



**T.C.
ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TDE-YL-2009- 0001**

MAİ VE SİYAH ROMANINDA TASVİRLER VE YÜKLENDİĞİ FONKSİYONLAR

**HAZIRLAYAN
Ayşen KILIÇ GÜNDOĞDU**

**TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. Dr. YASEMİN AY**

AYDIN-2009

**T.C.
ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TDE-YL-2009- 0001**

**MAİ VE SİYAH ROMANINDA TASVİRLER VE
YÜKLENDİĞİ FONKSİYONLAR**

**HAZIRLAYAN
Ayşen KILIÇ GÜNDOĞDU**

**TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. Dr. YASEMİN AY**

AYDIN-2009

T.C.
ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE
AYDIN

Enstitümüz Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı öğrencilerinden **Ayten KILIÇ GÜNDOĞDU** 18.06.2009 günü yapılan tez savunma sınavında *Mai ve Siyah Romanında Tasvirler ve Yüklendiği Fonksiyonlar* adlı tezini savunmuş. aşağıda belirtilen jüri üyeleri tarafından Kabul/ red edilmiştir.

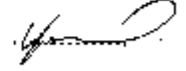
UNVANI-ADI VE SOYADI :

KURUMU :

İMZA SI

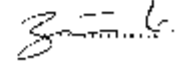
Yrd.Doç.Dr. H.Yasemin AY

Adnan Menderes Üniversitesi



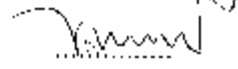
Yrd.Doç.Dr. Yusuf Ziya Şimşek

Adnan Menderes Üniversitesi



Doç.Dr. A. Cüneyt İSİ

Muğla Üniversitesi



Jüri üyeleri tarafından kabul edilen bu yüksek lisans tezi, Enstitü Yönetim Kurulu'nun sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Doç.Dr. Ümit TATLİCAN
Enstitü Müdürü

Bu tezde görsel, işitsel ve yazılı biçimde sunulan tüm bilgi ve sonuçların akademik ve etik kurallara uyularak tarafımdan elde edildiğini, tez içinde yer alan ancak çalışmaya özgü olmayan tüm sonuç ve bilgileri tezde kaynak göstererek belirttiğimi beyan ederim.

Adı Soyadı : Aysen KILIÇ GÜNDOĞDU

İmza :

YAZAR ADI- SOYADI: AYŞEN KILIÇ GÜNDOĞDU

BAŞLIK: MAİ VE SİYAH ROMANINDA TASVİRLER VE YÜKLENDİĞİ FONKSİYONLAR

ÖZET

“Mai ve Siyah Romanındaki Tasvirler ve Yüklendiği Fonksiyonlar” adlı tezimizin amacı, Türk Edebiyatında Batılı anlamda yazılmış ilk roman olarak kabul edilen *Mai ve Siyah* romanının, realist akımın ilkelerine uygun olarak her türlü tasvire olanak sağlayan bir şekilde kaleme alındığını ve tasvirin Halit Ziya Uşaklıgil’in roman sanatının vazgeçilmez bir parçası olduğunu kanıtlamaktır. Çalışmamız ön söz, giriş, iki ana bölüm, sonuç, kaynakça ve özgeçmişten oluşmuştur.

Giriş bölümünde Servet-i Fünûn Edebiyatının genel özellikleri, Servet-i Fünûn Romanı ve Halit Ziya Uşaklıgil’in edebî kişiliği ve romanları hakkında bilgi verilmiştir.

Birinci bölümde tezimizin konusuna paralel olarak tasvir, Türk Edebiyatında tasvirin gelişimi, tasvir motivasyonları, tasvir çeşitleri detaylı bir şekilde incelenmiştir.

İkinci bölümde ise realist akımın gözlem ve tahlil metotlarını başarılı bir şekilde eserlerinde uygulayan Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* romanında yer alan tasvir çeşitleri roman içindeki fonksiyonlarına göre ayrıntılı bir şekilde incelenmeye çalışılmıştır. Çalışmamızın en hacimli kısmı da bu bölümdür.

Sonuç bölümünde ise Servet-i Fünûn romanında Halit Ziya Uşaklıgil’in yeri ve onun roman sanatına getirdikleri, özellikle *Mai ve Siyah* romanında yapılan tasvirler, bu tasvirlerin roman içindeki fonksiyonları; tasvirin Halit Ziya Uşaklıgil’in romanına katkısı değerlendirilmiştir.

Son kısımda ise kaynakça ve özgeçmiş bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Servet-i Fünûn, Mai ve Siyah, Roman, Tasvir, Realizm, Halit Ziya Uşaklıgil

NAME OF THE AUTHOR: AYŞEN KILIÇ GÜNDOĞDU

TITLE: THE DESCRIPTIONS IN BLUE AND BLACK NOVEL AND ITS LOADED FUNCTIONS

SUMMARY

Our thesis of aim of “ The descriptions and its loaded functions of Blue and Black novel” is to prove that “Blue and Black”, which is accepted as the first book written in a European way in Turkish literature in an harmony with the realist current and is convenient fort his current’s descriptions, is the vital piece of Halit Ziya Uşaklıgil’s novel art.

In the beginning part, the information was given about the general features of Servet-i Fünûn literature, its novel and Halit Ziya Uşaklıgil’s literary character and his novels.

In the first part; as paralel to our thesis subject, the development of description in Turkish literature, description motivations and their varieties were studied in detail.

In the second part, the description kinds in “ Blue and Black” written by Halit Ziya Uşaklıgil, who applied the observation and analyze techniques of realist current. Successfully, were being tried to explain according to their functions in the novel in a defailed way.

In the condusion, the rank of Halit Ziya Uşaklıgil in Servet-i Fünûn novel and his contributions to the novel art, especially the descriptions in “ Blue and Black” novel and the functions of these descriptions in the book, the impact of description on Halit Ziya Uşaklıgil’s work was evaluated.

In the final part, it can be seen the resources, referances and my background.

KEY WORDS: Servet-i Fünûn, Novel, Blue and Black,Description, Realism, Halit Ziya Uşaklıgil

ÖN SÖZ

Servet-i Fünûn Edebiyatı, Türk kültür ve sanat hayatında çok önemli bir aşamadır. Servet-i Fünun sanatçıları meydana getirdikleri eserlerle edebiyatımıza damgalarını vurmuşlardır. Sadece mensubu bulunduğu Servet-i Fünûn döneminin değil tüm Türk Edebiyatı tarihinin öncelikle roman ve daha sonra hikâye türünde önde gelen sanatçılarından biri olan Halit Ziya Uşaklıgil(1865–1945); engin kültürü ve üslup ustalığı ile sekiz roman, dört uzun hikâye ve on üç küçük hikâye kitabı kaleme almıştır. Halit Ziya Uşaklıgil’in roman türünde ortaya koyduğu sekiz eser yayımlanış sırasına göre şunlardır: *Sefile* (1885), *Nemide* (1887–1888), *Bir Ölüünün Defteri* (1890–1891), *Ferdi ve Şürekâsı* (1894), *Mai ve Siyah* (1897), *Aşk-ı Memnu* (1900), *Kırık Hayatlar* (1901), *Nesl-i Ahir*(1909). *Sefile*, *Nemide*, *Bir Ölüünün Defteri*, *Ferdi ve Şürekâsı* adını taşıyan eserleri İzmir’de kaleme alınmıştır. Bunlar, yazarın romancılık şahsiyetinin hazırlık devresine ait eserlerdir. Bize olgunlaşmış, asıl romancı Halit Ziya’yı verenler ise Servet-i Fünûn hareketi içinde yazılmış ve neşredilmiş bulunan *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu* ve *Kırık Hayatlar* romanlarıdır.

Halit Ziya Uşaklıgil, roman türü ortaya çıkarken verdiği yapıtlarının olgunluğu ve psikolojik derinliği nedeniyle pek çok eleştirmen tarafından Batılı anlamda “ilk roman yazarı” olarak kabul edilir. Bizim tezimizin amacı da Türk Edebiyatında Batılı anlamda yazılan ilk roman kabul edilen “*Mai ve Siyah*” romanındaki tasvirleri ve bu tasvirlerin romanda üstlendiği görevleri ortaya koymaktır.

Tezimizin giriş bölümünde, konumuz “*Mai ve Siyah*” romanı olduğu için Servet-i Fünûn Edebiyatının genel özelliklerine yer verdik. Ancak bu dönemi, bir edebi hareket olarak da değerlendirilen *Servet-i Fünûn* dergisinin oluşumu, sanatçıları ve derginin kapatılması etrafında gelişen süreç çerçevesinde aktarmayı yeterli bularak, Servet-i Fünûn Romanı ve bu dönemin romancılık anlayışı içinde Halit Ziya’yı ve onun romanlarını, roman sanatına getirdiği yenilikleri ayrıntılı olarak incelemeyi ve değerlendirmeyi daha ön planda tuttuk.

Çalışmamızı giriş, iki ana bölüm ve sonuç olmak üzere bölümlendirdik.

Tezimizin giriş bölümü için öncelikle Servet-i Fünûn Edebiyatı, Halit Ziya Uşaklıgil ve onun romanları hakkında yazılmış kitap, makale ve tezleri inceledik. Yapılan çalışmaların ışığında Halit Ziya Uşaklıgil’in hayatını, romanlarını ve Türk romanına olan katkısını değerlendirdik.

Çalışmamızın birinci bölümündeyse, tezimizin ana konusunu teşkil eden *Mai ve Siyah* romanındaki tasvirleri ve bu tasvirlerin romandaki görevlerini daha iyi irdeleyebilmek için öncelikle tasvir kavramının tarihçesi ve diğer edebi akımlarla ilişkisini değerlendirdik. Türk Edebiyatında tasvirin tarihsel çizgideki değişim ve gelişimini örneklerle açıkladık. Tasvir motivasyonları, tasvir çeşitleri, tasvirin görevleri ve tasvirin sınıflandırılması başlıkları altında da tasvirle ilgili bilimsel anlamda yapılan değerlendirmelere ve birleşilen ortak düşüncelere yer verdik. Bu bölümde tasvirle ilgili tüm bilgiler için Yrd. Doç. Dr. Safiye Akdeniz’in “Betimleyici Anlatım: Tasviri Metinler” başlıklı makalesinden yararlandık.

Tezimizin en hacimli bölümünü oluşturan ikinci bölümde ise *Mai ve Siyah* romanındaki tasvirleri ve bu tasvirlerin roman içindeki görevlerini inceledik. Bu incelemeyi birinci bölümde “Tasvirin Sınıflandırılması” adı altında değerlendirdiğimiz başlıklar altında yaptık. Bu sınıflandırma sırasıyla:

- 1-Portre
- 2-Yer tasviri
- 3-Zaman Tasviri
- 4-Paralel Tasvir
- 5-Gelenek ve Seciye Tasviri
- 6-Cisimlerin Tasviri
- 7-Tablo Tasviri
- 8-Canlı Tablo Tasviri’dir.

Mai ve Siyah romanındaki tasvirleri tüm kitaba yayılan örnekleriyle incelerken romanın konusunu etkileyen, hem romanı hem de kişileri daha iyi tanımamızı ve anlamamızı sağlayan tasvirleri seçmeye, benzer özellikler gösteren tasvirleri de sayfalarını da belirterek dipnotla vermeyi uygun gördük.

Üçüncü ve son bölümde ise tüm veriler ışığında Halit Ziya Uşaklıgil’in romancılığını, *Mai ve Siyah* romanı, bu romanda yer alan tasvirleri ve görevlerini, bu tasvirlerin onun romancılığına olan katkısını değerlendirdik.

En son olarak da “Kaynakça”ya yer verilmiştir.

Danışmanım Yrd. Doç. Dr. Yasemin AY’a tez sırasında karşılaştığım zorlukları aşmam noktasında yol gösterdiği, moral verdiği, en son halini alana kadar tezimi titizlikle okuduğu için teşekkür ediyorum. Onun yapıcı eleştirileri ve tavsiyeleri sayesinde karamsarlıktan kurtulmam kolay oldu ve bu tezi yazabildim. Hayatımdaki her şeyi kolaylaştıran ve her zaman yanımda hissettiğim aileme, eşime; teknik noktalardaki yardımlarının yanında samimiyetleriyle de bana destek olan Araş. Gör. Ali İhsan YAPICI’ ya, Araş. Gör. Mustafa KARACA’ya, Okutman Nilay AKAY ve Nilüfer KARADAVUT’a, tezimin konusunu seçmemde ve tez için gerekli kaynaklara ulaşmamda bana yardım eden Yrd. Doç. Dr. Safiye AKDENİZ’e teşekkürlerimi sunuyorum. Son olarak desteğini hiçbir zaman esirgemeyen ve “hocam” olmasından dolayı sonsuz gurur duyduğum Yrd. Doç. Dr. Şahin BARANOĞLU’na teşekkürü ise bir borç bilirim.

Ayşen Kılıç GÜNDOĞDU

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
SUMMARY	ii
ÖN SÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TASVİR

1.1. TASVİRE GİRİŞ	17
1.1.1 TASVİRİN TARİHÇESİ ve EDEBÎ AKIMLARLA İLİŞKİSİ	18
1.1.2 TÜRK EDEBİYATINDA TASVİR	20
1.1.3. TASVİR MOTİVASYONLARI	22
1.1.4. TASVİRİN ÇEŞİTLERİ	22
1.1.4.1. Nesnel Tasvir	22
1.1.4.2. Öznel Tasvir	22
1.1.4.3. Sistematik Tasvir	23
1.1.4.4. Seçici Tasvir	23
1.1.5. TASVİRİN SINIFLANDIRILMASI	23
1.1.5.1. Yer Tasviri (Topographie)	23
1.1.5.2. Zaman Tasviri (Chronographie)	23
1.1.5.3. Cisimlerin Tasviri (Prosopographie)	23
1.1.5.4. Gelenek ve Seciye Tasviri (L'èthopée)	23
1.1.5.5. Portre (Portrait)	23
1.1.5.6. Paralel(Parallèle)	23
1.1.5.7. Tablo (Tableau)	24
1.1.5.8. Canlı Tablo (L'hypotypose)	24
1.1.6. TASVİRİN GÖREVLERİ	24
1.1.6.1. Süsleme Görevi	24
1.1.6.2. İfade Etme Görevi	24
1.1.6.3. Sembol Görevi	24
1.1.6.4. Tasvirin Tahkiye Görevi	24

1.1.6.5. Bilgi Vermek ve Açıklamak Fonksiyonu	25
1.1.6.6. Duyguları İfade Etmek Fonksiyonu	25
1.1.6.7. Gerçeğe Benzerlik Sağlamak Fonksiyonu	25
1.1.6.8. Sembolizm Fonksiyonu	25
1.1.6.9. Şiirsellik Fonksiyonu	25
1.1.6.10. İspatlama Fonksiyonu	25
1.1.6.11. Görselleştirme Fonksiyonu	25
1.1.6.12. Oyalama Fonksiyonu	25
1.1.6.13. Dramlaştırma Fonksiyonu	26
1.1.6.14. Metin Bölümlerini Ayırma Fonksiyonu	26

İKİNCİ BÖLÜM

MAİ VE SİYAH ROMANINDAKİ TASVİRLERİN SINIFLANDIRILMASI

2.1.1. PORTRE (PORTRAIT)	27
2.1.2. YER TASVİRİ (TOPOGRAPHİE)	50
2.1.3. ZAMAN TASVİRİ (CHRONOGRAPHİE)	76
2.1.4. PARALEL TASVİR (PARALLÉLE)	86
2.1.5. GELENEK VE SECİYE TASVİRİ (L'ÉTHOPÉE)	97
2.1.6. CİSİMLERİN TASVİRİ (PROSOPOGRAPHİE):	105
2.1.7. TABLO TASVİRİ (TABLEAU)	111
2.1.8. CANLI TABLO (L'HYPOTYPOSE)	119

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ.....	123
KAYNAKÇA.....	128
ÖZGEÇMİŞ	130

GİRİŞ

SERVET-İ FÜNÛN EDEBİYATI

Servet-i Fünûn ya da Edebiyat-ı Cedide Devri, Türk Edebiyatında 1860'tan beri devam eden Doğu-Batı mücadelesinin kesin sonucunu Batı edebiyatının lehine tayin eden sonuncu safhadır¹. Servet-i Fünûn Edebiyatı, 1896 yılında Tevfik Fikret'in derginin yazı işlerini ele almasıyla (7 Şubat 1896) başlar. 1901 yılında *Servet-i Fünûn* dergisinin kapatılmasıyla sona eren bu dönemin Servet-i Fünûn Edebiyatı olarak kesin tarihlerle belirtilmesinin sebebi de bu edebi hareketin *Servet-i Fünûn* dergisinin etrafında oluşmuş olmasıdır. Edebiyat-ı Cedide'de edebiyatçıları arasında şair olarak Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin, Hüseyin Siyret, Hüseyin Suat, Ali Ekrem, Ahmet Reşit, Süleyman Nazif, Süleyman Nesip, Faik Ali, Celal Sahir; hikâyeci ve romancı olarak Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Ahmet Hikmet, Saffet-i Ziya ve tenkitçi olarak da Ahmet Şuayb vardır.

Servet-i Fünûn dönemi edebiyatçıları, bağlı bulundukları edebi hareket için “Edebiyat-ı Cedide”, “Tarz-ı Cedid”, “Üdeba-yı Cedide” şeklinde ifadeler kullanıyorlardı. Bu edebî harekete “Edebiyat-ı Cedide Topluluğu” adı verilmişse de bu tabir benimsenmemiş, onun yerine “Servet-i Fünûn” ifadesi kullanılmış ve yerleştirilmiştir. Bunun nedeni Edebiyat-ı Cedide ifadesinin Tanzimat'tan beri meydana gelen edebiyat için sıkça kullanılmış olmasıdır.

Tanzimat Dönemi yazarlarının çalışmaları ve edebî ürünleri, yeni Türk Edebiyatının temellerini atmıştır. Bu dönemin önde gelen temsilcilerinden biri olan Rezaizade Mahmut Ekrem'in hem öğretmenlik yaptığı okullarda (Mekteb-i Mülkiye ve Galatasaray Lisesi) verdiği dersler, hem de yazdığı ders kitapları yoluyla bu yeni edebiyatın oluşmasında rolü büyüktür. Köklü değişiklikler için sadece teorik planda kalmanın yetmeyeceğini düşünen Ekrem, genç yetenekleri bir araya toplayarak yeni anlayışa uygun eserler vermeye yönlendirmenin, yeni görüşleri desteklemenin önemine inanıyordu. Onun önderliği ile Tevfik Fikret yönetimine giren *Servet-i Fünûn* dergisinde yazı yazan gençlerin hepsi de iyi tahsil almış kişiler olup Fransızca biliyor, Fransız eserlerini asıllarından okuyorlardı. Bu kişiler, 19.yüzyıl Fransız Edebiyatını bütün özellikleri ve ayrıntıları ile tanımış ve *Servet-i Fünûn*

¹ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Yayınevi, İstanbul: 1995, s.88

dergisinde Fransızca eserleri tercüme ederek yayımlamışlardır. Bizim edebiyatımızda görülmeyen yeni imajlar ilgilerini çekmiş, bunlara karşılık bulmak için eski Farsça ve Arapça kelimelerden faydalanmışlardır. Dilimizde kullanılmayan ölü kelimeleri eserlerinde kullanmışlar, yeni bir dil ve sanat görüşü ortaya koymuşlardır. Edebiyatın yüksek zümreye ait bir iş olduğunu söyleyen Servet-i Fünûn dönemi edebiyatçıları, ahenkli buldukları kelimelere eserlerinde özellikle yer vermişlerdir. Bu anlayış ise edebiyatımızda Tanzimat’la birlikte başlayan “halka doğru gidiş” hareketine aykırı düşmüştür. Ahmet Mithat, Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi gibi edebiyatçıları onların görüşlerine karşı çıkmıştır. Bu nedenle Servet-i Fünûn topluluğu beraberinde onların görüşlerine katılmayan tenkitçi bir grubun da oluşmasına neden olmuştur. Ahmet Mithat *Sabah* gazetesinde yayımlanan “Dekadanlar” adlı makalesinde Servet-i Fünûncuların hareketini, edebiyatı geriye götürüş ve taklitçi bir edebiyat olmakla suçlamıştır. 1901 yılında Hüseyin Cahit’in Fransızca’dan tercüme ettiği “Edebiyat ve Hukuk” adlı yazı, derginin kapatılmasına neden olmuştur. Altı ay sonra dergi tekrar çıkarılmış olsa da Servet-i Fünûn’a damgasını vuran edebiyatçılardan hiçbiri bu dergide yer almamıştır.

SERVET-İ FÜNÛN ROMANI

Modern roman, Türk aydınının Tanzimat’ın getirdiği imkânlarla Avrupa’da tanıdığı, tüm yönleriyle insanı konu alan bir türdür. Avrupa’da modern romanın ortaya çıkış nedenleri ile Türkiye’de romanın doğuşu birbirinden çok farklıdır. Avrupa’da toplumsal gelişmelerin bir ürünü olan roman, hemen hemen bütün bilim dallarından yararlanarak insanı ve çevresini bir problem haline getirmiştir. Romanın merkezi insandır ve insan; duyguları, düşünceleri, arzuları, yetersizlikleri ve çevresiyle kimlik kazanır. Roman kişileri, gerçekte yaşamasalar da bir benzerleri toplumda az çok görülebilir. Eski Türk anlatılarında ise insan ruhu çok az yansıtılmıştır ve insanın içinde yaşadığı çevreyi de bu eserlerde bulmak mümkün değildir. Tanpınar bu konuyla ilgili olarak:

“Eski âlemimizin ufku dardı, insanları pek az tanır ve ancak şöyle böyle değerlendirirdi. Dış hayata gelince, onunla pek az meşgul olurdu.”² demektedir.

² Ahmet Hamdi Tanpınar, “Romana ve Romancıya Dair Notlar I” *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul:1998, s.58

Avrupa romancılığı klasik dönemden romantizme, romantizmden realizme geçişi toplumsal değişime bağlı olarak gerçekleştirirken, ilk Türk romancıları hepsiyle aynı anda karşılaşılır³. Bu yüzden yazmış oldukları eserlerde de bütün sanat akımlarının etkisi görülür. Fakat Namık Kemal’de görüldüğü gibi bazı Türk romancıları daha seçici olma yolunda titiz davranmış; bazı romancılar da, Ahmet Mithat’ ta görüldüğü gibi, daha geniş bir kitleye seslenmek amacıyla herkese kucak açmıştır.

1870’ ten sonra ilk ürünlerini vermeye başlayan Türk romanı iki ayrı yoldan gelişir: Birinci yol aydın olmayan geniş halk topluluğunun batılı romana alıştırılması için Ahmet Mithat tarafından açılan ve Batılı romanla Türk Halk Hikâyelerini uzlaştırmaya çalışan yoldur. İkinci yol ise Batı kültürü ile yetişmiş sınırlı aydın topluluğu için Namık Kemal tarafından açılan, yerli hikâye ve roman örneklerini göz önüne almadan doğrudan doğruya batılı hikâye ve roman tekniğini uygulamaya çalışan yoldur. Ahmet Mithat romanı, amaca ulaşmak için bir araç olarak görmüştür. Amacı ise bir düşünce aşlamak ve bilgi vermektir; ancak bunu yaparken anlatımına özen göstermemiştir. Bu özen göstermeyiş, kısa süre sonra tepkiye yol açmış ve Namık Kemal’le başlayan sanatlı bir anlatımın doğmasına neden olmuştur⁴.

Namık Kemal romanda daha çok romantizmi takip etmiştir. 1880’ den sonra Türk romanında realizme doğru bir yöneliş başlar; ancak halk tarafından tanınan ve sevilen romantizmle kaleme alınan eserlerden sonra realizm, bir geçiş süreci gerektirmiştir.

Gerçeğe ilk yönelme, Halit Ziya Uşaklıgil’in *Sefile*(1886) adlı romanıyla olmuştur. Bu konudaki bilgi yanlışlığını Ömer Faruk Huyugüzel şöyle düzeltir:

“Yazarın, eserle okur arasından büyük ölçüde çekilmiş olması ve buna bağlı olarak kullanılan objektif anlatım yolları dolayısıyla roman tarihimizin ilk realist, hatta natüralist romanı *Sefile*’dir. Yanlış bir şekilde bizde ilk realist roman kabul edilen Sami Paşazâde Sezai’nin *Sergüzeşt*’i *Sefile*’den iki yıl sonra, yani 1888’de yayımlanmıştır. *Sefile*’nin edebiyat tarihimizde böyle bir haksızlığa uğraması, İzmir’de çıkmış bir gazetede tefrika halinde kalarak tanınmak imkânından mahrum olmasıyla yakından ilgilidir.”⁵

³ *Tanzimat’tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, İstanbul: 1985, C.II, s. 418–420

⁴ Olcay Öner toy, *Halit Ziya Uşaklıgil*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara: 1994, s.21

⁵ Ömer Faruk Huyugüzel, “*Halit Ziya Uşaklıgil*” Akçağ yayınevi, Ankara: 2004,s.50

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Sefile* adlı romanının ardından Sami Paşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt*'i(1888), Nabizâde Nazım'ın *Zehra*'sı(1896), Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* (1898) romanlarında realist akımın özellikleri görülür.

Servet-i Fünûn romancıları da öncelikle romantizmle karşılaşmışlardır. Stendhal, Flaubert, Balzac, Goncourt Kardeşler gibi yazarları tanımaları daha sonradır. Servet-i Fünûncular romanlarında kahramanlarının iç dünyalarını tahlil ederken, sosyal yaşamı tasvir etmekle yetindiler; çünkü siyasî baskılar onların sosyal konuları işlemesine engel teşkil ediyordu. Servet-i Fünûn roman ve hikâyecileri eserlerinde gözleme yer vermişlerdir. Roman ve hikâyelerinde olaylar İstanbul'da geçer. Türk romanı, hayatta benzerleri bulunan bir yığın insanla, onların tasvir ve tahlilleriyle tanışır. Gerçeği esas alan romancı hayat ve insan üzerine daha çok gözlem yapmaya ve düşünmeye başlar.

Servet- i Fünûn romanının ve hikâyesinin en kusurlu yönü, şiirde olduğu gibi dili ve üslubudur. Tanzimat'ta Namık Kemal ile başlayan sanatkârane üslubun, Servet- i Fünûn döneminde zirveye ulaştığını görürüz. Servet- i Fünûn şairleri gibi romancıları da, sözlüklerden unutulmuş Arapça ve Farsça kelimeler bulup çıkartmakta idiler. Özellikle Halit Ziya kelimelerin seslerinden istifade ederek bir iç musiki yaratmayı istemiştir. Ancak o zamanlar kendilerine pek cazip gelen ve “mükemmel şekilde işlenmiş bir dil” olarak kabul ettikleri dili daha sonraları kendileri de garip bulmaya başlamışlar ve eserlerinin 1920'den sonraki baskılarında dil ve üslûp bakımından değişiklikler yapmak zorunda kalmışlardır.

SERVET- İ FÜNÛN ROMANI VE HALİT ZİYA UŞAKLIĞİL

Servet- i Fünûn romanının şüphesiz en önemli şahsiyeti Halit Ziya Uşaklıgil'dir. “Halit Ziya Uşaklıgil'in hayatı bir parantez gibi, zevk ve edebiyat tarihimizin ehemmiyetli bir devrini içine alır. Bizde asıl romancılık Halit Ziya Uşaklıgil ile başlar.”⁶

Uşşakizâdelerden varlıklı ve kültürlü bir ailenin çocuğu olarak 1867'de İstanbul'da doğan Halit Ziya, babasının işyerini İzmir'e taşıması sonucu ilköğrenimine İzmir'de başladı. Bir Fransız okuluna verildi. Bu okul onun hem

⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar “Halit Ziya Uşaklıgil” *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınevi, İstanbul: 1995, s.275

eğitim hayatı için hem de ileride gelişecek olan edebî zevki için önemli bir basamak olmuştur. Önceleri dedesine ve ev halkına gece, hikâyeler okuyarak başlayan-gevezeliğinden dolayı dedesi “papağan Halit” lakabını takıyor- edebiyat merakı okulda edebiyatı tanınması, hatta basit de olsa hikâye, deneme ve şiir çevirilerine merakı ile iyice gelişiyor⁷. 1844’te Tevfik Nevzat ile birlikte önce *Nevruz* adlı dergiyi çıkarır; ardından *Hizmet* ve *Ahenk* adlı dergilerin yayın hayatına atılmasında Halit Ziya’nın emekleri ve gayreti görülür. Bu gayretler yalnızca basın hayatı için değildir. Bu yıllar onun edebî hayatında ilk ürünlerini verdiği dönemdir. Nitekim *Sefile*, *Nemide*, *Bir Ölünün Defteri*, *Ferdi ve Şürekâsı* adlı ilk romanları ile *Bir Muhtıranın Son Yaprakları*, *Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası* adındaki ilk hikâye denemeleri bu gazetelerde çoğunlukla da *Hizmet* gazetesinde yayımlanmıştır. Bunlara bazı çevirilerini, denemelerini, mensur şiirlerini de eklersek, İzmir yıllarındaki ilk yazı hayatının çok hareketli olduğunu söyleyebiliriz⁸.

1889 yılında Paris seyahati, ilk Avrupa gezisidir ve onun edebî ufkunu genişletmiş gibidir. Bu yerlerin izlenimlerini *Hizmet* ve *Vakit* gazetelerinde uzun uzun anlatır. 1893’te Reji Müdürlüğü Başkâtipliğine atanır ve bu görevle birlikte İstanbul’a taşınır. Orada, daha önceden adlarını duyduğu Tevfik Fikret, Mehmet Rauf, Hüseyin Suat, Hüseyin Cahit, Ahmet Rasim, Rıza Tevfik, Ahmet Hikmet, Saffet-i Ziya ve Ahmet İhsan gibi gençlerle ve Recaizâde Mahmut Ekrem’le yakın dostluklar kurar. İstanbul’daki ilk yıllarında yazı hayatında *İkdam* gazetesi vardır. Ara sıra da *Servet-i Fünûn*’a yazmaktadır.

Halit Ziya edebiyat dünyasında adını, Tevfik Fikret’in *Servet-i Fünûn* dergisinin yönetimine geçtikten sonra bu dergi etrafında başlattıkları edebî hareket ile duyurmaya başlar. Küçük hikâyeleri ile mensur şiir denemeleri sonrasında ilk ciddi ve onun adını ön plana çıkaracak olan romanı *Mai ve Siyah*’ı kaleme alır. Bu eser 1896–1897’de *Servet-i Fünûn*’da tefrika edilir. Halit Ziya adı artık bir zirvedir; bu zirveye onu taşıyan bir başka romanı da *Aşk-ı Memnu* olur. Ünlü romancı bu eserini de önce *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika ettirir; sonra kitap olarak bastırır. Roman sanatını bizim edebiyatımızda gerek teknik yönden gerek şahıs kadrosunun vak’ a kuruluşuna yerleştirilmesi bakımından, gerek psikolojik çatışmalar açısından ve gerekse konunun işleniş yönlerinden olgunlaştırmış gibi görünen *Aşk-ı Memnu*,

⁷ L. Sami Akalın, *Halit Ziya*, Varlık Yayınları, İstanbul: 1968, s. 4

⁸ İsmail Parlatır “Halit Ziya Uşaklıgil” *Türk Dili*, Ankara: Ocak 1996, sayı 529 s.87–89

hem Halit Ziya Uşaklıgil' in roman sanatında hem de Türk Edebiyatının roman tarihinde ilk başarılı örnek olarak değerlendirilmektedir⁹.

Aşk-ı Memnu'yu Halit Ziya'nın roman sanatı içinde *Kırk Hayatlar* adlı başka bir roman izler; yazarın son roman denemesi ise *Nesl-i Ahir* adını taşımaktadır. *Hikâye* adlı denemesi, hikâye ve roman üzerine görüşlerini içermektedir. Roman sanatını teorik anlamda değerlendiren bu eseri yanında uzun hikâye olarak *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* (1888), *Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası* (1888), *Bu muydu?* (1894), *Heyhat!* (1894) yer alır.

Küçük Hikâyeleri:

Bir Yazın Tarihi (1900), *Solgun Demet* (1901), *Bir Şi'r-i Hayal* (1911), *Sepette Bulunmuş* (1920), *Bir Hikâye-i Sevda* (1922), *Onu Beklerken* (1935), *Aşka Dair* (1936), *İhtiyar Dost* (1937), *Kadın Pençesi* (1939), *İzmir Hikâyeleri* (1950)

Oyunları:

Kâbus (1918), *Firuzan* (1924), *Fare* (1924)

Hatıraları:

Kırk Yıl (5 cilt 1936), *Saray ve Ötesi* (3 cilt 1942), *Bir Acı Hikâye* (1942)

Düzyazı-Şiir:

Mensur Şiirler (1889), *Mezardan Sesler* (1889)

Hitabet:

Birkaç Yaprak (1898)

Edebiyat Tarihleri:

Garp'tan Şarka Seyyale-i Edebiye (1885), *Hikâye* (1889), *Tarih-i Edebiyat-ı Garbiyeden Fransızca Edebiyat Dersleri* (1913), *Yunan Tarih-i Edebiyatı* (1913), *Alman Tarih-i Edebiyatı* (1914), *Latin Tarih-i Edebiyatı* (1915)

Çeviriler:

Demirhane Müdürü (G.Ohnet) (1888), *Nakil* (Öyküler) (1893–94)

Diğer:

⁹ Mehmet. Kaplan, Halit Ziya Uşaklıgil, İslam Ansiklopedisi, TDV Yayınları, İstanbul: 1950 c.5 s143–147

Hesap Oyunları (1890), *Fransızca Muallimi* (1889), *Tuhfe-i Letaif* (1890), *Mebhasü'l- Kıhf* (1890), *Bukelemun-ı Kimya* (1890), *Kanun ve Fenn-i Vilade* (1893), *İlm-i Sima* (1893)

Deneme:

Kenarda Kalmış (1924), *Sanata Dair* (3 cilt 1938)¹⁰

Türk romanı; en yaratıcı, en kültürlü Türk yazarlarından biri olan Halit Ziya Uşaklıgil’le olgunluk dönemine girer. Tanpınar, Halit Ziya’nın Türk romanının gelişimindeki yerini ve değerini şu sözlerle dile getirmektedir:

“Bizde asıl romancılık Halit Ziya ile başlar. Halit Ziya Uşaklıgil’in eseri, bütün Edebiyat-ı Cedîde romanı ve hikâyesi gibi gerçek manası Namık Kemal mektebinden ve üslubundan ayrılmak olan bu hareketin olgunluk merhalesini verir. Halit Ziya, yaradılıştan romancı idi. Vak’a icadı, şahıs yaratma gibi bu sanatın ilk plandaki vasıflarına sahipti. Onu anlamak için Türk romanını sıra ile okumalıdır. Kendinden önce derli toplu bir konuşmanın bile bulunmadığı denemelerden sonra, birdenbire onun sağlam yapıli romanlarına gelince, onun edebiyatımızda nasıl bir konak olduğu görülür. Halit Ziya ile biz birçok şey gördük. Kafası cemiyetin büyük davalarıyla uğuldamıyordu. Belli başlı ‘tema’sı olan ferdî saadet meselesinde bile, cemiyet hayatını derinleştiremediği için, yerli yerine koyamamıştır. Fakat üslubu etrafını yakalamak için çırpınıyordu. Halit Ziya ile biz birçok şey gördük, bazı nüansların farkına vardık...”¹¹

Halit Ziya’nın roman türünde sekiz eseri bulunmaktadır. Bunların ilki *Sefile*’ dir. *Hizmet* gazetesinde dizi olarak yayımlanan *Sefile*, ekonomik baskılar sonucu fahişe olan bir kızın öyküsüdür. Osmanlı sansürü romanın kitap olarak yayımlanmasını “Şeair-i İslamiyeye mugayeratı hasbiyle katiyen gayr-i caiz” gerekçesiyle yasaklamıştır¹². Hazırlık devresini oluşturmaya rağmen daha bu ilk eserinde yazarın, kendisinden öncekilerden farklı bir tutum içinde olduğu hemen göze çarpar. Ömer Faruk Huyugüzel, Ahmet Mithat’ın *Henüz On yedi Yaşında* adlı romanıyla, Halit Ziya’nın *Sefile* romanını karşılaştırıp bu farklılığı şu şekilde ortaya koyar:

¹⁰Prof. Dr. Zeynep Kerman -Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel, “Halit Ziya Uşaklıgil Bibliyografyası”, Türk Dili, Ankara: Ocak 1996, s.529

¹¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, Halit Ziya Uşaklıgil, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınevi, İstanbul 1995, s.275–278

¹² Robert P.Finn, *Türk Romanı*, Bilgi yayınevi, İstanbul: 1984, s.123

“Bu iki roman konuları bakımından büyük benzerlikler gösterir. Her ikisinde de aşk yüzünden kötü yola ya da geneleve düşmüş genç kızların hikâyesi vardır. Ancak bunlar olay örgüsünün düzenlenişi, kişilerin sunuluşu ve üslûp bakımlarından büyük farklılıklar gösterir. Ahmet Mithat’ın amacı ahlakî ve sosyal bir hastalık olan fuhşun aslında bizim toplumumuzda olmadığını, bunun batılılar tarafından bünyemize sokulduğunu ispatlamaktır. Halit Ziya’nın ise romanı vasıtasıyla açık seçik bir mesaj verme amacı yoktur veya hiç değilse bunun varlığı açık değildir. O, saf ve masum bir kızın aşkı yüzünden nasıl fuhşa sürüklenip, tükendiğini objektif bir biçimde ortaya koymak ister”¹³

Bu ilk romanında yazarın eserle okur arasından çekildiği, realist akımın özelliklerini taşıdığını görürüz. *Sefile*’de dikkat çekici bir yön de romanın kadın kahramanlarının -Mazlume ve İkbâl- kadın haklarına karşı duyarlı olmalarıdır. Feminist bir bakış açısını kahramanların çeşitli söz ve davranışlarında görmek mümkündür.

