

TEKİLLİĞİN GÖZÜ:  
HALİD ZİYA'NIN *KIRIK HAYATLAR* ROMANINDA  
KARŞILAŞMANIN ETİĞİNE DOĞRU

DUYGU ERGUN

BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2015

THE EYE OF SINGULARITY:  
TOWARD AN ETHICS OF ENCOUNTER IN HALID ZIYA'S NOVEL  
*KIRIK HAYATLAR*

Thesis submitted to the  
Institute for Graduate Studies in Social Sciences  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts  
in  
Turkish Language and Literature

by  
Duygu Ergun

Boğaziçi University

2015

## DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Duygu Ergun, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature..........

Date .....10.06.2015.....

## ABSTRACT

### The Eye of Singularity:

#### Toward an Ethics of Encounter in Halid Ziya's Novel *Kırık Hayatlar*

This study is centered upon Halid Ziya's *Kırık Hayatlar*, serialized in 1901 in the newspaper *Servet-i Fünun*; more specifically; it explores how its narration of gaze determines/shapes the ethical stance of the novel. In line with the themes that dominate the nineteenth-century medical discourse, it calls into question the very existence of truth, and examines the possibility of "knowing the other" through an appraisal of the glances the characters cast at one another upon their encounters. The gaze of the protagonists, namely Ömer Behiç and Vedide, not only reveals how to get to know and evaluate their surroundings, but also exposes the limited nature of their knowledge. The inability to know about the demeanors and experiences of other characters makes the episteme posited in Ömer Behiç's and Vedide's perspective limited and personal as well, for their gaze becomes constituted as a subjective experience. The narrator's depiction of the singular gazes of the characters; therefore, invalidates their judgments towards one another. Through a linguistic and narrative construction of gaze, the novel conveys the impossibility of understanding the other; in turn, this overrules the idea of an absolute truth and a humanist morale in the novel. Consequently, the constant urge and inability to know along with encountering the absence of truth designate the tragic mode of the narrative.

## ÖZET

Tekilliğin Gözü:

Halid Ziya'nın *Kırık Hayatlar* Romanında Karşılaşmanın Etiğine Doğru

Bu tez çalışması, Halid Ziya'nın 1901 yılında *Servet-i Fünun* gazetesinde tefrika etmeye başladığı *Kırık Hayatlar* romanında bakışın anlatımının, romanın etik pozisyonundaki belirleyiciliğine odaklanmaktadır. Konusu itibariyle merkezine aldığı ve altını oyduğu on dokuzuncu yüzyıl tababet söylemi üzerinden hakikatin bilinebilirliğini sorunsallaştıran roman, karakterlerin ötekilerle karşılaşma anlarında öne çıkardığı görme biçimleri üzerinden de başkasını bilebilmenin imkanını irdelemektedir. Anlatıdaki ana karakterler olan Ömer Behiç ile Vedide'nin etraflarını biliş ve değerlendirişlerini gösteren bakış, özelliğiyle karakterlerin ötekileri hakkındaki bilgilerinin sınırlılığını açık eder. Öznel bir deneyim olarak kurulan Ömer Behiç ile Vedide'nin bakışları, bu özelliğiyle anlatıdaki bilme yöntemlerini de kişiye özgü kılar. Böylece karakterlerin tekil bakışlarının anlatımı, onların diğer karakterlere yönelik yargılarını geçersizleştirir. Başkasını anlamamanın, bakışın romandaki dilsel ve anlatsal kurulumu üzerinden imkansızlaştırılması, romanda inanılabilecek mutlak bir hakikatin ve insan-odaklı bir ahlakın yokluğunu imlemektedir. Anlatıda bilme arzusu ve bilememe halinin kurduğu bu sürekli açmaz ile bunun sonucunda karşılaşılan hakikat/ahlak yokluğu, romanın trajik bir roman olarak okunmasını da mümkün kılmaktadır.

## TEŞEKKÜR

Tez sürecimdeki sonsuz desteğiyle beni hep gülümseten Sezgin'e, her an dertlerime çözüm üreten "çalışma arkadaşım" anneme, güzel sohbetleriyle beni her daim rahatlatan babama ne kadar teşekkür etsem az. Tez çalışmama yönelik her tür emeği ve sürekli desteğiyle danışman hocam olmasından mutluluk duyduğum Doç. Dr. Zeynep Uysal'a, açtığı verimli ve heyecan verici tartışmalarla Doç. Dr. Halim Kara'ya, tez sürecindeki tüm yardımları için Yar. Doç. Dr. Fatih Altuğ'a, akademik ve manevi desteğini her zaman yanımda hissettiğim Yar. Doç. Dr. Olcay Akyıldız'a, derslerindeki katkıları ve tez gidişatına dair değerlendirmeleriyle Yar. Doç. Dr. Erol Köroğlu'na, teşvik edici desteği ile Prof. Dr. Nüket Esen'e ve tüm bu süreçteki anlayışının yanı sıra bu sıkışık dönemimde almaktan zevk duyduğum ufuk açıcı dersi için Doç. Dr. Özlem Ögüt'e tüm içtenliğimle teşekkür ediyorum.

Ayrıca tez dertlerimi en çok dinleyen ve hep yanımda olacaklarını bildiğim K. Elif ile F. Cansu'ya, dostluklarının güzelliğinden "alıp başımı evin yolunu şaşıracağım" Sevgi ve Murat'a, sesini ve öykülerini özleten Ezgi'ye, en güzel "açık hava" destekleriyle can dostlarım Gülfem'e, Çağlayan'a ve Sinem'e, verdiğim her arada derdimi unutturan Fadik'e, güzel sohbetleriyle Damla'ya ve Onur'a, müziği ve sohbetiyle güzel insan Hamzaçebi'ye, birlikte hep güldüğüm Yağmur'a ve Gökhan'a, tezle ilgili beni hep dinleyecek vakit bulan çok sevgili Hazal'a ve Yüce'ye, felsefe "danışmanım" Mert'e ve Fatih'e, etimoloji "danışmanım" Akay'a, trajedi ortağım Uğur'a, yurtdışı desteğim Merve'ye, Selin'e, Defne'ye, Damla'ya ve Çağan'a, çeviri desteğim Kübra ile Sinan'a ve her şeyin yolunda olacağı bana hatırlatan Sevgin ile Cem'e çok teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2: BAKMANIN SINIRINDA: KARŞILAŞMANIN ETİĞİ .....	9
2.1 Halid Ziya’da tekilliğin gözü .....	9
2.2 Etiğe yaklaşırken.....	19
2.3 Bir potansiyel olarak öteki .....	25
BÖLÜM 3: KAYITSIZ EVREN: DIŞARISI ÜZERİNE .....	34
BÖLÜM 4: ‘BİR İÇE BAKIŞ BİLİMİ’: EMPATİNİN SINIRLARI.....	48
BÖLÜM 5: SPEKÜLATİF TEŞHİS: BETİMSELLİK .....	75
BÖLÜM 6: TRAJİK MOD: HAYVANLAŞMA.....	98
BÖLÜM 7: SONUÇ: <i>KIRIK HAYATLAR</i> ’I OKURKEN.....	125
KAYNAKÇA.....	135

## BÖLÜM 1

### GİRİŞ

Halid Ziya, 1901 yılında *Servet-i Fünun* gazetesinde *Kırık Hayatlar* adlı romanını tefrika etmeye başlar. Anlatı, ana karakter Ömer Behiç ile karısı Vedide'nin etraflarındaki ailelerin hayatlarıyla olan karşılaşmalarını odağına alır. Bir tabip olan Ömer Behiç, fiziksel ve ailevi “hastalıklarla” kuşatılmış hayatında, deneyimlediği ve gözlemlediği sorunların kavranabilirliğinin ve çözülebilirliğinin mümkün olduğunu düşünmektedir. Bu düşünce, anlatının büyük oranda merkezine aldığı Ömer Behiç'in bakışını, dünyayı anlamlandırış biçimini oluşturan dayanak noktasıdır: Tanının, teşhisin ve tedavinin her koşul için mümkün olduğunun kabulü üzerine kurulu bir düşünce dünyasıdır bu. Okur olarak, anlatı boyunca doğru tetkiklerle ve gözlemlerle hakikatine erişilemeyecek hiçbir kişinin, nesnenin veya olayın olmadığını var sayıldığı bu bilme biçimine, anlatıcı aracılığıyla büyük oranda Ömer Behiç'in bakışına yaklaşarak odaklanırsınız.

Ancak *Kırık Hayatlar*'da etrafını bilmeye çalışma arzusuyla sürekli karşı karşıya kaldığımız bu “bilimsel” göz, bize imkanlarından ziyade sınırlarını açık etmektedir: Çevresindeki dünyayı anlamlandırmaya yönelik her tanıma/erişme/kavrama çabası Ömer Behiç'i, karşılaştığı olay ve davranışların sebeplerinin tayin edilemediği bir durumla baş başa bırakır. Bunun yanı sıra karısı Vedide'nin bakışında da, gerçekleştiğini gördüğü, ancak nedenlerini açıklayamadığı durumların bilinemeşiye yönelik devamlı bir kaygıya rastlanır. Bu bilememe hali her iki karakteri de, gözlemlediklerinin ardında olduğunu kabul ettikleri bir hakikatin aslında baştan var olup olmadığının kuşkusuna iter. Başka bir deyişle Ömer Behiç, üzerine fikirlerini ve davranışlarını kurduğu, doğruluğuna inandığı düşünme biçiminin yokluğuyla yüz yüze kalır. Burada, anlatının kurulumunda belirleyici bir

rol oynayan; nesnelere, kişilere ve olaylara odaklanan bakışların, bilmenin sınırıyla, hatta imkansızlığıyla karşı karşıya gelmesi söz konusudur. Ömer Behiç ile Vedide'de bilmenin imkansızlığıyla karşılaştıkları anları ise, etraflarında olup biteni anlayışlarını ve dünyaya yaklaşımlarını ortaya koyan bakışlarının detaylı anlatımı vesilesiyle görürüz. Dolayısıyla bu imkansızlığın bakışlardaki aktarımı, *Kırık Hayatlar*'ın bilinebilirliğe yönelen temel sorusunu da oluşturmaktadır: Neyi, ne kadar bilmek mümkündür?

Bu soruyla birlikte, anlatıda özellikle Ömer Behiç'in katı biçimde benimsediğinin gösterildiği, ulaşılabilir ve yasaları toplum tarafından belirlenmiş olan bir ahlak anlayışının da aslında var olmadığı imlenmiş olur: Tıpkı gördüklerinin ardında var olduğunu düşündüğü mutlak hakikat anlayışı gibi sabit, bilgisine erişilmesi mümkün bir ahlak yasasının yokluğu. Etrafındaki kişilerde gözlemlediği, doğruluğuna inandığı ahlaka uymayan davranışları yargılayan Ömer Behiç, aynı zamanda bu kişilerin hayatlarında, kendi tahminlerinin çok daha ötesinde bulunan açmazların ve sorunların var olduğunu fark etmektedir. Üstelik kısa bir süre sonra benzer açmaz ve sorunların kendi hayatında da bulunduğu tanık olur: Uymaya çalıştığı ahlak yasasını, şiddetle arzuladığı Neyyir karakteriyle evlilik-dışı bir ilişki yaşayarak bizzat çiğner. Kendi deneyimlerinde ve başkalarının hayatlarında gördüğü açmazlar, mutlak ahlak inancındaki belirsizliği var etmektedir. Bu belirsizlik, başkalarının hayatlarının bilinebilmesinin ve değerlendirilebilmesinin imkanı ile ilgili bir sorunun anlatıda sorulmasını da kaçınılmaz kılmaktadır: Kimi, ne kadar bilmek/anlamak/yargılamak mümkündür? Bu soru, *Kırık Hayatlar*'da ahlaki belirlenimin sorgulanmasıyla birlikte, hiçbir zaman bilinemeyecek bir başkası ile indirgemeci yargılardan bağımsız nasıl bir ilişkinin kurulabileceği sorusunu da okura düşündürmektedir. Bir başkasıyla, bir *ötekiyle* kurulan ve kurulabilecek ilişkileri,

Ömer Behiç'in etrafına bakışı dahilinde irdeleyen bir anlatı olarak *Kırık Hayatlar*, bu özelliğiyle etik bir tartışmaya da alan açmaktadır.

*Kırık Hayatlar*'da anlamlandırmaya çalışacağım etik pozisyon, Türkçe edebiyat düşünüldüğünde de göz ardı edilemez bir önem taşır: Odaklayan karakterlerinin içinde bulunduğu ahlaki açmazlar, romana Tanzimat edebiyatının ahlakçılığından ayrılan bir özellik sunmanın yanı sıra, yirminci yüzyıl modernist edebiyat alanında ortaya çıkacak etik arayışların ve sorunsallaştırmaların da habercisi olarak okunabilir. Vüs'at O. Bener, Leyla Erbil ve Yusuf Atılgan gibi yazarlar, üslup olarak oldukça farklı özellikler taşısa da, anlatılarını Halid Ziya'nın anlatısına benzer bir şekilde hakikatin/ahlakın/ötekinin bilinebilirliğinin sınırları üzerine kurarlar. Bu yazarların anlatıları, genellikle *Kırık Hayatlar*'da Ömer Behiç'in hakikati bilme ve ona ulaşma arzusunun sonuçsuzlukla karşılaştığı, trajik bakışına benzer bakışlara sahip karakterlerin hayatlarını merkezine alır. Özellikle edebiyatlarında modernist bakışın izleklerini görebileceğimiz Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay'ın yazılarında rastlanabilecek Halid Ziya estetiğine ve etiğine dair değerlendirmeler,<sup>1</sup> Halid Ziya'daki realist üslubun açıldığı modernist tavra da göndermeler barındırmaktadır. Bu sebeple Halid Ziya anlatıları içerisinde bu tavra, kurduğu ahlaki açmazlar üzerinden en çok yaklaşan *Kırık Hayatlar*'ın estetiği üzerine yapılacak etik bir okumanın hem Halid Ziya yazınının kuruluşunu açısından, hem de Türkçe edebiyat alanı açısından anlamlı bir edebîlik ve etik tartışması açacağını düşünüyorum.

Başta da belirttiğim gibi, Ömer Behiç ile karısı Vedide'nin karşılaştığı mutsuz ailelerin ve kişilerin hayatlarını niteler "kırık hayatlar." Etraflarındakilerin davranışlarını ve uğradıkları felaketleri anlamlandırmaya yönelik karakterin bilme arzusu ise, bu "kırık" hayatların bilinmezliği karşısında acze neden olan bir

---

<sup>1</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, yay. haz. Abdullah Uçman (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012), 276, 289, 460; Oğuz Atay, *Günlük* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 186-196.

bilememe hali ile sonuçlanır. Bu acziyet, anlatıda karakterin kendinden farklı olan, farklı deneyimler yaşayan kişilerin hayatlarının anlaşılmasının *imkansızlığından* kaynaklanır. Öyleyse karşılaşma anlarında ortaya çıkan bu imkansızlık hali, anlatıda nasıl yaratılmaktadır? Bu noktada, bilmenin imkansızlığını Ömer Behiç ile Vedide'nin perspektifi üzerinden açık eden bakışın *Kırık Hayatlar*'daki kurulumuna ve önemine değinmek gerekir. Anlatıcı olayları, kişileri ve nesnelere Ömer Behiç ile Vedide'nin bakışlarından biçimlenen kişisel etkilenimler ya da duyumsamalar üzerinden aktarmaktadır. Bir başka deyişle okur olarak bize gösterilen, onların ne gördüğü değil; bakma deneyimi esnasında karşılaştıkları nesnelere/kişiler ile yaşadıkları etkilenimlerin deneyimidir. Bu sebeple, Ömer Behiç ile Vedide'nin gördükleri hakkında yaptıkları saptamalar, onların öznel bakışından ayrı düşünülemez.

*Kırık Hayatlar*'da bu yönüyle kişisel bir alan olan bakış, anlatının ana meselesi olduğunu ileri sürdüğüm bilinebilirlik, yani bir ötekinin hakikatine erişim problemini, karakterlere özgü görme ve bilme biçimlerinin sınırlarını göstererek ortaya koyar. Ömer Behiç ile Vedide'nin çevrelerine yönelen bakışları bu özellikleriyle anlatıcı tarafından tekil bir deneyim olarak addedilir; başka bir deyişle bakışın anlatımı kendine özgü ve yalnızdır. Ömer Behiç ile Vedide, benliklerinden ayrı olanı, bir başkasının deneyimini bilmeye yöneldikleri an, etraflarını bilmenin sonuçsuzluğuyla karşılaşacaklardır. Ötekini bilmenin sonuçsuzluğu ve imkansızlığı, bakışların kişiselliğe yönelen bu tekilliğinde, yani bakışın ötekinin deneyimiyle kendilik arasına koyduğu mutlak sınırı oluşturan deneyimindedir. Dolayısıyla bu çalışmada, *Kırık Hayatlar*'da kurulan bakma ve bilme ilişkisinin sınırlılığının anlatının etik sorunsalındaki, yani bir başkasını bilebilmenin imkansızlığı karşısında onunla kurulan ilişkiye ne olabileceği meselesindeki belirleyiciliği üzerine

odaklanacağım. Başka bir deyişle, hakikatine ve bilgisine erişilmeye çalışılan bir başkası ile, bir *öteki* ile ilişkilenmenin *Kırık Hayatlar*'da açık edilen imkansızlığının bakıştaki anlatılma biçimlerine. Bilmenin imkansızlığının bakışın anlatıdaki tekilliği üzerinden gösterilmesini inceleyeceğim bu tezde, bakışı kendine özgü bir deneyim olarak kuran metnin dilsel ve anlatısal özelliklerine odaklanan, estetik ağırlıklı bir okuma gerçekleştirmeyi amaçlıyorum. Bu sebeple Ömer Behiç ile Vedide'nin baktıkları şeylerin/kişilerin ne veya kim olduğunun anlatılışından çok, baktıkları karşısında nasıl bir deneyim yaşadıklarının anlatılışına yöneleceğim. Böyle bir okuma, bilme sorununu içeriğinde olduğu kadar estetik boyutta da açık eden *Kırık Hayatlar* romanını daha isabetli bir biçimde ele almayı mümkün kılacaktır.

Bu noktada öncelikle şunu söylemek gerekir: Anlatıda Ömer Behiç ile Vedide'nin bakışlarının içerdiği ve içine yerleştirildiği söylemin ne olduğuna bakmak; yani anlatıcının aktardığı karakterlerin bilincinin, karakterler arasındaki konuşmaların ve pozisyonların ne anlama geliyor olabileceğine bakmak, romanın sözünü ettiğim etik pozisyonunu anlamlandırmada bir başlangıç noktası olacaktır. Ömer Behiç ile Vedide'nin başkaları hakkındaki çıkarımlarının, hikayedeki konuşmalarla, aktarımlarla edinilen yeni bilgiler sonucu yanlışlandığının ve geçersizleştiğinin gösterilmesi, bilginin sınırlarının anlatıda saptanması açısından önemlidir. Ancak *Kırık Hayatlar*'ın ana meselesinin bilinebilecek olanın yanlışlığı ya da geçersizliği değil, imkansızlığı olduğunu burada hatırlamak gerekir. Bu nedenle böylesi bir imkansızlığı aramak için, bakışın Ömer Behiç ile Vedide açısından başlı başına nasıl bir deneyim olarak anlatıldığı ve bu yolla bakışın nasıl bir hakikat/ahlak yokluğuna açılıyor olduğu sorusuna da odaklanmak önemlidir. O halde bu noktada bakma deneyiminin, anlatının sözünü ettiğim söylemiyle olan ilişkilenişinin ötesinde aranabilecek, başka bir potansiyelinden de söz etmek gerekir: Bakışın salt içeriğine

odaklanmaktan ziyade, bir deneyimleme biçimi olarak anlatıda nasıl kurulduğunun anlamlandırılabilceği, estetik potansiyelinden.

*Kırık Hayatlar*'da bakışın estetiğinden bahsederken, bakıştaki öznel deneyimi kuran ifadelerin ve kelimelerin bir araya gelerek oluşturduğu dili kastetmekteyim. Bu dili kullanan anlatıcı, anlatıda Ömer Behiç ile Vedide'nin bakışının nesnelere ve karakterlerle olan karşılaşma anlarında yarattığı deneyime odaklanır. Bakma deneyiminin öznelliğinin dile getirilişinde; başkasını tam anlamıyla, nesnel olarak bilebilme imkanının da sınırları ortaya çıkar. Bakış, bu özelliğiyle *Kırık Hayatlar*'da bilgisinde uzlaşılabilir bir nesnellik düşüncesinin altını oymaktadır: Bakma deneyimi, kişinin kendi deneyimine ve baktığı kişinin kendi algısındaki öznel tesirlerine göre şekillenir. Dil, bakmanın bakılan ile yaşadığı bu kendine özgü, biricik deneyimi ön plana çıkarmaktadır. Dolayısıyla odaklayan anlatıcı tarafından Ömer Behiç ya da Vedide'nin bakışlarındaki bu kendine özgülikle, tekillikle karşı karşıya getirilen muhatap da, her şeyi kendi deneyimlerinden görerek bilmeye çalışan bu bakışların bilmek istediklerini asla bilemeyecek olmalarının getirdiği imkansızlık durumuna tanık olur. Başkasının bilinebilirliğinin bakışların özneliğiyle kısıtlandığı bu imkansızlık durumunda, başkasının durumlarını yargılayan, başkasının davranışları hakkında kesin hükümlerde bulunan karakterler de sorunlu bir konumda bulunmaktadır. Bu durum ise anlatının, başkası ile kurulabilecek ilişki ihtimallerine yönelik soruyla, etik bir pozisyon almasını sağlamaktadır.

*Kırık Hayatlar*'daki bu etik pozisyonun nasıl kurulduğunu açıklamadan önce, tezin bir sonraki, "Bakmanın Sınırında: Karşılaşmanın Etiği" başlıklı ikinci bölümünde Halid Ziya yazınının aldığı, bu pozisyonu kuran estetik bir öge olarak *bakışın*, Halid Ziya'nın diğer anlatılarındaki merkeziliğine yer vereceğim. Ardından bakışın anlatıda kurduğu etiği anlamlandırabilmek için, edebiyat araştırmalarında

etiğın nasıl okunduğuyula ve etik ile edebiyat ilişkisi içerisinde nasıl farklı okumaların mümkün olabileceğiyile ilgili teorik bir tartışma sunacağım. Gerçekleştirmeye çalıştığım *Kırık Hayatlar* okumasının diğer okumalara göre nasıl bir yaklaşımda olduğunu bu bölümde ortaya koyacağım. Özellikle bakış ile etik arasındaki bağlantıyı kurması açısından anlamlı bulduğum *öteki* kavramının daha güncel edebiyat okumalarında nasıl ele alındığına değineceğim.

Açmaya çalıştığım teorik tartışmalardan hareketle, tezin odak noktası olan *Kırık Hayatlar*'ın etiğini anlamlandırabilmek için, bakışın çeşitli veçhelerini yakın okumayla ortaya koymaya çalıştığım diğer bölümlere geçeceğim. “Kayıtsız Evren: Dışarı Üzerine” başlıklı üçüncü bölümde, anlatının odaklayan karakterleri Ömer Behiç ile Vedide'nin bakışlarının açık ettiği bilme biçimleri üzerinden, anlatıda bilinebilirliğin sınırına ve ötekiye dair nasıl bir açmaz kurulduğunu göstermeye çalışacağım. Etraflarında uğranan felaketleri, bu felaketleri deneyimleyen ‘kırık hayatları’ görme biçimlerinde sözünü ettiğim açmazı belirleyen metafizik dünya algısının nasıl oluşturulduğuna bakacağım. İrade ile mukadderat, özne ile nesne, fizik ile metafizik arasındaki sınırın çizildiği bu algıda öteki ile kurulan ilişkinin Ömer Behiç ile Vedide özelinde nasıl gerçekleştiğini açıklayacağım.

Bu bölümün ardından, dördüncü bölüm olan “Bir İçebakış Bilimi: Empatinin Sınırları” başlığı altında başkasının bilgisine erişme ve onu tanıma amacıyla kullanılan empati kavramının anlatıdaki sınırlılığına odaklanacağım. Ömer Behiç'in bir başkası hakkında edindiği bilginin sınırlılığını fark etmesinden yola çıkarak, bu sınırlılığın anlatılma biçiminin bakma deneyiminde nasıl bir imkansızlığa açıldığını göstereceğim.

“Spekülatif Teşhis: Betimsellik” adlı beşinci bölümde, bakışına odaklanılan karakterlerin öznel deneyimlerini ağırlıklı olarak içeren betimlemelere değineceğim.

Ömer Behiç'in bir tabip olarak benimsediği ve etrafındaki kişilere/nesnelere yönelttiği nesnel yaklaşımın bu yolla nasıl iptal edildiğini ortaya koyacağım. Ayrıca bu betimlemelerde, Ömer Behiç ile Vedide'nin bakışlarının, gördükleriyle ilişkilendirme anlarındaki öznel deneyimlerinden nasıl ayrı tutulmadığını vurgulayacağım.

Altıncı bölüm olan "Trajik Mod: Hayvanlaşma" başlığında ise, Ömer Behiç ile Vedide'nin başkalarının davranışlarının ardındaki sebepleri bilme ve yargılama çabasının gerçekleşmemesinden kaynaklanan bilgi ve yasa yokluğuna ve bu yokluğun oluşturduğu trajik yapıya bakacağım. Bu yapının, Ömer Behiç ile Vedide'nin bakışındaki ahlak inancını nasıl yok ettiğini açıklarak, bu durumun özellikle Ömer Behiç'in bakışında kurduğu 'namuslu' insan kategorisini nasıl ortadan kaldırdığına odaklanacağım.

Tezin sonuç bölümünde ise, *Kırık Hayatlar*'da okumaya çalıştığım etik sorunun Halid Ziya yazınında ne anlama gelebileceğini ve döneminin edebiyatında nasıl farklı bir edebiyat ihtimaline alan açmış olabileceğini tartışmaya çalışacağım. Çoğunlukla iletici ve ahlak kaygısıyla yazılan, okuyanı belirli kabullere yöneltme çabası taşıyan Tanzimat romanlarının ardından Halid Ziya'nın edebiyatındaki etik açmazların modernist bir tavrın ip uçlarını nasıl göstermiş olduğunu değerlendireceğim.

## BÖLÜM 2

### BAKMANIN SINIRINDA: KARŞILAŞMANIN ETİĞİ

#### 2.1 Halid Ziya'da tekelliğin gözü

Bilmenin sınırını görme biçimlerinde söylemsel ve estetik düzeylerde sorunsallaştıran *Kırık Hayatlar*'ın bu açmazı görünür kılarak nasıl bir etik sunuyor olabileceğine geçmeden önce, Halid Ziya yazınında bu açmazın genel olarak nasıl kurulduğuna kısaca değinmek anlamlı olacaktır. Halid Ziya etiğine ve estetiğine içkin olan bakış meselesine odaklanmak, *Kırık Hayatlar*'ın temellendirdiği etik pozisyona dair ise yönlendirici bir alan açacaktır. Bakma anları, *Kırık Hayatlar*'daki merkeziliğinin dışında, Halid Ziya yazınının bütünü için de önemli bir konumdur: Karşılaşmalar esnasında karakterlerin anlatılaştırılan deneyim biçimleriyle bakanın ve bakılanın öznel konumları yoklanır; bir başka deyişle bu anlar, bakılanın bakana ötekilik alanını açtığı bir imkan yaratır. Bu nedenle Halid Ziya metinlerinde bakma ediminin nasıl gerçekleştiğine yoğunlaşmak, bizi okur olarak bu edimin *Kırık Hayatlar*'da serimlenen ve öne çıkartılan epistemolojik sınırlarına, buradan hareketle ise etik boyutlarına yönlendirecektir. Ancak bakışın Halid Ziya yazınında nasıl kurulduğundan önce şu soruyu sormak ve tartışmak, bakışı Halid Ziya metinlerinde ve *Kırık Hayatlar*'da anlamlandırmaya çalışmak açısından önem taşır: Bakış, Halid Ziya metinleri özelinde ne anlama gelmektedir?

“Eski Mektup” hikayesinin büyük bir kısmını oluşturan bir bakma anının küçük bir parçasına odaklanalım. Bu hikayede birinci tekil şahıs anlatıcı, eskiden yollanmış bir mektuba tesadüf etmesi üzerine okul arkadaşının kız kardeşi Blanche'ın hikayesini yazar. Blanche, sevdiği adamla nişanlanmadan “hıyanete” uğrar, ölümcül bir hastalığa yakalanır ve yatağa düşer; belli bir süre sonra ise anlatıcı, kendisinden bir daha haber alamaz. Anlatıcı, Blanche'ın çoktan ölmüş

olabileceği ile ilgili bu acı hatırayı hatırlarken, onun sevdiği adamla evlenme ihtimalini düşündüğü mutlu günleri anlatmaya başlar ve özellikle onu dans ederken izlediği bir hatırayı detaylarıyla kaydeder:

Şimdi Blanche'ı görüyordum: O gayet açık mai tülde mai çiçeklere boğulmuş elbisesinin içinde, raksında havanın içinde mai izler bırakarak dönüyor, dönüyor, dönüyor; bu musiki fecrinin artık çılgın nur selsebili içinde etrafında muşa'şa hâleler açılarak önümden geçiyordu. Ben artık yalnız ona bakıyor, bu renk renk çiftlerin birbirini kovalayışından gözlerimi ayırarak yalnız onu, yalnız onun mailiklerini takip ediyordum. Bu döne döne, kıvrıla kıvrıla uçtukça nazarımı sürükleyip götüren mailikler bir zaman geldi ki bu azîm raks halkasının üzerinde dalgalana dalgalana uçan uzun, mevvac bir mai atlas oldu.<sup>2</sup>

Anlatıcının gözü Blanche'a odaklanır; ancak bakışının onunla karşılaştığı an o, neredeyse bir hareketin kendisine dönüşmüştür: Gözünün önünde bir sürü renk içerisinde ayırt edilen “mevvac bir mai atlasın” gösterişli, “muşa'şa hâleler açarak” ilerleyen, dönen, kıvrılan, dalgalanan, uçan bir dinamizmi vardır. Bakanda bir renk cümbüşünün, “renk renk çiftlerin birbirini kovalayışının” içerisinde, “çılgın nur selsebilinde” döndükçe daireler bırakan, fiziksel görünümünün kaybolduğu canlı bir tesire dönüşür. Anlatıcının bakışında, bakılan kişinin “mailiklere boğulmuş elbisesi” içerisinde ahenkli dans edişinden ziyade bir etkinin, bütünleşmenin, duygulanımın, “musiki fecrinin” kendisine dönüşmüştür Blanche. Blanche'ın anlatıda müzikle, dansla, dalgalanma hareketleriyle ve türlü renklerin birbirine karışan cümbüşüyle bütünleşen yazınsal bir etki alanı yaratması, Yüce Aydoğan'ın yüksek lisans tezinde Halid Ziya yazınında sıkça karşımıza çıkan dans sahneleri ile ilgili sözünü ettiği bir durumu akıllara getirir: “Dans anı, bir yeğnilik figürasyonu olarak, öznelğin sınırlarının esnemesine, aşılmasına olanak veren ve özneyi dışsallığa açan bir

---

<sup>2</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Bir Şi'r-i Hayal*, yay. haz. Hülya Aslan (İstanbul: Özgür Yayınları, 2006), 99-100.

dalgalanma anı olarak sunulur Uşaklıgil yazınında.”<sup>3</sup> Dansın dipsiz derinliklere açılan yeğlilik anlarını, bir geçişlilik anı olarak tanımlar: Zeminin zeminsizliğe, düzenin düzensizliğe, öznenin öznesizliğe açılma anıyla ortaya çıkan bir kaos deneyiminin yazıda belirlediği anlardandır bu.<sup>4</sup> Aydoğan’a göre, Halid Ziya metinlerinin, ölçülü temsil düzeylerinde sınırlı kalacak öznel halleriyle, toplumla, psikolojiyle; ya da salt ölçüsüz derinliklerin hüküm sürdüğü bilinmezlik süreçlerinin anlatılaştırılmasıyla oluştuğu iddia edilemez: Halid Ziya yazını dinamiğini, ritmin içinde kaosun belirme anlarından, düzenliliğin derinliğe açılma anlarından; kısacası geçişliliğin metinlerde ortaya çıkma anlarından alır.<sup>5</sup> Alıntılıadığım hikayede de bu açılımayla paralel şekilde Blanche’ın dans ettiği esnadaki dönüşlerinin “havanın içinde mai izler bırakarak dönen” bir mailik dalgası haline gelmesi anına denk geliriz: Çiftlerin ritmik dansları ile düzenli bir hareketle ilerlediği dans zemini, mailiğin ortama sinen etkisiyle, Blanche’ın özneliğinin “dışsallığa açılışıyla” kaybolur. Bu durum, dans pistinin “dipsiz bir derinliğe” dönüştüğü geçişliliğin yarattığı “kaos” anına işaret etmektedir.

Bu argüman, tezin etikle bağlantılı olan teorik tartışmasında altını çizdiğim öteki kavramının, Halid Ziya metinlerinde neden salt bir sosyal kategori olarak incelenmesinin eksiltici ve indirgemeci olacağını açıklayan bir yerde durur. Bakış ve ötekiyle karşılaşma anları, estetik kurulumlarıyla Halid Ziya metinlerinde özneliği ve özneliği kuran değil, onları zayıflatan ve hatta yer yer silen; ötekinin mutlak farkına maruz kalınan, etkenlikten edilgenliğe doğru bir geçişlilik deneyimini imlemektedir. Bakışın yazıda belirlediği anda kapalı ve çerçeveli, öznenin belirleyiciliğinde oluşturulan temsil edici bir perspektiften söz etmek, bu sebeple mümkün değildir. Bu

---

<sup>3</sup> Yüce Aydoğan, “Yazınsal Disko: Halid Ziya Uşaklıgil’in Yeğlin Yazısı” (Master Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2009) 43.

<sup>4</sup> A.g.e., 46.

<sup>5</sup> A.g.e., 45-46.

geçişlilik deneyimi, bakışla birlikte gelen daha önceki başlıkta da sözünü ettiğim sınırlılığın belirlediği anlarda söz konusu olur. Aydoğan'ın vurguladığı ritimden kaosa geçiş anının görünür hale gelmesi gibi bir sınır durumu da, Halid Ziya anlatılarında, bakışın ötekiyle karşılaşma anlarında sınırsızlığa açılan, öznesiz bir bütünleşme, bir etkilenme anını belirler.

Blanchot, ötekinin mutlak ayrımının bakışta kendini göstermesi üzerinden böyle sınırlayıcı bir ilişkilene biçiminden bir karşılaşma, bütünleşme deneyimine açılırken tam olarak ne olduğunu sorar:

Görmek, bu ayrılığın yine de bir karşılaşma olduğu anlamına gelir. Fakat eğer gördüğümüz şey belirli bir mesafeden bile olsa bize sürükleyici bir temasla dokunuyor gibi olursa, görme biçimimiz bir tür dokunuşa dönüşürse, görme, belirli bir mesafeden gerçekleşen bir *temas* haline gelirse, ne olur?<sup>6</sup>

Ötekiyle kurulan ilişkideki ayrım bakan ile bakılan arasındaki mutlak mesafeyi beslerken, nasıl “sürükleyici bir temasa” dönüşmüştür? Bunun cevabını Blanchot, öznesizleşme halinin kendisinde bulur. Ötekiye yönelen bakış, ötekiye karşı sürüklenen, onunla karşılıklı bir etkileşime giren, bu ilişkileneden kendini kaybeden, büyülenen bir bakıştır. Blanche'ın dans edişine bakarken onu kendi için büyüleyici bir tesire, renklerin dinamizmiyle bir enerjiye dönüştüren; kendisi de bu enerji içerisinde bakan ve gördüğünü sabitleyen bir özne olmaktan çıkan anlatıcının bakışı gibidir bu bakış. Bakıştaki mutlak, kapanmayacak mesafeden sıyrılan bir temas kurulmuş olur böylece: Aşkınlıkla ulaşılabilecek bir metafizik değil, mutlak ulaşılmazlığın imlediği bir metafizik alanıdır bu. Blanchot, bakıştaki bu büyülenmeye dayalı temas ile gelen öznesizleşme, bir olma sürecini *gayrı şahsi* (*impersonal*) olarak tanımlar ve edebiyat alanında da bakışın bu nedenle öznenen

---

<sup>6</sup> Maurice Blanchot, *The Space of Literature*, çev. Ann Smock (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1989), 32. Vurgu yazara aittir.

ayrılan bir “bakıssızlık” olduğunu öne sürer.<sup>7</sup> Karşılaşma anında bakışın sahipsizleşmesi, ötekiyle olan ilişkilene biçiminin temelini atmıştır. Bu yaklaşım aynı zamanda ötekiyle kurulan ilişkide öznenin birincilliğini geri plana attığı, hatta ötekinin mutlak ayırım alanıyla bütünleşme anında özneyi yok saydığı için etik bir ilişkilenebilir de. Bu anlamda bakış, karşısındakini kendi algısına indirgeyen, onu kendi değerlerine göre yargılayan bir öznenin bakışı değil; karşısındaki ötekiye maruz kalan ve onun farklılığını kabul ederek onunla karşılıklı bir etkileşim kuran, etik bir bakıştır.

Halid Ziya, metinlerinde bu türden bir karşılaşma biçimini kurduğu etiğin ve estetiğin belirleyici unsurlarından biri haline getirmiştir. Özellikle hikayelerinde çok daha anlık bakışların ve karşılaşma anlarının, başlı başına birer anlatı haline gelecek derecede üzerinde durulması, okur olarak Halid Ziya’nın metinlerinde yer alan bakışın ne ifade ettiği konusunda daha detaylı bir anlamlandırmaya yönelmemizi sağlar. “Ölümünden Sonra” hikayesi, bu açıdan bakışı oldukça alışlagelmedik bir biçimde konumlandırışıyla öne çıkar. Metnin anlatıcısı olan hasta bir adamın, karısı ve iki çocuğunun yanında ölümünü anlatması söz konusudur. Anlattığı zaman, yalnızca ölmeden önceki son dakikaları değildir; başlığın da belirttiği üzere ölümünden sonrasını da kapsar. Ölüm döşeginde, yatağında yatarken son nefesini verir ve ölümünün ardından karısı ile çocuklarını izlemeye başlar:

Bu dakikada, nermîn ve müşğîn yasemenlerden yapılmış beşik içinde, ölümün o mehd-i mestîsinde bir daha uyanmamak isteyerek bahtiyar sallanırken, işte bu dakikada, birdenbire, ölümün içinde, bu hazz-ı mestâne arasında biraz ötede bu siyah kadınla çocuklara, bigâne kalamadım. Nagehan kalbimde amîk, müthiş, bütün ruhumu ezip bitiren bir azap, bir elem-i bükâ duyarak, nermîn ve müşğîn yasemenlerden yapılmış bu beşikte bir dul

---

<sup>7</sup> A.g.e., 33.

kadınla iki babasız çocuk için vahşi bir yeis ile kendi ölümüne gizli gizli, yavaş yavaş ağladım.<sup>8</sup>

Bakış, fiziksel olarak bilinci kapanmış bir hastanın ölmeden önceki söylemi üzerinden dile gelir. Son nefesini hikayenin tam ortasında veren anlatıcı, bakışını ve bilincini yitirdikten sonra bile anlatmaya devam eder. Öldükten sonraki bakıştır bu. Bakmayan, bilinçle birlikte kapanmayan bir bakıştır. Sürekli vardır; sürekli varlığıyla özneliğin ve bilincin ötesine geçer. Hasta adamın kişisel acılarından bir azap duyarak “gizli gizli, yavaş yavaş” ağlamaya başladığını anlatır. Ağlarken kendi bedeninden gizlenmektedir bu bakış. Bedenini terk etmiştir. Söyleminin sahibine mesafe almış, bir zamanlar *kendi* olana yabancılaşmıştır. Karısı ile çocukları kişisel tarihinden silinmekte, “dul kadın” ile “iki babasız çocuğa” dönüşmektedir. Unutmaya başlamaktadır; ancak kendini ölümün “hazz-ı mestânesine” bırakırken bir öteki olarak kendine ve etrafındakilere kayıtsız kalamamıştır. Bu nedenle kurduğu anlatı ölümle kesilmez, yaşayan öznenin de ötesinde bir sese dönüşür; durmaksızın anlatan bir sese. Anlatıcı, deneyimindeki tekilliğe bu yolla gayri şahsi bir ton kazandırır. Anlatıcı ses, anlattığı deneyimin, yani ölümden sonrasının hiçbir şahsa ait olamayacağı bir deneyimsizlik alanından yazdığı için, gayri şahsidir.

Ölümden sonrasının anlatılaştırılması, kendi öznesine ve deneyimine yabancılaşan bir sese dönüşen bir adamın imkansız hikayesiyle karşılaşmayı mümkün kılar. Bakış, bu imkansız hikayeyi, ölümden sonrasının anlatılmasıyla yarattığı çelişkili durumla gerçekleştirir. Adam, karısını ve çocuklarını kendi ölümüne üzüldükleri anda farklı bir alanda, “ölümün mehd-i mestâsinde” izler bir süre, ötekiler olarak. Böylece anlatıcının sesi, ancak öznel deneyimlerin ve yaşamın dışına çıkarak, onları kendi *gayri şahsi* dilinde eksilterek hikayesini tamamlayabilmektedir. Dolayısıyla anlatma edimi bu hikayede imkansızlığın kendisi

---

<sup>8</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Bir Yazın Tarihi*, yay. haz. Kübra Andı (İstanbul: Özgür Yayınları, 2005), 213-214.

haline gelir; yani tıpkı başlıktaki gibi anlatmak, “ölümünden sonradır.” Hem benden, hem de *ölüm*den sonra. Ölüm deneyiminin imkansızlığı gibi, her tür deneyimin tekilliğinin aktarılmasının imkansızlığıdır söz konusu olan. Tekilliğin gözü, yalnız bir gözdür. Deneyimine kimsenin tanık olamadığı, kimsenin deneyimine de tanık olamayan, yalnızlığını imkansız bir çabayla durmaksızın anlatan bir bakışın gözü. Mutlak ayrımın, ötekinin gözü.

Yazı nihayetsiz ve kesintisizdir. Yazarın “ben” demekten vazgeçtiği söylenir. ... Yazar, kimsenin konuşmadığı, kimseye hitap edilmemiş, merkezi olmayan ve hiçbir şeyi ortaya çıkarmayan bir dile aittir. O, kendini bu dilde tasdik ettiğine inanabilir, fakat asıl tasdik ettiği şey kendilikten büsbütün yoksundur. ... Yazarın olduğu yerde yalnızca varlık konuşur –yani dil artık konuşmaz, sadece var olur. Dil, kendini varlığın katışıksız edilgenliğine vakfeder.<sup>9</sup>

Kendinden ayrılışı, öznenen mahrum kalışı sınırlarıyla, imkansızlığıyla işaretleyen bakış, bu sebeple Halid Ziya yazınında ötekinin bakışının sınırlayıcı varlığını kabul ederek mutlak ayrımın sınırını çizen, etik bir alanı imlemektedir. Kendi sesini ve bilincini, özneliğini unutmakta olan; konuştuğu dile ve ötekine tahakküm edebildiğine inanan değil, onlar karşısında pasifleşen bir konumda yer alır. Bunun sorumlusu, ötekinin bakanın gözünde indirgenemez varlığıyla karşılaşma anında meydana gelen mutlak mesafenin kendisidir. Halid Ziya'nın özellikle hikayelerinde odağına aldığı ve sonra *Kırık Hayatlar*'daki bilinebilirlik sorusunun merkezine oturttuğu bakış, etiğini ve estetiğini öteki ile kurduğu zorunlu mesafeden almaktadır. Başkalarının bakışlarına takılan, başkaları aracılığıyla anlatılan, gözlemlerle sınırlı kalmış karakterlerle doludur hikayeler: “Köy Hatırası”nda<sup>10</sup> babasının fırtınadan dönüşünü tedirginlikle bekleyen çocuk ile annesini uzaktan izleyen bir anlatıcı vardır; “Kırk Para”<sup>11</sup> ile “Küçük Bir Levha”da<sup>12</sup> sokakta rastladığı manzaraları,

---

<sup>9</sup> *The Space of Literature*, 26-27.

<sup>10</sup> *Bir Şi'r-i Hayal*.

<sup>11</sup> *Bir Yazın Tarihi*.

<sup>12</sup> *Bir Şi'r-i Hayal*.

tanıdık olmadığı insanları onların hikayelerinin dışından gözlemleyen, “Annemin Kızları”nda<sup>13</sup> kız kardeşlerine dışarıdan bakan bir gözün mesafesi üzerinden hikayelerini aktaran, “Ferhunde Kalfa”da<sup>14</sup> kalfalık yapan bir kadının gerçekleşemeyen izdivaç hayallerini anlatırken uzaklığını sonuna kadar koruyan bir anlatıcı. Hikayeleri boşluklarla dolu bu ötekiler hakkında anlatılanlar, her zaman eksik, uzakta ve kat edilmesi imkansız bir mesafenin kabulüyle kaydedilir. Bakışın tekilliğine giren ve çıkan levhalar vardır yalnızca bu hikayelerde. Bakış, böylece ulaşmanın imkansızlığının sınırını teşkil eder. Bilinebilirliğin, bilgiye ulaşmanın sınırında olduğu gibi.

