğu bir çerçevede, bir anne kaybı, öksüzlükten kaynaklanmış bir yarım kalmışlık olarak anlat[ır]” (*Kör Ayna, Kayıp Şark* 14). Gürbilek’in incelemesinde “Tanpınar’ın dişil Şark’ı” (93) yazarın imgesel dünyasında görünür:

[B]ir geri dönüşsüzlük izleği eşli[ğinde],... daima geçmiş zamanla, yitik zamanla, vaktiyle yaşanmış bir tamlığı hatırlatan, ama artık şimdi varolmayan “velût ve yekpare” zamanla, Beş Şehir’de olduğu gibi “el değmemiş mazi rüyası”yla, insanı kendine doğru çağıran ama çoktan yitirilmiş “büyük mazi gülü”yle ilişkilendirilmiştir. ... Suyun “munis bir ayna gibi hayatımızın her tarafından uzandığı” eski İstanbul; içinde saltanat kayıklarının yüzdüğü eski

Boğaziçi; “günün her anına tılsımlı aynasını tutan” su seslerinin mekanı, köken şehir Bursa: Hepsi de bize kendi yüzümüzü yansıtan “geniş ve munis” bir tabiatla, “hayatın ahenk içinde olduğu mesut çağlar”la, bir zamanlar yaşanılmış bir ruh saltanatıyla birlikte düşünülmüş bir Şark imgesi sunar. Tanpınar’da bu imge, hemen her zaman çocuğun anneyle yaşadığı ilk narsistik deneyimin terimleriyle (“munis ayna”yla, aynanın saf “billûr”uyla, “yekpare zaman”la, “mesut çağlar”la, “ruh saltanatı”yla) anlatılmıştır. (93-94).

Atılğan’ın bu çerçeveyi hocasından devralmış olabileceğine başka bir kitabında işaret ediyor Gürbilek. *Yer Değiştiren Gölge*’de, hoca ve öğrenci arasındaki ilişkiyi incelediği yazısında, büsbütün farklı üsluplarına rağmen yapıtları arasında derin bir bağlantı olduğunu gösteriyor. Gürbilek’in belirttiği gibi, iki yazarın dili ve üslubu tamamen farklıdır: “Dış dünyaya doğru genişleyen, dalga dalga açılan, yoğun ve aydınlık üslubuyla Tanpınar; kısa, kesik, tutuk diliyle Atılğan. Biri Türkçe’nin en uzun cümlelerinin yaratıcısı, öteki en kısıtlarının” (48). Ancak Gürbilek, iki yazarın yapıtları arasında ortak bir imge üzerinden bağlantıyı kuruyor: arananın “bir yüz, bir kadın yüzü” (60) olması. Tanpınar’da “hep derinlikle, sanatla, kültürle birleşen” (61) yüzün<sup>52</sup>, Atılğan’ın romanlarında, sürekli aranan anne/anne figürünün aynı zamanda “temiz, güzel [bir] yüz” (62) olmasında ortaya çıktığını belirtiyor. Sanıyorum “ayna” ve “kör ayna” da bu bağlamdaki ortak imgelere eklenebilir. Gürbilek’in Tanpınar’da gördüğü “kör ayna” imgeleri, Atılğan’ın romanlarında da vardır. Gürbilek, Tanpınar’ın eserlerinin “geniş, karanlık sular”la, fecri kaçmış, ışığını kaybetmiş,

---

<sup>52</sup> “Tanpınar’ın o çok sevdiği ‘genişlik’ de varlığını bir yüze borçludur; Huzur’un Mümtaz’ı için sanat, doğa, varlık, her şey bir kadın yüzünde, ‘bütün gerçeklerin annesi olan Nuran’ın yüzünde aydınlanır. Bu yüzün Tanpınar’da hep derinlikle, sanatla, kültürle birleştiğini de hatırlayalım burada: ‘Eyyubi Bekir Ağa’nın Mahur beste’si bende ne zaman gördüğümü bilmediğim bir kadın yüzüyle birleşir’” (Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge* 60-61).

demek ki bir göz olma niteliğini yitirmiş, boş, külrengi paslı aynalarla, ‘yokluğun aynaları’yla dolu” olduğunu belirtir: “Sevilen kadının güneş vurmuş ayna gibi parlayan gözleri de bir süre sonra boş ve donuk bakacaktır” (*Kör Ayna* 131). *Aylak Adam*’da Güler’in C.’nin unutamayacağı “büyümüş, donmuş” gözleri (91), *Anayurt Otel*’nde ortalıkçı kadının kapalı gözleri de birer “kör ayna”dır. Tanpınar’ın “eserlerine egemen iki tema[nın] bellek ve kimlik” olduğunu belirten Parla, yazarın “travmatik çocukluk anılarının sıkıntılarını çeken ve anlamsız varoluşa bir teselli sunmayan steril şimdiki zaman içinde hapsolmuş, hareketsiz kalmış karakterler yarat[tığını]” yazar. Atılğan’ın karakterleri de bu açıdan çok farklı değildir. “Steril şimdiki zaman” dildedir.