Yazarın ikinci eseri, üçlü aşkın konu edildiği *Nemide*’de olayların anlatımındaki neden sonuç ilişkisi ve güçlü psikolojik tasvirler hemen göze çarpmaktadır. Roman *Nemide* adlı bedenen vereme yakalanmaya çok yatkın, çok hassas bir genç kızın ümitsiz aşkının ve kıskançlıklarının hikâyesidir. Halit Ziya Uşaklıgil, roman hakkındaki düşüncelerini 1891–1892’ de yayımladığı *Hikâye* başlıklı kitabında ortaya koyar. Kitabına roman yerine, neden bu ismi verdiğini, “Osmanlı edebiyatında layık olduğu önemli yere ulaşamayan türlerden biri de yabancı bir kelime ile ifade etmektense Osmanlı diline duymuş olduğumuz saygı gereği “Hikâye” ismini vereceğimiz edebi türdür.”¹⁴ şeklinde açıklayan yazar, eserinde batılı yazarların her şeyden önce insan psikolojisine eğildiğini şöyle dile getirmektedir:

“Kalbi olan adamlar çıkarıyor, yaşıyor, insanoğlunun durumunu. İnsan kalbinin en seçkin duyguları, insanlığın en önemli halleri hikâyelerde inceleme terazisinden geçiriliyor. Hikâyeler öyle bir insan hayatının aynası olarak görülüyor ki, psikoloji ilminin sorunlarından en önemlilerine araştırma konusu oluyor. Ortaya gerçek insanlar, birer kalbi olan adamlar çıkıyor, yaşıyor, insanoğlunun durumunu

¹³ Ömer Faruk Huyugüzel, “Halit Ziya Uşaklıgil” Akçağ yayınevi, Ankara: 2004 s.48–49

¹⁴ Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 1998, s.20–21

her haliyle, her şekilde anlatıyor.”¹⁵ Görülüyor ki yazar için birinci derecede önemli olan olay değil, insan psikolojisidir.

Yazarın *Bir Ölünün Defteri* adlı romanı onun olgunluk dönemine attığı ilk adımdır. Romanda olaylar hatıra defterinden takip edilir. Romanın realist yönünü bu hatıra defteri motifi pekiştirmektedir. Karamsar bir havanın hâkim olduğu romanda yine birlikte büyüyen akraba çocuklarının duygusal hayatları ve psikolojileri konu edilir. Hala-dayı çocukları olan Vecdi ve Nigar birlikte büyürler. Vecdi, Nigar’ı sevmektedir; ancak Nigar, Vecdi’nin okul arkadaşı Hüsam’ı sever. Vecdi aradan çekilir ve gönüllü olarak savaşa -93 Harbi- katılır. Roman onun ölmeden önce Hüsam’a bir hatıra defteri vermesi ile sona erer. Bu üç kişi arasında gelişen olaylar ve bu olayların bireyler üzerinde bıraktığı etkiler gerçeklik uyandıracak şekilde ortaya konmuştur. Ayrıca Servet-i Fünûn edebiyatında sürekli olarak karşılaştığımız karamsar hayat görüşüne ait bölümler de dikkat çekicidir.

Ferdi ve Şürekâsı’nda da aşk, kıskançlık ve fedakârlık duygularının anlatıldığı üçlü aşk kalıbı tekrar karşımıza çıkar. Yazar, sanatsal açıdan pek çok kusurların bulunabileceği bu romanın gerçek hayatla yakından ilgisi olduğunu *Kırk Yıl*’ da söyle dile getirmektedir:

“Bu eser, belki kendisinden önce yazılanlar kadar cazip değildi; fakat öyle zannediyorum ki gerçek hayata pek yakın sayfalarla, hele dedemin ve babamın ticarethanesinden, banka âleminde kalmış izlerle dolu idi.”¹⁶ Romanda aldatılmışlık hissiyle beraber hayal kırıklığına uğrayan kıskanç eşin, intikam duygularıyla neler yapabileceğini gözler önüne seren yazar, aynı motifi *Aşk-ı Memnu*’da daha yetkin düzeyde tekrar ele alacaktır. Buraya kadar sözü edilen romanlar, yazarın Edebiyat-ı Cedîde’nin kuruluşundan önce, İzmir’de yazdığı romanlardır. *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu* ve *Kırık Hayatlar* Edebiyat-ı Cedîde döneminde, *Nesl-i Ahir* ise Meşrutiyet devrinde yayımlanmıştır.

Halit Ziya’nın *Ferdi ve Şürekâsı*’nı izleyen romanı *Mai ve Siyah*’tır. Bu roman, yazar “Reji Umum Müdürlüğü”yle (Gümrük Genel Müdürlüğü) İstanbul’a gelip Servet-i Fünûn’ a girdikten sonra *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edilmiştir. Yazar romanında o dönemin basın çevresini tanıtmıştır. Basımevinde çalışanların problemleri, edebiyatta eski ve yeni anlayış taraftarları arasındaki tartışmalar,

¹⁵ a.g.e., s. 21

¹⁶ Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, İnkılâp ve Aka Kitapevleri, İstanbul: 1969, s.71

yazarın gözlemleriyle verilmiştir. Yazarın en çok beğendiği romanı olduğunu, “İtiraf ederim ki ruhumdan, samimiyetimden en ziyade hissedar olan ve beni kendisine hala müncezip eden hatta geçenlerde tesadüfen elime geçen bir nüshasını karıştırırken bazı sayfaları beni ağlatan bu eser olmuştur.”¹⁷ sözleriyle belirttiği *Mai ve Siyah* aslında onun yönetimi eleştirmek amacıyla yazmayı düşündüğü bir romandır. Bunu *Kırk Yıl*’da yaptığı şu açıklamasından öğreniyoruz:

“Bunu başka türlü tasarladım. O zamanın hayatından, idaresinden, memlekette teneffüs edilen zehirle dolu havadan acılı, hastalıklı bir genç, kısacası devrin bütün hayal kuran yeni nesli gibi bir bahtsız tasvir etmek isterdim ki ruhunun bütün acılarını haykırsın, coşkun bir delilikle çarpsın ve bütün emelleri parmaklarının arasından kaçan gölgeler gibi silinip uçunca o da gidip kendisini, ölmek için saklanan bir kuş gibi, karanlık bir köşeye atsın. Bu gençte bir aşk yıldızı, bir de sanat hulyası olacaktı ve bunlar arasında bir sarhoş gibi yıkıla yıkıla o duvardan bu duvara çarpa çarpa geçip gidecek, sonunda bir kovukta sinip can verecekti; mavi hulyalar içinde yaşamak için yaratılmışken siyah bir uçuruma yuvarlanacaktı. Bu temelin ilk büyük kısmından tabiatıyla vazgeçilince ortada ancak sanat ve aşk hulyaları kalıyordu.”¹⁸

Mai ve Siyah, duygusal genç bir şairin hayal ve hayal kırıklıkları üzerine kurulmuş romanıdır. Ahmet Cemil yazdığı yeni tarz şiiriyle çığır açacak, tanınacak, zengin olup yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi’nin kız kardeşi Lamia ile evlenerek yeni bir yaşama sahip olacaktı. Ancak aydınlık mai bir gecede kurduğu bu hayalleri gerçekleştiremez. Düşündüklerinin hiç birini gerçekleştiremeyen, üstelik çok sevdiği insanları da birer birer kaybeden Ahmet Cemil Servet-i Fünûncuların sıklıkla kullandığı “kaçma” temine paralel olarak siyah bir gecede İstanbul’dan ayrılır. Kahramanı romantik olan romanın realist gözlem ve tasvirlerle dayanması, *Mai ve Siyah*’ın en önemli tezatlarından biridir¹⁹.

Halit Ziya Uşaklıgil, bu romanda çevreyi ve diğer şahısları kendi gözüyle değil, Ahmet Cemil’ in gözüyle değerlendiriyor. Eserdeki zaman, mekân ve şahıslar Ahmet Cemil’ in tipolojisi çerçevesinde şekillenerek anlam ve değer kazanıyor. Hatta Halit Ziya realistlerden aldığı tesirle hayat şartlarını romana sokarak gene mai ve siyah

¹⁷ M. Selahattin Güngör, *Mai ve Siyah Muharriri Nezdinde Bir Saat*, Yeni Kitap, İstanbul:1928, s.2–8

¹⁸ Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, s. 963

¹⁹ N.Ziya Bakırcıoğlu, *Başlangıcından Günümüze Türk Romanı*, Ötüken Yayınevi, Ankara: 2004, s. 62–64

imajları etrafında ve Ahmet Cemil’ in kişiliğinde fakirlik-zenginlik meselesini de gündeme getiriyor²⁰. Tanpınar’ın değerlendirmesiyle:

“Edebiyat-ı Cedîde santimentalizmi, dargınlığı, ahlakî davranışı, her şey, bütün sanat ve üslup ihtiraslarıyla beraber bu eserdir. Hakikatte *Mai ve Siyah*, Edebiyat-ı Cedîde’ nin teklifleri kadar protestolarıyla da devrini veren beyannamesidir. Bu kitap için Türkiye’de nesli namına konuşan ilk eserdir, denebilir.”²¹

Aşk-ı Memnu, kendisinden yaşça çok büyük, iki çocuklu, varlıklı bir adamla evlilik yapan Bihter’ in romanıdır. Kocas Adnan Bey oldukça iyi bir insan olmasına rağmen aradığı mutluluğu onda bulamayan Bihter, Adnan Bey’ in yeğeni Behlül’ ilgi duyar ve Bihter ile Behlül arasında bir ilişki başlar. Bir müddet sonra Adnan Bey, kızı Nihal’i Behlül ile evlendirmeye karar verir. Behlül’ün de bu evliliği istiyor olması Bihter’i çileden çıkarır. Terk edilmişlik ve hayal kırıklığı içinde Bihter, ailenin bir arada bulunduğu sırada her şeyi anlatıp intihar eder. Bu roman kahramanlarının iç çatışmalarını ortaya koyuş şekliyle de büyük önem taşır:

“Aşk-ı Memnu, edebiyatımızın daha önceki bütün romanlarına kıyasla dramatik gerilimde iç çatışmayı çok başarılı bir şekilde vermesiyle de ünlüdür. Bilindiği gibi Türk romanlarının çoğunda dramatik gerilimin, başka deyişle olay örgüsündeki çatışmalardan doğan gerilimin sağlanması için genellikle kişilerin başka kişilerle çatışması veya *Mai ve Siyah*’ta görüldüğü gibi kişinin çevre şartlarıyla veya kaderiyle çatışması gibi çatışmalara yer verilmekteydi. Burada ise bu tür çatışmalardan daha çok kahramanın iç çatışması tercih edilmiş ve özellikle Bihter’in annesine benzememek ve rahatlık içinde iffetli yaşamak için kendinden daha çok yaşlı Adnan Beyle evliliği tercih etmesinden sonra sevmeye ve sevmeye ne kadar ihtiyaç duyduğunu anlayarak yanıldığını anlaması sonucunda içine düştüğü dramatik çatışma bütün roman boyunca çok etkili bir şekilde ortaya konmuştur.”²²

Halit Ziya, en başarılı kadın karakterini bu romanda yaratmıştır. Türk toplumunun pek alışık olmadığı hırslı, mücadeleci, intikamcı aynı zamanda hassas, duygusal açlık çeken ve hayatın gerçekleri ile duyguları arasında sıkışmış Bihter’ in trajedisini yazar romana büyük bir ustalıkla yerleştirmiştir. Yazar, okuyucuyu Bihter’in toplumca hoş karşılanmayacak davranışlarına karşı bir tutum

²⁰ Prof. Dr. Önder Göçgün. “Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* Romanının Tipolojik Tasnif Açısından Değerlendirilmesi”, Türk Dili, Ankara: Ocak 1996, sayı.529, s.146

²¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Halit Ziya Uşaklıgil”, s. 279

²² Ömer Faruk Huyugüzel, *Halit Ziya Uşaklıgil*, Akçağ Yayınevi, Ankara: 2004, s. 68

geliştirmesine müsaade etmeyip tersine Bihter'in psikolojisini anlamaya ve çözümlemeye götürür. Kadının birey olma özellikleriyle ön plana çıktığı görülür.

Kırık Hayatlar romanının kahramanı Ömer Behiç isimli Avrupa'da öğrenim görmüş, evli ve iki çocuklu bir doktordur. Ömer Behiç sıradan bir hayat yaşarken, bir gün "Veli Bey'in kızları" diye tanınan ve geçimlerini kendilerine âşık ettikleri erkeklerden sağlayan iki kız kardeşle tanışır. Sıradan hayatı birden değişen Ömer Behiç, ailesini ihmal etmeye başlar. Küçük kızının ölümüyle kendi aile yaşamını hatırlayan Ömer Behiç, büyük bir üzüntü ve pişmanlık içerisinde evine tekrar döner. Romanda bu merkezden başka, Refet Hanım ve Ferruh Bey ilişkisi, Talat Bey'in karısı ve annesi arasına sıkışıp kalmış hayatı, Mürüvvet Hanım'ın zalim kocasından boşanma mücadelesi, Tayyar Efendi'nin ve Andelip Bacı'nın hayatları, kocası Mehmet Ali'den dayak yiyen hizmetçi Suzidil'in sıkıntılarının yanı sıra pek çok insanın hayat hikâyesine rastlanmaktadır. Romanda konak hayatının kısıtlayıcı belirgin çizgilerinden çıkılarak yoksul ve orta halli insanların yaşadıkları çevrelere ve onların hayatlarına doğru bir açılım görülmektedir. Böylece modern romanın tanımında yer alan olaylar zinciri kavramı bu romanda tam anlamıyla yerini bulmuştur.

Nesl-i Ahir İstibdat yılları siyasî ve sosyal olayları içerisindeki Meşrutiyetçi gençliğin karşılaştığı sorunları Süleyman Nüzhet ve çevresi aracılığıyla yansıtan bir romandır. Meşrutiyet'ten sonra *Sabah* gazetesinde tefrika edilmeye başlanabilmiştir. *Aşk-ı Memnu*'daki kendi yalnızlıklarına çekilmiş baba-kız motifi bu romanda da görülmektedir. Süleyman Nüzhet tek kızı Azra ile Büyükada'da sıradan bir hayat yaşarken âşık olduğu ve evlenmek istediği Server, Gıyas isminde bir jurnalcı ile evlendirilir. Bu arada kızı Azra da Paris'te müzik eğitimi almış İrfan'a âşıktır. İrfan yurda döndüğünde ihtilalcilere katılır. Bir suikast girişiminin sonunda yakalanarak sorguya çekilme korkusuyla intihar eder. Roman, ümit ve hayallerin, hayal kırıklıkları ve hüznün dönüşmesi gibi duygusal yönleriyle *Aşk-ı Memnu*, *Mai* ve *Siyah* romanlarından farklı değildir. Çevre ve insanların genişliği ile de *Kırık Hayatları* andırır. Romanın belirgin özelliği dönemin siyasî ve sosyal yönüne bir pencere açmış olmasıdır. Bununla birlikte dönemin aksiyon gücünü oluşturan ihtilalci ruh, yazarın kötümser yorumunun hazırladığı sondan kurtulamaz.

Halit Ziya'nın romanlarında konuları genellikle aşk temelinden hareketle üçlü ilişkiler ve bunların ortaya koyduğu çıkmazlar ile hazır bulunan hayatın kimi

yönlerini değiştirmeye yönelik kurulan hayaller ve bu yolda verilen mücadeleler oluştururken, psikolojik çözümlemelerin genel olarak bu romanlara hâkim olduğu görülmektedir. Yazar son romanlarında sosyal konulara yer vermekle birlikte, bunlar genel çerçevede oldukça zayıf kalmaktadır. Halit Ziya'yı önceki romancılardan ayıran özelliği, romanda mükemmelliğe giden yolda, konu seçiminden ziyade gerek karakter oluşturmakta gerekse dil ve tekniği işleyişteki titizliğidir. Öncelikle roman kişileri ele alındığında kiminde romantik yönlerin bulunmasıyla birlikte modern hayatın içinden, eğitilmiş, kimi zaman hırslı, kimi zaman isyankâr, aşkta toplum değerlerini kırabilen, kıskanan, ümit eden, bunalıma giren, realist karakterler olarak karşımıza çıkar. Zeynep Kerman, Ahmet Mithat ve Hüseyin Rahmi ile Halit Ziya'yı eserlerindeki kişilerle ilgili olarak şu şekilde karşılaştırmaktadır:

“Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarındaki şahıslar genellikle Batı medeniyetlerini benimsemiş, içlerine sindirmiş kişilerdir. Bunları daha önceki Türk romancılarının, bilhassa Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerindeki alafranga tiplerden ayıran başlıca özellik, gülünç olmamaları ve toplumun genel havasına yabancı kalmayışlarıdır. Halit Ziya onları tasvir ederken Ahmet Mithat Efendi veya Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi okuyucuyu güldürme amacı gütmeyiz. Batıdan gelen unsurlar, bu insanların günlük hayatına girmiş, sindirilmiş, tabii ve normal hale gelmiştir.”²³

Zeynep Kerman, Halit Ziya'nın romanlarındaki şahıs kadrosunun dört asli tipte yoğunlaştığını söyler:

- 1- İlk romanı *Sefile*, *Mai ve Siyah*, *Kırık Hayatlar* hariç diğer beş romanında öksüz kız çocuklarına kendini adanmış “baba” tipleri.
- 2- Genç erkek tipleri: Bunlar Halit Ziya'nın özlediği ideal gençler ve yozlaşmış olarak ikiye ayrılabilirler.
- 3- Genç kadınlar.
- 4- Genç kızlar: Bunları da ikiye ayırmak mümkündür. Sarışın, nahif bünyeye sahip öksüz kızlar ve esmer kuvvetli bünyeye sahip, kuvvetli ve iradeli kızlar²⁴.

²³ Zeynep Kerman, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı ile İlgili Unsurlar*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara: 1995, s. 69

²⁴ Zeynep Kerman, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yayınevi, Ankara: 1998, s. 106

Bununla birlikte Halit Ziya kahramanlarını bütünüyle iyi ya da kötü olarak idealize etmez. Onları psikolojik gerçeklere uygun olarak serbest bırakırken, okuyucuyu taraf tutmaktan ziyade anlamaya ve çözümlemeye yönlendirir.

Halit Ziya'nın hemen hemen her romanında karakter oluştururken Servet-i Fünûn kuşağının sanatçı ruhlu, yenilikçi insanı da bir şekilde yansıttığı görülmektedir. Örneğin *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil, büyük ölçüde yazarın, hatta bütün Servet-i Fünûn kuşağının karakteristik temsilcisidir.

Halit Ziya'nın romanlarında dikkat çeken diğer bir gelişme de olay, çevre, zaman, tasvir ve tahlillerin ortaya konuluşundaki teknik olgunluktur. Romanları birer düğümlemeler, çözümlemeler zinciridir. Roman kahramanlarının her biri kendi etrafında inişler çıkışlar yaşarken, yazar, bunların hepsini roman boyunca asıl kahraman etrafında ustaca birleştirmiştir. *Mai ve Siyah* romanında Ahmet Cemil'in mavi bir gecede kurduğu düşlerin düğümleri, Lamia'nın nişanlanması, yazmış olduğu eserin beğenilmemesi, kız kardeşinin ölümü neticesinde İstanbul'u terk etmesi şeklinde çözümlenir. Bu ölüm ve kaçma özelliği Servet-i Fünûn sanatçılarının genel psikolojisidir. Onlar Tanzimat sanatçıları gibi olaylar karşısında aktif değil, edilgindirler.²⁵

Halit Ziya'nın romanlarında çevre asıl olarak İstanbul ve adalardır. Kimi zaman kenar mahallelerden söz edilse de mekân konak, yalı, köşk gibi büyük yapılardır. Mekânlar roman kişilerinin hayat düzeyi ve biçimlerinin de bir göstergesidir. Olaylarla mekân arasında sıkı bir bütünlük vardır. Romanda zaman unsuru da oldukça uzundur. Olayların başlama, gelişme ve son buluşunda zaman realist bir süreç olarak işlenir. Tesadüflere pek rastlanmaz. Onun romanlarında gerek kişilerin yaşayış biçimlerinin gerekse içinde bulundukları çevrenin verililişinde gözlemin izlerini görüyoruz. Özellikle romancının “Eserlerinizin yaradılışında hatıralarınız nasıl bir vazife görüyor?” sorusuna verdiği yanıt bu düşüncemizi doğruluyor:

“İlhamımın menşei hatıra değilse bile etrafını kuşatan teferruat gene hatıralardan alınan şeylerdir; yani levhanın boyları, ufak tefek tafsilatı şurada burada dimağın köşesinde bucağında sinerek uyurken birdenbire silkinip uyanıveren küçük küçük hatıralarla dolandır.”²⁶

²⁵ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınevi, İstanbul: 1989, s.72–93

²⁶ Halit Ziya Uşaklıgil, *Sanata Dair*, Hilmi Kitabevi, İstanbul: 1955, c. 3, s.144

Anılar, yaşamda görülen şeylerin ve geçen olayların bıraktığı izlerden ibaret olduğuna göre Halit Ziya da yapıtlarını gözleme dayandırıyor demektir. En belirgin gözlem izlerini taşıyan romanı *Mai ve Siyah*’tır. Bu romanda yöneticileri, yazarları, baskı makineleri ile bir basımevi ve edebiyat mücadelesi de belirtilerek basım hayatı verilmiştir²⁷.

Halit Ziya’nın Türk romanına kazandırdığı önemli bir yenilik de dil ve üslupta olmuştur. “Artistik nesir sanatçısı” olarak tanınan Halit Ziya bu konuda Abdülhak Hamit ve Rezaizade Mahmut Ekrem ile Fransız şairlerinin, özellikle de Baudelaire’in etkisinde kalmıştır. Bu doğrultuda devrik cümleler kurarak, fiilden önce gelmesi gereken tamamlayıcı öğeleri kimi zaman fiilin sonuna getirerek, asıl düşüncüyü anlatan sözcük ya da sözcükleri, kimi zaman bağımsız vererek, kimi cümleleri yarıda keserek ve bolca ünlem ifadeleri kullanma gibi yöntemler kullanarak ince bir anlatım dili geliştirmiştir²⁸. Bu anlatım tarzından sonraları kendisi de rahatsız olarak en güzel eserlerini yeniden ele alıp sadeleştirmiştir.

Gazete ve dergilerdeki yazılarından başka 50’ye yakın eser bırakmış olan Halit Ziya, tercümeleri, edebiyat tarihleri ve hatıraları özellikle roman ve hikâyeleri ile Türk Edebiyat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Ondan önce Türk romancılığına hâkim olan, Ahmet Mithat Efendi’nin ve onun izinden gidenlerin olaya ve maceraya dayanan ve fayda amacı güden sağlam bir teknikten yoksun olan eserlerdi. Halit Ziya, kahramanlarının tutkularını ve hislerini tahlil etmeyi, onları yaşadıkları çevre içinde göstermeyi amaç edinerek sanatkârane bir üslup ile Türk dilinde gerçek batılı romanı yaratmıştır.

“Duyguların inkişaflarını, bütün inceliklerine dikkat ederek, tahlil, ressam gözü ile görülerek yapılmış dekor, eşya ve tabiat tasvirleri, bugün için bize hayli suni gelen sanatkârane bir üslûp ve malzemesini büyük bir ustalık ile kullanmanın neticesi olan sağlam bir teknik Halit Ziya’nın romanlarının başlıca hususiyetini teşkil eder. Zengin bir aile içinde doğan ve daima zengin muhitlerinde bulunmuş olan Halit Ziya eserlerinde umumiyetle maddi şartların tazyikini duymayan ve sadece aşk için yaşayan insanların hayatını anlatır. Aynı erkeğin iki kadın tarafından veya aksine aynı kadının iki erkek tarafından sevilmesi ve bu vaziyetten doğan ruhi

²⁷ ÖnerToy, a.g.e., s.189

²⁸ Kerman, a.g.e., s. 127–135

buhranlar, Halit Ziya'nın en çok sevdiği ve işlediği mevzulardır. Onun bu hususta klasik Fransız romanı ananesine bağlı kaldığı görülmekte ise de, Halit Ziya'nın en faal devrinde Türkiye'de her türlü neşriyatı sınırsız ve hemen daima engelleyici bir sansür altında tutan, en basit memleket ve cemiyet meselelerinin bile matbuatta münakaşa edilmesini katiyen yasak eden, memleket dâhilinde şehirden şehre seyahati bile kayıtlara bağlayan, hemen hemen herkesi kendi zümresi ve hatta aile muhiti içinde kalmaya mecbur eyleyen son derece şiddetli bir istibdat idaresinin hüküm sürdüğü de unutulmamak lazımdır; bundan dolayıdır ki, Halit Ziya'nın eserlerinde Türk cemiyetinin derin ve köklü meselelerine hemen hemen hiç rastlanmaz.”²⁹

Halit Ziya Uşaklıgil uzun süren yazı hayatında genel olarak edebiyata, Türk ve Batı edebiyatlarının tarihine dair çok sayıda yazı yazmış, bunların bir kısmı daha sonra kitap haline gelmiştir. *Sanata Dair* bu yazılarının büyük bir kısmını bir araya getirdiği dört ciltlik bir eseridir. Yazarın İzmir'deyken *Hizmet*'te 1887'de tefrika halinde yayımladığı ve 1891'de kitap haline getirdiği “*Hikâye*” başlıklı yazılarıysa edebiyat tarihi alanına girmekle beraber daha çok roman teorisi konusundaki fikirleri ve aynı zamanda roman konusunda yazılmış ilk teorik kitaplar arasında bulunması dolayısıyla önemlidir.

Sonuç olarak kendinden önceki hikâye ve roman yazarlarından çok farklı bir şekilde kaleme aldığı eserlerinde Halit Ziya Uşaklıgil, Batılı anlamda realist romanlar yazmış ve pek çok yazarı da etkilemiştir. Onun eserlerinin günümüzde de okunuyor ve tartışılıyor olması, onun “roman sanatı” üzerindeki başarısının doğal bir sonucudur.

BÖLÜM I

TASVİR

1.1.TASVİRE GİRİŞ

Tasvir kelimesinin iki anlamı vardır. Birinci anlamında tasvir, herhangi bir nesnenin unsurlarını ve niteliklerini belirten bir ifadenin üretimidir. İkinci anlamında herhangi bir nesnenin unsurlarını ve niteliklerini belirten bir ifadenin üretimi sonucu

²⁹Mehmet Kaplan, “*Halit Ziya Uşaklıgil*”, İslam Ansiklopedisi, TDV Yayınları, İstanbul: 1950, c.5, s. 143–147.

ortaya çıkan üründür³⁰. En genel tanımıyla mekân içinde yer alan nesnelerin sergilenmesidir. Yazılı metinlerde yazar çevreyi daha çok kendi bakış açısıyla ya da anlatıcının bakış açısıyla tasvir eder. Yazar eserinde çevreyi objektif olarak tarafsız bir şekilde sunabileceği gibi sübjektif bir şekilde kendi isteğine göre değiştirerek, farklılaştırarak da anlatabilir. Yazarın olgular karşısında aldığı tavrı bize en iyi şekilde yansıtan şey, yaptığı tasvirlerdir.

Günümüzde insanı, iç dünyası ve dış dünyası ile çevreyi birbirinden ayrı şeylermiş gibi düşünmek imkânsızdır. Ünlü Fransız yazarı ve romancısı Emile Zola'nın şu cümlesi bu görüşü daha da kuvvetlendiriyor: “Artık zevk olsun diye, tasvir için tasvir yapmıyoruz. İnsanın içinde yaşadığı çevreden ayrılamayacağını, elbisesi, evi, şehri, vilayeti ile tamamlandığını kabul ediyoruz.” Tasvirin asıl amaç ve önemi ile ilgili olarak Fransız edebiyatının ünlü romancısı Goncourtlar da, “Anlayışımıza göre, görünen şeylerin ve çevrenin maddî tasviri, romanda tasvir için tasvir yapmak değildir. Tasvir, bu şeylerden ve bu çevrelerden fıskırarak heyecana elverişli belli bir çevreye götüren bir vasıtaadır.” diyor.

Romanda olayların anlatılışında olduğu gibi, tasvir ve tahlillerde de asıl rol sahibi olan birinci şahıs ya da üçüncü şahıstır. Bazı romanlarda kişiler konuşurken, düşünürken, kendi çevrelerini, çevre dekorunu da diyaloglar içinde kendileri anlatırlar. Aktif olan birinci şahıstır ve biz her şeyi ondan öğreniriz. Böylelikle onların gerek kendilerini gerekse çevresini anlatıp tasvir edişlerinden iç dünyalarını daha iyi anlarız. Bazı romanlarda da romancı, tasvir işini kendi üzerine alır. Burada aktif olan kişi, yazar yani üçüncü şahıstır. Bu durumda yazarın yapacağı şey, çevreyi roman kişilerinin gözüyle görebilmesi, onların ruh hallerine inebilmesidir. Tasvirlerin birinci ya da üçüncü şahıs ağzıyla yapılması yazarın roman anlayışı ve tekniği ile ilgilidir; ancak romancının gücü ve başarısı kendini bir yana bırakmaya, kahramanlarının maddî ve sosyal şartlarına uyarak onlar gibi görmeye, duymaya, işitmeye bağlıdır. Şüphesiz ki romanın okuyucunun üstünde derin izler bırakmasında tasvirin ve tahlilin çok büyük bir payı vardır.

1.1.1. TASVİRİN TARİHÇESİ ve EDEBÎ AKIMLARLA İLİŞKİSİ

³⁰ Tasvir, tasvirin çeşitleri ve tasvirin görevlerinin açıklanmasında temel olarak Yrd.Doç.Dr. Safiye Akdeniz'in "Betimleyici Anlatım: Tasviri Metinler" başlıklı makalesinden yararlanılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. www.ege-edebiyat.org

Günümüzde çok ilerlemiş olan psikoloji, sosyoloji ve sosyal psikoloji bilimlerinin verileriyle insanın çevrenin dışında değil, dış çevrenin içinde ve sürekli olarak etkisi altında olduğu kanıtlanmıştır; fakat bu durumun anlaşılması için yüzyılların geçmesi gerekmiştir. Yunan ve Latin klasiklerinde dış çevrenin ve canlı bir doğanın olmadığı, doğaya estetik bir bakış açısıyla bakılmadığı görülmüştür. 17.yüzyıl Fransız klasiklerine baktığımızda da tabiat duygusunun bilinçte henüz doğmamış olduğu görüldü. “Ferdinand Brunetière’in dediği gibi, “Bizzat Boileau, iki satır arasındaki boş zamanını Auteuil’deki bahçesinden zevk almakla geçirirdi. O da bizim gibi güneşi, koruları ve yeşilliği sevmiştir... Fakat kendisine çok tabii görünen zevklerle «edebiyat» yapmamıştır... Zamanında bu, moda değildi.” Gerçekten Klasisizmin kuramcısı olan Boileau’nun tabiat anlayışı çok sınırlıdır. O, bütün tabiatı değil, yalnız insan tabiatının taklit edilmesini ister; çünkü ilerde J.J. Rousseau’nun keşfedeceği canlı, hareketli, renkli ve göz alıcı tabiatı, dış çevreyi 17.yüzyılda tanımamıştır”³¹.

Birçok romancının, şair ve ressamların, ortaya koydukları yapıtlarla bize, kendilerinden önce de var olan güzellikleri göstermesi, önümüze canlı tablolar sermesi romantizmin ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Romantizmin kurucusu ve en önemli temsilcisi olan Victor Hugo, bu akımla ilgili düşüncelerini şöyle dile getirir: “Romantizm edebiyatta liberalizmden başka bir şey değildir. Onun, Klasisizmin baskısından kurtularak edebiyat türlerine, güzel sanatların diğer kollarına özgürlük, kişisellik kazandırmasıyla edebiyat geniş alanlara ve tabiata açılmıştır.”³² Klasisizme bir tepki olarak oluşup gelişen romantizm ve romantik eserler ruhları büyüledikten sonradır ki dağlar, ormanlar, göller fırtınalar güzelleşmeye başlamıştır. Fransız filozofu Henry Bergson bu konuda şunları söylüyor: “Dağ her zaman kendisini seyre gelenlerde duymalara benzeyen ve gerçekten dağa bağlı olan bazı duygular uyandırabilmiştir. Ama Rousseau dağ hakkında yeni ve orijinal bir heyecan yarattı. Onun tarafından ortaya konulan bu heyecan, sonradan herkesin duyduğu bir heyecan oldu.”³³ Rousseau’ya gelinceye kadar dağ, orman, rüzgâr, deniz ve göl manzaralarının bütün yazarlarda çirkin sahneler olarak değerlendirildiği görülmüştür. Sonuç olarak 18.yüzyıla kadar tabiat, insanlarda bir güzellik ve estetik duygusu uyandırmamıştır.

³¹ Suut Kemal Yetkin, *Edebiyatta Akımlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul: 1967, s. 17

³² Suut Kemal Yetkin, *Sanat Meseleleri*, De Yayınevi, İstanbul: 1962, s. 40

³³ ag.e, s.41

Tasvir yazara, yazarın bağılı bulunduğu edebî akım ve anlayışa göre değişiklik gösterir. Klasiklerde tasvir yok gibidir. Romantiklerde daha çok şairane hayallere, süsleme ve benzetmelere yer verilir. Tasvir için daha çok mehtap, gece, yıldızlar, göl, deniz, ulu ağaçlar... vb. gibi tabiat parçaları, tabiat manzaraları uygun bulunur. Realist eserlerde kişiler tanıtılırken çevresi, ailesi ile birlikte ele alınır ve derinlemesine anlatılır. Bu yüzden gerçeğe bağılı kalma düşüncesiyle yer yer uzun ve çok ayrıntılı tasvirler bulunur. Pozitivist görüşe ve realist anlayışa göre yazılmış ilk büyük roman olarak *Madam Bovary* kabul edilir. Bu romanda düşsel hiçbir şey görülmez; bütün olaylar gerçektir, bütün kişiler yaşamıştır. Buradan hareketle realizm, realitenin objektif gözlemine dayalı bir edebiyat akımı olarak tanımlanabilir. O halde realist bir romandaki kişilerin düşünceleri ve duyguları hakkında tam bir fikir edinmek için, içinde onların yaşamakta oldukları çevreyi etraflıca bilmek gerekir. Bu yüzden de realist eserlerde sonu gelmez tasvirler çok önemlidir. Bu tasvirler yardımıyla sebep sonuç ilişkisini değerlendirerek kişilerin ruh dünyasına kolaylıkla ineriz. Dış çevre tasvirinin bütün realist romanlarda son derece büyük önem taşıdığı görülür. Çevre, içinde yaşayan insanları etkilediğine göre, onu kişilerin gözüyle görerek tasvir etmek gerekir. Realist bir romancı, olay kişilerinden birini görmediği bir yere götürdüğü zaman, kendisi o yeri tasvir etmez, o yeri o kişinin bilgi seviyesine, duyuş derecesine göre yavaş yavaş okuyucuya gösterir. Çünkü çevre, insanı, o insan tarafından algılandığı oranda etkiler.