Halid Ziya’da kurgulanan bakış, bu sebeple başkasına yöneldiğinde onun bilinmezliğiyle karşılaşan ve bu sebeple her ötekine ulaşma çabasında kendi imkansızlığını deneyimleyen bir bakıştır. Karakterler baktığı an, öznelinin bilme yetisinin sınırlarını açık etmektedir. Bakışın Halid Ziya’nın anlatılarında kendi imkansızlığına açılmasına benzer bir biçimde Foucault,<sup>15</sup> Bataille’in yazılarını bir tür sınır-yazı olarak okur. Okumasını ise Bataille’in gözün kendisini anlattığı *Story of the Eye*<sup>16</sup> kitabına bir gönderme yaparak bitirir: “Göz gecese geri gönderilir, meydanın küresi yukarı çevrilir ve döner; fakat bu an, varlığın zorunlu olarak kendi dolaysızlığında tezahür ettiği an, *sınırı geçen eylemin yokluğun kendisine değdiği yerdir.*”<sup>17</sup> Gözün sınırları hem bir kapasite, hem de bir imkansızlık durumu içerir. Bakmayı mümkün kılan kaynağa, kafatasına yöneldiğinde karanlığın, yokluğun kendisiyle buluşur. Kendi sınırını görmek, bir imkansızlık deneyimi haline gelir.

İmkansızı yazmanın diğer alanlara etkisini Blanchot’nun yaklaşımı üzerinden

---

<sup>13</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Sepette Bulunmuş / Hepsinden Acı*, yay. haz. Dilek Soğanoğlu (İstanbul: Özgür Yayınları, 2010).

<sup>14</sup> *Bir Yazın Tarihi*.

<sup>15</sup> Michel Foucault, “A Preface to Transgression,” *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* içinde, çev. Donald F. Bouchard & Sherry Simon, ed. Donald F. Bouchard (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977).

<sup>16</sup> George Bataille, *The Story of the Eye* (London: Penguin Books, 2001).

<sup>17</sup> A.g.e., 52. Vurgu yazara aittir.

Timothy Clark, Şu ifadeyle açmıŐtır: “Bu, edebiyatı diğer imkânsızlık tarzlarıyla (dolaysız olanla, bilinmeyenle, öteki insanla) ilişkilendiren düşünüşün temelidir.”<sup>18</sup>

Bir imkansızlık deneyimi olarak anlık olanın, bilinemeyenin ve ötekinin erişilmezliğini de doğuran yazı, Halid Ziya’da bakışın getirdiği sınır deneyimi üzerinden kurulan estetik ile, bilinebilirliğin ve ötekinin imkansızlığının metinlerdeki beliriŐini de belirler.

Halid Ziya’nın romanlarında da bakış, ana karakterler üzerinden olduğu kadar bilhassa hikayelerindekine benzer tali karakterlerin ötekilikleri, uzaklıkları ve mesafeleri üzerinden kurulmuştur. Romanların yan hikayeleri, özellikle *Kırık Hayatlar*’da olduğu gibi anlatıcı, ana karakter Ömer Behiç ya da karısı Vedide gibi sınırlı ve ötekiyle olan karŐılaŐmaları anlatılaŐtırmaya çalışan bakışların yanıldığı ya da eksik kaldığı yerlerde görünür kılınır. *Kırık Hayatlar*’da bakışın ve bilinebilirliğin sınırları üzerinden sorunsallaŐan epistemolojik meseleye geçmeden son olarak, *AŞk-ı Memnu*’da<sup>19</sup> Bihter ile Behlül’ün pencereden birlikte baktıkları manzaranın Bihter’in bakışında bir tekillik deneyimi olarak nasıl belirdiğine bakmak, *Kırık Hayatlar*’da da sıkça baŐvurulacak olan görme biçimlerinin etik boyutlarını anlamlandırmada hazırlayıcı olacaktır:

İkisi de pencereden bakıyorlardı: Bütün sis... Yalnız küçük küçük beyaz karlar mütemadi bir sukut ile karşı sahilin artık hep gölgelerden ibaret manzaralarını titretiyordu. KarŐıda azim bir dumanla mürtesem bir levha parça parça koparak denize dökölüyor gibiydi. Bihter, dalgın, bakıyordu; fakat düşünemiyordu. Onun da zihninde Şimdi böyle dumanlarla tersim olunmuş bir Şey vardı, onun da zihninde bütün muhakemeleri böyle sislerle bunalarak parça parça bir denize dökölüyor gibiydi. Şimdi, Şu dakikada o Göksu âlemini takip eden gecenin kâbusuna benzeten bir Şey onu derin bir uçurumu içine yuvarlıyor zannediyordu.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Timothy Clark, *The Poetics of Singularity* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005), 95.

<sup>19</sup> Halid Ziya UŐaklıđil, *AŞk-ı Memnu*, yay. haz. Muharrem Kaya (İstanbul: Özgür Yayınları, 2013).

<sup>20</sup> A.g.e., 244-245.

Bihter'in bakışı, karşılaştığı manzarayla buluşmaz, manzaranın varlığının onda yarattığı tesirin kendisine dönüşür. Bakış, bakan ile bakılanın aynı zeminde buluştuğu, kişisel/nesnel sınırların yitirildiği bir deneyimdir. Bihterin zihni “dumanlarla tersim olunmuş” bir fikri taşır, muhakemesi sislerle pasifleşir. Öznesi ve bilinci, manzaranın tesirinde kaybolmuştur; tesir onu “derin bir uçuruma,” “karanlığa” çeker. Baktığı noktada düşüncesi yitmiştir, “dalgındır.” Denize büyük bir cisimden kopan ve düşen parçalar gibi kendi cisminin de parça parça koptuğunu hisseder. Burada bakış, bakılanın tesirinin yarattığı tekil deneyimle birleştiğinden; fakat nesneden/ötekenden gelen tesirin süje-nesne ilişkisinin ötesine, öznesiz bir alana taşındığından söz edilebilir. Bu, tanımlayıcı ve nesnel bir bakış değil, bakma eyleminin kendi tekilliğinden gelen, özgün bir büyülenme deneyiminin içinde kalan, o deneyimle dönüşen bir bakıştır. Kopan parçalara uzaktan bakar; ancak bu uzaktan izleyiş, onu aynı zamanda bir ilişkilenişe, temasa sürükler. Bihter, bakışında beliren parçaların kendisine dönüşür. Bu deneyim, dışarıdaki nesnenin bilgisini değil, nesnenin varlığının kişideki deneyimiyle kurduğu ortak ilişkiyi beslemektedir.

*Kırık Hayatlar* anlatısı ise, Halid Ziya estetiğinde oluşturulan bakışın alanını, nesnel bakışın epistemolojisinin sınırlılığını açık ederek genişletir. Anlatı, bilme amacı üzerine kurulan bakışların ötekiler karşısında düştüğü yanılgıyla uğradığı kesintilerden doğan sürekli uyumsuzluk üzerine kurulur. Bu uyumsuzlukların belirdiği her an, bakanın ve bakılanın tekilliğiyle, uzlaşmazlığıyla ve mutlak farkıyla karşılaşırız. Bu durum, ötekiyle sınırlılık üzerinden kurulan ilişkilene biçimlerinin nasıl bir etiğe imkan tanıyabileceği yönünde bir ihtimali de taşımaktadır. O halde *Kırık Hayatlar*'da kurulan etik sorunsal ne anlama gelmektedir ve nerede aranmalıdır? Bu sebeple *Kırık Hayatlar* romanı özelinde bakışın düzenleyici, epistemolojik ve öznel sınırlarının belirleşiminin metinde nasıl bir etik okumaya imkan

tanıdığına bakmaya geçmeden önce, etiğin edebiyat araştırmaları dahilinde nasıl bir anlam kazandığına ve nasıl ele alındığına bakmayı amaçlamaktayım.

## 2.2 Etiğe yaklaşırken

*Kırık Hayatlar* anlatısında bakışın sınırlarına bakmak, bu sınırların anlatılaştırılma biçimlerine odaklanmak anlamına gelir. Bu sınırlar ise, bakışın, algıladığı ötekiyi kişisel alımlamasına indirgeme riski taşımasıyla, etik bir probleme dönüşmektedir. Bu nedenle metnin dayandığı etik koşulların neler olabileceğine yaklaşırken sorulacak soru, kaçınılmaz olarak bakışın sınırlarının anlatıda kurduğu estetikle de ilgili olacaktır: *Kırık Hayatlar*'da karakterlerin öteki ile ilişkilenme biçimlerini belirleyen bakışları, nasıl, ne biçimde kurulmuştur? Bu nedenle, ancak öznel bakışların karakterlerce deneyimlendiği anların, bakma deneyiminde bakılan nesnenin/kişinin karakterde yarattığı tesirlerin, karakterlerin karşılaşma anlarının aktarılışının metinde nasıl yer aldığına yönelik, estetiği odağına alan bir yaklaşım, metnin yöneldiği etiğin anlamlandırılmasını mümkün kılabilir. *Kırık Hayatlar*'ın estetiği üzerinden geręekleřtirilecek bir etik okumanın Halid Ziya yazını için ne ifade edebileceğine geçmeden önce, edebiyat teorilerinde ve araştırmalarında etiğin estetik ile bağlantısının nasıl kurulduğuna kısaca değinmek gerekebilir.

Anlatı etiği üzerine yapılan ilk okumaların ana dayanak noktası, Aristo'nun kurduğu, mutluluk erdemine erişme yolunda "iyi yaşama" amacına duyulan arzunun yönlendiriciliğindeki etiğin esaslarını açan *Nicomachean Ethics*<sup>21</sup> metni ile drama türlerine yoğunlaştığı *Poetics*<sup>22</sup> metninde yer alan tragedya estetiği üzerinden şekillenir. Sanatsal bir tür olarak içeriğini etik seçimlerin/davranışların temsilinden<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Aristotle, *Nicomachean Ethics*, çev. Frank Hesketh Peters (London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd., 1893).

<sup>22</sup> Aristotle, *Poetics*, çev. Samuel Henry Butcher (London: Macmillan and Co. Ltd., 1902).

<sup>23</sup> A.g.e., 29.

alan tragedyanın özelliklerini serimlerken Aristo, edebiyat araştırmalarında sıklıkla doğrudan bir ilişki kurulan etik-estetik bağlantısının çıkış noktalarından birini sunmaktadır: Aristo'nun tragedya türünün belirleyici özelliği olarak belirttiği *katarsis* kavramı, yapılan seçimlerin ve pratiklerin karşısında yazgısına karşı gelemeyen kahraman için seyircide hissedilen acıma ve korku duygularının gelişmesiyle ortaya çıkar.<sup>24</sup>

Tragedyadaki bu etkilenme hali, izleyiciyi aynı zamanda etik bir değerlendirme sürecine de götürür. Gadamer de bu noktayla bağlantılı olarak, tragedya izleyicisinde uyanan acıma ve korkma gibi etkilenme hallerinin estetik kuramlarındaki önemine vurgu yapar: Tragedya kahramanının yarattığı trajik konumdan etkilenme halinin Aristo tarafından türün merkezinde yer aldığı kabul ediliş, estetik tartışmalarında yatan etki meselesine büyük oranda katkı sağlamıştır.<sup>25</sup> Korku ve acıma duygularıyla seyircide oluşan yoğun etkilenme durumu, seyircinin kendi konumunun ötesine taşıdığı bir *ekstazi* halinin gelişmesine ve kahramanın davranışlarıyla ve trajik durumuyla özdeşleşme deneyimine yaklaşıarak sempati duyulmasına olanak tanır.<sup>26</sup> Erdemli bir yaşama kavuşmak için tercih edilmiş etik bir davranışın sahne üzerindeki taklidiyle kurulan bir sempatidir bu. Aristo tarafından davranışın ya da pratiğin taklidi (*imitation of action*) olarak tanımlanan tragedyada bu durum, bir anlamda *Nicomachean Ethics*'te sözü edilen "iyi yaşama" amacının gerçekleştirilmesi sürecinde deneyimle ve tekrarla edinilmesi gereken *pratik düşünceye* (*practical reasoning*)<sup>27</sup> olanak sağlar. Pratik düşünce, karşılaşılan kişiye – trajedide ise kahramana- karşı duyulan sempatinin duygusal deneyimi üzerinden sağlanır. Bir anlamda etik yaşamak yolundaki karar sürecinin gerçekleşmesi, sanat

---

<sup>24</sup> A.g.e., 23.

<sup>25</sup> Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, çev. Joel Weinsheimer & Donald G. Marshall (New York, NY: Continuum, 2006), 126.

<sup>26</sup> A.g.e., 128.

<sup>27</sup> *Nicomachean Ethics*, 183.

eserleri ile olan ilişki söz konusu olduğunda, okurun deneyimlediği estetik duyumsamaların yönlendiriciliğine bağlıdır.

Dayanağını Aristo'nun yazılarından aldığı, edebiyat ve etik üzerine yakın okumalara yoğunlaşan ilk metinlerden olan *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*<sup>28</sup> adlı kitabında Martha C. Nussbaum, Aristo estetiğinde etkinin seyirciyi etik bir yaşam amacına yönlendirme yolunda gereken rasyonel itkiyi sağladığını vurgular.<sup>29</sup> Bir başka deyişle duyumsanan etkiden edinilen *pratik düşünce*, Nussbaum'a göre Aristo'da etik amaca ulaşmada bir rasyonalizasyon sürecidir. Dolayısıyla edebiyatın da, okuyucusunda yaratacağı etki aracılığıyla onu "iyi yaşama" yöneltti ve onun rasyonel kararlar almasını sağlayan, teleolojik bir *görevi* vardır:

... etik teorisi, tam da sistematik ve kapsayıcı bir disiplin olması dolayısıyla edebiyat eserlerini anlayabilmemizde pay sahibi olabilir, bu eserlerdeki etik bakış ile bizim üzerinde düşünce geliştirmeye çalıştığımız –toplumsal yapı, iktisadi dağıtım, kendilik ve kişisel kimlik gibi– diğer meseleler arasındaki ilişkiye dair bazen eserlerin kendisinde bile açıkça gündeme getirilmeyen sorular sorabilmemizi sağlayabilir.<sup>30</sup>

Barındırdığı etik görüşleri ve tavrı okurlarını etkileyerek ve yönlendirerek sunacak olan edebiyat metinleri, Nussbaum'a göre okurun zihnini şekillendirecek iletiler taşıyan enstrümanlardır. O halde etkilenme ve ikna etme<sup>31</sup> yoluyla iletilerini okuyucularına kabul ettirme yöntemlerine başvurduklarından, retorik bir özelliğe de

---

<sup>28</sup> Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (New York, NY: Oxford University Press, 1990).

<sup>29</sup> Martha C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (New York, NY: Cambridge University Press, 2001).

<sup>30</sup> *Love's Knowledge*, 191. İngilizce kaynakların çevirisi, Kübra Kelebekoğlu'na aittir.

<sup>31</sup> Retoriğin amacının iknaya dayandığını belirten Aristo, duyguların etkileme ve ikna sürecindeki rolüne ağırlık vermektedir: "Duygular, insanın yargı gücünü etkileyebilecek şekilde değiştiren bütün o hislerdir ve bu hislere acı yahut zevk eşlik eder. Söz konusu duygulara öfke, merhamet, korku ve türevleri ile bu duyguların karşıtları dahildir." Aristotle, *Rhetoric*, çev. W. Rhys Roberts, *Internet Classics Archive*, Şubat 20, 2015 tarihinde erişildi, <http://classics.mit.edu/Aristotle/rhetoric.mb.txt>.

sahiptirler.<sup>32</sup> Bu noktada edebiyat ile etik ilişkisini etki üzerinden kuran ilk çalışmaların<sup>33</sup> açtığı neredeyse tüm tartışmaların, aynı zamanda estetik tartışmasının da merkezinde yer alan şu soruya odaklanmak gerekir: nasıl bir etkilenmeden söz edilebilir? Etkilenmenin seyirci/okuyucu üzerinde nasıl bir yönlendiriciliği vardır?

Anthony J. Cascardi'ye göre, estetik etkinin oluşumunda birincil olarak duygulanımların belirleyiciliğinden söz etmek gerekir; çünkü retorik alanında olduğu gibi seyircinin/okuyucunun ikna olma ve etkilenme süreci, duygulanımdan (*affect*) başlar.<sup>34</sup> Cascardi, seyirciyi duygulanımlarla etik bir yaşam amacına doğru ikna eden Aristo estetiği ile estetik etkiyle varılan hükmün seyirciyi evrensel ve metafizik bir ahlak yasasına yönlendirdiği Kant etiğinde çok farklı yönelimler<sup>35</sup> olmasına rağmen, ikisinin de kaynağını estetik duygulanımlardan aldığını öne sürer. Etki ve duygulanım üzerine anlatı etiği söz konusu olduğunda Nussbaum ve Booth gibi akademisyenler tarafından geliştirilen tartışmalar, etiğin estetik etkiyle olan doğrudan ilişkilenişinde bağlayıcı bir rol oynamaktadır: okuyucusunu/izleyicisini harekete geçiren eserlerin, kurdukları etik üzerinden dönüştürücü etkileri vardır.

Ancak estetik etkilenimin rasyonel bir sürece hizmet edecek duygulanımları yarattığı görüşünün aksine Charles Altieri,<sup>36</sup> etkilenme sürecinde duygulanımların

---

<sup>32</sup> Wayne Booth, *Rhetoric of Fiction* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1961); James Phelan, *Narrative as Rhetoric: Technique, Ethics, Audiences, Ideology* (Columbus, OH: Ohio State University Press, 1996).

<sup>33</sup> Hillis J. Miller, *The Ethics of Reading: Kant, De Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin* (New York, NY: Columbia University Press, 1987); Wayne Booth, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction* (Berkeley, CA: University of California Press, 1988).

<sup>34</sup> Anthony J. Cascardi, "Arts of Persuasion and Judgment: Rhetoric and Aesthetics," *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism* içinde, ed. Walter Jost & Wendy Olmsted (Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2004), 307.

<sup>35</sup> Cascardi'ye göre Aristo ile Kant etiği arasındaki temel fark, Aristo'nun *Nicomachean Ethics* metninde ulaşılması arzulanan etik yaşamda pratik düşünce kavramının evrensel gerçeğe ulaşma yolunda bilimsel akıl yürütme metotlarından ayrı tutulmasıdır. Aristo'da etik yaşam fikri, seçimlerin ve pratiklerin çeşitliliğiyle kurulacak, tekil davranışlara dayalı bir optimizasyon sürecine yer verirken, Kant'ın *Groundwork for the Metaphysics of Morals* metninde ulaşılması gereken ve tüm insanları bağlayan ortak bir görev fikri, evrensel bir ahlak yasası vardır. A.g.e., 298. Immanuel Kant, *Groundwork for the Metaphysics of Morals*, çev. Allen W. Wood (New York, NY: Yale University Press, 2002).

<sup>36</sup> Charles Altieri, *The Particulars of Rapture: An Aesthetics of the Affects* (New York, NY: Cornell

okuru belli bir etik amaca yönlendirmekten ziyade onu düzenin ve yasanın dışına çıkararak, kaotik bir deneyime yönlendirdiğini öne sürer. Altieri'ye göre estetik duygulanımlar okuru, rasyonellikle ulaşılanın arzu edildiği genel bir son amaca, teleolojiye değil; irrasyonel bir sürecin sonunda teleolojinin parçalandığı, bütünsel bir fikirden ziyade partikülerlerin deneyimiyle baş başa kaldığı tekil bir ana ulaştırır.<sup>37</sup> Bu noktada edebiyat ile etiğin nasıl bir ilişki içerisinde yer alabileceğini yeniden düşünmek gerekir. Altieri'ninki gibi okumalar, estetik etkinin duygulanımlardaki belirleyiciliğinden ziyade, duygulanım deneyiminin kendisinden ibaret olduğunu öne sürer. Etki, metinlerin kurduğu etik söylemden çıkarımsanabilecek bir iletiye ulaşma yolunda araçsallaştırılmaz; bu nedenle metinle gerçekleşecek olan etik ilişkilene, algısal olarak duygulanım anında ortaya çıkanın kendisidir. Duygulanım ve estetik etki deneyimi üzerine yazan Brian Massumi'nin *Parables for the Virtual* kitabının "The Autonomy of Affect" ("Duygulanımın Otonomisi") adlı ilk bölümünde,<sup>38</sup> duygulanımları baz alarak etik kuramını geliştiren Spinoza'dan söz etmesi şaşırtıcı değildir:

Spinoza'nın etiği, zihin ile bedenin tutkudan, çarpılıştan, ancak ve ancak etkinlik ile edilgenlik ayrımının öncesine düşen üçüncü bir hal olarak, bir üçüncünün olmazlığı olarak kavranabilecek denli saf ve üretken olan bir alımlama kapasitesinden, yani duygulanımdan köklenerek birbirine koşut bir biçimde etkinleşmesi felsefesidir. Bu "kök" asla geride bırakılmaz, aksine kişiye gerçekte hiçbir zaman tam olarak algılanamayan ama algılanmadan da edilemeyen bir gölge katar, ona ikili bir nitelik kazandırır.<sup>39</sup>

Brian Massumi'ye göre de duygulanımlar, tam da algı olayının bakan-bakılan, süje-obje ilişkisine öncül; etki ile tepki arasında varlığını gösteren bir *oluşum* olarak yer alırlar. Seyircinin/okuyucunun bakışında gerçekleşen etkinin içeriği, temsil edilenler

---

University Press, 2003).

<sup>37</sup> A.g.e., 96.

<sup>38</sup> Brian Massumi, "The Autonomy of Affect," *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* içinde (Durham, NC: Duke University Press, 2002). Gönderme yaptığı kaynak için bkz. Baruch Spinoza, "Ethics," *Complete Works* içinde, çev. Samuel Shirley, ed. Michael L. Morgan (Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, Inc., 2002).

<sup>39</sup> A.g.e., 32.

ile edilmeyenlerin aynı anda hissedildiği bir duygulanım sonucu gerçekleşir. Temsilin ötesine geçerek metinde doğrudan ifade edilmeyen potansiyellere de açılabilen duygulanımlar, estetik kurulumu belirleyen bir yerde durur. Bu durum, yaratılan estetik etkinin kendisinden çıkarımsanabilecek, karşılaşılan ötekilerin metinlerdeki kurulumunu belirleyen etik bir pozisyonun belirişine de imkan tanır: bir sonraki bölümde tartışacağım *öteki* kavramı, metnin estetik boyutunda nerede durmaktadır ve nasıl bir etiğin düşünülmesini mümkün kılmaktadır? Bu soru göz önünde bulundurulduğunda, salt retorik etki düzeyinde gerçekleştirilecek bir okumanın, metinlerdeki etiğin okuyucuya iletilmesi gereken bir mesaja indirgenmesi anlamına gelme riski taşıdığına dikkat etmek gerekir. Ötekinin anlatısal kurulumunun söylem düzeyiyle sınırlı kalacağı bir okuma, metinlerin estetik boyutunu ve Massumi'nin öne sürdüğü, okurda gerçekleşen duygulanımsal etkileri göz ardı etmeye sebep olur. Bu türden bir okuma, anlatıların kurgusallığındaki etik pozisyonun nasıl kurulduğu ile ilgili de kapsamlı bir çalışmaya yer veremez. Bu nedenle anlatıların etik okumaları, bir sonraki başlıkta sözünü edeceğim daha güncel tartışmalarda metinlerdeki ötekilerle ilişkileniş biçimlerinin estetiği üzerinden yapılmaktadır: Bu çalışmalar, anlatılan hikayenin içeriğinin ötekinin temsil edilişi vesilesiyle sergileyeceği etik duruştan/duruşlardan çok hikayenin kurulduğu dilin, ötekinin varlığını nasıl mümkün kıldığına ya da sınırlandırdığına bakmaktadır. O halde metinlerde karşılaşılan ötekilikler ile ilişkilenme halleri, edebi metinlerdeki etik tartışmaları ile ilgili bize ne söylemektedir? Karşılaşmanın etiğine odaklanmak ne anlama gelmektedir? Edebiyat metinlerinin ve bu tezde tartışılacak *Kırık Hayatlar* anlatısının estetiği, ötekinin etik sorunsalını nasıl kurar?

### 2.3 Bir potansiyel olarak öteki

“Öteki sorunu, bir bilgi sorunu, daha doğrusu bilginin başarısızlığı karşısında duyulan hayal kırıklığından kaynaklanan bir sorun olarak değil, bilakis bilginin başarısı karşısında duyulan hayal kırıklığından (hatta korkudan) kaynaklanan bir sorun olarak anlaşılmalı veyahut da böyle zannedilmiştir.”<sup>40</sup> Bu satırlarda Stanley Cavell’ın dediği gibi *kendinden* farklı olanı, bir başka deyişle ötekini bilmeye yönelik sorulan her tür soru, bilinebilir olana erişim meselesini irdeleyen sorulardan uzaktadır; çünkü ötekinin varlığına karşı geliştirilen kuşkunun odağında bir erişim problemi yatmaz. Bir başka deyişle esas mesele, bilgisine *erişilemeyen* bir başkası hakkında içinde bulunulan bilgisizlik hali değildir. Ötekine yönelen her tür soru, bilginin sınırlarının tanınmasına, bu sınırlılığın fark edilmesine olanak sağlar; edinilememiş bir bilginin ihtimaline değil, bilginin kabul edilegelmiş *zaferinin* sonuna işaret eder: “Öteki sorunu, eğer bilginin zaferinden kaynaklanan bir sorunsa, bu sorun eşit derecede bilginin benim karşımda kazandığı zaferden de kaynaklanmaktadır, zira benim öz bilincimin de doğasını belirlemektedir.”<sup>41</sup> Bu nedenle ötekini bilmek amacıyla geliştirilen her kuşkucu yaklaşım, kendi sonluluğunu hazırlamanın yanı sıra, bir *benlik* probleminin de ortaya çıkmasına sebep olur. Kuşku, başkasına yönelimin sınırlılığıyla karşılaştığında başkasının bilgisinin değil, öznenin geliştirdiği bilme biçimlerinin sorunluluğunun odağı haline gelir. Kendinden başka olanın varlığı üzerine düşünen, onu tanımaya çalışan, onun bilgisine erişimin imkanını sınavan bir özne olarak “ben,” ötekinin ontolojik ayrımını inkar etmektedir.<sup>42</sup> Bu inkar, varlığı mutlak olarak ayrı olan ötekinin *benin*

---

<sup>40</sup> Stanley Cavell, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy* (New York, NY: Oxford University Press, 1999), 476.

<sup>41</sup> A. g. e., 477.

<sup>42</sup> Cavell, Veena Das’ın kitabına yazdığı ön sözde, kuşkuculuğun ötekine karşı geliştirilmiş bir inkar sürecinin temeli olduğunu fark ettiğini aktarır: “... ötekiler hakkında bildiğimizi iddia ettiğimiz şeyleri

tahakkümünde bilinebilir kılınması, onun diline ve tanımlamalarına indirgenmesi ve bu nedenle yok edilmesi anlamına gelir. O halde öteki ile yaşanan, aynı zamanda bir kimlik sorunudur. Bilme arzusuyla ötekine bakan kişinin deneyiminde bilinemezliği açık eden kuşkuculuk, özneliğe/insan olmaya ait olduğu düşünülen her tür kabulün ve dolayısıyla öznenin yıkımı demektir.<sup>43</sup>

Blanchot, felaketi yazma deneyimi üzerine yazarken, öteki ile karşılaşma anında öznenin uğradığı yıkım ile gelen bir pasifleşme (*passivity*) durumundan söz eder.<sup>44</sup> Bu yıkım, ötekinin indirgenemeyen varlığı ve görmezden gelinemez yakınlığı karşısında benlik düşüncesini pasif bırakan, benliği eylemsizleştiren bir yıkımdır. Bu nedenle ötekinin varlığı, benliğin *ben* olamamasının birincil koşuludur:

Kendiliğin (aynı olanın) Öteki'yle kurduğu ilişkide, Öteki uzaktır, yabancıdır; fakat bu ilişkiyi tersine çevirirsem, Öteki benimle sanki ben Öteki'ymişim gibi ilişki kurar ve böylece kimliğimden çıkabilmemi sağlar. Beni paramparça edinceye kadar zorlar; ancak en yakından gelebilecek bir baskıyla, beni birinci şahıs olmanın getirdiği imtiyazdan vazgeçirir. Kendimden böylece koparılınca, geriye kendilikten yoksun bir edilgenlik (katıksız bir başkalık, bütünlükten yoksun bir öteki) kalır. Özneleşmemiş biri veyahut da bir hasta kalır.<sup>45</sup>

*Benin* kendinden başka bir bakış karşısında *ötekiye* dönüştürüldüğü an, dışarının bilinebilirliğine yönelik kabulün sınırlılığıyla karşılaşmış olunur. Öteki, ulaşılmazlığı sebebiyle kendisiyle herhangi bir ortaklık kurulmasına imkan tanımayan, *benin* yaşamında asimile edilemeyecek olanın varlığını sürekli hatırlatan ve bu özelliğiyle *bene* musallat olan; ancak kendisiyle karşılaştığı anlardaki

---

gerçekten bilip bilmediğimizi veya bu bilgilere nasıl haiz olduğumuzu değerlendirme sorunu, öteki sorununun felsefi vechesini teşkil eder. Öteki insanlara yönelmiş kuşkucu bir sürecin, kişinin ötekinin varoluşundan habersiz olduğunu fark etmesiyle değil, bu varoluşu inkâr etmesiyle, onu tanımayı reddetmesiyle, ötekini psikik anlamda yok etmesiyle sonuçlanacağını anladığımda, kuşkuculuk alanında yürüttüğüm çalışmalarda kesin bir dönüş yaşamış oldum." Stanley Cavell, "Introduction," Veena Das, *Life and Words: Violence and the Descent into the Ordinary* içinde (Los Angeles, CA: University of California Press, 2007), s. xiii.

<sup>43</sup> *The Claim of Reason*, 439.

<sup>44</sup> Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster*, çev. Ann Smock (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1995), 17.

<sup>45</sup> A.g.e., 18.

yakınlığının, komşuluğunun da yadsınamadığı çözümsüz bir ilişkilenemeye dönüşür.<sup>46</sup> Karşılaşma, tam da bu sebeple öznelik halini pasifleştirir, zayıflatır: kişiyi, ötekinin deneyimini ve acısını tanıyamamanın, ona yanıt verememenin, ancak aynı zamanda da onun yanında bulunuyor olmanın açmazı içerisinde bırakır. Bir yandan *benin* dışında tıpkı *bir başka ben* gibi olmasına kayıtsız kalınamazken, bir yandan da ben'den tamamen ayrı oluşunun meydana getirdiği engellerin karşısında konum almanın imkansızlığı deneyimlenir. “Zira ıstırap içindeki öteki, artık eylemenin ve var olmanın gücünden değil, tam da zayıflığın kendisinden kaynaklanan bir verme halindedir.”<sup>47</sup> Ötekinin tekil deneyimiyle ve acısıyla olan bu *uzak beraberlik*, taraflar arasında birbirine erişimin hiçbir zaman karşılık bulamayacağı, asimetrik bir ilişki yaratır. Bu sebeple etikten, ancak ötekiyle olan bu asimetrik ilişkinin baştan kabul edildiği, mutlak olarak ayrı, uzak ve yabancı olanın ontolojisine yönelme arzusunun sonuna geldiği bir karşılaşma anında söz edilebilir. Karşılaşılan öteki üzerine düşünmek, ötekinin ben karşısındaki konumlanışına ve varlığına dair ontolojik bir alan değil; benin öteki karşısındaki konumlanışı, çaresizliği, pasifliği ve sorumluluğu üzerinde duran, etik bir alan açmaktadır.<sup>48</sup> Etiğinin temellerini ötekine karşı “sorumlu” olmanın gerekli olduğu bir pozisyon üzerinden kuran Levinas, beni mutlak olarak farklı olan ötekinin özgürlüğüne alan açabilmek için sorumluluk almaya yöneltir.

Ancak mutlak yabancı olan bize yol gösterebilir. Bana mutlak surette yabancı olabilen, dolayısıyla nihayet nesnenin ötesine nüfuz edecek bir “bilgi”nin ifadesi olabilen ise yalnızca insandır –zira her tipolojiye, her cinse, her

---

<sup>46</sup> Sara Ahmed, *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality* (New York, NY: Routledge, 2000), 138.

<sup>47</sup> Paul Ricœur, *Oneself as Another* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1994), 191.

<sup>48</sup> Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, çev. Alphonso Lingis (Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 2011), 214.

karakterolojiye, her sınıflandırmaya kafa tutar. Öteki'nin yabancılığı, onun mutlak özgürlüğü!<sup>49</sup>

Levinas, ötekinin farklılığının, yabancılığının tanımlamalara indirgenmediği “sorumlu” ilişkilenebilmenin farklı bir “bilgiye” olanak tanıyacağından söz eder. “Nihayet nesnenin ötesine nüfuz edecek” bir bilgidir bu. Ancak mutlak yabancıyla karşılaşma anının bize öğretebileceği bir bilgi. “Bilgi” sözcüğü, merkezine *benin* yerleştirildiği bir bilme biçiminde, ötekine yönelen bir bilme arzusuyla sağlanabilecek bir bilgi olmadığından, tırnak içine alınmıştır. Öteki ile karşılaşmada, bilmeye çalışan, tahakküm edici, etken bir süje ile bilinmeye çalışılan, edilgen bir obje ilişkisinin bulunmadığı, karşılaşma anının kendi açmazından türeyen, bilinmeyen karşısında *benin* yaşadığı krize yol açan bir bilgiden söz edilmektedir. Ancak bu bilgi, bir krizin yanı sıra, bir imkanın da potansiyelini taşır: Ötekilerin genelleştirilemezliğiyle, indirgenemezliğiyle açığa çıkabilen, öteki üzerinde tahakküm kuran bir öznelğin bulunmadığı, çoğul bir konuşma alanının imkanının potansiyeli. Karşılaşmanın kendisi, bu potansiyelde kurulmaya çalışılan ilişkinin etik bilgisini sunmaktadır.

Levinas'ın sözünü ettiği bilgi, edebiyat ve etik ilişkisi söz konusu olduğunda önemli bir yaklaşımın gelişmesine olanak sağlar: Dil, edebiyatın ötekinin farkına maruz kaldığı bir potansiyel yaratan, kurulumuyla metnin temsil boyutunu aşarak ötekine ötekiliğiyle ilgili özgün söyleyişler kazandırabilen bir alan haline gelir. Başka bir deyişle dil, Levinas'a göre ötekinin kendi alanını açabileceği çoğulluk ortamını yaratabilecek kapasiteye sahip, hatta bu alanı açmada belirleyici bir konumdadır:

Fakat dilin özne-nesne ilişkisine indirgenemeyecek bir ilişki meydana getirmesinin nedeni de budur: ötekinin *ifşası*. ... Hatırlatılan öteki, halihazırda genellemeye açık bir taraf aracılığıyla temsil edilmiş, verili veya

---

<sup>49</sup> A.g.e., 73.

tikel kılınmış bir şey değildir. Evrenselliğe ve genelliğe dayanmak şöyle dursun, dil öncelikle bunları mümkün kılar. Dil konuşmacılara, bir çoğulluğa dayanır. Onların dilin ortak düzleminde gerçekleştirdiği alışveriş, ne birinin öteki tarafından temsili, ne de evrenselliğe katılımıdır. Onları ... etik bir alışveriştir.<sup>50</sup>

Bu alıntıda dil, çoğulluğa imkan tanıyan kapasitesiyle, tek yönlü bir süje-obje ilişkisine izin vermeyen, ötekini *mümkün kılan* etik bir alana aittir. Üzerinde anlaşılmalı evrensel ve ideolojik bir ortaklığa değil, partiküler ayrımların görünürlüğüne olanak tanır. Buradan hareketle edebiyat araştırmalarında yapılan yeni etik çalışmalarında edebiyat metinleri, dil aracılığıyla oluşturdukları özgün estetik yapı ile, etiği salt söylemsel/tematik boyutta taşıyan bir ileti olarak okunmaktan ziyade, başlı başına etiğin kendisi olarak algılanmaya başlarlar. Etik söylemi *içeren* olarak değil, etiğin kendisini *oluşturan* olarak görülen etik-olarak-anlatı, bu nedenle edebiyat metinlerinde dilin belirleyiciliğindeki estetik deneyimden gelen etkinin tekil yapısından bağımsız düşünülemez.<sup>51</sup> Bu tekillik içerisinde edebiyat alanı, okurunu belirli etik pozisyonlara yönlendiren, bütüncüllük arz eden bir alan değil, ötekinin partiküler alanına yer veren, indirgenmiş temsiliyetleri kıran; bunu yaparken açtığı biricik alanla kendi konumunu da partiküler ve öteki kılan bir alandır. Bu noktada dil ile kendi ayrımını, kendi ötekilik alanını belirleyen yazı, okurun deneyimleyebileceği etik bir karşılaşmaya imkan tanımaktadır.

Blanchot'nun tanımladığı edebiyat alanı da benzer şekilde, yazanın kendine özgü, kendisinden başkasınca tanımlanamayacak olan ötekiliğine yer bulabilme kapasitesini yaratan bir özgürlük alanını imler: “Yazmak, dünyayı bana bağlayan bağı koparmamdır. Yazmak, benim ‘sana’ doğru konuşmamı hükmeden ve (sözüm

---

<sup>50</sup> A.g.e., 73. Ayrıca Levinas, ötekiyle karşılaşma anı ile bakış arasında doğrudan bir ilişki kurmaktadır: Hem “bakma,” hem de “ötekini, başkasını umursama” anlamı taşıyan *regard* sözcüğünü iki anlamıyla kullanarak bu bağlantıyı oluşturur. “Bakma,” edimi, bu kullanımıyla kişinin karşılaştığı ötekini kendi söylemine, kendi görme biçimine indirgemez; tam aksine onun farklılığına ve varlığına yer açar, sorumlu bir alan oluşturur. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century Thought* (Los Angeles, CA: University of California Press, 1994), 556.

<sup>51</sup> Adam Zachary Newton, *Narrative Ethics* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995).

seni çağırıldığından, sözüm sende bittiği için bende başlayan çağrılar olduğundan) ancak sözümün senden aldığı anlayış çerçevesinde konuşmama imkân veren ilişkiyi yıkmamdır.”<sup>52</sup> Edebiyat alanı, yazan kişinin okuyan ötekinin algısında *ben* demotoritesini kaybettiği ve zayıfladığı, yazan kişinin öznelığının sessizliğinin, suskunluğunun ise okuyanın algısına teslim edildiği, okuyanın yazının ötekiliğine davet edildiği bir paylaşım alanı olarak ortaya çıkar.<sup>53</sup>

Eğer edebiyat alanı, kendiyle karşılaşan okuru sunduğu başkılığa çağırın, ona özgün ötekilik alanını açan bir pozisyonda ise, metinlerin etiği de bu karşılaşmanın okurda yaratacağı estetik etkilerden bağımsız olamaz. Dorothy J. Hale,<sup>54</sup> edebiyat araştırmalarındaki etik çalışmalarının ilk ana metinlerinden<sup>55</sup> itibaren okur deneyimine dayandığından söz ederken, edebiyat araştırmalarındaki güncel etik çalışmalarının okuma ediminin kendisine farklı bir kavramsallaştırma getirdiğini belirtir. Okuma edimi, artık okurun metnin önermeleri doğrultusunda etik seçimler yapmasının beklendiği bir pratik olarak tanımlanmaz: Okuma, okurun metin tarafından ötekilerin bilinemezliğiyle karşılaştırıldığında kapasitesinde yaşadığı bir güçsüzleşme, özne olarak duyduğu bir tür *kendini-kısıtlama* deneyimidir.<sup>56</sup> Eğer Hale’in dediği gibi edebiyat metninin oluşturduğu ötekiliğin deneyimiyle sonuçlanacak bu karşılaşma okur tarafından geliştirilecek bir öz-sınırlama sonucu gerçekleşecekse, bu sınırlamanın olası kaynakları metin düzeyinde nasıl sağlanmaktadır? Adam Zachary Newton, okurun anlatının kendisiyle kurduğu bağın başlı başına bir etik ilişkilene biçimi olduğuna vurgu yaparken, karşılaşmaların ötekilerin anlatıdaki varlıklarıyla yarattığı söylemsel ve estetik kesintilerle

---

<sup>52</sup> *The Space of Literature*, 26.

<sup>53</sup> A.g.e., 55-56.

<sup>54</sup> Dorothy J. Hale, “Fiction as Restriction: Self-Binding in New Ethical Theories of the Novel,” *Narrative* 58, no. 3 (2007).

<sup>55</sup> Bu metinlere daha önceki kısımlarda sözünü ettiğim Wayne Booth’un *Rhetoric of Fiction* ve *The Company We Keep*, Hillis J. Miller’in *The Ethics of Reading* ve Martha C. Nussbaum’un *Love’s Knowledge* adlı kitapları dahildir.

<sup>56</sup> “Fiction as Restriction,” 189.

ilerlediğinin altını çizer.<sup>57</sup> Anlatının yapısı ve biçimi ile devamlılığı içerisinde oluşturduğu bu kesinti etkisi, metnin etik iç dinamiğini –Newton’un deyiimiyle *performansını*-<sup>58</sup> oluşturarak, metin ile kurulacak ilişkinin/diyaloğun potansiyelini de belirler.

Anlatının etkisi ve okuma ediminin kavramsallaştırılması ile ilgili benzer bir pozisyon alan Derek Attridge de, edebiyat metniyle kurulacak ilişki esnasında karşılaşılanın, okuyanı mücadeleye zorlayacak, onun metni bir bütün olarak anlamlandırmasını güçleştirecek bir alan olduğunu ileri sürer.<sup>59</sup> Bu alan, salt ötekiyi temsil etme biçimlerinin tartışıldığı bir alan değil, estetik kurulumuyla bir öteki olarak okura farklı etkilenme/harekete geçme ihtimalleri sunan metnin kendini okuyana açtığı bir ilişki alanıdır:

Burada savunmak istediğim düşünce şudur ki (edebiyata tepki vermenin başka birçok meşru yolu olsa da) edebi bir eserin, edebi bir eser olarak hakkını vermek demek, o eserin ötekiliğinin hakkını vermek demektir. Eserin, tercihlerimize ve yerleşmiş fikirlerimize meydan okuyan, duygu ve düşünce gücümüzü zorlayan, yorumlama tekniklerimizin kuşatıcı kavrayışına direnen yönünün hakkını vermek demektir.<sup>60</sup>

Okurun karşılaştığı, hiçbir zaman tanımlanamaz ve kavranamaz, kompleks varlığıyla bir öteki konumunda olan edebi eserdir. Edebi eser, kendisini anlamlandırmaya çalışan okurun bakışların sınırlarından kaçır ve aldığı etik pozisyon, her şeyden önce okurla yarattığı ilişkide başlar. Attridge’in yaklaşımında okurun metnin ötekiliğini kabul ettiği ve onun hakkını verdiği anda ona yaklaşabileceği bir edebiyat anlayışıyla karşı karşıya kalırız. Bu anlayışta anlatıya dair soruların cevaplanacağı değil, anlatının kurulumuna, belirişine karşılık verilen bir tekil tepkiler alanı olarak

---

<sup>57</sup> *Narrative Ethics*, 38.

<sup>58</sup> A.g.e., 7.

<sup>59</sup> Derek Attridge, “Ethical Modernism: Servants as Others in J. M. Coetzee’s Early Fiction,” *Poetics Today* 25, no. 4 (2004).

<sup>60</sup> A.g.e., 654.

edebiyattan söz edilebilir. Metnin etiği, bir öteki olarak edebiyat metni ile ilişkileneceği anında başlar.

Tüm bu tartışmalar göz önünde bulundurulduğunda, bakışın ötekisiyle kurduğu ilişki biçimlerinin, edebiyat ve etik alanında yoğun bir şekilde tartışıldığı görülmektedir. Başka bir deyişle ötekine bakış, edebiyat metinlerinde hem karakterlerin karşılaşma biçimlerinde, hem de okurun karşılaştığı ötekisi olarak metinle kurduğu ilişkide önemli bir rol oynar. Bu noktadan hareketle, ötekine yönelen bakışın hem estetik, hem de etik bir alanı kurduğu bir anlatı olarak *Kırık Hayatlar*'la nasıl bir ilişkilenebilir? Anlatının söylemsel ve estetik elemanları, öteki ile olan karşılaşma anlarını metinde nasıl kurar? Tezin giriş kısmında belirttiğim gibi, *Kırık Hayatlar* romanının odağında yer alan soru, bilmeye ve bilinebilirliğe yöneliktir. Bilinebilir olanın ne olduğu, sınırına hangi koşullarda ulaşıldığı ve sınırının belirliğiyle gelen sonluluğa varılmasının ardından ne olacağı. Sınır durumu, dışarıdakini bilme arzusuyla yönelen bakışın karşılaştığı uyumsuzluk anlarında, bu bakışın anlatının içerisinde deşillenmesinde ve bakışın öznesinin kendi yanılığını fark etmesiyle açığa çıkan trajik durumlarda ortaya çıkar. Bir başka deyişle bakış, *Kırık Hayatlar*'da sınırın görünür kılındığı yerdir: Ömer Behiç ile Vedide'nin ötekileriyle karşılaşma anlarında bakışlara odaklanan dil, biçimde bir bütünlük ve devamlılık sağlamaz; ötekinin ontolojik farkının bakıştaki indirgenişini açık ederek anlatımı sürekli sekteye uğratar. Bunu yaparken de, okurun çıkarımsayabileceği her tür sonuç fikrine engel olur. Bu nedenle *Kırık Hayatlar* anlatısında bakışın estetik kurulumuyla oluşan, karşılaşmalara dayalı etik iç dinamik; anlatıda bilinebilirliğe, sonuca, *telosa* koyduğu engellerle ilerler. Bunu yaparken de anlatının bir öteki olarak kendi bilinemezliğini, kavranamazlığını, yanıt bulunamazlığını okurla karşı karşıya getiren bir konumu benimser. Bu nedenle bir

sonraki bölümde, *Kırık Hayatlar*'da karakterlerin ötekilerinin “hakikatlerine” yöneldikleri anda sonuçsuz, yanıtız kaldığını gösteren bakışın nasıl bir bilme biçimi üzerinden sorunsallaştığına odaklanmayı amaçlıyorum.