Dil devrimi karşısında, “üslubunu sadeleştirilmiş ama yoksunlaşmış Türkçe’ye uyarlamayı reddeden; aksine biraz daha eski ama kesinlikle daha zengin bir deyim olanaklarını kullanan” (Parla, “The Wounded Tongue” 31) Tanpınar ile yeni dilde elde kalan ne varsa onu kullanan, ama özellikle *Anayurt Otel*’nde üslup düzeyinde bunu belirgin bir biçimde sorunsallaştıran Atılğan arasındaki “mizaç benzerliği”ni<sup>53</sup>, geniş bir paydada, Tanpınar’ın edebiyat incelemelerinde sık sık değindiği “mazi ile münasebetler” (örn. “Türk Edebiyatında Cereyanlar” 105) konusunda, mevcut durumdan memnuniyetsiz olma tutumu olarak görebiliriz. Bunu aslında Gürbilek aydınlatır. *Anayurt Otel*’nde romana hakim, Gürbilek’in terimiyle “Zebercet’in mahkum olduğu” (*Yer Değiştiren Gölge* 69), kısa cümleli, yalın, neredeyse sadece isimler ve fiillerden oluşan dile tezatla, zihninde geçmişle bağlantı kurulduğunda ortaya çıkan uzun cümleli, zengin anlatımlı, sıfatlarla dolu dilin Tanpınar’ın üslubuna benzerliğine dikkati çeker. İki çok farklı dil ve üslubu burada da görmemiz gerekiyor diye düşünüyorum. Birincisini Gürbilek’in romandan alıntısı

---

<sup>53</sup> Gürbilek, Atılğan’ın Tanpınar’ın kendisinin “yazarlık mizacı[n]da büyük etkisi olduğun[u]” söylediğini aktarır (*Yer Değiştiren Gölge* 47).

çok iyi örnekliyor: “Doğrulup oturdu; gömleğini kokladı, yataktan indi. Ayakyoluna girmeden gazocağına su koydu. Çıkınca yıkandı; kurulandı, havluya sarınıp odasına döndü. Sandıktan temiz çamaşır çıkardı, giyindi...” (68). Gürbilek’in dediği gibi, Zebercet “bu dilde sevişir; bu dilde cinayet işler; bu dilde canına kıyar” (69). İkincisi için farklı bir alıntı yapacağım, yukarıda Zebercet’in, simgesel olarak, kendini geçmişe bağlantılandığı intiharından söz ederken otelin inşasında kullanılan kalasların oraya getirilişini hikayelendirmesinde bu üslunun belirlediğine değinmiştik:

Bir dağda, ormanda tahtacı kadınlar biçmiştir. Erkeklerin baltalarla, bıçaklarla devirdiği, budadığı, kabuklarını soyduğu, gölgede kurutulmuş kocaman çam kütüklerinden kimbilir hangi dağın, belki de Sabuncubeli ormanlarının bir boşluğunda, yazları erkekler ormanda ya da keçi kılından dokunmuş çadırlarda esnerken, uyurken, keçilerin yayılmayı bırakıp koyu gölgelerde yattığı sıcak öğlesonlarında bile ağır şalvarları, işlemeli, sarılı kırmızılı karalı yün yelekleri, etekleriyle, başları pullu boncuklu ak yazmalarıyla sarılmış, ara sıra alınlarının terini silip ‘Gız Zeeeneep, su getir su!’ diye bağırdıklarında çadırdan çıkan küçük bir kızın bir yanına eğilerek getirdiği testiden –ardıçtan ya da çamdan uzun keskilerle, bıçaklarla oyulmuş, içindeki serin suya oyulduğu ağacın kokusu sinmiş geniş ağızlı kulpsuz testiden- ... (Anayurt Oteli 106-07)

Yan cümlelerle uzayıp giden bu zengin anlatım, Gürbilek’in belirttiği gibi Tanpınar’ın üslubunu andırır. Burada, birincisine göre daha çok yer kaplasa da romanda bu üslubun yer alma oranı, diğerine göre çok daha azdır. *Aylak Adam*’daki çeşmedeki yazı gibi durur, sergilenen bir resim gibi. Sadece geçmişle bağ kurulduğunda (Zebercet’in eski mezarlık parkta Keçeciler ailesinden atalarının gömülü olduğuna dair düşüncelerinde ve romanın sonuna doğru annesinin anlattıkları üzerinden hayal ettiği geçmişin anlatımında) belirir. Gürbilek’in yorumu da

sergilenmek üzere orada olduğuna dairdir: Atılgan'ın iki farklı dil kullanımını, bir “vazgeçişe yapılmış bir atıf” olarak görür (*Yer Değiştiren Gölge* 73). Vazgeçilen, “dişil bir imge[dir]; geniş, kesif, doğurgan dil, doymuş, doyuran, velut üslup” (51). Atılgan, bundan vazgeçilmiş olduğunu göstermek istiyordur.

Gürbilek'in bu yazısında tarihsel-kültürel belirleyenlerine pek değinmeden, içsel-dışsal uyumunun yitimi, bir yaşantı olarak “taşralaşma” bağlamında ele aldığı Tanpınar-Atılgan ilişkisini, “mazi ile ilişkiler” gibi daha geniş bir bağlama çekerek, tarihsel-kültürel ardalarıyla ilişkili görebiliriz<sup>54</sup>. Bir de Tanpınar'ın eserlerindeki imgelemde yer aldığını Gürbilek'in gösterdiği “kayıp anne-arayan, hiç bulamayacak çocuk” ikilisine, Atılgan'ın üçüncü bir faktörü, “babayı” eklediğini belirtelim.