Natüralistler ise bir bilim adamı titizliği içinde hem gözlemci hem de deneyci durumundadır. Onlarda da ayrıntılı ve gerçeklere tıptı tıpına uyan tasvirler vardır. Fransızların ünlü natüralist romancısı Emile Zola “Biz romancılar insanların tutkularının sorgu yargıcısıyız. Natüralizm, yaşadığımız bilim çağının edebiyatıdır.”³⁴ diyerek romanla pozitif bilimler arasındaki sıkı ilişkiye değinir. Ona göre romancı bir gözlemciden ve bir deneyciden meydana gelmiştir. Onun gözlemci niteliği, olayları nasıl görüyorsa öyle vermekte, hareket noktasını doğru tespit etmekte, olayların gelişeceği sağlam bir alt yapı kurmaktadır. Görülüyor ki pozitif bilimler alanındaki hızlı gelişmeler, roman anlayışını da güçlü bir şekilde etkilemektedir. Tabiatı ve sosyal çevreyi gerçek manada ele alıp incelemenin 19.yüzyılda başladığını görmekteyiz. Romanda da tasvirin estetik önemi 19.yüzyılın ortalarına doğru, maddî ve sosyal çevrenin insan üzerindeki etkileri incelendikten sonra

³⁴ Türk Dili, *Roman Özel Sayısı*, TDK, Ankara: 1984, s.700

bilimsel gelişmelerle birlikte anlaşılmıştır. Suut Kemal Yetkin, “Bir insanın konuşma tarzından, ileri sürdüğü fikirlerinden dış çevresini anlamak, kurmak mümkün olduğu gibi; içinde yaşadığı çevreden, odasından, odasının döşenişinden, eşyanın tertibinden de iç çevresini anlamak öylece mümkündür. İnsan, içinde yaşadığı çevre ile aydınlandığına, tamamlandığına göre, bir romanda bu çevrelerin yer almasından daha tabiî ve daha zaruri bir şey olamaz. Emile Zola’nın «Artık zevk olsun diye, tasvir için tasvir etmiyoruz. İnsanın içinde yaşadığı çevreden ayrılamayacağını, elbisesi, evi, şehir vilayeti ile tamamlandığını kabul ediyoruz.» sözü de bu gerçeği belirtir. İnsanın içinde olup bitenleri, dışında olup bitenlere bağlamaktan, içle dış arasında bir sebep sonuç münasebeti kurmaktan daha tabiî ne olabilir? Birçok büyük romanda sonu gelmez tasvirlerin sebebi işte budur.”³⁵ sözleriyle romanda tasvirin önemi ve gerekliliği üzerinde durmuştur. Tiyatroda dekor ne ise romanda da dış çevre tasviri odur.

1.1.2. TÜRK EDEBİYATINDA TASVİR

Edebiyatımıza “tabiat güzelliği” kavramı 1870’li yıllarda Tanzimat Edebiyatı kanalıyla Fransız edebiyatından, özellikle romantizmden esinlenerek girmiştir. Altı yüz yıllık Klasik edebiyatımızda ve Divan şairlerimizde bugünkü anlamda bir tabiat güzelliği, tabiat duygusu yoktur³⁶. Tevhid, naat ve kaside gibi uzun manzumelerin baş tarafında genellikle bir nesib yani tasvir bölümü bulunur. Şair burada bir tabiat, bir zaman, bir yer, bir olay... tasviri yapar. Bu bölümlerde pek çok gazelde ve daha başka manzumelerde gül, gülşen, servi, gülzar, bağ, çemen, çenar, lale... gibi bazı tabiat parçalarından söz edilir; ancak bunlar belli bir zaman ve mekanla ilgisi olmayan, birtakım işaretler ve semboller olma durumunun ötesine geçmez. Yani somut değildir. Örneğin bir “gülzar (gülbahçesi)” dan söz edilir; ancak onun nerede olduğu, ayırıcı niteliklerinin olup olmadığı bilinmez. Bütün Divan şairleri tabiata ait öğeleri hep aynı şekilde kullanır. Divan edebiyatının baharı anlatan «Bahariye» ve kıştan söz eden «Şitaiye»lerinde tasvir edilen, sözü geçen renk, ses ve kokularda duyguların payı yoktur. Divan şairleri bunları bize sadece fikir ve kavram halinde

³⁵ Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine*, Yenilik Yayınevi, İstanbul: 1952, s. 22–23

³⁶ Cahit Kavcar, “Romanda Tasvirin Önemi ve Psikolojik Rolü”, *Edebiyat ve Eğitim*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara: 1994, s. 63–68

vermişlerdir. Divan edebiyatı, dış âleme bütün pencerelerini kapamış ve kendi içinde oluşmuş, gelişmiş, kapalı bir edebiyattır.

Gerçek tabiat edebiyatımıza rengiyle, kokusuyla ve sesiyle Tanzimat'ın açtığı pencereden girer. Romantizmin ve Victor Hugo'nun etkisinde kalan Namık Kemal ve eserleri bu konuda öncü durumundadır. Türk edebiyatında basit ve teknik yönden zayıf olmakla birlikte Batılı anlamda ilk roman yazarlarından biri Namık Kemal'dir. Tanzimat devrinin ve Türk edebiyatının Batılı anlamdaki ilk romancıları, romanlarına başlarken bir tiyatro dekoru tasvir eder gibi çevreyi uzun uzun anlatırlar ve sonra o çevreye bir daha dönmezlerdi. Bu romanların ilki olan *İntibah* böyle uzun romantik bir bahar tasviri ile başlar, ardından Çamlıca anlatılır ve bu tasvir altı sayfa sürer³⁷. En başta yer alan ve baharın tasvir edilişi bakımından hareket noktası kabul edilebilecek olan

“Gel ey fasl-ı bahârân, mâye-i ârâm ü hâbımsın

Enîs-i hâtırım kâm-ı dil-i pür-ıstırâbımsın”

beyti Divan edebiyatındaki kasidelerin giriş yani nesip kısmı ile Bahariyeleri hatırlatır. Eserin içindeki tasvirler de, olayın akışını kesip yavaşlatacak kadar uzundur. Namık Kemal'in bu eseri, romanımıza dış dünyanın tasvirinin girmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanında ise olaya, romanda önemli bir yeri olan Çamlıca'nın tasviri ile başlanır ve bu tasvir beş sayfa sürer³⁸. Ancak iki romanda tasvirlerin yapılaş şekli oldukça farklıdır. Namık Kemal'in benzetmelerle süsleyerek, kendi düşüncelerini katarak yaptığı tasvirlerin aksine Recaizâde Ekrem'in tasvirlerinin daha çok okuyucuya bilgi vermeyi amaçladığı görülür. *Araba Sevdası* 'nda önce Çamlıca'ya gitmek için izlenecek yol tarif edilmiş, sonra da Çamlıca'nın tasvirine geçilmiştir. Nabizâde Nazım'ın yazdığı *Zehra*'nın başında da çok uzun bir Boğaziçi tasviri yer alır³⁹. Fakat onun romanının gereksiz tasvir ve tahlillerle kesilmediğini görürüz. Romana başlarken yapılan uzun tasvirler ve çok ayrıntılı olarak anlatılan çevre; roman kişilerini henüz tanımayan ve tasvir edilen şeylerin onların hayatında oynayacağı rolü bilmeyen okuyucu için oldukça sıkıcıdır. Tasvir ve tahlillerin olayın içine sindirilerek verilmesi, tasvir yapılırken

³⁷ Namık Kemal, *İntibah*, Bahar Yayınevi, İstanbul: 2005, s.6–12

³⁸ Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, Bahar Yayınevi, İstanbul: 2005, s. 15–20

³⁹ Nabizade Nazım, *Zehra*, Bahar Yayınevi, İstanbul: 2005, s.5–10

durdurulan donmuş zamanın, bazı motivasyonlarla tahkiyeye bağlanması gerekmektedir.

1.1.3. TASVİR MOTİVASYONLARI

Tasvir motivasyonları için kullanılan başlıca teknikler şunlardır: ⁴⁰

Yazar, tasvir zamanından tahkiye zamanına geçerken anlatıda zaman kopukluğu hissini gidermek için tasvirleri bir kahramanın gözünden yapar. Böylece tasvir zamanı, tahkiye zamanı içindeymiş gibi görünür. Realist edebiyatta, özellikle Zola'da bu teknik sık sık karşımıza çıkar.

Anlatıda bazen bir kahraman, diğer kahramana bir nesneyi, bir faaliyeti anlatır. Böylece tasvir, tahkiye zamanı içinde diyaloglar içine sokulmuş olur.

Tasvir motivasyonları sayesinde tasvir, kahramanın bir hareketi haline gelir, realist bir anlatım etkisi elde edilir.

1.1.4. TASVİRİN ÇEŞİTLERİ

1.1.4.1. Nesnel Tasvir: Nesnel tasvirler, tahkiyede zamanı askıya alır. Yazar, kahramanları ve hikâyenin akışını bir tarafa bırakır ve araya girerek okuyucuya genellikle mekânla ilgili bilgi verir. Bu tip tasvirler, sıfır odaklanış metinlerinde karşımıza çıkar. Yani anlatıcı olayı dıştan anlatan, objektif olarak anlatan bir bakış açısı seçer. Nesneler, genellikle niteleme sıfatlarıyla, isim tamlamalarıyla ve sıfat fiil gruplarıyla nitelendirilir. Mekân belirleyicileri ve bağlaçlar kullanılır.

1.1.4.2 Öznel Tasvir: Öznel tasvir, anlatan yahut “bakan” kişinin duygularını ifade eden tasvirdir. Tasviri okuyan bu duyguların etkisini hisseder. Öznel tasvirlerde, anlatı zamanı ile tasvir zamanı çakışır yani tasvir şahısların hareketi ile birlikte yürür. Tasvirler, kahramanın gözünden yapılır. Bazen de kahramanın güzergâhı tasvir edilir. İç odaklanış tahkiyelerinde öznel tasvirler bulunur. Klasik romanlarda tasvir, anlatı durdurularak yapılırdı. Anlatıcı, anlatıyı durdurarak okuyucuya bilgi verirdi. 19. yüzyılda Balzac bu geleneği sürdürdü. Buna karşılık Stendhal, Flaubert ve çok zaman Zola gibi romancılar, tasviri şahısların bakış açısından yaptılar. Böylece metinde bir yama gibi birbirinden ayrı olan tasvir

⁴⁰ Akdeniz, a.g.m.

zamanıyla anlatı zamanını bütünleştirdiler, onları üst üste çakıştırdılar. Proust’la birlikte bu tutum bir kural haline geldi.

1.1.4.3 Sistematik Tasvir: Hiçbir şey atlamadan, sırayla, adım adım her şey anlatılıyorsa sistematik bir tasvir söz konusudur.

1.1.4.4 Seçici Tasvir: Şu yahut bu ilgi çekici şeyler seçilerek yapılan tasvirlerdir.

1.1.5. TASVİRİN SINIFLANDIRILMASI

Geleneksel Batı retoriği zaman içinde bir tasvir sınıflandırması geliştirmiştir (taxinomie)⁴¹. Bu retoriğin en yetkili temsilcisi olan P. Fontanier, bu geleneğe dayanarak tasviri sekiz tipe ayırmıştır⁴²:

1.1.5.1. Yer Tasviri (Topographie): Bir dağın, ovanın, şehrin, köyün, evin, bahçenin tasviridir.

1.1.5.2. Zaman Tasviri (Chronographie): Zamanın, bir periyodun, bir sürenin tasviridir.

1.1.5.3. Cisimlerin Tasviri (Prosopographie): Figürlerin, cisimlerin, fizik niteliklerin, dıştan görünüşün tasviridir.

1.1.5.4. Gelenek ve Seciye Tasviri (L’èthopée): Geleneklerin, karakterlerin, kusur ve faziletlerin, gerçek yahut hayalî bir şahsın ahlakî niteliklerinin tasviridir.

1.1.5.5 Portre (Portrait): Canlı bir varlığın fizikî ve ruhî niteliklerinin tasviridir.

1.1.5.6. Paralel (Parallèle): Aralarında benzerlikler yahut farklar bulunduğunu göstermek için iki nesnenin fizikî yahut ahlakî tasvirinin art arda yahut birlikte yapılmasıdır.

1.1.5.7. Tablo (Tableau): Hareketlerin, tutkuların, olayların vb. canlı ve hareketli tasvirleridir.

1.1.5.8. Canlı Tablo (L’hypotypose): Bu tasvirlerde nesnelerin takdimi o kadar canlı ve o kadar enerjiktir ki unutulmaz bir imaj ve tablo yaratır.

⁴¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. <http://www.unibuc.ro/eBooks/Iis/Mariana> Tutescou-Argumentation/51htm

⁴² Pierre Fontanier, *Les Figures Du Discours*, Flammarion, Paris:1977, s.420 (Aktaran: Yrd. Doç. Dr Safiye AKDENİZ, ayrıntılı bilgi için bkz. www.ege-edebiyat.org)

1.1.6. TASVİRİN GÖREVLERİ

1.1.6.1. Süsleme Görevi: Tasvirin en eski fonksiyonu süslemedir. Batı kültüründe İlyada ve Odesia gibi metinlerde, hitabet sanatında tasvir, süsleme görevinde kullanılmıştır. Tasvir başlangıçta anlatının dinlendirici bölümüydü ve kuyumculuk, mimarî gibi diğer sanatlarla yarışan şairlerin retorik ustalıklarını sergileme yeri idi. Realistler, tasvire gerçeği anlatmak için başvurdular. Modern tasvir resim sanatlarında olduğu gibi süsleme tutkusundan vazgeçmemiştir.

1.1.6.2. İfade Etme Görevi: 18. yüzyılda Romantizmin ortaya çıkışıyla birlikte tasvir, ifade etme görevi yüklenmiştir. Romantizmle birlikte tasvir, artık sadece bir dekorun yahut bir şahsın taklidi olmaktan çıkmıştır. Yeni tasvirde dış ile iç arasındaki, tabiat ile onu seyreden in duyguları arasındaki ilişkiler sergilenmeye başlanmıştır. Tabiat tasvirleri vasıtasıyla ruhî hayat görünür kılınmıştır. Bu tasvirlerde her tabiat tablosu, iç duyguların istiareli bir anlatımıdır. Tabiat tasvirleri psikolojik halin bir ifadesi halini almıştır. Rousseau'nun eserlerinde bu tip tasvirler görülür.

1.1.6.3. Sembol Görevi: Tasvir, anlattığı şeyin dışındaki bir başka şeyi anlatmak için kullanılmışsa sembol görevi yüklenir. Balzac'ta şahısların görünümü, giyimi, mobilyalar ve çevresi onların psikolojisi ile ilişkilidir. Burada dolaylı bir muhit teorisi vardır: Sosyal varlıklar, diğer canlı varlıklar gibi muhitiyle uyum halindedir. Dolayısıyla onlar, muhitten hareketle yorumlanabilirler. Tasvirin sembolik fonksiyonu bazen “proleptique” bir değer kazanabilir. Bu durumda tasvir sadece sembolik bir değer taşımaz, ayrıca bir şahsın başına gelecek işi yahut daha sonra anlatılacak bir olayın sonuçlarını önceden sezdirir.

1.1.6.4. Tasvirin Tahkiye Görevi: 1960'lı yıllarda Yeni Roman Akımı, tasvir ve tahkiye ilişkisini tersine çevirmiş, tasviri bir tahkiye haline getirmiştir. Bu akımda tasvir, tahkiyenin emrinde değildir, tahkiye tasvirin emrindedir.

1.1.6.5. Bilgi Vermek ve Açıklamak Fonksiyonu: Yer ve nesne tasvirleri, okuyucunun olayın gelişimini daha iyi kavramasını sağlar. Amaç, açıklama ve bilgi vermek olduğu zaman nesnel, objektif tasvirler yapmak gerekir.

1.1.6.6. Duyguları İfade Etmek Fonksiyonu: Tasvirler, nesne hakkında bilgi vermek amacıyla yapıldığı gibi, nesneler karşısında hissedilen duyguların ifadesi

için de yapılır. Olayı gören ve anlatan kişinin duyguları, bazen anlatımına yansır. Bu durumda öznel, sübjektif bir tasvir ortaya çıkar. Bir tasvire bazen yazarın genel izlenimleri yansır (Hüzün yahut neşe). Yazar, bazen duygularını yararlandığı üslûp teknikleriyle bize yansıtır. Cümle yapıları, kullandığı kelimeler, imajlar bize yazarın duygularının ipuçlarını verir. Mesela yazar bir binayı birçok şeye benzetebilme imkânına sahiptir. Eğer binayı bir hapishaneye benzetiyorsa, bu benzetmede onun bakış tarzını ve bu nesne karşısında hissettiklerini sezebiliriz.

1.1.6.7. Gerçeğe Benzerlik Sağlamak Fonksiyonu: Yazar ayrıntılara yer vererek gerçeğe benzerlik duygusu yaratır. Böylece okuyucu üzerinde realizm etkisi yaratılabilir.

1.1.6.8. Sembolizm Fonksiyonu: Tasvir edilen nesne ile metinde yer alan bir şahıs yahut olay arasında ilişki kurularak yazıya sembolik bir anlam verilir. Bir şahsın iç dünyası ile dış dünyası arasında bir istiare yoluyla paralellik kurularak sembolik bir anlatıma ulaşılabilir. Sembolik fonksiyonun kullanılmasına bilhassa öznel tasvirlerde rastlanır.

1.1.6.9. Şiirsellik Fonksiyonu: Yazar şairane imajlarla, ahenk araçlarıyla şiirsel bir etki elde edebilir.

1.1.6.10. İspatlama Fonksiyonu: Tasvir, aynı zamanda bir ikna yöntemi olarak da kullanılabilir.

1.1.6.11. Görselleştirme Fonksiyonu: Bir tasvir metni bir nesneyi yahut nesnenin bir halini zihnimizde, hayalimizde canlandırma görevi yüklenebilir. Bu durumda yazar okuyucunun zihninde bir dekor yaratır. Buna tasvirin görselleştirme fonksiyonu denilmektedir.

1.1.6.12. Oyalama Fonksiyonu: Bir tasvir metni aynı zamanda olayların anlatımını geciktirme aracıdır. Olayların anlatımının araya bir tasvir sokularak kesilmesi okuyucu üzerinde bir “askıya alma” etkisi yapar, böylece bir beklenti, bir merak yaratılır. Tasvirin bu fonksiyonuna oyalama fonksiyonu adı verilir. Bu aynı zamanda estetik bir fonksiyondur, yazara güzel tasvirler yapma imkânı verir.

1.1.6.13. Dramlaştırma Fonksiyonu: Bir tasvir metni, çok zaman, daha uzun bir metnin hizmetinde olmak zorundadır, yani dramla ilgili olmak zorundadır: Buna tasvirin dramlaştırma fonksiyonu denir.

1.1.6.14. Metin Bölümlerini Ayırma Fonksiyonu: Bir tahkiye elementinden diğerine, bir şahıstan diğerine geçişi sağlayabilir. Tasvirler okuyucuya anlatının devamında olacak şeyleri keşfetme imkânı verebilir. Yaratılan dekor, okuyucunun sonraki olayları anlamasını kolaylaştırabilir. Bazen de dekor, anlatının gerçek bir kahramanı olabilir.

BÖLÜM II

2.1.MAİ VE SİYAH ROMANINDAKİ TASVİRLERİN SINIFLANDIRILMASI

2.1.1. PORTRE (PORTRAIT):

Yazmak, her şeyden önce betimlemektir. Betimleme bir yer, bir nesne ya da bir varlığın özellikleriyle ilgili ayrıntılı bilgi verir. Portre, bir kimseyi karakteristik özellikleriyle okuyucuya tanıtmak amacıyla yazılan edebî yazıdır. Kişinin sadece dış görünümünün (boyunun, yüzünün, giyinişinin, hareketlerinin...) anlatıldığı portreye fizikî portre; iç dünyasının, alışkanlıklarının, duygularının, fikirlerinin, zayıf

tarafklarının anlatıldığı portreye ruhî portre (tinsel, moral portre) denir. Çoğu zaman fizikî portre ile ruhî portre iç içe verilir. Yazar fizikî portrede; kişiyi diğer insanlardan ayıran dış özelliklerini iyi bir gözlemle belirledikten sonra, uygun sıfatlar kullanarak özgün bir şekilde kahramanını tanıtır. İç dünyanın anlatıldığı ruhî portrede ise; kişinin ahlakı, alışkanlıkları, düşünceleri aktarılır, portreye konu olan kişiye ait düşünceleri daha etkili ortaya koymak için onun cümlelerine de yer verilir. Romanlarda olay kahramanları değişik bölümlerde ve yeri geldikçe gerek dış görünüşleriyle, gerekse karakter özellikleriyle okuyucuya tanıtılır. Böylelikle okuyucunun roman kahramanını hayalinde canlandırması sağlanır.

Mai ve Siyah romanının şahıs kadrosunu oluşturan kişilerin fizikî ve ruhî portreleri oldukça canlı ve güçlü bir şekilde çizilmiştir.

▪Ahmet Cemil:

Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* romanında konuyu ele alış şekli ve simge kullanım tekniği ile Türk romanı tarihinde önemli bir yer kazanmıştır. Bu roman İstanbul'un hem fiziksel hem de basın hayatının portresini çizmesi açısından önemlidir; fakat bu romanı değerli kılan asıl öge «siyah» ve «mai» tezadının yani iyimserlikle karamsarlığın roman boyunca artarak devam eden çatışmasıdır. Romanda üzerinde önemle durulan bir başka nokta da genç şair Ahmet Cemil'in kişisel özellikleri ve döneminin basın ve edebiyat dünyasının temsilcisi olması kimliği ile bize o dönemin toplum yapısı ile ilgili de önemli bilgiler sunuyor olmasıdır.

Mai ve Siyah'ta genç bir şair olan Ahmet Cemil'in hayal kırıklıklarını anlatmanın yanında, onun dostları ve ailesiyle ilişkileri romanın temelindeki «mai » ve «siyah», «hayal» ve «hakikat» dengesini ortaya koyacak şekilde düzenlenmiştir. Romandaki çatışmanın kaynağı Ahmet Cemil'in romantik iç dünyasıyla, iç dünyasını yok eden fiziksel gerçekçiliktir. *Mai ve Siyah*, on dokuzuncu yüzyıl Türk yazınında alışıldığı üzere, Osmanlı evinin toplumdan uzak yaşamında değil, bu dünyanın tam içinde geçer. Ahmet Cemil, eski dönem Türk romanının kahramanlarından tüm işi, uğraşısı kendi isteklerini gerçekleştirmekten ibaret olan roman kişilerinden ayrılır.

Ahmet Cemil, romanın aslı kahramanıdır. “Mekteb-i Mülkiyeden çıktıktan sonra basın dünyasına atılmış”⁴³ olan bu genç; “latif kıvrıntılarla bükülerek kulaklarından dolaşan uzun sarı saçları ensesine dökülmüş, hemen daima süzgün gözlerle dalmış, düşünen”⁴⁴ bir yapı özelliği gösterir. Ruhî bakımdan son derece hassas, duygulu bir tiptir. Gelecekle ilgili pek çok ideali vardır:

“Henüz yirmi iki yaşında idi. Öyle bir yaşta, gençliğin öyle hassas bir devresinde ki, fikir, münevver bir semanın bârân-ı elması altında parlak hulya âleminde kanatları kırılmış bir kuş gibi henüz topraklara düşmemiş; gözler ziyadar bir hayal ufkunun envariyle dolu iken bir perde altında siyah bir köşenin açılmak üzere olduğunu görmemiş; yalnız münevver, müptehiç bir sabahın rüyasına dalmış; ümit güneşinin üzerine ta uzaklarda bir ufkun içinde hazırlanan bulutların dökülmeğe müheyya olduğunu anlamamış idi. Henüz yirmi iki yaşında, bütün maneviyatı yalnız bir ümidin tahakkuna muntazır... Şöhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanınmak, bugün o kadar acılıklarına göğüs vermek için hayatını zehirlediği bu edebiyat âleminin bir gün yüksek zirvelerine çıkmak ve ismini o kadar yükseltmek ki... O tasavvur ettiği yüksek payeye bir hat bulamıyor; sonra da bu derece itila emellerine kapılıyor olduğundan kendi kendine utanıyordu. Edip olmak, şöhret almak, senelerden beri bütün düşüncesi bu değil miydi?”⁴⁵

Böylelikle “mai” simgesinin temsil ettiği hayal ve duygu dünyasının önemli bir cephesi romanın başında bize sunulur:

“On dokuz yaşına kadar Ahmet Cemil tamamiyle-hayatta mümkün olabildiği kadar- mesut idi. Ondan sonra pederini kaybedince maişet endişesi, hayat mübarezesi başlamış; kendisinin tabiriyle şivesine göre bir “Piyale-i telhi-i hayatın zehrâbesine” dudakları temas etmişti. Babası dava vekiliydi. Ailesini iyi geçindirecek kadar para kazanırdı, zaten ailesi Ahmet Cemil’in annesiyle on sekiz yaşında oğlundan, on dört yaşında kızı ikbal’den ibaretti”⁴⁶.

Babasının ölümü Ahmet Cemil’i para kazanmak zorunluluğu ile karşı karşıya bırakır. Yaşam mücadelesine atılırken iyimser ve kendinden emindir:

⁴³ Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, Hilmi Kitabevi, İstanbul: 1945(Romanla ilgili bütün alıntılar bu basımdan yararlanılarak yapılmıştır. Yapılan alıntılarda metne sadık kalınmış ve kelimelerdeki yanlışlıklar düzeltilmemiştir.)

⁴⁴ a.g.e., s. 26

⁴⁵ a.g.e., s. 41-42

⁴⁶ a.g.e., s. 43

“Ah! O da zengin olsaydı. Hüseyin Nazmi ne kadar mes’uddu! Servet ve haysiyet sahibi bir babanın oğlu, bugün düşünmeğe mecbur olmadığı gibi yarın da maişet endişesi henüz saadet revnakiyle parlayan alnını elem çizgileri ile bozmayacak. Fakat ne beis var! Ahmet Cemil çalışmaktan kaçan o cebinlerden mi idi ki henüz hayat mübarezesine ilk hatvesini atmadan fütura mağlup olup kalsın. Hayat ile uğraşmak, bu maişet mücadelesinde o da yumruğunu sıkarak hissesini almağa çalışmak icab ediyor, öyle mi? Ne için çalışmasın? Bu suallere zihnen cevap verdikçe sanki dövüşmeğe hazırlanıyormuşçasına ayaklarının üstünde biraz daha metin duruyordu.”⁴⁷

Ahmet Cemil’de birçok yoksunlukların körüklediği iyi bir yaşama sahip olma isteği vardır. Her zaman Hüseyin Nazmininki gibi duvarları kitaplarla kaplı, iyi döşenmiş bir çalışma odasına sahip olma isteği duyar. Babasının ölümüyle birlikte yaşamın ağır koşullarıyla erken yaşta karşılaşması, geçim sıkıntısı çekmesi Ahmet Cemil’in yaşamına ve hayallerine daha gerçekçi bir şekilde bakmasını zorunlu kılar. O yine düş dünyasında yaşamaya devam eder. Mirat-ı Şuun basımevinden ilk aylığını aldığı zaman kendisine şöyle bir gelecek çizer:

“Kitapçı Faiz efendiye bir ceride imtiyazı aldırtıyor, kendisi başmuharrir oluyor, Hüseyin Nazmiyi beraberinde alıyor, beheri beş liralık hisse senetleri çıkartıyor, hisseler hâsıl olacak temettüleriyle yavaş yavaş imha ediliyor, matbaa Ahmet Cemil’e münhasır kalıyor. Babıâli caddesinin bir münasip yerinde mesela Sirkeciye dört yol ağzında köşelerden birine zarif-zihninde resmi bile çizili idi-bir daire; küçük bir araba, tek atlı... ziyade tantanaya ne lüzum var? O vakit gözlük de takacak. Gözlüğe bilhassa önem veriyordu. Sabahleyin Süleymaniyeden...-Yok, yok, o evi satıyorlar, başka bir yerde, başka nerede olacağını tekarrür etmemiştii, bir ev... Sabahleyin arabasına bindiği gibi askerce bir sesle emir verecek:

Matbaaya!

Bu hayali daima süslerdi, yegâne tesliyet ve saadet medarı bundan ibaretti. Bunu, gece yatağında rahat rahat düşünebilmek için acele ederdi.”⁴⁸

İlk maaşının kendisine böylesine geniş bir hayal kurdurduğu Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi’nin çocukluğundan beri tanıyıp sevdiği kardeşi Lamia ile

⁴⁷ a.g.e., s. 61

⁴⁸ a.g.e., s. 75

evlenmeye de -onun kendisini sevip sevmediğini bilmediği halde- kesin gözüyle bakar:

“Daha neler düşünmemiş, bu ümidin etrafında neler icat etmemişti? Bütün bu mütebessim hulyaların arasına bir hayal de girerdi, fakat bu hayal pek seyyal idi, belli belirsiz bir şey... Müphem bir çocuk çehresi, kim bilir kimdi? Ahmet Cemil bu çehrenin ismini bilmekle beraber sarahatle tayine bile cesaret edemezdi.”⁴⁹

Ahmet Cemil karşılaştığı sorunları tüm yönleriyle değerlendirmekten uzak bir kişilik sergiler. Herhangi bir sorunu daha başlangıcından çözülmüş olarak düşünüp düşlerini o yana yönelttiğinden sürekli düş kırıklığına uğramıştır:

“Bir ceridede sefaletten intihara mecbur olmuş bir aile pederine, sokakta kolu kırık bir çocuğa, mezaristana on beş yaşında verem bir kızın kabrine tesadüf etse dünyaya küsmek hassasiyetinde yaratılmış olan bu rakik şair”⁵⁰ Ahmet Cemil oldukça duygusal ve acıma duygusuyla doludur. Hiç kimse için kötülük düşünmez. Basımevi arkadaşlarından olup kendisini kıskandığı, parayı başka kadınlarla yediği için nefret ettiği Raci’nin hastalığının arttığını öğrenince arkadaşlarını da zorlayarak onu ziyarete gider.

Kendisi, kimse için kötü bir şey düşünmediği gibi, dostları hakkında da kötü şeyler söylenilmesine dayanamayan Ahmet Cemil, Tepebaşındaki yemek sırasında Sait’le birlikte Hüseyin Nazmiyi çekiştiren Raci’yi:

“Hüseyin Nazmiyi tahkir vesilesi arayanları anlamıyorum. Her gün kucak kucak önünüze yığıldığı o bediaları, edebiyat binasının o yeni esaslarını görmemek için insan gözlerini kapamak, bugün kaleminden taşan zafer sayhasını işitmek için insan kulaklarını tıkamak lazım gelir.”⁵¹ gibi sözlerle susturarak, arkadaşını uzun uzun savunur.

Ahmet Cemil, içine kapanık bir gençtir. Sevincini, aşkını, öfkesini kendi kendisiyle paylaşır. Özellikle kızdığı zaman hiç kimseye bir şey söylemeyerek kendi üzüntüsüyle baş başa kalmayı tercih eder. Örneğin yapıtını tamamlayıp okuduktan sonra Raci’nin gazetede kendisi ve yapıtı için hakaret dolu yazısını gören Ahmet Cemil, Raci’ye karşılık vermemeye karar verir:

⁴⁹ a.g.e., s. 75

⁵⁰ a.g.e., s. 92

⁵¹ a.g.e., s. 30

“Bugün hiç kimse ile konuşmaya tahammül edebilecek bir halde değildi. Yalnızlığa şedit ihtiyacı vardı.”⁵²

Aynı zamanda mücadelecidir de. Yaşam mücadelesine atılırkenki azmini, karşılaştığı çeşitli darbelere karşın yitirmemiştir. Raci’nin yazısı gelecekle ilgili düşüncelerine büyük bir darbe vurduğu halde cesaretini kırmaz:

“Ne için fütür getirmeli? Bir hasudun hükmüne bir hayatın esas gayesini feda edecek kadar zâf sahibi miyim?”⁵³ derdi.

Ahmet Cemil’in çizdiği bu değişken kişilik yapısı daha çok onun gençliğinden ve ekonomik güvenceden yoksun olmasından kaynaklanmaktadır. Vehbi, yavaş yavaş gazetenin bütün yazarlarına yol verir; ama gazetede çalışan ve birbirine içtenlikle bağlı olan kişiler, dışarıdan aldıkları yardımlar aracılığı ile başka bir iş bulabilirler. Ahmet Cemil, Vehbi’nin çıkarları doğrultusunda sömürülmeye deneyimsizliğinden ötürü boyun eğer, sessiz kalır. Onun bu tavrı karşısında Ahmet Şevki Efendi “Keşke sen de çıldıracak kadar hiddetlensen de nefsini böyle meyusiyete teslim etmesen...”⁵⁴ der.

Eniştesi Vehbi ile aralarındaki ilişki, Vehbi’nin İkbal’e zalimce davranmasından, Ahmet Cemil’inse bu zulme etkili bir şekilde bir türlü başkaldıramamasından dolayı bozular. Ahmet Cemil’in direnişi edilgindir. Onun içedönük ruh yapısı, iç dünyasının şiir ve sevdâ hayallerinin büyüyle sınırlar onu. Gazetenin öbür çalışanları, Vehbi’nin yaptığı değişikliklere göre yaşamlarını yönlendirmeye çalışırken Ahmet Cemil, her olaya ayrı ayrı tepki gösterir, toptan bir çözüm arama yolunda çaba harcamaz. Vehbi’nin çevirdiği oyunlara kurban gitmesini önleyecek neden-sonuç bağlantılarını bir türlü kuramaz. Gazetede ki dostları ona çocuk gözüyle bakarlar. Bir çocuk gibi ne kötülüğü sezebilir, ne de kötülükle savaşılabılır. O edilgin ve kadercidir ve romanın sonunda İstanbul’dan kaçır. Ahmet Cemil’in yıkımında ekonomik koşullar kadar, ona güç veren romantik hayallerin uçup gitmesinin de payı vardır; ancak bu büyüün çözülüşünü hızlandıran güçler arasında ekonomik koşullar başta gelir. Ahmet Cemil, Lamia’ya parasızlık yüzünden evlenme teklifinde bulunamaz. Gerek Lamia ile kurduğu evlilik düşünde, gerek basımevinde, gerekse eserinde başarısızlığını kesinleştiren, önceden eyleme geçememesine yol açan,

⁵² a.g.e., s. 223

⁵³ a.g.e., s. 223

⁵⁴ a.g.e., s. 224

sonunda gönüllü bir şekilde İstanbul'u bırakıp gitmesine neden olan temel etmen yaşamında el üstünde tuttuğu şeylerin aslında birer yalan olduğunu görmesidir. Ahmet Cemil, bu romantik kimliği ile yaşama yüz çevirerek, önce odasına, sonra da sahraya çekilecektir.