## BÖLÜM 3

### KAYITSIZ EVREN: DIŞARISI ÜZERİNE

*Kırık Hayatlar*'da bakışın kurulumu, anlatının odaklayan karakterleri olan Ömer Behiç ile Vedide'nin dünyayı algılama, tanıma ve değerlendirme biçimleriyle yakından ilişkilidir. Etraflarındaki kişilerin karşılaştıkları “felaketler,” anlatıda onların kişisel perspektiflerinden görüldüğü ve bilindiği şekilleriyle aktarılmaktadır. Öyleyse bu perspektiflerin anlatımı, nasıl bir görme ve bilme biçimine tekabül etmektedir? Ömer Behiç'in karar verme süreçlerine onun gözünden yaklaşan kısımların birinden yaptığım alıntı, bizi bu sorunun olası yanıtlarına yönlendirebilir. Bu, aynı zamanda okura, anlatının bakış üzerinden kurduğu etik bağlantıyı da anlamlandırabileceği bir alan sağlayabilir:

Uykusunun içinde, şahsi iradesinin gıyabında evvelce alınmış bir karara uyarak zamanı ölçen, onu filan saatte dakikası dakikasına sarsıp uyandıran kuvvet, o her şeye karşı benliğinin hafif tabakalarında yaşayıp tesirini yapan acib tefekkür cihazı onda gizli gizli çalışmış, bir yandan “Oraya gideceksin!...” diye emrini tekrar ederken o, karanlığın içinde, mütehakkim, gülerek: “Hayır, gitmeyecek, dönecek, işte buraya, henüz taşı dikilmemiş küçük mezara gelecek, sonra da evine gidecek...” demişti. O, sadece bu iki emrin arasında iradesiz dönüp dolaşan bir gölge idi.<sup>61</sup>

Romanın ana karakteri tabip Ömer Behiç, anlatının sonuna doğru birlikte olduğu Neyyir'in yanına gitmek ile ölen kızı Leyla'nın mezarına ve karısı Vedide'ye dönmek arasında karar vermeye çalışır. Bu karar esnasında anlatıda sürekli tekrarlanan, benliğinin gizlediği, iradesini devre dışı bırakan ve zihninde bir makine gibi belirli aralıklarla işleyerek etkisini gösteren bir gücün altına girdiğini hisseder. Zihnine yerleşmiş, kendisini hakimiyeti altında pasifleştiren yabancı bir madde gibi

---

<sup>61</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar*, yay. haz. Seval Karadeniz (İstanbul: Özgür Yayınları, 2012), 413. Özgür Yayınları'nın kullandığı ve benim yararlandığım bu versiyon, 1944 yılında Hilmi Yayınevi tarafından yayımlanan; Halid Ziya'nın romanın 1901 yılında, *Servet-i Fünun* gazetesindeki tefrikasından ve 1924 yılında Orhaniye Matbaası'ndaki yayımlanışının ardından bizzat sadeleştirdiği versiyonu baz almaktadır. Diğer versiyonlar için bkz. Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar*, *Servet-i Fünun*, no. 532-566; Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar* (İstanbul: Orhaniye Matbaası, 1924); Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar* (İstanbul: Hilmi Yayınevi, 1944).

gördüğü, “iradesinin gıyabında,” dışarıya ait, “tuhaf bir tefekkür cihazıdır” bu. Hayatının işleyişinde Ömer Behiç’i sarsarak uyandırmak üzere yaşamında gizlenir. Onun aklını bulandıracak, iradi kararlarına karışacak vaktin gelmesini hassasiyetle ölçerek “dakikası dakikasına” bekler. Ömer Behiç’in zihnini sürekli olarak etkileyen bu düşünce aygıtı, adeta onun hayati düzenini bozmak isteyen, yıkıcılığıyla onu her an alt üst edebilme kapasitesinde olan dışsal bir tehdit, bir düşman olarak tasarlanmaktadır. “Mütehakkimdir,” buyruklarıyla yıkıcı tesirini göstererek “her şeye karşı” bağışıklık kazanmış bir hastalık gibi yaşar ve Ömer Behiç’in benliği tarafından kontrol altına alınamaz. Bunun da ötesinde, Ömer Behiç’i zaten “evvelce alınmış bir karara” karşı iradesiz ve yolunu tayin edemeyen, “iki emrin arasında dönüp dolaşan bir gölgeye” dönüştürür. Böylece Ömer Behiç’in düşüncesinde tekrarlananlar, önünde beliren ve yapmak durumunda olduğu seçimler olmak yerine iradesinin söz geçiremediği bir güç tarafından önüne sunulmuş, zorlayıcı birer buyruk olarak şekillenir. Öyleyse kararının kontrolünü devre dışı bıraktığına inandığı bu “mukadder” güç, Neyyir’e gitmek ile gitmemek arasında “mukadderatını idare etmeye” çalışan Ömer Behiç’in düşünceleriyle çelişkili bir birliktelik içerisinde konumlanmaktadır.

Burada öne çıkan nokta, Ömer Behiç’in olası anlamlarını bulmaya çalıştığı bilinmez ve iradesinin gıyabındaki gücün varlığı değil, zihninde bu gücün kabulüyle gelen ve iradesiyle beraberliği çelişki yaratan varlığıdır. Etkisinden kurtulamadığı ve karar süreçlerini zedelediğine inandığı duyumsamaların konumu üzerine bir tartışmadır bu: Belirleyicilik ile belirlenimin, irade ile mukadderatın dönüşümlü kabulünün yarattığı çelişkinin ve kararsızlığın varlığı. Anlatı, okur olarak kayıtsız kalamadığımız bu durumu, Ömer Behiç’in görme ve bilme biçimindeki varsayımlara odaklanarak merkezine alır. Bu nedenle anlatının sorunsalı, okuru Ömer Behiç’in

bilgisine ulaşmak üzere aradığı hakikatin kaynağını düşünmeye yönelten bir soru üzerinden kurulmaz. Metnin ana meselesi, okuru Ömer Behiç'in varsaydığı hakikatin koşullarının zihninde en baştan nasıl bir epistemolojik zeminde kabul edilmiş olabileceğine yönelten bir meta-soru üzerinden oluşturulmak durumundadır: Ömer Behiç nasıl *bilmektedir*, üzerine *bilme biçimini* kurduğu zemin nedir?

*Kırık Hayatlar*, alıntılanmış olduğum pasajda olduğu gibi karakterleri etkileyen ve pasifleştiren hâfi bir gücün varlığının sürekli anlatımını içerir. Bu güç, özellikle Ömer Behiç'in muhakemesinde kontrol edilemezliği ve nedenlerine erişilemezliği sebebiyle *dışarıda* olandır. Dışarıda olduğu için iradeye müdahil, mütehakkim ve hayata tehdit teşkil eden bir aygıt olarak tanımlanabilir. Ömer Behiç'in fiziksel dünya ile ötesi arasında kurduğu bu keskin ayrım, zihninde insanı “[t]ahlil edilemeyen kuvvetlerin, kendisine bile hep meçhul kalacak sebeplerin tahakkümünde, en büyük kararlarını karanlıklardan toplayan, hayatının en mühim mukadderatını esrarlı müessiratın idaresinde tayin eden bir mahluk”<sup>62</sup> olarak şekillendirmesine yol açar. İnsan fikrinin “tahlil edilemeyen,” “meçhul,” “karanlık” ve “esrarlı” etkilenme hallerinin odağında görülmesi, insani her tür etkilenimin ancak nedenleri bilinemeyen bir dışsallığın etkenliğiyle gerçekleşebilecek olduğunun kabulüyle mümkündür.

Bu türden bir kabulün dayandığı bir başka nokta ise, böylesi bir iç-dış ayrımında bilinebilir olanın da sınırının çiziliyor oluşudur. Ömer Behiç'e göre dışarıda olan ve kararlarını sürekli tehdit eden, mukadder bir evrenin işleyişidir. Bu işleyiş, öncelikle sebeplerini göstermediği için dışarıdadır. Dışarıda olduğu için onu zihninde canlandırmaya çalışır; onu bilmeyi, tanımayı ve ona tahakküm edebilmeyi arzular. Ancak aynı zamanda “içeriye,” Ömer Behiç'in kişisel alanına *nüfuz ederek*,

---

<sup>62</sup> *Kırık Hayatlar*, 412-413.

Neyyir ile olan ilişkisindeki kararlara bile müdahale edip onu yönlendirecek kadar pasifleştiricidir. İçe ve dışa ait olan, Ömer Behiç'in bakışı içerisinde şekillenerek keskin sınırlarla ayrılmıştır. Eğer dışarıda içeriği, kendine özgü olanları koruyamadığı acımasız bir evren fikri varsa, Ömer Behiç ve çevresi arasındaki ayrımın, dışarıya atfettiği bu metafizik ve bilinmez "işleyiş" fikrinin fikirsel kaynaklarının çok daha önceden zihninde kurgulanmış, temellendirilmiş olması gerekmektedir.

Ömer Behiç'te "tahlil edilemeyen" güçlerin erke öncül olduğu, "evvelce alınmış" bir karara uyduğu düşünülen bu dünyada görünenin, bilinebilecek ve teşhis edilebilecek olan fizikselliğin ötesinde, ihtimallere ve spekülasyona dayalı, "karanlık," "meçhul" ve "mukadder" bir metafizik alanın ön kabulünü görürüz. Bu nedenle karşılaşılan bilinmeyen karşısında yaşanan kapasitesizlik hissi, teşhis koyamadığı hastalıkları tedavi edebileceğini düşünürken bunu gerçekleştirememek karşısında aciz hissedilen bir tabip olan Ömer Behiç'in zihninde bir başarısızlığa tekabül etmektedir. *Kırık Hayatlar*'ın etik kurulumuna bakmak için öncelikle bu başarısızlık hissini üzerinde durmak anlamlı olacaktır; çünkü başarısızlık, ancak başarı ve çözümün gerçekleşme ihtimali varsayılmış olan bir amacın, başarılı olunabilecek bir sonun var olabildiği bir dünya inancında yer alabilir.

-Bak görüyor musun? Ne manzara! İşte geniş sahralar, işte açık ufuklara karışan dağlar. Biraz ağaçsız, biraz yeşilliksiz, fakat satırların garip itisamları, nagehanî inkisarları burasını ağaçlardan ziyade, yeşilliklerden ziyade süslüyor. Ya güneş! İtiraf et ki güneş burada başka türlü parlıyor. Bak bütün yaldızlanmış, sanki güneşten şeffaf bir gümüş şelalesi akıyor; havalarda, sahralarda beyaz bir alev kaynıyor.<sup>63</sup>

*Kırık Hayatlar*'da Ömer Behiç'in karısı Vedide ile ilk konuşmasından aldığım bu pasajda Ömer Behiç ile Vedide, yeni yerleşecekleri evlerinin penceresinden görünen manzaraya bakarlar. Ömer Behiç, Vedide'den manzaraya bakmasını istedikten

---

<sup>63</sup> A.g.e., 27.

hemen sonra, ona manzarayı tasvir etmeye başlar. Ancak tasvir etmeye başladığı, önlerinde bir obje olarak tüm fizikselliğiyle açık seçik algılanan ve detaylandırılan bir manzara değildir. Vedide'ye anlatılan manzara, manzaranın Ömer Behiç'in bakışıyla karşılaştığı anda ortaya çıkan tekil deneyimin belirlediği haldir. Manzara, bu özelliğiyle Ömer Behiç'in bakışında bir potansiyel halini alır: Gümüş şelalelerin aktığı, beyaz alevlerin kaynadığı, inkisarların süslediği, dinamik, hareketli eylemlerle yüklü, ancak çoraklık tehlikesiyle karşı karşıya kalarak olumsuzluğa da sürüklenme ihtimali olan bir potansiyeldir bu. Ağaçsızlığı, yeşilliksizliği "biraz" deyip geçiştiren, "fakat" ifadesinden sonra sıralanacak olumlu özelliklerin üstünde duran, bu özelliklere mübalağalar yaparak odaklanan, heyecanlı ifadeler kullanarak karşısındakine gördüğü olumlu havayı tasdik ettirmek isteyen, "itiraf et" diyen bir sesle açılır *Kırık Hayatlar*. Potansiyeli, Ömer Behiç'in bakışının doğa ile ilişkilendirilmesini yönlendirir. Doğa, Ömer Behiç'in tekil deneyimiyle bütünleşirken hayattan beklentisini de olumlamaktadır. Bakmanın sınırı da bu noktada devreye girer: Ömer Behiç dışarıdan bir göz olarak baktığı manzarayı ve gördüklerini Vedide'ye anlattığını düşünüyordur; ancak kendisini Ömer Behiç'in bakışında, bilincinde ve duygulanımında görünür kılan manzaradır. Bu, Ömer Behiç'in baktığını ve tasvir ettiğini düşündüğü ile karşılaştığı arasındaki küçük ancak temel farkı teşkil eder. Anlatıdaki tüm etkilenimler, Ömer Behiç'in maruz kaldığı nesnelere, kişilerin, olguların onun bilincinde ve deneyiminde bulunduğu etkilerden kaynaklanır. Dışarıdan izleyen, gözlemleyen ve tahmin etmeye çalışan etken bir göz olarak anlatıda belirmez Ömer Behiç. *Dışarıda olana, dışarıya* yönelttiğine inandığı her bakış, gördüğü ile karşılaştığının, hatta maruz kaldığının ortaklığını, etkenlik ile edilgenliğin bir aradalığını kuran bir deneyimdir.

Eğer *Kırık Hayatlar*'da bakışın anlatının kurulumundan gelen bir sınır durumundan söz edilebiliyorsa, bu sınırın anlatının içeriğinde olduğu kadar estetiğindeki olası anlamlarını da açıklamak gerekir. Bu açıklamaya geçmeden önce, Ömer Behiç'in bilme biçimindeki kabullere dönelim: Ömer Behiç, karşılaştığı kişileri, etrafındaki hayatları ve nesnelere bozulmaz bir temele, bütünsel bir nedene, metafizik bir yapıya oturtmaya çalışır. Baktığı olguların ardında başka bir üst sebep, başka bir işleyiş, başka bir hakikat arar. Öyleyse bu metafizik yapıyı zihninde nasıl kurgular Ömer Behiç?

Peki, zemin nereye teslim edilmelidir? Cevap: Nesnelere ... yargılayıcı temsiller biçiminde nesne olarak belirleyen insana. Ama temsil etmek ... – yani *repraesentare*– insana bir şey sunmak, ona bir şeyi mevcut kılmak demektir. Ne var ki, Leibniz'in ve bütün modern düşüncenin takip ettiği Descartes'tan beri, insan kendini ego ... olarak deneyimler; dünyayla onu doğru temsili bağlantılar, yani yargılar biçiminde kendi tasarrufunda tuttuğunu varsayarak ilişkilenen ve böylece dünyayı karşısına alarak nesnesi varsayan bir ego olarak.<sup>64</sup>

Leibniz'in “*Nihil est sin ratione.*” (“Hiçbir şey nedensiz değildir.”) ifadesini açtığı yazısında Heidegger, rasyonel düşüncenin temel elemanlarının insanı hakikate dair bir yargıya ulaştıracak temsiller olduğunu öne sürer. Süjenin (*ben*) dünyayı kendi deneyimine göre konumlandığı, objeleri temsil düzeyinde kendi anlayışı için değerlendirdiği bir yaklaşımdır bu. Doğru temsili bağlantıların kurulmasıyla dünya ile ilgili doğru yargılara ulaşılabileceğinin kabulü anlamına gelmektedir. Böylece dünya, süje karşısında onun anlayışına uygun bir biçimde temsiller, modellemeler üzerinden konumlandırılan ve bilgisine ulaşılabilen bir objeye dönüşür. *Dışarıda olanın* kavranabileceği, tanımlanabileceği, hakikatine erişilebileceği bir kabul söz konusudur. Hiçbir şey nedensiz olmayacağı gibi, doğru spekülasyon yöntemlerle hiçbir şeyin nedenine ulaşamamak da mümkün değildir.

---

<sup>64</sup> Martin Heidegger, “The Principle of Ground,” çev. Keith Hoeller, *Man and World* 7 (1974), 210.

Ömer Behiç'in bakışının hareket noktası da böyle bir yaklaşıma benzer. Etrafında gördükleriyle kurduğu süje-obje ilişkisi, karşılaşmalarının doğasını da tanımlar: baktığı her şey semptomatiktir; her şeyin ardındaki hakikat bilinmeye ve nedenselleştirmeye açıktır. Bilme biçimi, bu temellendirme dahilinde çerçevenir. Bilinebilirliğe olan bu yaklaşım, çevresindeki kişilere olan yaklaşımında da geçerlidir. Her davranış, temsiliyetin bir objesi olarak temellendirilebilir; sebepleri üzerinde uzlaşılabilir, hükmedilebilir ve ulaşılabilir bir hakikate yönlendirilebilir. Dolayısıyla bu anlayış içerisinde uyulması ile uygulanması mümkün, metafizik ve belirleyici bir ahlak yasasının varlığına olan inanç da imlenmiş olur.

Ancak Ömer Behiç'in fiziksel duyumsamalarının dışında gördüğünü ve bildiğini düşündüğü hakikat anlayışı, etrafında ve kendisinde tanık olduğu sürekli mağlubiyetler karşısında bir krize de girmektedir: “Asırlardan beri elîm tecrübelerinin mengenesinde sıkışıp kalan beşeriyet beyhude feryattan başka bir şeye kuvvet bulamamış, bir âsab hamlesiyle bu kemiklerini kırıp ezen cehennem aletinin kollarını kırarak onun yerine içinde kendine göre bir küçük cennet ömrü geçirilecek bir yuva yapamamıştı.”<sup>65</sup> Beşeriyet, tecrübelerinden harekete geçecek ve hakikat ile ilgili hüküm verecek potansiyeli bulamamıştır; iradesinin haricindeki bir cehennem aletine kendini teslim etmek durumunda kalmıştır. Bu, felaketin Ömer Behiç'in gözünde yine anlamlandırılmaya, dışarıya atfedilmeye çalışıldığı oldukça canlı bir mücadele sahnesidir. Kemikleri kıran ve ezen bu kıyım makinesi ile onun kollarına düşenler, feryatları, çırpınışları neredeyse Ömer Behiç'in gözleri önünde fiziksel bir gerçekliğe dönüşür. Dışarıda, “orada,” beden bulmuş bir cehennem aleti durmaktadır. En ufak bir refleksle bile kişinin kendini ellerinden kurtaramadığı, herkesten üstün, “mukadder” bir makine. Karşısında gördüğü, cennet arayan aciz

---

<sup>65</sup> *Kırık Hayatlar*, 298.

hayatları bilinçli bir darbeye cehenneme itiveren, hain bir evrendir. Çözüm bulunamaz, alt edilemez.

Burada neyin bilinebilip neyin bilinemeyeceğini; dışarıda, bilinmeye ve teşhis edilmeye açık olanın ne kadar dışarıda, kendisinden ayrı olduğunu tayin edemez Ömer Behiç. Etkisini hissettiği cehennem aleti nedir, zihnindeki referans sisteminde neye tekabül etmektedir? Anlatı, Ömer Behiç'in karar mekanizmasına ve etrafındaki hayatlara sürekli dahil olduğunun yine kendisi tarafından var sayıldığı, dışarıya ait görülen yıkıcı gücün, Ömer Behiç'in kendi benliğinin haricinde şekillenmeyen bir etkilenim, bir iç dinamik itkisi olduğunu, Ömer Behiç'in duygulanımlarını göstererek açık eder. İnanılan hakikatin/ahlakın sınırlarının ve sonluluğunun metinde estetik ve anlatsal yöntemler üzerinden belirmesi, okur olarak bizi *Kırık Hayatlar*'daki etik sorunsala yaklaştırır: anlatıda bakış, karşılaştığı ile nasıl bir ilişkidir, bu ilişki neyin ihtimaline dönüşür?

Anlatı, manzarayı tasvir eden Ömer Behiç'in konuşmasını alıntılıdığım pasajda da olduğu gibi, bakışın bakılan üzerindeki doğrudan etkenliğini sınırlar. Bakış, anlatıda bakılanın anlaşılır kılındığı bir araç olmaktan çok, bakılanın deneyimlendiği bir alandır. Başka bir deyişle bakış, bakılanın görünür kıldığı sınırlı alan ile bakılanın bu sınırlı alanda anlamlandırdıkları dahilinde şekillenir. Ancak bu sınırlılıkla karşılaşmak, karşılaşılanın bilgisine tam olarak erişilemediği için, Ömer Behiç'in kabul ettiği rasyonel epistemolojinin içerisinde bir başarısızlık sebebidir. Ömer Behiç'in kendisinin konumlandığı, sebeplerine erişilemeyen bilinmez güç, bakışında tamamlanabilir, bilinebilir olanın umudunu taşıdığı için aciziyet yaratır. Bakışın sınırı, dışarıda olduğu hissedilen gücün herkese müdahale eden, sabit ve mutlak bir felaket hazırlayıcısı olmadığı anlaşıldığı an Ömer Behiç tarafından fark edilir:

“Neye cevap verebilirdi?” Bütün tahassüsâtı sahifesine intiba eden düşüncelerin, mütemevvic bir su kenarında mün’akis ağaç saklarına benzeyen, saniyeden saniyeye mütehavvil, eğilip bükülen, kıvranıp dolanan bir seyyal şekli vardı; hiçbirine müteayyin bir resim veremiyor, hiçbirini sabit bir istikamette zapt ve hapsedemiyordu.<sup>66</sup>

Kuşkucu bakışın sınandığı bir andır bu. Bilinebilirliğe ve bakışın etkenliğine dair tüm kabullerin sonuna gelindiği, cevap vermenin imkansızlığıyla karşılaşıldığı, Ömer Behiç’in üzerine kimliğini kurduğu referans sisteminin parçalandığı bir andır. Bu durum, *Kırık Hayatlar*’a “görmekle bilmenin bir ve aynı olmadığı, ... görmenin, görünenin gerçekliğinin sorunsal hale geldiği; bireylerin bakışlarına değen dünyayı nasıl algıladıklarıyla biçimlenen”<sup>67</sup> bir roman olma özelliği getirir. Ömer Behiç duygularını, yönelimlerini belirleyen düşüncelerin “saniyeden saniyeye” değişen, “eğilip bükülen,” “kıvranıp dolanan,” dalgalı ve sürekli konum değiştiren belirsizliğinin içinde kalır. Doğru yargılara varmak için gerekli dayanak noktası olan temsili elde edemez; gördükleri karşısındaki düşüncelerine “müteayyin bir resim” veremez. Bir başka deyişle, şimdi üzerine beklentisini kurduğu düşünce, çok daha “müteayyin,” belirli ve açık bir resim kadar net olmalıdır. Alıntının son ifadesine odaklanalım: “sabit,” “zapt” ve “hapsedilmeye” çalışılan bir “resme” ulaşmayı istemektedir Ömer Behiç. Bu ifade Ömer Behiç’in dayanaklandıracağı bilme biçiminin sabit, değişmeyen bir hakikat fikrine; zapt ve hapsedilebilir, üzerinde kontrol sahibi olunabilir, davranışların buna göre manipüle edilebildiği ahlaki bir son amaca açıldığını imler. Öyleyse bu türden bir dayanaklanmanın ve bakışın sınırına gelindiği, “Neye cevap verebilirdi?” sorusunun sorulduğu anda, Ömer Behiç nasıl bir deneyime yönlenmeye başlar? Bu deneyim, anlatının etik pozisyonunda nasıl bir anlam taşımaktadır?

---

<sup>66</sup> A.g.e., 225.

<sup>67</sup> *Metruk Ev*, 60.

Stanley Cavell'in "Bir Potansiyel Olarak Öteki" alt başlığında ele aldığım alıntısına geri dönelim: "Öteki sorunu, eğer bilginin zaferinden kaynaklanan bir sorunsal, bu sorun eşit derecede bilginin benim karşımda kazandığı zaferden de kaynaklanmaktadır, zira benim öz bilincimin de doğasını belirlemektedir."<sup>68</sup> Bilebilme kapasitesinin yeterliliği, bu yeterlilikle hissedilecek başarı, Ömer Behiç'te bu noktada bir erişim sorunuyla sınırlanmaz. "Neye cevap verebilirdi?" sorusu, erişilebilir olana yönelik sorulan bir soru değildir artık. Hiçbir şeye cevap veremediğini fark ettiği anın, kendi referans sistemini, öz-bilincinin "sabit," "zapt" ve "hapsetmeye çalışan" tahakküm arzusunu baştan sorguladığı anın zayıflığıdır. Bu zayıflığın ortaya çıkmasıyla Ömer Behiç, içinde bulunduğu epistemolojik açmazın kimliği üzerinde yaratacağı trajik durumu da hazırlamış olur. Bilme amacıyla başvurduğu yargısal temsillere uymayan, başka bir evren vardır karşısında: karşılaştığında varlığının ne olduğuna cevap veremediği, obje olarak sabitleyemediği bir işleyiş. Bu evren, Ömer Behiç'in kabul ediyor olageldiği tüm metafizik hakikat/ahlak yapısını da karşılıksız bırakmaktadır. Kendini, düşünme biçimine dayanarak gerçekleştirdiği her tür anlamlandırmanın anlamsızlığında bulur. Bilgi üzerinden gelebilecek bir başarı ve mağlubiyet yoktur; çünkü karşılaştıkları karşısında üzerine başarının ve mağlubiyetin değerini yerleştirebileceği bir dünya tasarısı yoktur. Bilemedikleri karşısında değil, doğruluğuna inandığı düşünme biçiminin geçersizleşmesi karşısında aciz, zayıf düştüğü bir konumdadır Ömer Behiç.

Bakış, *Kırık Hayatlar*'in açık ettiği *dışarıya yönelik* ve dışarının verili gerçekliğine atfedilen kavramsallaştırma ve deneyimlerin yanılgıları üzerine kuruludur. Metni ötekinin varlığına açan da bu yanılgılardır: Ötekinin bilinebilirliği

---

<sup>68</sup> *The Claim of Reason*, 477.

doğrultusunda benimsenen kimliklerin ve dünya algılarının sürekli değillendiği, karşılaşılan öteki karşısında zayıf düşülen anlardır bunlar. Dışarı ve öteki, ontolojik olarak bilinmeye açık hale gelmemeye başlamıştır. Dışarının potansiyel olarak bilinebilirliğine atfedilen her kabul, sonluluğunu doğurur. Örneğin Ömer Behiç, eşini kaybeden ablası Meveddet ile bir müddet aynı evde yaşamaya başladığı an, ablasına tamamen yabancılaştığını fark eder:

Onlarda, birbiriyle muhabere eden, birbirine her neviden hissiyatı tevdiye mazur bulmayan, nasıl beraber büyüyüp beraber yaşamışlarsa şimdi karşı karşıya gelince, ayrı ayrı odalarda tevizin edildikten sonra bir araya getirilmiş iki saz kabilinden, tellerinde ahenk noktasını bulamayan, bir tetabuk noksanı vardı.<sup>69</sup>

Ömer Behiç, bir zamanlar tanıdığını düşündüğü ablasının davranışlarını anlatı boyunca anlamlandıramaz, ona erişemediğini hisseder ve tavırlarına şaşırır. Seneler sonra karşı karşıya gelişlerindeki yabancılaşmaya bir yanıt bulmak ister; yer yer düşüncelerini ve söylediklerinin ardındaki sebepleri tahmin etmeye çalışır. Eşini kaybetmesinin kendi evliliğini ve mutluluğunu kıskanacağıyla sonuçlanacağı yönünde yorumlar. Ancak ablası kardeşiyle arasındaki “tetabuk noksanını” sürekli doğrulayacak, Ömer Behiç’in tahminlerini boşa çıkaracak bir konumdadır. Ömer Behiç, ablasının evdeki varlığının potansiyel kıskançlığı sebebiyle gerginlik yaratacağını düşünür. Bilinmezliğiyle ancak görmezden gelinemez varlığıyla Ömer Behiç’i rahatsız eder Meveddet; onun tarafından evin içine giren bir tehdit gibi algılanır. Ablasıyla uyumsuzluğunun sebeplerine erişemediği için Ömer Behiç, bakışından çıkan, yol gösterici bir “ziya hattı” ile aydınlanmaya, gördüklerinin “delaletinin” ardındaki göremediğini düşündüğü hakikate vakıf olmaya çalışır: “... gördüklerinin delaletiyle; âdeta gözlerinden karanlıkları tenvir eden bir ziya hattı

---

<sup>69</sup> *Kırık Hayatlar*, 171.

çıkıp göremediklerini de keşfettirecek bir huzme teşkil ediyormuşçasına, bu müşterek ev ömrünün bütün nabzını duyuyordu.”<sup>70</sup>

Ömer Behiç’in karşılaştığı ötekilerin varlıklarına, davranışlarının sebeplerine net bir yanıt bulamaması karşısındaki mağlubiyet hissi, ötekilerin anlatıda ısrarla sürdürdüğü, Ömer Behiç’le “tatabuk noksanı” yaşatan hallerine alan açar. Karısı Vedide, evlerinde çalışan Andelip Bacı, Sûzidil, ilişki yaşadığı Neyyir, dostu Bekir Servet, hastası Şekûre’nin eşi Ferruh, Ferruh’un sevgilisi Refet, zihninde sürekli konum değiştirir ya da anlamlandırılmaz; her seferinde Ömer Behiç’in bakışında farklı algılanışlara tabi olurlar. Hepsisi, Ömer Behiç’in gözlemlerinde ve yargılarında belli karakterlere sahip olma/olmama kabiliyetini barındırma ihtimalleri doğrultusunda birer potansiyele dönüşür; böylece tam olarak tanımlanmaktan, kavranmaktan sürekli kaçarlar. Bakış, ötekinin tanımlanamazlığını, tanınamazlığını ortaya çıkaracak bu potansiyeli doğurandır. Anlatıcı yalnızca Ömer Behiç’in bakışına değil, okurun bakışına da karakterlerdeki bu tanınmazlık potansiyelini yerleştirir: Andelip Bacı’nın iki haftada bir ziyaret ettiği ve odasında saatlerce kaldığı kiralık evinde ne yaptığı ve ne deneyimlediği, okura hiçbir zaman aktarılmaz. Andelip Bacı’nın göstereceği ya da göstermeyeceği tüm potansiyel davranışlar, kapıyı kapatması ve kendini odaya kilitlemesinin ardından, tek bir soruyla sonuna kadar bilinmezliğini koruyacaktır: “Orada ne yapar?”<sup>71</sup>

Potansiyel, Agamben’e göre henüz harekete geçmemiş, dolayısıyla sonsuza kadar gerçekleşip gerçekleşmeme gizemini koruyacak bir yokluk alanıdır.<sup>72</sup> Ötekinin davranışlarına dair ihtimallerin olup olmayacağını hiçbir zaman saptanamayacağı; harekete geçmeyiştten, gerçekleşmeyiştten gelen yokluğun benimsendiği bir alan:

---

<sup>70</sup> A.g.e., 243.

<sup>71</sup> A.g.e., 54.

<sup>72</sup> Giorgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, çev. Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999).

“Gücüllük (*potentiality*) söz konusu olduğunda, duyum anesteziyle, bilgi cehaletle, görüş karanlıkla ilişkilidir.”<sup>73</sup> Ömer Behiç’in ve okurun karşısında hissedilebilir, bilinebilir ve görülebilir olanın ötesinde hissedilemeyen, bilinemeyenin ve görülemeyenin mutlak ihtimali vardır. Karşılaşılan ötekinin varlığı, anlatıdaki mutlak bilinmezliğin açık edilişiyle ortaya çıkar. Bu belirme hali, görünenin ötesinde, tekil bakışın kendisinde şekillenir. Andelip Bacı’nın eylemini sonlandırmamak, anlatıda onun varlığıyla ilgili potansiyelliklere, ihtimallere yer açar. İhtimallerin belirsizliğinin kendisi, onun varlığını –ya da bakıldığı perspektifte beliren yokluğunu- kuran bir konumda durur. Bu kurulum, asli bir edilgenlik, pasivite halidir.<sup>74</sup> Bu nedenle gücüllük (*potentiality*), bize okur olarak görünür kılınmayan, anlatıda harekete geçirilmeyen eylemlerin toplamıdır; ötekinin görülen eylemleri içerisindeki görünemeyen ihtimallerin alanını belirler. Meveddet’i, Andelip Bacı’ya bu zikredilmeyen ihtimaller üzerinden algılarız. Ömer Behiç’in bakışında açmaza giren nokta ise bu ihtimalleri bilmeye çalışan bir göz olarak anlatıda var olmasıdır.

*Kırık Hayatlar*’da böylece, Ömer Behiç tarafından bilinebilir görülen, metafizik bir alanın yerini ulaşılamayacak ötekiler üzerinden başka bir metafiziğin almaya başladığını görürüz: Ötekinin sınırlı varlığının paylaşımına açıldığı, ancak aynı zamanda mutlak bir bilinmezlik alanı yaratan metafizik. Bu alanı, bilgisine erişilemeyen, davranışlarının sebeplerinin açıklanamadığı karakterlerin bakıştaki sınırlı görünürlüğü yaratır. Karakterlerin varlığı, gözlemlerin ve edinilebilecek bilginin ötesindedir. Levinas’ın özneler arasında kurulduğunu vurguladığı, aşkın bir ahlaka, hakikate, ötekiye erişim ihtimalini iptal eden, ancak ötekine erişimin imkansızlığına rağmen arzu edildiği bir metafiziğin benzeridir bu.<sup>75</sup> Dışarıya ait olanın vehmi, öznenin yetersizliğinin kaynağıdır. Karşılaşma ise ötekine erişmeye

---

<sup>73</sup> A.g.e., 182.

<sup>74</sup> A.g.e., 182.

<sup>75</sup> *Totality and Infinity*, 33-34.

değil, onu sınırlı bir ilişkileniş içerisinde kabul etmeye dayalıdır. Etik bir ilişki, ancak sınırlılığın karşılaşma anında kabul edilmesiyle kurulabilir. *Kırık Hayatlar*, ötekinin bilgisine erişmeye çalışan bir dünya algısının, bilme biçiminin sancısını merkezine koyarak başka bir etik ilişkileniş, ihtimali sorgular. Ömer Behiç'in sınırlarına ve sonuna geldiğı sabit, bilinmeye hazır hakikat ve ahlak anlayışı, bilinmezine kendisine göre konum alan yeni anlayışları mümkün kılmanın yolunu açmaktadır.

## BÖLÜM 4

### ‘BİR İÇE BAKIŞ BİLİMİ’: EMPATİNİN SINIRLARI

*Kırık Hayatlar*, bakışlarına odaklandığı Ömer Behiç ile Vedide karakterlerinin başkalarını görme ve anlama biçimlerine sıklıkla yer vermektedir. Bir önceki bölümde de değindiğim üzere anlatıdaki karşılaşma anları, gözlemleri aktarılan karakterlerin perspektifinden, başkalarının davranış sebeplerini anlamaya, bilmeye çalışma yöntemlerinin öne çıkmasını sağlar. O halde kendilerinden farklı deneyimlere sahip kişilerle karşı karşıya geliş anlarında, karakterlerin onları tanıma sürecinde yaşadıkları deneyimler, nasıl aktarılmaktadır? Kendinden ayrı olana, dışarıdakine bakan göz, ötekisi ile nasıl bir ilişki içerisine girmektedir? Bu ilişkinin sınırları ve imkanları neler olabilir? Tüm bu sorular, ötekini anlamaya çalışma esnasında ortaya çıkan bir bilme problemi üzerine kurulmuştur: *Kırık Hayatlar*’da Ömer Behiç ile Vedide’nin diğer karakterlerle olan karşılaşmalarında, ötekinin bilinebilirliğine dayalı bu erişim problemi, bu alt başlıkta açımlayacağım çeşitli anlatım teknikleriyle ortaya koyulur.

Anlatıdaki ötekilere yönelik böyle bir problem, Ömer Behiç ile Vedide’nin diğer karakterlerle kurmaya çalıştıkları empati ihtimalinin de sonunu getirmektedir. Empati, anlatıda başkasının deneyiminin bilinebilmesinin imkanını varsayan bir kavram olarak, ötekinin bilinmezliğinin ortaya çıktığı noktada imkansız bir deneyime dönüşür. Öyleyse empatinin ötekinin varlığı karşısında ortaya çıkan sınırlarının ve bu sınırlara dayalı imkansızlığının anlatıda açık edildiği yerin, yani ötekine bakma deneyiminin anlatıda nasıl kurulduğuna daha yakından bakmak gerekir. Buradan hareketle tezin bu bölümünde bakışın, yöneldiği ötekisi ile yaşadığı bilme sorununun nasıl oluşturulduğuna, *Kırık Hayatlar*’da ötekine yönelik bir bilme sorunu olarak karşımıza çıkan empatinin sınırlarına odaklanmaya çalışacağım.

Öncelikle, başkalarına bakma anlarının Ömer Behiç'te yarattığı deneyimin nasıl gerçekleştiğinin anlatıda aktarıldığı bir pasajla başlayalım. Bir tabip olan Ömer Behiç'in hastalarıyla karşılaştığı anlarda yaşadığı deneyimleri akşam yatağa girerken karısı Vedide'ye anlattığı bir bölümden alıntıdır bu:

Her gün daha soyunurken başlardı; hastalarını anlatırdı. Onlarla beraber hastalanarak, onlarla beraber dertlenerek, ağzından dökülen kesik kesik cümlelerle, birbirini kovalayan mütehamim kelimelerle, hayatın nimetleri için boğazında bir şehka, bu sefaleti teskin ve tesliyeden âciz fen için bir gazap nidasıyla, bütün gördüklerini söylerdi. Sonra onu bu hastalıkların, bu sefaletlerin fevkinde diğer bir şey, daha mühim, daha müthiş bir hastalık, daha zehirli, daha kötü bir sefalet, izdivaç âlemi ve aile hastalıkları, taşkın bir asab hassasiyetiyle çıldırtırdı. O zaman kendisini kaybeder, tababet hayatında zaruri olarak vâkıf olunan cemiyetin bütün o feci hacle esrariyle bütün vücudu titrerdi.<sup>76</sup>

Pasaj, anlatıda olayların akışı içerisinde anlatıcı tarafından Ömer Behiç'in deneyimlerinin derinlikli bir biçimde aktarıldığı yerlerin ilklerindedir. Anlatıcı, hastaların hikayelerin ne olduğuna değinmeden Ömer Behiç'in deneyiminin aktarımına geçer: Ömer Behiç'in dinlediği aile felaketlerinin hikayelerinden kaynaklanan şiddetli etkilenişi ve tepkiyi açığa çıkarmaya, Ömer Behiç'in bu hikayelerin tesiriyle yaşadığı deneyimin nasıl gerçekleştiğini anlatmaya odaklanmıştır. Daha yatağa girmeden karısı Vedide'ye hastalarını anlatmaya başlamasındaki takıntılı halini, saldırgan kelimeler ve kesintili cümleler arasında boğazında takılı kalan "bir gazap nidası" takip eder. Hikayeleri anlattığı esnada "taşkın bir asab hassasiyetiyle" çıldıran, kendini kaybederek bedeni üzerindeki kontrolünü yitiren, türlü hastalıkların üzerinde yaratacağı etkiyi neredeyse bire bir hissederek titreyen bir vücut olur Ömer Behiç. Bu noktada acıyı anlamaya çalışmanın da ötesinde, başkalarında yaşanan acıyı adeta kendi vücuduna mâl etmektedir. Ömer Behiç, yaşadığı bu etkilenme düzeyiyle kendini hastalarının yaşayabileceği deneyimlerin yerinde düşünür; onların acısıyla acı çeker, onların

---

<sup>76</sup> *Kırık Hayatlar*, 38-39.

yaşadığı acı karşısındaki olası tepkileri kendi vücudunda duyar: “Onlarla beraber hastalanır ve dertlenir;” onların deneyimleri karşısında sözcükler boğazında düğümlenir, asabı hassaslaşır, çılglık atmak ister, çıldırır.

Anlatıcı bu pasajda Ömer Behiç’in kendini başkalarının yerine koyarak, onlarla empati kurduğunu açık ederken, aynı zamanda karşılaştığı hikayelerin ve olayların çözümsüzlüğünden gelen bir “hacle esrarı” ile sarsıldığını da vurgular. Hastalarının acılarını hissetmeye çalışmasının, onlarla “beraber hastalanmasının” yanı sıra, dinlediği hikayelerin ardında olduğunu düşündüğü bir “esrardan,” bir bilinmezlikten korkmaktadır Ömer Behiç. Bu bilinmezlik ise esas olarak kendi hayatını ilgilendirmekte ve kaygılandırmaktadır. Karşılaştığı hikayeler ve olaylar, hayatında her an sebeplerini anlamlandıramayacağı bir felaketin vuku bulabileceği ihtimalinin habercileri olmaktadır. Bu nedenle başkalarının felaketleri karşısında geliştirdiği yüksek hassasiyetteki tepkiler; yani titreme, çıldırma, nida etme isteği gibi duygular, çevresindeki ailelerin uğradığı felaketlerde gözlemlediği çözümsüzlükler gibi, kendisinin de benzer çözümsüzlüklerle karşılaşma olasılığına verdiği tepkilerdir aynı zamanda. Böylece bilinmeyen tehdi karşısında nefessiz kalan, titreyen, kendini kaybeden Ömer Behiç’in başkalarının hikayeleriyle empati kurabilmekten çok, bu hikayeleri kendi hayatını anlamlandırmada araçsallaştırdığını fark ederiz. Bir başka deyişle, “zaruri olarak vâkıf olunan cemiyetin” gizli sırlarının çözümsüzlüğüne verdiği psikosomatik tepkilerin zikredilmesi, anlatıda Ömer Behiç’in kişisel korkularına da referans vermektedir. Dolayısıyla bu pasajda okur olarak karşılaştığımız, Ömer Behiç’in “beraber dertlendiği” başkalarıyla kurduğu özdeşimden çok kendi benliğini tehlikede bırakacak bir felaket ihtimali karşısında duyduğu kaygıdır.

Ömer Behiç'in anlatıcı tarafından öne çıkarılan, başkalarının hayatlarını kavramaya yönelik bakışı ise, gözlemediği kişilerden gelen tesirlerin kendisinde yarattığı özgün deneyimi içermektedir. Bakış, özgünlüğü dolayısıyla evrensel ve üzerinde ortaklaşılabilir bir hakikat anlayışını imkansız kılmaktadır. Özgün bir deneyim olarak bakışın getirdiği kişisel sınırlar, bu nedenle *Kırık Hayatlar*'da başkası karşısındaki sınırlı konumunu açık eder. Bakışın öznelliği, böylece bir tabip olan Ömer Behiç'in nesnelere ve kişileri bilebilmeyi mümkün kılan nesnellik anlayışının sınırlarını da belirlemektedir. Başkasının deneyimini bilebilmenin epistemolojik olarak imkansızlaştığı bu noktada, anlatıda bir bilme biçimi olarak var edilen empatinin de geçersizleşmesi söz konusudur. Empati, başkasının deneyimini anlama sürecinde Ömer Behiç ile Vedide tarafından nesnel bir bilme metodu olarak kullanılırken, onların bilme arzusuyla başkalarına yönelik bakışlarının bilinmezlikle karşılaştığı anlarda da sınırlarını gösterir. Bu yönüyle empati, bilmenin sınırını açık ederek, *Kırık Hayatlar*'da ötekinin bilinebilirliğinin sınırlarına yönelik, bu yönüyle romanın aldığı etik pozisyonun temelini atan önemli noktalardan birini oluşturmaktadır.

Vedide de, Ömer Behiç'in deneyimine benzer biçimde, dinlediği hikayelerin tesirini hayatında vuku bulacağını hissettiği felaket ihtimalleriyle birleştirerek kurmaktadır. Hikayesini dinlediği, evlerinde çalışan Sûzidil karakterini karşısında izlerken, aynı zamanda kendisine uğrayabileceğini düşündüğü tehlikenin kaygısını kurmaktadır. Sûzidil'i, oturdukları odada pencereden giren rüzgarın etkisiyle savrulan bir mum ışığına benzetir: "Vedide dalgın gözlerle, bu ayrı karanlık odada, çırpınan ziyaya bakarak, beyninin içinde bütün düşüncelerini müthiş bir hercümerçe döndüren bir kasırğa, sanki uzaklardan, o demin hayalinde irtisam eden harap siyah

levhanın yıkık evlerinden geliyor gibi Sûzidil'in uluyuşunu dinliyordu.”<sup>77</sup> Sûzidil, oturdukları karanlık odada, gecenin karanlığından, “yıkık evlerin” karanlığa gömülmüş “harap siyah levhasından” gelen kasırğa karşısında “çırpınan” bir mum “ziyasına” dönüşür. Bu kasırğa, pencereden giren rüzgarın odadaki mumla oynaması gibi Sûzidil'in hayatıyla oynayan felaketler kadar, Vedide'nin düşüncelerini de “hercümerç” etmekte, “döndürmektedir.” Kendi derdiyle “uluyan” Sûzidil'i dinleyen Vedide, odaya giren rüzgarla uluyan Sûzidil'in kendisinde bıraktığı karanlık “levhanın” tesiriyle, yoğun bir etkilenme, kapılma hali içine girer. Bu etki, ancak kendi bakışının etrafıyla kurduğu özgün ilişkiden gelebilir.