## II. 5. Değerlendirme

Konunun “aranan anne/anne figürü” tarafında, bireysel düzeyde okumada, bunun, ilksel bir tamlığın yeniden yaşantılanmasını sağlayacağı umulan bir kadın olduğu kadar, onu bir “dişil nesne” olarak soyutlayacak olursak, bilinçdışında tutulan, kişiliğe entegre edilemeyen bir içsel nesne olduğunu söylemiş olduk. Romanlarda kullanılan dil ve üslubu yukarıda belirttiğimiz özellikleriyle gözeten bir kültürel-tarihsel okumada, bütünleşilemeyen nesne eski dil ve üsluptur. Politik kültürde “abject” alanında tutulduğu düşünülebilecek eski dil ve söyleme bağlılığını koruyan Tanpınar'ın üslubu ve kapsayıcılığını yitirmiş bir dil, *Anayurt Oteli*'nde iki ayrı haznede durur.

Bireysel düzeyde okumada, baba, anne ile yaşanan tamlığı bölen; sert, otoriter, zayıf veya belirsiz olmasıyla anneden ayrışmayı (Simon, Rutherford ve

---

<sup>54</sup> Aslında Gürbilek, (*Yer Değiştiren Gölge*'de Atılgan'ın tüm eserlerinde olduğunu belirttiği) “taşralaşma”yı, *Mağdur'un Dili'nde*, *Anayurt Oteli*'nde Cumhuriyet tarihi ile ilişkili gördüğünü belirtir: “Zebercet'in ısrarla beklediği kadının Ankara treni ile gelmiş olması da bu bakımdan ilginçtir. Cumhuriyet'in taşralaştırdığı, hor gördüğü ya da hiç görmediği bir yaşantıdan söz ediyordur *Anayurt Oteli*” (162). Ben burada, Atılgan'ın romanlarındaki tarihsel-kültürel bağlamı daha çok Cumhuriyet tarihi-Osmanlı kopuşması ekseninde ele alıyorum.



Kristeva'nın dediklerinden anlaşıldığı gibi, aslında bir üçüncü olarak potansiyel anlamda bunun sağlıklı biçimde yaşanmasında önemli bir rolü varken) sorunlu kılan; eril toplumsal cinsiyet gelişiminde, dişillığın kişilikten, bedenselliğin zihinden dışlanması gibi problemler oluşmasında etkisi olan bir figür olarak görüldü. Gürbilek, Atılğan'ın "romanlarında politik ya da toplumsal durumları telmihlerle geçiştirdiği[ni], metnin içine gizlediği tarihlerle, toplumsal olaylarla dokundurduğu[nu]" söylediğini aktarıyor (*Mağdur'un Dili*, 161). *Aylak Adam*'da yer alan böyle bir telmihe yakından bakalım. C.'nin roman boyunca bir araya gelemediği, mavi yağmurluklu, mavi gözlü kız<sup>55</sup> B., arayışını yanıtlamayı vaat eden kadınmış gibi gösterilir. C. ile yolları birkaç kez kesişse de bir araya gelemezler. Romanın kurgusunun üzerine inşa edildiği sahnelerden biri olduğunu sandığım, Taksim'de B.'nin sinemadan çıktıktan sonra cami duvarının kenarında kusacak gibi olduğu anda C.'nin yolun karşısında olduğu, burada birbirlerini görmüş olduklarını sonra anladığımız sahnede, B.'nin onu gördüğünde aklından geçen cümleler, Atılğan'ın çağrışım zincirinde bireysel düzeyde "yolların ayrılması"nın tarihsel-kültürel olana nasıl bağlanıyor olduğunu çarpıcı bir biçimde gösterir:

Evet, tramvay kalktı. Neyse, üzülme, bir başkası gelir alır seni. Ama şimdi koştun diye içinde bir utanma var değil mi? Taksim demişler buraya. Yollar ayrılıyor diyedir. Yoksa bu alanda kocaman bir adam büyük bir karatahtanın önünde halka dört işlemden 'bölme'yi mi öğretti? Dersi bizim Ahmet Bey'in dersi kadar sıkıcı mıydı? (34-35)

Aranan tamlığı veya bütünleşmeyi vaat eder gibi görünen kadınla yolların ayrılması düşüncesini, "karatahtanın önünde halka dört işlemden 'bölme'yi öğreten kocaman bir adam" imgesinin izlemesi, bireysel-psikolojik düzlemde bu tamlığı/bütünleşmeyi

---

<sup>55</sup> C.'nin annesinin gözleri mavidir; Güler'e üç ay dayanabilmesinin nedenini "Belki ... mavi gözlü oluşundandı" diye açıklar.

engelleyen baba figürünün, kültürel imgelemde nasıl temsil edildiğini gösterir. Bu temsil, Türkiye’de yetişmiş, ilkokul eğitimini burada almış herkes için “harf devrimi” ile ilişkilidir. Atılgan’ın resimdeki alfabeyi, tırnak içine alınmış ‘bölme’ye çevirmesi ilginçtir. Aranan dişil nesne, eski dil ve söylemin kapsayıcılığı ise, bu kültürel metaforunda bölen, onunla “yolları ayıran”, dil ve alfabe devrimleridir. Bir sonraki cümle, Atılgan’ın bu çağrışım dizgesinde, Tanpınar’ın düşünce dünyasına yaklaştığını ifade ediyor olabilir. “Dersleri sıkıcı olan bir yaşlı hoca”dan romanda üç kez söz edilir; burada adının da Ahmet olarak verilmesi, Atılgan’ın Ahmet Hamdi Tanpınar’a atıfta bulunduğunu düşündürüyor.