Ahmet Cemil'in yaşam mücadelesinin yanında bir de edebiyat mücadelesi vardır. Ahmet Cemil'in şair kimliği onun romanda şairane bir üslup kullanmasını da meşru kılar. Romanın başında Tepebaşı Bahçesin'nde Mirat-ı Şuun gazetesi mensupları ile gökyüzünü izlerken yıldızları "bârân-ı dürr ü elmas", yani inci ve elmas yağmuru şeklinde değerlendirmesi onun bu yönünün ilk belirgin örneğini oluşturur. Yazar, Ahmet Cemil'in gözüyle bu durumu şu satırlarda açıklığa kavuşturur:

"Bakınız, işte gözlerinin önünde gördüğü bu şeyler; başının üzerine açılan bu semada, yazın şu sıcak gecesine mahsus bir buğ ile örtülü zannolunan bu mailikler içinde titriyormuş, dalgalanıyormuş kıyas edilen bütün bu yıldız alayları, bunlar bir baranı elmas değil mi?

İşte işte; sanki semalardan dökülen, karşısında şu bayırın eteğinde yer yer parıldayan, denizin siyahlıkları içinde şurada burada ışıldayan bu ziyalar; işte işte raks ediyor; yağıyor; onlarda bir baranı elmas, fakat hayatta yüksek şeylere meftun olmuş gözler gibi aşağıdan yukarıya yağıyor; ta o semalara, o üzerinde gülümseyen nurlar, çalkalanan mailiklere doğru yağıyor."⁵⁵

Ahmet Cemil'in şairliği de bu anlayışı ile bütünleşen çizgide tam anlamıyla aşırı duygusal bir özellik taşır. O, eserinde şiirin nasıl olması gerektiğine açıklık getirirken, aynı zamanda yenilikçi şiir anlayışını da ortaya koyar:

"Şiirin nasıl bir yol takip ettiğini anlamıyorsunuz. Fuzulinin saf ve samimi şiirine terceman olan o temiz lisanın üzerine sanat gibi, ziynet gibi iki belayı taslit etmişler; lisanda onlardan başka bir şey bırakmamışlar, öyle şeyler söylenmiş ki sahiplerine şair demekten ziyade kuyumcu denebilir."⁵⁶

Bütün Servet-i Fünûn şair ve yazarları gibi Ahmet Cemil de, şiirin her şeyden önce "dil ve üslup" işi olduğuna yürekten inanmakta ve dilin şiir sanatında canlı bir varlık olarak hayatını sürdürmesinden yanadır;" donmuş bir kelime yığını haline

⁵⁵ a.g.e., s. 39-40

⁵⁶ a.g.e., s. 31

gelmesine karşıdır. Bu anlayışla eski edebiyata açıkça cephe almaktan çekinmez ve işi, Divan şairlerini acıma noktasına götürerek; ayrıca Veysî, Necatî gibi münşeat sahibi olan ve hüner göstermek maksadıyla dil ile alabildiğine oynayan, süslü nesrin en seçkin örneklerini sergileyen nesir yazarlarına karşı öfkesini dile getirmekten kendini alamaz:

“Bir ucundan tutulsa da silkilse taş parçalarından başka bir şey dökülmeyecek... Lisanı camit bir kütle haline getirmişler. Bakiler, Nedimle, o deha perisinin nasıyelerine ilahi bir nur koyduğu adamlar, bu lisandan, bu camit kütleden ne çıkarabileceklerinde mütehayyir kakmışlar; lisanı-üstünü örten tezeyyün ve tasannu yükünün altında zayıf, sarı, artık görülemiyecek, belki yok denebilecek bir hale gelen ruhu- Veysîlerin, Nergisîlerin eline vermişler; o güzel Türkçe’ye muamma söyletmişler. Bunu inkâr etmek mümkün değil... Dört yüz sene emekle lisanın üzerine yığılan bu kof şeyler işte nihayet zaman ile yavaş yavaş sıyrılıp savruldu...”⁵⁷

Bu ifadelerde klasik şiire ve onun dil anlayışına karşı oldukça sert bir tavır alındığını görmekteyiz.

Ahmet Cemil, bu şiir anlayışının karşısında kendi şiir anlayışını -Servet-i Fünûncuların şiir anlayışını- savunur:

“Bilseniz, şiirin nasıl bir lisana muhtaç olduğunu bilseniz! Öyle bir lisan ki... Neye teşbih edeyim, bilmem? Mütakellim bir ruh kadar belîğ olsun, bütün kederlerimize, neşvelerimize, düşüncelerimize, o kalbin bin türlü inceliklerine, fikrin bin çeşit derinliklerine, heyecanlara, tehevürlere terceman olsun; bir lisan ki bizimle beraber grubun mahzun renklerine dalsın düşünsün, bir lisan ki ruhumuzla beraber bir matemin yesiyle ağlasın. Bir lisan ki asabımızın heyecanına refakat ederek çırpınsın... Haniya bazı gözler olur ki sonsuz karanlıklarla dolu bir ufka açılmış kadar ölçülemez, neredede biteceğine vukuf kabil olamaz derinlikleri vardır, hissiyatı yutar... İşte bir lisan istiyoruz ki onda o nağmeler, o renkler, o derinlikler olsun. Fırtınalarla gürlesin, dalgalarla yuvarlansın, rüzgârlarla sarsılsın; sonra müteverrim bir kızın yatağı kenarına düşsün ağlasın, bir çocuğun beşiğine eğilsin, gülsün, bir gencin ümitte parlayan nazarına saklansın. Bir lisan...”⁵⁸

⁵⁷ a.g.e., s. 31

⁵⁸ a.g.e., s. 31

Bu sözlerini, tam bir Servet-i Fünûn temsilcisi tavrı içerisinde şu manalı cümleyle bitirir:

“Bir lisan... Oh! Saçma söylüyorum zannedeceksiniz, bir lisan ki sanki tamamiyle insan olsun!”⁵⁹

Dili, duygusu ve düşüncesiyle birlikte insan ile bütünleştiren bu anlayış, aynı zamanda Ahmet Cemil’in “derinliğine düşünen” bir tip olduğunu da gösterir. Servet-i Fünûn şair ve yazarları gibi, Ahmet Cemil’in duygu ve düşünce dünyasında dış şartlardan, görünen ve yaşanan çoğu acı olaylardan çok; onların kendi ruhu üzerindeki akisleri, etkileri önemli bir yer tutar. Ahmet Cemil’in dünyasına hâkim olan en temel iki simge, Servet-i Fünûn’un bütününde de karşımıza çıkan “mai” (hayal) ile “siyah” (hakikat) kavramlarıdır. Bu dönem kitaplarının, şiir ve manzum şiirlerinin isimlerinde bile bu tezadı görmek mümkündür: Hayat-ı Muhayyel, Hayal İçinde, Hayat-ı Hakikiye Sahneleri, Kırık Hayatlar, Rûbab-ı Şikeste, Haristan ve Gülistan, Siyah İnciler... Mai ve Siyah romanı baştan sona kadar hayal ve hakikatin telkin ettiği tipler, sahneler ve temlerin çatışması ve karşılaştırılması üzerine kurulmuştur. Ahmet Cemil’in hastalık derecesine ulaşan duygusal hali; onun siyahlıklarla, acı gerçeklerle dolu kaderini hazırlar gibidir. Bunda her şeyi detaylı, ayrıntılı bir şekilde görme eğiliminin, isteğinin rolü büyüktür.

Bu romanda yazar, çevreyi ve diğer şahısları kendi gözüyle değil Ahmet Cemil’in gözüyle görüyor. Böylelikle romana hâkim olan zaman, mekân ve şahıslar Ahmet Cemil’in portresi etrafında şekillenerek anlam kazanıyor. Eserde dış dünya ile bireyin iç dünyası çok başarılı bir şekilde birleşiyor. Bu durum eserin cümle yapısına, üslubuna etki ediyor. Cümleler Ahmet Cemil’in hassas, duygulu, zarif ruhuna uygun düşecek şekilde ince ince işleniyor; sanatlı benzetmeler ve zengin sıfatlarla renkli bir hale getiriliyor. Bununla birlikte her cümle, Ahmet Cemil’in duygu ve düşünce dünyasına, hayaline göre uzayıp, kısalıyor veya tamamlanmadan yarım kalıyor. Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Cemil’in portresi etrafında karmaşık ve kompleks bir ruhu bize sunuyor.

▪Raci:

⁵⁹ a.g.e., s. 32

Ahmet Cemil ortaya koyduğu kişilikle “mai” yi yani “ hayal”i temsil etmesine karşılık Raci “siyah”ın, katı gerçeklerin sembolü olarak ortaya konulmuştur. Kendisini önce Tepebaşı Gazinosu’nda verilen yemek sırasında Ahmet Cemil’in gazeteden arkadaşı olarak onun oturduğu masanın “tâ öbür ucunda Said, Raci-arkadaşlarının şaireyn diyerek alay ettikleri iki genç şair- diğer bir şairin ayağına ip takmış sürüklüyorlar.”⁶⁰ tarzında Said Bey ile birlikte tanıdığımız ve “hiçbirinin sevmediği”⁶¹ Raci; Ahmet Cemil’in duygulu, düşünen özellikler gösteren yapısına karşılık duygusuz, küstah birisidir. Onun için önemli olan hoşça vakit geçirmek, içinde bulunulan anı yaşamaktır. Bu açıdan Raci’nin geleceğe ait hiçbir hayali yoktur. Raci bu özellikleri çerçevesinde de, roman boyunca “siyah”ın temsilcisidir. Ahmet Cemil’in çoğu zaman ona cevap vermek bile istemeyişinin temelinde, katı gerçeklere karşı hassas mizacına, duygularına kendini teslim etmiş olması gerçeğinin yattığı şüphesizdir. Yazarın, Ahmet Cemil’in gözüyle Raci’yi değerlendirmesi de, bu özelliği açıklığa kavuşturacak şekildedir:

“Arkadaşları gider gitmez dudaklarının arasından:

-Aman, bu Raci! dedi.

Bu adamdan, ilk muarefe dakikasından başlayarak duyduğu nefreti şu üç kelime tamamen izah ederdi. Onu hiç sevmez, sevmemek mümkün olduğu kadar sevmezdi. Raci o adamlardan biriydi ki dünyaya hiçbir şey olmamaya mahkûm edilerek geldikleri halde her şey olmak isterler. Raci de en ziyade olamayacağı bir şey olmaya yelteniyordu: Şair... Ahmet Cemil pekiyi bilirdi ki bu adam bilmem kimin bir gazeline nazire söylemek için bir gün Boğaziçi’nin ta Kavak iskelelerine kadar gidiş geliş seferini ihtiyar etmiş, on kuruş da masraftan çıkmıştı da ancak iki buçuk beyitle dört kafiye bulabilerek avdet etmişti.0 vakit muzafferane matbaaya girdiği zaman Ahmet Cemil elindeki kâğıdın üzerinde yirmi otuz çizilmiş satır arasında sağ kalabilmiş altı mısra ile bir mısraın yalnız bir kısmını- evet, son kısmını- görmüştü. Aman Yarabbi! Şair Raci dedikleri işte bu idi!.. Bu kadar hiçliğiyle beraber her meziyet sahibine düşman... Bunun bir güzel şeyi beğendiği, muktedir bir arkadaşı takdir ettiği daha görülmemiştir.”⁶²

⁶⁰ a.g.e., s. 26

⁶¹ a.g.e., s. 29

⁶² a.g.e., s. 34

Bu satırlardan da anlaşılacağı üzere Raci sadece kendini beğenmiş birisi değil, aynı zamanda nitelikli ve yüksek değer taşıyan kişileri, diğer sanatkâr dostlarını da çekemeyecek ve onları küçümseyecek derecede kıskanç, duygusuz bir kimsenin belirgin özelliklerini sergiler. Sadece Ahmet Cemil'e ve çevresine değil, ailesine karşı da sert, zalim, onlar tarafından istenmeyen, belalı bir adamdır. Karısını ve çocuğunu terk ederek bir Alman kadına tutulur. Bütün kazancını ona yedirir. Sürekli sarhoş dolaşan ve bundan bir türlü kurtulamayan, aslında kurtulmaya da hiç niyeti olmayan, iradesiz birisi olan Raci, evine de gitmemeye başlar. Yaşadığı sefil hayat sonucunda kendi eliyle kendisinin mahvına sebep olur. Çalıştığı matbaadan da kovulduktan sonra veremden hastaneye yatar ve ölür.

▪Hüseyin Nazmi:

Tepebaşı Gazinosu'ndaki yemekte ismi geçen Hüseyin Nazmi; Gencine-i Edeb dergisinin başyazarı ve Ahmet Cemil'in yakın arkadaşıdır. Dostlukları Mekteb-i Mülkiye'de okudukları sırada başlar. Romancı o dönemi şöyle anlatır:

“Hüseyin Nazmi ile asıl muhabbet iplikleri burada bağlanmıştı. İkisi bir sınıfta idiler; ikisi de leyli olmuşlardı, o vakit aile hayatından uzak düşen bu iki genç kalb birbiri ile samimi bir karabet hâsıl etti, emel ve fikirde bir iştirak peyda ettiler. Zaten hislerinde, harici tesirleri ahz ve telakkide, efkârın tayin ve nakşi tarzında bir anlayışta idiler. Mesela ikisi de bir şeyi tuhaf yahud garip bulmakta, bir fikri beğenmekte yahud red etmekte, bir vak'adan müteessir olmakta veyahut ona lakayd kalmakta müttelik çıkarlardı. Onun için sevişmek, o insanlar arasında o kadar tatlı olmakla beraber o kadar nadir tahakkuk eden sevişmek, bu iki saf ve temiz kalp için pek kolay bir şey oldu. Hatta o kadar ki bütün diğer sınıf arkadaşlarına yabancı kaldılar.”⁶³

Bu satırlarda değinildiği üzere Hüseyin Nazmi de, çok iyi anlaştığı Ahmet Cemil gibi hassas, duygulu bir gençtir. O da romanın “mai” imajını temsil eder. Onun için de hayal; duygu ve düşünce dünyasının bir parçasıdır. Hüseyin Nazmi ayrıca açık mavi boyalı bir köşkte oturmaktadır. Sanat ve şiir anlayışı çerçevesinde Hüseyin Nazmi de aşırı duygusal bir çizgide, modern bir şiir anlayışını benimsemiştir. Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi birbirinin tamamlayıcısı durumundadır. Romancı,

⁶³ a.g.e., s. 51

aralarındaki bu beraberliği; zaman ve mekân bütünlüğü içerisinde, geçmişe yönelerek edebiyat ve şiirdeki arayışlarıyla birlikte şöyle sergiler:

“Aralarında hususiyet diğerk bir kalbin iştirakine tahammül edemeyecek derecede idi. İlk senelerde münasebetleri tehassüslerini teatiden ibaret kalırdı; fakat sonraları... Taze dimağları inkişafa başlayıp okuduklarını anladıkları zaman, işte o zaman ikisinde de mütalaa cinneti başladı. İlk mütalaa heveslerine mahsus doymak bilmez bir açıklıkla her ellerine geçeni okumak istediler.

Evvela hikâyeler, kitapçılardan kira ile alınmış yahut arkadaşlarından bin rica ile istenilmiş terceme telif bir alay hikâyeye okudular. Ekseriya beraber okurlardı, sınıfın bir tarafında tenhaca bir yere çekilirler, kitabı çekmecenin içine yerleştirirler, Ahmet Cemil yavaş sesle okur, Hüseyin Nazmi dinler ve işitemediklerini; göz ucuyla süzerek itmam ederdi. İki refik fikirlerini, kalplerini bir kitabın bir sahifesinde böylece teşrik ederlerdi.

Edebiyat sınıfına geçtikleri zaman hulyaya müsaide bir saha aramakla meşgul olan fikirlerine yeni bir pervaz seması açıldı: Şiir...

O vakit şiir namına vücuda getirilen bütün yeni mahsulâtı okudular. Okumak tabiri sahih olamaz: onların arasından koştular. Sonra serin bir menbadan ayrılamayan çöl yolcuları gibi yine o ciğerlerine taze bir hayat veren menbalara ricat ettiler. Okuduklarını bir daha okudular, bazı parçaları ezberlediler; sonra buldukları şeyler kifayet etmedi. Daha bulmak istediler fakat artık onları tatmin edecek neviden şeyler bulamıyorlardı...

Ruhlarını latif bir uyuşukluk içinde ihata eden bu ufuk, bu şiir ve huyla sahası o kadar dar idi ki... O zaman aradıklarını bulmak için eski divanları okumak istediler: Fuzulileri, Bakileri, Nef’ileri, Nabileri, Nedimleri araştırdılar, bir aralık bunların bazısında hele Nefi’de buldukları lisan haşmeti fikirlerini örttü, hislerini bunalttı. Elfazın tantanası altında şaşırdılar, güftesiz bir beste mırıldanmak kabilinden yalnız bu lisan musikisine aldanarak okudular, sonra o musikinin esas ruhuna dikkat etmek istediler. Fakat onlar, o kadar samit yahut o kadar tıraka arasında o derece candan mahrum göründü ki ruhlarını istedikleri gibi titretmekten uzak kaldı.

Bir zaman geldi ki aradıklarını bulmaktan meymus oldular, mütalaaya küstüler, okumaz oldular.”⁶⁴

Bu iki samimi arkadaş bir gün Beyoğlu’ndan geçerken bir kitapçı dükkânının önünde dururlar. Vitrinde Fransızca şiir kitapları görürler. Bunlar içinde, Ahmet Cemil’in işaret ettiği Edmond Haraucourt’un L’ame Nue (Çıplak Ruh) adlı şiir kitabı her ikisinin de ilgisini çeker; okumak üzere satın alırlar. Heyecanla hemen Taksim Bahçesi’ne girerek kitabı okumaya başlarlar. Eser, kendilerinin o güne kadar sahip bulundukları şiir sanatı düşüncesi üzerinde esaslı değişiklikler meydana getirir. Hayal ile hakikat arasında bocalayan bu iki gencin ortak duygularını, okudukları kitabın tesiriyle Ahmet Cemil şu sözleriyle dile getirir:

“-Ah neler hissediyorum da tahlil edemiyorum. Bir şey yazmak, o duyguların içinden bir şey çıkarmak istiyorum amma bir kere ne yazmak istediğimi tayin edebilsem. Şurada -beynini gösteriyordu- bir şey var, bir şey duyuyorum amma rüyalarda tutulamayan şekiller gibi parmaklarımın arasından kaçıyor. Bilir misin, nasıl şey? Bak şu semaya, ne görüyorsun, mailiklerden mürekkep bir derya... Gözlerinle onun içine girmeğe çalış; o mailikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mai... daima mai... Değil mi? Sonra, bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Donmuş, simsiyah bir renk... Of! O siyah tabakaları parçalayarak içeriye bak; in, in, in, ne kadar inebilmek mümkünse o kadar in; ne buluyorsun? O siyahlar içinde ne buluyorsun? Siyah... daima siyah değil mi? İşte böyle bir şey yazmak istiyorum ki yukarı bakılsa mai ve daima mai; aşağı bakılsa siyah daima siyah... Bir şey ki mai ve siyah olsun...”⁶⁵

O günden sonra eski edebiyata, klasik edebiyata dair kaleme alınmış ne varsa yakılır. Fransız şiirinin ve edebiyatının içinde yepyeni bir dünyaya girilir. Ahmet Cemil ile birlikte Hüseyin Nazmi de yeni bir ufukta düşünmeye, duymaya, konuşmaya ve yazmaya başlar.

Yaş itibariyle Ahmet Cemil kadar olan Hüseyin Nazmi, varlıklı bir ailenin çocuğu olmakla birlikte akli başında, olgun ve “derin kırkılmış siyah ve sert saçlarının altında küçük başı, naif çehresinde parlayan gözleri, henüz terlemeye başlayan bıyıklarının altında ince donukça dudaklarıyla güzel, zeki olduğu için

⁶⁴ a.g.e., s. 51-52

⁶⁵ a.g.e., s. 57

sevimli bir genç idi.”⁶⁶. Ahmet Cemil’i ilgiyle dinlemesi, susarak dinlemeyi bilmesi ise, arkadaşının üzerinde en iyi etkiyi bırakır.

▪Lamia:

Hüseyin Nazmi’nin on beş yaşını yeni aşmış kız kardeşidir. O, “perişan haliyle, henüz taranmamış saçları koştukça savrularak açık pembe kısa esvabının etekleri uçarak”⁶⁷ daima neşeli ve karakter bakımından “dışa dönük, hareketli, aktif” bir genç kızdır. Bununla birlikte son derece samimi bir mizaca sahiptir. Varlıklı ailesi tarafından Avrupaî tarzda yetiştirilmiş, piyano çalan bu genç kız romanda gerçek olmaktan çok; Ahmet Cemil’in duygu ve düşünce dünyasındaki “mai” bir dünyada, onun kendisine yakın, içten bir ilgi duyduğu hayalî bir varlık gibi tasvir edilir:

“Ah o genç kız! Ona ne vakit tesadüf edecek? Kimindir o küçük seyyal sima ki hulyasının ayinesi üzerinden zaptedilmeyen bir renkle guya bir bulut parçası altında mütemevviç, akıp gidiyor?

O genç kız ki tanımıyor, bilmiyor, görmemiş, vücudundan vuzuh ile haberi yok; fakat seviyor, bütün gençliğin sevdadan mahrum geçen ihtiyacı İle, bütün aşk kabiliyetinin hasretiyle seviyor. Onun ayaklarına atılmak, başını dizlerine koymak, gözlerini bir rüyanın şiirinde kaybolarak gözlerine dikmek, ellerini bütün hayatının bir teslimiyet hücceti gibi ellerine terk etmek, sonra hazin fakat bahtiyar, gönlü kırık fakat mesut, yavaş yavaş, katre katre, sıcak yaşlarla ağlamak isterdi.

Şimdi ay küçük beyaz bulutların, öbür tarafında yığılmış küme küme beyaz atlasların arasında, sanki yatağında küme küme beyaz atlasların arasında, sanki yatağında gecikerek baygın bir sevda nigâhiyle:

Evet, şair efendi, o genç kız... diyordu.”⁶⁸

Lamia ile ilgili verilen her ayrıntıda onun canlılığını, güzelliğini, hayat dolu tarafını yakalamak mümkündür:

“Ta belinde küçük küçük kırmalarla büzülerek sırtında dikişsiz bırakılmış kıvrıklar, omuzlarından yanlarına düşen açık yenler, belinden aşağıya yanlarını latif bir yuvarlaklıkla tersim ettikten sonra düşüp ayaklarının her hatvesiyle sağa sola

⁶⁶ a.g.e., s. 64–65

⁶⁷ a.g.e., s. 62

⁶⁸ a.g.e., s. 114

nazenin bir raks ile sallanan etekler altında vücudunun hayatını, o körpe hayatı hissediyor; ipek kumaşın üzerinden akan raşe seyyaleleri içinde o vücudun ihtizazını görüyordu...”⁶⁹

Bu yönleriyle yüceltilen Lamia, Ahmet Cemil’in yıllarca ezilmiş ve yoksulluk, yoksunluk içinde yaşamış kardeşi İkbâl’in karşıtı olarak romandaki yerini almıştır.

Lamia’nın nişanlanması ise, Ahmet Cemil için bir yok oluş psikolojisi yaratır, İstanbul’u terk ederek bu durumdan kurtulmaya çalışır.

▪İkbâl:

Ahmet Cemil’in on dört yaşındaki kız kardeşidir. Onu öncelikle romanın başındaki Ahmet Cemil’in mutlu aile tablosu içindeki yeri ile tanıyoruz:

“İkbâl -kız çocuklarını daima valdelerinin eteklerine sevk eden bir hisle-annesinin yanında mesela babasının eskimiş para kesesine kaim olmak üzere yeni bir kese örür; ara sıra bu dört kişiden birinin ağzından çıkıvermiş bir serseri kelime muhasebeye vesile olur, Ahmet Cemil başını kaldırır, İkbâl güler, babası bir hikâye söyler.”⁷⁰

Kendisi hakkında detaylı bilgi verilmeyen ve okuyucu ile doğrudan teması sağlanmayan İkbâl, içe dönük, hassas, duygulu, bir genç kızdır. O kadar ki gözleri hemen ağlamaya hazır durumdadır. Fakirlik ve bunun doğurduğu olumsuz sonuçlar İkbâl’in hayata bakış tarzını etkilemiş, onu karamsar kılmıştır.

Evlenmek ve mutlu olmak arzusu, güzel bir genç kız olarak onun da hayallerini süsler; ancak Ahmet Cemil, “şiiir dolu” dediği bu kardeşi için bazı endişeler taşır:

“Kardeşinin bu kadar cazibesi olduğuna dikkat etmemiştir. Zavallı çocuk, bari bahtiyar olsa! Açık kestane gür saçları altında zarif başı; kulaklarının etrafından, altından, asi, perişan, çılgın saç kümeleri arasında biraz küçük, söbü görünen siması, bu yaşta genç kızların çehrelerine mahsus bir süzgünlük altında hafif bir donukluk ile mümteziç penbe rengi, biraz vücuduna erkekçe bir yüksek vazı’ veren geniş omuzlar, uzunca bir boy, henüz tekellüm etmemiş bir kız vücudu ki noksanları içinde cazibe ile ve onun için şiiir ile dolu... Büsbütün tevessü etmesi,

⁶⁹ a.g.e., s. 166

⁷⁰ a.g.e., s. 45

mukaddemeleri görünen kadınlık meziyetleri kemal bulmak için yalnız kadın olmayı bekliyor.

Merhametten, şefkatten mürekkep bir nazarla onu ihata ettikçe; gözleri bir katre muhabbet giryesi gibi- fakat kim bilir nasıl- bir kadın olmaya müheyya duran bu zayıf kızın üzerine düştükçe kalbinden «bari mesut olsa!» diyordu. Onun saadetinden emin olabilse, değil ufak tefek istirahat esbabını, demin sekteye uğrayacağından korktuğu hayat sükûnunu belki bütün istikbal emellerini feda ederdi.”⁷¹

Ahmet Cemil’in “mai hülyalarla” dolu ufkunda kardeşi için duyduğu endişeler de ne yazık ki gerçekleşir; İkbâl’in kocası Vehbi Bey, despot, zalim bir adam çıkar ve ona sürekli eziyet eder, döver. İkbâl hamile iken çocuğunu düşürür ve ölür. Böylece fakirlik, eziklik içinde geçmiş, kocasının çektiği eziyetlerle daha da çekilmez olmuş hayatı, talihsiz bir şekilde sona erer. İkbâl tam anlamıyla masum ve talihsiz bir tipin özelliklerini üzerinde toplar.

▪Vehbi Bey:

Ahmet Cemil’in hayatının “mai” duygularını alt üst eden, siyahın temsilcilerinden biri olan kişi, eniştesidir. Vehbi Bey, Ahmet Cemil’in hayatında tam bir aldanişın, yanlış tanımanın ifadesidir. Önceleri olumlu özellikler taşıdığı ve Ahmet Cemil’in gözünde iyi bir yer tuttuğu için, kız kardeşi ile evlenmesinin uygun görüldüğünü yazarın şu satırlarından anlamak mümkündür:

“Eniştesini ilk önce matbaada pederi Tefvîk Efendinin yanında gösterdiler; geçkin bir yaşta mariz bir babanın zayıf doğmuş bir çocuğu, herkes gibi genç, kalem hayatında terbiye almış, hoppa değil, hatta biraz ciddi...”⁷²

Vehbi Bey’in detaylı tasvirine romanda yer verilmemiştir; sadece basımevi çalışanlarına, ailesine ve İkbâl’le evliliği sonrası evde yaşayanlara olan tutumundan onun kişiliği ile ilgili ayrıntılara ulaşırız. Zaman; Vehbi Bey’in kurnaz, aklını her fırsatta kötüye kullanan, etrafına hükmetmekten hoşlanan, bencil, merhametsiz ve sonunda İkbâl’in hayatını söndürecek derecede zalim bir tip olduğunu gösterecektir.

⁷¹ a.g.e., s. 140

⁷² a.g.e., s. 141

▪Ahmet Şevki:

“Hüseyin Baha’nın idare memuru”⁷³ olarak tanıdığımız bu kişi, Ahmet Cemil’in değer verdiği, çok iyi kalpli dostudur. İşine, görevine bağlı dürüst bir tipin bütün özelliklerini üzerinde toplar ve bu haliyle, eserde Ahmet Cemil gibi “mai”nin temsilcisi durumundadır. Öte yandan şaka yapmayı seven Ahmet Şevki’nin mizah da, mizacının önemli bir yapısını oluşturur:

“Ne vakit kaleminden, o bitmez tükenmez nalişiyle kâğıdın üzerinde ağır ağır yürüyen, bir öküz arabası gibi çıtırdayan kaleminden bahsolunsa «Yok! Ona ilişmeyiniz, o benim ninnimdir; ben hem yazarım hem o ninni ile uyurum.» derdi.”⁷⁴

Sık sık kullanmaktan hoşlandığı “çapkın” kelimesi de kendisinin şakacı yönünün bir diğer kanıtıdır.

▪Ali Şekip:

Ahmet Cemil ile tam bir paralellik, buna karşılık “Raci ile tam bir zıtlık”⁷⁵ içinde olan başyazar Ali Şekip’i yazar şöyle betimler:

“İri boylu, geniş omuzlu, açık çehreli ancak oyuz beş yaşında olan bu adam biraz safça- tabirde zarafet iltizam olunması- biraz budalaca olmakla beraber «Mir’atı Şuun» yazı heyetinin en ziyade malumat sahibidir. Hukuka nisbeti vardır, çok kitap okumak sayesinde az çok her şeyden anlar, küçük yaşından beri matbuatta çalışmıştır, cihan siyasetinin en ehemmiyetten âri tafsilatı bile ezberindedir.”⁷⁶

Bu özellikleri çerçevesinde, romancının ifadesiyle bir “kamus-ı ulûm”, ilimler sözlüğü; “ansiklopedist” hüviyeti gösteren Ali Şekip; bunlara karşılık son derece alçakgönüllü, yerine göre de çekingen bir tiptir. Onun bu özellikleri çerçevesinde yazar şu değerlendirmeyi yapar:

“Mamafih gayet mütevazı’dır, bildiğinden emin olmayanlara mahsus bir korkaklıkla herkesten iyi konuşabileceği mebahisde sükûtu tercih etmek âdetidir. Onun için kendisini tanıyanlar ondan hiç korkmazlar, yanında en saçma şeylerden

⁷³ a.g.e., s. 26

⁷⁴ a.g.e., s. 86

⁷⁵ a.g.e., s. 36

⁷⁶ a.g.y.

bahsederler de o tashihten utanır, hatta Racinin gazellerini güzel bulmamaya bile cesaret edemez.”⁷⁷

Kalbi iyilik ve güzelliklerle dolu olan ve eserde “mai”nin temsilcisi olan Ali Şekip; “o iyi yürekli adamlardan idi ki beş dakikada dost olur, hasbıhale girer, her görüştüğünü sever, dünyada her şeyi sevmek için yaratılmıştır.”⁷⁸

▪Hüseyin Baha Efendi:

Mir’at-ı Şuun gazetesinin imtiyaz sahibi ve “iri sakallı, altın gözlüklü”⁷⁹ olan bu kişi, Ali Şekip gibi aklı başında, olgun ve ağır başlı bir kişiliğe sahiptir. Ahmet Cemil’e bir baba şefkati ile gösterdiği yakınlık bu hassas gencin gönlünü fethetmesine yeten Hüseyin Baha Efendi; aynı zamanda kibar bir İstanbul Beyefendisidir.

▪İlhami Efendi, Süleyman Vahdet Efendi, Mazhar Feridun Bey, Hasan Latif Bey, Fatın Dilaver:

“Üstatlardan birinin «sû-be-sû» redifli meşhur bir gazeline söylenen yüzlerce nazirelerin içinde ferdaniyet kazanmış olmakla bir şeref kazanmış olan kırmızıya meyyal sarı, cebinde taşıdığı bağadan küçük tarakla daima, hatta lakırdı arasında tarana tarana yanaklarından gözleri okşayan bir intizam ile inen sakalıyla; galiba mevzun söz söylemeye itiyadının eseri olarak ahenkli besteli bir su’ud ve hudut ile teganni edercesine söylediği sözlere eliyle refakat eden”⁸⁰ İlhami Efendi; “bütün dostları için viladet ve vefat tarihleri dağıtmakla meşhur olan, bilmem hangi sene bir ceridede neşrolunan «Rebi’iyye»sini «Nefiyane» buldukları için «Nefi’ideveran» namıyla tanılan, fesini daima ensesine doğru taşımakla, pantolonunun paçalarını en kuru havalarda bile kıvrırmakla me’luf”⁸¹ Süleyman Vahdet Efendi; “«Peyam-ı Cihan»ceridesinde, Fransa’nın en ileri cür’et sahibi genç şairlerinden daha ziyade terakki gayreti göstermekle aklında hiffete hükmedilmiş olan”⁸² Mazhar Feridun Bey; “dört sene evvel kırk altı sahifelik bir şiir mecmuası neşredeliden beri Babiâli

⁷⁷ a.g.e., s. 73

⁷⁸ a.g.e., s. 73

⁷⁹ a.g.e., s. 72

⁸⁰ a.g.e., s. 183

⁸¹ a.g.y.

⁸² a.g.y.

caddesinden daima telaş ve endişe ile geçen, bütün matbaalara uğrayarak bütün edebiyat cidallerine daima mütefekkir adamlara mahsus musır bir sükût ile iştirak eden, kendisini tanıyanlar arasında Victor Hugo lakabıyla anılan”⁸³ Hasan Latif Bey; “kısa boyu ile dolgun vücuduyla daima koltuğunun altında Fransızca, almanca gazeteler, risaleler, kitaplar taşıyan; çiçekli resme müşabih, kırmızı mürekkepli, oymalı, işlemeli yazısıyla bütün edebi risalelere mini mini güzel manzumeler yetiştiren, babasının sayesinde, matbuat âlemi müntesipleri arasında içi canfesli paltolarıyla, Herald’a yaptırılmış potinleriyle teferrüd eden”⁸⁴ Fatin Dilaver Bey Ahmet Cemil’in şiirlerini okuyacağı geceye davet edilen dönemin edebiyat ve basınının seçkin kişileridir.

▪Sait ve Saip:

Sait "şahsî tabiata malik olmayıp ta ötekinin berikinin yaptığına imtisal âdetine uyan, vazih bir varlığı olmayan, her suale “evet” diyen, her duyduğu fikre «benim de fikrim budur.» cevabını veren, fakat bütün bu dönecliği esasen beyni gayet hassas bir mahrenk üzerinde çevrilmeye mahkûm olarak yaratılmış olmaktan başka bir sebeple ihtiyar etmeyen, kötülük etmeyen, iyiliğe davet olunmazsa iyilik etmek aklına gelmeyen" ⁸⁵ bir gençtir.

Saip "Yirmi yaşını geçmiş olmakla birlikte çocukluktan kurtulamamış, kısa, zaif, kuru, küçük kıt’ada yaratılmış kemikleri vüs’at bulamamış, adalatı kemiklerinin üstünde kurumuş, küçük gözlü, ufak yüzlü, daima ayakta, daima harekette, kulaklariyle gözleri daima meşguliyette, bu dünyada görülmeyecek şeyleri görmek ve işitilmeyecek şeyleri işitmek için"⁸⁶ gelmiş biridir.

Nedim:

"Kırılmamış lepiska saçlı, dünyada vaktinden evvel dertle, mihnetle ağlamaya başladığı için hazin bir hayret manasıyla örtülmüş zannedilecek kadar baygın gözlü; bir iki sene evvel alındığı paçaları dizlerine yaklaşan pantolonundan, bileklerini

⁸³ a.g.y.

⁸⁴ a.g.y.

⁸⁵ a.g.e., s. 37

⁸⁶ a.g.e., s. 37

örtmeyen yenlerinden anlaşılan soluk elbisesi içinde, pejmürde yapraklar arasında yeni açmış bir gül kadar cana yakın ⁸⁷ bir çocuk olan Nedim, Raci'nin oğludur.