Sûzidil'in deneyiminin Vedide'nin bakışındaki özgün etkisinin aksine Vedide, onun deneyimini kendi deneyimi içerisinde yaşamaya çalışan, deneyimlerini onunkiyle *eşleyen*, empatik bir hisle kurduğu izlemine vermektedir bu hayali: Sûzidil'in hikayesini dinlemesinin ardından kendini onun deneyiminin yerine koyar; kendini onun içinde bulunduğu felaketlerin arasında can çekişiyorken hayal eder. Ancak Sûzidil'e yöneliyormuş gibi görünen bu “empatik” göz, Sûzidil'i anlamaya çalışmaktan çok, kendi kaygılarını pekiştirmektedir: “O zaman tekrar kendisini düşünüyordu, bir saniye kendisini de böyle yerlere kapanmış uluyor gördü.”<sup>78</sup> Sûzidil'in onda bıraktığı tesir, Vedide'de o kadar tekil, kişisel bir deneyimin tezahürü olmuştur ki, onu Sûzidil'le girdiğini düşündüğü, empatik bir paylaşım anından çok uzakta izleriz. Vedide, kendi başına geleceklere Sûzidil'in acısının ondaki etkisi üzerinden üzülmemektedir. Ancak bu etkinin aktarımı okur olarak bize, Sûzidil'in deneyiminin Vedide tarafından anlaşıldığı, paylaşıldığı empatik bir anın bilgisini vermez, tam aksine bunun sınırlarının belirlediği anı gösterir: Vedide'nin kendi hayatındaki felaket olasılıklarına odaklandığı, kendini parçalanabilecek

---

<sup>77</sup> A.g.e., 93-94.

<sup>78</sup> A.g.e., 94.

evliliğini düşünerek “yere kapanmış uluyor” gördüğü, kendi deneyimlerini tarttığı tekil bakışla sınırlı kaldığı anı.

Alıntılanmış olduğum pasajlardakine benzeyen ve anlatıda sık sık karşımıza çıkan, başkalarının hikayelerini dinleme ediminin Ömer Behiç ile Vedide’de birer kapılma epizoduna dönüşüverdiği anlar, okur olarak bize sözünü ettiğim bu etik pozisyonu belirginleştiren ip uçlarını verir: Öteki ile karşılaşma anları anlatıda, dışarıda olana yönelmiş bir gözlemin anlamlandırılmasından çok, detaylandırılmış, kişisel bir deneyimi ortaya koyar. Ömer Behiç ile Vedide’nin, karşılaşma anlarında yalnızca kendi, öznel bakışlarının kişiselliğini ön plana çıkarmayı tercih eden bir anlatımla mümkün olur bu. Bu anlatım, Ömer Behiç’in muayene ettiği hastaların aile hayatlarından etkilenmesi gibi, ya da Sûzidil’in acısının Vedide üzerinde yarattığı tesir gibi bakma deneyiminin tekilliğine, biricikliğine yönelmektedir. Bu durum ise, bakışlardaki kişisel sınırların belirmesiyle Ömer Behiç ile Vedide’nin romanın diğer karakterleriyle aralarında oluşan sınırları da imleyecektir. Bu nedenle “kendi sahibinin” deneyiminin dışında bir gerçekliğin bulunmadığı bakış, özellikle tabip Ömer Behiç’in bir bilim insanı olarak beklentisini kurduğuna tanık olduğumuz, teşhis ve tedavi edebileceği “hastalıkları” saptayabilecek bir kapasiteye sahip değildir. Etrafındaki kişilere, felaketslere ve hastalıklara erişemediğinin okura gösterildiği bu durum, Ömer Behiç’in sahip olduğu tüm bilgilerin, inandığı tüm mutlak hakikatlerin evrenselliğinin de yine okur tarafından sorgulanmasına yol açacaktır.

Ötekinin deneyimi, özellikle Ömer Behiç’in bakışında hali hazırda erişilmesi mümkün, nesnel kıstaslarla kavranabilecek bir deneyim olmaktan çıktığı an, karşılaştığı diğer olaylarla ve nesnelere ilgili de edinildiği düşünülen tüm bilgilerin kuşkusuna düşmek, kaçınılmaz olacaktır. O halde böyle bir yaklaşımda sorun bilme

yöntemlerinde değil, bilinebilirliğe olan inancın kendisinde aranmalıdır.

Karakterlerin başkasını anlama yetkesinin kurulma olasılığının anlatıda oluşturulan bu bilme sorunu dolayısıyla iptal edilmesi, *Kırık Hayatlar*'ın yazıldığı dönemde, yirminci yüzyılın başında bilimsel bir yöntem olarak geliştirilen “empatinin” de imkanlarını sınamaktadır. O halde empatinin *Kırık Hayatlar*'da nasıl bir bilme biçiminin oluşmasına yol açmakta olduğunu anlamlandırabilmek için, kavramın ortaya atıldığı ilk dönemlerde nasıl tanımlandığına ve ele alındığına kısaca bir göz atmak anlamlı olacaktır.

İlk olarak Almanca *Einfühlung* sözcüğüyle adlandırılan empati sözcüğü, kişinin, duygunun bir başka obje ya da kişi üzerindeki *konumlandırılışını* imlemek üzere kullanılır. Bu konumlandırma durumu, bir tür duygu eşliği/ortaklığının kurulabilme imkanının kabul edilmesiyle, başkası hakkında bilgi sahibi olabilmenin yapısalcı bir yaklaşımla temellendirilmesidir:

Empati (eşduyum) sözcüğünün Almancası olan *Einfühlung*, sözcüğü sözcüğüne çevrilirse *içeri hissetmek (in-feeling)* anlamına gelir. *Einfühlung*, 1873 yılında Alman psikolog Robert Vischer tarafından ilk kez kullanıldığında, insana özgü hislerin cansız varlıklara, bitkilere, hayvanlara veya diğer insanlara belirli bir biçimde yerleştirilişini ifade etmekteydi.<sup>79</sup>

Bu yaklaşıma göre empati, kişinin kendini karşılaştığı bir başka kişinin yerine koyabilme yetisi, onun deneyimini kendisininkiymişçesine hissedebilmesi anlamına gelir. Kendini ötekinin yerine koyabilen kişi, bu yolla bir kişinin ya da objenin – örneğin bir sanat eserinin- varsayılmakta olan bilgisine veya hakikatine erişebilmektedir. Bu bilme kapasitesi, kişiler arasında paylaşılabilen duygu ve deneyimlerin denkleğinin varsayılması demektir. Başka bir deyişle, başkasının hislerinin ve yaşadıklarının birebir aktarımının kabulü, bilgisine erişilebilecek

---

<sup>79</sup> David Depew, “Empathy, Psychology, and Aesthetics: Reflections on a Repair Concept,” *An Interdisciplinary Journal of Rhetorical Analysis and Invention* 4, No.1 (2005), 100.

evrensel bir hakikatin, üzerinden iletişim kurulabilecek ortak bir kodun da varlığını tanımayı gerektirir.

Depew, empatinin estetik boyutlarını da irdelerken, Romantik estetikte empati kavramı geliştirilmeden önce kapsayıcı terim olarak *sempati* sözcüğünün kullanıldığını belirtir; bu sözcüğün bir kişi ya da nesnenin hakikatine ulaşmada kolektif olarak paylaşılabilir, geçişken, her insanda aynı olan ve aynı şekilde deneyimlenebilecek duyguları ve algılama biçimlerini imlediğini vurgular.<sup>80</sup> Buna paralel olarak 1909 yılında, *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought-Processes* başlıklı bir kitap yayımlanır.<sup>81</sup> Kitabı yazan Edward Bradford Titchener, son yıllarda düşünce süreçlerinin evrenselliğine ve bilinebilirliğine odaklanan psikoloji biliminin içebakışa dayalı bir metot geliştirmesinin kaçınılmazlığından söz ederek, empatiyi deneyi yapanın es geçmemesi gereken bilimsel bir yöntem olarak tanımlar:

... deneysel metodun kapsamını epeyce genişletme vaadi taşıyan içebakışın gittikçe daha çok kıymet gördüğünden bahsetmek gerek; zira psikolojik deney esas itibarıyla kontrollü bir içebakışsa, kesinlik için kullandığımız araçları da böyle bir kontrol sağlamak için kullanıyorsak, bu yöntemin bilincin her alanına taşınabileceği açıktır.<sup>82</sup>

Bu alıntıdaki “kontrol” kelimesine dikkat etmek gerekir. Deneyi yapanın ve deneğin bakış açılarının farklılığından doğan mesafenin, kontrollü bir içebakış yönteminden faydalanılarak deneğin düşünme biçiminin de paralel bir biçimde çözümlenmesi ile kapatılması beklenir. Böylece deneyi yapan, kendi düşünme biçimlerinden yola çıkarak, deneğinin düşünce süreçlerini de isabetli bir biçimde bilebilir ve onun zihin işleyişleri üzerinde kontrol sahibi olur.<sup>83</sup> Düşüncenin bilinebilirliğini ve içebakışın

---

<sup>80</sup> A.g.e., 103.

<sup>81</sup> Edward Bradford Titchener, *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought-Processes* (New York: Macmillan Company, 1909).

<sup>82</sup> A.g.e., 4-5.

<sup>83</sup> A.g.e., 91.

bilincin her alanına aynı şekilde nüfuz edebileceğini kabul eden bu yaklaşım, Titchener'a göre yirminci yüzyılın yöntemsel gerekliliğini de kaçınılmaz bir biçimde oluşturmaktadır.

Yirminci yüzyılın başına kadar benzer şekillerde tanımlanan empati, *Kırık Hayatlar*'da ötekinin bilinebilirliğine yönelik önemli eleştiri noktalarından birini açıklamakta yararlı bir referans noktası olacaktır. Yazıldığı dönemin bilimsel koşullarını bakışın ortaya tekil bir deneyim olarak konuş biçimiyle sorunsallaştırdığını ve bunu, bu koşulları tam da merkezine alarak yapan bir anlatı olduğunu öne sürdüğüm *Kırık Hayatlar*, bir başkasının deneyiminin bilinebilirliği sorusunu da kompleks bir estetik ve etik çerçevede içerisinde vurgular. Buradan hareketle, aşağıda alıntılanmış olduğum pasajın anlatıda Ömer Behiç tarafından karşılaşılan empati sorunuyla nasıl bir estetik kuruyor olabileceğine bakmak yararlı olacaktır:

Ömer Behiç'i aşağıda yemek odasına idhal ettiler. Henüz yemek yememişlerdi. İki kişilik zarif bir sofraya, billurların, gümüşlerin şaşaaıyla tavandan sarkan lambanın altında gülümsüyordu. Bu sofraya kim bilir ne kadar sürurların, mesut kahkahaların şahidiydi. Hatta şimdi yine bu sofraya ötede bedbaht kadının can çekiştiğine hatıra sevk etmeyerek neşe ve saadete dolacaktı; etrafında buseler uçacaktı.<sup>84</sup>

Ömer Behiç, hastası Şekûre'nin kötüleşen durumu üzerine Refet'le ilişkisi olan kocası Ferruh'tan hesap sormaya Refet'in evine gider; gözü ilk bakışta yemek odasında kurulduğunu gördüğü iki kişilik sofrayı seçer. Kahkahaların, sürurların, saadet ve neşenin Şekûre'nin bedbahtlığına "hatıra sevk etmeyerek" doldurduğu sofrayı hayal ederken, Şekûre'nin hastalığından çok uzak gördüğü bu odanın içerisinde kayıtsızca buselerin uçacağını da aklına getirir. Kişileştirilen sofraya, lamba, billurlar ve gümüşler arasında gülümsemektedir; ışığı yansıtan, kıran ve dağıtan eşyaların oluşturduğu şaşaa ve göz alıcı aydınlık, Ömer Behiç'in bakışından

---

<sup>84</sup> *Kırık Hayatlar*, 137.

acıyı görünmez kılan bir umursamazlık levhası olarak detaylandırılmıştır. Bu detaylandırma, metinde sıkça tekrar edilen “zulmetler” içinde can çekişen Şekûre'nin hayatının gümüşlerden, billurlardan yansıyan ezici, göz kamaştırıcı bir aydınlık tarafından yok sayıldığı sofrayı anlatır. Daha önce Şekûre'nin hikayesine vâkıf olan Ömer Behiç'in bu hikayeyi hatırlayışının ve sofranın onda yarattığı tesirin bakma deneyiminde nasıl bir araya geldiğidir anlatılan. Anlatım, Ömer Behiç'in sofrayla karşılaşması esnasında oluşan tekil, kendine özgü bir bakma deneyimine işaret eder. Başka bir deyişle Refet, Ferruh ve Şekûre arasındaki ilişkiler, yalnızca bu ilişkilere yabancı olan ve dışarıdan bakan Ömer Behiç'in biricik deneyiminin aktarılışı dolayısıyla görünürlük kazanmaktadır.

Sofranın anlatımında, bir yandan Ömer Behiç'in Şekûre'nin durumunu empatik bir tavırla anlamaya çalışan bakışıyla, bir yandan da Refet ile Ferruh'un yaşadıkları evlilik dışı ilişkileri hakkında yaptığı saptamalarının detaylandırılmasıyla karşılaşırız: Başkasının acısına hassasiyet göstermeyen gülüşlerin sardığı sofrada; billurların, gümüşlerin ve lambanın zenginliği, Refet ile Ferruh'un sefilleştirdiği Şekûre'nin yaşamının görmezden gelindiğinin kanıtı olmuştur. Ancak anlatının ilerleyen kısımlarında anlaşılacağı üzere, Ömer Behiç'in sofrayı algılayışı esnasında Refet ile Ferruh hakkındaki değerlendirmeleri sınanacaktır: Onlar, Şekûre'nin hayatı ile ilgili umursamazlık içerisinde değillerdir. Bu yanılgısını fark etme anı, Ömer Behiç'i ötekinin bilinemezliğine yönlendirecek bir başlangıç noktası sayılabilir. Ancak yalnızca bu bilginin varlığı; empatinin sınırlarını değil, önceden Refet ile Ferruh'un durumuna yapılmış olan gözlemlerin eksikliğini de gösterebilir. Ne de olsa başkaları hakkında Ömer Behiç ya da Vedide tarafından edinilen yeni bilgiler, o kişilerin bilgisine ve hakikatine erişme süreçlerinde halen *tamamlayıcı* bilgiler olarak var sayılma ihtimali taşır. Halbuki *Kırık Hayatlar*, erişilebilecek bir hakikatin

eksikliğine değil, yokluğuna odaklanmaktadır. O halde Ömer Behiç'teki bu yanılmanın nasıl bir bilginin yanlışlığı değil de, bir hakikatin yokluğu, onun *baştan olmayışı* ile anlatıda gerçekleştiğinin gösteriliş biçimlerine de bakmak gerekir.

Bu yokluğu açık edecek unsur, bilincine odaklanılan karakterlerin başkalarını alımlama deneyimlerini ortaya koyarak bu alımlamanın sınırlarını gösteren bakışın anlatıdaki aktarımıdır: Anlatıda bakışına odaklanılan karakterlerin gördüğü her şey, anlatıcı tarafından kişisel birer etkilendirme olarak gösterilir; bu ise her zaman bakanın tekil, kendine özgü deneyiminin sınırları içerisinde ortaya konmaktadır. Ömer Behiç ile Vedide'nin bakışlarındaki bu deneyimin tekilliği ise, ileride sözünü edeceğim Meveddet, Sûzidil ve Andelip Bacı gibi diğer tali karakterlerle aralarında oluşacak deneyimsel ayrılığı, *mutlak* mesafeyi imlemektedir. Böylece karşılaştıkları karakterlerin Ömer Behiç ile Vedide'nin bakışlarındaki mesafe ile beliren mutlak uzaklıkları ve tanımlanamayışları, onların birer özne olarak değerlerini ve yargılarını üzerine kurduğu düşüncelerin temelini de yok etmektedir. Bakışın öznelliğinin getirdiği bu yıkımın *Kırık Hayatlar* içerisindeki estetik yerini daha detaylı anlamlandırabilmek için, Yüce Aydoğan'ın Halid Ziya estetiğinde nesnelere ile kurulan ilişkiyi ele alışına burada başvurmak anlamlı olacaktır:

Halid Ziya'da nesnelere, Osmanlı edebiyatında daha önce görülmediği kadar bir canlılığa, kişiliğe ve bir maddi titreşime sahipse, bu bir dış etkiden ya da arzu projeksiyonundan değil, düpedüz bir iç momentum'dan kaynaklanır. Yani sürekli kendi yokluklarından kendilerine geldikleri ve yine bu yokluğun içine çökecekmiş gibi olmalarından kaynaklanır. Bu anlamda, nesnelere yaşamın ve mevcudiyetin sabit şimdisinin içinde değildir. Öznel arzuların ya da fantazmanın mutlak şimdisinin içinde bir türlü ele geçmemeleri de bundandır.<sup>85</sup>

Sözü edilen bu "iç momentum," Halid Ziya yazınında nesnelere nasıl bir anlatım içerisinde var edildiğini anlamlandırmada kullanılır: "İç momentum," nesnelere

---

<sup>85</sup> Yüce Aydoğan, "Başlangıç: Protez" (Yazıdan Söze: Boğaziçi Üniversitesi Edebiyat Bölümü Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu, İstanbul, Mayıs 22-23, 2014).

dildeki, anlatılardaki temsili göstergelere, düzenlere bağılı olmayışlarından, onlar tarafından “ele geçirilemeyişlerinden,” bu sebeple de metinlerde belirlediklerinde kendilerine özgü, otonom birer etki yaratıyor oluşlarından gelmektedir. Bu yönleriyle, Halid Ziya metinlerinde kendilerine bakan kişinin, süjenin *objesi* olarak var olmazlar. Tam aksine, kendilerini anlamlandırmaya çalışan, onlara arzularını “projekte” etmeye çalışan karakterlerin bakışından sürekli kaçan, hiçbir zaman dilin birebir göstergesellik taşıyan temsil alanında yer alamayacak birer potansiyele, Aydoğan’ın sözünü ettiği gibi, birer “iç momentuma” dönüşürler.

Hakikatine tanımlama, tasvir etme, akıl yürütme gibi yollarla erişilmesi mümkün olmayan nesnelere varlıklarını; görünmeyen, algıda tezahürü olmayan, eksik taraflarıyla ortaya koyar Halid Ziya. Bunu yaparak, karakter söylemi ve anlatı gibi özellikle gerçekçi edebiyatta kendi içlerinde bir bütünlük kurmaya çalışan temsili yapıların göstergelere dayalı dünyasında kurmaz dilini. Nesnelere, onların belirli bir bağlamda, “şimdide” ve “burada” olma hallerini ortadan kaldırarak var etmektedir. *Kırık Hayatlar*’da da, tıpkı nesnelere gibi, kişiler de Ömer Behiç ile Vedide’nin tanımlayıcı, anlamlandırmaya çalışan bakışlarından sıyrılarak kendi varlıklarını bu bakıştaki “yoklukları,” yani bu bakışların algılama biçimlerinde hiçbir zaman açığa çıkmayacak potansiyelleri üzerinden ortaya koyarlar. Ömer Behiç ile Vedide’nin davranışlarına sürekli cevap aradığı, onları değerlendirme çabasına girdiği, haklarında bilgi sahibi olabileceğini, özdeşim kurabileceğini düşündüğü Refet, Ferruh, Sûzidil gibi karakterler de kendi dile gelmeyen hakikatlerini, bakışlarının kişisel ve bu sebeple kısıtlayıcı odağında anlatının yüzeyine çıkarırlar: Ulaşılabilir, etraflıca tasvir edildiğinde kavranabilir bir yerde durmaz gerçeklikleri. Böylece Ömer Behiç’in bakışında varlıkları sonsuza dek ertelenmektedir.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Martin Jay, Jacques Derrida’nın fotoğrafın çerçevesine girmiş, referans gösterilen objeye erişimin sürekli ertelenmesi durumunu belirttiği yazısından bir alıntı yapar. Bu alıntıda fotoğrafın

Bu bağlamda özellikle Ömer Behiç'in etrafına karşı geliştirdiği her türlü muhakeme, boş bir tanıma ve anlamlandırma çabasına dönüşür: "İhtimal Refet de Ferruh'u seviyordu, ikisi de birbirinden mesuttular,"<sup>87</sup> "Fakat ne yapılabilirdi? Onların ne kabahatleri vardı,"<sup>88</sup> "Demek bu adamda insanlık duyguları artık hiçbir irşat sedasını işitmeyecek kadar sağırlaşmış değildi,"<sup>89</sup> "Şimdi bunları nasıl tedavi etmeliydi,"<sup>90</sup> "Hangisine acımalı, Yarab? Bu üç kişiden hangisini kurban etmeli,"<sup>91</sup> "Ah, sen, isteseydin belki bu netice hiç olmayacaktı"<sup>92</sup> gibi çelişkili ve kesin hükümler veremeyen onaylama/acıma/çözümsüz kalma tepkileri arasında Ömer Behiç'in, ilerleyen bölümlerde daha derinlikli ele alacağım üzere anlatıdaki trajik durumu, anlatıcı tarafından açık edilmeye başlanır. Refet ile Ferruh'un ilişkisine karşı sürekli farklı pozisyonlar alan ve kendini bir türlü doğru bir bakış açısı içerisinde hissedemeyen Ömer Behiç, zihninde aynı anda birden fazla bulunan çelişkili düşünceler karşısında bir açmaza girer. "İhtimal," "şimdi," "demek ki," "belki de," gibi ifadelerle aynı vaka üzerine tekrar tekrar akıl yürütmesi ve her seferinde farklı değerlendirmelere ulaşması, varmaya çalıştığı sonucun baştan, hiçbir zaman var olmamış olabileceğinden kuşku duyması yolunda ipuçları verir. Bu noktada hem Ömer Behiç'in bilgisine ulaşılacak bir hakikatin yokluğuyla karşılaşma *sınırına* geldiği anlarda, hem de anlatıcı aracılığıyla biçimsel olarak okura

---

perspektifinde bir zamanlar "orada olan" nesnenin sonsuza dek öteki haline getirildiği, algılanabilir ve kavranabilir olma ihtimalinin kendisine bakana kapatıldığı ve bu nedenle kendisini alımlayanın gözünde sonsuza dek ötelendiği bir durumdan söz edilmektedir. Ömer Behiç'in ötekisine, Ferit'e bakışı da benzer biçimde Ferit'in varlığının bu bakışta sürekli ertelendiği, ötelendiği bir bakıştır. Hiçbir zaman "orada" olmaya, kendisine erişime imkan tanımayacaktır. *Downcast Eyes*, 521. Alıntılanan kaynak için Jacques Derrida, "The Deaths of Roland Barthes," Hugh J. Silverman, *Philosophy and Non-Philosophy Since Marleau-Ponty* (New York: Routledge, 1988).

<sup>87</sup> *Kırık Hayatlar*, 138.

<sup>88</sup> A.g.e., 140.

<sup>89</sup> A.g.e., 141.

<sup>90</sup> A.g.e., 141.

<sup>91</sup> A.g.e., 141.

<sup>92</sup> A.g.e., 144.

açık edilen *sınırlı* görme biçimlerinde, anlatıda kurulan trajik yapı ile karşı karşıya geliriz.

*Kırık Hayatlar*'da trajiklik, Ömer Behiç'in her dinlediği hikayede içinde bulunduğu, alıntılanmış olduğum sorularının salt içeriğinden, karşılaştığı argümentatif yanılgıların ve bilgi eksiklerinin dillendirilmesinden doğan bir durum değildir. Trajik olan, çevresi hakkındaki bu yanılgıların sürekliliğinin sonucunda Ömer Behiç'in içinde bulunacağı kuşkunun, çözümsüzlük hissini aktarılışındadır. Bir başka deyişle, anlatıyı trajik bir anlatı haline getiren açmaz, yöntemin kendisindedir: Başkasını anlamaya yöneldiğinde sürekli yanıtsızlıkla karşılaşan, her bilme çabasında kendi konumunun sınırlılığını fark eden, patolojik döngünün anlatıdaki serimlenişindedir. Yani bakışın alamadığı ya da yanılgısına düştüğü bir bilgi karşısındaki konumlanışı değil, kendini daha en baştan üzerine kurmuş olduğu bilme biçiminin yok oluşudur. Tam da bu sebeple trajedi, *Kırık Hayatlar*'ın sınırlılığını en baştan imleyen epistemolojinin kendisinden, başkasını bilebilmenin, kendini onun yerine koymanın imkanının, yani empatinin sınırından başlar.

Bu nedenle empatinin sınırlarının belirmesiyle anlatıda karşılaşılacak, bilme biçimlerindeki bu açmazın ve bu açmaz sebebiyle gelen yokluğun nasıl ortaya konduğuna biraz daha detaylı bir biçimde bakmak gerekir. Bilinebilir olduğu düşünülen hakikatin yokluğunun, Ömer Behiç ile Vedide'nin bakışında empatiyi imkansızlaştıracak, ötekinin bilgisine yönelik yöntemlerin altını oyacak özgün deneyimde var olduğunu vurgulamıştım. Bu, büyük oranda bakma anlarındaki deneyimlerin özgün yapısını ortaya koyabilecek bir anlatıcı aracılığıyla gerçekleşebilir. Anlatıcının bakma deneyimini öznel bir deneyim olarak aktarması, bakışın anlatıda dışarıya yönelen nesnel bir ölçü aracı olarak bulunmasının aksine, kişiye özgü bir duyumsama kaynağı olarak kurgulanmasını sağlar. Bu nedenle

anlatıdaki bakma deneyiminin nasıl gerçekleştiğini dile getiren anlatıcının metinde aldığı pozisyonlar; hem okurun karakterlerle, hem de karakterlerin birbirleriyle kurabileceği ilişki ihtimallerinin neler olabileceğini okura düşündürtecek biçimdedir.

Tezin ikinci bölümünde tartıştığım, estetik etkinin okur ile metin arasında kurulacak potansiyel ilişkilere imkan tanınması, *Kırık Hayatlar*'ın bakış üzerinden kurduğu estetik yapının okura ne sunuyor olabileceği noktasında da önem taşımaktadır. Ömer Behiç ile Vedide'nin empatik sınırlarının anlatıcı aracılığıyla açık edildiği anlatıda okur, onlarla ne kadar ilişki kurabilmektedir? Anlatıcı, kurduğu dille muhatabının, onları ne kadar tanımalarına izin vermektedir? Bir örnek olarak, metnin açılışında bu mesafenin anlatıcı tarafından Vedide'ye daha en baştan konmuş olduğunu görmek mümkündür:

-Vedide! Vedide!

Bu henüz perdeleri takılmamış evin içinde kendisini bir parça sokakta farz eden genç kadın saçlarının üstüne gelişi güzel dolanmış ince örtüsünü başından atamayarak kocasının sesine koştu; ve onun kavî darbelerle açmaya çalıştığı, boyaları henüz tamamıyla kurumamış, içi yeşil, dışı beyaza yakın mai panjurun yanına yaklaştı. Ömer Behiç bu dolgun, taze kadın vücudunu, sekiz seneden beri hayatının bütün hislerine her vakit beraber bir refik olan bu kıymetli zevceyi şu saadet dakikasında daha ziyade yanında bulundurmak isteyerek omzundan tuttu.<sup>93</sup>

Anlatıda kendisine seslenen bir genç kadının, saçlarının üstüne gelişi güzel dolanmış ince örtüsünü başından “atamayarak” koştuğunu ve kocasının açmaya çalıştığı panjura yaklaştığını görürüz. “Atamayarak” sözcüğü, metnin bu ilk satırlarında karşılaşılan genç kadının bilincine, onun anlık ve heyecana dayalı karar verme sürecine okur olarak yakınlık duymamıza olanak sağlar. Başındaki örtüyü atamama anındaki düşünce süreci, onun deneyimiyle hissedilebilecek bir özdeşleşme anına davettir. Ancak karakterin deneyimine yakınlıklaştıracak, muhatabında tanıdıklık hissi uyandıracak bir etki oluşturacak anlatıcı, detaylandırdığı karaktere Vedide

---

<sup>93</sup> A.g.e., 27.

yerine “genç kadın” dediği anda müphem bir mesafeyi de eşzamanlı ve kaçınılmaz olarak yaratmıştır. Tanıdıklığı baştan çelişkili hale getiren ve okurun kendini karakterin *yerine koymasını* engelleyen bu “genç kadın” ifadesi, alıntının devamında Ömer Behiç’in söylemi içerisinde bulunduğumuzu fark etmemizi sağlayan bir cümleyle Vedide’yi “dolgun, taze bir kadın vücuduna” dönüştürür. Hemen bir önceki cümlede “kendisini bir parça sokakta hissettiği” detayına kadar öğrendiğimiz Vedide’nin bilinç alanından aniden başka bir bakışın, Ömer Behiç’in bakışının anlatıcı tarafından anlatıya dahil edilmesiyle, bu yeni bakışın dönüştürdüğü Vedide’nin, okur olarak bize yabancılaştırılan vücuduna odaklanarak metni okumaya devam ederiz. Vedide’nin bakışına ve söylemine bürünen anlatıcının anlatımı olarak tanımlanabilecek *odaklama* tekniği (*focalization*),<sup>94</sup> kullanılan “genç kadın” ifadesiyle aniden ve tamamen Ömer Behiç’in bakışına uygulanmaya başlamaktadır. Anlatıcının başka bir karakterin söylemine odaklanması, muhatabı Vedide’nin deneyiminden uzaklaştırmakta, muhatabın ona erişimini sınırlamakta ve onunla arasına mesafe koymaktadır. Vedide’nin anlatıdaki bu yarı-tanidik, yarı-yabancı belirişi, böylece okurun Vedide hakkında edinebileceği bilgilerin, Vedide ile kurabileceği özdeşleşme ihtimallerinin de sınırlayıcısı olur.

Anlatıcının karakterler ile muhatap arasında oluşturduğu bu sınır, yalnızca karakterlerin bilinebilirliğine ket vurmaz; benzer bir biçimde Ömer Behiç’in bakışındaki başka karakterlere karşı yabancılaştırıcı sınırlandırmaları da görünür kılar. Bu yabancılaşma anlarına bir örnek olarak, Ömer Behiç’in, Sûzidil’in iki yaşındaki hasta oğlu Ferit’i muayene ettiği andaki bakışına odaklanılabilir:

Bu mariz çocuk bütün bir sınıf insanların, bütün o doycak kadar yiyemeyen, üşümeyecek kadar giyinemeyen, zelil, hakir, müstekreh, zaruret köşelerinde çürük, yıkık, harabelerde, ratıp, müteaffin, kanı zehirleyen, kemikleri çürüten

---

<sup>94</sup> Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, çev. Jane E. Lewin (New York: Cornell University Press, 1983), 168.

izbelerde nasipsiz hayatlarını, nihayet götürülüp bir çukura atılacak bir yük sıklığıyla sürükleyen zavallıların bir timsali gibiydi.<sup>95</sup>

Ömer Behiç'in bakışı Ferit'i, "bütün bir sınıf insanların," "zavallıların bir timsali" olarak görmektedir. Hastalığı üzerinden "nasipsiz" hayatları düşünerek, bu hayatların yaşamaya çalıştığı izbe yerleri hayal eder: Zehirleyici, aşağı, çürütücü, pis, kokuşmuş, sefil, yıkık dökük harabelerdir bu yerler. Ferit ise, Ömer Behiç'in bakışında "götürülüp çukura atılacak bir yük" haline gelen hayatlara sahip, tüm bu birbiriyle çağrışım yapan sıfatların bir araya geldiği sefalete mensup olduğu düşünülen insanların temsili haline gelmiştir. Ferit, Ömer Behiç'in bakışında bilinçli olarak uzakta tutulmaya çalışıldığı, yabancılaştırıldığı için bir temsildir: Ömer Behiç için dışarıda, kendisinden ayrı "sınıfta" sürmekte olan hayatları anlamlandırabilmesi için görünüşünden yararlandığı, görünüşünü bu hayatların bir *göstereni* olmaktan ibaret kıldığı, hayatının *dışında* tutmak istediği bir temsil.

Ferit uzaktadır, temas edilmek istenmez, yüz yüze gelinmesi arzu edilmeyendir; ancak kaçınılmaz olarak *maruz kalınandır* da. Ömer Behiç'in karşısındadır; muayene için onun karşısında "hep nezleyle müsait göğsü fersude bir körük hıştırtısıyla öt[üp] dur[maktadır]."<sup>96</sup> Anlatıcı, bu kez Ömer Behiç'in hakkında bilgi sahibi olmaya çalıştığı değil, *bilmek istemediği* bir karaktere odaklanmakta, muhatabını onun karşılaştığı karakteri yabancılaştıran, ona bilinçli olarak mesafe almaya çalışan bakışıyla buluşturmaktadır. Ömer Behiç Ferit'i bu yabancı konumuyla deneyimlemektedir; onu belirli bir şekilde görmek, belirli bir raddeye kadar tanımak istemektedir. Ömer Behiç'in öznel bakışında Ferit'in varlığına çekilen sınır, Ferit'e karşı koyduğu mesafe ile anlatıcı tarafından muhataba açık edilir. Ferit karakteri burada, Ömer Behiç'in bakışında ötekiliğiyle, varlığının farklılığıyla yok olan değil, bizzat temsilin kendisine dönüştürülen, *yok edilendir*. Bu yok ediliş, Ömer

---

<sup>95</sup> *Kırık Hayatlar*, 64.

<sup>96</sup> A.g.e., 63.

Behiç'in bakışında Ferit'in varlığının temsile indirgenme işlemiyle gerçekleşir. Ferit, Ömer Behiç'in gözünde algılamak istediği belirli bir anlam oluşturmaya yarayacak özelliklerinin yine belirli şekillerde görülerek seçildiği bir vücuttan ibarettir.

Ömer Behiç ile Ferit'in ilk karşılaşma anı ise, bu yok edişle tam bir karşıtlık oluşturacak şekilde bir temas anı, bir göz göze gelme anıdır: Ferit, “iri, parlak siyah gözlerini Ömer Behiç'e dik[er]; ve korkarak bir adım geri çekil[ir].”<sup>97</sup> Anlatıdaki bu kısacık göz göze geliş anı, Ömer Behiç'in hiçbir zaman empati kuramayacağını, kendini yerine koyamayacağını bildiği bir öteki karşısında, onun deneyimine dair *baştan* hiçbir bilgi edinmediği, boş bir bakma anıdır. Ancak Ferit, Ömer Behiç'in bakışına bakışlarını yöneltmez; gözleri onun gözleriyle buluşmaz; birbirleriyle bakışmazlar: Ona gözlerini “diker.” Bu ifade, Ferit'ten Ömer Behiç'e yöneltilmiş keskin ve doğrudan bir bakışı imlemesiyle, Ömer Behiç'in ona yönelttiği bakışı pasifleştirir.

Ferit'in Ömer Behiç'e gözlerini “dikmesi,” empatik bakışın bakan öznenen ötekine yönelen etkenliğini zayıflatır; çünkü burada tam tersi bir ilişki söz konusudur. Öteki, Ömer Behiç'e “gözlerini dikmektedir.” Ötekinin bilinmezliği karşısında kendisine bizzat öteki tarafından, Ferit tarafından yöneltilen bakış, karşısında bilinmezliği sebebiyle savunmasız kalınan bir bakıştır. Başka bir deyişle Ferit'in gözleri, Ömer Behiç ile hiçbir zaman aynı deneyime sahip olamayacağı, aynı dili konuşamayacağı Ömer Behiç tarafından da bilinen, empati ihtimalini reddeden mutlak bir ayrılığı, yabancılığı imler. Ferit'in Ömer Behiç'in bakışındaki tanınmazlığı, yokluğu, ancak aynı zamanda da kaçınılamaz ve kayıtsız kalınamaz varlığı; *Kırık Hayatlar*'da karşılaşılan ötekilerin müphem mevcudiyetleri ile kurulmaya çalışılan/kurulamayan ilişkilerin yarattığı etik soruna işaret etmektedir.

---

<sup>97</sup> A.g.e., 63.

Empatinin, ötekinin mutlak ayrılığı karşısındaki sınırlarından ve dolayısıyla imkansızlığından kaynaklanan bu etik sorunun ortaya konusu, anlatıcının *Kırık Hayatlar*'daki önemli bir veçhesine odaklanmayı gerektirir. Anlatıcı, Ömer Behiç ile Vedide'nin bakışlarına yaklaşırken, etrafındakilerden etkilenişlerinin, onları değerlendirişlerinin, anlama çabalarının, onların karşısında aldıkları tavırların, kendileri tarafından ifade edilmiş biçimlerini üstlenmektedir. Anlatıcının karakterlerin söylemlerini anlatıda yer yer üstlendiği, yer yer ise onlara mesafe aldığı *serbest dolaylı anlatım (free indirect speech)* tekniği, *Kırık Hayatlar*'da muhatabı bakışın sınırlarına yaklaştıran bir alana çeker: Okur olarak anlatıcı aracılığıyla zaman zaman Ömer Behiç'in bakışının içerdiği söylemin içinden ikna edilerek ona yaklaşmakta, zaman zaman ise onun eğretiliğinin bize dışarıdan gösterilmesi sebebiyle uzaklaşmaktayızdır. Peki bu, nasıl gerçekleşmektedir?

En son alıntıladığım kısma tekrar bakalım: Ferit, “iri, parlak siyah gözlerini Ömer Behiç'e dikti; ve korkarak bir adım geri çekildi.” Anlatıcı, söylemini devraldığı Ömer Behiç'in özgün bakışı esnasında odaklandığı ayrıntıları öne çıkarmaktadır. Ferit'in gözleri Ömer Behiç'in algısında “iri,” “parlak,” ve “siyah” olarak görünürken, anlatıcı onun bakışını muhatabına göstermekte, onu Ömer Behiç'in bakma deneyimiyle yakınlaştırmaya çalışmaktadır. Ancak anlatıda aynı cümlede okur olarak bizi bu deneyimden uzaklaştıran bir anlatıcı müdahalesiyle de karşılaşırız: Ferit, gözlerini odaklayan bakışın sahibi olarak Ömer Behiç'in “kendisine” değil, adıyla kendisine dışarıdan, bir yabancı gibi işaret edilen “Ömer Behiç” karakterine “diker.” Ömer Behiç, okur olarak bakışına yaklaştırıldığımız karakter olmaktan çıkarak, Ferit'in baktığı yabancı bir “kişi” haline gelir. Böylece ne Ömer Behiç'le okur olarak tam anlamıyla özdeşleşiriz, ne de anlatımını tamamen

ondan uzaklaşarak okuruz. Gérard Genette, karakter ile anlatıcının dilinin üst üste bindirilmesiyle oluşturulan bu *serbest dolaylı anlatım* tekniğiyle, söylemin aidiyeti konusundaki belirsizliğin anlatıya bir esneklik avantajı sağladığından söz eder.<sup>98</sup> Bu tekniğin bir benzerinin ise anlatıcının, karakterin kendisiyle olan konuşmasını onun dilinden anlattığı yerlerdeki uygulamasını *anlatımlı monolog* (*narrated monologue*) tekniği adıyla tartıştığı kitabında ise Dorrit Cohn, anlatıcının karakter söylemini üstlenirken öne çıkardığı mesafe koyucu ve yakınlaştırıcı ilişkilendirme biçimlerine vurgu yapar:

[Anlatıcı, b]ir karakterin kendisiyle konuşurken kullandığı dili taklit ederek, ... [bu dili,] onun hakkında konuşurken kullandığı dilin gramerine katar ve böylece ... iki sesi üst üste bindirir. Bu müphemlik de anlatımlı monoloğu alıntının dolaysızlığı ile anlatının aracılığı arasında asılı bırakarak bilinç diliyle olan ilişkisinde karakteristik bir belirlenememezlik yaratır.<sup>99</sup>

*Serbest dolaylı anlatım*da olduğu gibi, anlatımlı monologdaki “anlatının dolaysızlığı ile anlatının aracılığı” arasındaki belirsizliğin anlatıcı aracılığıyla metnin etik çerçevesine sağlayabileceği avantaja dikkat etmek gerekir. Ömer Behiç’in söylemine yakın durduğunda okuyucunun Ömer Behiç karakterinin bakışıyla özdeşleşmesinde ona serbestlik tanır. Ancak anlatıcı, Ferit’in gözünü dikme eylemini anlatırken olduğu gibi Ömer Behiç’in bakışına dışarıdan bakan bir göze dönüştüğünde ise, okuyucuyu Ömer Behiç’ten uzaklaştırır. Böylece Ömer Behiç’in her tür bilme çabasına rağmen öteki ile yaşayabileceği ilişkinin sınırlılığını okur olarak fark etmemizi sağlar. Bu türden anlatıcı taktikleri, “[t]am da öznel bir zihnin dilini nesnel anlatının gramerine aktardıklarından, duygusal notaları kuvvetlendirir, ama karakterin zihnindeki tüm yanlış notalara da ironik bir şekilde dikkat çekerler.”<sup>100</sup> Böylece *Kırık Hayatlar*’da anlatıcı, metnin, özdeşim kurulmaya elverişli odaklayıcı

<sup>98</sup> *Narrative Discourse*, 172.

<sup>99</sup> Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, çev. Ferit Burak Aydar (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 119.

<sup>100</sup> A.g.e., 133.

olmasına rağmen Ömer Behiç'in ötekini bilme, onunla empati kurabilme arzusunu, söylemindeki "yanlış notalara dikkat çekerek" sınırlı ve sorunlu da kılabilmektedir. *Kırık Hayatlar*'da bu tekniklerden kaynaklanan, anlatıcıyla karakter söylemleri arasında kurulan değişken mesafeler ve yakınlaşmalar, okurla odaklayan karakter arasında oluşabilecek, anlatının sonuna kadar tutarlılık sağlayan olası özdeşleşme hallerini de engellemiş olur. Bu tavrı özellikle Ömer Behiç'in muhakemesinin anlatıcı tarafından dile getirildiği yerlerde görmek mümkündür:

Şu halde kimindi o töhmet ki bugün Şekûre'yi öldürüyordu, cemiyetin bütün Şekûrelerini öldüren töhmet kimindi? Ahlak hususunda bu felsefenin nasıl müthiş bir girdap, insanın başını döndürecek, muhakemesini kasırgalar içinde çevirecek, rü'yet nazarını her an bir başka noktaya koyarak her şeyi bir başka şekil ve surette gösterecek mühlik bir varta olduğuna vâkıftı ve muhakemelerinin önünde hatarlı bir sualle bir uçurumun kenarına takarrübünü hissedince cevap vermek için daha ziyade gecikmek istemeyerek dönerdi:

-Mademki hayat böyleydi ve böyle olmasına hiçbir şey, hiçbir kuvvet mâni olamıyor, bunu böyle görmeye tahammül etmeli, derdi.<sup>101</sup>

Ömer Behiç'i, yanıt bulamadığı "emniyetsiz" soruların açtığı uçurumun kıyısına iten, düşünme biçiminin, "felsefesinin" aldığı baş döndürücü durumdur. Ona her şeyi farklı bir açıdan, farklı bir şekle bürüyerek gösterecek bir düşünme biçimidir bu. Aklını bulandıran "töhmetin mesuliyeti" sorusunun ardında mutlak bir ahlak yokluğunun/tanımsızlığının farkına varır Ömer Behiç;<sup>102</sup> ahlakın sınırlarını sorguladığı ve böylece yanıtız bir alana eriştiği bu kafa karıştırıcı, muhakemeyi kasırgalar içinde bırakacak girdapta, ahlakın iptaline giden bir soruyu görünür kılmıştır. Bu soruyla birlikte kendinde varsaydığı yetkenin de yok olması gerekir; başkalarına yakıştırmaya çalıştığı töhmetin varlığından duyduğu kuşkunun da öne

---

<sup>101</sup> *Kırık Hayatlar*, 102.

<sup>102</sup> *Metruk Ev*, 280.

çıkması kaçınılmazdır. Bu durum “emniyetle yaslanılacak bir doğrunun, mutlak bir doğrunun kaybını ima etmektedir.”<sup>103</sup>

Anlatıda kurulan etik, söylem düzeyindeki bu türden sorularla dile getirdiği açmazları göstermenin yanında bunların anlatı düzeyindeki sınırlarını da açık eder: Okuyucu olarak Ömer Behiç’in sorduğu soruların yanı sıra anlatıcının bu sorular üzerine kurduğu çerçeveleme biçimlerinde yaratılan bilinçli bir tutarsızlık durumuna odaklanılır. Peki bu tutarsızlık, anlatıcının dilinde nasıl kurulmaktadır? Yapmış olduğum alıntıda bunu açık eden küçük bir ayrıntıya dikkat edelim: Ömer Behiç’in bakışındaki söylemi üstlenen anlatıcı, Ömer Behiç’in sorularıyla varacağı nazariyet noktasının onu tehlikeli bir uçuruma yaklaştıracak bir felsefede oluşuna “vâkıf olduğuna” dikkati çeker. Öyleyse Ömer Behiç, sanki bu düşünceleri ilk kez aklına getiriyormuş, “madem ki” ifadesini kullanarak sorgulamasında yeni bir sonuca ulaşıyormuş gibi gözükse de, çoktan “vâkıf olduğunu” kabul ettiği bir düşünme biçiminin içinde yer almaktadır. Bu sebeple, “vâkıf olduğu” bu felsefede kendi kendine sorduğu ve yanıtladığı sorulara yeni değildir. Eğer varacağı açmazın bilgisine zaten “vâkıf” olan bir karakterden söz ediliyorsa, karakter neden bu soruları sormaktadır? Peşine düştüğü esas soru nedir; bu muhakemeyi en başta neden yapmaktadır?