## SONUÇ

Edebiyatta ensest, mitlerden çağdaş edebiyata dek süregelen, yaygın bir temadır. Edebi ensestin eleştirilerinde, bu tema veya motif sıklıkla, bireysel olan ve toplumsal-tarihsel olanın birbiriyle ilişkili olduğu bir düzlemde yorumlanır; böyle bir ilişki kuran bir mecaz ya da Irzık'ın yorumunda olduğu gibi, anlatı stratejisi olabilmektedir. Ensest tabusu, ilk sosyal bilim teorilerinde toplumsallığa geçişin mihenk taşı olarak değerlendirilir; bu teorilerde temellenen modernitenin formasyonlarını tarihselliğe oturtan veya bunların yapısökümünü yapan post-modern teorilerde de ensest belirleyici bir rol alır. Psikanalitik teorilerde, ensestöz arzuların çözünümü, bireysel olan ve toplumsal olanın karşılıklı etkileşim halinde olduğu temel gelişimsel süreçlerin oluşum zemini olarak görülür. Cinsellik alanında olması, kişisel boyutunu öne çıkarır gibi olsa da, ensest bir aile meselesidir ve aile toplumsal bir birimdir. Ensestin bireysel ve toplumsal olanı sürekli birbiriyle ilişkilendiriyor olması belki böyle açıklanabilir. Halit Ziya Uşaklıgil'in ve Yusuf Atılgan'ın romanlarındaki ensest motiflerinde de anlatılardaki bireysel düzlem, toplumsal-tarihsel olanla ilişkilendirilir.

*Aşk-ı Memnu*'daki ensest motifi Nihal'in babası Adnan Bey'e düşkünlüğü ile betimlenen ilişkisidir. Nihal'in babasına ensestöz bağlılığının ardında, kaybettiği annesi ile yaşadığı tamlık hissini arayış olduğu anlaşılır. Klein'in açıkladığı gibi, bu ilksel tamlık, ötekiliğin olmadığı bir dünyada yaşanır. Ötekiliğin kabulü ve öznenin gelişimi, yitirilen tamlığa dair bir yas sürecinin yaşanmasına bağlıdır. Bu kaybı özümseyememiş olan Nihal, ergenlik döneminde de yetişkin cinselliğini kişiliğine entegre edebilmeye açık değildir. Yetişkin cinselliğinin entegrasyonu süreci, Philips ve Waddell'in belirttikleri gibi bazı zorlu bileşenleri içerir: ilk aşk nesnesine ve onunla

yaşanan tamlık, kadiri-mutlaklık hissini sürdürmeye yönelik ensestöz bağılıktan vazgeçebilme; ötekinin ötekiliğini kabul eden “nesne sevgisi”nin bunun yerini alması; önceki kendilik duyumunun ve ilişkilene biçiminin kaybına dair yasla başa çıkabilme ve ebeveynlerle, kardeşlerle yeni bir ilişkilene biçiminin getireceği farklı bir öznellik. Nihal’in cinsellik karşısında yaşadığı korku ve endişedir. Behlül’le çamlığa çıktıklarında, ilerlemekten “imtina ettiği” ötedeki yerler ona, “bir uçuruma iniltilelerle yuvarlanan, herşeyi mukavement edilemez bir seylanbe ile sürükleyerek götüren muhip bir çağlayan” (*Aşk-ı Memnu* 448) gibi görünür.

Bu imge, Gürbilek’in *Kör Ayna Kayıp Şark*’ta modern Türk edebiyatı bağlamında söz ettiği “etkilenme endişesi”ni çağırıştır. Gürbilek’in modern Türk edebiyatının ilk ürünlerini veren yazarları, Batılı selefleri karşısında gördüğü çerçevede, “etkilenenin yerli, etkileyenin yabancı olması, üstelik yerlinin bu karşılaşmaya baştan yenik girmesi” nedeniyle, “edebi endişe ... bir ulusal-kültürel endişeyi harekete geçirir; etkilenme problemi, yerel-ulusal benliği kaybetme tüm cemaati ilgilendiren bir kamusal korkuyu da beraberinde getirir” (32). Gürbilek, modern Türk edebiyatında Doğu-Batı sorununun bir yansıması olarak gördüğü etkilenme endişesinin çoğu kez cinsellikle içiçe geçmiş olarak ifade edildiğini de gösterir. Nihal’in genç kızlığa geçişi, romanda bir türlü gerçekleşmeyen, endişe yoğun bir alandır. Yazarın cinsel uyanıştan “uyku” olarak söz etmesi de bu konudaki tedirginliği yansıtır.