▪Sabiha Hanım ve Raci'nin Eşi:

Ahmet Cemil'in annesi Sabiha Hanım'ın da, Raci'nin eşi gibi romanda ayrıntılı tasvirine yer verilmemiştir; ancak her ikisi de içe dönük, pasif, kaderci kişilikleriyle olayların içinde yer alırlar. Sabiha Hanım'ın mutlu aile hayatı eşinin ölümü üzerine, yerini mutsuz ve zor bir hayata bırakır. Onun tek bir cümlesi bile bu zorluğu derinliğine hissettirir. Çok sevdiği oğlu Ahmet Cemil'in eğitimine ara vererek eve ekmek getirmesi gerekmektedir:

"Sükûnun içinde muhtasar fakat kısalığında müthiş bir belagat gizlenen şu sual irad olunurdu:

—Ne vakit şahadetname alacaksın?"⁸⁸

Lamia'nın evliliği karşısında da ne olumlu, ne de olumsuz bir fikir beyan eder. Yoksullukla geçen zorlu yaşam koşulları ona elindekilerle yetinmesini, çok fazla sorgulamadan olayları olduğu gibi kabul etmesi gerektiğini öğretmiştir.

Çocuklarının hiçbir halini ve duygusunu incelemekten geri kalmayan bu kadın Lamia'nın evlilik sonrası mutsuzluğunun da farkındadır; ancak kızının bu durumunu da son derece kaderci bir anlayışla yorumlar:

"Vehbi Bey'e atf olunabilecek bir kusur bulamıyordu. Evine devam ediyor, bir huysuzluğu yok; İkbal'e soğuk bir muamelesi görülmemiş. İkbal'in ağlayışı biraz o içki içinse..."⁸⁹

Sabiha Hanım'ın eşinin ölümüyle başlayan mutsuz hayatı; Lamia'nın başlangıcından itibaren kötü giden evliliği ve talihsiz bir sonla biten yaşamı; oğlunun evlerini basımevindeki makineleri satın almak için rehine vermesi, Vehbi Bey'in kurnazlıkları sonucu bütün borcu Ahmet Cemil'e yüklemesi ile evlerini de kaybetmeleriyle bir acılar yumağı haline gelmiştir. Hayatta kalan tek varlığı Ahmet Cemil ile "siyah geceden kendilerini çekip almak isteyen ademden ayrılarak"⁹⁰

⁸⁷ a.g.e., s. 89

⁸⁸ a.g.e., s. 60

⁸⁹ a.g.e., s. 144

⁹⁰ a.g.e., s. 286

İstanbul'u terk ederler. Ahmet Cemil'in edilgin annesi bu konumuyla Raci'nin boynu eğik karısının yaşlanmışıdır.

Raci'nin eşi ise romanda Ahmet Şevki Efendi'nin bakış açısından tanıtılmıştır: "Kim bilir şu genç kadın kimin, hangi baba ile hangi ananın nazlı bir kızıdır. Pek küçük iken evlendirilmiş olacak, çocuğundan öyle anlaşılıyor. Belki on beş, on altı yaşında. Tutmuşlar bilmediği bir adama vermişler. Senin her şeyin bu adamdır, demişler. Sonra ana baba ortadan kalkmış, dünyada bu adamdan başka kimse kalmamış. Bir ay ya mes'ut olmuş ya olmamış, kocası içmeğe başlamış, nihayet bir akşam evde yalnız kalmış. (...) Cebindeki parayı murdar aşüfteye versin. Sonra eve gelince karısının ağlamasına tahammül etmesin. O kadın ağlarsa, bağırırsa caris denecek; dayağa müstahak addedilecek. Buna bir de, kadının kocasına âşık olmasını ilave ediniz. İşte Raci'nin karısı!"⁹¹

Yazarın özellikle çaresizlik içinde olan yaşamın zorluklarıyla baş başa kalmış bu kadınlara -annesi, İkbal, Raci'nin eşi, Beyoğlu'ndaki kadınlar- bakışındaki duygu yoğunluğu dikkat çekicidir.

▪Beyoğlu'ndaki İnsanlar:

Ahmet Cemil'in en çok hoşlandığı şeylerden biri de Beyoğlu'nda Lüksemburg Bahçesine gidip önlerde bir yere oturarak önünden aşağıya yukarıya geçen halkı seyretmektir. Buradaki insanların tasviri Ahmet Cemil'in bakış açısıyla yapılır:

"Bu binlerce yolculardan intihap ettiği bazı çehreleri oturduğu yerin mahdut nezareti dairesinin müsaade ettiği kadar takip eder; o çehrelerin kimisinin paltosundan, kimisinin eski elbisesinden, birisinin elindeki paketten, bir kadının yanındaki çocuktan manalar anlar; zihnen birer dakikalık zaman içinde bu çehreler için birer mufassal hikâye yazardı. Buraya gele gele, birtakım çehrelere birçok defalar tesadüf ede ede şu halkın içinde kendisine mahsus aşınalar bulmuş, mesela birisinin evinde hastası olduğunu daima taşıdığı ecza şişelerinden anlamıştı. Acaba nesidir? Çocuğu yahut karısı... Sonra bir gün onu büsbütün çökmüş, rengi uçmuş gördü. Elinde artık ilaç şişesi yok, üzerinde siyah elbise vardı. Buna gûya tanıdığı, sevdiği bir adam kabilinden acımıştı.

⁹¹ a.g.e., s. 88

Yine bu aşınalar içinde bir genç kız tanıyordu ki ilk gördüğünde bütün vücudundan neş'eler, şetairetler, saadetler saçıyordu; birkaç ay sonra ona yine tesadüf etmişti, fakat bu defa çehresinde saadet rengi sanki bir alev kavrulmuş gibiydi. Bundan sonra her tesadüf edişinde genç kızın simasına başka bir yeis, gözlerine yeni bir melal düştüğünü gördü. Bir aşk faciası olacak... Sonra bir gün ta kendisinin önünde genç kızın birisine -bıyıkları Macar tarzında kalkmış, tek gözlüklü, İspanyol şapkalı, paçaları kıvrık pantolonlu, düğmeleri sarı potinli birisine- baktığını gördü; delikanlı kayıtsız fütursuz bir eda ile şapkasını kaldırdı, o kadar; fakat o nazar... Ahmet Cemil genç kızın bütün yeis kitabını bu nazarda okudu... Böyle gözlerinin önünden yüzlerce, binlerce beşer hayatı geçirdi."⁹²

Realist bir romancı olan yazar -özellikle kitabın Beyoğlu Kahvelerinden bahseden bölümünde- romantik bir mizaçta çizdiği kahramanına ayrıntıların ve gözlem gücünün üstünlüğünü hissettiren aynı zamanda hassas ve hayalperest tarafını ortaya çıkaran betimlemeler yaptırır. Beyoğlu sokaklarındaki sıradan bir bayan ve bir erkek yazarın hayal gücüyle yepyeni bir hikâyeye sahip olur. Tasvir ve tahlilin bir arada olduğu bu satırlarda iki ayrı yaşamın -yazarın hayal gücüyle şekillenen- «neden ve sonuç» düzeyinde ortaya konulan bir öyküsü vardır. Bu aynı zamanda Beyoğlu'nda yaşayan insanların ve değişen hayatlarının hikâyelerine bir hazırlık mahiyeti taşır.

▪Beyoğlu Kahve ve Gazinolarındaki Kadınlar:

"Türkiye'de batılı yaşamın tanınıp yayılmasında en çok yabancılar, melezler ve Müslüman olmayan yerli azınlık rol oynamıştır. İstanbul'un çeşitli semtlerinde oturan ve daha çok Beyoğlu'nda küçük bir şehir halinde yaşayan bu koloni; Avrupa'dan gittikçe artan bir hızla ülkemize akmakta olan tüketim eşyalarının satıldığı mağazaları, terzileri, kahve ve lokantaları, otelleri, eğlence yerleri, cambazhaneleri, ziyaretçi tiyatro grupları, konserleri ile Avrupa hayatının çekici, canlı bir örneğini veriyordu."⁹³

Beyoğlu'ndaki eğlence mekânlarında da sadece yabancı kadınların çalıştıklarını görürüz. Ahmet Cemil ile Ahmet Şevki Kristal Palas'taki eğlencede bu

⁹² a.g.e., s. 119-120

⁹³ Mümtaz Turhan, *Kültür Değişimleri*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul: 1972, s. 254-255

kadınları sahnede izlerler. Ahmet Cemil, bu kadınları hem beğenmez hem de onların durumuna üzüldür, onlara acır. Beyoğlu'nda gördüğü kadın ve erkek için olduğu gibi, onlar için de bir yaşam öyküsü hayal eder:

"-Kim bilir; şu bedbaht kızcağızlar bu kemanlardan, davullardan şu perişan nağmeleri kopardıkça neler düşünürler! Hepsinin ta uzaklarda, Almanyanın, Avusturyanın, Bohemyanın kaybolmuş bir köyünde bir aile ocağı vardır; ihtiyar bir baba ki artık kendisi için gittikçe hisset gösteren topraktan ailenin ekmeğini çıkaramıyor, çökmüş bir valide, gözlerinde gözlük, kulübenin bir tarafında çorap örüyor, daima... Çünkü çocuk bir değil, onların hepsinin ayaklarını sıcak tutacak birer çorap lazım. Fakat yetiştirmek mümkün değil; ne çorap yetiştiriyor, ne ekmek! Çocuklar o kadar çok ki... Bunları ayıklamak lazım, her birini bir tarafa sevk etmek, ekmek bulacak bir yere göndermek icap ediyor. (...) Geçen gün müracaat eden herifin teklifini kabul etmekten başka çare olamayacağını anlatır, nihayet iki katre yaş ile bu bahse hatime verilir, evin kızı gidiyor... Nereye? Kaza rüzgârı nereye sevkederse... Gidecek, bir köşede senelerce keman çalacak; istikbalini, ekmeğini burada kan kusarak, aç yaşayarak tane tane tedarik edecek; sonra senelerce mütehassiri olduğu aile ocağına avdet edince ya babasını ölmüş bulacak, ya komşunun kızını almış olan nişanlısını görüp oraya yığılıverecek."⁹⁴

Yazar bu kadınların hayalindeki hikâyesi ile Beyoğlu'nun bu pis, kasvetli, gürültülü mekânında, onlara mekânın özelliklerinin tam zıddında bir yaşama başlangıç çizer. Betimlenen kadınların yoksulluk yüzünden ve ailesinin isteğiyle böyle bir hayatı sürmekte olduğu izlenimi yaratarak okuyucuda acıma hissi uyandırır. Başlangıçta gayet masum, namuslu bir hayat sürerken geçim derdi onları buraya sürüklemiştir.

Kemancı kızın bu acıklı hikâyesinden davulcu kızın, aldığı mektupla değişen görüntüsü yazarın bakış açısından bize şöyle yansır:

"Acaba şu pis kahvenin şu murdar sahnesi karşısında şu gülünç musikinin arasında o mektuba gözü ilistikçe ne görüyor, hatıratının arasından neler geçiyordu? Galiba nişanlısından gelmişti. Şüphesiz o, askerliğe gitmiş, bu, cihaz toplamaya çıkmıştı. Her ikisi de günleri sayıyorlar, ara sıra o, kışlanın bir tarafında acele karalanmış, bu, murdar karanlık bir odanın penceresi kenarında arkadaşlarının

⁹⁴ Uşaklıgil, a.g.e., s. 124–125

istihzalarına rağmen yazılmış mektuplarla dudaklarını yakan buse ihtiyacına bir tesliyet kıvseri serpiyorlar. İnanır mısınız? Bunların hepsi namusludur. Fuhşun çirkabı içinde yüzdükleri halde hemen hepsi memleketlerine avdet ettikleri zaman nişanlılarına izdivaç elini pak ve saf olarak uzatırlar."⁹⁵

Bu iki hayat hikâyesi birbirini tamamlar niteliktedir. Özellikle fuhuş batağının içinde yer alıp, ruhen son derece temiz ve namuslu olan bu kızların yaşamakta oldukları hayatın, zorunlulukların bir sonucu olduğuna inanmamız istenir. Yeteri kadar para kazanıp evlerine döndüklerinde, saf ve temiz hayatlarına kaldıkları yerden devam etmeyi uman bu kadınlara okur, kendini yakın hisseder.

"Her şeyde hatta sefalette, fuhuşta bile bir ziynet, bir zarafet olmasını isteyen"⁹⁶ Ahmet Cemil için bu eğlence mekânında bulunmak katlanılmaz bir eziyettir. Bu yaşayıştaki engin acıyı duyup sezebilen Ahmet Cemil, kalabalıktakilerin de bu duygularla hemhal olması halinde böyle gülemeyeceklerini düşünür. Yarın işten çıkarılma ve aç kalma tehlikesiyle karşı karşıya olan bu kadınlara acır:

"Şu zavallı kadın için bu san'at da yavaş yavaş elden çıkmıya başlamış; mahaza eğlenmek için iki kere tutfen kendini tekrar sahneye çağırılar üçüncüsünde bıktılar, yarın iki kere de çağrılmayacak, o bir gün bir defa bile görünmesine müsaade olunmayacak, nihayet kahvenin müsteciri mukaveleyi tecditten imtina edecek. O zaman? Haydi, daha aşağı bir yere... Bir kadın bir kere uçurumdan yuvarlanmıya başladı mı artık sukutuna hatime verecek nokta yoktur, ne kadar aşağı düşerse düşecek yerler o kadar çoğalır. Nihayet düşe düşe bu zavallı mahlûk nerelere kadar düşecek? Hâlbuki bu biçare bu kahvenin şu köhne sahnesine düşmek için kim bilir nerelerden geçmiştir?"⁹⁷

Ahmet Cemil, Kristal Palas'ta geçirilen bu gecede arkadaşı Raci'nin düştüğü kötü durumu ortaya koyarken, duyarlı ve hassas yapısıyla da orada çalışan Müslüman olmayan kadınları ve yaşam zorluklarını realizmin tüm imkânlarını kullanarak ortaya koyar. Ayrıca o dönemin tanınmış eğlence merkezleri ve eğlence kültürüne de yer vermesi açısından, döneme tanıklık eder.

2.1.2. YER TASVİRİ (TOPOGRAPHİE):

⁹⁵ a.g.e., s. 125

⁹⁶ a.g.e., s. 127

⁹⁷ a.g.e., s. 127

En genel anlamıyla dağ, ova, şehir, köy, ev, bahçe... gibi alanların tasviridir. Mekân, diğer birçok öge gibi romanı meydana getiren en önemli unsurlardandır. Realistler romanda asıl unsur olarak vaka'yı değil "kişi"yi kabul ederler. Bu yüzden roman boyunca kişilerin "gerçek" veya "hayali" mutlaka bir mekâna ihtiyacı vardır:

"Mekân unsuru bir 'tanıtım' veya 'takdim' sorununun ötesinde işlevsel bir özellik taşır. Romancı mekân unsurunu; olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak, roman kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak, atmosfer yaratmak şeklinde kullanabilir. Bunların hepsinin temelinde yatan gerçek, anlatılanlara 'sahihlik' kazandırma endişesidir. Mekân, tabiri caizse romanın ayağının yere basmasını sağlar. Realistlerin fiziki çevreye önem verişlerinin temelinde yatan gerçek, bireysel ve toplumsal serüveni çevreye bağlı olarak ve çevrenin etkisiyle değişen bireyi anlatmaktır. Çünkü onlar, insanın ancak fizikî çevreyle birlikte tanımlanabileceğine inanıyorlardı."⁹⁸

Klasik roman anlayışında çevrenin, yazar-anlatıcının kaleminden yapılan sunumu, onun statik özellikler göstermesine neden oluyordu. Çevre değişse de ona bakan kişi değişmediği için, sadece o kişinin gördüğü ve anlattıklarıyla sınırlı kalan çevre dar ve durgun özellikler gösteriyordu. Realistler ise romanda yer alan kişilerin bakış açısından çevreye baktılar. Böylelikle anlatım daha kişisel bir boyut kazandı. Hayatın renkliliği, sesi, hareketi romana yansıdı. Olayların meydana geldiği farklı mekânların, mizacı ve kültürü farklı olan insanların gözüyle tasvir edilmesi romanı hayata yaklaştırdı. Mekân, aynı zamanda olayların gelişimi için gerekli olan "arka fon" olmaktan kurtularak işlevsel bir özellik kazandı. Bakılan yer, bakan kişinin kültürel konumunu, psikolojik durumunu yansıtan bir ayna oldu.

▪Tepebaşı Bahçesi:

Mai ve Siyah romanı Ahmet Cemil'in de aralarında bulunduğu Mir'at-ı Şuun gazetesi yazarlarına, imtiyaz sahibi Hüseyin Baha Efendi'nin Tepebaşı'nda verdiği ziyafetin tasviriyle başlar. Bu tasvir Ahmet Cemil'in içinde bulunduğu sosyal çevreyi tanıtmaya kadar; ziyafet sofrasındaki nesneleri, figürleri, cisimleri, eşyayı

⁹⁸ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, Ötüken Yayınevi, İstanbul: 2006, s. 129–135

resim sanatının imkânlarını romana yansıtıp, kahramanın bakış açısından bize sunması açısından da önemlidir:

"Davetliler «Mir'at-ı Şuun» ceridesi muharrirlerinden ibaretti. Bütün gençler dört saat içmişler, bir saat hep yemişlerdi. Şimdi parmaklarının arasında karnı doyduktan sonra yalnız meşgul olmak için oyalananlara mahsus gevşek bir eda ile yavaş yavaş yuvarladığı bir elmanın kabuğunu bir parçada çıkarmaya çalışan Ali Şekip'ten başka, hepsi, sandalyelerinin vaziyetini tebdil etmişler; sofradan az çok çekilmişlerdi. Sofrada artık yemek sonuna mahsus bir dağınıklık hüküm sürüyordu; kahvenin gelmesine kadar unutulmuş bırakılmış elma, portakal kabuklarıyla dolu son tabaklar, diplerinde kırmızı cür'alar görünen şarap kadehlerinin yanında duruyor; sofranın kenarında yer yer çıkan tütün dumanı bir müddet dalgalanarak lambanın etrafında dönen bir bulut teşkil ettikten sonra dağılıyor; beyaz örtünün üzerinde yüksek yemiş tabaklarının, sürahilerin, kadehlerin, oraya bırakılmış bir fesin şarap lekelerine karışan gölgeleri lambanın oynak ziyası altında kâh küçülüp kâh büyüyor... Şurada devrilmiş bir tuzluk... Ötede birisinin can sıkıntısıyla üç çataldan teşkiline çalıştığı bir ehram... yer yer tabakların üzerine yahut şişelerin yanına bırakılmış pişkirler... Düşmüş de kaldırılmasına üşenilmiş bir bardak... Sofrayı baştanbaşa örten bir kargaşalık sanki yedi kuvvetli çenenin hücumundan yorgun düşmüş, melûl bir enkaz kümesi şeklinde serilmiş bir sofa.

Hepsi başka bir vaziyette idi: bir tarafta Ahmet Cemil-latif kıvrıntılarla bükülerek kulaklarından dolaşan uzun sarı saçları ensesine dökülmüş bir genç-ellerini ceplerine sokmuş, bacaklarını uzatmış, ağzında sallanan sigarasının mini mini bulutlarına süzgün gözlerle dalmış düşünüyor; ta öbür ucunda Sait, Raci-arkadaşlarının şaireyn diyerek alay ettikleri iki genç şair- diğ er bir şairin ayağına ip takmış sürüklüyorlar; biri- kısa, zayıf, kuru, öyleki susuz bir yerde yetişmiş zannolunu yanında boş kalmış bir sandalyeye eğilerek iki sandalye ötede sahibi imtiyaz Hüseyin Bahanın idare memuru Ahmet Şevki'ye tevdi ettiği dertlerini dinlemek için kulak kabartıyor; kafaları buharla şişmiş olan bütün bu adamlar geciken kahveyi beklিয়ে orada, şu perişan sofranın kenarında yarım kalmış sözleri ikmal ediyorlardı. Herkes söylüyor, hiç kimse dinlemiyordu. Ahenksiz, vezinsiz aletlerden mürekkep bir musiki heyeti gibi mukaddimesiz, müntehasız,

kırık, dökük, muhavereler, çok içilmiş, çok yenmiş zamanlara mahsus bir serseri fikir ve lisan akışı..."⁹⁹

Roman boyunca incelenecek diğer tasvir çeşitlerinde de görüleceği üzere romancımızın tasvirlerini bir başlık altında incelemek mümkün değildir. Yukarıdaki alıntı Tepebaşı'nda bir yemek sofrasını anlatması bakımından mekân tasviri kapsamında değerlendirilebileceği gibi, sofradaki nesnelerin sunuluşu açısından cisim tasvirinin, Ahmet Cemil'i ve gazete çalışanlarını tanıtmaları açısından da portrenin güzel bir örneği durumundadır. Bu açıdan yapılan alıntılarda incelenen tasvir çeşidi ile ilgili ayrıntılara öncelikle yer verilecektir.

Tepebaşı'ndaki bu ziyafet tasvirinde yazar, eşyayı ve insanları bir fotoğraf gerçekliği ile ortaya koymaktadır. Dış dünyadaki varlıklara ait hareketlere dair ayrıntılar oldukça dikkat çekicidir. Nesneler ve insanlar bir ressam hassasiyeti içinde, ışığın ve renklerin yardımıyla mekân kavramının gerçekliğine hizmet eden "yanında, kenarında, etrafında, üzerinde, şurada, ötede..." gibi yer belirteçleri ile bize sunulur. Yemek masasındaki nesneler "cisim tasviri"nde ayrıntılı olarak incelenecektir. Yazar bu yemek masası tablosunun uyandırdığı ruh haline kısaca işaret etmiştir:

"Yedi kuvvetli çenenin hücumundan yorgun düşmüş, melul bir enkaz kümesi şeklinde serilmiş bir sofa..."¹⁰⁰

Burada maddî bir varlık olan sofa insanî bir özellik kazanmıştır. Sıradan bir gerçeği, yemeği, can sıkıntısını, çekiştirmeyi, gevşeme ve çözölmeyi tasvir eden bu parça ince ruhlu Ahmet Cemil'in yaşamak zorunda kaldığı çirkin dünyanın, siyah âlemin, sembolik bir ifadesidir. Ahmet Cemil bu alelade hayatın ortasında şiiri, musikiyi, sanatı; yani maviyi temsil eder. Bu parçada yapılan tasvir; gözümüzün önünde canlı bir dekor yaratması ve Ahmet Cemil'in de içinde yer aldığı dönemin basın dünyasını tanıtmaları ve onun bu dünyaya dair duygularını içermesi açısından önemlidir. Murat Belge, sadece bu sofranın anlatıldığı bölümlerin bile Türk edebiyatında başlı başına bir yeniliğe imza attığını söyler:

"Roman öncesi anlatıda bu gibi sahneler hayli buğuludur. Nesnelerin üçüncü boyutu seçilmez. Bir minyatürdeki gibidirler. Süs için, ya da onlarsız olay

⁹⁹ Uşaklıgil, a.g.e., s. 25–26

¹⁰⁰ Uşaklıgil, a.g.e., s.26

gelişmeyeceği için anlatılırlar. En genel, en tipik yanları vurgulanır. Oysa bu sahnede her nesne kendine özgü bir durumda. Gerçekliğin bütünü ile hesaplaşmak için yeterince teçhizatlanmış bir anlatım tarzıyla karşılaşıyoruz daha ilk sayfada. Halit Ziya bir süre başka her şeyi karartıp, yalnız masayı aydınlattığı için tuhaf bir gücü oluyor bu sahnenin. Edebiyatla resmin farkı yüzünden masa imgesinin bütünü bir anda serilmiyor önümüze. Ama yazar edebiyatın bir hünerinden faydalıyor: imgeleri art arda yığıyor; yığdıkça, masa tamamlanıyor, ayrıntılar teker teker yerlerini alıyor. Nesnel bir dille masa anlatıldıktan sonra fırçanın, tonu iyice belirginleştiren son vuruşa geliyor: "...melul bir enkaz kümesi şeklinde..." Böylece tamamlanan bu imgeyi kolay kolay unutamıyoruz ve romanın sonuna geldiğimiz zaman, bunun sadece süsleyici bir resim, ya da doğalcı teknik gereği olmadığını seziyoruz. Gerek kişilerin hayatında, gerekse toplumsal düzeyde, böyle bir enkazın oluşmasını hikâye etmekte Halit Ziya. Böylece roman geliştikçe imge bir düşünce içeriği kazanıyor, simgeye dönüşüyor."¹⁰¹

Ahmet Cemil'in düşünce dünyası arkadaşlarının üzerinde bıraktığı kötü düşüncelerle dolu iken orkestra onun çok sevdiği bir parçayı çalar: Waldteufel'in vals. Şair ruhlu genç, Tepebaşı'na her gidişinde dinlediği bu ünlü vals hemtanır ve şiddetle sarsılır. Parlak ve yıldızlı bir gecenin içinde havayı dolduran bu musiki ona bir «bârân-ı elmas» gibi gelir. Şair ruhu ve musiki ona dünyayı çok başka türlü gösterir. Yazar, kahramanının o anda yaşadığı ruh halini şöyle tasvir ediyor:

"Bakınız, işte gözlerinin önünde gördüğü bu şeyler; başının üzerine açılan bu semada, yazın şu sıcak gecesine mahsus bir buğu ile örtülü zannolunan bu mailikler içinde titriyormuş, dalgalanıyormuş kıyas edilen bütün bu yıldız alayları, bunlar bir bârân-ı elmas değil mi?

İçkinin tesiri altında bulunarak süzülen gözlerinin önünde mailikler üzerine avuç avuç sarı pullar serpilmiş sema sallanıyor, sallanıyor, şimdi karşısında tepelerin uyuyan sırtlarına dökülecek yahut denize doğru akan müphem levha yavaş yavaş yüksele yüksele yerler gökler gecenin bu aşk havası içinde azim, medit, vücudu yaka yaka eritip dağıtan bir puse ile birbirine sarılarak tek bir vücut olacak zannediliyordu.

¹⁰¹ Murat Belge, *Edebiyat Üzerine Yazılar*, YKY, İstanbul:1994, s. 293-294

Ah! Bu bârân-ı elmas... Bahçenin rakit havasını dağıtan içinde bir aşk nefhası, sıcak ve baygın bir nefes gibi sanki göklerin sezilemeyen yüksekliklerinden dökülen nağmeler... Kâh kalbin en derin noktalarından geliyormuşçasına deruni, pest, sanki sakit; kâh bir teessür feveranına inikâs etmişçesine patlıyarak, feryat ederek; bazen bir şikâyet nalesi, bazen bir mahkuriyet iniltisi...

Şimdi Ahmet Cemil altından yer kaçıyor, başından sema uçuyor, vücudu bir boşluk içinde yuvarlanmaya başlıyor zannında idi.

Bârân-ı elmas!

İşte işte; sanki semalardan dökülen, karşısında şu bayırın eteğinde yer yer parıldayan, denizin siyahlıkları içinde şurada burada ışıldayan bu ziyalar; işte işte raks ediyor; yağıyor; onlarda bir bârân-ı elmas, fakat hayatta yüksek şeylere meftun olmuş gözler gibi aşağıdan yukarıya yağıyor; ta o semalara, o üzerinde gülümseyen nurlar, çalkalanan mailiklere doğru yağıyor.

Bir rüya içinde yahut sihir âlemi karşısında idi; kemanların titreyen eninleri, filavtanın kahkahaları, sanki bu aletlerden, bütün kirişlerle tahta veya bakır parçalarından sihirli bir nefesle canlanarak, kanatlanarak uçuşan küçük küçük nağmeler birbirine atılıyor; birinden ötekine bir hicran sadası, ötekinden bir ıztırap enini, şundan bir tehassür nalesi, diğer birinden bir ümit cevabı çıkararak, bütün o biçare insan ruhuna mahsus acılıkların, tatlılıkların hazinesi taşıyor, mai siyah kelebekler gibi uçuşarak, birbirleriyle dudak dudağa bir visal içinde dağılıyorlar, yükseliyorlar; sonra bunlar o parlak semanın mailiklerine, şu muzlim denizin siyahlıklarına serpiliyor; işte işte şu aşağıya süzülen şu yukarıya uçuşarak siyahlara bürünen soluk ziyalar! Bârân-ı elmas..."¹⁰²

Görme duyusunun ön planda olduğu bu parçada yazar, renklerin görkeminden de fazlasıyla yararlanıyor: Telâtum-zâr-ı kebûd, kebûd-ı leyâl, sarı pullar, şebreng levha, denizin siyahlıkları, ışıldayan ziyalar, mai siyah kelebekler, semanın mailikleri, muzlim deniz, siyahlara bürünmüş sönük ziyalar... "Bârân-ı elmas" adıyla nitelenebilecek bu parçada vals ritmine ve Ahmet Cemil'in sarhoşluğuna uyarak her şey dans eder. Bu bölümde işitme duyusu hâkim olur. Resim, müzik ve dans birbirine karışmış, dış dünyaya şair ve sarhoş Ahmet Cemil'in gözüyle bakılmıştır. Bu nedenle burada sübjektif bir tasvir söz konusudur. Yazar, Ahmet

¹⁰² a.g.e., s. 39-40

Cemil'in coşkunluğunu ve musikiyi, bir mensur şiir edasıyla sunmuştur. Bârân-ı elmas kelimesi, belli aralıklarla tekrar etmesi ve kelime çağrışımıyla edebiyata müziğin bir armağanı olan leitmotiv özelliği taşır.¹⁰³ Onun dışında da aralıklı olarak tekrarlanan kelimelere ve tamlamalara da rastlıyoruz: "İşte işte, sanki semalardan dökülen... İşte işte raks ediyor. İşte işte şu aşağıya süzülen..." Bu tekrarlar, anlama, duygusal bir yücelik ve vurgu kazandırmıştır. Ayrıca bu parça sıfat ve isim tamlamalarının çokluğu, teşbih, mecaz ve teşhis sanatlarının yoğunluğu açısından da dikkat çekicidir. Bu parçadaki renklerle ilgili ayrıntılara ve söz sanatlarına "canlı tablo" tasvirinde detaylı olarak değinilecektir. Bârân-ı elmas tablosuyla, şair ve hayalperest olan Ahmet Cemil'in ruh hali tasvir edilmiştir.

Ahmet Cemil Taksim Bahçesine sadece hava almak için de gider. Bir mayıs günü Boğaziçi'nin şiirine karşı kendi şiirlerini okumak ister. Yolda Lamia'yla karşılaşır. Onu görmenin sevincini ve ferahlığını hisseden Ahmet Cemil Taksim Bahçesini şöyle tasvir eder:

"Bahçe تنها idi; henüz yapraklanmış bir ağacın altında mai şemsiyesini açmış, alçak ökçeli potinlerini önüne çektiği bir iskemlenin kenarına dayanmış gözlüklü ihtiyar bir İngiliz mürebbiyesi; biraz beride ellerinde küçücük küreklerle bahçeden kum toplayarak mini mini kovalara doldurmak mühim işiyle etrafı görmeğe vakitleri olmayan iki çocuk, saçları rüzgârlara savrularak, başlarından kaymış hasır şapkaları arkalarında çırpınarak, uzun konclu düğmeli potinleri kumlara temas ettirmiyormuşcasına bir çeviklikle koşarak çemberlerini çeviren bir örnek esvaplı iki kız, hayatının uzun yorgunluklarını bir gazetenin tefrikasında dinlendiren bir ihtiyar, ötede beride tek tük zümreler, koşuşan bağırgan çocuklar, daha sonra Ahmet Cemil'in gözleri, bunlardan ayrılarak, bayırın üstünde uçuyor, mütebessim elvanile, manzaralarının ivacaclarile yeşil tepelere doğru tırmanmış yahut mai sulara doğru akıvermiş gibi duran binalarile boğazın sakın levhasına dikiliyordu. Bazen bu levha gözlerinin içinde bulanıyor; tepeler, sular, yalılar, bütün güzel şekiller, manzaralar bir fırça darbesinden kopmuş renkler imiş de yekdiğerine karışarak bir hamur haline geliyormuş gibi oluyordu."¹⁰⁴

Yazar önce bahçedeki insanlarla ilgili ayrıntılara yer verir. İhtiyar, genç, çocuk bu manzarayı tamamlayan kişiler Boğaz'ın tadını çıkarmaktadır. Mai bir şemsiye ile

¹⁰³ Tekin, a.g.e, s.251

¹⁰⁴ a.g.e., s. 152

başlayan tasvir Boğaz'ın mai sularına doğru bir akış gösterir. Mai romanda umudu, hayali, mutluluğu simgeler. Bu mayıs gününde gülümseyen renkleri ile boğaz manzarası Ahmet Cemil'in duyguları hakkında ipuçları verir.

▪Sübyan Mektebi:

Dönemin eğitim kurumlarından olan ve Ahmet Cemil'in de ilk gittiği okul olarak tasvirine yer verilen mekân sübyan mektebidir:

"Yalnız büyük bir oda, o odanın içinde sıra sıra kürsüler, ta karşıki duvarda iki büyük siyah tahta, yine karşıki köşede yüksekçe bir minder üstünde beyaz sarıklı, mai cübbeli muallim..."¹⁰⁵

Ayrıntılara inilmeden yapılan bu tasvir, dönemin eğitim dünyası hakkında bilgi veren açıklayıcı bir tasvirdir. Mahalle mektepleri roman boyunca kötülen eğitim kurumlarıdır. Eski edebiyat taraftarı Raci'nin karısı da mahalle mekteplerindeki sistemin faydalı olmadığını söyleyerek çocuğunu bir devlet okulunda okutmak istediğini belirtmiştir. Nitekim Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi II. Abdülhamit devrinde açılan ve batılı metotlarla eğitim öğretim yapan okullardan Askeri Rüştiye ve Mekteb-i Mülkiyeden mezun olurlar.

▪Hüseyin Nazmi ve Ahmet Cemil'in Evleri:

Ev, insanın iç dünyasını ve yetiştiği kültürü birebir yansıtan önemli bir yaşama alanıdır. "Bu açıdan ev, psikolojik ve sosyolojik çözümlemeler için verimli bir laboratuvar işlevi görür. Romancı ele aldığı kişiyi ev ortamında göstererek onun kimliğini oluşturan unsurları da açığa çıkarmış olur. Ev bir insanın ve kültürün kimlik kartı gibidir. Evi bir barınak olmanın ötesine taşıyan en önemli unsur ise insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biri olmasıdır. Ev, insan yaşamındaki kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar."¹⁰⁶

Paralel tasvirde detaylı olarak incelenecek olan ve mekân tasviri olarak da romanda önemli bir konuma sahip olan yerler, Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi'nin

¹⁰⁵ a.g.e., s. 47

¹⁰⁶ Handan İnci Elçi, *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*, Arma Yayınevi, İstanbul: 2003, s. 17

yaşadıkları evlerdir. Mekân çevredir ve mekânlar-özellikle ev içleri-mürsel mecaz veya istiare yoluyla bir karakteri açığa vuran en önemli yerlerdir. Bir insanın evi onun bir parçasıdır. Evin tasviri aynı zamanda kahramanın da tasviridir. Bu romanda ev hem bir sığınak hem de kavuşulmak istenen ideal hayatın simgesidir. Yirmi iki yaşında bir genç olan Ahmet Cemil'in de hayatında iki ev gerçeği vardır: Ünlü bir şair olmaya çabalayarak bırakmaya çalıştığı kendi fakir evi ile büyük bir özlemle seyrettiği arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin zengin köşkü. “Mai ve Siyah, bir anlamda, bu iki ev arasındaki derin tezaadın arasına sıkışmış olan Ahmet Cemil'in edebiyat yoluyla bir çıkış aramasını anlatır.”¹⁰⁷

Ahmet Cemil on dokuz yaşındayken babasını kaybeder. “İyi bir aile babası, evine meftun, zevcesine, çocuklarına tamamiyle bağlı; hususiyle namuslu”¹⁰⁸ babasının onlara bıraktığı bütün varlık annesi ve kız kardeşi ile birlikte yaşadıkları Süleymaniye'de beş odalı bir evciktir. Buraya “bizim konak” adını verirler. Yazar bu evin alınışı, evin eşyalarının düzenlenişi ile ilgili ayrıntılara yer verir:

“O vakit on dört yaşında vardı. O gün birinci defa olarak kira evinden kurtulup kendi evlerine geldikleri gün ne telaş içinde idiler! Bütün eşya mermer avluya, mutfığa, sokağa nazır odaya tıklılmış, her şey birbirine karışmış (...) Kendi evlerine gelmiş olmak hepsinde eğlenceye bir meyil uyandırmıştı. En küçük vesilelerle bir latife ediliyor, lüzumundan ziyade gülünüyordu. (...) o vakitler ne kadar mesut idiler! Her akşam yemekten sonra saatlerce beraber otururlar, babası yazısını yazar; düsturları karıştırır, Ahmet Cemil bir köşeye büzülür, dersine çalışır; validesi oğluna bir gömlek yahut kızına esvap dikmekle meşguldür; İkbâl- kız çocuklarını daima valdelerin eteklerine sevk eden bir hisle- annesinin yanında mesela babasının eskimiş para kesesine kaim olmak üzere yeni bir kese örür.”¹⁰⁹

Bu sıcak aile tablosu babasının ölümüyle gölgelenir. Ahmet Cemil'in evi, çocukların büyüdüğü sıcak bir aile ortamının simgesidir. Ahmet Cemil bazı geceler, sahip olduğu şeylerle mavi bir dünyanın insanı olan Hüseyin Nazmi'nin Erenköy'deki köşkünde kalır. Babası ölünce evin bütün sorumluluğunu tek başına taşımak zorunda kalan Ahmet Cemil'i arkadaşının evindeki olanaklar ve mutluluk çok etkiler. Bu köşk kimi zaman aralarındaki derin uçurumun simgesi haline gelir.