Anlatıcı, Ömer Behiç’in sorduğu sorudan kaynaklı tehlikeli bir “uçuruma” yaklaştığını hissettiğinde “cevap vermek için daha ziyade gecikmek istemeyerek” döndüğüne vurgu yapar. Bu ani kaçınma ve soruların yönelmekte olduğu “uçuruma,” çözümsüz alana daha fazla yaklaşmak istemeyen tavrın getirdiği dönüşün hemen ardından, anlatıcının çekilmesiyle Ömer Behiç’in kendi sesinin “mademki” ile başlayan açıklamasına maruz kalırız. Bu açıklama, içinde bulunduğu açmaza çözüm

---

<sup>103</sup> A.g.e., 280.

bulmaya çalışan; ancak karşısında argümanların tükendiği, açmazın kendisiyle karşılaşmak durumunda kaldığı noktada ise “gecikmek istemeyerek” sorduğu sorular karşısındaki duraksamasını gizlemek isteyen bir açıklamadır: “Mademki hayat böyleydi ve böyle olmasına hiçbir şey, hiçbir kuvvet mâni olamıyor, bunu böyle görmeye tahammül etmeli.” Ömer Behiç’in yanıt arayışındaki tüm eğreti kaçınmaları, kurduğu ahlakın yarattığı açmazı fark ettiğinde bahsi bir an önce kapatmak için gösterdiği çabayı anlatıcı, bu açmazı kendine itiraf etmeme tercihini dışarıdan, Ömer Behiç’in bakışına mesafe alarak göstermektedir. Dolayısıyla anlatıcı tarafından alınmış bu mesafe, okur olarak Ömer Behiç’in vardığı sonuçtan aslında içten içe ne kadar tatmin olmadığını açık eder: Anlatıcının çekildiği yerde Ömer Behiç’in “mademki” ile başlayan açıklaması, okuru ikna etmeyen, onu Ömer Behiç’in bakışına yaklaştırmayan bir konumdadır artık. Aynı zamanda bu mesafe ile birlikte, Ömer Behiç’in bakışında sorduğu sorularda daha ileri gittiği takdirde, hakikate dair ve ahlaki kabullerinin tamamen yıkılma ihtimalinden ne kadar korktuğunu okur olarak fark ederiz. Anlatıcı, Ömer Behiç’in bakışına dışarıdan aldığı bu konumla, onun zihninde var saydığı bilme biçiminin yanlış olabileceği düşüncesinin ötesinde, bu bilme biçiminin büsbütün yok olma tehdidi ile karşı karşıya kaldığını da muhataba göstermektedir.

Anlatıcı aracılığıyla, bu tehditle birlikte “uçurumun kenarına takarrübünü” hisseden Ömer Behiç’in etrafına karşı güvensizleşen bakışını fark ederiz. Bu güvensiz bakış, bilememenin mutlaklığı karşısında kuramadığı hakikatin kaygısını taşımaktadır. Ömer Behiç’in yanı sıra Vedide’nin de bu bilinmeyen ötekilere duyduğu kaygılı bakışı, anlatıda alıntılanmış olduğum Sûzidil’i seyredişinde ya da Şekûre gibi karakterleri izleyişinde, onların hikayelerini dinleyişinde öne çıkmaktadır. Ömer Behiç ile Vedide’nin bilinebilir olduğuna inanılana karşı

duydıkları güvensizlik, büyük oranda bu öteki karakterlerin onların bakışında yarattığı tesirlerden kaynaklanmaktadır. Bu tesirler aracılığıyla bakışın anlatıda kurduğu estetik; bildiğini, empati kurduğunu düşünme ile bilememe, özdeşim kuramama deneyimi arasında gidip gelen kısır bir döngünün kaygı verici etkisini yaratır. Okur olarak, bakılan karakterlere karşı aynı anda hissedilen tanıdıklık ile tanıyamama durumunun metinde konumlandığı *tekinsiz (unheimlich)*<sup>104</sup> bir etkidir bu. Tekinsizlik, bir objenin, kişinin ya da yerin hem belirli, tanıdık özellikleriyle bakanın hafızasında aşinalık yaratan, hem de tanıdık olmayan özellikleriyle bu aşinalığın altını oyan anomik, çelişkili ve belirsiz bir durum yaratır.<sup>105</sup> Bu etki, özellikle haklarında anlatıcının çok az bilgi verdiği ve Ömer Behiç ile Vedide'nin bakışlarında bilinmezliğe sahip tali karakterlerin metindeki var ile yok arasında kalan konumlarının tekinsiz aktarımıyla kurulmaktadır. Hasta oğlu Ferit'in iyileşmesi için uğraşan, yoksul bir hayat süren ve evliliğinde sorunlar yaşayan hizmetçi Sûzidil, evlenme hayaliyle yıllarca bekleyerek yaşlanan Andelip Bacı, dul kaldıktan sonra Ömer Behiç ile Vedide'nin yanına taşınmak durumunda kalan, Ömer Behiç'in ablası Meveddet gibi tali karakterler; anlatıda detaylandırılmayan, yaşadıkları deneyimlerin ne olduğuna dair fazla bilgi verilmeyen hikayelerinin Ömer Behiç veya Vedide'nin bakışından aktarılması aracılığıyla konumlanmaktadır. Ancak bu hikayeler, aynı zamanda yoksulluğu, hastalıkları, evlilikleri çağrıştıran, sıradan insanların tanıdık hikayeleridir de. Böylece bu karakterlerin anlatıdaki sınırlı aktarımları, hem kendilerine bakan Ömer Behiç ile Vedide'nin gözünde, hem de muhataba sunulanlar aracılığıyla okurun gözünde bilinebilirliğe kapanmakta, ancak aynı zamanda hikayelerinin bilindik içeriğinin aktarımlarıyla bir arada oluşuyla da tekinsiz bir alana zemin hazırlamaktadır.

---

<sup>104</sup> Sigmund Freud, *The Standard Edition of Complete Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey (London: The Hogarth Press, 1955), 224.

<sup>105</sup> A.g.e., 241.

Anlatıdaki bu tekinsiz yapıyı oluşturan tali karakterlere önemli bir örnek oluşturan Meveddet, Ömer Behiç'in tahminlere tabi tuttuğu, uzaktan seyrettiği, üzerine hikayeler yazıp çizdiği; fakat her zaman onun deneyimine uzakta kalışıyla, sorularına yanıt vermeyişiyle, karşısındaki bilinmezliğiyle ona rahatsızlık veren bir karakterdir. Ömer Behiç'in bakışındaki etkisi anlatının tamamına sirayet etmiş ve ara ara belirerek kaybolan Meveddet'in deneyiminin bilinemezliği de Ömer Behiç'in empatik tahminlerinin hükümsüz kalışını görünür kılmaktadır:

... [O], ablasında daha evvel keşfedilememiş, ihtimal iftirak zamanına ait hayat tecrübeleriyle sonradan edinilmiş bir hüviyet bulunuyordu. Bu hüviyet tahayyül edilmiş olan, zihinde ayrıca yaşayan ablasının şahsiyetinden o derece başka bir şeydi ki, ona aynıyla manevi bir tenasühten geçtikten sonra avdet etmiş denecek bir tesir icra ediyordu. Bunun için onda uzaktan sevilen ve hatırasına sadık kalınan birisinin kıyafetine temessül etmiş bir yabancı ruh muvacehesinde bulunmak hissi vardı ve anlıyordu ki onda da, aynı hissin ketmine ve ihfasına çalışan, lakin bir müctenib hareketle, bu muhteriz kelime ile birden aleniyet kesbediveren mevceleri çalkalanıyordu.<sup>106</sup>

Ablası, Ömer Behiç'in zihninde “ayrıca yaşayan,” “tahayyül edilmiş bir hatıra parçası” olarak belirir. Ablasının bir aradalarken yaşadıkları geçmişinden şekillendirdiği tanıdık sureti dayanak noktası olarak, yeni karşılaşmalarında onda gördüğü yabancılığı açıklamaya başlar. Meveddet, bu konumuyla anlatı boyunca Ömer Behiç için her zaman yarı-tanıdık, yarı-yabancı ve bu yönüyle de tekinsiz bir *tesirden* ibaret kalacaktır. Bu durum Meveddet'i bir görüngü, neredeyse varlığı ile yokluğu arasında hüküm verilemeyen bir *hayaletten* ibaret kılar: “Uzaktan sevilen ve hatırasına sadık kalınan birisinin kıyafetine temessül etmiş bir yabancı ruh muvacehesinde” bulur kendini Ömer Behiç. Aşına olunamayan bir hüviyete bürünen bu ruh, sonradan edinilmiş, daha evvel bilgisine ulaşılamamış, “keşfedilememiş” bir ruh olarak tesir eder. Ancak Ömer Behiç'in bu düşüncesinin daha öncesinde de, daha sonrasında da ablasına olan yaklaşımlarındaki mesafeyle karşılaşırız. “Aleniyet

---

<sup>106</sup> *Kırık Hayatlar*, 169-170.

kesbetmesi” beklenen “dalgalar;” yani Vedide’yle aralarında olacağı Ömer Behiç tarafından tahmin edilen sinir buhranları, su yüzüne çıkmamış, dile getirilmemiş kin ve kıskançlık ihtimalleri, Meveddet’in rahatsız edici varlığının evde yaratma olasılığı taşıdığı tehlike potansiyellerine işaret eder. Meveddet’in tekinsiz konumuyla Ömer Behiç’in bilme arzusunda yarattığı bilinmezlik, yanıtızlık ve çözümsüzlük, açmazı ancak Ömer Behiç’in bakışında oluşacak kişisel bir deneyimin anlatıda gösterilmesiyle mümkün kılınır.

Böylece Meveddet, Ömer Behiç’in bakışında hiçbir zaman bütünlüklü bir hakikat olarak ele geçirilemez, tanımlanamaz ve kavranamaz. Meveddet’in Ömer Behiç’in bakışında temsil edilemeyişi, tanıdıklaştırılmayışı, ona indirgenemeyişi; *Kırık Hayatlar*’da etik bir problem olarak karşımıza çıkan ötekinin, bakan karşısındaki sınırlı konumunu açık etmektedir. Öteki, her zaman bakan karakterin öznel deneyimine mâl edilen tekil, kişiye özgü bir tesirden ibaret olmak durumundadır. Görünürlüğü, bakanda bırakacağı bu tesirin kendisidir. *Kırık Hayatlar*, estetik konumlanışı itibariyle karakterlerce karşılaşılan nesne ve kişilerin, onların bakışlarında yarattığı bu gibi tesirler üzerine kurulur. Ömer Behiç ile Vedide’nin ötekilerin hakikatini bilme çabası üzerine yapacağı her tür saptama ise, bu tesirlerin sınırlılığı dolayısıyla boş gösterenler haline gelir. Ömer Behiç’in ötekinde varsaydığı hakikati bilemeyişi, onun karşısında güvensiz hissetmesi, zayıflaması, onda bir kapasite eksikliğini hissedilmesine sebep olmaktadır. Henry James’in *In the Cage*<sup>107</sup> novellasındaki telgrafçı kızın etrafındaki hayatları sınırlayıcı bir “telekomünikasyon kafesi” içerisinde bilme ve kontrol etme çabasının sonuçsuzluğa yönelmesi gibi, *Kırık Hayatlar* da okuyucuyu ötekiyi bilme varsayımı üzerinden gelecek potansiyel bir gücü, bu gücün ihtimalini (*potentia*) iptal eden bir

---

<sup>107</sup> Henry James, *In the Cage* (The Project Gutenberg E-book, 2005), Mart 15, 2015 tarihinde erişildi, <http://www.gutenberg.org/files/1144/1144-h/1144-h.htm#startoftext>.

anlatının ortasında bırakır.<sup>108</sup> Peter Brooks, *In the Cage* anlatısındaki telgrafçı kızın, birbirleriyle konuşan insanları telgrafla gerçekleştirdiği iletişimlerini üzerinden bilmeye yönelişinin sonucundaki güç kaybını şu şekilde anlatır:

... [k]ız üstdil işlevini kullanmayı becerememişti. Şifreyi çözememiş, sadece kopyalamıştı. Biz de [okur olarak] şifreyi çözemediğimizden kızın durumuna düşmüş, hermenötik bir şaşkınlık içinde kıvranıyorduk. Kızın Everard'a söyleyip durduğu "biliyorum, biliyorum, biliyorum" sözleri nedense inandırıcı gelmiyordu artık. Birlikte bilişsel bir dramaya –polisliye benzer bir hikâyeye– karışmış olmamız ise çıkmaz bir sokağa sokmuş gibiydi bizi.<sup>109</sup>

Telgrafçılığın iletişim elemanlarını düzenleyen özelliğinden faydalanarak anlatıyı meta-linguistik düzeyine çıkaran anlatı, Brooks'un sözünü ettiği telgrafçı kızın "Biliyorum, biliyorum, biliyorum" ifadesinin hermenötik bir şaşkınlığa, boş bir çınlamaya dönmesiyle bilmenin koşullarını geçersiz kılan bir alan yaratır. Bu geçersizlikle gelen hermenötik şaşkınlıkla birlikte, anlamına belirli yöntemlerle ulaşılabilecek bir hakikat varsayımı da yok olmaktadır. Böylece öznelerin anlamadaki/anlama kavuşturmadaki kapasitelerinin, yetkelerinin iptali açık edilmiş olur. *Kırık Hayatlar* da, döneminden kısa bir süre önce yazılmış *In the Cage* anlatısı gibi, anlamanın/tanımanın/karşılaşmanın asır sonundaki kabullerini, ötekinin bilinebilirliğinin imkansızlığı üzerinden sorunsallaştırmıştır.

Anlatıdaki empatik karşılaşmaların bilinmeyen üzerindeki kognitif sınırlarına değindikten sonra, bir sonraki alt başlıkta anlatının bilme ve teşhisin sınırlarını gösteren betimsel yapısına odaklanmayı amaçlıyorum. Romanın bilimselliği merkeze alarak 'gerçekçiliği' dönüştürdüğü edebiyat alanını görmek, *Kırık Hayatlar* etiğini ve Halid Ziya yazını modernist tavrın kıyısında okumak açısından anlamlı olacaktır.

---

<sup>108</sup> Peter Brooks, *Realist Vision* (New Haven: Yale University Press, 2005), 183.

<sup>109</sup> A.g.e., 189.

## BÖLÜM 5

### SPEKÜLATİF TEŞHİS: BETİMSELLİK

Bir önceki alt başlıkta, Ömer Behiç ile Vedide'nin etraflarına yönelttiği empatik yaklaşımın anlatılış biçimlerini, metnin estetik ve anlatısal özellikleri dahilinde ele aldım. Karşılaştıkları karakterleri anlama çabalarının onlara yöneltilen bakışların anlatımında sorunlu hale gelmesinin, empatinin sınırlılığına ve dolayısıyla imkansızlığına nasıl yol açtığını göstermeye çalıştım. Bu alt başlıkta ise, *Kırık Hayatlar*'da karşılaşılan ötekilerin temsillerini Ömer Behiç ile Vedide'nin bakışları üzerinden kuran betimsel yapıya değineceğim: Bu yapının, anlatının teşhis ve tedavinin nesnelliği üzerine kurulduğu tıbbi referans sistemini iptal ederek yarattığı tekil, öznel görme biçimlerine odaklanmaya çalışacağım. Aynı zamanda anlatıdaki betimselliğin, ötekinin nesnel algılanışını da sorunsallaştırışı üzerinden gösterilen etik soruna bakarak, algının ve bakışın kurulumunun metindeki bilme yetkesini nasıl geçersiz kıldığını açımlayacağım.

Teşhisin, *Kırık Hayatlar*'ın konusu itibariyle odağına aldığı hastalık ve tedavi süreci ile olan ilişkisinin kurulduğu betimsel bir pasajdan başlamak anlamlı olacaktır. Vedide'nin kızı Leyla'yı yıkarken tahmin yürüttüğü hastalığını teşhis etme sürecini anlatan betimlemeler, Vedide'nin Leyla'ya baktığı, onu muayene ettiği anki deneyimine okur olarak yaklaşmamızı sağlar:

Sonra yine bir gün, gece uykusunun içinde onu takip ve tazib eden fikir sabah uyanınca karşısına her zamandan daha şedîd, daha kavî bir mutasallib tehdit şeklinde dikilince, tekrar çocuğa mutad olan istihmamı yaptırırken, yün kese ile göğsünü, sırtını ovalarken elleri kaburga kemiklerinde gecikerek, batnından başlayıp sıra ile onları takip ede ede, her sırayı geçtikçe kemiklerin tedevvür ve tevessüünde derecelerin tabiiyyetine dikkat eyleye eyleye bakar, bunları zihninde ölçer ve neticede kalbini yoran bir kanaatle görürdü ki Leyla'nın göğsünde, ta omuzlarına ve boynuna karib olan kısmında tabii

hadden mütecaviz olduğunda şüpheye imkân bırakmayan fazla bir kabarıklık vardır.<sup>110</sup>

Kızı Leyla'yı yıkadığı sırada Vedide'nin tetkik eden parmakları dokunduğu kaburga kemiklerinde “gecikerek,” “dikkat eyleye eyleye,” onları “takip ede ede,” yavaşça dolaşır. Leyla'nın derisi altında şekillerini vücudunun aşağısından yukarıya doğru, duraksayarak, tane tane yokladığı kemiklerin varlığını sırayla hissettiği yumuşaklıklar ve kabarıklıkların muntazamlığı vesilesiyle anlamaya çalışır. Bu yöntemin uygulanışı, olası bir hastalığın saptanması için geliştirilmesi mecburi olan bir ayırıştırma ve detaylandırma sürecini açığa çıkarıyormuş gibi gözükabilir. Ancak yöntemin aktarılışı nesnel bir betimlemeden çok, giderek kaygılanmakta olan Vedide'nin Leyla'yı tetkik ettiği süreçteki deneyiminin, bakışının betimlenişini içermektedir: Leyla'nın vücudundaki şekillerin öne çıkarıldığı muayene anının anlatımdaki detaylandırmalarla yaratılan yoğunlaşma hali ile, kaygının anlatımda yarattığı etki gücü de artar.

Göğsün, sırtın, kaburga kemiklerinin, batının, çukurların, çıkıntılarının, dokuların ve sertliklerin Vedide'nin algısındaki görüntüleri anlatıda parça parça ayrıntılandırılmıştır. Bu betimleme hali, rapor eden bilimsel bir tetkik dili içermekten ziyade, Vedide'nin muayenesinden önce zaten var olan, onu “takip ve tazib” eden öncül ve kişisel kaygılarını güçlendiren bir sürece işaret eder. Pasajda da belirtildiği üzere, Leyla'nın hastalanma olasılığına duyduğu kaygı, Vedide daha tetkikine başlamadan, “gece uykusunun içinde” ona çoktan uğramıştır. Leyla'nın kaburgalarını sıra sıra parmaklarıyla tırmanışı, kademe kademe yükselen, kişiye özgü bir bakıştaki korku ve gerginlik hissiyle eş zamanlı ilerlerler ve bu sürecin, Vedide'nin nihai kanaatine varışı esnasında “kalbini yorduğu” da, anlatıcı tarafından vurgulanır.

---

<sup>110</sup> *Kırık Hayatlar*, 214-215.

Dikkat kesildiği muayenesi esnasında tesadüf ettiği, kaburgaların muntazamlığı içerisinde fark ettiği fazladan kabarıklık ise anlatıda, derinin altındaki bilinmezlikte görünmeyen, hakikatine erişilemeyen ve dolayısıyla önüne geçilemeyen bir hastalığın ancak küçük bir *belirtisi* olarak görünür kılınmaktadır. “Şüpheye imkan bırakmayan” şey, Vedide için salt bir izden, tesirden ibaret olan kabarıklıktır. Böylece Vedide, dokunma ile görmenin salt fiziksel olarak görünebilir/hissedilebilir olanı saptama düzeyinde açıklayıcı olabildiği, pasajda geçen “bakma” ve “ölçme” edimlerinin yalnızca duyumsanabilecek olanın bilgisini sunabildiği bir evrenin içinde kalır. Böylece her türlü bilme çabası, bakma ve tanımlama arasındaki ilişkiyi anlatının bilimsel söyleminde bir gerilime dönüştürür: Vedide ile Ömer Behiç’in danıştığı ve kullandığı bilimsel referans sisteminde bakmak, ne anlama gelmektedir? Bakma deneyimiyle varılabilecek/teşhis edilebilecek bir hakikat var mıdır, yoksa deneyimin kendisi böylesi bir sürecin önüne mi geçmektedir? Fen, burada tabip Ömer Behiç’e nasıl bir imkan/açmaz sunar? Bir yöntem olarak bilimsel gözlem, anlamayı nasıl ve nereye kadar gerçekleştirir?

Bilimsel bilginin esaslarını duyum ile bağlantılandıran Aristo’ya dönmek, *Kırık Hayatlar*’da çözülen bilgiye ulaşma sürecinin ve yönteminin nasıl bir etik soruna yol açtığına bizi yöneltecek bir başlangıç noktası sunacaktır. *Metaphysics*’in ilk kitabının başlangıç kısmında, fenomenlerin duyumsanması aracılığıyla genel nedenlere/bilgilere ulaşılacağı ve bunun ne yollarla gerçekleştirilebileceği anlamlandırılır.<sup>111</sup> Arkalarında bulunduğu var sayılan genel sebeplerin *partiküler belirtileri* mahiyetinde kabul edilen fenomenler, duyumsandıklarında birer deneyime dönüşerek genel nedenlere ve bilgilere erişebilme yolunda kişiye spekülasyon bir akıl yürütmenin yolunu açacak veriler sunar. ‘Spekülasyon’ kelimesi burada önemlidir:

---

<sup>111</sup> Aristotle, *The Metaphysics*, çev. John H. M’Mahon (London: George Bell and Sons, 1896), 3.

Duyumsananın öncül ve genel nedenlerine ulaşabilmek için mantık ilkelerine dayalı, duyum yoluyla hissedilenin, deneyimlenenin ötesine geçmeyi mümkün kılacak bir düşünce sistemi geliştirilmelidir.<sup>112</sup> Bu sistem, duyum yoluyla doğrudan ulaşılması mümkün olmayan hakikate ve onu gerçekleştiren nedenlere mantık yollu bir akıl yürütme aracılığıyla erişilmesini sağlar.

Önceki başlıkta anlatının estetik ve etik çerçevesinde geçersiz kılındığını belirttiğim, Ömer Behiç ile Vedide'nin varsaydıkları hakikati anlayabilmek için başkalarıyla karşılaşma anlarında geliştirdikleri empatik yöntem de benzer türden, spekülâtif bir akıl yürütme esasına dayalıdır. Etraflarını ve başlarına gelen olayları çözümleyebilmek ve onları değerlendirebilmek için, onların sebepleri hakkında spekülasyona başvururlar. Ancak Ömer Behiç ile Vedide'nin bu çabaları, gözlemledikleri kişinin, eşyanın veya maddenin tesirlerine maruz kaldıkları bir deneyim alanına girdikleri anda anlatıda yerle bir olur. Bu deneyim alanı, karşılaşılan karakterleri bilme, kavrama ya da yargılama gibi ihtimalleri olanaksız kıldığı gibi, Ömer Behiç ile Vedide'nin ötekisi olan her şeye, hastalıklara, Meveddet'e, ailelere ve ilişkilere karşı hissettikleri zayıflığın da doğrulayıcısıdır. Anlatıdaki her türlü teşhisin spekülâtif yanılmasıyla gelen bu zayıflık, *Kırık Hayatlar*'da Ömer Behiç ile Vedide'nin karşılaştığı ötekilerle aralarında oluşan mutlak mesafenin muhataba açık edilmesi yoluyla ortaya çıkar. Bilme arzusundaki öznenin hiçbir zaman bilinemeyecek, hakikatine ulaşamayacak bir başkası karşısında zayıflaması, imkansız olanı fark etmesidir bu mutlak mesafeyi oluşturan. Okur olarak her anlama denemesinin çözümsüz kaldığı, bakışın yalnızca sahibinin deneyimiyle sınırlandırıldığı bir duruma şahit oluruz.

---

<sup>112</sup> A.g.e., 9.

Bu öteki karşısında sınırlanma ve ötekine hiçbir koşulda, spekülasyon yoluyla dahi ulaşamama hali, nasıl gerçekleşmektedir? Bunun yanıtını aramak için tam da bilimselliğin ve spekülatif yöntemlerin yanıtızsız, çözümsüz kaldığı bir tetkik sahnesiyle başlamak, anlamlı olacaktır: Leyla'nın hastalanmasının ardından bir tabip olarak Ömer Behiç, Leyla'nın vücudunu olası bir hastalığa karşı incelemeye ve yoklamaya başlar: “Babası ateşin hemen zuhurunu müterakip marazı tayin mümkün olamayacağına bakmayarak onun boğazını, göğsünü, karnını muayene etti; görünür bir şeyi yoktu, yalnız görünen çocuğun üzerinden aylarca ihtimam eserini alıp götürecek yeni bir kaza havasının vezaniydi.”<sup>113</sup> Beklenen, Leyla'da vuku bulan hastalığın belirtiler aracılığıyla vücudunda görünürlük kazanmasıdır; bu yönüyle görünürlük, teşhisin gerçekleştirilebilmesi için Ömer Behiç'in Leyla'ya uyguladığı “muayene” sürecinde önemlidir. “Göz” ya da “görünür olma, belirlenme, belirgin olma”<sup>114</sup> anlamına gelen, Arapça ‘ayn’ sözcüğünden türetilmiş bir kelime olan “muayene,” etimolojik olarak “gözüyle görme, belirleme; görünür olma, belirgin olma”<sup>115</sup> anlamına gelir. Kökeninde *görme* anlamı taşımasıyla Ömer Behiç'in dünya algısında “muayene,” deneyim ve bilgi için öncüdür. Leyla'da olası bir hastalığın belirtisi olarak ortaya çıkan ateş, *tayini* mümkün kılabilmek için kendini gösteren bir veridir. Ömer Behiç bu belirtiyi fark eder; ancak bu fark ediş ne teşhisi ne de teşhis sonunda edinilebilecek bilgiyi ona getirir. Ateş, herhangi bir hastalığın göstereni olabilir ve dolayısıyla spekülatif bir akıl yürütmeye olanak tanımaz; ateşin zuhurunu fark etmek ve kavramak, görünürlüğün imlediği hastalığı tayin etmeyi/anlamayı/ona karşı çare geliştirmeyi garantilemez. Bu noktada anlatıcı erişilebilecek bir hakikati

---

<sup>113</sup> *Kırık Hayatlar*, 258.

<sup>114</sup> Sevan Nişanyan, *Sözlerin Soyağacı: Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü* (İstanbul: Adam Yayınları, 2002), 53.

<sup>115</sup> A.g.e., 305.

bulunmayan hastalığın *boş gösterenlerini*, yani Leyla'nın Ömer Behiç tarafından obsesifçe muayene edilen boğazını, göğsünü ve karnını ön plana çıkarır.

Anlatıda Ömer Behiç'i herhangi bir hakikatin varlığına yönlendirmeyen bu vücut parçaları; maddenin, bir başka deyişle görünebilecek, hissedilebilecek ve deneyimlenebilecek olanın kendisinden ibaret kılınır. Ancak Ömer Behiç'in ikna olabilmesi için maddenin kendisinden ibaret kılınan ve daha ötesinin, hastalığın hakikatinin bilinemediği bu vücuda bakmaya, onda belirti aramaya ihtiyacı kalmamıştır: Her fonksiyonunu yerli yerinde gördüğü bu vücutta sezgisel olarak "yeni bir kaza havasının vezanini" hisseder. Bu esinti, spekülatif olarak mantık sınırları içerisinde çıkarımsanabilecek her tür bilginin dışından gelen, ancak pek de *dışarıdan* gelmeyen bir etkidir: Ömer Behiç, hiçbir ampirik dayanağı olmamasına rağmen, Leyla'nın vücudunda bir kaza havasını duymaktadır. Gelebilecek bir felaket ihtimalini bu sezgi yollu duyuş; bir muayene sonucu değil, felaket ihtimalinin gerçekleşeceğine inanan bir göz tarafından hissedilir. Dolayısıyla etki, Ömer Behiç'in, karşısındaki vücudun kendisi üzerindeki tesirini kişisel deneyimiyle hisseden bakışından; tekil, kendine özgü bir duyumsama olayından kaynaklanır. O halde bakışta gerçekleşen bu duyumsama, *Kırık Hayatlar*'da ne anlama geliyor olabilir? Duyum deneyiminin nasıl gerçekleşiyor olabileceğini estetik etki üzerinden göstermeye çalışan Deleuze; Henry Maldiney, Maurice Merleau-Ponty gibi fenomenolojistlerin duyum ile ilgili görüşlerine ve tanımlarına gönderme yaparak şu şekilde açıklar:

[A]ynı anda hem ben bu duyum içerisinde *olurum* hem de duyum vasıtasıyla bir şeyler *olur*; ikisi de birbirinin içinden geçer, birbirinin içine geçer. Sınır noktasında da bu beden aynı bedendir; hem özne hem nesnedir, hem duyumsatır hem duyumsar. Ben bir seyirci olarak ancak resmin içine girerek,

duyumsayan ile duyumsananın birliğine erişerek duyumsamayı deneyimleyebilirim.<sup>116</sup>

Bu pasajda Paul Cézanne'ın sanat anlayışını ele alan Deleuze, duyumsamanın kurulma anının özne ile nesne arasındaki ilişkideki geçişlilik anında oluştuğundan söz eder: ne öznenin bakan, ne nesnenin bakılan olduğu, duyumsamanın özne ile nesnenin bütünleştiği bir deneyim anında ortaya çıktığı bir andır bu. Ona göre örnek olarak seçtiği Cézanne'ın doğayı odaklarına alan manzara tabloları, doğanın kendisini bakılacak ve nesnel olarak algılanacak bir obje olarak sunmaz. Tabloya bakan biri, resmedilen doğaya hakikatine erişebileceği bir nesne olarak değil, deneyimlenmeye açık bir etkilenme potansiyeli olarak bakmaktadır. Bir başka deyişle duyumsama, bakışın deneyimlediği anda, duyumsayan süje ile duyumsanan obje arasındaki birlikte oluşta gerçekleşen bir *olay* olarak ortaya çıkar.

Bu anlayışta Cézanne'ın, figürleri deforme edilmiş manzaraları karşısında izleyicide duyumsama yolu ile oluşacak, algısal bir deneyimden söz edilmektedir. Bu deneyim, seyircinin verdiği ile izlenenin taşıdığı anlamların birebir örtüştüğü varsayımından, yani “figürasyondan” -figürlerin anlamlı ve bütünleştirici temsilinden- ayrışır.<sup>117</sup> O halde duyumsama olayı, belli bir forma sokulmuş, düzenlenmiş olanın, yani temsilin deformasyonu ile açığa çıkar, gerçekleşir.<sup>118</sup> Bu nedenle “Halid Ziya yazısı, formların betimlenmesine çalışmaz;”<sup>119</sup> *Kırık Hayatlar* da bu anlayışa paralel olacak şekilde, genel geçer bilginin ulaşılabilirliği kabulünü yıkararak, betimlemelerinde algısal deneyimlerin kişiselliğinin aktarımına odaklanır. Anlatıdaki temsil deformasyonu ise, hakikate erişebilmek için bilimsel bir yöntem olarak gerekli kılınan betimleme tekniğinin deforme edilmesiyle açığa çıkmaktadır.

---

<sup>116</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, çev. Daniel W. Smith (London: Continuum, 2003), 35. Gönderme yapılan kaynak Henri Maldiney, *Regard Parole Espace* (Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1973).

<sup>117</sup> *Francis Bacon*, 36.

<sup>118</sup> A.g.e., 36.

<sup>119</sup> “Yazınsal Disko: Halid Ziya Uşaklıgil'in Yeğîn Yazısı,” 46.

Öyleyse anlatının betimsel yapısındaki bu temsili kırılma, nasıl ortaya konmaktadır? Bunu açıklayabilmek için özellikle Ömer Behiç ile Vedide'nin pencerelerinden dışarı bakarak izledikleri Kağıthane dönüşünün son kısmına bakmak, yararlı olacaktır.

Alıntılacağım bu kısımda Ömer Behiç ile Vedide, Kağıthane'den dönenleri izlerken, pencerelerinin önünden geçen tüm arabaların içerisinde gördükleri kişilerin hayatlarındaki felaketleri de düşünmektedirler. Bu felaketler, gördükleri herkesin içinde bulunduğu ailelerin başına istisnasız birer kez gelmiştir; sebeplerinin önüne geçilemez oluşu dolayısıyla ise onlarda kaygı uyandırırılar. Kağıthane seyrinden dönenlerin hikayelerini Ömer Behiç'ten dinlemesinin ardından Vedide, kalabalığın geçip gittiği, üzerine akşamın karanlığının çöktüğü yola endişe içinde bakmaya bir süre daha devam eder:

Şimdi o soğuk akşam rüzgârı münce mid bir adem nefsi zulmüyle, biraz evvel burada kaynaşan hayat ve hareketten, toprakların derinliklerinden birden açılıvermiş bir uçuruma çöküp kaybolan o velveleli halktan sonra zulmet ve sükût saçarak bu harabi levhasının melul ufuklarına gittikçe siyah sisler yığarak muzlim bir kefenle her şeyi örtmek istiyordu.<sup>120</sup>

Vedide'nin bakışında soğuk akşam rüzgarı, onun kendi aile hayatına dair düşündüğü felaket ihtimallerinin kaygısıyla birleşerek yolun tenhaliğine sinen bir zulmün taşıyıcısı konumunda görülür. Geçtiği her yeri “münce mid bir adem nefsi” ile cansızlaştıran bu rüzgarla birlikte, toprak da kendiliğinden yarılarak, gürültü ve şaşaasıyla Vedide'nin önündeki yoldan geçmiş olan halkı uçurumunun diplerine çeker. “Çökerek” yok olan halkın az önceki hareketliliğinden geriye “harabi bir levhanın melul ufukları” kalmıştır; cansızlaşan yoldan geçen soğuk rüzgar buralara da karanlık ve sessizlik saçarak “siyah sisler yığar.” Üzerindeki her canlının yerden biten bir uçurumdan aşağıya çekildiği, yokluk getiren esintilerle karanlıklara

---

<sup>120</sup> *Kırık Hayatlar*, 76.

gömüldüğü yolun üzerine, ölümlerin üzerine atılan “muzlim bir kefen” gibi akşam karanlıklarını örter.

Çökmeyi, yok oluşu ve ölümü betimleyen tüm ifadeler, akşam karanlığıyla ve soğuğuyla beraber gelen, boşalan yolda donmuş bir yokluğun soluğu olarak kendini gösteren bir rüzgarın detaylandırılması içindir. Ölümü, soğuğu ile adeta kaskatı rüzgar tam anlamıyla varlığını *gösteren*, Vedide’nin bakışında tüm özellikleriyle birlikte *belirendir*; varlığı anlatıda Vedide’nin algısının ve söyleminin dışından gelen bir gerçeklik varsayımıyla kurulmaz. Rüzgar, Vedide’nin felaket kaygısının toplandığı kaçınılmaz sonun, ölümün ve kaskatı oluşun kendisidir. Aynı zamanda artık olmayan bir kafilenin yerin dibine geçerek kaybolduğu bir yokluğun yerindedir bu “müncemid adem nefsi.” Geldiği yeri yarattığı *yoklukla* dondurur, o yerin üzerindeki en küçük hayat belirtisini yok ederek işgal eder. Ölümün yarattığı yokluktur bu. Soğuk rüzgarın anlatıda belirişi, dışarıda zaten var olan ve tanımlanmaya cevap verecek bir gerçekliğin birebir anlatıldığı, dilde kültürel bir ortaklık olarak şekillendiği ve böylece dile içkin bir temsil fikrinden de uzaktır. Rüzgarın metindeki belirişi ve tesiri, yalnızca seyircisinin algısında vuku bulan bir duyumsama olayının sonucudur; gerçekliği ise duyumun, karşılaşan iki şeyin karşılaşma anındaki ilişkilerinin gerçekliğidir.<sup>121</sup> Başka bir deyişle rüzgar, Vedide’nin bakışının kendisinden aldığı dondurucu, ezici ve yok edici tesirle içine çekildiği, *kapıldığı* tekil, özgün bir deneyim sunmaktadır. Bakışın öznel deneyimini aktarmasıyla anlatıcının kullandığı betimsel dil, bu sebeple anlatıda nesnel bir bilginin varlığını kabul eden, tetkik eden, ampirik bir tavrın sesine bürünmemektedir.

---

<sup>121</sup> Heidegger’in fenomenolojisinde Da-sein (dünya-içinde-var-olan) kavramı da, ilk bölümde vurguladığım gibi başkılığın kurulumu sürecinde gündelik olarak karşılaşılan ve bakılan ötekinin ilk aşamada kendilikle arasında bulunan mutlak ayrışmanın algılanması üzerinden tanımlanmıştır: “[S]onuç olarak ‘Da-sein’ ifadesi açıkça gösterir ki varlık ‘başlangıçta’ ötekilerle ilişkili değildir, ama elbette ki daha sonra ötekilerle ‘birlikte’ olabilir. ... Da-sein’in özünde, birlikte-olmak olduğunu ileri süren fenomenolojik bir ifadenin varoluşsal-ontolojik bir anlamı vardır.” Martin Heidegger, *Being and Time*, çev. Joan Stambaugh (New York: State University of New York Press, 1996), 113.

Bakışta belirlediği “müncemid bir adem nefsi” olarak, felaket korkusunun yarattığı tekil, kendine özgü hisle Vedide tarafından *maruz kalınmaktadır*.

Kişisel deneyimlerin dile getirilmesini sağlamasından ve bu deneyimleri detaylandırmasından dolayı temsilin birebir tanımlama yetkesini kıran betimlemeler, gerçekliğe erişmede ampirik bir yöntem olarak kullanılan betimsel yöntemin de deformasyonunu sağlamaktadır böylece. Bu nedenle *Kırık Hayatlar*'ın betimsel yapısı, bilgisine ulaşılabilecek bir dünyanın ya da ötekinin hakikatini gösteren ve onu verili gerçeklikler çerçevesinde tanımlayan bir yerde durmaz. Anlatıda çeşitli bakışlarla, algularla ve bunların etkilenme halleriyle açığa çıkan, bu kavramanın ötekine yönelen tekilliği ile etik bağlamda hesaplaşmaya çalışan bir irdelemeyle karşı karşıya kalırız. Bu nedenle anlatı, görmenin ve gözlemlemenin, yani *muayenenin* sınırlarından taşar: Bakılan nesnede veya kişide spekülasyon olarak çıkarımsanabilecek bir bilginin/öncül nedenin varlığını geçersiz kılar. Dolayısıyla anlam, kültürel kodlamalar veya kavramsallaştırmalar yoluyla sabitleştirilemez. Böylece anlatı, anlamın sabit göstergeler üzerinden ortaklaştığı temsil mantığını da ihlal eden bir betimsellik taşır.

Şeylerin kendisine dönmek bilgiyi önceleyen, bilginin durmadan hakkında *konuştuğu* o dünyaya dönmektir; bu dünya karşısında bütün bilimsel şemalaştırmalar soyut ve türetilmiş birer işaret dili olarak kalır, tıpkı coğrafyanın bize ormanın, çayırın veya nehrin ne olduğunu önceden öğreten kırsalın karşısında kaldığı gibi.<sup>122</sup>

Merleau-Ponty, objenin kendisine dönerek, varılabilecek her tür bilginin ancak algının varlığıyla edinilebilecek deneyimlere dayalı olduğunun altını çizer.

Alımlanan fenomenin öncülü olan bir hakikate varma fikri, ilk etapta yazının başında değindiğim Aristo'nun spekülasyon düşünme önermesine benzese de, burada alımlanan fenomen, kendisini alımlayana göre değişen, sabit olmayan ve dolayısıyla kendisine

---

<sup>122</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, çev. Colin Smith (Taylor & Francis e-Library, 2005), ix-x.

bakanın alımlamasına dayanan bir bilme biçimi sunar. Halid Ziya, roman sanatı ve estetiği üzerine yazdığı *Hikaye*'de<sup>123</sup> “hakikiyuna,” yani realist üsluba yakın durduğunu ima eder: Flaubert'in anlatılarında karakterlerinin yalnızca dışarıdan göründükleri biçimleriyle, meslekleri veya kimlikleri üzerinden tasvir edilmediğini; onları herhangi bir davranışa sürükleyen sebeplerin derin ruhsal çözümlenmelerle, etraflı bir anlatımla okura sunulduğunu söyler.<sup>124</sup> Bu, *Madame Bovary*<sup>125</sup> romanındaki Emma Bovary karakterinde olduğu gibi okurun “bir kadının en hususi ahval-i hissiyatına, en amik garaib-i ruhuna vâkîf”<sup>126</sup> olmasını sağlar. Böylece realist romanda yer alan bir karakterin bu denli derin “tahlil” ve “tafsilatı,” romanın okuyucusunda da derin etkilere yol açacaktır; roman “en feci vak'alarla memlû olan hikâyelerden ziyade kalbini müteessir ede[cektir].”<sup>127</sup> Bu etki, ancak bir karakterin hayata bakışının nasıl şekillendiğini gösterecek, onun hayatında yaşadığı tekil deneyimi gözler önüne serecek bir anlatımla mümkün olmaktadır.

Gerçekçi üsluba olan yakınlığını *Hikaye* ve *Sanata Dair*<sup>128</sup> gibi edebiyat estetiği üzerine yazdığı metinlerinde açık eden Halid Ziya, karakterlerinin bakışlarındaki öznel deneyime odaklandığı anlatılarında, genel geçer, nesnel ve sabit bir gerçeklik anlayışının da aynı zamanda altını oymaktadır. Başka bir deyişle Halid Ziya'nın *gerçekçiliği*, verili bir gerçeğin ne ya da nasıl olduğundan çok bunun *olmayışına* vurgu yapar: *Kırık Hayatlar* da bu yönüyle Uysal'ın vurguladığı gibi “gerçeklikle kurulan ilişkinin karmaşıklaştığı, hayatın daha anlaşılmaz, bilinemez olduğu modern dünyanın, modernist edebiyatın sırtını yasladığı bir dünyanın

---

<sup>123</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, yay. haz. Fazıl Gökçek (İstanbul: Özgür Yayınları, 2012).

<sup>124</sup> *Metruk Ev*, 57-58.

<sup>125</sup> Gustav Flaubert, *Madame Bovary*, çev. Lydia Davis (New York, NY: Penguin Classics, 2005).

<sup>126</sup> *Hikâye*, 63-64.

<sup>127</sup> A.g.e., 66.

<sup>128</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Sanata Dair*, yay. haz. Sacit Ayhan ve Levent Ali Çanaklı (İstanbul: Özgür Yayınları, 2014).

romanıdır.”<sup>129</sup> Bilinebilirliğe olan inancın sonuna gelindiği, bu yönüyle modernist tavra benzetilen bu realizm anlayışı, Aydoğan’ın Jean-Luc Nancy’nin *reel* sözcüğünün etimolojik kökenine çektiği dikkate gönderme yaparak belirttiği, bir çift anlamlılık üzerinden açıklanabilir: *reel* olanın hem “gerçeklik,” hem de “yokluk” anlamına geldiği, “daha çok da, gerçeklikten yokluğa geçiş anlarının temsili” olduğu bir realizm anlayışı.<sup>130</sup>

Bu gerçekçilik anlayışı içerisindeki anlatının betimsel yapısı ise, okura varlığı kabul edilmiş bir hakikatin nesnel bir betimlemesini sunmaz. Kişisel etkilenimlere dayalı öznel bakışları betimlemeyi seçerek temsili sorunsallaştıran diliyle, hakikati kuran değil, onun sabit algısını yıkan bir betimsellik yaratmaktadır. Böylece betimleme, anlatıda görünenin doğada, verili varsayılan özelliklerinin detaylandırılması anlamına gelmez: Detayların anlatıma dahil edilmesinde belirleyici bir rol üstlenen algının objesiyle olan ilişkilene anının aktarılmasıyla ortaya çıkar. Halid Ziya, bu ilişkilenemeyi daha önceki başlıkta da belirttiğim üzere yalnızca karakterlerin algı dünyaları üzerinden değil, anlatıdaki betimselliğin okur tarafından duyumsanabileceği potansiyel estetik etkilerin yarattığı bir *olma durumu* üzerinden de gerçekleştirmektedir. Böylece *Kırık Hayatlar*’ın betimselliği, hem anlatının merkezinde Ömer Behiç aracılığıyla yer alan bilimsel söylemi kıran, hem de anlatının muhatabı karşısında yarattığı estetik boyutta temsili sorunsallaştıran bir işleve sahiptir.

Yapmış olduğum alıntıda ki soğuk rüzgar tasviri, bu nedenle yalnızca kendisine bakan karşısında beliren, açığa çıkan bir varlık olarak değil; bakını *izleyen* bir başka seyircinin, yani okurun karşısında, yarattığı tüm etkilerle ortaya çıkan bir

---

<sup>129</sup> *Metruk Ev*, 292.