Koçak *Mai ve Siyah*’ta Doğu-Batı çatışmasını incelediği çalışmasında (“Kaptırılmış İdeal”), romanda bu çatışmanın, yitirilmiş bir tamlığın uzantısı olan, içeriklerini de artık Batı’dan alınan modellerin oluşturduğu, kendi terimiyle “Narkissos eskeni”ndeki bir idealizasyon ve bu idealleri hiçleyen, yerel gerçeklikte bunların geçersiz ve boş olduklarını gösteren suçlayıcı yerli gelenek, “Oedipus

eskeni” arasında yaşandığını belirtir. Halit Ziya’nın ilk romanlarından *Nemide*’nin doğuşuna neden olduğunu söylediği, onun için “ideal” anlamına gelen bir genç kız imgesinin izlerini taşıyan Nihal, *Aşk-ı Memnu*’da Koçak’ın söz ettiği idealizasyon ve narsisizm eksenindedir. Aynı zamanda, özellikle Gürbilek’in Doğu-Batı sorunu bağlamında ele aldığı “etkilenme endişesi”ni bu romanda sembolik düzeyde taşıyor olduğunu düşündüğüm yetişkin cinselliğini benimseyebilmesi söz konusu olduğunda, Koçak’ın yerli kültürle ilişkilendirdiği süperego eksenin de etkisindedir.

Romanın yazıldığı dönemin tarihsel-kültürel ardalığında, Osmanlı İmparatorluğun çöküş döneminde yüz yılı aşkın bir süredir yaşanan büyük toprak kayıpları; geçmişteki süpergüç dönemine dair bir “yitik altın çağ” algısı; önceki büyülenmeci kendilik duyumunun da etkisiyle maddi ve manevi kayıpların bir narsistik incinme olarak yaşanması ve bunlara dair bir yas sürecine girilememesi; bu bağlamda, Batı düşününün, ötekinin ötekiliğini kabul etme prensibine dayalı “çoğulculuk” gibi bileşenleriyle, derinlikli olarak kavranamayıp özümsememesi süreçlerinin yaşandığına değindik. Psikanalitik teorilerde, ensestin yitirilmiş bir tamlık hissinin yasını tutabilme ve onu geride bırakabilme, farkı ve çoğulculuğu kabullenen bir öznelliğe geçebilme veya bunların sorunsallaşması düzleminde ele alındığını gördük. Naturalist ve gerçekçi anlatımdan etkilenmiş olduğunun izleri görülse de Halit Ziya’nın düşüncesi ve anlatımı ağırlıklı olarak simgeseldir. İyice tekniğe yöneldiği *Aşk-ı Memnu*’daki ensest motifinde, Batılılaşamama sorunu simgesel bir örüntü üzerinde ifade edilmektedir. Bu tezdeki yorumlamaya göre, Nihal’in yitirilmiş bir ilksel tamlık arayışındaki ensestöz yönelimden çıkamayıp, yukarıda söz ettiğimiz bileşenleriyle yetişkin cinselliğini entegrasyon sürecine açık olmayışı, romanda bu süreçle ilişkilenen ve Doğu-Batı çağrışımlarıyla yüklü diğer

simgeler de gözetildiğinde, toplumsal-tarihsel bağlamda Batı düşüncesinin entegrasyonunda yaşanan güçlüğü simgeler.

Yusuf Atılgan'ın romanları *Aylak Adam* ve *Anayurt Oteli*'ndeki ensest motifleri, kahramanların beklentilerinde bir anne figürü ile ilişkilenen bir kadının arayışında olmalarıdır. Bu motifler, baskıcı, düşkünlükleri olan, zayıf veya belirsiz olmalarıyla özdeşim güçlüğü yaşanan babaların da olduğu ödipal üçgenlerde konumlanırlar. Kişiliklerindeki ikili yapıların narsisistik incinmişliği ifade ettiği kahramanların arayışlarındaki motivasyon, Gürbilek'in de belirttiği gibi, aynalanma ihtiyacı, "çocukluğun ilksel bağlarına dönmeye çalışma"dır (*Mağdurun Dili* 161). Fakat romanlarda, anlatıma da örülü, dolayısıyla yazar tarafından da paylaşılıyor olduğunu düşündüren bir bölünme daha vardır: zihin-eril/ beden-dişil arasındaki ayrıklık. Erkek toplumsal cinsiyet gelişimindeki sorunlarla da ilişkilenen bu psikik ayırım, zihinsellik ve bedensellik bir araya gelememekte, beden ve dişillik dışlanmaktadır. Eksikliği duyumsanan dişil nesne, baba ile özdeşimin sevgi, karşılıklı tanıma ve şefkat ortamında gerçekleşmediği, sorunlu olduğu bir erkek öznelliği gelişiminde, kişiliğe entegre edilemeyen dişil özellikler de olabilir.