¹⁰⁷ Uşaklıgil, a.g.e., s. 111

¹⁰⁸ a.g.e., s. 44

¹⁰⁹ a.g.e., s. 45

Roman kahramanımız Ahmet Cemil'in bakış açısıyla Hüseyin Nazmi'nin evinin ve odasının tasviri şöyle yapılmıştır:

"Haydarpaşa'dan trene atlamak, Erenköyü'ne çıkmak; mevkiften epeyce uzak olan Hüseyin Nazmi'nin havai boyalı, bahçesi demir parmaklıklı zarif köşkünün gelmek için geçen zaman bütün zihninin meşgalesine masruf oldu. Köşkün ikinci katından taraka ile bir pencerenin yeşil parmaklıkları açıldı."¹¹⁰

Bu bölüm köşkün fizikî görünüşünü tahayyül etmek için basit sıfatlarla anlatılmıştır. Hüseyin Nazmi'nin yaşadığı yer, zengin insanların yaşadığı bir semt olan Erenköy'de mavi renkli, bahçe içinde iki katlı bir köşktür. Bilgi verme amacı taşıyan ve objektif bir şekilde yapılan bu tasvirde Hüseyin Nazmi'nin ekonomik olarak iyi koşullarda yaşadığı sonucuna ulaşıyoruz. Köşkün bu genel tasvirinin ardından gelen ve Ahmet Cemil'in duygularını, hayattan beklentilerini, özlemlerini daha iyi anlamamızı sağlayan tasvirler ise Hüseyin Nazmi'nin odası ile ilgili ayrıntılara yer verilen bölümlerdir:

"Hüseyin Nazmi'nin odasına girince düşünmekten, yürümekten mütevellit bir taab ile hemen sandalyelerden birine oturdu. Ah! Her geldikçe lâkaydâne oturduğu bu odanı bugün üzerindeki tasviri gayrikabili tahlil bir şeydi..."

Odanın bahçeye nazır yeşil pancurları henüz açılmamış, aralıklarından güneşin ziyası belli belirsiz süzölmüş, pencerelerin uzun, koyu perdeleri yerlere dökölmüş... Sanki bu zulmetin ortasından fıskırarak dikilmiş korkunç heyulalar... Odanın ötesine berisine perişan konuluvermiş sandalyeler, ta karşıda duvarın üzerinde renkleri karanlıkta dalgalanarak duran bir harita..."¹¹¹

Hüseyin Nazmi'nin evinin -özellikle odasının- tasviri orada yaşayan insanların ekonomik düzeyini, zevklerini yansıtmaları ve Ahmet Cemil'in yaşamı ile aralarındaki tezdı ortaya koymaları açısından önemlidir. Para kazanmak için çeviriler yapmak ve ders vermek zorunda kalan Ahmet Cemil, iyice bunaldığı bir sırada penceresinden hava almaya çalışırken, kendi evi ile idealindeki ev olan Hüseyin Nazmi'nin köşkü arasındaki uçurumu görür:

"Odasının penceresini açmak, hava almak istedi: Evlerinin bahçesine- minimini bir bahçe ki İkbâl kendine göre onun bir bahçıvanı idi- nazır bir pencere... Ah!

¹¹⁰ a.g.e., s. 61-62

¹¹¹ a.g.e., s. 63-64

Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesinin penceresi, o güneşle dolu bahçe, o ziya telatumu, o sahra kokusu, orada duyulan fikir hazzı... Bu, kafesinin boyası solmuş pencere, şu güneşin kifayetsizliğinden yosunlaşmış bahçe...

Şu dakikada bütün geçmiş saadetinin güzel yuvası olan bu evceğiz sanki bir işkence zindanı gibi Ahmet Cemil'i eziyordu. Burada yaşamaya mecbur olmak: burada, şu basma perdeli, tek pencereli dar odacıkta yazın şu bunaltan sıcaklarıyla çalışmak... Ah! Ahmet Cemil zengin olaydı, evet zengin olaydı. Onun da Erenköyünde bir köşkü, köşte müzeyyen bir kütüphanesi, kütüphanenin önünde latif bahçesi olaydı; Lamartine-i Musset-yi orada okuyaydı, fakat onaltı sahifesini kırk kuruşa tercüme etmek için değil, yalnız kendi zevki, kendi saadeti için..."¹¹²

Ahmet Cemil'de birçok yoksunlukların körüklediği iyi yaşama isteği vardır. Her zaman Hüseyin Nazmi'ninki gibi duvarları kitaplarla kaplı, iyi döşenmiş bir çalışma odasına sahip olma isteği duyar. Genç yaşında babasının ölümüyle yaşamın acı darbesi ile karşı karşıya kalmış ve okulunu bırakarak çalışmaya başlamıştır. Ahmet Cemil içe dönük ve çok hassas bir yapıya sahiptir. Ahmet Cemil'in hayaller ve gerçekler arasında yaşadığı ikilem, ona göre, şiirin getireceği ünle çözümlenecektir. Şiir alanındaki başarısının ona özlemine duyduğu hayati getireceğine inanır.

İkbal'in evliliği öncesi odasında tek başına kalan ve o küçük odayı tüm ayrıntılarıyla anlatan Ahmet Cemil için odası yoğun bir sevgi atmosferi yaşadığı mutluluk yuvasıdır. Ahmet Cemil'in yaşadığı içsel huzur ve mutluluk, odasına ve hayata bakışını da değiştirir:

"Aşağıda küçük odada inmiş muşamba perdelerin arkasında açık pencereden süzülen gecenin râtıp havasını duymak için başını duvara dayadı. Ne lakırdı, ne latife istiyordu; yalnız küçük odanın -şu bir saf kalb kadar ruhaniyet dolu aile odacığın- ruhunu doya doya istişmam etmek istiyordu.

Kar gibi beyaz kenarı gerile gerile iğnelenmiş hassa örtülü sedir, yerde üstüne penbe satrançlı dokuma çekilmiş şilte, annesinin en sevdiği yer; küçük dört ayaklı iskemle, İkbalin yeşil gaz boyamalarından yaptığı sade fakat belki onun için zarif hoş kalpağı altında lamba, duvarlarda babasından yadigâr olarak kalmış biri kûfi biri italik iki güzel levha, pencerede muşamba perdelerin üzerinde yaza mahsus beyaz, ince sarı kornişlere küçük küçük kıvrıklarla iliştilmiş perdeler, o kadar... Burada

¹¹² a.g.e., s. 68

kadife kanepeler, koltuklar, atlas perdeler, ne de mutantan hücrelerde nefis avanı vardı; hiçbir şey yok, fakat buna mukabil derin bir muhabbet, her türlü mihnetlerin, meşakkatlerin zedeliyemeyeceği kadar kavi bir saadet, üç kalbin irtibatından mütehassıl latif, ruhu ısındırır bir hava vardı."¹¹³

Ev, Ahmet Cemil için mutlu çocukluk günlerinin izlerini taşıyan bir sığınaktır da. Bu mutluluk önce babasının ölümüyle sarsılmış, kız kardeşi İkbâl'le evlenen Vehbi Bey'in eve içgüveyi olarak gelişi ile de hem evlerinin hem de huzurlu günlerinin sonu gelmiştir. Ahmet Cemil'in yaşadığı olaylar ve değişen ruh hali aynı mekâna farklı gözlerle bakmasına neden olmuştur. Başlangıçta Hüseyin Nazmi'nin varlıklı eviyle karşılaştırdığı ve mutsuzluk duyduğu odası, İkbâl'in evliliği öncesi huzur bulunan «muhabbetli bir yuva»nın sembolü olmuştur. Lamia'nın ölümü sonrasında ise yine aynı mekân -oda- Ahmet Cemil için acılarını, gözyaşlarını gizlemeden paylaşabileceği bir sığınak olmuştur:

"Odasında büsbütün yalnız kalmak, yalnızlığından emin olmak için kapısını sürmeledikten sonra bütün burada hissiyatına mahrem olan şeylere; arkadaş resimlerine, kitaplara, duvarlarda kendisini görmekten mahzuz olarak mütebessim bakıyor gibi duran mektepte yapılmış levhalara baktı; «bugün sizin tesliyetinizin kollarına başka bir ızdırıp ile geliyorum, bana her vakıttan ziyade gülünüz.» demek isteyen, merhamet arayan şaşırılmış gözlerle baktı. Bu odacık, bu mini mini köşecik, onun, yalnız onun idi. Burada ne utanılacak yabancılar, ne sıkılacak arkadaşlar vardı; burada yalnız kendisinin hayalinden başka bir şey yoktu. Bu duvarlar, şu minderle yatak; bütün bu ufak tefek, senelerden beri onun kalbi ile birlikte çarpmış, onun hayatının nefesi ile teneffüs etmiş, onun hüviyeti ile tahammür eylemiş idi. Burada kendisini olduğu gibi gösterebilir; burada hiç utanmayarak nefsinin zabta lüzum görmeyerek kalbinin onca yaralarını şu sakit fakat müşfik mahrem dostlarını önlerine serebilirdi. Evet; burada dünden beri tazyik ede ede kendisini hasta eden ızdırıp feryadını salıvermek mümkün idi ve salıverdi..."¹¹⁴

Bu bölümde de Ahmet Cemil'in ruh dünyası ve onun zaman içinde uğradığı değişiklikler tasvir ve tahlil edilmiştir. Dış dünya onu mutlu etmemiş, kurduğu hayallerin hiçbirini gerçekleştirmemiştir. Odasındaki eski eşyalar canlı bir ruha

¹¹³ a.g.e., s. 139

¹¹⁴ a.g.e., s. 271

dönüşmüş, Ahmet Cemil teselliği onların omuzlarında aramıştır. Bu oda onun için yaşamın tüm acılarından ve acımasızlığından kaçış yeri, bir sığınaktır.¹¹⁵

Eve dışarıdan gelen biri olan Vehbi Bey bu evin dağılmasının temel nedenidir. Ahmet Cemil İkbâl’le birlikte yegâne sığınağı olan evini de Vehbi Bey’e kaptırır. Onun matbaasına yeni makineler almak için Süleymaniye’deki ev ipotek edilir. Ahmet Cemil de hayallerine ve arzu ettiği itibara bu makinelerin alımıyla kavuşacağına inanır. Ancak sonuç her açıdan bir hayal kırıklığı olur. İkbâl kocasından dayak yiyerek bebeğini düşürür ve ölür. Makinelere el konulur. Ahmet Cemil İkbâl’i kaybettiği gibi evlerini de kaybetmekle karşı karşıya gelir. İkbâl’in ölümü ile ev bütün anlamını yitirir:

“ Bugün Süleymaniye’nin kalbinin enisi olan şu mini mini evi nazarına eskimiş kafesleri, alçak cumbası, sıvaları dökülmüş duvarları, tahta kapısı ile çirkin göründü.”¹¹⁶

Basımevindeki arkadaşları Ahmet Cemil’i evini kurtarması için yüreklendirirler de o hayallerini yitirdiği bu kenti terk etmeyi tercih eder.

Mai ve Siyah romanında evin hem çocukların büyüdüğü sıcak bir aile ortamı, hem yaşamın kötülüklerinden kaçılan bir sığınak, hem de Ahmet Cemil’in kişiliğinde kavuşulmak istenen ideal hayatın simgesi olarak tasvir edildiği görülür.

▪Basımevi:

Romanda yazarın bütün canlılığı ve hareketi ile betimlediği bir başka mekân da basımevidir:

“Sabahları intişar eden ceride idarehaneleri en ziyade sabahleyin asudedir; gece ceride basılmış, sabahleyin şafağı müteakip müvezzilere dağılmıştır; yalnız postaya tevdi edilecek olanlar kuşaklanmakta, teptiphanede müretteplerin telaşa lüzum görmiyerek kasalara dağıttıkları dökme harflerin seri darbeciklerle muttarid ahengi

¹¹⁵ Ahmet Cemil’in evi ve odası ile ilgili ayrıntılı tasvirler kitabın pek çok bölümünde yer verilmiştir. (s. 230–231–232–273–304) Bu bölümlerde de mekân, Ahmet Cemil’in değişen his dünyasının şekillendirdiği bir sığınak, paylaşım alanı, duygularının tanığıdır.

¹¹⁶ a.g.e., s. 246

işitilmektedir. Muharirler henüz gelmemiş, tütün kokusu henüz matbaanın mürekkep ve ıslak kâğıt kokusuyla meşbu havasını doldurmamıştır."¹¹⁷

Bu bölümde gazete ve dergilerin basım zamanı ile bilgi verilirken görme ve işitme duyularından yaralanılmıştır. Günün her anı basımevinde makinelerin sesini işitmek mümkündür. Tüm gece, gazetelerin sabaha yetiştirilmesi için mürekkep ve ıslak kâğıt kokusuyla dolan basımevi, sabah yazarların gelmesiyle yerini tütün kokusuna bırakmıştır. Basımevi içindeki makineler kadar, basımevindeki çalışanlar da süreklilik arz eden bir çalışma temposunun içindedir. Ahmet Cemil gibi hayalperest bir kişiliğin hülya âlemi de bu paralelde genişir. Ünlü bir edebiyatçı olmak, Lamia ile evlenmek gibi hayallerinin yanına bir başkasını da ekler: Bir basımevi sahibi olmak. Aşağıdaki bölüm bir basımevinin durmak bilmeyen işleyişinin ve Ahmet Cemil'in bu işleyişe ayak uyduran hayallerinin tasviridir:

“Ahmet Cemil’de bu matbaa meselesi yeni bir düşünce silsilesi tevlit etmiş oldu. Matbaada maddeten, fiilen bir hak sahibi olmak ümidine karşı içi titriyordu; bu ümide husul bulamıyacak nazariyle bakmakta iken işte şimdi gözünün önünde bir çare belirmişti. Şu dakikada bir karar verse matbaaya bir taş makinesi ilave edebilecek, bir petrol muharrikinin çarkı kayış kolanlara takılınca ayaklarının altında şu bina bir fabrikanın hayat gulgulesiyle gürliyecek... O gürültüyü şimdi kulakları işitiyor, onun hayaliyle mestoluyordu. Ah! Ayaklarınızın altında bir irfan bürkanı gibi gürliye gürliye dönen o makinelerin çelikten zemmesiyle kulaklarınız uyuşarak şu ceviz yazıhanenin başında yazı yazmak, kaleminizden akıp taşan o şeyleri şuracığa halının üzerine döküvermek, henüz beş dakika evvel sizin dimağınızdan doğan, yerde cihana dağıtmak için muntazır serilen kâğıtlarınızı şimdi küçük bir mürettip yamağı gelip toplayacak; fikrinizin uçuşlarını takip edemiyerek garip ivicacarla sanki ızdırabından kâh kıvranarak, kâh sürünerek uzayıp giden yazılarınız, yanbaşıınızda ellerinin tarakası duyulan mürettiplere gidecek, bir saat sonra bu uzun kâğıtlar bir madeni sütuna tebeddül edecek, daha sonra makinenin safhasına iki kanatlarını açmış bir yaprak... İşte muharrik bir canavar gibi homurdanmağa başlıyor, işte kayışlar birer uzun yılan gibi matbaayı baştan aşağı sarsıyor; makinenin, o siyah divin karnından, bakınız, beyazlıklar peyda oluyor; çelik dişlerin, üstüvanelerin üzerinden, arasından kayarak, akarak, bükülerek bir alay beyaz kuşlar, kanatlarını gererek, çırpınarak uçuşuyor, bir rüzgâr bütün bu irfan

¹¹⁷ a.g.e., s. 86

mahlûklarını dünyanın her tarafına atacak, parça parça öteye beriye serpecek, bunlar sizin işte şu iki parmağınızın arasında sıkarak fikir doğurmağa mecbur ettiğiniz şakaklarınızın içinden fırlamış, canlanmış şeyler... Kulaklarında makinelerin tarakası, gözlerinin içinde binlerce, yüz binlerce beyaz kâğıtların delice uçuşu hüküm sürüyordu."¹¹⁸

Teşbih ve teşhis sanatlarına oldukça çok yer verilen bölüm, soyut bir kavram olan “düşünce”nin somut bir varlık olan “yazı”ya dönüşüm aşamasının betimlemesidir. Basımevindeki makineler “bilgi yanardağı”na, makinelerin sesi “ezgi”ye, makinenin motoru “homurdanan bir canavar”a benzetilmiştir. Kayışlar, birer uzun yılan gibi makineyi sarsmakta, makinenin siyah karnından beyaz renkte gazeteler çıkmaktadır. Görme duyusuna, yoğun olarak da işitme duyusuna seslenen bu bölümde bitmek bilmez bir devinim içinde makinelerin gürültüsünü yanı başımızda hissederiz. Kanatlarını gererek, çırpınarak uçuşan bir alay beyaz kuşa benzetilen gazeteler -bu irfan varlıkları- rüzgârın yardımıyla dünyanın her tarafına dağılmaktadır. “İki parmağımızın arasında sıkarak fikir doğurmaya mecbur ettiğimiz şakaklarımızın içinden fırlayan” düşüncelerimizin yazı olup kâğıda aktarılma evresi, bir basımevine sahip olma hayali kuran Ahmet Cemil’in şairane üslubuyla tasvir edilmiştir.

Basımevi ile ilgili yapılan son tasvirde Ahmet Cemil’in, bu mekâna olan sevgisi ve o yıllarda basımevinde çalışmanın zorlukları anlatılmaktadır:

“Merdiveni yarı tenvir eden kırık şişeli bir asma lambanın ziyasile tırazanı tuta tuta indi. Buzlu camın üstünde: «İçeriye girmek memnudur.» İhtarı görünen kapıyı itti, makineler dairesine girdi.

Litografya makinesi ta dipde üzerinde yelken bezinden örtüsü çekilmiş duruyordu. Ahmet Cemil en evvel onu bir muhabbet nazarile selamladı: «Dünyada yegâne servetim!» diyordu. İlerledi; buraya ne vakit girse yağ, petrol, kâğıt, mürekkep kokusundan toplanma ekşi havasından garip bir haz duyardı; ciğerinin bu havayı teneffüse muhtaç olduğunu, bu âlemden çıkacak olursa kanının kuruyacağını zannederdi. Ötede başmürettip makinenin üzerine iğilmiş bir arkadaşının tutuverdiği el lambasile gazetenin son tashihlerini yapıyor; bir kenarda makineci esniyerek tashihlerin bitmesini bekliyordu. Ahmet Cemili görünce hepsi başlarını çevirdiler,

¹¹⁸ a.g.e., s. 177–178

sonra başmürettip: «Şimdi bitecek, efendim!» dedi, yine on yaşından beri parmaklarının ucunda efkârı çözüp bağlamakla yorula yorula harap olan vücudunu makinenin soğuk safhasına eğdi; tehammül edilemiyecek bir vaziyetle, kokulu lambanın pis havasının donuk zıyasile şuradan bir nokta çıkarmak, öteye bir virgöl koymak için; sabırsızlıktan, üzüntüden, yorgunluktan ciğerleri göğsünün içinde darlaşıp; elinde cımbız, cenkleşmeğe başladı. Ahmet Cemil bu müşkül san'atın bütün yorucu, üzücü cengine pek vakıfı, onun için mürettibliği muharrirlikden zor bulur, bu zavallılara derin bir merhametle acırdı. Bütün gün ayak üzere; dört yüz şu kadar hücreye zihnini taksim ederek; efkârı parça parça, harf harf toplayıp dağıtarak, ilerlemez, bitmez bir işde sürat göstermek, parmaklarını zihnine yetiştirmek içi içine sığmayarak çabuk yapmak isteyip de yapamamakdan gelen bir sinir buhranile hastalanarak parmaklarının ucunda fikirlarin çözülüp dağılmasından yavaş yavaş zihnine bir perişanlık gelerek işleyen bu san'at adamlarına mahsus bir muhabbeti vardı. Bazı defalar tashih esnasında bulundukça onlara bakamazdı. Satırları gevşetmek; yanlış kelimeleri, harfleri birer birer ayıklamak, yerlerine doğrularını koymak, o binlerce mini mini şeyler içinde cımbızın ucu ile gezmek, bazen bir müşkül yere tesadüf etmek, sıkışmış bir satıra bir fazla kelime ilavesi için yirmi satırı yerinden oynatmak, yekdiğerine aktarmalar yaparak bu madenden mahlûkları arzuya itba etmek... Bütün bu şeylerin nasıl kan kurutucu bir cenk olduğunu düşündükçe hayatlarını hayatları bahasiyle kazanan bu adamlara acır, onları pek ziyade merhamete şayan bulduğu için severdi."¹¹⁹

Yöneticileri, yazarları, çalışanları, baskı makineleri ve çalışma zorlukları ile betimlenen basımevinde yazarın gözlem gücünün üstünlüğü görülür. Yazar, basımevi ile ilgili ayrıntılara yer vererek gerçeğe benzerlik duygusu yaratır. Özellikle başmürettibin işini yaparken karşılaştığı zorlukların anlatıldığı bölüm, yazarın basım dünyasına dair deneyimlerinin ve izlenimlerinin sonucu olarak gözümüzün önünde canlı bir atmosfer yaratmıştır. Görme kadar koklama duyusuna ait ayrıntılar dikkat çekicidir: “Yağ, petrol, kâğıt ve mürekkep kokusu”, “ekşi hava”, “kokulu lambanın pis havası”, basımevinin sıfatlarıdır. “Bu kan kurutucu savaşta, geçimlerini hayatları pahasına kazanan”¹²⁰ insanlar için düşündükleri de onun merhametli, ince ruhlu, aşırı hassas ve kusursuz bir iyilik hali içeren ruhsal yapısını ortaya koyar.

¹¹⁹ a.g.e., s. 227

¹²⁰ a.g.e., s. 228

▪Beyoğlu kahveleri:

Romanın en ilgi çekici bölümlerinden biri de dönemin sosyal hayatına ait ayrıntılara yer verilen Beyoğlu kahvelerinin yer aldığı bölümdür. Objektifini sosyal hayata çeviren Halit Ziya, roman kahramanlarından bazılarını zaman zaman kahvelere, gazinolara, eğlence mekânlarına götürür. Oralardan canlı tablolar verir. Ahmet Cemil’i ve arkadaşlarını ilk olarak Tepebaşı Bahçesi’ndeki gazinoda tanırız. Genç şairin orada bahçedeki orkestradan dinlediği müziğin etkisiyle kendinden geçişine ve bârân-ı elmas tablosuna daha önce yer verilmişti.

Ahmet Cemil’in ara sıra gittiği Beyoğlu’nda en çok sevdiği yer Lüksemburg Kahvesidir:

“Beyoğlunda en ziyade haz ettiği yer burası idi; orada ön tarafta bir yere oturur, önünden aşağıya yukarıya geçen halkı seyreder, bu binlerce yolculardan intihap ettiği bazı çehreleri oturduğu yerin mahdut nezareti dairesinin müsaade ettiği kadar takip eder; o çehrelerin kimisinin paltosundan, kimisinin eski elbisesinden, birisinin elindeki paketten, bir kadının yanındaki çocuktan manalar anlar; zihninden birer dakikalık zaman içinde bu çehreler için birer mufassal hikâye yazardı. Buraya gele gele, birtakım çehrelere birçok defalar tesadüf ede ede şu halkın içinde kendisine mahsus aşınalar bulmuştu... Gözlerinin önünden yüzlerce, binlerce beşer hayatı geçerdi; burası, şu kahvenin şu kısa kadife iskemlesi onun için zengin bir kütüphane idi ki muhteviyatı, mücelledatı okunmaz, hissedilir; görünmez, anlaşılır. Hikâye yazmak isteseydi bunların her birinde bir mevzu bulmuş olurdu.”¹²¹

Ahmet Cemil tipinde Halit Ziya’nın yaşamına ait biyografik özellikler bulabiliyoruz. Ahmet Şevki ile birlikte gidilen bu eğlence mekânları anılarında da yer verdiği gibi kendisinin de sıklıkla gittiği yerlerdendir. Eğlence ve dinlenme yeri olarak en çok baharda Taksim Bahçesini, yazın da Tepebaşı Bahçesini tercih ettiğini söylüyor:

“O zaman her iki bahçede de pek başarılı çalgı takımları bulunur. Salvelli, Lange gibi üstatların yönetiminde orkestralar, zor beğenen kulakları bile tatmin ederdi.”¹²² diyor. Onun ayrıntıları yakalamadaki ustalığının, birebir yaptığı gözlemlerinden ve deneyimlerinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır.

¹²¹ a.g.e., s. 119–120

¹²² Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul: 1969, s. 541

Ahmet Cemil'e göre Lüksemburg Kahvesi "Beyoğlu Kahvelerinin en eğlencelisidir."¹²³ Sadece açık değil kapalı mekânlar da Beyoğlu'nda mevcuttur. :

"Canınız daha kapalı yer istiyorsa Couronne var, Cambrinus var, Central var... Lambalı duvarların, tavanların arasında mermer masalar... Bu masaların etrafında birçok adamlar ya bira içiyor, ya gazete okuyor, ya yavaş sesle konuşuyor... Şu halin bir aynı! Bir fark varsa o da biraz daha kapalı, kasvetli olmasından ibaret. Kahve kahve dolaşırız, demiştım, isterseniz Palais de Cristalin, Concordianın yanlarında cam kapılı, içi daima gürültülü, kapısı açıldıkça sokağa dumanla karışık bir karık kadın sesiyle bir çatlak keman ahengi fışkıran kahvelerden birine gidelim. İşte Beyoğlu, İşte Beyoğlunun zevki..."¹²⁴

Ahmet Cemil böyle yerleri hiç sevmez ve "...mahza iki kadeh bira içmek bahanesiyle ta Aksaraydan, Şehzadebaşından, öteden beriden gelmiş yüzlerce insanı» yadırgar. Ona göre bütün bu gidiş dönüş zahmetleri "Ben bu akşam Beyoğlunda idim."¹²⁵ diyebilmek veya ertesi gün çalıştığı yerde: "Aman dün akşam ne kadar eğlendik!"¹²⁶ şeklinde bir yalan söyleyebilmek içindir.

Raci ise sürekli olarak bu tür çalgılı kahvelere ve gazinolara gider, içki içer, şarkıcı kadınların peşinde koşar. Bu yüzden yoksul ve zavallı karısı ile çocuğunu sorumsuzca ihmal eder. Ahmet Şevki ile birlikte Raci'yle konuşmak için Kristal Palas'a giderler. Burası şöyle tasvir edilir:

"Dar, pis kademeleri aşınmış, sıvaları kirlenmiş merdivenden yavaş yavaş çıktılar; kendilerini müskirat kokusuyla dolmuş, kapalı kalmış ağır bir hava karşıladı. Henüz kalabalık yoktu, bir iki masanın başında vapurunun limanda bir gecelik meksinden ifade ederek Beyoğlunda şu zevk âlemine düşmüş siyah tırnaklı, ateşin karşısında kavrulmuş simalı bir ateşçi, iki genç, galiba dükkânları erkence kapanmış civar tuhafiyecilere mensup iki satıcı, bir kenarda hizmetçi kızla- kırkılık şişman karı, fakat hizmetçi kızlar herhangi yaşta olursa olsun daima hizmetçi kızdır.-tenhalıktan cesaret alarak şakalaşan, pervasız, teklifsiz tavrına; kahve sahibinin gözü önünde mülatafadan çekinmeyişine, iri iri kakhahasına, hatta masaların arasında kız kovalayışına bakılırsa kahvenin alışık müşterilerinden biri olduğu anlaşılan kır saçlı

¹²³ Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 120

¹²⁴ a.g.y.

¹²⁵ a.g.e., s. 121

¹²⁶ a.g.y.

bir adam! Ötede beride başlamak saatini bekliyerek dinlenen çalgıcı kızlar, o kadar...”¹²⁷

Kristal Palas'ta onları ilkin ağır bir içki kokusu, kapalı ve boğucu bir hava karşılar. Burada bulunan insanlar da mekânın sıfatlarına uygun insanlardır. Gözümüzün önünde canlandırılan bu tablo kalitesiz bir müzik eşliğinde devam edecek ucuz bir gecenin varlığını bize sezdirir. Yazar hiçbir ayrıntıyı atlamadan müzisyenleri, o müziği dinleyen insanları ve gece boyunca o insanlardaki fiziki ruhsal değişimleri tasvire devam eder:

“-Gürültü başlıyor... dedi. Ötede beride yorgun bir tavır ile her gün aynı ıttırad ile tekerrür eden maişet külfetinin ibtida saatine intizar ederek dinlenen, kapalı yerlerde yaşamaktan, her vakit sofrayı yarı aç yarı tok terk etmekten, gündüz uyuyup gece pis hava teneffüs etmiye mahkûm olmaktan sararmış, simasında renk uçmuş, gençlik nazarını şimdiden fütur bürümüş, güzel çirkin yahut hem güzel hem çirkin, hem genç hem ihtiyar, sekiz on lehli kız pinekledikleri yerlerden yorgun tavırlarla kalktılar; kimisi kemanını aldı, kimisi davulunun başına geçti.”¹²⁸

Orkestra şefi kemanının yayı ile nota sehпасının üstüne vurur, sekiz on kadar Polonyalı çalgıcı kız yorgun argın yerlerinden kalkarlar. Kimisi eline kemanını alır, kimisi de davulunun başına geçer. Kemanların ses ayarı yapılır. Gürültülü bir şekilde her gece çaldıkları bir galopla müziğe başlarlar. Kahvedeki şarkıcı kadınlar çeşitli ülkelerden gelmedir:

"Bir Fransız romaniere'i, düdük bir sesle İspanyol bestekarı İradiyer'in meşhur Paloma'sını öttürmeye başladı. Hemen herkesin bildiği bu parçaya birçoğu pest sesle iştirak ettiler. Artık Ahmet Cemil dinliyordu. Havalara, muganniyeler birbirini takip ediyordu; Romanyalı bir kız Rumca, Yunanlı bir karı İngilizce parçalar okudular, muhtelif insanlardan şu sahnede türlü beşer nesilleri arasında garip izdivaçlar icra ettiler. Nihayet biri, bir İskoçya dağlısı kadar iri bir Alman karısı sahnenin tahtalarını çatırdatarak göründü.”¹²⁹

Ahmet Cemil'in arkadaşı Raci'nin delicesine tutulduğu iri kıyım bir Alman kadın sahneye çıkar ve şarkı söyler. Derin düşüncelere dalan Ahmet Cemil, bu kadınları hem beğenmez, hem de onların durumuna üzülür. Çünkü o kadınlar belki

¹²⁷a.g.e., s. 123

¹²⁸a.g.e., s. 123-124

¹²⁹a.g.e., s. 128

yarın aç kalacaktır. Üstelik onların hepsi de -Ahmet Cemil’ göre- hayatından bezmiş, her gün aynı şeyleri çalıp söylemekten usanmış zavallı insanlardır. Bu bölümde tasvirine yer verilen bir başka mekân da Raci ve sevgilisi şarkıcı Alman kadının buluştukları odadır:

"Raci muganniyelerin dinlenme yeri yahut safderunların mezbahası olan hususi daireye girdi. Burası o kadar hususi bir dairedir ki kırk paralık şeye kırk kuruş vermek fedakârlığına katlanabilen herkes buraya girebilir... Şimdi gözlerinin önünde garip bir manzara vardı: Bulundukları yer küçük denmiyecek kadar iki odanın birleştirilmesiyle hâsıl olmuş genişçe bir yerd. Üzerleri keten örtülü kanapelerin, kadife iskemlelerin, mermer kasaların, olanca kuvvetile açılmış çiğ ziyalı lambaların, soluk aynaların miskin ahenginden tereküp eden bu manzara tek gözlüklü birisinin gözlüğünü sürmeli gözüne uydurmağa çalışarak şu tuhaflığına sahte kahkahalarla gülen bir Fransız karısı, kanepelerin birinde yanındaki yaşlıca efendinin müsait nazarı altında karşısında esneyen Türkçe bilmez galiba Romanyalı bir kızın guya parmaklarındaki yüzüklerini muayene etmekle meşgul, mahcup, muhteriz, henüz çocuk denecek kadar genç bir bey; birkaç safderunun daha vüruduna intizaren ipekli esvaplarını sallaya sallaya piyasa eden, etrafta bulunanlara pek mühim ve tuhaf bir şeyden bahsediyorlarmış zannını vermek için bir dakikada beş kere gülen iki karı; ötede beride daha bazı zümrelerle tekemmül ediyordu.