<sup>130</sup> “Yazınsal Disko: Halid Ziya Uşaklıgil’in Yeğın Yazısı,” 46. Gönderme yapılan kaynak Jean-Luc Nancy, “Love and community: A round table discussion with Jean-Luc Nancy, Avital Ronell and Wolfgang Schirmacher,” Mayıs 10, 2015 tarihinde erişildi, <http://www.egs.edu/faculty/jean-luc-nancy/articles/love-and-community/>.

varlık olarak da kendini gösterir. O halde bu noktada karakterler karşısında beliren nesne ve kişilerin bakışlardaki tekil tesirlerinin yanı sıra, okurun da tekil deneyimine tesir edecek yazıya, yani dile de bakmak gerekir. *Kırık Hayatlar*'da okurun karşısında beliren bir varlık olarak dil, anlamın *aktarımını* sağlayan, imlediği kavramlarla birebir örtüşen temsil alanları yaratan, *üretici* bir kurum olarak değil, anlamın bizzat kendisi olarak ortaya çıkan, kendini okura gösterdiği bir etkileşim alanı oluşturarak var olur. Bir başka Halid Ziya romanı olan *Mai ve Siyah*,<sup>131</sup> bu durumun yarattığı benzer estetik koşulları, söylemsel düzeyde aktarmakta ve tartışmaktadır: Anlatının şair-protagonisti Ahmet Cemil, şiir estetiğine dair söyledikleri aracılığıyla dil kullanımının karaktere ve okura açtığı, *Kırık Hayatlar*'daki betimsel dile benzeyen, bilinçten bağımsızlaşan ve yoğunlaşan bir estetik alana değinir. Aydoğan, Halid Ziya yazınında karakterlerin, anlatıların estetiğini kuran bu deneyim anlarını “yeğnilik” kavramı üzerinden açıklarken, Ahmet Cemil'in söylediği özelliklerle benzerlik taşıyan Halid Ziya estetiğine dair bir dayanaklandırmaya da gitmiş olur:

Ahmet Cemil'in “mıknatısiyet,” yani bir yeğnil çekim odağı oluşturarak dinleyicilerinin “tabiattan yüksek bir noktaya çekil[melerine]” ve bu şekilde zeminsizleşmelerine yol açan sözcelemin yaptığı şey, aslında Ahmet Cemil'in tanımladığı hâliyle yazın dilinin de hem kendi içinde hem okuyucu karşısında yapması gereken şeyin ta kendisidir, yani ifade edilemez derinliklerin ifade edilmesi.<sup>132</sup>

Dinleyicilerin “tabiattan yüksek bir noktaya” çekilmeleri, karşılaşılan dilin bir *kodlama* biçimi olarak değil, onun algısına ve üzerindeki tesire dayalı etkilenme alanlarında ortaya çıkan bir ilişkilendirme hali olarak varlığına işaret eder. Dilin aracılığının ötesinde var olan bu kurucu özellik, anlamın sözcüğe/cümleye denk düşen birebir tekabülünü doğrusallık ilişkisinden çıkararak, onu zuhura getiren çoğul

<sup>131</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, yay. haz. Enfel Doğan (İstanbul: Özgür Yayınları, 2010).

<sup>132</sup> “Yazınsal Disko: Halid Ziya Uşaklıgil'in Yeğnil Yazısı,” 74.

bir potansiyelin, anlam ihtimalleriyle bir *bir araya gelişin* kendisi haline gelir. Başka bir deyişle dil, Halid Ziya’da varılacak, teşhis edilecek bir bilginin aracısı olan ampirik ve spekülatif bir araç değil, açığa çıkan anlamın ve spekülasyon alanının kendisidir. “İfade edilemez derinliklerin ifade edilmesinde” dil, bu nedenle varılan, erişilen değil, *açığa çıkandır*; “mıknatısı” etkisiyle algıda katmanlandığı tesirle beraber potansiyel anlamlarını oluşturan bir *ilişkilene olayıdır*.

*Kırık Hayatlar*’ın dilindeki betimselliğin açıldığı alan, tam da karakterlerin çevreleriyle ilişkilene anlarında açığa çıkan deneyimlere denk düşen, bu deneyimlerin ötesinde, dışında varsayılan bir bilgi arayışına cevap vermeyen bir alandır. O halde alımlamayla ve onun deneyimiyle kurulmuş, bu kurulum içerisinde genişleyen ve katmanlanan bir dil alanından söz etmekteyiz. Bu noktada, anlatıdaki betimlemelerin kavramsal bağdaştırmaları, yakınlaşmaları kurmak için oldukça fazla miktarda içerdiği metafor ve teşbihlerin de üzerinde durmak gerekir. Anlatıda sıkça başvurulan metafor ve teşbihler, tanımları gereği anlamların eşliğine dayalı olma kurallarını metinde ihlal ederek var olmaktadır ve bu yönleriyle temsili deforme edici özelliktedirler. Bunu nasıl sağladıklarını, aşağıda vermiş olduğum alıntı örneği üzerinden biraz daha detaylandırmak gerekir:

Bu koca sıfatının asıl hüviyetinin cibilliyetiyle telif kabul etmediğine, bu unsurlardan birincisinin ikincisini, o hiçbir zaman kapanmaz yarayı yalnız örtmekten başka bir şeye yaramayan tesiri nâkıs bir yakıdan, onu her vakit az çok sızlamaktan, az çok kanamaktan men edemeyen en küçük bir arıza ile deşmeye, nihayet o malul noktaya olanca çirkinliğiyle açık bırakmaya müheyya âciz ve miskin bir devadan ibaret kaldığına hüküm verdirecek zayıf dakikaları olurdu. Nihayet onu sahte, muğfil bularak çıkarıp atacak kadar mağlup olmaktan korkardı. Gömleğine el uzatılsa da biraz açılrsa o iğrenç yara şifa kabul etmez haliyle görülecekti. İçin için sızlayarak göğsünü kemiren bu malul noktayı örtmek, uyuşturmak, onu tutmak istiyordu.<sup>133</sup>

Hastalık, *Kırık Hayatlar*’ın ana izleğini oluşturan, en dikkat çekici metaforudur. Bu alıntıda Ömer Behiç’in hüviyeti, sürekli açık kalan bir yara şeklini alarak, hiçbir

<sup>133</sup> *Kırık Hayatlar*, 100.

müdahaleye cevap vermeyerek, belirtilerini kaçınılmaz olarak gösterir: Sızlar, göğsünü kemirir, kanar ve vücudunda/bünyesinde görünürlüğü, varlığını sürdürür. Tıbbın meşruiyetinde, yani hali hazırda *dışarıda* olarak tanımlanmış, kendisini temsil eden bilimsel bir yasanın alanında var olan bu *tehditkar* yara, Ömer Behiç'in müdahaleleriyle, çabalarıyla kapatılmak ve yok edilmek istenir. Ömer Behiç, bu işgalci yaranın üstünü örtmek, onu uyuşturmak ve tutmak için giriştiği her hamlede “âciz ve miskin bir devadan,” “tesiri nâkıs bir yakıdan” ibaret kalır.

Bu anlatımda yara ve vücuttaki kalıcı varlığıyla belirtisi haline geldiği çözümsüz hastalık metaforu, Ömer Behiç'in vücuduna dışarıdan nüfuz ederek onu *işgal etmiştir*. “O hiçbir zaman kapanmaz yarayı” ifadesiyle Ömer Behiç, yaraya “o” diye hitap ederek onu kendi bünyesinden uzaklaştırmakta ve ona uzaktan işaret etmektedir. Ancak yara, Ömer Behiç'in karşı koyamadığı arzularının oluşturduğu ve ahlaki kimliğini devre dışı bırakmakta olan, ona ait ikinci bir hüviyettir: Ömer Behiç'in gözünde bir yaraya/hastalığa dönüşen bu ikinci hüviyetin algılanış şekli, yara ile Ömer Behiç'in var saydığı bu hüviyet arasında kurulan birebir ve temsili bir benzetmenin aksine Ömer Behiç'in yaşadığı tekil deneyiminin öncül, kurucu faktörü olarak yer alır. Öyleyse bakışlardaki tekil deneyimlerin *Kırık Hayatlar*'ın betimsel yapısındaki metafor ve teşbihlerde kurucu bir faktör olması, anlatı için nasıl bir anlam taşımaktadır? Bu durum, anlatının bilinebilirliğe yönelik epistemolojik sorunsalının ortaya çıkmasında ve bu alt başlığın başında da belirttiğim üzere, farklı bir etik ihtimalin aranmasında nasıl bir rol oynar?

Kökeni itibariyle “ötesine taşıma, transfer etme, değiştirme”<sup>134</sup> gibi anlamları bulunan metafor, bir kavramı anlaşılır kılmak için kavramın bir başka kavramla

---

<sup>134</sup> “Metaphor,” *Online Etymology Dictionary*, Şubat 28, 2015 tarihinde erişildi, <http://www.etymonline.com/index.php?term=metaphor>.

mecazi bir bağdaşım kurması anlamına gelir.<sup>135</sup> Sözcüğün içinde bulunan *meta-* kökü, “ötesinde, üstünde, ardında”<sup>136</sup> olanı tanımlayan bir aşkınlık belirteçidir. Bu aşkınlık durumu, Aristo’nun metafor ile metafizik kavramlarını bağdaştıran argümanında açıkça görülebilir. Metafor, Aristo’da anlamını analogi, yani benzerlik ilkesinden alır. Benzeyen özellikleri olan fenomenler birbirinin yerine kullanıldığında aynı mantık örgüsünü, aynı bilgiyi açıklayacak olan nedensellik ağını bozmaz.<sup>137</sup> Bu özelliğiyle metafor, duyumsananın, fizikselliğin ötesinde tahayyül edilen, spekülatif düşünceyle genel bilgiye ulaşmayı mümkün kılan *metafizik* bir anlayışı doğurur. Fenomenlerin benzerliklerinin bir tür tümevarım sistemi sağladığı bu *birbirinin yerine geçme* hali, yazının başında belirttiğim ampirik bilme biçimiyle paralellik gösterir: Ömer Behiç’in etrafındaki hastaları ve hayatları muayenesi, birbirinden farklı fenomenlerin benzer görünen özelliklerini eşleyerek bu yoldan genel bir nedene/bilgiye ulaşma arayışına işaret eder.

Ancak ne Ömer Behiç’in gözlemlene süreçlerinde, ne de anlatıdaki metafor ve teşbihlerin serimlenişinde olgular, benzerlikleriyle birbirlerinin yerine geçerek genel geçer, metafizik bir cevabın çerçevesini sunarlar. Olgular, metinde özgül bir *bakışın* içsel deneyimini açık ederek var olmaktadır. Buna bağlı olarak “Metaphor Beyond Metaphysics?” yazısında Miguel Beistegui, *Kırık Hayatlar*’da belirttiğim bakış ile bilme meselesinin açıldığı temel soruyu metaforun kavramsal tartışması dahilinde sorar: Metafor nasıl işler? Yalnızca retorik bağlamda, anlamın kendisini değiştirmeden seyircide/okurda daha şaşırtıcı ve alışılmedik bir etki yaratma

---

<sup>135</sup> “Metaphor,” *Dictionary.com*, Şubat 28, 2015 tarihinde erişildi, <http://dictionary.reference.com/browse/metaphor>.

<sup>136</sup> “Meta-,” *Online Etymology Dictionary*, Şubat 28, 2015 tarihinde erişildi, <http://www.etymonline.com/index.php?term=meta->.

<sup>137</sup> Miguel Beistegui, *Aesthetics After Metaphysics: From Mimesis to Metaphor* (New York, NY: Taylor & Francis, 2012), 88.

kapasitesi midir? Yoksa duyumsal olarak alımlayanının karşısında başlı başına özgül bir anlamı mı var eder?<sup>138</sup>

Yaptığım alıntıya dönmek, bu soruyu *Kırık Hayatlar* özelinde açıklamak ve metnin temel sorunsalına yaklaşabilmek için gereklidir. Tababetin bilme biçimlerini ve yöntemlerini pasajda işlevsizleştiren hastalık, teşhis ile tedavinin kendisiyle ilişkilene şekillerinin geleneksel kabullerini bozan, tanımları ve her türlü sınırlandırma çabasını geçersiz kılarak kendini gösteren, açığa çıkan bir varlıktır. Ancak varlığının ampirik yönteme ve bilinebilirliğe getirdiği bu itiraz, fiziğin, duyumsananın ötesinde duran, fizik ile dışını ayırıştıran metafiziksel bir alana da gitmez. Fizik ile dışını, yani iç ve dış ayrımını, var sayılan bu iki alanın çatışmasını ve buradan doğacak metafiziksel hesaplaşmayı<sup>139</sup> Ömer Behiç, zihninde kurmakta ve gerçekleştirmektedir. Ancak anlatının bakışı anlatan dilini oluşturan estetik alanında, imkansızlığa ve çaresizliğe işaret eden tüm durumların özellik ve seyriyle ilişkilendirilen hastalık metaforu, tam da *meta* olmayan bir alanda, fizik ile metafiziğin ayırışmadığı, obje ile algıya dayalı bir ilişkilene olayının içinde durur. Hastalığın, Ömer Behiç'in kocalık sıfatının ardında varlığını gösteren o başka hüviyete, zapt edilemeyen arzularının bulunduğunu düşündüğü hüviyete benzetilişi, Ömer Behiç'in kendi duyumsamalarından kaynaklanmaktadır. Hastalık, özgün bir metafordur, onun tekil deneyimlerine dayalı bir kurulumdur. Betimlenen yara, acı veren bir tesirin Ömer Behiç'teki çağrışımıdır; Ömer Behiç ise onunla kendi özgül ve duyumsal deneyimi içerisinde *bütünleşir*. Bu bütünleşme, Ömer Behiç'in bakışında bu kendinden ayrı, arzuyla dolu hüviyeti başka bir olguyla, hastalıkla mecazi olarak benzeştiren, bu benzeştirme anında ise benzeyen ve benzetilenin değil, mecazın karşılaştığı bakışta yarattığı etkiyi açık eden bir oluşumdur.

---

<sup>138</sup> A.g.e., 88.

<sup>139</sup> *Metruk Ev*, 298.

Sûzidil'i dinleyen Vedide'nin karşısında da Sûzidil, kendisine işkence edilen böcek olarak Vedide'nin algısında benzer bir biçimde canlanır: "Sûzidil onun elinde zalim bir çocuk eline düşmüş biçare bir böcekti ki yavaş yavaş, bir bacağı sonra bir kanadı koparılarak, mümkün merteye kat'ı itlaf anı olunarak, ancak haz alınmak için, işkence ediliyordu."<sup>140</sup> Kocası Mehmet Ali'nin şiddetine maruz kalan Sûzidil'in varlığı, Vedide'nin bakışında kanatlarından ve bacaklarından yavaş yavaş çekilerek koparılan, ölümü geciktirilen bir çocuk oyuncağına dönüşür. Ötekinin deneyimi dinlenirken ona bakılarak kurulan ilişki, yalnızca mantık yoluyla Sûzidil'in durumunu anlatmak için kurulmuş analogik bir benzetmenin sınırlarından kendini var etmez. Metafor, kişiseldir: Vedide'nin kişisel bakışının Sûzidil'i dinlerken duyduğu tesirden ayrı kurulamaz. Sûzidil'i böceğe dönüştüren, onu böcekle bütünleştiren bakış, Mehmet Ali'nin onu tereddütsüz öldürmek, ancak aynı zamanda bu cinayetten de haz almak için yavaş yavaş gerçekleştirdiğini düşündüğü işkencenin Vedide'nin bakışındaki tesirine işaret eder.

Sûzidil'in yaşadıklarının acısını Vedide'nin zihninde görünür kılan metafor, bu noktada tam da anlatılan hikaye duyulduğu anda acının hayal edildiği bir alımlamanın içinden ortaya çıkmaktadır. Bakan ile bakılanın ilişkilene anında ortaya çıkan bir duyumsama gibi, metaforlar da bu duyumsamaların yarattığı kişisel etkilenimler üzerinden kurulur. Başka bir deyişle metafor, kendini özgül bir anlam olarak *bakışın*, *bakma olayının* içerisinde var eden bir pozisyonda durmaktadır. Bu özelliğiyle *Kırık Hayatlar*'da kurulan metaforlar; temsil eden, fiziksel dünyanın analogik denkleğinin var sayıldığı bir dünya algısına dayanmazlar. Bununla bağlantılı olarak belirli bir anlama yönelen, benzeten-benzetilen ilişkisi içerisinde dilde sabit bir gösteren olarak kabul edildikleri bir *kod sisteminin* bağlantılı parçaları da

---

<sup>140</sup> *Kırık Hayatlar*, 91.

olmazlar. Tam aksine, karakterlerin özgül duyumsamaları içerisinde var olan; bakan ile bakılan, iç ile dış, fizik ile metafizik arasındaki sınırlandırmaları mümkün kılmayan bir geçişlilik alanında dururlar. Bu durum, *Kırık Hayatlar*'daki karşılaşma anlarını da kişisel deneyimlerin, özgün bakışların alanında tutan, böylece ötekinin bilinebilirliğini de imkansızlaştıran bir biçimde konumlandırmaktadır.

*The Rule of Metaphor* kitabının “Meta-phor and Meta-physics” adlı bölümünde Ricœur, Heidegger'in *Unterwegs zur Sprache* metninde metaforun kişisel deneyimlerin dinamiğiyle bir *dışavurum* sonucu oluşturulan, temsilin alanından uzaklaştırılan bir kavram olarak tanımlandığından söz eder.<sup>141</sup> İç dinamiklerin, deneyimlerin dışavurumu üzerinden varlığını kuran/gösteren bu dil fikri, yapısalcılıkta gösteren-gösterilen ilişkisinin doğrudanlığı üzerine kurulu bir-sistem-olarak-dilin temsili yarattığı anlamsal geçişkenlik/denklik halinin de silinmesi anlamına gelir.<sup>142</sup> *Kırık Hayatlar*'da metaforlar, benzerlik ilkesine bağımlı, açıklayıcı *öte* bir zeminde değil, kendilikleriyle, algılandıkları anda, zuhura geldikleri halleriyle özgül anlamlar taşıyarak var olurlar. Halid Ziya için bu yaklaşım, yalnızca metaforlarda değil, dilin kendisinde de var olan bir yaklaşımdır. Dili, anlamayı/bilmeyi sağlayan metafizik bir kodlama, spekülative bir temsil alanından çok, kelimelerinin kendi yarattıkları alanda kullanıcılarının karşısında var oldukları, özgül bir alan olarak düşünür. *Sanata Dair*'de Halid Ziya, “atmak” fiilinden azan bir hayalin varlığına vurgu yaparak bu hayalin ne anlama gelebileceğini açıklamaya

---

<sup>141</sup> Paul Ricœur, *The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language*, çev. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin ve John Costello (Taylor & Francis e-Library, 2004), 335. Gönderme yapılan kaynak Martin Heidegger, *Unterwegs Zur Sprache* (Pfullingen: Neske, 1959).

<sup>142</sup> Ricœur'ün yorumladığı yaklaşımıyla “The Principle of Ground” yazısında Heidegger, Aristo'nun metafor ve metafizik tanımında türleri analogi prensibiyle denkleştirerek/ayırıştırarak mantıksal ve spekülative bir biçimde fiziksel olanın ötesine geçen metafizik bir düzenin içinde değerlendirilmesini eleştirir. Heidegger'e göre doğadaki türler ve dildeki metaforlar, varlıklarını mantıksal bir çıkarımla erişilebilecek bir alanda değil, tam da duyumsamanın onlara anlam kazandırdığı bir algı ve yer/zamanda *ontolojik* olarak gösterirler. *The Rule of Metaphor*, 331. Bu eleştiri, hem ampirik bilginin hem de temsilin aynı anda epistemolojik olarak sorgulandığı bir tartışma alanı açtığından *Kırık Hayatlar*'ın bu başlığı altında açıklanması önemlidir.

çalışır: “Bu hayal nedir? Sadece bir teşbih... Fakat öyle bir teşbih ki tahsil çağımızda bize teşbihin esas unsurları olarak öğretilmiş olan müşebbeh, müşebbehün bih, vech-i şibih, edat-ı şibih hep birden silinerek yalnız o kelimenin içinde toplanmıştır.”<sup>143</sup> Bu hayal, tam da teşbihin tanımlanmış tüm unsurlarının yitirildiği yerde, yalnız kelimelerin kendilerinin *ortaya çıktığı*, kendilerini var ettiği bir *hayal* alanı içerisinde bulunabilir.

Halid Ziya'nın tanımladığı bu hayalin *Kırık Hayatlar*'daki benzetmelerde nasıl oluşturulduğuna bakmak için anlatıda kurulan dile bir kez daha dönelim. Sûzidil ile kayınvalidesi arasındaki kavganın fırtınaya benzetilerek betimlendiği kısım, anlatıda benzeten-benzetilen ayrımının nasıl ortadan kalktığını ve bir “hayale” dönüştüğünü okura yarattığı etki potansiyeliyle hissettirecek niteliktedir:

Bu, saatlerce toplaşmış bulutların birden patlayan tarakasıyla müthiş bir sağanak suretiyle taşardı; sonra ikisi de yorgun, malul asabiyetlerinin kırılmış haliyle susarlar, kavga uzun fasılalara uğradı. İkisi de ayrı ayrı köşelerinde, uzaktan uzağa âfâkı dolaşan ra'dler gibi münferit homurtularla husumetlerinin kavga esnasında söylenmemiş zehirlerini boşaltırlardı. Ara sıra bir kıvılcım sebep olur, tekrar şimşekler tutuşurdu.<sup>144</sup>

Birbiriyle çatışma halinde olan iki gücün, Sûzidil ile kayınvalidesinin iki gergin “bulut” gibi “toplaşması,” bu toplaşmanın ardından birbiriyle kavga ettiklerinde “patlayan tarakanın taşması,” “sağanağa” dönüşmesi, pasaj boyunca bir fırtına hayalinin, imgesinin okurun zihninde sürekli canlı tutulmasını sağlayacak betimlemelerdir. Kavga eden iki insanın birbirlerine karşı gösterdiği hareketleri, hava durumunu belirleyecek bulutların dinamik hareketleriyle eşleştirilmez; tasvir edilen bulutların dinamizmine *tamamıyla* aktarılır: Aralarındaki gerginlik taşma seviyesine geldiğinde kıvılcımlar ortaya çıkar; potansiyel gerginliklerini “şimşeklerin tutuşmasıyla” açığa çıkarırlar. Kavgalarının ardından gelen “asabiyet kırılması” ve

---

<sup>143</sup> *Sanata Dair*, 414.

<sup>144</sup> *Kırık Hayatlar*, 89-90.

yorgunluk, iki ayrı köşede “uzaktan uzağa âfâkı dolaşan ra’dler” gibi “boşalacak zehirlerini,” birbirleriyle kavga aracılığıyla yüzleşmeden akıtmalarını sağlar.

Uzaktan uzağa gelen gök gürültüleri gibi duyulan homurtular, husumetlerini kavga sonrasında da mücadeleyi bırakmadan göstermeye devam ettiklerini ortaya koymaktadır.

Bu pasajda anlatıcı, Vedide’ye hikayesini anlatmasının ardından Sûzidil’in kayınvalidesi ile olan deneyimine yaklaşır. Vedide ile Ömer Behiç kadar söylemsel bir yakınlık kurulmasa da anlatıdaki nadir anlardan birine, Sûzidil’in bakışının içeriğine ve deneyimine odaklanılır. Bu içerikte kavgayı betimleyen anlatıcı; bulutları, gök gürültülerini, sağanağı, şimşekleri ve kıvılcımları, kavganın yaşandığı anın aktarımıyla bütünleştirir. Böyle bir betimlemenin içerisinde benzeyen ile benzetilen birbirinden temsil alanında ayırt edilemez hale gelir; kavgalar ile fırtına, özelliklerinde ortaklaştırılarak yekpare bir *olayın* kendisine dönüşür: İki örnekte de kasılmaların ve gevşemelerin yaşandığı, tarafların birbiriyle çatıştığı ve çatışmalarının ardından anlık rahatlamalar içinde bulunduğu; sinir buhranlarının, “malul asabiyetlerin,” fırtına sonrası durgunluk halinden farklılaşmadığı bir bütünleşme olayına. Anlatıda kurulan bu *hayalin*, *imgenin* bütünlüğü ise, Sûzidil’in kayınvalidesi ile olan ilişkisine bakışıyla şekillenmektedir. Bakıştaki öznellik, benzetmenin pasajın her noktasına çağrıştırdığı fırtına imgesinin parçalarının dağıtılmasıyla metne sirayet etmektedir böylece.

Benzetmeler, bu alıntıdan da anlaşılabilceği üzere *Kırık Hayatlar*’da benzeten ile benzetilenin konumlarının tanımlı ve sabit olduğu, belirli bir anlam düzeni içerisinde, belirli bir anlama sahip olduğu bilinen bir temsil aracılığıyla değil, benzetme ediminin anlatıdaki kendine özgü ilişkilene anlarında ortaya çıkar. Bakış, süjenin objeye yöneldiği tek taraflı bir ilişkide değil, süjenin objeyle duyumsama

anında bir araya geldiği, üzerinde süjelik sınırlarını kuramadığı deneysel bir bütünleşme hali üzerinden kurulur. Bakış, bu sebeple karşılaşılan karakterlerden ya da nesnelere alınan kişisel tesirlerle tekil bir ilişki oluşturmaktadır: Bakılanın hiçbir bilme yoluyla bir başka olguyla eşlenemediği, ona benzetilemediği ve nesnel ölçütlerle tasvir edilemediği ve dolayısıyla yargılayamadığı; kaynağını ancak kendine özgü deneyimlerden alan bir ilişkidir bu. Öteki ile yaşanan bu tekil deneyimin genel geçer yargıları imkansız kılışı, anlatının etiğini ise doğrudan ilgilendirmektedir: Okurunu genel geçer ve nesnel olduğu kabul edilen ahlak yasalarının yaptırımlarına ve değerlendirmelerine yönlendirmekten çok, partiküler durumlar ve davranışlar üzerinden yaşanan tekil deneyimlerle oluşturulabilecek bir anlayışa yönelik, etik bir alan sunmaya çalışır *Kırık Hayatlar*. Anlatının kısa bir bölümünde de olsa Sûzidil'in bakışına anlatıcı tarafından maruz bırakılmakla okur olarak, Sûzidil'in kayınvalidesiyle olan ilişkisinin onun tekil bakışında oluşturduğu tesiri görebiliriz yalnızca. Yalnızca bu tesiri görebilmemiz, ona aşinalık kazanabilmemiz, okur olarak bizi de ötekine yönelik bir bilme/değerlendirme sürecine değil, onun bize görünen varlığı üzerinden bir etkilenme sürecine yönlendirmektedir.

Ötekileri anlamlandırma, tanımlama çabası içerisinde şekillenen, belirli kurallara sahip bir ahlak söyleminden, tekil deneyimleri öne çıkaran dinamiklerinin sınırlılığının etik alanına yönelen anlatı, sunduğu bu ahlak-etik çelişkisi<sup>145</sup> içerisinde oluşturduğu trajik yapıyı da ortaya koymaktadır. Yargıyı/teşhisi/bilmeyi imkansızlaştıran etik söyleme geçiş ise, metaforun ve teşbihlerin metnin betimsel yapısı içerisinde, temsil alanından uzaklaştırıldıkları anlarda ortaya çıkmaya başlar.

---

<sup>145</sup> Ricœur, ahlakı doğru yaşamaya yönelik, yasaya dayalı bir zorunluluk/yaptırım üzerinden ele alırken, etiği iyi yaşamaya yönelik, belirli yasalarca tanımlanmayan bir amaç olarak düşünür. *Oneself as Another*, 170. Bu nedenle Ömer Behiç'in ahlaki kabullerinin altını oyan roman, kendini genel geçer bir ahlakın belirleyiciliğine karşı daha esnek, partiküler olaylara karşı geliştirilen kararlara dayalı, etik bir alan üzerinden kurar.

İlkin Ömer Behiç'in bakışında sınırlarını teşhisin ve tedavinin, suç ve cezanın otoritesini doğrulayarak kuran yasa, tam da bu bakış içerisinde kendi sınırlılığını, imkansızlığını göstererek geçersizleşir ve buharlaşır. Bu sebeple anlatının trajedisi, Ömer Behiç ile Vedide'nin, başkalarının trajedilerinin kendi hayatlarına bulaşma tehlikesinin getirdiği spekülasyon düşüncelerden doğan bir kaygının varlığı üzerine kurulmaz. Anlatıcının betimleme yoluyla detaylandığı her an/olay/obje/kişi, bakmanın bilmeyi, sorunun cevabı getirmediği noktada metnin trajik yapısını açık etmektedir. Bu sebeple *Kırık Hayatlar*'da trajedi, anlatıda felaketin kaygının adresini bulduğu yerde değil, kaygının *bakmanın* kişisel sınırlarında bir boş gösterene dönüştüğü yerde ortaya çıkar.

Bir sonraki alt başlıkta, *Kırık Hayatlar*'ın kurduğunu belirttiğim trajik yapısının nasıl gerçekleştiğine biraz daha yakından bakmaya çalışacağım. Metnin özellikle Ömer Behiç'in bakışı üzerinden kurduğu ve geçersizleştirdiği mutlak hakikat/ahlak inancının, ötekilerle karşılaşma anlarında dinlediği hikayeler ile yaşadığı deneyimler aracılığıyla ortadan kalkmasının anlatıda nasıl etik bir alan oluşturduğunu açıklamayı amaçlıyorum. Ayrıca anlatıdaki etik arayışın, Ömer Behiç'in bakışındaki ahlak anlayışının bir uzantısı olan ideal insan kategorisinin hakikatine olan inancı da nasıl ortadan kaldırdığına odaklanacağım.

## BÖLÜM 6

### TRAJİK MOD: HAYVANLAŞMA

*Kırık Hayatlar*, bundan önceki alt başlıklarda da açıklamaya çalıştığım üzere, karakterlerinin bakışlarındaki kişisel, partiküler deneyimlere odaklanan bir anlatı olduğundan, üzerinde ortaklaşılabilceği kabul edilen genel bir bilgi, hakikat ya da ahlak fikrinin altını oyar: Bilgiye erişmede bilimsel bir yöntem olarak kullanılan betimlemeyi bir anlatım biçimi olarak kullanır; ancak betimlediği özgün görme deneyimleriyle bu tekniği deforme etmekte, onun nesnelliğini imkansız kılmaktadır. Tıpkı daha önce üzerinde durduğum empatik bakışın anlatıda ağırlıklı olarak belirmesi gibi: Karakterlerin sıkça başvurduğu, karşılaştıkları ötekilerini bilme sürecinde bir yöntem olarak kullanılan empati, anlatının merkezinde ele alınmakta; ancak aynı zamanda bakma ediminin kişiye özgülüğünün açık edilmesiyle de imkansızlaştırılmaktadır. Anlatı, tababet söylemine odaklanarak bilimselliğin ve bilinebilirliğin; ahlaki söylemi odağında tutarak ise ahlakın yokluğunu ve dolayısıyla imkansızlığını göstermektedir.

Anlatıda karşımıza çıkan tüm bu imkansız durumlar, anlatının Ömer Behiç ile Vedide'nin bakışında merkezine aldığı mutlak kabullerin sınırlarından gelen açmazların ortaya konmasıyla gerçekleşir. Açmazların varlığı ise, imkansızlığın koşullarını yaratarak, anlatının trajik kurulumuna yol açar: *Kırık Hayatlar*, sorduğu sorulara, irdelediği mutlak yasalara karşı çözümsüzdür, yanıtızsızdır ve önermesizdir. O halde anlatıda Ömer Behiç ile Vedide'nin bakışlarında muhataba açık edilen fenni ve ahlaki kabullerin açmazlarının nasıl oluşturulduğuna bakmak, anlatının trajikliğine yaklaşırken anlamlı olacaktır.

“Kendi evi, kendi yeni evleri ne olacaktı? Etrafında sallanıp yıkılan evlerin arasında, beyaz cephesinde her gün taze bir saadet ve meserret lem'ası parlayarak,

hep sıhhatinin neşvesiyle gülümseyerek devam edemeyecek miydi?”<sup>146</sup> Kağıthane seyrini izlemesinin ardından Vedide, “bütün duygularını ve düşüncelerini birbirine karıştıran bir sermestlikle”<sup>147</sup> pencere kenarında oturur ve oturuşundan az öncesinde görmüş olduğu manzaranın kafa karıştırıcı etkisiyle kendi kendine, geleceğe dair endişe veren sorular sormaya başlar: Kendi evlerindeki “neşve,” saadet ne kadar sürecektir? Evlerinin sonu, gelen felaketlerle “etraflarında sallanıp yıkılan evlerin” sonuna mı benzeyecektir? Bu sorularda “[r]omanın ilk sayfalarından itibaren, mutlu evin resmedilmesine koşut biçimde büyüyen endişeyi, ... bu endişenin öngördüğü sadmenin hemen eşikte durduğunu hissederiz.”<sup>148</sup> Vedide, kendisine kaygı veren bu soruların bunaltıcı, baş döndürücü duygu ve düşünce karmaşası içinde kalır. Hikayelerini Ömer Behiç’ten dinlediği ailelerin başlarına gelen felaketlerin sürekli varlığına uzaktan tanık oluşu karşısında, kendini de benzer bir felakete hazırlamaktadır. Vedide, önüne geçilemeyen ve bir yasa gibi herkesin hayatında tekrar eden mutlak sonun, felaketin izleyicisi olarak anlatıya dahil edilmektedir. Karşılaştığı aile hayatlarında vuku bulan facialarının kaçınılmaz görünen sonlarından, kendi aile hayatına dair çıkardığı olası sonuç, acıma ve korku duygularını beraberinde getirir:

Bütün karı koca hikâyelerini dinlerken hep beyninin içinde kendi saadetini tehdit eden o korku vardı. O aile hayatı faciaları bu korkunun arasından görünmekle üzerinde fazla müfrit bir tesir icra eder, Vedide, kendisine merhamet ihsas eden zavallılardan bir parça kendisine, kendi saadetinin muhtemel inkırazına acırcasına müteessir olurdu.<sup>149</sup>

Kağıthane’den dönüşlerini izlediği kişiler, yalnızca aile düzenleri bozulmuş, acınacak “zavallılar” olarak Vedide’nin algısında belirmezler; onlar aynı zamanda Vedide’nin gözünde kendi aile hayatında gerçekleşmesi *muhtemel* bir felaketin korku

---

<sup>146</sup> *Kırık Hayatlar*, 76.

<sup>147</sup> A.g.e., 77.

<sup>148</sup> *Metruk Ev*, 275.

<sup>149</sup> *Kırık Hayatlar*, 79.

verici, tehditkar varlığının da habercisi olurlar. Kendi mutluluğunun “muhtemel inkırazı,” Vedide’nin bu “aile hayatı facialarının” mensuplarına acıyan ve korkan gözlerle bakmasına sebep olur. Onlara bakarken üzerinde duyduğu, hem etrafındakilere hem de kendisine üzülmeye sebep olacak kadar yoğun bir etki, “müfrit bir tesirdir”. Onu derinden etkileyen, “müteessir” eden bu taşkın, “müfrit” etkinin sonucunda Vedide, bir trajedi izleyicisine benzemektedir: Vuku bulacağını bildiği ve kendi başına gelmesini istemediği bir felaket karşısında, penceresinden seyrettiği *trajik* karakterlere uzaktan, korku ve acıma duyguları ile bakar. Başka hayatların uğradıkları felaketleri izlemek, yalnızca Vedide’nin bakışı için değil, anlatının diğer odaklayanı Ömer Behiç’in bakışı için de geçerlidir; anlatının odağındaki tüm bakma halleri, kurbanı olunacak bir trajedinin bilgisini ve tehdidini *dışarıdakiler* üzerinden yorumlayan bir bilme biçiminin tezahürüdür.

Vedide’nin söyleminin aktarılışından alıntıladığım pasajda da bu seyrediş halinin, var sayılan bir facianın hakikati hakkında genel geçer bir çıkarıma dayandığını görürüz – başkalarına uğrayan *mutlak* felaket, *mukadderat*, kendi evlerini de bulacaktır. Varlığı başkalarının hayatları üzerinden bilinebilir, tayin edilebilir bir kadere duyulan inanç söz konusudur burada. Ancak tıpkı bir önceki bölümde detaylandığı hastalık metaforu gibi, tayin edildiği düşünülen felaketin, mukadderatın sebepleri bilinmemektedir. *Kırık Hayatlar*’da trajedi, önüne geçilemeyecek, sebeplerinin anlaşılamayacağı bu türden bir bilinmezlik karşısında geçersizleşen inanç ve kabullerinin yok oluşuyla meydana gelir. Felaketin tehlikesi ise dışarıda vuku bulduğu düşünülen değil, dışarıya bakanın kişisel kaygılarının, gördükleriyle olan ilişkilene biçiminden şekillenmektedir: Başka bir deyişle anlatının açmazı, gelmesi beklenen bir felaketin vuku bulmasından çok, felaketin Ömer Behiç ile Vedide’nin bakışlarında dışarıya atfedilerek *kaderleştirilmesindedir*.

*Kırık Hayatlar*'ın trajedisi, onların bakışlarındaki bu mutlak kader inancının, felaketi bilme biçiminin altının oyulmasıyla, felaketin bilinebilecek bir mutlaklığının olmadığı fark edilmesiyle görünürlük kazanır.

*Kırık Hayatlar*'ın trajik yapısına odaklanmadan önce, trajik kavramının kendisinin ne anlamlara geliyor olabileceğini kısaca açmak ve özellikle roman ile trajik kavramı arasındaki konumlanışlara bakmak, yararlı olacaktır. Aristo, trajedinin kurallarını ortaya koyduğu *Poetika*'sında trajedinin bir olasılık ya da zorunluluk ilkesine sadık kalarak yazılması gerektiğini belirtir: "... şairin işi olmuş olanı değil, olabilecek olanı –olasılık veya zorunluluk yasasına göre mümkün olanı– anlatmaktır."<sup>150</sup> Trajedide olaylar, aralarında bir nedensellik ilişkisi kurulabilecek olanı, olabilecek olanı anlatmalıdır; çünkü olayların izleyici üzerinde yaratacağı etki, karakterlerin yaptığı seçimler sonucu kurbanı oldukları felaketler karşısında onları acıma ve korku duygularıyla baş başa bırakarak rasyonel bir çıkarıma yönlendirecektir. Bu sebeple Aristo'nun tanımında *katarsis*, trajedinin sonunda varılacak hakikate duygu yoluyla erişilebilecek, kaynağını nedensellikten alan bir arınma biçimidir (*purgation*). Bir bakıma *katarsis*'in gerçekleşme şartı gereği kendi kaynağını da bu nedensellikten alan trajedi, Aristo'da irrasyonel olana izin vermemeli, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisini bozmamalıdır: "Eylem dahilinde irrasyonel hiçbir şey olmamalıdır. Şayet ki irrasyonel olan eylemden hariç tutulamıyorsa, trajedi alanının dışında tutulmalıdır."<sup>151</sup>

Mantıki olasılıklara yönlendiriciliği üzerinden kurulan, rasyonel düşünceyle ilintili bir duygu arınması olarak kurulan *katarsis* tanımı, acıma ve korku duygularının izleyicideki uyanışıyla, seyirciyi temsil edilen olayın (*imitated action*) nedenselliğine/hakikatine yönlendirir. Terry Eagleton da, trajedinin Aristo

---

<sup>150</sup> *Poetics*, 35.

<sup>151</sup> A.g.e., 57.

tanımındaki rasyonellik nüansını destekleyerek, trajedide hakikatin metafizik bir kader anlayışıyla sezilmesinden çok, nedenselliğe dayalı bir bilginin edinilmesi durumuna işaret ettiğini belirtir.<sup>152</sup> Daha önce George Steiner, bu argümanın aksine Aristo özelinde söz konusu mitoloji olduğundan, *katarsisin* ve trajedinin olayları “amansız ve saçma”<sup>153</sup> olarak bağlantılandırır, bütünlüklü ve ortak bir kader anlayışına yönlendirdiğini vurguluyordu. Bu ortak kader anlayışında ön plana çıkanın ödül ve cezayı rasyonel bir pay zemininde bölüştüren ilahi adaletin tam tersi bir tanrısal adaletsizlik ve merhametsizlik olduğunu, bu nedenle ne adil bir tanrı fikrini öncülleyen tek tanrılı kültürlerde, ne de sekülerleşmeyi benimsemiş aydınlanma ve sonrası kültürlerde yazılan “trajik dramların” tam anlamıyla trajedi sayılamayacağını altını çizmekteydi.<sup>154</sup> Eagleton’a göre ise, Steiner’in Yunan tragediyalarında sözünü ettiği adaletsiz kader anlayışının belirleyiciliği, tam da üzerinde *aşkın* bir ahlaki yasanın sağlanamayacak olduğunu açık etmektedir.<sup>155</sup> Burada öncelikle şu soruyu sormak gereklidir: Trajedinin ve trajik kavramının nasıl tanımlanabileceği üzerine olan bu tartışma neden önemlidir, ve *Kırık Hayatlar*’ın kurduğu bilimsel ve etik söylem hakkında bize ne söyleyebilir? Bu noktada aşağıda alıntılıdığım Ömer Behiç’in iki düşünce sürecine odaklanmak anlamlı olacaktır:

İnsan ruhu ne garip ve mudhik bir sahneydi! Orada şahsiyetin muhtelif temsilleri, tesadüm haline gelen hissiyata göre ayrı ayrı vaziyetler alıyorlar, vazife îfa ediyorlar, küçük oyunları oynuyorlardı; ve bu sahnede oynanan oyunun altında, bütün vazife îfa eden oyuncuların lisanına, tefekkürüne, içtihadına karşı asıl oyun, sahnenin görünmeyen karanlıklarında, ruhun murakabe ve müşahede altına alınmayan başka hafî oyuncuları tarafından oynanıyor, asıl tahakkuk edecek olan netice ne ise, ne olmak mukadder ise, o sahnenin arkasında vücuda geliyordu. Şu halde azim ve irade, her şeyi inzibat

---

<sup>152</sup> Terry Eagleton, *Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı*, çev. Kutlu Tunca (İstanbul: Ayrıntı, 2012), 145.

<sup>153</sup> George Steiner, *Tragedyanın Ölümü*, çev. Burç İdem Dinçel (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2011), 6.

<sup>154</sup> A.g.e., 5.

<sup>155</sup> *Tatlı Şiddet*, 137.

ve inkıyad altında tutarak hikmet âsâsının işaretlerine göre tedvir ve tahrik eden kuvvet, o neredeydi?<sup>156</sup>

Ömer Behiç, “azmin” ve “iradenin” önüne geçen “karanlık,” “hafî,” “görünmeyen” bir oyundan söz eder. Bu oyun, şahsiyetlerin diline, düşüncelerine ve kanaatine, yani görünürdeki *temsili* davranışlarına denk düşmeyen, kontrol altına alınamayan, yeri tayin edilemeyen, pasifleştiren, onları kendi yönetimi altına alan, “hikmet âsâsının” yönlendiriciliğini yerle bir eden, “mukadder” bir düzendir. Sahne, oyuncu, temsil, oyun kelimeleri görünürde olan küçük ahlaki manevraların, hayatı “inzibat ve inkıyad” altında tutması beklenen toplumsal görevin ifasına vurgu yaparken, bu temsilin kurulu olduğu tüm referansların “asıl tahakkuk edecek olan netice” ile bir tür ilk nedene, metafizik bir belirlenime teslim oluşuna işaret eder. Bu teslim oluş, Ömer Behiç’in bakışında kurulan karşıt durumların yaratacağı etkiyle, yani “iradeye” dayalı bir davranış karşısında bu davranışı devre dışı bırakacak bir “mukadderatın” varlığıyla mümkündür: Ömer Behiç’in dünya algısı; sorumlu tekil davranışlar ve kişinin üstüne düşeni uygulaması için tamamladığı kişisel vazifeler karşısında tüm bu çabaları yok eden bir kader anlayışıyla serimlenir. İnsan ruhu, böyle bir anlayışta sonuçsuz çabalarıyla, iradeye dayalı vazifenin, görevin *nihai sona* galip gelme ihtimaline tutunuşuyla tuhaf ve gülünçtür. Ancak bu noktada mukadderatın Ömer Behiç tarafından nasıl bir konuma sahip olduğunu anlamlandırabilmek için, pasajın tonuna ve bağlamına da dikkat etmek gerekmektedir. Ömer Behiç, bu pasifleştirici kaderin varlığına ne kadar inanmakta, onun karşısında nasıl bir konum almaktadır?

Anlatıda Ömer Behiç, bu mukadderatın seyrini değiştirmek için ahlaki ve doğru olduğunu düşündüğü davranışlarda bulunmaya, örneğin Neyyir’e olan arzusunu kontrol altında tutmaya özen gösterir; fakat tüm iradesine rağmen aklında hep gerçekleşeceğini düşündüğü ve gerçekleşmesine karşı koyduğu nihai son ya da

---

<sup>156</sup> *Kırık Hayatlar*, 226.

felaket, ailesini de bulur. Buradaki çelişki önemlidir: Ömer Behiç hep gerçekleşeceğini bildiği bir faciaya, neden karşı koymaya çalışmaktadır? Eğer aklında kurduğu aşilamaz, önüne geçilemez, üstesinden gelinemez bir felaketse, onun mutlaklığına karşı nasıl önlem almaya çalışabilir? Bu ikili düşünce, davranışlarının belirleyiciliğine olan inancıyla içinde bulunduğunu düşündüğü belirlenimi kabul edişii arasında sürekli bir gelgite sebep olmaktadır. Böyle bir durumda Ömer Behiç'in mukadderat anlayışı, anlatıda yer yer her ne kadar azim ve iradeyi pasifleştiren bir belirlenim fikrini çağırıştırırsa da; aynı zamanda failliğin belirleyiciliğine olan inancı, bu belirlenimin üstesinden gelebilmenin umudunu vermektedir. Dolayısıyla Ömer Behiç'in kader düşüncesi, sebepleri ve sonuçları dökümlenebilecek, determinizme dayalı bir kaçınılmazlık durumuna da işaret eder. Başka bir deyişle azim ve iradenin sözü edilen "karanlıklara" teslim olduğunun düşüncesi bir imkansızlık halini değil, gerçekleştirilebilecekken başarısızlığa uğranan bir acziyet durumuna karşı duyulan hüsrana doğurmaktadır.