Dil ve kültürün, deneyimleri anlamlandırma, ifade edebilme yönünde kapsayıcı, dolayısıyla, dişil bir niteliği vardır. Atılgan'ın romanlarındaki içeriklerde, psikolojide dilin bu niteliğinden yoksunlukla ilişkilenen "eylemleme" davranışları, nedensiz şiddet eylemleri gösteren kahramanları vardır. Romanlardaki dil ve üslupsa, çarpıcı bir biçimde yalındır; çok az sıfat içeren, çoğu kez sadece eylem ve isimlerin oluşturduğu kısa cümleler ardarda dizilir. Kahramanların içinde yaşadığı dil ve düşünce evreni böyledir. İki romana ortak bir kadını arayış temasının, tarihsel-kültürel bağlamla daha net olarak ilişkilendirildiği *Anayurt Oteli*'nde, Zebercet'in zihninde yitik bir geçmişle bağlantı kurulduğunda farklı bir dil ve anlatım belirir.

Gürbilek, bunun Tanpınar'ın üslubuna benzerliğine dikkati çeker. Ona göre, Atılğan, bu dil ve üsluptan vazgeçişe bir atıfta bulunmaktadır (*Yer Değiştiren Gölge* 73). Gürbilek'in *Kör Ayna Kayıp Şark*'ta belirttiği gibi, Tanpınar'ın eserlerindeki imgelemde geçmiş ve Doğu, kayıp bir anne, ayna veya artık göstermeyen bir kör ayna olarak ifade edilir. Atılğan'ın romanlarında bu çerçeveyi hocasından devralmış olabileceğini gösteren imge ve örüntüler vardır. Dili ve üslubu ondan tamamen farklı olsa da, Tanpınar'ın “mazi ile ilişkiler” konusundaki hassasiyeti, Atılğan'ın kültürel düşüncesinde yer buluyor gibidir. Romanların dil ve üslup özellikleri ve içerdikleri bazı toplumsal-tarihsel göndermeler göz önünde bulundurulduğunda, ensest motiflerinin kültürel düzeyde okunuşları, kayıp dişil nesnenin, eski dil ve üsluba, onun kapsayıcılığına; onunla “yolları ayıran”, bütünleşmeyi engelleyen baba figürününse, kültürel metaforu “baba” olan devletin otoritesiyle gerçekleştirilen dil devrimine; yaşanan sorunlu sürecin, Paker'in Cumhuriyet döneminde gördüğü “kopuşmalı süreç”e işaret ettiğini gösteriyor.

Uşaklıgil ve Atılğan, toplumsal düzeyli travmatik deneyimlerin etkilerini romanlarındaki ensest motiflerinde dile getirmiş görünüyorlar. Uşaklıgil, Batılılaşma konusunda “mahiyeti anlaşılmamış bir ruh hadisesi”ni anlatıyor; Atılğan, Parla'nın *Radikal*'de yayımlanan bir yazıya atıfla çift anlamlılığına değindiği “dil yâresi”ni (“The Wounded Tongue” 27), dil yarasının, gönül yarasıyla ilişkilenişini ele alıyor.

## Kaynakça:

- Aksoy, Süreyya Elif. “Aşk-ı Memnu’da Cennet İmgeleri”. Master Tezi. Bilkent Üniversitesi, 2004. Baskı.
- Archibald, Elizabeth. “On *Incest and the Medieval Imagination*”. *Oxford University Press* websitesi. Web. 12 Şubat 2009.
- . *Incest and the Medieval Imagination*. Oxford: Clarendon Press, 2001. Baskı.
- Argentieri, Simona. “Incest Yesterday and Today: From Conflict to Ambiguity”. *On Incest, Psychoanalytical Perspectives*. Ed. Giovanna Ambrossio. Londra: Karnac Books, 2005. 17-49. Baskı.
- Atılğan, Yusuf. Anayurt Oteli. 1973. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008. Baskı.
- . *Aylak Adam*. 1959. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008. Baskı.
- Barnes, Elizabeth. “Introduction”. Ed. Elizabeth Barnes. *Incest and Literary Imagination*. Gainesville: University of Florida Press, 2002. 1-13. Baskı.
- Belge, Murat. “Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt I. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983. 260-264. Baskı.
- . “Niçin Herkes Değil?”. *Taraf*. 20 Ocak 2009. Baskı.
- . “Mai ve Siyah”. *Edebiyat Üzerine Yazılar*. 1998. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006. 330-343. Baskı.
- Berkes, Niyazi. “Osmanlı İmparatorluğu’nun Son Döneminde Batı Uygarlığına Yaklaşım”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt I. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983. 251-254. Baskı.
- Degler, Carl N. *In Search of Human Nature: The Decline and Revival of Darwinism in American Social Thought*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1991. *books.google.com*. Web. 10 Nis. 2009.