Bellisiz yaşları saklamak için kutusu ile boşaltılmış prinç tozları ile solgun dudaklara taravet vermek için yavaş yavaş miyarını kaybederek ibzal ile sürülmüş kırmızı boyalar altında bu çehrelerin sırlarını görmeğe çalışıyordu. Hiçbir zevkle Tefvik olunamayan kıyafetler: Eski ipek kumaşlardan, vaktile yapılmış esvap bozuntularından, karnaval esnasında kiralanarak iade edilmemiş kostümlerden kesilerek biribirile uydurularak icad olunan türlü kılıkklar... Birisi bir Normandiya köylüsü kostümünü andırır bir esvaba mesela bir Pompadour baş yapmış, diğer biri Marie Antoinette yakalığı altınA Vaudeville Soubrette’i gibi kısa fistan giymiş, dar işlemeli bir Arnavut yeleğinin içinde buram buram terliyen şişman bir kadın şu yeleğin altına peşleri yırtmaçlı bir Çinli entarisini münasib görmüştü."¹³⁰

Gene görselliğe ait tüm detayların gözler önüne serildiği bu mekân, daha önceki bölümlerdeki eğlence mekânı tasvirini tamamlar niteliktedir. Şarkıcı kadınların “dinlenme yeri”, “ahmakların mezbahası” olarak nitelenen oda, bu kadınlara

¹³⁰ a.g.e., s. 130–131

umutsuzca âşık olanların, onlarla vakit geçirmek isteyenlerin eğlence sonrası geldikleri bir yerdir. “Birkaç ahmağın gelmesini bekleyen”, yüzlerine boşalttıkları pirinç tozlarının ve kırmızı rujlu dudaklarının yaşlarını gizlemeye yetmediği; karnaval artığı zevksiz, kılıklarıyla salınan bu pervasız kadınlar, yazarın mekâna dair hissettiği tüm olumsuz duyguları perçinlemesi, aynı zamanda Raci’nin de zavallılığını ortaya koyması açısından önemlidir. Alafranga eğlenme tarzının ve batılı yaşama ait unsurların gerek mekân gerekse kişiler düzeyinde en canlı portresinin çizildiği, yazarın realist bir bakış açısıyla gerçeği tüm çıplaklığı ile ortaya serebilmek için mekâna ve insana dair derin gözlemlere yer verdiği Beyoğlu kahveleri, romandaki mekân ve kişi tasvirlerinin en güzel örneklerini içinde barındırır. Romanda mekân için kullanılan sıfatlarla (dar, pis, kapalı, kasvetli, dehşetli gürültülü, safderunların mezbahası) insanlar için kullanılan sıfatlar (pervasız kahkahalar, yorgun tavır, geniş tebessüm, baygın nazar, solgun dudaklar) birbiriyle uyum içindedir. Ahmet Cemil gözlerini “bu muganniye alayından, türlü milliyetlere, türlü memleketlere mensup, her biri başka fuhş zemininde yetişmiş, bir başka âlemden düşmüş şu garip mahlûk sürüsünden”¹³¹ ayırmadan görme duygusuyla ilgili ayrıntılara yer vererek o dönemin İstanbul’unu bambaşka bir açıdan bize sunar. Ayrıntılar romanda gerçeğe benzerlik duygusu yaratır. İnsanlar, eşya, mekân sübjektif bir şekilde tasvir edilir.¹³²

Bir başka mekân tasvirine de Ahmet Cemil ile Ahmet Şevki Galata’ya doğru yürürken yer verilir:

"Köprü başına geldikleri vakit etraftan akıp gelen halkın, akşam üstlerine mahsus heyecanının henüz bakiyesi vardı. Son vapura yetişecek olanlar koşuyorlar, ara sıra tek tük arabalar halkı yarıp yağmurun altında ıslanan arabacıların şakırdattıkları kamçı tarakalarıyla geçiyordu.

Ahmet Cemil hem refikinin nefti şemsiyesi altında her iki adımda bir serdettiği mütalaayı dinliyor gibi sükût ederek yürüyor; hem de köprüyü bir yandan bir yana istila eden siyah, lacivert, nefti bir alay canlı müthiş mantarlar gibi havalanarak, sallanarak yürüyen şemsiyeleri seyrediyordu. Galataya geldikleri vakit buraya mahsus gece hayatının uyanmıya başladığını gördüler. Geçerken doğru yola

¹³¹ a.g.y.

¹³² Beyoğlu’ndaki eğlence mekânları dışında İstanbul’un gezinti yerlerinden de (Beykoz Çayırı, Yuşa Tepesi, Bentler, Adalar) kitapta bahsedilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. a.g.e., s. 135–136

baktılar; sokağın çamurlarında kahvehanelerin, meyhanelerin camlarından sızan ziyalar sokaktan geçen arabaların, tramvayların tekerlekleri, yolcuların ayakları altında kaçışarak oynaşıyordu. Ahmet Cemil o hayatı bir iki kere yakından görmüş, o maişetin sefaletinden tiksinimişti."¹³³

Yazar, gelen vapurlar, koşuşan halk, geçen arabalar ile canlı bir mekân betimlemesi yapar. Galata'da gecenin ilk ışıkları ile birlikte gece yaşamının başlamak üzere olduğunu görürler. Raci'yi görmek için Kristal Palas'a giderken görülen bu manzara, gecenin ilerleyen saatlerinde Kristal Palas'ta tanık olacakları çirkin görüntülerin duygusal açıdan bir ön hazırlığı, erken anlatımıdır.

▪Tabiat manzaraları:

Ahmet Cemil'in Hüseyin Nazmi ile yürüyüş yaparken gördükleri manzara da şöyle betimlenir:

"Yollarının etrafında sahraya dağınık serpilivermiş köşkler, ötede beride bağlar, nadir ağaçlarla mevcudiyetlerini göstermek isteyen bahçeler, ta ileride saman yüklü bir öküz arabasının uzaktan gelen bir iniltisi, yanlarından geçiveren hafif bir araba içinde örtüleri başlarından toplanıp omuzlarına atılıvermiş iki çehre, yolun üzerinde titreyen hafif bir toz dalgası arasında şimşek gibi akıp giden üç dört bicyclette, bir köşkün kapısında tavuklara yem atan uşak, ötede bir bahçenin dolabından gelen hafif bir zembere, bir parmaklığın arasından yolculara hayran hayran bakan iri zincirli bir köpek; -bütün bu manzaranın üzerinde guya uzun bir vuslat devresinden sonra semanın aguşundan yorgun, fakat yine iştiaf ve tehassürle, yavaş yavaş çekilen güneşin «Yarına kadar!»vaadine karşı işve ve naz ile titreyen göğsüne hafif bir sütre çeken afak..."¹³⁴

Yazarın gözleri bir fotoğraf makinesi gibi dış dünyayı, bütün zenginliği, rengi, şekli, hareketi ve ayrıntıları ile kavıyor. Görme ve işitme duyularına ait ayrıntılara çokça yer veriliyor. Tabiat görüldüğü üzere bu parçada ölü bir manzara değildir. İnsan ruhu ile tabiat arasında yakın bir ilgi vardır. Tabiat tasvirleri ile yazar doğayı duygu ve hayallerin gezindiği bir mekân haline getiriyor. Bütün Servet-i Fünûncular gibi Halit Ziya da tabiatta gördüğü renk, şekil, aydınlık ve gölgeyi

¹³³ a.g.e., s. 117

¹³⁴ a.g.e., s. 164-165

gerçekçi bir ressam gibi aktarmaya çalışır; ancak en önemlisi tabiatı daha çok ruhunun bir aynası olarak görür. Lamia'nın ölümü, basımevindeki hayallerinin son bulması, İkbâl'in nişanlanması sonrasında bütün hülyalarını yitirmiş bir genç olarak hasta arkadaşı Raci'yi ziyaret etmek üzere yola çıktıklarında Yenibahçe'ye giderken bir taraftan kendi hayatının bir değerlendirmesini yapar, diğer taraftan da yolda gördüklerini aktarır:

"O zaman araba bir ıssızlık içinde yuvarlanmağa başladı. Ahmet Cemil'in gözleri tek tük dükkânlarla su taşıyan bir uşaktan, bir tarafta ceviz oynayan dört çocuk zümresinden, beride şemsiyesine dayanarak yavaş yavaş yürüyen bir efendiden mürekkep nadir hayat eserleri ile sükuti bir hüznün havasıyla dolu bu sokağın perdeleri inmiş kafesli pencerelerini temaşa ediyor; bu tahta evlerin renk renk cephelerinde okunan tefekkür sükûta dalıyordu.

Araba, altlarında, kaldırımların taşlarından sekerek, bozuk makaslarının üzerinde sarsılarak, bir uğultu içinde sürüklenip gittikçe önünde akıp gittiğini gördüğü şu sakit hayat levhalarının gizli köşelerine giriyor; sonra fikri bu sokaktan ayrılarak iki tarafa bükülen sokaklardan daha ilerisine hülyasını sevk ediyordu. Bütün o sakin mahalleleri, şehir hayatının o sükûn muhitini dimağının içinde görüyordu. O buralarda duyulan istirahat kokusundan ne kadar uzaktı! Süleymaniye'nin mini mini evi, o da burası gibi saadet sükûnu içinde değil miydi? Hâlbuki o bütün emellerinin şematet ve tırakasını getirmiş, o sükûnun içine atarak bu saadet yuvasını bir fırtınanın velvelesine boğmuştu."¹³⁵

"İssızlık içinde yuvarlanan araba", "sessizliği bir hüznün havasıyla dolduran sokaklar", "tahta evlerin yüzlerinde okunan düşünce sessizliği", "akıp giden sessiz hayat tabloları", "sessiz, durgun mahalleler", "istirahat kokusu", tamlama grupları kahramanın içinde bulunduğu ruhsal duruma bir ayna tutacak niteliktedir. Bu bölümde en çok kullanılan sıfat "sükût"tur. Yazar, tasvir edilen manzaranın içine kendi hülyasını ve arzusunu yerleştirir. Bir zamanlar Süleymaniye'deki evinde de bulunduğu bu sükûtu, kendi arzularının şamatasında ve gürültüsünde kaybetmiştir. Bu bölüm Ahmet Cemil'in bir iç hesaplaşmasıdır:

¹³⁵ a.g.e., s. 251–252

"Ne olurdu, o da bir dairede mukayyid olsaydı, istişar emeli arkasında koşmasaydı da kendisine o evin sükûtu ile uygun olacak bir hayat vücuda getirseydi?"¹³⁶

Yenibahçe ile Süleymaniye'nin huzur veren sessizliği; Ahmet Cemil'e ün ve şöhret uğruna kaybettiklerini hatırlatması ve bunların tek sorumlusu olarak kendisini görmesi, tasvir kadar yoğun bir şekilde tahlile de yer verilen bir bölüm olması açısından önemlidir. Doğayı insan ruhu ile yakınlığı olan bir varlık olarak değerlendiren yazar, kendi hislerini anlatmak için sıkça betimlemelere yer verir. Özellikle tablo tasvirlerinde bunun canlı örnekleri görülür. Yine kendini düşler arasında bir boşluk içine düşer gibi hissettiği siyah bir gecede basımevinde kendi kendine düşünür:

"Burada, pencerenin kenarında, gözlerini bu zulmetlerle doldurarak, biribirinin ardına yığılmış siyah duvarlar şeklinde imtidat eden bu fezanın sinesinden çıkan sükûta benzer uğultuyu dinleyerek ötede beride bu zulmet zemini içinde birer sarı leke şeklinde parıldayan münevver pencerelerden, birkaç muhtecip ziya parçalarından gözlerini ayırmaya çalışarak, artık önünde dehhaş, geniş bir uçurumun azim ve korkunç ağzını açıp kendisini yutmaya müheyyez olduğunu görüyordu."¹³⁷

Hayatına dair birkaç umut ışığı görmekle birlikte Ahmet Cemil, önünde korkunç, geniş bir uçurumun ağzını açıp onu yutmaya hazır oluşunu hisseder. Daha önce basımevi makineleri için düşündüğü canavar benzetmesini burada uçurum için yapar. Kişileştirme ve benzetmeler onun duygusal dünyasında yaşadıklarını somutlamaya yarayan en önemli edebî sanatlardır. Burada tasvirin en önemli fonksiyonu, kahramanın duygularını ifade etmesini kolaylaştırmasıdır.

▪Lamia'nın odası:

Romandaki en etkili mekân tasvirlerinden biri de Lamia'nın piyano çaldığı odanın tasviridir. Yazar bu parçada işitme ve görme duyularının bütün imkânlarından yararlanır. Lamia'nın çaldığı piyanodan çıkan müziğin büyüyle, üzerinde sihirli bir ışın demeti dolaşmış gibi olan Ahmet Cemil'in, nesnelere ve

¹³⁶ a.g.e., s. 232

¹³⁷ a.g.e., s. 212

hayata bakışına dair her şeyin değişip genişleyerek büyümlü bir tesir kazanması betimlenir:

"Büyük lambanın kırmızı kalpağından yakut renginde bir ziya intişar ederek bütün bu odayı alevden bir renge boyamıştı. Bu kırmızı ziya odanın ortasında masanın etrafında ateşten bir hale teşkil ettikten sonra yavaş yavaş hafifleşerek bütün duvarlardan, eşyadan, perdelerden kayarak burada bir penbe gül uyandırıyor; sonra ta piyanonun kenarına kadar gelerek Lamia'nın sırtını, omuzlarını, başından arkasına dökülen kıvrıcık saçların dalgalarını münevver bir ihtizaz içinde sarıyor, mumların sarımtırak ziyasıyla titreşe titreşe öpüştükten sonra sönüyordu.

Bu gül ziyası içinde şimdi Lamia onun gözünde sihirli bir inkişaf ile sanki büyüyor, o dar omuzları genişliyor, şu küçükbaşa bir vüs'at geliyor, bu küçük çocuk yükseliyor, şu nahif mahlûktan o penbe renk içinde, bu rakık nağmeler arasında silkinerek, saçlarından ziya köpükleri serpererek bir genç kız çıkıyordu.

Onu sarhoş eden bu hayali kaybetmek istemeyerek gözlerini süzüyor; kirpiklerinin gölgesiyle karşısındaki levhanın ziya oyunlarını itmama çalışarak; hayalin eksiklerini gözlerinin, hulyasının ianesiyle ikmal ederek görüyor; şimdi şu çocuktan, şu incecik vücuttan uçan bir esir gibi sanki tahattur ederek, sonra yavaş yavaş tekâsüf eyliyerek mahsus bir şekil kesbeden o onbeş yaşındaki genç kıızı görüyordu. Gözleri Lamia'yı değil, fakat işte şu gözlerinin önünde garip ve sersemlik veren bir sevda nefesiyle teneffüs ediyormuşçasına titreyen nazenin hayali, o Lamia'nın vücudunu saran mütekâsif esiri, uzun, bütün hedeften mehur kalan genç hulyalarının hüsrânı kadar uzun, ciğerleri, koparan bir aşk busesiyle öpüyordu."¹³⁸

Lambanın kırmızı ışığının odanın ortasından başlayarak yavaş yavaş bütün nesneleri, eşyayı sarması daha sonra pembe bir gül şekline bürünerek Lamia'nın saçlarını, omuzlarını öpmesi ve piyanonun çevresindeki mumların sarımtırak ışığıyla da bütünleşerek kaybolması ile çok canlı bir mekân tasviri yapılmıştır. Odadaki renkler ete, kemiğe bürünerek Ahmet Cemil'in hayalindeki Lamia'ya daha yakın olma hissiyatının birer ifadesi olmuştur. Müziğin ve bu büyüleyici atmosferin etkisiyle Lamia Ahmet Cemil'in gözünde daha da büyüyor, güzelleşiyor. Bir ressam titizliğiyle seçilen renkler yazarın kaleminin gücü ile birleşince canlı bir tablonun

¹³⁸ a.g.e., s. 110

ortaya çıkmasına neden olur. Aşk duygusunun hayali ve marazi tarafına dikkat çeken yazar, hayalperest Ahmet Cemil tipine şair kimliğinin verdiği şairane üslupla duygularını bir tabloda taşarcasına ifade etmek imkânını sunar.

▪İkbal'in mezarı:

Mekân ögesi romanda daha çok Ahmet Cemil'in duygularını aktarmak için bir araç olarak kullanılmıştır. Mekân, Ahmet Cemil'in psikolojik iniş ve çıkışlarını gösteren bir ibre mahiyetindedir. Lamia'nın odasında piyano çalışının Ahmet Cemil'in ruhunda uyandırdığı duygularla yükselişe geçen ibre; hayal kırıklığının, hüznün ve acının en dorukta olduğu İkbal'in mezarının anlatıldığı satırlarda düşüştür:

"Eyüp'ün تنها sokaklarından geçti, insanlardan eser görülen taraflarından kaçtı, burada yalnız ölümler arasında dolaşmak istiyordu. İki tarafı parmaklıklarla çevrilmiş mezarlardan bakan taşların nıgahı altında yürüdü, İkbal'in mezarına yaklaştıkça bacaklarında bir za'f hâsıl oluyor, oraya mümkün merteye geç vasıl olmak için yavaş yürüyordu. Nihayet onun taze kabrini kucaklayan mezarlığın önüne gelince durdu, fakat içeriye girmek için cesaret bulamadı, parmaklıktan baktı.

İşte orada idi, bir çocuk mezariyle gençliğine doyamadığı için başını bükmüş gibi duran bir genç kadının mezar taşı arasında İkbal'in henüz taşı dikilmemiş, belki henüz toprağı kurumamış kabri büsbütün ölmemiş bir hasta yatağı gibi şifaya muntazır mütereddit bir eda ile uzanmış yatmıştı.

Birer yeşil sütun gibi uzanan iki servinin fevkinde süzülerek, elenerek muhteriz, guya bu loş sükûn köşesine bir hayat tebessümü yollamaktan utanarak, perişan güneş kırıntıları toprakların siyah ratıp rengine dökülmüş, guya bu mahrum gençlik yatağının üzerine pullu bir tesliyet sütresi çekmek istemişti."¹³⁹

Ahmet Cemil'in kırılmış hayatının en önemli yası kardeşinin ölümüdür. İkbal'in mezarlıktaki yeri, “ bir çocuk mezarı” ile kahramanın gençliğine doyamadan öldüğü için başını bükmüş gibi durduğunu düşündüğü “genç bir kadının” mezar taşlarının arasındadır. Mezarlığa ait ayrıntılar ölmek için çok genç olan diğerleri gibi, İkbal'in de vakitsiz ölümünü vurgulamak için seçilmiştir. Burada hayatın gülümseyen

¹³⁹ a.g.e., s. 265–266

yüzünden bir eser yoktur. İki yeşil servinin eşlik ettiği bu ruhani mekân, hayatın bitişinin en önemli tanığıdır.

▪Çöl tasviri :

Yaşamak adına hiçbir emeli kalmayan Ahmet Cemil de bu siyah topraklar üzerinde yaşayan bir ölüden farksızdır. Odasında otururken duyduğu Arap dilencinin sesi ile bu siyah şehri bütün acılarıyla bırakarak çöle sığınmak ister:

"Şimdi nazarında hayatı için tasavvur ettiği o çıplak sahne canlandı, bu bir dakika içinde bir başka âlem hayatını gördü. Nazarın imtidatı imkânı kadar uzun, lekesiz, saf ve mücella güneşle kaynayan bir gök altında bir nur deryası içinde oynuyor zannedilen çöl, beyaz ve parlak bir kum satıhası ki şaşaalarla çalkalanan sema altında sonsuz uzaklıklara firar eden o ufka yetişmek için koşarak ta ileride fark olunmaz, görülmez bir telaki niktasında yetişiyor; ikisi, bu Pakize sema ile o saf beyaban ta orada, guya koşmaktan, birbirini kovalamaktan yorgun düşerek yorgun bir visal busesile dudaklarını uzatıyor; ta yukarıda da berrak bir güneş bütün şaşaasile beyaz bir halce fanusu gibi şu visal bezminin üzerine saadet zılâlini döküyor...

Ah! O sema, o beyaban, o güneş... İşte Ahmet Cemil'in bütün nasipsiz hayatına layık iltica ve huzur köşesi..."¹⁴⁰

Ahmet Cemil'in ünlü bir yazar olma ideali, onu elmas yağmurları altında bir yaşam yerine, hayal kırıklığına sürüklemiştir. Ancak Ahmet Cemil bu durumu tüm ümitlerini yitirdikten sonra fark eder. Romanın son bölümünden alınan yukarıdaki parçada, yaşamdan beklentisi kalmamış, kendini bilmediği bir mekânda yokluğa teslim etmek isteyen, hayal kırıklıklarının şehri İstanbul'u bırakıp bir "dinlenme köşesi" olarak tanımladığı, hayal kırıklığının büyüklüğü ile orantılı ölçüde uzak bir yere -çöle- gitmek isteyişine yer verilir. Ahmet Cemil, kendisinin de bir ölü gibi yaşayacağını düşünürken, annesine sığınarak yaşama tutunmayı deneyecektir. Anneye sığınma, her şeye yeniden başlama isteğine rağmen Ahmet Cemil, artık bunların o "dinlenme köşesinde " de mümkün olamayacağını bilincindedir.

¹⁴⁰ a.g.e., s. 277

Mai ve Siyah romanında yer alan mekân tablosunda bir dönemin geleneklerini, eşyalarını, mobilya tarzını, eğlenceye yönelik alışkanlıklarını, modayı bulmak mümkündür. Yazar, bunları önceliklerine uygun olarak işleyerek romanı o günkü toplumun aynası yapar. Mekânları ve mekânları donatan eşyaları "teşhis" ederek canlı bir kimliğe büründürür. Bütün realist romancılar gibi Halit Ziya da fizikî çevreyi "bireyi" anlatmak için bir araç olarak kullanır. Halit Ziya, romanın en başından itibaren Ahmet Cemil'i ailesini, çocukluğunu, arkadaşlarını -özellikle Hüseyin Nazmi'yi-, basın hayatını bütün ayrıntıları ile gözler önüne serer. Halit Ziya, realist akımın bireyi esas alan edebî anlayışını şöyle ifade etmiştir:

“Meslek-i hakikiyun maddiyat ve maneviyatı tedkik ve tecrübe indina ederek tasvir ve tahlilden ibaretti. (...) Hakikiyunun mevki, terbiye, vukuat ve tabayinin icra ettiği tesirata verdikleri ehemmiyet fevkaladedir, hele mevkilerin kuvve-i tesiriyesi kendilerine bir kanun olmuştur, onun içindir ki hakikiyun zemin-i hikâyeye vaz' ettikleri eşhasın yaşadıkları mevakiyi bir takayyüd-i mutaassıbane ile teftiş ve taharri ederler. Bir hakiki bizi eşhasın yaşadığı mevkilere kadar götürür en ufak tahsilâtı, en küçük teferruatı bize irae eder, hiçbir noktayı meskût geçmez.”¹⁴¹

Ahmet Cemil'in kırılgan, duygusal ve hayalperest kişiliğinin oluşumundaki detaylar bu realist ilkeler çerçevesinde Halit Ziya tarafından açık bir şekilde ortaya konmuştur. *Mai ve Siyah* romanı için bir tasvir romanı demenin hatalı olmayacağı düşünülür; romanda olaylar onu doğuran nedenler ortaya konularak uzun uzun betimlenir. Bu yüzden roman kahramanlarını beraber yaşamış kadar iyi tanırız.

Çevreye bakış roman kişilerinin bakış açılarından gerçekleşir. Olayların meydana geldiği mekânlar farklı kültüre sahip kişiler tarafından tasvir edilir. Böylelikle mekân, olaylar için "dekor" olma özelliğinden sıyrılarak kişinin fiziksel, ruhsal, ekonomik, kültürel... özelliklerini yansıtan bir ayna olur ve dış dünyanın tanıtılmasından çok insanın bilinç dünyasını aydınlatan bir boyut kazanır.

¹⁴¹ Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 1998, s. 94-105

2.1.3. ZAMAN TASVİRİ (CHRONOGRAPHİE):

Zaman, bir periyodun, bir sürenin tasviridir. Zaman unsuru, romanın temel yapısını meydana getiren temel unsurlar arasında yer alır. Bir romanı zamandan soyutlamak mümkün olamaz. "Bir romanda her zaman bir saat vardır."¹⁴² Zaman kavramı tarihsel süreç içinde farklı boyutlar ve anlamlar kazanır:

"Geleneksel anlatılarda zaman, vak'anın zihinlere taşınması için bir araçtı. Aslında, pek de önemsenmeyen bir araç. Zamanı görece kalıplarla şöyle bir hatırlatmak yetiyordu hikâyeciye. Zaman blok olarak ve soyut işaretlerle veriliyor, okuyucunun zihinsel yoğunlaşması, daha çok vak'a üzerinde gerçekleşiyordu. (...) Modern roman anlayışındaysa zaman, klasik romanda olduğu gibi bağımsız kesitlerle değil, konunun seyrine göre bağımsız veya iç-içe kullanma cihetine gider. Romanın etrafında döndüğü insanın karmaşık dünyası ve bu dünyayı izah kaygısı böyle bir uygulamayı gerekli kılmıştır. Çünkü yaradılışı gereği insan, sadece geçmişe, sadece hale, hatta sadece geleceğe değil, zamanın üç haline de açık bir yapıya, karmaşık bir psikolojiye sahiptir. (...) Pozitif bilimlerin yanı sıra, felsefe ve psikolojinin, hatta sosyolojiyle antropolojinin sağladığı imkânlarla romanın zaman tablosu değişir. "Kronolojik zaman" anlayışı yerine "psikolojik zaman" anlayışı egemen olur."¹⁴³

Yazarların zamana yüklediği anlam ve işlev farklıdır. Bu farklılığı belirleyense yazarların dünya görüşü, olaylara bakış açısı ve olayları yorumlama yeteneğidir. Kimi yazarlar zaman kavramından olayların içinde geçtiği ortamı anlatmak ve karakter çizimini gerçekleştirmek için yararlanırken, kimi yazarlar da romana gerçekçi bir hava kazandırmak için yararlanır. Romanda anlatılanlar çeşitli yollarla zamana bağlanır. Bu konuda Tomaşevski, belli başlı üç yol olduğunu kaydetmektedir¹⁴⁴: Birincisi, yazar bize olayın geçtiği tarihi verir. Bunu da iki şekilde gerçekleştirir: Ya bizzat olayın kesin tarihini (yılı, ayını, gün ve saatini veya mevsimini) verir ya da olaylarla ilgili "o sırada", "iki yıl sonra" gibi ibareler kullanır. İkinci yolla zamanın ne kadar sürdüğü gösterilir. Bu uygulama ile olaylar arasında bağlantı kurulur, romanda bütünlük için gerekli olan süreklilik hali

¹⁴² E.M.Forster, *Roman Sanatı*, Adam Yayınevi, İstanbul: 1982, s. 43

¹⁴³ Tekin, *Roman Sanatı*, s. 110–115

¹⁴⁴ B.Tomaşevski, "Tema Bilim", çev.A. Benk-V.Günyol, *Çağdaş Eleştiri*, Sayı 1, Mart 1982

gerçekleştirilir. Üçüncü yol ise, zamanı veya olayların sunuluşunda geçen veya yaşanan süreyi hissettirmektir.

Mai ve Siyah romanını başlatan bir akşam vaktidir. Tepebaşı Bahçesi'nde verilen yemekte Ahmet Cemil'i, basımevinde çalışanları tanıdığımız gibi; romanda zaman zaman ortaya çıkan edebiyat tartışmaları da bu gecede başlar. Ahmet Cemil'e geleceği için mai hülyalar kurduran da bu gece olur. Mai geceyi anlatan bölümden sonra geri dönüş tekniği uygulanarak Ahmet Cemil'in hayatı, Mir'at-ı Şuun gazetesinde çalışmaya başladığı süreye kadar anlatılır. Dördüncü bölümden altıncı bölüme kadar süren bu geri dönüşte Ahmet Cemil'in biyografik çizgisi esas alınarak, hem Ahmet Cemil'in psikolojik ve sosyal durumu, hem de romanın vak'a zamanı belirlenir. Aynı zamanda geriye dönüş tekniği ile romanın vak'a zamanının sınırı genişletilir.

"Mir'at-ı Şuun gazetesinin onuncu yılının üç yüz altmış beşinci gününü"¹⁴⁵ tamamlanması üzerine verilen yemek "yazın şu sıcak gecesine özgü"¹⁴⁶ mavilikler ve yıldızlı bir gökyüzü altında gerçekleşir. Ahmet Cemil Mir'at-ı Şuun gazetesinde "bir yıldan beri"¹⁴⁷ yazı yazmaktadır:

"Bir seneden beri o âlemin az tecrübelerini mi görmüş, az acılıklarını mı tatmıştı! Mektepte iken nasıl huyla ederdi! Bugün kim bilir ne kadar gençler vardır ki o âlemde bir zevk tasavvur ederler, fakat bir kere o çirkin matbuat hayatına girseler (...) Onu arkadaşları seviyorlardı, fakat o muhabbet içinde kim bilir ne kadar saklı kinler, ne derin hasetler mevcuttur! Bugün kendisini takdir edenler yarın kendisini düşürmeye sebep olabilecek bir şey yazsın- bakınız nasıl gülerler. Ah! Bu matbuat âlemi! (...) Ahmet Cemil'in kin ve haset dedikçe aklına Raci gelir"¹⁴⁸

Basın dünyası ile ilgili kurulan hayaller ve yaşanan gerçeklerin zıtlığı Ahmet Cemil'in bir yıllık çalışma hayatında karşılaştığı zorluklar ile verilmiş. Bu bölüm aynı zamanda Ahmet Cemil'in Raci'nin yazacağı tenkit yüzünden gelecekte yaşayacağı zor günlerin bir erken anlatımı mahiyetindedir.

¹⁴⁵ Uşaklıgil, a.g.e., s. 25

¹⁴⁶ a.g.e., s. 39

¹⁴⁷ a.g.e., s. 32

¹⁴⁸ a.g.e., s. 35

Bu mai gecede bârân-ı elmas yağmuru altında "hayalinin gösterişli tablosunu yaşarken"¹⁴⁹ umut güneşini düşler. 22 yaşındaki Ahmet Cemil'in dünyası yalnız bir umudun gerçekleşmesini bekler:

"Şöhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanınmak, bugün o kadar acılıklarına göğüs vermek için hayatını zehirlediği bu edebiyat âleminin bir gün yüksek zirvelerine çıkmak (...) Zaten bu neticeye, bu ümidin tahakkukuna şayan olmak için az mı ıztırap çekmiş, hayatın az meşakkatlerine mi tahammül etmişti? Bugün yirmi iki yaşında idi; fakat bu yaşa gelinceye kadar..."¹⁵⁰

Bu bölümden sonra geriye dönüş tekniği ile anlatı zamanından geriye gidilir, yaşanan bu zorlukların içeriği, ailesi, çocukluğu, eğitimi hakkında bilgi verilir. Ahmet Cemil'in 22 yaşına kadar olan hayat hikâyesi anlatılır.

Babasının ölümüne kadar -19 yaşına kadar- mutlu bir hayat yaşayan¹⁵¹ Ahmet Cemil'in yaşamında, bu acı kayıptan "iskemlenin üçayak üzerinde kalışından"¹⁵² sonra, geçim yükü bu zayıf omuzlara çöker. Babasının ölümü bu küçük aileyi, "nagehan bir kaza darbesine uğrayan bir yuvacık"¹⁵³ haline getirir ve bu acı kayıp öncesindeki süreç "hava ve zaman tesiriyle yıpranmış, delik deşik olmuş bir sahife şekli"¹⁵⁴ alan anılar halinde Ahmet Cemil'in bakış açısından anlatılır. Sübyan mektebiyle başlayan okul hayatı, Askeri Rüştiye ile devam eder. Bu bölümlerde özellikle eğitim sistemi ile ilgili verilen ayrıntılarda olayların sunuluşunda geçen zaman diliminin özellikleri okuyucuya hissettirilir:

"(...) Bu on dört yaşında çocuk mektebe giderken çanta taşımağa bile tenezzül etmez oldu, kitaplarını gazeteye sarar, koltuğunun altına yerleştirir, bir kalem efendisi tavrı takınırdı."¹⁵⁵

Yazar buradaki kalem efendisi kavramı ile de romanın yazılma zamanına işaret eder.

"Bazen bu hayattan kaç, bazen de sev bu hayatı sev" dedirten, "bir gün mutlu, bir gün mutsuz; bu dakikada çok sevinçli, biraz sonra hüznü"¹⁵⁶ olan kişiliğinin

¹⁴⁹ a.g.e., s. 41

¹⁵⁰ a.g.e., s. 42-43

¹⁵¹ a.g.e., s. 30

¹⁵² a.g.e., s. 46

¹⁵³ a.g.e., s. 47

¹⁵⁴ a.g.e., s. 48

¹⁵⁵ a.g.e., s. 50

oluşumunda da babasının erken ölümüne vurgu yapılır. "Okulun bittiği yaz"¹⁵⁷ gece gündüz çeviri işiyle uğraşır, "İki ay sonrasında"¹⁵⁸ ise Mir'at-ı Şuun'da çalışmaya başlar. Hem çalışma hem okul hayatını bir arada yürütür, "haftada üç kere geceleri"¹⁵⁹ özel ders verir. Yılın son aylarında ise diplomasını alır ve Mir'at-ı Şuun'da temelli çalışmaya başlar. Roman bu geriye dönüşten sonra, "Tepebaşı şölenini izleyen günün sabahı"¹⁶⁰ ile devam eder. Romanda anlatı zamanını genişleten en uzun geriye dönüş Ahmet Cemil'in hayatının anlatıldığı bu bölümdür. Hüseyin Nazmi'nin Ahmet Cemil'i evine davet ettiği ve Lamia'ya vaat ettiği hediye hatırlattığı bölümde Ahmet Cemil "bir ay önceki günün bütün teferruatını"¹⁶¹ zihninden geçirir. Geçmişe ait verilen ayrıntılar Lamia ile diyaloglarını ve ona duyduğu yakınlığı içermesi açısından önem taşır. Bir başka geriye dönüş Ahmet Şevki Efendi ile gittikleri Palais de Cristal'de yaşanır. "Bir gece hiç unutmam, gene buradaydım."¹⁶² ifadesiyle başlayan bölümde dönemin eğlence anlayışını ve burada çalışan kadınları¹⁶³ anlatırken Ahmet Cemil'in hassas, aşırı duygusal, naif kişiliği ile ilgili ayrıntıları yakalamak mümkündür.

Eserini yazıp küçük bir defter meydana getiren Ahmet Cemil "bir mayıs günü" şiirlerini Taksim Bahçesi'nde Boğaziçi manzarasına karşı okumak ister. Orada Lamia ile karşılaşır ve Lamia'nın çocukluk yıllarına geri döner:

"Lamia'yı -evvela küçük, şu kadarcık, kıvrırcık saçları başının beresinden dışarı taşarak, Hüseyin Nazmi ile gezmeye çıktıkları vakit yanı başında iki elleriyle eline yapışarak muhaverelerinin arasına «Bu ne? Ne için? Nasıl? Ne vakit?» sualleriyle her dakika karışarak; bir dakika sonra sekiz on yaşında bir kış gecesi mesela iki arkadaş cehren bir şiir okurken halının üstünde daima gülümser siyah gözlerini anlamayarak yüzlerine dikmiş, yahud kendisine mahsus mütalaa ile meşgul oluyor zannını vermek için bir ciddi tavır ile elindeki musavver mecmuaya dalmış-görüyordu. O çehre böyle zihninden bir an içinde yüz tenasuh silsilesinden geçerek, her tebeddülünde bir hatıra gıcıklayarak bütün hayatını, dimağında, bir dakka içinde

¹⁵⁶ a.g.e., s. 59

¹⁵⁷ a.g.e., s. 60

¹⁵⁸ a.g.e., s. 64

¹⁵⁹ a.g.e., s. 77

¹⁶⁰ a.g.e., s. 86

¹⁶¹ a.g.e., s. 94

¹⁶² a.g.e., s. 125

¹⁶³ Beyoğlu kahvelerinin ve orada çalışanların tasvirine portre ve mekân tasvirinde yer verilmiştir.

tekrar yaşatıyordu."¹⁶⁴ Ahmet Cemil Lamia'ya "o aydınlık düşlerin genç kızına"¹⁶⁵ olan yoğun hislerini onun çocukluğuna değin götürerek ortaya koyması açısından bu geriye dönüş önemlidir.