Böylece Terry Eagleton'un da trajik kavramının belirleyiciliğinde tanımladığı yazgı/belirlenim ve faillik/belirleyicilik arasındaki açmaz, Ömer Behiç'in dünyayı algılayış biçiminde de anlam kazanmış olur: "... özgürlük baş aşağı dönerek, alın yazısına evrilir çünkü o zaman belli ve amaçlı görünen tasarımlar, el konan öznelliğimizi artık tanıyamadığımız bir meçhul güçler alanını şekillendirecek biçimde kavrayışımızdan sıyrılıp kaçır."<sup>157</sup> Burada, "özgürlük" ile "alın yazısı" arasındaki açmazdan kaynaklandığı belirtilen trajik durumla paralellik taşıyacak şekilde, Ömer Behiç'in dünyaya bakışı da bilme, müdahale etme yetisine, iradesine "el konulduğunu" hisseden bir acziyet anlayışını ortaya koyar. Bu durum, karakterin ötekinin nesnel olarak kendinin *dışında* bulunduğunu düşündüğü varlığını

---

<sup>157</sup> *Tatlı Şiddet*, 156.

bilebileceğine, anlayabileceğine inanması gibi; kendinden *dışarıda*, mutlak olduğunu düşündüğü ve öznelliğine “el koyabilecek” bir dünya işleyişini kabul etmesinden ileri gelmektedir. Ancak aynı zamanda, Neyyir ile yaşadığı evlilik dışı ilişkisinde yaptığı seçimlerin olaylardaki yönlendiriciliğini de fark etmektedir Ömer Behiç:

Demek Ömer Behiç bugün böyle bir uçurumun kenarındaydı ve geri dönmeyeceğine şimdiden kâildi. Ve böyle hiffetle, kâzib bir tesliyeti elinde bir koca dalın gözleri okşayan riya renkleriyle evine dönüyor, kendi eliyle kendi ihtiyarıyla onu, hain yalanı, evinin, henüz boyaları kurumamış, henüz eşyası ikmal edilmemiş taze hayatına, bile bile sokuyordu.<sup>158</sup>

Ömer Behiç, geri dönüşü olmadığını düşündüğü bir yola “kâil” olduğunu, razı geldiğini düşünerek, ilkin kendisini o noktaya getiren sebeplere karşı bir boyun eğiş durumuna yaklaşır. Kendi tekil kararıyla evine götürmek üzere satın aldığı çiçeğin çağrıştırdıkları, etrafındaki aldatma hikayelerinin bir tekrarının da kendi üzerinde pratik edildiği, bu kez kendinin *kurban* edildiği bir duruma işaret eder. Ancak bir yandan bu teslimiyetin, seyrinde gitmesi gereken genel bir düzenin belirlenimiyle gerçekleşmediğinin, kişisel kararlara dayalı aktif bir seçim sonucu meydana geldiğinin de farkındadır: Kendisini davranışlarına, Neyyir’le olan ilişkisine yönlendirdiğini varsaydığı genel yasayı yalancı bir avuntu addeder. Evine “kendi eliyle,” “kendi ihtiyarıyla” götürdüğü, evinin hayatına “bile bile soktuğu” çiçek, bu yalancı avuntunun kanıtıdır. Öyleyse Neyyir’le olan ilişkisi Ömer Behiç’in bakışına göre başına zaten, eninde sonunda gelecek olan, beklenen bir olay mıdır; yoksa yapılabilecek pek çok farklı seçimle beraber olayların nedenselliklerinin değiştirilebileceği bir sürecin sonucu mudur?

Ömer Behiç’in alıntılanmış olduğum bu iki düşünce sürecinde karşılaştığı çelişkili durum, yani olayların seyrine özgür seçimleriyle müdahale edebileceği ya da edemeyeceği konusunda yaşadığı ikilem, daha önceki başlıklarda da sözünü ettiğim

---

<sup>158</sup> *Kırık Hayatlar*, 194.

bir bilinebilirlik krizine yol açar: Şekûre, Leyla ve Ferit'in çözümsüz hastalıkları ile evli kadınlarla ilişki yaşayan yakın arkadaşı Bekir Servet'in evliliklere getirdiği "felaketler," Refet ile evlilik dışı ilişki yaşayan Ferruh'un sebep olduğu "aile faciası," sebeplerini ne kadar gösterebilmektedir ve ne kadar müdahale/tedavi edilebilmekte, yargılanabilmektedir? Hem tıbbi, hem de ahlaki sorunlar karşısında sürekli bir bilme sorunuyla karşılaşması, Ömer Behiç'i baştan kabul etmiş olduğu hakikat/ahlak algısının kuşkusuna da itmektir: Mutlak bir hakikat/mukadderat algısı içerisinde benimsediği mutlak ahlak yasasının, Neyyir'e karşı hissettiği arzuların gerçekliği ve kaçınılmazlığı karşısında "kağıt bir perdeden ibaret"<sup>159</sup> olduğunu fark ettiği anlarda olduğu gibi. İnandığı hakikatin ve ahlakın altının oyulması da; baktığı kişiyi ya da olayı, ardıl ve metafizik bir bilginin/hakikatin/nedenselliğin bir *belirtisi*, *nüvesi* olarak kavramaya çalışma tavrının iptal oluşuna sebep olur böylece.

Bilinebilirliğin imkansızlığının Ömer Behiç'in bakışında yarattığı bu trajik hal, hayatında karşılaştığı ötekileri bilme yetkesiyle gelen yargıların da sonlanması anlamına gelmektedir. Bu nedenle Ömer Behiç trajedisinin kaynağını, sebeplerine erişemediği bir takım hastalıklarla/aile facialarıyla karşılaşma durumundan almaz. Karşı karşıya kaldığı kriz durumu, teşhis ve tedavi yöntemleriyle bilme, erişme, kontrol etme çabasında bulunduğu bütünleyici herhangi bir nedenselliğin onun bakışında hiçbir zaman kurulamayacağını fark ettiği andan itibaren ortaya çıkar. Bir başka deyişle mesele fenomenin ardındaki nedene erişememekte değil, fenomenin *ardının* onun bakışında baştan olmayışındadır. Tıpkı Ömer Behiç'in, Leyla'nın hastalığını *yakalama* çabasında karşı karşıya kaldığı *yokluğu* imlediği anda olduğu gibi: "[T]abip babanın o düşmanı yakalamak, bir defa ele geçirdikten sonra onu

---

<sup>159</sup> A.g.e., 194-195.

boğmak için her zaman araştıran parmakları hep aralarından kayıp kaçan bir hava tutmuş oluyordu.”<sup>160</sup> Okur olarak, Ömer Behiç’in her zaman “araştıran parmaklarının aralarından kayıp kaçacak,” ona hiçbir zaman belirmeyecek bir hakikatin onu içinde bıraktığı açmazla karşılaşmış oluruz. Dolayısıyla hastalıkların ve felaketlerin sebeplerine erişilemezliğinin Ömer Behiç tarafından fark edilmesi, bakışında bir bilgi eksikliğinden daha büyük bir probleme yol açar: Hastalık ve felaketlerin elle tutulacak sebeplerinin yokluğuna ve dolayısıyla onlara yönelik yaptığı keşiflerinin mutlak imkansızlığına: “Bir çıbanın zuhuru sebebine bile karar veremeyen bu fenle göze görünmeyen, elle tutulamayan yerlerde muhtefi, hain bir gizlilikle tahrip eserleri yapan bir maraz nasıl keşfolunabilirdi?”<sup>161</sup> Keşiflerin getirdiği imkansızlık durumu, gerçekliğinden emin olunan hakikati temelsiz bir tahmin düzeyinde bırakmaktadır. Böyle bir durumda “bir çıbanın zuhurunun” bir belirti olarak sunabileceği olası veriden bile faydalanılamayacak, fen yoluyla asla bilgisine erişilemeyecek bir maraz, daha en baştan nasıl var sayılabilmektedir?

Bu alıntıda da, anlatının çoğu yerinde karşımıza çıktığı gibi “keşfetmeye,” bilmeye duyulan arzuya hiçbir zaman cevap vermeyecek, fenni yöntemlere hiçbir zaman indirgenemeyecek, “muhtefi” bir belirsizliğin özellikle Ömer Behiç tarafından deneyimlenmesiyle karşı karşıya kalırız. Leyla’nın hastalığındaki bu belirsizlik, yani saptanan belirtilerle ancak “parmakların arasından kayıp kaçan bir havaya” isabet etme durumu; *Kırık Hayatlar*’da “göze görünemeyen,” “elle tutulamayan yerlerde,” sebeplerini gizleyerek hiçbir rasyonalizasyona yer vermeyecek tüm oluşumların, felaketlerin bir tezahürüdür. Charles Glicksberg, kitabında yirminci yüzyıldaki trajik kavramını böylesi bir idraki imkansızlıkla eşzamanlı olarak var olmaya çalışmanın getirdiği açmaz üzerinden açıklar:

---

<sup>160</sup> A.g.e., 240.

<sup>161</sup> A.g.e., 239.

Düşünce tarafından dolayımınmamış bir gerçekliği yakalayabilmek için zorlu bir mücadele içine giren şair, şeylerin kendilerindeki saflığa dönmelidir. Zihninde şimşekler çakarken, estetik duyarlılığı yoğunlaşmışken bile, kendi dışındaki evrenin kavranamazlığının, zihin ile maddenin veya insani olan ile insan dışı olanın katıyen aynı ölçülerle ölçülemeyeceğinin daima farkındadır. Trajiğin modern anlamını devşirdiği ana kaynak da işte buradadır: “dış dünya son derece boğucu ve absürttür, fakat ondan kaçmak mümkün değildir.” Trajiğin modern anlamının esasında işte bu paradoks yatar.<sup>162</sup>

Glicksberg burada “şeylerin” kendi varlıklarında kalmayı, arkalarında bir aşkınlık aramamayı kaçınılmaz hale getiren, fenomenolojik<sup>163</sup> bir anlayıştan söz eder:

Maddenin algıdaki zuhurunun deneyiminden söz edebiliriz yalnızca; zihnin öznel deneyiminde açıklanabilir, nesnel bir sebebi, ötesi yoktur. Bilgisine erişilebilecek, merkezi olan bir hakikat fikrinden ziyade, algısal olarak karşı karşıya kalınan, düşünce ile aracılığı sağlanamayan evrenin kendisidir. Bu trajiklik anlayışında evren, evrenselliğe evrilmeyecektir; varlığı tüm karmaşasıyla kişinin karşısında belirecek, hiçbir insani kodlamaya, -dile, temsile, fenni modellemeye, yasaya- indirgenemeyecektir. Pasajdaki şu ifadeye dikkat etmek gerekir: “zihin ile maddenin veya insani olan ile insan dışı olanın katıyen aynı ölçülerle ölçülemeyeceğinin” farkında olmak. Hümanist sınırların, insani vasıflara verilen *aşkın* değerinin geçersizleşmesinden söz eder bu ifade.<sup>164</sup>

<sup>162</sup> Charles I. Glicksberg, *The Tragic Vision in Twentieth-Century Literature* (New York, NY: Dell Publishing, 1970), 81-82.

<sup>163</sup> Edmund Husserl, fenomenolojiyi açıklarken bir gerçeklik olarak karşılaşılan nesnenin, duyumsandığı/algılandığı anda çoktan içinde yer aldığı bilince mal olduğunu, nesnenin onu kavrama çabasındaki bilinçten ayrılamayacağını belirtir: “... isimleri ne olursa olsun, evrensel olarak kabul edilen dünya ve gerçeklik, az çok sezgisel içeriklerle dolu duyumlara ... tekabül ederek gerçek ve mümkün bir bilinç çerçevesinde temsil edilmelilerdir.” Edmund Husserl, *General Introduction to a Pure Phenomenology*, çev. F. Kersten (The Hague, Martinus Nijhoff Publishers, 1983), 322. Ancak bu noktada Husserl’in bakılan nesnelerin ardının tahmin edilmesinin imkanına dayalı bir spekülasyon sürecinin de var sayıldığı unutulmamalıdır. A.g.e., 337. Dolayısıyla Heidegger’in algının tamamen bakılanın tesirine ve bilinçte kazandığı anlamına göre inşasına (*dwelling*) bağlı olan fenomenolojisi, *Kırık Hayatlar*’daki bakış meselesini daha etraflı bir biçimde açıklamaktadır. Bu fenomenolojik bakışın hem görme ile hem de dille kurulan ilişkisi için bkz. Martin Heidegger, “The Origin of Work of Art” ile “Building, Dwelling, Thinking,” *Poetry, Language, Thought*, çev. Albert Hofstadter (New York, NY: 2001).

<sup>164</sup> Aşkınlık fikrinin ve teolojinin on dokuzuncu yüzyıl bilimsel söylemiyle sonuna gelinmesi fikriyle paralel olarak Terry Eagleton da, trajik kavramını şu şekilde açıklar: “İlişki ve olaylar, belki de merhametsiz bir Yasa’yla yönetilmesi nedeniyle değil, yönetilmemesi nedeniyle trajiktir. Darwin sonrası hala gelişim sürecindeyiz; ama bu, *telosu* olmayan bir gelişim sürecidir. Dolayısıyla belirli bir maksatlı bütünsellik görüntüsünün ölümünü ifade eder.” *Tath Şiddet*, 157.

Anlaşılamazlık, *insan* söylemine dahil edilen özelliklerin, ilkelerin ve yasaların içi ile dışı arasında tanımlanan ayrımın *ölçülemediği* anda gelir. Bu bağlamda da *Kırık Hayatlar*, merkezine hümanist ölçütleri, yani bilimsel ve ahlaki yasaları olabilecek en ortodoks tavırla benimseyecek bir tabip-karakter koyarak trajikleşir. Ahlaki ve bilimsel ölçü ve modellemeleriyle, tetkik ve gözlem içeren bilme yöntemleriyle bu tabip-karakter, hümanist söylemin insan kavramına atfettiği ayırıcı ve üstün özelliklerin bir manifestosudur. Aklındaki insan kavramına özgü var saydığı bu ahlaki yasanın, öngöremediği arzular tarafından altının oyulduğu anlarda ise, bu kavramın karşıtı olarak bellenen hayvani özelliklerin ahlak-dışı varlıkları tarafından işgal edildiğine tanık oluruz: “Ah! Beşer ne garip ve ekseriyet üzere, ne mülevves bir muammaydı!”<sup>165</sup> Özellikle Ömer Behiç’in söylemi üzerinden varılabilecek metafizik nedenselliklerin, bütünleştirici ve belirleyici fikrinsel düzenlemelerin; yani yasa, ahlak, hakikat mantığının kuruluşu, Giorgio Agamben’in de sözünü ettiği *insan* kavramının ayırıcı politik içeriğine dayanır:

Bizim kültürümüzde insan daima bir beden ile bir ruhun, bir canlı ile bir *logos*’un, doğal bir unsur (hayvan) ile doğaüstü, toplumsal veya ilahi bir unsurun eklemeli ve birleşimi olarak düşünülmüştür. Bunun yerine, insanı bu iki unsurun uyuşmazlığından doğan bir şey olarak düşünmeyi öğrenmeli, birleşimin metafiziksel ve siyasi gizemini değil de daha ziyade ayrılığın pratik ve siyasi gizemini araştırmalıyız.<sup>166</sup>

Agamben’e göre kategorik bir ayrım olarak insan ve hayvanın yirmi birinci yüzyıl felsefi ve bilimsel söyleminde bir arada, iç içe düşünölmeye başlanması hali, varlıkları bağdaşmayan iki kavramın nasıl bir araya gelebildiği gibi bir soru üzerinden anlamlandırılmamalıdır. Yerinde olacak yaklaşım, bu ayrımın pratik ve politik düzlemde en başta neden yapılageldiğinin yanıtını arayan yaklaşımdır çünkü öncül olan, kültürel ve bilimsel taksonomide sistematik olarak uygulanan bu

---

<sup>165</sup> *Kırık Hayatlar*, 163.

<sup>166</sup> Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, çev. Kevin Attell (Stanford, CA: Stanford University Press, 2004), 16.

ayrıştırma edimidir. *Kırık Hayatlar*'ın trajikliği de, varlığını hayvan ile insan arasındaki sınırın yakınlaştığı noktada değil, bu iki kavramın başlangıçtaki, söylemsel düzeydeki farklılıklarının, metafizik sınırlarının kaybedildiği yerde kurar.

Romanda *logosa*, doğaüstüne, ahlaki olana ait kabul edilen insan fikrinin bulandığı; arzularla, arzunun alanına ait görülen *hayvanlıkla* işgal edildiği yerde, insan kategorisine ait kabul edilen, Ömer Behiç özelinde ifade edilegelen ahlak yasaları da bulanıklaşır. Ömer Behiç'in şu ifadesine dikkat etmek gerekir: "İnsanlar! İnsanlar!.. Hepsinin göğsü bir müfteris hayvanın vahşet mezalimini saklıyor!.." <sup>167</sup> Ömer Behiç'in gözünden bir kategori olarak insanın sınırlarının hayvanlıkla olan kaçınılmaz bir aradalığını, iki kategorinin birbiri içerisinde tanımlanagelmiş düalist kodlanışlarını kaybederek buharlaştığı anı görürüz. İnsan kavramı, bu ifadede baştan içinde yırtıcı bir hayvanın özellikleriyle vardır. "İnsanlar! İnsanlar!.." tekrarındaki ironik tını, insan kategorisini üzerinde anlaşılamayan, çekilen kavramsal sınırları hakkında ikna olunamayan bir ada dönüştürür. Ömer Behiç, bu sözüyle inandığı epistemolojik kabulün zeminini kaydırarak, bu epistemolojiyle birlikte kabul etmiş olduğu ampirisist-aşkinci (*empirico-transcendental*) <sup>168</sup> insan fikrinin de altını oymaya başlar. Ömer Behiç'in tetkik ve gözleme dayalı *ampirik* bakışı üzerinden var saydığı *aşkın* hakikate ulaşma yetkinliğine olan inancının, bu inancın alıntılanmış olduğum yerlerde olduğu gibi çürütülmesiyle bir arada bulunuşu, *Kırık Hayatlar* anlatısının trajik yapısından gelen paradoksal zemini açık eder: Ne de olsa Ömer Behiç, anlatının çoğu yerinde bir tabip olarak, sınırlarını arzularına yönelişiyle

---

<sup>167</sup> *Kırık Hayatlar*, 319.

<sup>168</sup> Foucault, insanı hem ampirik yöntemlerden yararlanan, hem de aşkın bir bilgiye ulaşma çabasında olan çift özellikli bir birey (*empirico-transcendental doublet*) olarak tanımlar: "İnsan, sonluluğun analitiğinde, tuhaf bir ampirik-aşkın çifttir, zira bütün bilgiyi mümkün kılan bilginin edinileceği bir varlıktır." Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York, NY: Vintage Books, 1994), 318. Edinilen bilginin analoji esasıyla tüm bilgilere indirgemeci bir geçişliliğinin sağlanmasından hareketle Foucault, insanın aynı zamanda bir yanlış anlamalar merkezi olduğunu vurgular. A.g.e., 323.

temelsiz kıldığı bu ideal insan fikrinin, çoğu zaman bizzat ideolojik taşıyıcılığını yapmaktadır.

Hümanist ideolojinin on dokuzuncu yüzyılda içinde barındırdığı bu paradokstan dolayı dönüşen trajik kavramının, varlığını büyük oranda *Türlerin Kökeni*'nin<sup>169</sup> yayımlandığı tarihe borçlu olduğu söylenir.<sup>170</sup> Newton, bu kitapta Darwin'in evrim teorisinin dayandığı açıklamanın, içinde bir tür olarak insanın da dahil olduğu türlerin tesadüfe dayalı farklılaşmasına vurgu yapar.<sup>171</sup> “Rastlantı” (*chance*) sözcüğünün metinde sıklıkla tekrar edildiğinden söz eden Newton, bu sözcüğün nedenselliğe dayanan olasılıkları silen, insanı ve “hayatta kalmayı” planlı bir belirlenim fikrinden uzaklaştıran, “yönsüz bir değişime tabi”<sup>172</sup> olan bir tarafının bulunduğu altını çizer.

Evrim teorisinde tesadüfün ve şansın oynadığı rol; kalıcı olanın yalnızca belirli bir amaca sahip olmayan değişim olduğu bu dünya fikrinde ancak öngörülemezliğe ve amaçsızlığa işaret edebilir. Çizgisel ve mantığa dayalı bir *ilerlemenin* varsayımı ile varılması gereken kaçınılmaz bir sonu arz eden inancını iptal eden bu anlayış, “standart düzen kavramlarını” hem teolojik bir kadercilik düzeyinde hem de seküler-determinist düzeyde geçersiz kılar: Dünya, optimal olasılıkların, hesaplamaların, öngörülerin değil; olaylar ve kazalar sonucu şekillenen, sürekli gelişimin aksine sürekli değişime maruz kalan bir dünyadır artık. Bu meselenin uzandığı bağlantılı noktalardan en önemlilerinden biri ise evrim teorisinin önermesinin insan-hayvan düalizmini sorunsallaştırmasıdır. Bir tür olarak insan da yazgisal veya nedensel bir belirlenimin parçası olmaktan ziyade, kazaya dayalı biyolojik bir sonuç haline gelmiştir. Böyle bir durumda, belirleyici bir metafiziksel

---

<sup>169</sup> Charles Darwin, *The Origin of Species* (London: John Murray, Albemarle Street, 1859).

<sup>170</sup> *The Tragic Vision in Twentieth-Century Literature*; K. M. Newton, *Modern Literature and the Tragic* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008); *Tatlı Şiddet*.

<sup>171</sup> *Modern Literature and the Tragic*, 64-65.

<sup>172</sup> A.g.e., 68.

yasanın varlığı inancının da sonuna gelinmiş olunur. Kurulu ve mutlak bir yasa ile kaderin olmadığı yerde, tanrısal olana yakın bir insan fikrinden de söz etmek mümkün değildir. Halid Ziya'nın yazınında ve özellikle *Kırık Hayatlar*'da kurduğu etiğin temelleri de, oluşturduğu karakterlerin bu türden bir mutlak yasanın, kaderin ve hatta ahlakın olmayışla tehdit edildiği gergin bir argümanın üzerinde durur:

“Hayatta bir insanın tamamıyla, bütün manasıyla mutlakiyet ile namuslu olmasına imkân var mıdır?”<sup>173</sup>

Öğrenilmiş ahlakıyla “tamamıyla, bütün manasıyla, mutlakiyet ile namuslu olması” beklenen bir insan kavramsallaştırmasıdır bu. Zeynep Uysal, Halid Ziya romanlarında çoğu karakterde olduğunun altını çizdiği bu *öğrenilmiş* ahlakı, Rousseau'nun toplumsal sözleşme (*social contract*)<sup>174</sup> kavramına değinerek açıklar. Toplumsal sözleşmeye göre “[b]irey, toplumun ve devletin bir parçası olabilmek için itaat eder. Malını, mülkünü, yaşamını başkalarıyla barış içinde güvence altına almak için gönüllü bir dönüşüm yaşar.”<sup>175</sup> Bu dönüşüm sürecinde, aynı zamanda “[b]ireyler kendi istekleri, iradeleri ile kendi bireyselliklerini kısıtlama, arzularından feragat etme sözü verirler.”<sup>176</sup> Bu *kendini* kısıtlama, *kendinden* feragat etme haliyle “uyumlu bireyliğin devamlı tehdit altında oluşu,” Uysal'a göre Halid Ziya romanlarının ve dolayısıyla *Kırık Hayatlar*'ın üzerine kuruldukları bağlamın “temel gerilimini oluşturur.”<sup>177</sup> Bu bağlamda Ömer Behiç karakterinin de, içinde bulunduğu toplumsal sözleşmede tanımlı insan kategorisinin dışında bırakılmış arzularından feragat etme çabası içinde olduğu söylenebilir.

---

<sup>173</sup> *Kırık Hayatlar*, 193.

<sup>174</sup> Jean-Jacques Rousseau, *The Social Contract*, çev. Jonathan Bennett, Nisan 20, 2015 tarihinde erişildi, <http://www.earlymoderntexts.com/pdfs/rousseau1762.pdf>.

<sup>175</sup> *Metruk Ev*, 64.

<sup>176</sup> A.g.e., 66.

<sup>177</sup> A.g.e., 68.

Namuslu olmanın mümkün olup olmadığı sorusunu sorarken ise Ömer Behiç'in muhatabı, kendi belleğidir. İnsan olmanın öncül koşulları Ömer Behiç'in soruyu sormadan önce kendi dağarcığında baştan bulunmaktadır: İnsan, namuslu bir türdür. Agamben'in insan kategorisinin içerdiği ve dışladığı özellikleri tanımlayan, farklı dönemlerde farklı kurumsal söylemler üreten "antropolojik makine"si (*antropological machine*) bu kez Ömer Behiç'in bilincine nüfuz etmektedir: "Burada insanın, insan/hayvan veya insan/insan-dışı karşıtlığı üzerinden üretilmesi mevzubahis olduğu sürece, makine zorunlu bir biçimde dışlama ... ve içirme ... aracı olarak işlev görür."<sup>178</sup> Ömer Behiç'in sorduğu soru da, namuslu olmanın insan olmaya *içkin* olduğu, insan kategorisinin namuslu olmayı *içerdiği* bir anlayışın sorgulanmasıyla mümkündür. Başka bir deyişle Ömer Behiç'in kabul ettiği ahlak yasasının sınırları, insan/insan-dışı olanı belirli özellikler üzerinden belirleyen bir tür *antropolojik makinedir*. Bu nedenle soru, farklı ve başka bir deneyim alanına değil, daha önce varsaymakta olduğu bir bilgi alanına, kendi öncesine yönelir: İnsanın *gerçekten de* tamamen namuslu olması mümkün müdür? O halde burada Ömer Behiç, ahlaki düzenini kurduğu insan kategorisinin varsayımının mutlaklığını sorgulamaya başladığı bir noktaya doğru yönelir. Dolayısıyla bu sorunun içeriği, kavramsal düzeydeki bir başka soruyu da beraberinde getirecek kadar genişler: İnsan nedir?<sup>179</sup>

Halid Ziya'nın *Kırık Hayatlar*'ın merkezinde daha görünür kıldığı bu soru, yazdığı ilk roman *Sefile*'den itibaren kendini göstermektedir. Burada, ilişkilerinin

---

<sup>178</sup> *Man and Animal*, 37.

<sup>179</sup> Bu soruyla paralel olarak Richard Sewall'a göre de trajedi, *Kırık Hayatlar*'daki trajik meseleyle benzer bir biçimde insan kategorisinin ve ona atfedilen iradenin sınırların sorunsallaştırılmasıyla başlar: "Trajik görü, eylem insanını, kaderine karşı savaşmaya ... ve durumunu Tanrı veya akranları önünde beyan etmeye yönelir. Sanatçıyı ise yapıntılarında ... egemenliğinin sınırlarında dolaşan insana doğru yönelir ... Burada, bütün koruyucu zırhlarından yoksun bırakılan kahraman, varoluşsal soruyla daha önce hiç kimse yüz yüze gelmemişesine yüz yüze gelir: ... 'İnsan nedir?' veyahut da ... 'İnsan bundan daha fazlası değil midir?'" Richard Sewall, *The Vision of Tragedy* (New Haven, CT: Yale University Press, 1969), 5.

sonunda sefaletle sürüklenen ve birbirlerine düşmanlık geliştiren ana karakterler Mazlume ile İhsan'ın, romanın sonunda birbirlerini öldürmelerinin anlatılış biçimlerine odaklanmak, *Kırık Hayatlar*'daki Ömer Behiç-Neyyir ilişkisinde Ömer Behiç'in hayvanlaşma deneyiminin anlamlandırılmasında önemlidir:

İhsan titriyor, tanımadığı, bilmediği bu çehreden, bu gözlerden korkuyordu. Mazlume seri bir hareketle İhsan'ın üzerine atıldı. Yılan gibi bu vücuda sarıldı. Dişleriyle boğazını yakaladı. Sefaletin vahşî ettiği bu iki sefil arasında hayvancasına, hun-rizane bir mücadele başladı. İkisi de sükût ediyor, yalnız boğazlarından boğuk hırıltılar çıkıyordu. Nihayet Mazlume ayağa kalktı. Vahşi bir canavar gibi İhsan'ın damarlarını parça parça etmiş idi.<sup>180</sup>

Mazlume'nin İhsan tarafından tanınmayacak şekilde yılan benzemesi ile İhsan'ın vücuduna sarılarak boğazından geçen damarları dişleriyle parçalaması, şiddetli bir hayvanlaşma sahnesidir. İhsan'la arasındaki canavarca<sup>181</sup>, “hun-rizane” mücadele, sefalet sonucunda geldikleri vahşî, şiddetli ve hayvani halin gösterenleridir. Konuştukları dilin boğuk hırıltılara dönüşmesi, ahlaki değerlerinin yanı sıra insan dilini yitirdikleri sert ve mutlak bir dönüşüme işaret ediyor gibidir. Eğer roman, Mazlume ve İhsan'ın belleklerini yok ederek, kişisel tarihlerini silerek birer hayvana dönüştükleri anda, alıntılıdığım pasajın tutarlılığını takip ederek kapansaydı; o zaman bir anlatı olarak *Sefile*, tam anlamıyla insan ile hayvan arasındaki kategorik ayırım da insana özgü olduğu varsayılan hümanist değerleri doğrulamış, Mazlume ile İhsan'ı *insan* kavramının sınırlarından dışlayarak insana dair varsayımlarını korumuş bir roman olarak şekillenirdi. Halbuki bu noktada romanın kapanışı olarak okunabilecek son cümlelere dikkat etmek gerekir: “Son defa olarak ağzından

<sup>180</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Sefile*, çev. Ömer Faruk Huyugüzel (İstanbul: Özgür Yayınları, 2006), 183-184.

<sup>181</sup> *Canavar* kelimesi etimolojik olarak, Farsça'da *can* (hayat) ve *aver* (sahip olmak, taşımak) ifadelerinin bir araya getirilişiyle kurulmuş, “yaşayan, hayatta olan; hayvan” anlamına gelen *canver* sözcüğünden gelmektedir. F. Steingas, *Persian-English Dictionary* (Beirut: Librairie du Liban Publishers, 1998), 353. *Hayvan* sözcüğünün etimolojik kökeninin de “canlı varlık; yaşama, canlı olma” anlamı taşıması, *canavar* sözcüğünün hayvanlık kavramıyla taşıdığı anlamsal bağa işaret eder. *Sözlerin Soyağacı*, 176.

hırıltılarla karışık ‘İhsan’ kelimesi çıktı. Başı İhsan’ın sinesi üzerine düştü. Sefil kız, hayatının son vazifesini ifa etmişti.”<sup>182</sup> Mazlume’nin “vahşi nazarına” ve üzerine düştüğü “soğuk cesede” işaret ederken anlatıcı, son bir manevrayla muhatabını Mazlume’nin İhsan’ı tanıyan, adını geçmişlerinden çağırın insani yüzüyle tekrar yüzleştirir. Üzerine düştüğü ceset, varlığı hatırlanan bir sineye dönüşürken, İhsan’ı katlediş anı, hayatının sanki gerçekleştirilmesi beklenen bir “son vazifesi” olarak tanımlanır. Mazlume ile İhsan’ın ne tam olarak hayvana, ne de tam olarak insana benzeyen tekinsiz, amorf, muğlak varlıkları, romanı katı bir ahlak yasaının varsayımından uzaklaştırarak, ileride Ömer Behiç karakteriyle birlikte hümanist ve ampirist prensiplerin bilimin ve yasanın merkezine koyduğu insan kategorisini ihlal eden *Kırık Hayatlar*’a zemin hazırlar. O halde bu türden bir ihlalin anlatıda ne şekillerde gerçekleştirildiğine bakmak, metnin trajik yapısını anlamlandırmak açısından açıklayıcı olacaktır.

Ömer Behiç’in, Neyyir ile yaşadıkları ilişkiyi anlatıcı, odaklayarak “mazarratı biline biline içilen bir afyon çubuğu kabilinden”<sup>183</sup> benzetmesiyle tanımlar ve ekler: “İkisinin de hüviyetini müthiş bir derinliğe doğru alıp götürün, uyuşturup sersemleştiren bir kasırgada gibiydiler.”<sup>184</sup> İki karakterin bir araya gelme anı, içilen bir afyon çubuğunun ruhu ve bilinci etkisiz hale getiren belirtilerinin tümünü gösteren bir yerde durur. Sevişmeleri, usu uyutan, belleği ve sahip olunan hüviyetleri tıkayan, felce uğratan bir uyuşturucu hükmündedir. Olayların ve başlarına gelebilecek türlü olasılıkların ardı düşünülmeden, mantığın ve aklın devre dışı kaldığı; yalnızca duyumsamaların, dokunmaların baskın gelebildiği bir kapılma, “müthiş bir derinlik” halidir bu. Aynı zamanda bu derinliğe ihtiyaç duyarlar; ona ulaşmayı tüm faillikleriyle, “bile bile” istemektedirler. Birbirleriyle karşılaştıkları bu

---

<sup>182</sup> *Sefile*, 184.

<sup>183</sup> *Kırık Hayatlar*, 227.

<sup>184</sup> A.g.e., 229.

anlar, fiziksel varlıklarının birbirleri tarafından algılanışlarının ötesine, davranışlarının olası sonuçlarına dair spekülâtif bir akıl yürütme sürecine yol açmanın aksine, duyumsama deneyiminin her tür bilme/kavrama yönteminin önünü kesen, düşünceyi işgal eden bir kapılma durumuna sebebiyet verir. Bu noktada Ömer Behiç ile Neyyir’in sevişmeleri esnasında onun vücudundan kendi vücuduna aldığı tüm tesirleri, odaklayan Ömer Behiç’in bakışı üzerinden aktaran anlatıcının ifadelerine ayrıca dikkat etmek gerekir. Aşağıda detaylarıyla alıntılâyacak olduğum bu ifadelerin ortak özellikleri, iki vücudun karşılaşma anında duyumsamaya dayanan iletişimleri sonucu Ömer Behiç tarafından verilen fiziksel tepkilerin ne olduğu ile bu tepkilerin duygusal tezahürlerinin bakışındaki anlatımı üzerinden kuruluyor oluşudur.

Okuyucu olarak Ömer Behiç’in bakışından, Neyyir’le deneyimlediği şiddetli fiziksel dinamiğin tüm mübalağalı detaylarıyla ve benzetmeleriyle anlatıldığını görürüz: “[d]amarlarında bir yangının alevlerini dolaştır[dığı],” “cildinde irtiaşın seyyalelerini[n] ak[tığı],”<sup>185</sup> “ruhunun istila edildiği,” “beynin içinde bir dünya[nın] devrildi[ği],”<sup>186</sup> ele geçirici, pasifleştirici, bayıltıcı, titreten, yakan, şiddetine karşı koyulamayan bir deneyim sürecinin içerisinde yer almaktadır Ömer Behiç. Vücut hareketleriyle ve his değişimleriyle yüklü, cinsel ilişki esnasında duyumsananın “sekr aşılâyan,”<sup>187</sup> baş döndüren etkisini aktaran bir anlatımdır bu. Vücudu ve zihni uyuşturarak kuşatan, işgal eden; sanki onları himayesi altına alıyormuşçasına anlatılan bu tesirler, neredeyse bir savaş tasviriyle benzerlik taşır. Anlatıcı, Ömer Behiç’in kendisini olası tehlikelere götürecektir, kaygı taşıyan, geleceğe yönelen mantiki hesaplarını değil, arzusunu yaşadığı anda vuku bulan, refleksif ve içdürtüsel duyumsamalarını ortaya çıkarmaktadır.

---

<sup>185</sup> A.g.e., 227.

<sup>186</sup> A.g.e., 316.

<sup>187</sup> A.g.e., 227.

Etrafındaki olguların yalnızca kendi kişisel duyumsamalarına, ruhunu pasifleştiren, “istila eden” tesirlere dayalı hale geldiği bu salt fiziksel dünyada Ömer Behiç, bir yandan da karşısındakine *nüfuz* etmeye, onun bedenine etken bir şekilde dahil olmaya çalışan bir tavırla çeşitli eylemlerde bulunur: Neyyir’in “[d]udaklarını ısır[ır], ye[r], kollarının kavî menginelelerinde hurda vücudunu kırarcasına sık[ar],” “Ondan gelen fesat havasını ... ciğerlerinin her mesamına ayrı ayrı akıt[ır],” “taze hararetinin cildinde irtiaşın seyyalelerini akıttığını duy[ar],” “yüzünü göğsüne sür[er],” “yüzünü çenesine, dudaklarının yanına koklayarak götür[ür],”<sup>188</sup> “haris, kinli, gayzlı bir kuvvetle hurda vücudunu sar[ar], sık[ar].”<sup>189</sup> Temasın ötesine geçmeye, ötekinin bedenine, fiziksel varlığına nüfuz etmeyi arzu eden Ömer Behiç’in bakışındaki deneyimi, tam da bu nüfuz etme arzusundan kaynaklı, salt kendi etkenliği ve arzusuyla sınırlıdır. Ömer Behiç Neyyir’le bulunduğu esnada, onun bedeninden aldığı duyumsamanın tesiriyle ısırma, yemek, sürme, sarmak, sıkma ve koklamak gibi, kapıldığı arzularının etkisi altında çeşitli fiziksel tepkiler vermektedir. Neyyir’e uyguladığı bu tek yönlü şiddetli etkenlik hali, onun varlığını “haris, kinli, gayzlı bir kuvvetle” ele geçirme isteğini, ona yönelik duyduğu tahakküm arzusunu da besler. “Vücudunu kırarcasına sıkması,” Neyyir’e hakim olma, onun vücudunu ve varlığını kontrolü altına alma, onu kendi etkenliği karşısında domine etme, edilgen kılma isteğinin de bir tezahürüdür.

Bir yandan uyuşturucu, sarhoş edici, edilgen ve pasif hale getiren duyumsama hallerini, etkilenimleri imleyen sıfatların ardarda sıralandığı bu cinsel ilişki anı, bir yandan da kontrolün, ataerkil şiddetin ve ele geçirme isteğinin etkenliğiyle karışarak ikili bir durum yaratmaktadır. Bu sahne, insan-odaklı söylemlerde hem insanla

---

<sup>188</sup> A.g.e., 227.

<sup>189</sup> A.g.e., 316-317.

ilişkilendirilen failliği, hem de hayvanla ilişkilendirilen kapılmayı<sup>190</sup> aynı anda görünür kılar ve bunları tam da etkenlikleri ve edilgenlikleri üzerinden ayırt edilemeyecekleri bir noktaya taşır. Ele geçirme isteği, hem Ömer Behiç tarafından insanla ve zihinle özdeşleştirilen bir kontrol etme, bilme isteği; hem de düşüncenin devre dışı kaldığı, salt duyumsamalara dönüşen hayvana özgü sayılabilecek bedensel tepkilerin, ısırmanın, koklamanın, sürmenin ulaşmaya çalıştığı bir niyete işaret eder. Bu yönüyle duyumsama, *Kırık Hayatlar*'da faillik/kapılma, etkenlik/edilgenlik, süjellik/objelik gibi ikiliklerin aynı anda içerilebildiği, bu ikilikler arasında çeşitli geçişlilik anları yaratan, insan ile hayvan kategorisinin sınırlarının birbirine karıştığı ve dolayısıyla ihlal edildiği deneyim alanları oluşturur.

Ömer Behiç'in zihnindeki ideal ahlaki söylemle tanımlanmış insan kavramı ile bu kavramın özelliklerinden yoksun olduğu düşünülen hayvan kategorisi arasındaki bu ihlal eden geçişlilik anları, duyumsamaların bakıştaki tezahürlerinin aktarımı aracılığıyla gerçekleşmektedir. Arzunun açık edildiği bu kısımlarda insan, ahlaki bir kategorinin üstün var sayıldığı, hiyerarşik sınıra sahip bir tür olarak değil, diğer türlerle devamlılık ve geçişlilik taşıyan bir oluşum olarak ortaya çıkması üzerinden var olur. Deleuze ve Guattari'nin bedenler arasındaki etkileme/etkilenme ilişkisini açık etme özellikleriyle tanımladıkları duyumsamalar (*affects*), bir bedenle bir diğer bedenle karşılaşma anındaki tepkiselliğini, harekete geçişini tetikleyen, deneyimsel değişimlerin gerçekleşmesini sağlayan bir ilişkiselliklerdir.<sup>191</sup> Ayrıca her duyumsama, farklı bir oluşumun deneyimsel ve algısal sınırlarını tanımlar. Böylece

---

<sup>190</sup> Agamben, bu söylemi açmak için Heidegger'in hayvan kategorisine olan yaklaşımından bir örnek verir. Hayvanın "bir şeyi başka bir şey olarak kavrama yetisinden varoluşu gereği mahrum bırakıldığı" fikrinin, hayvan kategorisinde kapılmanın sözü edilen bu "kavrama" mahrumiyetini doğruladığından, böylece kapılmanın içgüdülere dayalı bir durum olarak hayvana mal edildiğinden söz eder. *Man and Animal*, 53.

<sup>191</sup> Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, çev. Brian Massumi (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2005).

tepkilerin/etkilenimlerin farklılaştığı yerde deneyimleme biçimine bağlı olarak insanın, hayvanın, molekülün sınırları da belirir:

Kendilik esasında iki çokluk arasında bir eşik, bir kapı, bir oluşturma yalnızca. Her çokluk, Anomal olarak işlev gören bir sınır çizgisi tarafından tanımlanır, fakat sınır çizgilerinin oluşturduğu bir dizi, kesintisiz bir hat (*fiber*) vardır ki çokluk bunu takiben değişir. Her eşikte veya kapıda yeni bir antlaşma mı yapılır? Fiber, bir insandan bir hayvana, bir insandan yahut bir hayvandan moleküllere, moleküllerden taneciklere, oradan da algılanamayana doğru genişler.<sup>192</sup>

Anomal koşulun belirmesiyle burada hem bir sınır durumunun tanımlanmış varlığından, hem de sınırın bir takım ara-durumların varlığı aracılığıyla geçersiz kılınmasından söz edilmektedir. Tepki ve etkilenimler insan ile hayvan arasındaki farkları sınırlarken, pasajda sözü edilen anomali durumu, insan ile hayvan arasındaki sınırların (*fiberler*) üzerinde bulunan, hem iki kategoriye de ait olmayan, hem de bu özelliğiyle aynı zamanda iki kategoriye de işaret eden bir sınır durumudur. Anomali, oluşumların sınırlarının dışında, onlara aykırı olan bir yerde değil, oluşumlar arası devamlılığı açık eden geçişken bir alanda ortaya çıkar. Ömer Behiç'in özellikle Neyyir'le ilişkilendirme halindeki varlığı, Deleuze ve Guattari'nin söyleminde olduğu gibi biyolojik bir duyumsama/tepki verme farkından kaynaklanmasa da, söylemsel düzeyde insan ile hayvanı ayırtırmak için atfedilen duyumsal ve tepkisel farkların aynı bedende bir arada oluşunun anlatımıyla anomik/geçişli bir durum yaratır.

Ömer Behiç böylece, analitik hesaplarının ve gelecek kaygılarının, duyumsamasına yenik düştüğü ilişkisinde, anlatının sonlarına doğru insani sevgiyle, hayvani “canavarlığın,” öldürme arzusuyla şiddetin birbirine girdiği noktada, “sevmekle öldürmek ihtiyacından mürekkebe bir cinayet arasında soluyarak”<sup>193</sup> *hayvan-laşır*. Bu elbette bir hayvana dönüşmeyi değil, idealleştirdiği *insanlık* özelliklerinin ihlal edildiği bir insan olma durumunu imlemektedir. Neyyir ile Mısırlı

---

<sup>192</sup> A.g.e., 249.