- Erten, Yavuz. “Çöküşten Sonra Utanç ve Kibir”. Bireyin Tarihi, Tarihin Psikanalizi Sempozyumu. Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı, İstanbul. 24-26 Nisan 2004.
- Fabrizio, Richard. “Incest”. *Dictionary of Literary Themes and Motifs*. Ed Jean-Charles Seigneuret. Vol. 1. Westport: Greenwood Press, 1998. 649-665. *E-brary*. Web. 20 Ocak 2009.
- Finn, Robert F. *Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900)*. Çev. Tomris Uyar. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1984. Baskı.
- Fischer, Ernst. “Robert Musil”. *Niteliksiz Adam*. Robert Musil. 1999. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009. 13-72. Baskı.
- Ford, Jane M. *Patriarchy and Incest from Shakespeare to Joyce*. Gainesville: University Press of Florida, 1998. Baskı.
- Freud, Sigmund. *On Sexuality. Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*. Ed. Angela Richards. Çev. James Strachey. 1977. Londra: Penguin, 1991. Baskı.
- . *Totem and Taboo*. New York: W.W. Norton & Company, 1989. Baskı.
- Gürbilek, Nurdan. *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Yayınları, 2008. Baskı.
- . *Kör Ayna Kayıp Şark*. 2004. İstanbul: Metis Yayınları, 2007. Baskı.
- . *Yer Değiştiren Gölge*. 1995. İstanbul: Metis Yayınları, 2005. Baskı.
- Habip, Bella. “Diğer Yarısını Arayan Adam”. *Psikanalitik Bakışlar III: Kayıp Nesne*. İstanbul: Psikanaliz ve Psikanalitik Psikoterapiler Derneği, 2008. Baskı.
- . “Manik-Depresif Psikozlar ve Nesneyle Kurulan İlk İlişkiler”. Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi, Araştırma ve İleri Eğitim Merkezi (BARİLEM), İstanbul. 4 Mayıs 2009. *İstanbul Psikanaliz Eğitim, Araştırma ve Geliştirme Derneği* websitesi. Web. 10 Haziran 2009.

- Hinkle, Beatrice. "An Introduction to Psychoanalysis and Analytic Psychology".  
*Psychology of the Unconscious*. Carl C. Jung. New York: Dover Publications,  
2002. Baskı.
- Horwitz, Leonard. "Being of Two Minds: The Vertical Split in Psychoanalysis:  
Arnold Goldberg". *Journal of the American Psychoanalytic Association*. 48  
(2000):618-622. *Psychoanalytic Electronic Publishing*. 12 Temmuz 2009.
- H.R.T. İsimli. İstanbul Üniversitesi, Tıp Fakültesi, Psikiyatri Kliniği, İstanbul. *Çiğlik  
Işıklı Buluştuğunda, Psikiyatri Hastalarının Görsel Sanat Ürünleri*. Ed. Olcay  
Yazıcı. İstanbul: 2006. Baskı
- İrzi, Sibel. "Incestuous Romances of Empire and Nation". Akşit Göktürk'ü Anma  
Toplantısı, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul. 21 Şubat 2000.
- İleri, Selim. *Uzun Bir Kışın Siyah Günleri*. İstanbul: Yazko Yayınları. Baskı.
- Jacobs, Karen. "Introduction". *The Eye's Mind: Literary Modernism and Visual  
Culture*. New York: Cornell University Press, 2001. 1-44. Baskı.
- Jacoby, Mario. *Individuation and Narcissism, The Psychology of Self in Jung and  
Kohut*. Çev. Myron Gubitz ve Françoise O'Kane. Londra ve New York:  
Routledge, 1990. Baskı.
- Jung, Carl G. "Approaching the Unconscious". *Man and His Symbols*. Ed. Carl  
Gustav Jung. Londra: Arkana, 1990. Baskı.
- . *Psychology of the Unconscious*. Çev. Beatrice Hinkle. New York: Dover  
Publications, 2002. Baskı.
- Kahler, Eric. *The Inward Turn of the Novel*. Çev. Richard ve Clara Winston.  
Princeton: Princeton University Press, 1973. Baskı.
- Kılıçbay, Mehmet Ali. "Osmanlı Batılılaşması" *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye  
Ansiklopedisi*. Cilt I. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985. 147-152. Baskı.

- Klein, Melanie. "Ruhsal Sağlık Üzerine". Çev. Alp Tümertekin. *Cogito*. Yüz Yıllık Psikanalizi. Sayı 9. Güz 1996. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996. 119-124. Baskı.
- Koçak, Orhan. "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme". *Toplum ve Bilim*. Sayı 70. Güz 1996. İstanbul: Birikim Yayıncılık, 1996. Baskı.
- Kohut, Heinz. "Forms and Transformations of Narcissism" (1966). Heinz Kohut. *Self Psychology and the Humanities: Reflections on a New Psychoanalytic Approach*. New York: W.W. Norton & Company, 1985. 106-118. Baskı.
- . "Kendilik Bozuklukları ve Tedavileri: Ana Hatlar". Psikanalizin Öteki Yüzü: Heinz Kohut. Ed. Yavuz Erten, Nafi Mitrani, Melis Tanık. İstanbul: İthaki Yayınları, 2004. Baskı.
- Lévi-Strauss, Claude. *The Elementary Structures of Kinship*. Boston: Beacon Press, 1969. Baskı.
- Martin, Jay. "Review on *The Incest Theme in Literature and Legend: Fundamentals of a Psychology of Literary Creation* by Otto Rank". *Psychoanalytic Quarterly*. Vol. 66 (1997): 126-131. *Psychoanalytic Electronic Publishing*. 15 Şubat 2009.
- Mitchell, Juliet. *Siblings (Sex and Violence)*. Londra: Polity, 2003. Baskı.
- Moran, Berna. "Aşk-ı Memnu". *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış – I: Ahmet Mithat'tan A.H. Tanpınar'a*. 1983. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008. 87-112. Baskı.
- . "Aylak Adam'dan Anayurt Oteli'ne". *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış – II: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*. 1990. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008. 291-324. Baskı.