<sup>193</sup> *Kırık Hayatlar*, 317.

zengin Sakıp Süleyman Bey arasında gerçekleşecek izdivaç haberine karşılık Ömer Behiç'in duyduğu bu öldürme isteğinin kendisi tarafından sonuna kadar mantıklı temellendirmelerle insani ölçütler içerisinde desteklenmesi ise, hümanist söylemde kavramsallaştırılmış insan kategorisinin ihlalini gerçekleştirmiş olur:

Sevgililerini öldüren âşıkları düşünüyordu. Hıyanet gördükleri, beklenen vefayı bulamadıkları, mukabil bir aşkın cevabından mahrum kaldıkları için değil, fazla sevmeye, fazla sevmeye tahammül edemeyen bir ruhun ıstırabını elden fırlayan bir bıçağın darbesiyle iskât etmek isteyen mecnunları şimdi anlıyor, onların dimağ buhranına makul bir tesir buluyordu. Kendisinde de böyle bir kabiliyetin uyuduğuna, hatta ruhunun altında, görülüp anlaşılamayan bir kıvrımında böyle bir inhimakin zamanı gelince fırlayıp çıkmak üzere pusuda beklediğine dikkat ediyordu.<sup>194</sup>

Ömer Behiç, bu ifadesiyle kendi trajik açmazını da ortaya koyar: “dimağ buhranına,” yani akıl-dışına ait gördüğü, sevdiklerini öldüren âşıkların davranışlarını aklı yoluyla nedenselleştirmekte, cinnetlerine mantıklı bir açıklama bulmaktadır. İnsani aklın, başka bir deyişle ahlaki yasanın yitirilmesi anında ortaya çıkan delilik durumu, sebeplerini Ömer Behiç'in bakışında adeta anlaşılır kılmakta, beyan etmektedir. Ancak Ömer Behiç'teki bu anlama hali, bilincinde daha önce sözünü ettiğim bir tür ikilik yaratır: cinayet hem bir failliğin, hem de bir kapılmanın/tepkiselliğin ürünüdür ve bu özellikleriyle insan ile hayvan tanımını çevreleyen hümanist kodun sınırında, geçişken ve anomik bir halde bulunur. Kişinin ikili karşıtlığı yaratan bu kod tarafından atfedilmiş insani vasıflarına ek olarak kişide “uyuyan,” “pusuda bekleyen,” kontrolsüz ve hayvani bir *kabiliyettir*. Ancak bu kabiliyet de, Ömer Behiç'in duyumsal deneyiminden yola çıktığı düşüncesinde yine insana özgü bir potansiyelden başkası değildir. Ömer Behiç, bu ikiliğin aynı anda bünyesinde bulunmasından, onların giriftliğinden beslenerek, kendi açmazını gözler önüne serer: İnsan davranışlarının nedensel belirlenimine olan inancın “ruhun altında, görülüp anlaşılamayan bir kıvrımında,” fırlamaya her an hazır bulunan hayvanlaşma/cinnet

---

<sup>194</sup> A.g.e., 318.

potansiyeliyle geçersiz kılınması söz konusudur. Bu geçersizlikle birlikte ise vuku bulabilecek bir kaza ya da felaket ihtimalinin her zaman var olduğu bilgisi haricinde herhangi bir bilgi arz etmeyen bir dünyaya yaklaşırız. Catherine Malabou kazanın ya da rastlantının ontolojisini, nedenselliğini gizleyen, hesaplamalarla kökenine varılamayacak, spekülasyona izin vermeyen bir olgu olarak açıklar:

Ne var ki, rastlantının kimliğinin bu yapısal durumu, rastlantının [*accident*] meydana gelme ihtimalini azaltmaz, onu her defasında mutlak bir öngörülemeslikle ortaya çıkaran olumsuzluğu hükümsüz kılmaz. Bu yüzden, rastlantının ontolojisini tanımak felsefi açıdan zor bir görevdir. Rastlantının ontolojisi, aynı anda hem mantıksal hem biyolojik bir yasa olarak, ama bir yandan da ortaya çıkaracağı vakaları öngörmemize izin vermeyen bir yasa olarak kabul edilmelidir. Burada kendi vakalarına şaşırın bir yasa söz konusudur.<sup>195</sup>

*Kırık Hayatlar*'ın trajikliği de buradadır: görülen ancak anlaşılamayan, spekülatif olarak gerçekleşme olasılıkları saptanmaya/teşhis edilmeye çalışılan, ancak nerede ve ne zaman gerçekleşeceğini nedenlerini önceden sunmayan bir potansiyel karşısındaki acziyet durumu. Anlatıdaki trajik modu yaratan açmazın sebep olduğu bu acziyet hissini oluşmasında *Kırık Hayatlar*'daki pozitivist kaynakların belirleyiciliği önemlidir: “Ömer Behiç belli ki tamamen pozitivist bir dünya görüşüyle yetişmiş ama bir yandan da sürekli fennin yetersizliğini deneyimleyen, fennin hayatın garipliklerine, kırıklıklarına çare olmadığını gören bir göz olmuştur, bu tür bir dünyadaki hayatta kaybolmuşluk hissi içindedir.”<sup>196</sup>

Ömer Behiç'in her türlü bilme çabasının çözümsüz kaldığı bu noktada yine, kendi *bakışının* sınırlarıyla karşılaşmış oluruz. Öldürme isteğini anlamlandırmaya, kendince açıklamaya çalıştığı anda Ömer Behiç, aslında o sormaya çalıştığı temel sorunun, “İnsan nedir?” sorusunun yeni bir tahminine, belirlenimine, sınırlarına ulaşmaya, belleğindeki insan tanımını yeniden yazmaya, değerlendirmeye

<sup>195</sup> Catherine Malabou, *The Ontology of the Accident: An Essay on Destructive Plasticity*, çev. Carolyn Shread (Cambridge: Polity Press, 2012), 30.

<sup>196</sup> *Metruk Ev*, 298.

çalışmaktadır. Düşüncesinde insanın yerini belirleme, değiştirme ve yeniden yorumlama çabası, ampirik bir bilme biçiminden ziyade algısal ilişkilenebilirliklere dayalı yorumbilgisel, hermenötik bir dünyanın sınırlayıcılığına açılmaktadır. Bu sınırlayıcılığın içinde kendine sürekli yeni ahlak haritaları çizmeye çalışan ve acizliğinin sürekli farkına varan bu trajik karakterin karşısında ise okur, onun dünyayı algılayış biçiminin yarattığı açmazların trajedisini izlemektedir: Hiçbir zaman bilemeyeceği, sebeplerine ulaşamayacağı felaketleri, hastalıkları ya da davranışları bilmeye çalışma çabasıyla gelen açmazların trajedisini. Eagleton da, “yorumbilgisel bir dünya” anlayışı üzerine kurulu, *bakışın* öznelliğine ve çeşitliliğine dayalı romanların trajik özelliklerini tam da bu anlayışı merkeze almaları üzerinden yarattığını vurgular: Farklı algılayış ve yaşam biçimleri ile bakışların anlatılara dahil edilmesiyle ortaya çıkan bir “yorumlar çatışmasının” romanlarda yarattığı “ortaklık yitiminden” söz ederken, kabul edilmek istenen mutlak bir ahlaki gerçeğin bu ortaklık yitimi sonucu hesaplanamayışı dolayısıyla kurulan trajik bir durumdan söz etmektedir.<sup>197</sup> Romanlarındaki görme ve bilme biçimlerindeki farklılığa dayanan bu trajik durum, bilgisine ulaşılacak ortak bir hakikatin, kolayca tahmin edilebilecek olasılıkların, metafizik bir belirlenimin, dolayısıyla bağlayıcı bir insan fikri ile insan merkezli bir ahlak yasasının olmayışıdır. *Kırık Hayatlar* ise ötekini bilme arzusunun bilinmeyene açılması üzerinden getirdiği bu merkezsizleşme durumunu, Ömer Behiç ile Vedide’nin tekil, kendine özgü bakışlarına/göreliliklerine odaklanarak açık etmektedir.

Bu yolla anlatı, üç alt başlıkta da metindeki farklı veçhelerini ele alarak tezde vurgulamaya çalıştığım *bakma* sorunsalının bilimsel söyleme getirdiği epistemolojik problemi ortaya koymaktadır. Bilinebilirliğe yönelik bu problem, aynı zamanda

---

<sup>197</sup> *Tatlı Şiddet*, 159.

bakışların, karşılaştığı ötekilerin bilinebilirliğinin sınırlanması üzerinden anlatıdaki etik alanı da şekillendirmektedir. Ömer Behiç ile Vedide'nin diğer karakterleri anlayabilmek için empati kurmaya çalıştığı anda karşılaştıkları ulaşılmazlık ve bilinmezlik; başkasının farklı deneyiminin birebir aktarımının/tüm hakikatiyle anlaşılmasının imkanına olan inancın altını oymaktadır. Ayrıca empatik deneyimlerin, anlatıda bakan karakterlerin kendine özgü deneyimleri içerisinde serimlenmesi, onların kişisel perspektiflere dayalı sınırlarını da öne çıkarmaktadır.

Anlatının betimsel yapısında benzer bir biçimde dilin öne çıkardığı öznel bakışların anlatımının Vedide ile Ömer Behiç'teki kişisel deneyimleri öne çıkarışı; ötekilere, olaylara ve nesnelere yönelik uygulanacak her tür objektif, ampirik teşhis yöntemini ortadan kaldırmaktadır. Odaklayan karakterlerin saptamalarında gözlenebilecek genel geçerlik, bilinebilirlik fikri ise; bakışın öznel duyumsamalarında, ötekinden alınan öznel tesirlerin betimlenişlerinde evrenselliğin imkansızlığını ortaya koyar. Ulaşılabilir/yargılanabilir olanın bilinmezliği ve dolayısıyla bakıştaki imkansızlığı, sorularına yanıt bulamayacağını fark eden Ömer Behiç ile Vedide'yi trajik bir konuma sokmaktadır. Anlatıda bilinemeyecek olana karşı çaresiz, acziyet içinde kalışlarındaki trajik halin yanı sıra, bakışlarının bilinemeyecek olanı anlamlandırmaya, tanımaya çalıştıkları anlardaki imkansızlığın trajikliği de, okura gösterilmektedir.

*Kırık Hayatlar*, böylece dünyasını değer ve bilgi ortaklığının merkezini kaybettiği, izafiyet ve yorumun tekilliğine yer veren; genel geçer, sabit ve mutlak bir hakikat ile ahlak kabulüne alternatif kuracak bir etik soru üzerinden oluşturur. Bu etik soru, bakışın ötekilerle olan karşılaşmasını tekil bir deneyim alanının kişiselliğinin sınırları üzerinden sorularak, onlarla nasıl bir ilişki kurulabileceğinin ihtimalini arar: Ötekinin ulaşamayacak mutlak farkının kabulüyle, kendisine bakan

gözün tanımlamalarına indirgenemeyeceği; bu koşul altında, ötekinin “hakikatine” erişme ihtiyacı duyulmadan kurulacak bir ilişkinin ihtimali. Bu sebeple anlatı, bilme ve yargılama yetkelerinin sınırları üzerinden ötekiyle gerçekleşebilecek bir iletişim biçiminin de imkanını sormaktadır aynı zamanda.

## BÖLÜM 7

### SONUÇ: *KIRIK HAYATLAR*'I OKURKEN

*Kırık Hayatlar* anlatısı, okuruyla nasıl karşılaşır? Karakterlerin bakışı üzerinden kurduğu estetik dolayısıyla okuruyla nasıl bir ilişkiye yer açmaktadır? Bu çalışmaya başlarken kişisel okuma sürecimden yola çıkarak metne yönelttiğim bu ilk sorular, *Kırık Hayatlar*'ın odağında yer alan ve anlamlandırma çabasına girdiğim etik meselenin nasıl ve nerede aranabileceğinin yönlendirici dayanak noktaları sayılabilir. *Kırık Hayatlar*'ın okuruyla nasıl karşılaştığı ya da karşılaşabileceği sorusu, anlatının kültürel ya da tarihsel alımlamasının ne olabileceğine yönelme amacıyla sorulmuş bir soru değildir. Konusu itibariyle okura hangi ahlaki/etik mesajları iletmeye çalışıyor olabileceğine yönelik bir arayışı da teşkil etmez. Bu soru, *Kırık Hayatlar*'ın potansiyeline yönelir: Bakışı merkezine alarak kurduğu estetik yapının nasıl deneyimlenebileceğine; bu yapının karşılaştığı okur üzerindeki etkilerin olasılıklarına. Bir başka deyişle, okuma edimi esnasında okurda oluşacak tüm olası tesirlerin anlatıya içkin olan, yani dilinde ve ifadelerinde var olan estetik alanına. Bu sebeple *Kırık Hayatlar*'da bakışın merkeziliğiyle ve öznel sınırlarının gösterilmesiyle anlatılaştırılan karşılaşma anlarının, anlatının etik koşullarını nasıl belirlediği, okuma anında metnin mümkün kılacağı estetik etkilerden bağımsız düşünülemez.

Buradan hareketle tez çalışmamda önce *Kırık Hayatlar*'a geçmeden önce, metinlerinde karakterlerin ötekileriyle olan karşılaşmalarını, bakma anları aracılığıyla sorunsallaştıran Halid Ziya'nın diğer metinlerine de odaklandım. Halid Ziya metinlerinden alıntılıdığım üzere bakmanın problematiği, karakterin ötekileri ile ilişkilene anlarında, öznelliğe bağlı bir deneyimin anlatımını içermektedir. Metinlerin kurduğu bakma anlarında karşılaşılan bu deneyim ise bilmeye, anlamaya yönelik tek yönlü bir bakan-bakılan, etkenlik-edilgenlik, süjelik-objelik ilişkisini

iptal eder. Ötekinin, bakıştaki sınırlı varlığını belirleyen öznellik, Halid Ziya yazınında etik bir sorunsala yer açmaktadır. Böylece Halid Ziya metnindeki öznel bakışın sınırlılığı, karakterin her şeyi bilebilen öznelik konumunu da zayıflatmaktadır.

Bu nedenle daha sonra *Kırık Hayatlar*'da ortaya koyulan bu etik sorunsaldan söz etmenin nasıl mümkün olabileceğini ve her şeyden önce bundan söz etmenin neden önemli olduğunu açıklamaya yardımcı olacak teorik bir tartışmaya yer verdim. Bu tartışmalara göre ilk okumalar, anlatıların okuyucularını etkileme amacıyla etik bir ileti taşıma varsayımından yola çıkılarak gerçekleştirilen, retorik bir analize dayanmaktadır. Ancak anlatıların salt içeriklerine odaklanan bu incelemeler, metinlerin etiğindeki kurucu estetik dinamikleri göz ardı etme riski taşımaktadır. Edebiyata yönelik daha güncel etik tartışmalarda ise, bu riskin kendisine dikkat çeken eleştiriler öne çıkmaya başlamıştır. Bu eleştirilere yakın duran araştırmalarda, estetik ve etik bir kavram olarak felsefede ve edebiyat literatüründe anlamlandırılmaya çalışılan *öteki* kavramına yer verilmiştir. Bu araştırmalardaki tartışmalar, ötekinin *benden* farklı oluşunun, bu sebeple de *ben* tarafından hiçbir zaman kavranamayışının öznenin bilme yetisinde yarattığı kriz durumundan söz etmektedir ve edebiyat alanında bu krizin nasıl ortaya konduğunu ve anlatılaştırıldığını ele almaya çalışmaktadır. Aynı zamanda bu çalışmalar, anlatılardaki karakterlerin ötekileriyle kurdukları sınırlı ilişkilene biçimlerinin nasıl anlatıldığına odaklanmakla birlikte, yaratılan estetik etki aracılığıyla okurun metinle kurduğu kompleks ilişki biçimlerini de irdeler. Dolayısıyla bir metnin etiğine yaklaşma süreci, bu araştırmalardan da anlaşılabilir gibi okurun metinle yaşayacağı potansiyel etkilenimlerden ayrı gerçekleştirilemez; okurun metinle deneyimleyeceği karşılaşmalar ise büyük oranda metnin estetiği aracılığıyla

kurulabilmektedir. Öteki ile karşılaşma meselesi de Halid Ziya yazınında ve özellikle *Kırık Hayatlar*'da okuru öteki ile kurulabilecek ilişki ihtimallerini etik bir arayış içerisinde irdeleyen, estetik bir etki potansiyeline yöneltmektedir.

Tezin başlığında da belirttiğim üzere Halid Ziya metinlerinde ve özellikle *Kırık Hayatlar*'da, sınırlı ve öznel perspektifiyle etrafına erişmeye çalışan ve bu çabasının sonucunda yalnızlaşan gözün, “tekiliğin gözünün,” öteki karşısındaki acziyetinin anlatılaştırılışı söz konusudur. Gördükleriyle ortaklaşamayan, onların bilgisine ve hakikatine ulaşamayan karakterlerin bakışı ise, öteki ile ilişkilene ihtimallerinin arandığı etik bir alanı imlemektedir. Anlatının hem içeriğinde, hem de estetik düzeyinde bakışı ve oluşturduğu sınırları bir bilme problemi haline getiren *Kırık Hayatlar*, bu özelliğiyle anlatı olarak ötekinin bilinebilirliğini merkezine alan etik bir potansiyel sunmaktadır.

Öznel bir deneyim olarak bakışın kurduğu kişisel sınırları bilinebilirliğe yönelik, yani epistemolojik bir soru olarak ele almasıyla diğer Halid Ziya metinlerinden farklılaşan ve bu nedenle tezde odaklanmayı seçtiğim *Kırık Hayatlar*, bakışı estetik düzeyde sorunsallaştırmaktadır. Metnin odaklayanları olan Ömer Behiç ile Vedide'nin bakışları ise, etraflarındaki *kırık hayatlar* ile karşılaşma anlarında, ötekini bilememe üzerinden etik bir probleme işaret etmektedir. Bu problemin ele alınabilmesi için Ömer Behiç'in mutlak, bilgisine erişilebilecek bir hakikati ya da yasayı kabul eden bakışının geçersizleşmesi ile yola çıkmak gerekir. Ayrıca anlatıda tam anlamıyla kavranamayan, tanımlanamayan ötekiler de bu noktada, bilme arzusunun metnin açmazını oluşturan trajik kurulumunda belirleyici niteliktedir. *Kırık Hayatlar*'ın trajikliğini oluşturduğunu ifade ettiğim bu açmaz, özellikle Ömer Behiç'in bilgisine erişmeyi arzu ettiği hakikatin *dışarıda* olduğunu var saymasından kaynaklanmaktadır. Anlatıdaki varlığını vurguladığım bu açmaz,

nesneleri/kişileri/olayları kavramaya çalıştıkları anda bilinebilirliğin öznel deneyimlerden ibaret olduğunun gösterilmesi ile belirlenmektedir. Bu nedenle anlatıda Ömer Behiç ile Vedide keşfedilmeye açık, aşkın ve belirleyici bir mukadderatın nesnelere değil, mutlak yasaların geçersiz kılındığı, işleyişinin bilinebilirliğe kapalı olduğu kayıtsız bir evrenin parçaları olarak anlatılmaktadır.

*Kırık Hayatlar*'daki bilinebilirlik sorusunun ötekine yönelen bakışların sınırlılığı üzerinden etik bir soruya dönüşmesi, metnin kurduğu etik pozisyona olan yaklaşımında da belirleyici bir rol oynamıştır. Bakışın sınırlılığının metinde belirlediği anlar, bu sınırlılığın anlatıda nasıl kurulduğuna yönelik estetik odaklı bir okumayı da gerekli kılmıştır. Böylece bu çalışmada gerçekleştirmeye çalıştığım okuma, *Kırık Hayatlar*'da ötekini bilmenin imkansızlığına yönelen etik sorunu, bakışın anlatıya dahil edilme, dile getirilme biçimleri üzerinden anlamlandırmaya çalışan estetik bir okuma olmuştur. Buradan hareketle ise metnin ana bölümü sayılabilecek “Kırık Hayatlar” bölümünde alıntıladığım pasajlar üzerinden yaptığım yakın okumalar, anlatıda bakışın öne çıkarıldığı karşılaşma anlarında bilmenin sınırlarıyla ortaya konulan estetik detaylar üzerine odaklanmaktadır.

Tezin “‘Bir İçebakış Bilimi’: Empatinin Sınırları” adlı alt başlığında, anlatının odaklayanları olan Ömer Behiç ile Vedide'nin, bakışları üzerinden etraflarında karşılaştıkları ötekiler olan karakterlerin deneyimlerini kendileri için tanıdık kılma çabaları açıklanmaktadır. Ötekini anlama, bilme ve tetkik etme arzusuyla gerçekleştirilen empati kurma sürecinin, Ömer Behiç ile Vedide'nin başkalarıyla olan karşılaşma anlarında gerçekleşemediğine değinilmektedir. Başkasını anlayamama halleri ise, başkasına yönelen bakışlardaki kaçınılmaz öznellik üzerinden kurulmaktadır. Bu noktada öznelliği, karakterlerin bakışlarıyla özdeşleşerek kuran anlatıcı, önemli bir rol oynar. Empatinin anlatıdaki sınırları,

bakışın öznel sınırlarına bağlı olarak kurulmakta, bu durum ise anlatının odaklayanları olan Ömer Behiç ile Vedide'nin bakışlarında açık edilmektedir.

“Spekülatif Teşhis: Betimsellik” alt başlığında ise bir önceki alt başlıkta açılmadığım bakışın öznel sınırlarının metnin betimlemelere ağırlık veren yapısı içerisinde nasıl kurulduğu anlamlandırılmaya çalışılır. Anlatıda nesnellikten çok öznelliği imleyen bakışlar, bakılan kişilerin ve nesnelere ardında bulunan aşkın, metafizik bir gerçekliğe yönelmek yerine, deneyimlerin kişiselliğiyle çerçevelenmektedir. Böylece nesnellik öne çıkararak tababet söylemini kuran *muayene, tetkik, teşhis* gibi kavramların, özellikle tabip olan Ömer Behiç'in kişilere ve nesnelere bakma anlamlarındaki öznelliğinin betimlenmesiyle birlikte geçersizleşmesi söz konusudur. Öznelliğin ötekini bilgisine erişimi engellediği an anlatı, okuru ötekiyle kurulacak ilişki ihtimallerinin aranmasına yöneltecek etik bir soruyla karşılaştırmaktadır. Bununla bağlantılı olarak, Ömer Behiç ile Vedide'nin bakışlarında betimlenen ötekiler olan kişiler ve nesnelere için anlatıda çeşitli teşbih ve metaforlar kurulmaktadır. Betimlemelerde kurulan bu teşbih ve metaforlar nesnel, üzerinde uzlaşma varılmış, belirli değildir; Ömer Behiç ile Vedide'nin deneyiminden ortaya çıkan, kendilerine özgü teşbihler ve metaforlar aracılığıyla oluşturulmaktadır. Bu durum, betimlemenin üzerine kurulduğu “nesnellik” anlatısını da değiştirmekte, sabit göstergelere ve dolayısıyla gerçekliklere dayanmayan, modernist bir alana doğru açılmaktadır. Sonuç olarak on dokuzuncu yüzyılda bilimsel bilgiye erişmek amacıyla ağırlıklı olarak kullanılan ampirik metodun önemli bir parçası olan nesnel betimleme, tam da bilimselliği merkezine alan *Kırık Hayatlar* gibi bir anlatı içerisinde öznelleşmekte ve deneyime özgü kılınmaktadır. Bilimselliğe ve bilinebilirliğe yönelik alınan bu pozisyon, anlatının ötekini bilme, onun varlığına erişebilme sorunu üzerine kurduğu etik meselede de belirleyici olur.

Son olarak, “Trajik mod: Hayvanlaşma” alt başlığı, anlatıda başkalarına bakan karakterlerin söyledikleri ile anlatıcı aracılığıyla gösterilen bilme probleminin, özellikle Ömer Behiç’in seçimleri üzerindeki etkisine odaklanır. Bu etki ise, etrafında sebeplerini bilemeyecek olduğu kazalar ve felaketler ile ahlakının ortaya koyduğu belirlenim arasındaki çelişkiyle anlatıda belirlemektedir. Trajik kavramının ne ifade ettiğini ele almaya çalışan metinler, trajik olanın temelinde, karakterin hayatlarında yaptığı belirleyici seçimler ile geleceklerini belirleyen yazgılar arasında kaldığı bir açmazın olması gerektiğinin altını çizmektedir. Buradan yola çıkarak *Kırık Hayatlar* metninin, ana karakteri Ömer Behiç üzerinden bilenebilir ve kontrol edilebilir seçimlerin, bilinemez ve kontrol edilemez olayların varlığıyla karşı karşıya durduğu trajik bir metin olduğu söylenebilir. Ancak metindeki trajiklik, Ömer Behiç’in nedenlerini bilemediği davranış ve olaylar hakkındaki bilgisi ile yargısını sınıadığı anlar içinde değil, onlara bakarken inandığı bilme biçiminin ve ahlakının yokluğunu fark ettiği esnada ortaya çıkmaktadır. Böylece *Kırık Hayatlar*, başkalarının felaketlerini ve açmazlarını görme biçiminin, bir başka deyişle bu felaket ve açmazlara yöneltilen *bakışın* trajedisidir.

*Kırık Hayatlar*’ı okurken, metnin okuru etkileme potansiyeline yönelttiğim ilk sorudan itibaren, anlatının bakışı kuruşundaki estetiğın, anlatının etiğı için ne ifade ediyor olabileceğinin yanıtını aramaktaydım: Bir başka deyişle anlatıda öznel bir alan olarak dile getirilen bakışın sahibinin, ötekisi ile bu özneliğın sınırlılığında nasıl bir ilişkilene ihtimaline açıldığının. Bakışın *Kırık Hayatlar*’da nasıl kurulduğı ve merkezileştirildiğı üzerinden alınan etik pozisyonu anlamlandırmaya çalıştığım bu tez çalışmasını sonlandırırken ise, Halid Ziya’nın özellikle bu romanıyla kendinden önceki dönemin Türkçe edebiyatının ahlaka dayalı konumunu nasıl sorunsallaştırdığına ve yeni bir etiğın ihtimalini nasıl soruyor olabileceğine de

dikkat çekmek gerekir diye düşünüyorum. Bu nedenle 1901 yılında ilk kez *Servet-i Fünun* gazetesinde tefrika edilmeye başlanan, ancak sansür sebebiyle yarım bırakılan *Kırık Hayatlar* romanında Halid Ziya'nın nasıl bir edebiyat arayışı içerisinde olduğundan da kısaca söz etmek, tezin sonuna yaklaşırken anlamlı olacaktır.

Halid Ziya, "Bir Hikayenin Hikayesi"<sup>198</sup> başlığıyla *Kırık Hayatlar* romanına bir önsöz yazar. *Kırık Hayatlar* anlatısının 1901 yılında sansüre uğradığı *Servet-i Fünun* gazetesindeki tefrikasının yayınlanma ve yarım kalma hikayesini anlatır. Bu yazıda Halid Ziya, sade bir dille yazılmasını istediği anlatının içinde yalnızca hayatı anlatacağını, hakikati süslemeyeceğini belirtir. Bunun yanı sıra Avrupa edebiyatındaki Stendhal, Balzac gibi yazarlara gönderme yaparak yazacağı romanın, türünün "mütevazi bir numunesi" olmasını arzu ettiğini dile getirir.<sup>199</sup> Romanın tefrikasına yönelik sansürlerin ise, sade bir üslupla ortaya koymaya çalıştığı hakikatin anlatıdaki katıksız, kelimelerle süslenmemiş serimlenişinden geldiğini vurgular.<sup>200</sup> Kendi anlatılarının içerisinde en çok *Kırık Hayatlar*'da uygulamaya çalıştığını ifade ettiği, salt 'hakikati' anlatmaya özen gösteren bu üsluba *Kırk Yıl*'da değinmektedir.<sup>201</sup>

Bu üslup ne ifade etmekte olabilir? *Sanata Dair*'deki yazılarında bunun ne olabileceğini yer yer anlatmaya çalışmıştır. Bu tür yazılarından biri, tıpkı kendisinin amaçladığı gibi edebiyatını sade bir dille kurduğunu vurguladığı Charles Dickens'ın estetiği üzerine yazdığı yazıdır. Yazarın karakterlerini, küçük bir ayrıntı üzerinden yola çıkarak nasıl büyüttüğünü anlatır Halid Ziya; bu üslubu ise buruşturulmuş, küçük bir çöp parçası olarak suya atıldığında ıslandıkça genişleyen ve büyüyen bir

---

<sup>198</sup> "Bir Hikayenin Hikayesi," *Kırık Hayatlar*, 11-23.

<sup>199</sup> A.g.e., 13-14.

<sup>200</sup> A.g.e., 13.

<sup>201</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, yay. haz Nur Özmel Akın (İstanbul: Özgür Yayınları, 2008), 806.

“su çiçeğine” benzetir.<sup>202</sup> Yazısındaki bu benzetme, Dickens’ın metinlerini okuma deneyimini ve Dickens’ın estetiğinin bir okur olarak ondaki tesirini aktarmaktadır. Etki meselesi ile ilgili olarak yine başka yazılarında okurun metinle karşılaşma anının nasıl bir tesir alanı olduğundan söz eder: “... okurken ... bize terettüp eden bir vazife vardır; eserin ruhuna nüfuz etmek ki onda ne kadar boş kalmış yerler varsa onları kendi tahayyülümüzün yardımıyla doldurmak lazımdır ki eserden beklenen tesir husule gelebilsin.”<sup>203</sup> ‘Eserin ruhuna nüfuz etmek,’ Halid Ziya için okurun metnin estetiğinden etkilenmesi koşuluna dayanan, başlıca görevidir. Okuma ediminde ise etkilenme yoluyla eser ile okurun bir arada oluşuyla anlam kazanan ve birbirinde tamamlanan, işteş bir ilişki söz konusudur.

Bu ilişkide, bulunduğu dönem itibariyle değişmekte olan bir edebiyat anlayışının ip uçlarına tesadüf ederiz: Halid Ziya’nın ve *Servet-i Fünun* gazetesine yazan diğer Edebiyat-ı Cedide yazarlarının edebiyata yaklaşımı belirli bir ahlakın, davranış ve düşünüş biçiminin birer ileti olarak taşındığı, metinden okura yönelen bir mesaj kaygısının bulunduğu Tanzimat romanından ayrılan bir özellik taşımaktadır.<sup>204</sup> Halid Ziya’nın anlatıları ise, ahlaki önermeler yerine ahlaki açmazlara ve bu açmazların okurda yaratabileceği tesire odaklanır. Bu farka, Ahmet Hamdi Tanpınar da *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde değinmektedir: “Halid Ziya yetişip de hakiki roman başlayınca bu basit akıllı-akılsız adam hikâyesi edebiyatımızda bir zihniyet ve yeni ahlak meselesi şekline girecektir.”<sup>205</sup> Ayrıca Tanpınar, Halid Ziya yazınının Tanzimat edebiyatındaki ahlaki tartışmaları özellikle *Mai ve Siyah* gibi romanlarda bir “insan talihi” boyutunda derinleştirdiğinden, trajikleştirdiğinden söz

---

<sup>202</sup> *Sanata Dair*, 783-784.

<sup>203</sup> A.g.e., 455.

<sup>204</sup> *Metruk Ev*, 16-17.

<sup>205</sup> *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 460.

etmektedir.<sup>206</sup> Halid Ziya metinleri, bu saptamalarda da görünürlük kazandığı gibi Tanzimat edebiyatındaki ahlakçı ve yönlendirici tavrın aksine, okurun bilgisine ulaşılabileceği bir doğruya, belirli bir amaca yönelmez. Tam da bu noktada, odağındaki ana karakterinin mutlak ahlak inancını destekleyen bakışının altını oyduğu için önemlidir *Kırık Hayatlar*: Anlatıda bakışın bilmeye/yanıt bulmaya değil, kişisel etkilenimlerin ve deneyimlerin varlığına açıldığı; metnin ise ulaşılması gereken bir bilgi/yanıt olarak değil, okurun kendisiyle yaşayacağı özgün etkilenimlerin ve deneyimlerin alanı olarak var olmaya çalıştığı, farklı ve çeşitli ihtimalleri düşündürten etik bir pozisyona, yeni bir edebiyat anlayışına işaret eder.

Bu sebeple tez çalışmamda hem bir anlatı olarak karakterlerinin karşılaşma anlarını ele alışında, hem de okurunu edebiyat metinleriyle kurulacak farklı ilişki ihtimallerine yöneltişinde *Kırık Hayatlar*'ın, yazıldığı ve yayımlandığı dönemlerdeki<sup>207</sup> edebiyatlara da önemli bir soru sorduğunu düşünüyorum: Anlatılar okurlarına ne söyleyebilir, okurlarının kendilerine karşı nasıl konumlanmasını sağlayabilir? Onlara edebiyatla nasıl ilişkilene, etkilenme imkanları açabilir? Ele aldığı görme biçimlerinde ötekini bilme arzusunun trajikliğini, anlamsızlığını ve açmazını ortaya koyan *Kırık Hayatlar*'da gerçekleştirmeye çalıştığım etik okuma, yönelttiği bu sorularla başka edebiyatların da yeniden değerlendirilmesine olanak taniyacaktır.

Olayların ve kişilerin kavranabilirliğini sorunsallaştıran *Kırık Hayatlar*; bu yönüyle yazıldığı dönemden çok daha sonra benzer biçimlerde bilinebilirliği

---

<sup>206</sup> A.g.e., 460.

<sup>207</sup> Bu noktada, *Kırık Hayatlar*'ın yalnızca bir 1901 metni değil, tefrika edilmiş ve yarım bırakılışının ardından Halid Ziya tarafından üzerinde tekrar tekrar uğraşmış, 1924 ve 1944 yıllarında yeniden yazılmış, sadeleştirilmiş ve değiştirilmiş bir metin olarak yayımlandığını göz önünde bulundurmak gerekir. Uzun zamana yayılmış bir yayın tecrübesine sahip bu metnin estetiğinin zaman içerisinde Halid Ziya tarafından nasıl dönüştürülmüş olabileceğine bakmak, bu tezin kapsamına alınmamış olsa da, dikkate değer bir araştırma konusu olacaktır. Bu hususta, *Kırık Hayatlar*'ın edebiyat alanıyla gösterdiği eşzamanlı dönüşüme karşılaştırmalı olarak bakmak, hem Halid Ziya edebiyatına dair, hem de modernist Türkçe edebiyat alanına dair önemli okumaların gerçekleşmesine yer açacaktır.

sorunsallaştıracak olan Vüs'at O. Bener, Yusuf Atılgan, Leyla Erbil gibi yazarların metinlerindeki etik arayış ve açmazlarla da akrabalıklar taşır. Modernist edebiyat içerisinde Halid Ziya edebiyatına duyulan yakınlığa Oğuz Atay'ın 1975 yılında *Aşk-ı Memnu* dizisi için yaptığı tanıtım konuşması örnek verilebilir. Oğuz Atay, kendi karakterlerinin karşılaştığı etik açmazların, Halid Ziya karakterlerinin trajik konumlarıyla benzerlikler taşıdığını açıkça belirtmektedir: “Bir romanına verdiği addan da bildiğimiz gibi, Halit Ziya, hep kırık hayatları anlatmıştır, yani benim bugünkü deyimimle tutunamayanları anlatmıştır. Hayata tutunamayan, hayat karşısında genellikle hayal kırıklıklarına uğrayan insanları anlatmıştır. Bu yüzden, Halit Ziya'yı, kendi duyarlılığıma yakın buluyorum.”<sup>208</sup>

*Kırık Hayatlar*'ın bilmenin imkansızlığını merkezine taşıyarak yarattığı ve yirminci yüzyıl modernist edebiyatıyla benzeştirilen trajik açmazı, metni, kesin cevapları bulmanın mümkün olmadığı bir dünya algısına yaklaştırmaktadır. Bu dünya algısını ise, kesin bilgilerin ve doğruların ulaşılabilirliğinin kabul edildiği on dokuzuncu yüzyıl bilimsellik anlayışını ve realist üslubu odağına alıp ihlal ederek, geçersizleştirerek oluşturur. Böylece *Kırık Hayatlar*, bu metinlerde olduğu gibi bilinebilir ve ulaşılabilir nesnel bir doğrunun, bilimselliğin ya da belirlenmiş, sabit bir ahlak yasasının kabulünün altının oyulduğu modernist tavrın sorgulamaları üzerine güncel okuru da düşündürtebilecek bir anlatı olarak karşımıza çıkmaktadır.

---

<sup>208</sup> Oğuz Atay, Nisan 10, 1975 TRT söyleşisi, Haziran 01, 2015 tarihine erişildi, <http://www.oguzatay.net/oguz-atay-video-kaydi/>.

## KAYNAKÇA

- “Meta-” *Online Etymology Dictionary*. Şubat 28, 2015 tarihinde erişildi.  
<http://www.etymonline.com/index.php?term=meta->.
- “Metaphor.” *Dictionary.com*. Şubat 28, 2015 tarihinde erişildi.  
<http://dictionary.reference.com/browse/metaphor>.
- “Metaphor.” *Online Etymology Dictionary*. Şubat 28, 2015 tarihinde erişildi.  
<http://www.etymonline.com/index.php?term=metaphor>.
- Agamben, Giorgio. *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Çeviren Daniel Heller-Roazen. Standford, CA: Standford University Press, 1999.
- Agamben, Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Çeviren Kevin Attell. Standford, CA: Standford University Press, 2004.
- Ahmed, Sara. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. New York, NY: Routledge, 2000.
- Altieri, Charles. *The Particulars of Rapture: An Aesthetics of the Affects*. New York, NY: Cornell University Press, 2003.
- Aristotle. *Nicomachean Ethics*. Çeviren Frank Hesketh Peters. Londra: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd., 1893.
- Aristotle. *Poetics*. Çeviren Samuel Henry Butcher. London: Macmillan and Co. Ltd., 1902.
- Aristotle. *Rhetoric*. Çeviren W. Rhys Roberts. *Internet Classics Archive*. Şubat 20, 2015 tarihinde erişildi. <http://classics.mit.edu/Aristotle/rhetoric.mb.txt>.
- Aristotle. *The Metaphysics*. Çeviren John H. M’Mahon. London: George Bell and Sons, 1896.
- Atay, Oğuz. *Günlük*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Atay, Oğuz. Nisan 10, 1975 TRT söyleşisi. Haziran 01, 2015 tarihine erişildi,  
<http://www.oguzatay.net/oguz-atay-video-kaydi/>.
- Attridge, Derek. “Ethical Modernism: Servants as Others in J. M. Coetzee’s Early Fiction.” *Poetics Today* 25, no. 4 (2004): 653-671.
- Aydoğan, Yüce. “Başlangıç: Protez.” Yazıdan Söze: Boğaziçi Üniversitesi Edebiyat Bölümü Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu, İstanbul, Mayıs 22-23, 2014.
- Aydoğan, Yüce. “Yazınsal Disko: Halid Ziya Uşaklıgil’in Yeğîn Yazısı.” Master Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2009.
- Bataille, George. *The Story of the Eye*. London: Penguin Books, 2001.

- Beistegui, Miguel. *Aesthetics After Metaphysics: From Mimesis to Metaphor*. New York, NY: Taylor & Francis, 2012.
- Blanchot, Maurice. *The Space of Literature*. Çeviren Ann Smock. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1989.
- Blanchot, Maurice. *The Writing of the Disaster*. Çeviren Ann Smock. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1995.
- Booth, Wayne. *Rhetoric of Fiction*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1961.
- Booth, Wayne. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley, CA: University of California Press, 1988.
- Brooks, Peter. *Realist Vision*, New Haven: Yale University Press, 2005.
- Cascardi, Anthony J. "Arts of Persuasion and Judgment: Rhetoric and Aesthetics." *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism* içinde, yayına hazırlayan Walter Jost & Wendy Olmsted, 294-308. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2004.
- Cavell, Stanley. "Introduction." Das, Veena. *Life and Words: Violence and the Descent into the Ordinary* içinde, ix-xiv. Los Angeles, CA: University of California Press, 2007.
- Cavell, Stanley. *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. New York, NY: Oxford University Press, 1999.
- Clark, Timothy. *The Poetics of Singularity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- Cohn, Dorrit. *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*. Çeviren Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Darwin, Charles. *The Origin of Species*. Londra: John Murray, Albemarle Street, 1859.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Çeviren Brian Massumi. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2005.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Çeviren Daniel W. Smith. London: Continuum, 2003.
- Derrida, Jacques. "The Deaths of Roland Barthes." Hugh J. Silverman, *Philosophy and Non-Philosophy Since Marleau-Ponty* içinde (New York: Routledge, 1988).
- Depew, David. "Empathy, Psychology, and Aesthetics: Reflections on a Repair Concept." *An Interdisciplinary Journal of Rhetorical Analysis and Invention* 4, No.1 (2005): 99-107.

- Eagleton, Terry. *Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı*. Çeviren Kutlu Tunca. İstanbul: Ayrıntı, 2012.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Çeviren Lydia Davis. New York, NY: Penguin Classics, 2005.
- Foucault, Michel. "A Preface to Transgression." *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* içinde, çeviren Donald F. Bouchard & Sherry Simon, yayına hazırlayan D. F. Bouchard, 29-52. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York, NY: Vintage Books, 1994.
- Freud, Sigmund. *The Standard Edition of Complete Works of Sigmund Freud*. Yayına hazırlayan James Strachey. London: The Hogarth Press, 1955.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Çeviren Joel Weinsheimer & Donald G. Marshall. New York, NY: Continuum, 2006.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Çeviren Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press, 1983.
- Glicksberg, Charles I. *The Tragic Vision in Twentieth-Century Literature*. New York, NY: Dell Publishing, 1970.
- Hale, Dorothy J. "Fiction as Restriction: Self-Binding in New Ethical Theories of the Novel." *Narrative* 15, no. 3 (2007): 187-206.
- Heidegger, Martin. "The *Mitda-sein* of Others and Everyday Being-with." *Being and Time*. Çeviren Joan Stambaugh. New York: State University of New York Press, 1996.
- Heidegger, Martin. "The Origin of Work of Art." "Building, Dwelling, Thinking." *Poetry, Language, Thought*. Çeviren Albert Hofstadter. 15-86; 141-160. New York, NY: 2001.
- Heidegger, Martin. "The Principle of Ground." Çeviren Keith Hoeller. 207-222. *Man and World* 7, 1974.
- Heidegger, Martin. *Unterwegs Zur Sprache*. Pfullingen: Neske, 1959.
- Husserl, Edmund. *General Introduction to a Pure Phenomenology*. Çeviren F. Kersten. The Hague, Martinus Nijhoff Publishers, 1983.
- James, Henry. *In the Cage*. The Project Gutenberg E-book, 2005.  
<http://www.gutenberg.org/files/1144/1144-h/1144-h.htm#startoftext>.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century Thought*. Los Angeles, CA: University of California Press, 1994.

- Kant, Immanuel. *Groundwork for the Metaphysics of Morals*. Çeviren Allen W. Wood. New York, NY: Yale University Press, 2002.
- Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Çeviren Alphonso Lingis. Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 2011.
- Malabou, Catherine. *The Ontology of the Accident: An Essay on Destructive Plasticity*. Çeviren Carolyn Shread. Cambridge: Polity Press, 2012.
- Maldiney, Henri. *Regard Parole Espace*. Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1973.
- Massumi, Brian. "The Autonomy of Affect." *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* içinde, 23-45. Durham, NC: Duke University Press, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Çeviren Colin Smith. Taylor & Francis, 2005.
- Miller, Hillis J. *The Ethics of Reading: Kant, De Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*. New York, NY: Columbia University Press, 1987.
- Nancy, Jean-Luc. "Love and Community: A Round Table Discussion with Jean-Luc Nancy, Avital Ronell and Wolfgang Schirmacher." Mayıs 10, 2015 tarihinde erişildi. <http://www.egs.edu/faculty/jean-luc-nancy/articles/love-and-community/>.
- Newton, Adam Zachary. *Narrative Ethics*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- Newton, K. M. *Modern Literature and the Tragic*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- Nişanyan, Sevan. *Sözlerin Soyağacı: Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*. İstanbul: Adam Yayınları, 2002.
- Nussbaum, Martha C. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. New York, NY: Oxford University Press, 1990.
- Nussbaum, Martha C. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. New York, NY: Cambridge University Press, 2001.
- Phelan, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Ethics, Audiences, Ideology*. Columbus, OH: Ohio State University Press, 1996.
- Ricœur, Paul. *Oneself as Another*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1994.
- Ricœur, Paul. *The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language*. Çeviren Robert Czerny, Kathleen McLaughlin ve John Costello. Taylor & Francis e-Library, 2004.
- Rousseau, Jean-Jacques. *The Social Contract*. Çeviren Jonathan Bennett. Nisan 20, 2015 tarihinde erişildi. <http://www.earlymoderntexts.com/pdfs/rousseau1762.pdf>.

- Sewall, Richard. *The Vision of Tragedy*. New Haven, CT: Yale University Press, 1969.
- Spinoza, Baruch. "Ethics." *Complete Works* içinde, çeviren Samuel Shirley, yayına hazırlayan Michael L. Morgan, 213-382. Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, Inc., 2002.
- Steiner, George. *Tragedyanın Ölümü*. Çeviren Burç İdem Dinçel. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.
- Steingas, F. *Persian-English Dictionary*. Beirut: Librairie du Liban Publishers, 1998.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.
- Titchener, Edward Bradford. *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought-Processes*. New York: Macmillan Company, 1909.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Aşk-ı Memnu*. Yayına hazırlayan Muharrem Kaya. İstanbul: Özgür Yayınları, 2013.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Bir Şi'ri- Hayal*. Yayına hazırlayan Hülya Aslan. İstanbul: Özgür Yayınları, 2006.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Bir Yazın Tarihi*. Yayına hazırlayan Kübra Andı. İstanbul: Özgür Yayınları, 2005.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Hikâye*. Yayına hazırlayan Fazıl Gökçek. İstanbul: Özgür Yayınları, 2012.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Kırk Hayatlar*. İstanbul: Hilmi Yayınevi, 1944.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Kırk Hayatlar*. İstanbul: Orhaniye Matbaası, 1924.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Kırk Hayatlar*. *Servet-i Fünun*, no. 532-566.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Kırk Hayatlar*. Yayına hazırlayan Seval Karadeniz. İstanbul: Özgür Yayınları, 2012.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Kırk Yıl*. Yayına hazırlayan Nur Özmel Akın. İstanbul: Özgür Yayınları, 2008.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Mai ve Siyah*, Yayına hazırlayan Enfel Doğan. İstanbul: Özgür Yayınları, 2010.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Sanata Dair*. Yayına hazırlayan Sacit Ayhan ve Levent Ali Çanaklı. İstanbul: Özgür Yayınları, 2014.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Sefile*. Yayına hazırlayan Ömer Faruk Huyugüzel. İstanbul: Özgür Yayınları, 2006.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Sepette Bulunmuş / Hepsinden Acı*. Yayına hazırlayan Dilek Soğanoğlu. İstanbul: Özgür Yayınları, 2010.

Uysal, Zeynep. *Metruk Ev. Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.