- Nişanyan, Sevan. "Paradise-II". *Taraf*, 1 Temmuz, 2009. Baskı.
- Oliver, Kelly. *Reading Kristeva, Unraveling the Double-bind*. Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press, 1993. Baskı.
- . *Subjectivity without Subjects: From Abject Fathers to Desiring Mothers*. Lanham: Rowman & Littlefield Press, 1999. *books.google.com*. Web. 17 Temmuz. 2009.
- Paker, Murat. *Psikopolitik Yüzleşmeler*. İstanbul: Birikim Yayınları, 2007. Baskı.
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar, Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. 1990. İletişim Yayınları, 2006. Baskı.
- . "The Wounded Tongue: Turkey's Language Reform and the Canonicity of the Novel". *PMLA*. Vol. 123, No: 1. Ocak 2008. 27-40.
- Pedersen, Jean. E. "Something Mysterious: Sex Education, Victorian Morality and Durkheim's Comparative Sociology". *Emile Durkheim. Critical Assessments of Leading Sociologists*. Ed. W.S.F. Pickering. Vol. IV. Londra: Taylor and Francis, 2001. 471-494. *books.google.com*. Web. 22 Nisan 2009.
- Philips, Adam. "Freudian Slips". Program Dizisi. Lisa Apignanesi. *BBC Radio 4*. 14-18 Mart, 2005. BBC Radyosu websitesi. Web. 8 Ekim 2008.
- Pollak, Ellen. *Incest and the English Novel, 1684-1814*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2003. Baskı.
- Rudnytsky, Peter L. "Introduction". *The Incest Theme in Literature and Legend: Fundamentals of a Psychology of Literary Creation*. Otto Rank. Baltimore: John Hopkins University Press, 1992. xi-xxv. *E-notes*. Web. 22 Ocak 2009.
- Rutherford, Jonathan. *Men's Silences, Predicaments in Masculinity*. Londra: Routledge, 1992. Baskı.

- Shelton, Jen. "Issy's Footnote: Disruptive Narrative and the Discursive Structure of Incest in *Finnegans Wake*". *ELH*. Vol. 66, No. 1. Bahar 1999. 203-221. *Project MUSE*. 5 Kasım 2008.
- Smith, Curtis D. *Jung's Quest for Wholeness*. New York: State University of New York Press, 1990.
- Spencer, Sharon. "The Ambiguities of Incest in Lawrence Durrell's Heraldic Universe: A Rankian Interpretation". *Twentieth Century Literature*. Vol. 33, No.4, Lawrence Durrell Issue, Part II. Kış, 1987. 436-448. *JSTOR*. 21 Aralık 2008.
- Stein, Robert. *Incest and Human Love*. 2. Basım. 1984. Dallas: Spring Publications, 1990. Baskı.
- Stein, Murray. "Individuation". Murray Stein'in websitesi. Web. 14 Mart 2009.
- . *Jung's Map of the Soul*. 1998. Illinois: Open Court, 2005. Baskı.
- Tanör, Bülent. "Anayasal Gelişmelere Toplu Bir Bakış". *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt I. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985. 10-26. Baskı.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. 8. baskı. İstanbul: Çağlayan Kitapevi, 1997. Baskı.
- . "Halit Ziya Uşaklıgil". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: MEB Yayınları, 1969. Baskı.
- . "Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: MEB Yayınları, 1969. Baskı.
- . "Türk Edebiyatında Cereyanlar". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: MEB Yayınları, 1969. Baskı.
- . *Yahya Kemal*. 1962. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995. Baskı.

- Thomas, Simon D.R. "Talking Man to Man: Transference-Countertransference Difficulties in the Male Same-Gender Analytic Dyad". *British Journal of Psychotherapy*. 19:3 (2003): 335-347. *360 e-journals*. 3 Tem. 2009.
- Thorslev, Peter. "Incest as Romantic Symbol". *Comparative Literature Studies* 2:1 (1965): 41-58. *Comparative Literature Studies*, e-mail. Taranarak oluşturulmuş PDF dosyası.
- Turhanlı, Halil. "Liberal Ütopyanın Kahramanları: Güçlü Şairler". *Açık Radyo* websitesi. Web. 8 Temmuz 2009.
- Twitchell, James B. *Forbidden Partners: The Incest Taboo in Modern Culture*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Uşaklıgil, Halit Ziya. *Aşk-ı Memnu*. 2001. İstanbul: Özgür Yayınları, 2008. Baskı.
- . *Kırk Yıl: Anılar*. İstanbul: İnkılâp Kitapevi, 1987. Baskı.
- . *Mai ve Siyah*. 2001. İstanbul: Özgür Yayınları, 2007. Baskı.
- von Franz, Marie-Louise. "The Process of Individuation" *Man and His Symbols*. Ed. Carl Gustav Jung. Londra: Arkana, 1990. 160-229. Baskı.
- Waddell, Margot. "Freudian Slips". Program Dizisi. Lisa Apignanesi. *BBC Radio 4*. 14-18 Mart, 2005. BBC Radyosu websitesi. Web. 8 Ekim 2008.
- Zender, Karl. "Faulkner and the Politics of Incest". *American Literature*. Vol. 70, No. 4. Aralık 1998. *JSTOR*. 25 Aralık 2008.