Ahmet Cemil, kız kardeşi İkbâl'in mutsuz anlarına şahit olduğu halde, bu acı anları anlamlı bir bütün haline getirme sürecinde de bir geriye dönüş yaşar:

"İkbâl'in bir sabah herkesten evvel aşağıki odada bulunmuş olması, bir gün Seherin Vehbi Beye şemsiyesini vermekten imtina ederek: «Oradan alıversin!» diye mırıldanmış olması, yüzlerce, binlerce hatırına gelen bu vak'alar, tehdadüsleri zamanlarında manasız zannolunan bu küçük şeyler, bütün İkbâl'e Seher arasında inkisam eden bu hatıralar şimdi birikiyor, birikiyor, fikrinde sarsılmaz bir bürhan sütunu şeklinde tereffu ediyordu." ¹⁶⁶

İkbâl'in ölümü sonrası Ahmet Cemil'in çocukluk yıllarına dair anılarına geri dönüşü, olayların geçtiği süreyi net olarak ortaya koyması, İstanbul'un değişen eğlence anlayışı hakkında bilgi vermesi ve Ahmet Cemil'deki "yokluk" duygusuna vurgu yapması açısından önem taşır:

"On beş sene evvel? Kendi kendisine o zamana rücat ediyordu. O vakitler Aksaray Caddesi henüz Şehzadebaşıyla Direklerarasına mağlup olmamıştı. Şimdi Veznecileri dolduran Ramazan eğlencelerinden bir kısmı o zaman bu sokakta halkı han içlerine toplardı. Zavallı babası! Zihninde müphem hatıra levhaları uyanıyor, kendisini bir Ramazan gecesi babasının yanında tiyatroya gitmek için bu sokağı inerken görüyordu. O zaman ne kadar mesut idi! On yaşındaki çocuklara mahsus daima taşmaya müheyya neşve ile o vakit her sözlerini tuhaf bulduğu o oyunculara, hele uzun fesli İbiş'e ne kadar gülmüştü! Şimdi bunların hepsinden uzak! Hele babasından... Ya onu takip eden ikinci matem darbesi! Demek hayat dedikleri şey böyle sonuna kadar müthiş darbeler toplamakla geçecek."¹⁶⁷ "Babasının vefatından sonra geçen beş senelik -ancak beş senelik- zaman içinde hayatın ne zalim sillesine uğramış idi. Daha hayatın mukaddemesinde iken bundan sonra kırılmış emellerle,

¹⁶⁴ a.g.e., s. 153

¹⁶⁵ a.g.e., s. 154

¹⁶⁶ a.g.e., s. 199

¹⁶⁷ a.g.e., s. 251

sönmüş hulyalarla, unutulmaz matemlerle istikbalin önüne çıkacak «işte ben seni bu omuzları çöktüren yüklerle yaşayacağım.» diyecekti."¹⁶⁸

Babasının ölümü sonrası geçen beş yılın Ahmet Cemil'in fizikî yapısında yarattığı değişim şöyle betimlenir:

"Beş sene evvel hayata uzun kumral saçlarıyla, ümitle, münevver gözleriyle giren Ahmet Cemil'in yerinde şimdi yanakları çökmüş, dudakları hayatının matem acısıyla takallüs etmiş harap bir vücut... Bu vücudu ne yapacak?"¹⁶⁹

On beş yıl önce on yaşında olan Ahmet Cemil, anlatı zamanında yirmi beş yaşındadır. Yirmi iki yaşında kurduğu hayallerle roman başlamıştı. Böylelikle romanın üç yıllık bir süreyi kapsadığı görülür. Yirmi iki yaşından önceki yaşamı; ailesi, arkadaşı Hüseyin Nazmi, çocukluk yılları geriye dönüş tekniği ile verilir. Olayların geçtiği ortam anlatılarak, kahramanların kimliklerine açıklık getirilmiş olur ve romanda olay zamanının sınırı genişler. Zaman zaman yapılan geriye dönüşler, hem olayların kronolojik zamanının hem de Ahmet Cemil'in insanlara dair duygularının anlaşılmasını sağlar; ancak bu geriye dönüşler zaman açısından daha sınırlı süreçler dâhilinde yapılır.

19 yaş (Hayatının mutluluk safhaları) → 20 yaş (babanın ölümü)→ 21yaş (Mir'at-ı Şuun'da çalışmaya başlar.)→ 22 yaş (Tepebaşı Bahçesinde eğlence ile romanın başladığı yaş) →25 yaş (romanın bitimi)

Romanda zamanın ne kadar sürdüğü geriye dönüş tekniği ile gösterilerek, romandaki olaylar arasında bağlantı kurulmuş ve romanın bütünlüğü için gerekli olan süreklilik hali sağlanmıştır. Romanda anlatılanları zamana bağlamak için kullanılan bir başka yöntem de zamanı veya olayların sunuluşunda geçen süreyi hissettirme yöntemidir. Ahmet Cemil'in eğitim aldığı kurumlar olan Sübyan mektebi, Askeri Rüştîye, Mülkiye Mektebi ve özellikle Askeri Rüştîye'ye giderken kendisini "kalem efendisi" gibi hissetmesi ile ilgili ayrıntılar yaşanan zamanı vurgulaması açısından önemlidir.

Kılık kıyafet ile ilgili verilen ayrıntılarda da roman zamanını yakalamak mümkündür. Ahmet Şevki Efendi ile Ahmet Cemil'in Beyoğlu'na gittikleri akşam

¹⁶⁸ a.g.e., s. 272

¹⁶⁹ a.g.e., s. 275

Ahmet Şevki Efendi'nin kıyafetindeki detaylarla okuyucuya roman zamanı hissettirilir:

“Biraz şu ince siyah boyunbağını çekerek, fesini azıcık şöyle öne doğru eğerek, şişkin karnını biraz bastırmak için keten yeleğin arkadan tokasını biraz daha sıkarak, şu seyrek bıyıklara da biraz genç bir eda verebilse...”¹⁷⁰

Beyoğlu manzarası ve eğlence mekânları ile de o dönemin eğlence anlayışı ve değişen İstanbul resmi çizilir¹⁷¹. Couronne, Gambrinus, Central, Palais de Cristal, Concordia, La Bela Venezia Kırım Savaşı sonrası(1853–1856) alafranga yaşayışın ve eğlence anlayışının egemen olduğu yerlerdir. Kırım Savaşı sonrası yaşamın pek çok alanında önemli değişiklikler olmuştur¹⁷². Ahmet Cemil ile Ahmet Şevki Efendi'nin Beyoğlu gezisi dönemin değişen sosyal yaşamını yansıtmaları ve zamanı hissettirmesi açısından önemlidir.

Zamanın sunumu açısından ele alınabilecek, roman zamanını ortaya koyabilecek bir başka sunum da Ahmet Cemil'in şiir anlayışını, şiirden beklentilerini dile getirdiği bölümlerde yapılır:

“Bir aralık lehçeyi dar buldu. Yeni fikirler için yeni kelimeler lazım olduğunda musır idi. «Eski kelime altında fikirlerin tazeliği görülemez. Dikkat nazarından kaçır.» derdi, lûgat kitaplarına sarıldı, sahifeleri çevirdikçe öyle şeyler buldu ki hayret etti. Bunlar ne için kamus köşelerinde unutulmuş? (...) Kendi kendisine: «Beni lûgat uydurmakla itham edeceklermiş. Anlamayanlar etsin.»¹⁷³

Dil, üslûp, vezin, kafiye, konu, eski-yeni çatışması, edebi tenkit gibi alanlarda Ahmet Cemil'in Servet-i Fünûn'un edebiyat anlayışına paralel olan düşüncelerine yer verilerek olayların bu dönemde gerçekleştiğinin altı çizilmiş olabilir.

¹⁷⁰ a.g.e., s. 116 “1829 tarihinde yayınlanan kıyafet kanunu ile ilmiye sınıfı dışındaki bütün devlet memurları ceket, pantolon ve fes giyerler. Setre ve pantolon resmi kıyafet olur. Fesler, Avrupalıların silindiri şapkalarını andırıyordu. Süslü ve işlemeli kolalı gömlekler, yakalıklar, kolluklar ve boyunbağları, hep Avrupa'dan gelmişti.” Ayrıntılı bilgi için bkz. *Nureddin Sevin, On Üç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış*, İstanbul:1973,s.123)

¹⁷¹ a.g.e., s. 122–130

¹⁷² “Kahve ve bakkallarıyla Rum, modasıyla Fransız, paltosuyla İngiliz, birahaneleriyle Alman, musikişisiyle İtalyan ve İspanyol, bekçisi ve hamalıyla Türk bir İstanbul doğar. Değişik kültürlerin temsil ettiği Beyoğlu ve Galata, böylelikle kozmopolit birer semt olur. Artık Osmanlı başkenti İstanbul, kendini her bakımdan Avrupa hayatına ve modasına açmış olur. İstanbullu, nişanlı, yüksek sınıf memurları, arabalı, alafranga sofralı konaklar ve evler gittikçe çoğalır.” Ayrıntılı bilgi için bkz. Cahit Kavcar, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara: 1985, s. 190–191

¹⁷³ Uşaklıgil, a.g.e., s. 133 (Ahmet Cemil'in Servet-i Fünûn şiir anlayışını yansıtan görüşlerine s.31–32–57–102–103–104–105'te de yer verilmiştir.)

Mai ve Siyah romanında kişiyi etkileyen bir öge olarak mevsimlerin üzerinde durulduğu görülür. Tepebaşı Bahçesi'ndeki yemek sıcak bir yaz gecesinde, mai gökyüzünün görkemli yangını altında bütün ortalığı taze bir aydınlığın canlılığının kapladığı bir anda gerçekleşir. Yaz mevsiminin umudu kış mevsiminde yerini karamsarlığa bırakır. Vezneciler'de oturan öğrencisine ders vermek için giderken kış mevsiminin zorluğu, Ahmet Cemil'in yoksulluğu, hayallerini yaşamanın ne kadar uzağında olduğu üzerinde durulur:

“Soğuk! Kışın tipilerle esen rüzgârı paltosunun başlığından hücum ederek yüzünü tırmalar, bütün vücudunu kaplayan ürpermelerle titretir. (...) Meşkûk işlerle geçinen sefiller gibi geceleri karanlıklar içinde ekmek parasına koşmak takat kıran bir dert idi. (...) Sonra bir aralık yağmur başlar, omuzlarında, başında muşamba paltosunu döğerek sırtından süzülüp ayaklarına doğru akar, ne kadar kıvırsa bir türlü çamurdan muhafaza edemediği zavallı tek paltosunu ıslatır.”¹⁷⁴

İkbal'in evliliği sonrası matbaada daha çok vakit geçiren, özel ders verdiği öğrencilerinin sayısını artıran Ahmet Cemil için kış mevsimi “takatini tüketen bir sefalet devresi”¹⁷⁵ olur. İkbal'in evliliği Ahmet Cemil'in ekonomik durumunun iyice bozulmasına neden olur. Çünkü evin ihtiyaçları konusunda Vehbi Bey aileye destek olmaz. Yoksul ama huzurlu olan aile ortamı Vehbi Bey'in eve gelişiyle yerini huzursuzluğa, mutsuzluğa ve tedirginliğe bırakmıştır. Ahmet Cemil kış mevsimi boyunca eserine çalışamaz. Bahar ise onun için bir canlanma, uyanış mevsimidir:

"Bahar gelince bütün vücudunu ihata eden kesel ve rehavet havası sanki güneşin taze harareti ile tebahhur ederek sıyrıldı, damarlarının içinde bir cevelan hissetti, kışın donuk havalar altında teessürleri safhasına donuk nakışlarla intikal eden, adeta uykuda duyguları, baharın ılık nefesleri ile dirilip uçan kelebekler gibi canlandı. O vakit Ahmet Cemil'in eseri bol bir yağmurdan sonra topraklardan süzüle süzüle kayacıklar arasında birikmiş küçük bir menba gibi taşda, ufak hamlelerle feveran etti.”¹⁷⁶

Sefalet ve eziyetle geçen kıştan sonra eserini büyük bir hızla yazmak ona bütün yorgunluklarını unutturur. Bahar mevsimi bir canlanış ve sıkıntılardan silkinme mevsimidir. Mevsimin umut havasının etkisiyle eserini bitirip küçük bir defter

¹⁷⁴ a.g.e., s. 83

¹⁷⁵ a.g.e., s. 147

¹⁷⁶ a.g.e., s. 148

haline getiren Ahmet Cemil hayallerindeki aşka, şöhrete daha çok yaklaşmış olur. Eserinin sunumu “bir bahar gecesinin çiçek kokularıyla dolu nefesi altında” gerçekleşir. Ahmet Cemil Lamia’ya olan hislerini açmayı düşündüğü gece de bu bahar gecesidir:

"Bütün hayatımda ruhuma hulyanızla daimî bir eş olduğunuzu, bir şey, rüyanıza tesadüf etmiş bir hayal, pencerenizden girmiş bir bahar havası, size hissettirmedim mi?"¹⁷⁷

Günün değişik zamanları arasında kişilerin yaşamlarını etkileyen olaylar gece yaşandığı gibi, Ahmet Cemil duygu ve düşüncelerini açıklamak, hayal kurmak için de geceyi seçer. Tepebaşı Bahçesi’nde geçen umut dolu mai bir geceden sonra gece vakti, giderek kötü olaylara sahne olmaya başlar ve eser Ahmet Cemil’in yaşadığı hayal kırıklıkları neticesinde siyah bir gecede İstanbul’u terk etmesiyle son bulur:

"Hulya hayatının başlangıcında, ümitlerinin incilâsı zamanında Tepebaşı bahçesinde Halice bakarak seyrettiği mai gece ile o baranı elması tahattur etti. Gözlerinin önünde o mai gece ile bu siyah gece tekabül etti: Mai ve siyah. Ah! Biçare hırpalanmış, ezilmiş hayat! Mai bir gece ile siyah bir gece arasında geçen şu nasipsiz, bahtsız ömür! Bir baranı elmas altında inkişaf ederek şimdi bir baranı dürr-i siyahın altında gömülen o emel çiçekleri!"¹⁷⁸

Aynı mekân, farklı zamanlarda ve ruh hallerinde Ahmet Cemil için değişik duygulanmaların kaynağı olur. Tepebaşı Bahçesi’nde yaşanan farklı iki gece gibi Hüseyin Nazmi’nin evinde geçirilen iki gece de Ahmet Cemil için mutluluktan mutsuzluğa doğru gidişi simgeler. Hüseyin Nazmi’nin evinde eserinin takdimini yaptığı gece -defterin sonunda Lamia’nın yazısıyla “tebrik ederim.”¹⁷⁹ ifadesini görmesinin etkisiyle- mutluluktan sabaha kadar uyuyamaz. Ancak aynı mekân Lamia’nın evlilik haberini aldığı gece, ona ıstırap veren bir yer olur:

"Ah! Bir gece yine burada nasıl bir ümit ile uyuyamamıştım. Ah! O geceden ne kadar uzaklardayım! diyordu. Guya içinden bütün hayatı kemiklerini kıran bir ıstırap arasında mengenelerle çekiliyormuş gibi kollarını kıvırdı, başını tuttu, şimdi kalbinde feveran eden canavar kıskançlığıyla kudurgan bir yeis içinde kendisini

¹⁷⁷ a.g.e., s. 192

¹⁷⁸ a.g.e., s. 285

¹⁷⁹ a.g.e., s. 193

yatağa attı; orada yüzü koyun, bağırmmamak için yastıkları ezerek, yorganları parçalamak isteyerek kıvrandı..."¹⁸⁰

Ahmet Cemil kış geceleri derse gider ve mutsuzdur¹⁸¹. Vehbi Bey'in babasının hasta olduğu haberi gece gelir¹⁸². Vehbi Bey'in tekmeleriyle İkbal'in çocuğunu düşürmesi de gece olur¹⁸³. Gece kötü olaylara sahne olmasının yanında Ahmet Cemil için düş kurmak ve düşünmek için de seçtiği bir vakittir. Gece ay ışığına karşı şiir yazar¹⁸⁴. Bütün önemli şeyleri düşünmeyi geceye erteler¹⁸⁵.

Mai ve Siyah romanı olayların geçtiği süre bakımından üç yıllık bir süreyi kapsıyor. Ahmet Cemil'in ailesini, arkadaşı Hüseyin Nazmi'yi tanıtırken çocukluk yıllarına dönerek romanda tanıdığımız yaşa gelinceye kadar geçen zamanı yazar bize geriye dönüş yöntemiyle veriyor. Zaman zaman kısa anlı geriye dönüşler ile olayların kronolojik zamanı okuyucuya hatırlatılır; ancak bu dönüşler daha sınırlı zamanlar içinde yapılır: "Bir hafta içinde -tatilin son haftası- ikinci buluşmada¹⁸⁶, bir akşamüstü Mir'at-ı Şuun gazetesine uğradığı zaman¹⁸⁷, haftada üç kere akşam yemeğinden sonra¹⁸⁸, yılın son aylarında¹⁸⁹, okul hayatı üzerinden bir yıl geçtiği halde¹⁹⁰, ne vakit buluşsalar¹⁹¹, o korkunç günün tarihi¹⁹²...

Kısaca, eserde mevsimler kişiyi etkileyen bir öge olarak ele alınır. Ahmet Cemil'in hayallerini besleyen bir yazdan sonra, onu tüketen bir kış mevsimine geçilir. Kışın ardından gelen bahar mevsimi ise onun canlandığı bir mevsimdir. Günün zamanları arasında kişilerin yaşamını etkileyen olaylar gece yaşanır. Ahmet Cemil'in hayal kurmak ve düşünmek içinde seçtiği zaman dilimi de gecedir. Mai bir geceyle başlayan romanın siyah bir geceyle son bulduğu görülür. Yazar bu romanda zaman ögesinden, daha çok atmosfer yaratmak ve Ahmet Cemil ile diğer roman kahramanlarının kimliklerine açıklık getirmek özellikle Ahmet Cemil'in duygusal dünyasını tanıtmaya yönünde yararlanmaya çalışmıştır.

¹⁸⁰ a.g.e., s. 265

¹⁸¹ a.g.e., s. 83

¹⁸² a.g.e., s. 154

¹⁸³ a.g.e., s. 242

¹⁸⁴ a.g.e., s. 45

¹⁸⁵ a.g.e., s. 159,198

¹⁸⁶ a.g.e., s. 65

¹⁸⁷ a.g.e., s. 68

¹⁸⁸ a.g.e., s. 68

¹⁸⁹ a.g.e., s. 71

¹⁹⁰ a.g.e., s. 93

¹⁹¹ a.g.e., s. 100

¹⁹² a.g.e., s. 271

2.1.4. PARALEL TASVİR (PARALLÉLE):

Aralarında benzerlikler yahut farklılıklar bulunduğunu göstermek için iki nesnenin fizikî yahut ahlakî tasvirinin art arda yahut birlikte yapılmasıdır. Romanda Ahmet Cemil ve Raci, Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi, Vehbi Bey ve Ahmet Şevki Efendi, Lamia ve İkbâl zıtlıklar açısından; Raci ve Vehbi Bey, Ahmet Cemil’in annesi ile Raci’nin eşi benzerlikler açısından paralel tasvir başlığı altında değerlendirilecektir.

▪Ahmet Cemil ve Raci:

Ahmet Cemil orta tabakadan gelen bir ailenin oğludur, yoksuldur, bir mesleği vardır ve çalışmak zorundadır. Mazbut ve namuslu bir gençtir. Bu özelliklerinin babasından ona geçtiği özellikle belirtilmiştir:

“İyi bir aile babası, evine meftun, zevcesine, çocuklarına tamamiyle bağlı; hususiyle namuslu... Ahmet Cemil ne vakit babasından bahsetse namusunu teşrih edecek hikâyelerin sonu gelmez.”¹⁹³ Ahmet Cemil ailesiyle birlikte yüceltilmiştir.

Raci ise kitapta sefahate düşkün, ailesini ihmal eden, merhametsiz, ahlaksız ve eski edebiyatın savunucusu olarak çizilir.

Ahmet Cemil, kendisi için kötü bir şey düşünmediği gibi dostları hakkında başkalarının kötü şeyler söylemesine dayanamaz. Ahmet Cemil, Tepebaşı’ndaki yemek sırasında Sait’le birlikte Hüseyin Nazmi’yi çekiştiren Raci’yi:

“Hüseyin Nazmi’yi tahkir vesilesi arayanları anlayamıyorum. Her gün kucak kucak önünüze yığıldığı o bediaları, edebiyat binasının o yeni esaslarını görmemek için insan gözlerini kapamak, bugün kaleminden taşan zafer sayhasını işitmemek için insan kulaklarını tıkamak lazım gelir. Latifelerle onu tevkif etmek istiyorsunuz, boş fikir!”¹⁹⁴ diyerek arkadaşını uzun uzun savunur. Ahmet Cemil -Raci’nin aksine- çevresindeki insanların düşüncelerine önem verdiği bir kişidir:

¹⁹³ a.g.e., s. 43-44

¹⁹⁴ a.g.e., s. 30

“Herkes Ahmet Cemil’in başlamasını bekliyordu, bu uzun sarı saçlı genç, hepsince bir başka fitrata malik olmak üzere tanınır, o söze başlarken herkes bir hürmet hissi ile sükût ederdi.”¹⁹⁵

Ahmet Cemil ile Raci ekonomik olarak benzer koşullarda yaşayan insanlardır. Onlar arasındaki asıl fark, kişilik özellikleri ve edebiyat anlayışları noktasında ortaya çıkar. Ahmet Cemil, o dönemde İstanbul’da gözde olan «yeni, romantik şiirin» temsilcisi, Raci ise can çekişen Divan geleneğinin savunucusudur. Ahmet Cemil kıskançlık ve kin denilince hep Raci’yi düşünür. Raci edebî yönden kendini geliştirmeyen, kendi eksiklerini görmekten uzak, başkalarının yazdıklarında ve yaptıklarında kusur bulmaya çalışan bir tiptir:

“Raci o adamlardan biriydi ki dünyaya hiçbir şey olmamaya mahkûm edilerek geldikleri halde her şey olmak isterler. Raci en ziyade olamayacağı bir şey olmaya yelteniyordu: Şair! (...) Bu kadar hiçliği ile beraber her meziyet sahibine düşman. Bunun bir güzel şeyi beğendiği, muktedir bir arkadaşı takdir ettiği daha görülmemiş. Guya diğerlerinde bir meziyetin teslimi kendisinde bir noksan tevlit edecekmiş gibi bir küçük tahsin tebessümünü bile esirger. Bu adamın beğendikleri yalnız ölümlerden ibarettir. Ölümler, onlar artık fevkaladeleşmiş, şu edebiyat pazarından çekildikleri için rekabetten azade kalmışlardır.”¹⁹⁶

Aynı gazetede çalışan Sait ve Saib de Raci ile benzer özellikleri taşırlar. Onların karşısında iyi niyetli, çalışkan, üretken ve yardımsever kişilikleri ile Ahmet Cemil, Ali Şekip ve Ahmet Şevki Efendi yer alır¹⁹⁷.

Raci, Ahmet Cemil’i ve onun edebiyat anlayışını yazdığı yazılarla sürekli küçümser. Hüseyin Nazmi’nin yazı yazdığı Gencine-i Edeb dergisine gönderdiği yazı ile baştan sona Ahmet Cemil ile dalga geçer ve onu aşağılar. Ahmet Cemil ise onun bu yaklaşımına bir anlam veremez:

“Hüseyin Nazmi «Vay! Burada sana taarruz var», dedi; senin o geçen nüshadaki Ezhar-ı Şebab manzumesine bir alay söğüntü. İkisi beraber okudular. Ahmet Cemil için sarf olunmamış tahkir, ibzal edilmemiş tezyif kalmamıştı. Saçlarına, gözlerine, yürüyüşüne bile taarruz olunmuştu. Mektup sahibi manzumeyi kelime kelime

¹⁹⁵ a.g.e., s. 29

¹⁹⁶ a.g.e., s. 34–35

¹⁹⁷ Sait, Saib, Ali Şekip, Ahmet Şevki Efendi’nin özelliklerine Portre tasvirinde ayrıntıları ile yer verilmiştir.

mutarıza içine alarak her birisine söyleyecek bir söz, o münasebetle şaire hediye edilecek bir hakaret bulmuştu. Ahmet Cemil okudukça «Aman ne kariha bolluğu! Ne vicdan genişliği!» diyor. «Ben miyim bu mir-i belahetsemir, bu şairi zülüfdar garaibi nisar, bu herzevekil pozunamisil... Bunlar ben miyim? Ne için? Çünkü «tabişi lerzende» demişim, çünkü «kisve-i müşemmeş » demişim. Öyle şeyler demişim ki görülmüyor, gösterilmiyor, şu halde bu sayılan şeyler imişim.»¹⁹⁸

Ahmet Cemil sürekli birlikte çalıştıkları kişinin, aleyhinde yazı yazmak için bu denli görgü inceliğinden yoksun oluşu karşısında şaşkınlığa düşer. Raci insanları arkadan vurmaktan hoşlanan, sinsî, edebî alandaki yoksunluğunu başkalarının ürettiklerini -özellikle Ahmet Cemil'in- küçümseyerek gidermeye çalışan bir tiptir:

“Bizi anlamıyor, haz etmiyormuş; o başka bir mesele, bunu mutlaka söylemeği bir vazife addediyorsa tahkire neden lüzum görüyor? Ben şiir söyleyecek olursam onu susmağa mecbur mu etmiş oluyorum? Ondan teşâürü selp edecek bir kuvvetim mi var? O da söylesin. Ben onun söyledikleri için bir şey diyor muyum? Ben ona tahkire benzer bir şey yapıyor muyum? Beni bir lûgat kitabından ne kadar semte, tahkire delalet eder kelime varsa toplayıp da Raci'nin yüzüne fırlatmaktan meneden bir şey var mı?”¹⁹⁹

Bu satırlar Ahmet Cemil'in ağzından Raci ile kendisi arasındaki farkı ortaya koyması bakımından önemlidir. Nitekim Raci Ahmet Cemil'in şiirlerini sunduğu gecenin sonrasında kaleme aldığı «Bir Edebiyat Gece Toplantısı» başlıklı yazısıyla Ahmet Cemil'i açık seçik bir şekilde komik durumlara sokarak, yazdığı şiirlerle dalga geçer. Ahmet Cemil'in kısmen de olsa Raci eliyle edebî tutkuları söndürülmüş olur.

Eserde Ahmet Cemil ile Raci'nin yaşayışındaki farklılıkların altının çizildiği bir başka bölüm de Ahmet Cemil'in Ahmet Şevki Efendi ile evini ve ailesini ihmal eden, kazandığı parayı sorumsuzca Beyoğlu'ndaki kahvelerde çalışan bir Alman kadına yediren Raci'yle konuşmak için Beyoğlu'na gittikleri bölümdür. Ahmet Cemil böyle yerleri hiç sevmez ve « ...mahza iki kadeh bira içmek bahanesiyle ta Aksaraydan, Şehzadebaşından, öteden beriden gelmiş yüzlerce insanı» yadırgar. Ona göre bütün bu gidiş dönüş zahmetleri "Ben bu akşam Beyoğlunda idim."²⁰⁰

¹⁹⁸ a.g.e., s. 98

¹⁹⁹ a.g.e., s. 99

²⁰⁰ a.g.e., s. 121

diyebilmek veya ertesi gün çalıştığı yerde: "Aman dün akşam ne kadar eğlendik!"²⁰¹ şeklinde bir yalan söyleyebilmek içindir. Raci ise sürekli olarak bu tür çalgılı kahvelere ve gazinolara gider, içki içer, şarkıcı kadınların peşinden koşar. Bu yüzden yoksul ve zavallı karısı ile çocuğunu sorumsuzca ihmal eder. Beyoğlu'ndaki eğlence mekânının tasvirindeki²⁰² tüm ayrıntılar Raci'nin yaşantısındaki bitmişliği ve onun zavallılığını ortaya koyması, Ahmet Cemil'i ise ahlakî nitelikleriyle yüceltmesi açısından önemlidir.

Ailesini önemsemeyen, kazandığı parayı Beyoğlu kahvelerindeki kadınlarla yiyen, ahlakî yönden pek çok değerini kaybetmiş, kıskanç Raci karakterinin karşısında yer alan Ahmet Cemil; duygusal ve acıma hissiyle dolu olan, hiç kimse için kötülük düşünmeyen, ailesinin geçimini sağlamak için okulunu bırakan, özel ders veren, çeviriler yapan, fedakâr bir tip olarak bize sunulur. Ahmet Cemil'in en büyük zaafı yaşam karşısındaki edilginliği, hayalperest ve içe dönük kişiliğidir. Kendisi için söylenenlere gereğinden fazla önem verir. Bütün bunlarla beraber kimse için kin tutmaz. Raci'nin hastalığının arttığını öğrendiğinde arkadaşlarını da zorlayarak onu ziyarete gider. Ölüm döşeğindeki Raci'nin ifadelerinde Ahmet Cemil'in yaşadıklarından duyduğu memnuniyetin izleri vardır:

"Bir aralık Raci Ahmet Cemil'e baktı: -Siz de matbaadan çıkmışsınız, teessüf ettim! dedi. Ahmet Cemil dikkat ediyordu, Raci'nin yalan söylediğini, teessüf değil bundan bir memnuniyet hissederek vak'aya vukufunu ona söylemekten de bir intikam lezzeti duyduğunu fark etti. Yalnız Raci kendisini affetmiyordu, haset şu ölüm yatağında bile ona kin telkin etmekten hali değildi."²⁰³

Ahmet Cemil, hayalci ve romantik bir tiptir. Yazar onu kusursuz bir iyiliğe sahip göstermiştir, her haliyle yazar Ahmet Cemil'in tarafındadır. Raci'ye düşmanlığı ise açıkça bellidir. Onun sanat anlayışına karşı olduğu gibi yaşayış tarzına da karşıdır. Bu karşıtlığı roman boyunca ortaya koyar. Böylelikle Raci, Ahmet Cemil'i sahip olduğu insanî değerlerle tanımamıza yardım eder. Romanın sonunda realizmin yansıması olarak Raci veremden ölürken; hayalindeki romantik düş dünyasıyla taban tabana karşıt gerçek bir dünya ile karşı karşıya kalan Ahmet Cemil yaşadığı şehri terk eder. Her ikisi de hayat karşısında yenilmiştir.

²⁰¹ a.g.e., s. 121

²⁰² a.g.e., s. 124–135

²⁰³ a.g.e., s. 254

▪Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi:

Ahmet Cemil ile Hüseyin Nazmi'nin hayatları Ahmet Cemil'in babasının ölümüne kadar birbirini tamamlayan bir yakınlık ve arkadaşlık içinde geçer. Bir tarafta namuslu ve çalışkan bir babanın kurduğu fakir ama mutlu bireylerin kendilerini güvende ve huzurlu hissettikleri Süleymaniye'deki Ahmet Cemil'in evi, diğer tarafta Erenköy'de mavi boyalı bir köşkte yaşayan Hüseyin Nazmi'nin yaşantısı, Ahmet Cemil'in babasının ölümüne kadar birbirinin karşısında yer almaz.

Yazarın Ahmet Cemil'in çocukluğunu geriye dönüş tekniği ile anlattığı bölümlerde Ahmet Cemil'in de Hüseyin Nazmi'nin de hassas ve duygulu gençler olarak ortak bir edebiyat ve şiir zevkine okul yıllarından itibaren sahip oldukları görülür:

“Hüseyin Nazmi ile asıl muhabbet iplikleri burada bağlanmıştı. İkisi bir sınıfta idiler; ikisi de leyli olmuşlardı, o vakit aile hayatından uzak düşen bu iki genç kalb biribirle samimi bir karabet hâsıl etti, emel ve fikirde bir iştirak peyda ettiler. Zaten hislerinde, harici tesirleri ahz ve telakkide, efkârın tayin ve Nakşî tarzında bir anlayışta idiler. Mesela ikisi de bir şeyi tuhaf yahud garip bulmakta, bir fikri beğenmekte yahut red etmekte, bir vak'adan müteessir olmakta veyahut ona lakayd kalmakta müttetik çıkarlardı. (...) Aralarındaki hususiyet diğer bir kalbin iştirakine tahammül edemeyecek derecede idi. İlk senelerde münasebetleri tehassüslerini teatiden ibaret kalırdı; fakat sonraları... Taze dimağları inkişafa başlayıp okuduklarını anladıkları zaman, işte o zaman ikisinde de mütalââ cinneti başladı. İlk mütalââ heveslerine mahsus doymak bilmez bir açlıkla her ellerine geçeni okumak istediler. (...) Ekseriya beraber okurlardı, sınıfın bir tarafında tenhaca bir yere çekilirler, kitabı çekmecenin içine yerleştirirler, Ahmet Cemil yavaş sesle okur, Hüseyin Nazmi dinler ve işitemediklerini; göz ucuyla süzerek itmam ederlerdi. İki refik fikirlerini, kalblerini bir kitabın bir sahifesinde böylece teşrik ederlerdi.”²⁰⁴

Ahmet Cemil'in ailesinin sorumluluğunu taşımak zorunda kalarak, para kazanmak için çeviriler yapmaya ve özel dersler vermeye başlamasıyla Hüseyin Nazmi'yi daha az görmeye başlar. Ekonomik koşulların getirdiği zorunluluklar, Ahmet Cemil'in Hüseyin Nazmi'ye olan yaklaşımını değiştirir:

²⁰⁴ a.g.e., s. 51

“Ah! O da zengin olsaydı. Hüseyin Nazmi ne kadar mes’uddu! Servet ve haysiyet sahibi bir babanın oğlu, bugün düşünmeğe mecbur olmadığı gibi yarın da maişet endişesi henüz saadet revnakıyla parlayan alnını elem çizgileri ile bozmayacak. Fakat ne beis var! Ahmet Cemil çalışmaktan kaçan o cebinlerden mi idi ki henüz hayat mübarezesine ilk hatvesini atmadan fütura mağlup olup kalsın. Hayat ile uğraşmak, bu maişet mücadelesinde o da yumruğunu sıkarak hissesini almağa çalışmak icab ediyor, öyle mi? Ne için çalışmasın? Bu suallere zihnen cevap verdikçe sanki dövüşmeğe hazırlanıyormuşçasına ayaklarının üstünde biraz daha metin duruyordu.”²⁰⁵

Yaşamın dertleri ile baş başa kalmak onu Hüseyin Nazmi ile kurduğu hülyalardan uzaklaştırır. Hüseyin Nazmi’ye yaşadığı sıkıntılardan bile söz etmek istemez. Çünkü onun bakışıyla “Ne demek istiyorsun? Para mı lazım?”²⁰⁶ demek isteyeceğinden korkar. Görüldüğü üzere hayatın zorlukları karşısında bir başına kalan Ahmet Cemil için Hüseyin Nazmi ile olan arkadaşlığı, maddî imkân ile imkânsızlık çatışmasına dönüşür. Mekân tasvirinde geniş olarak yer verilen Ahmet Cemil’in Süleymaniye’deki evi ve odası ile Hüseyin Nazmi’nin Erenköy’deki köşkü -özellikle kitaplarla kaplı odası- yaşamları arasındaki büyük uçurumu ortaya koyması açısından önem taşır. O, ancak evinin dışına çıkarak hayallerini gerçekleştireceğine inanır.

“Mütevazı şartlara bir bakıma isyan sayılabilecek hayalleri, onu, kendi ikliminden adeta uzaklaştırır. O, hayallerini gerçekleştirebilecek sanat kabiliyetine sahiptir. Ayrıca sürdüğü hayat tarzı, çevresindeki insanlarla ilişkisi, bağlı olduğu değerler ve kalbi hassasiyeti ile çevresindekilerin takdirine mazhar olur. Ancak onun Süleymaniye’deki küçük evin mütevazı kâinatı dışına çıkma isteği, hüsrânın sebebidir. Hayalleriyle bu evin kâinatı uyum içinde değildir. Bu evin sahip olduğu imkânlarla Ahmet Cemil’in hülyaları adeta çatışmaktadır. Söz konusu şairin hülyaları köşkte yaşayanlara mahsustur.”²⁰⁷

Hüseyin Nazmi ise varlıklı bir ailenin çocuğu olmakla birlikte oldukça olgun, akli başında, dinlemeyi bilen ve oldukça gerçekçi bir karakter çizer. Ahmet Cemil’in

²⁰⁵ a.g.e., s. 61

²⁰⁶ a.g.e., s. 62

²⁰⁷ Şerif Aktaş, “Halit Ziya Uşaklıgil”, *Türk Dili*, Ankara: Ocak 1996, sayı 529, s. 110

sıkıntıları karşısında kişiliğinin bir yansıması olarak çözüme yönelik önerilerde bulunur:

“Yapacağın şeyi pek sade buluyorum. Evvela bütün çocukluklara, bütün şair düşüncelerine: «Siz şimdilik biraz durunuz! Demek, hayatı olanca hakikat ve maddiyetle kabul etmek, mademki yaşamak için çalışmak lazım geliyor, çalışmak. Bana böyle geliyor ki seni bu kadar perişan eden şey çalışmaktan korku değildir, hayatın henüz bilmediğim bir şeyine biraz vaktinden evvel vukuf hâsıl ettiğindir. Yalnız bundan ibaret...”²⁰⁸

Raci, Ahmet Cemil’in yazdığı şiirlerle, dalga geçip onu küçümser. Yaşadığı bir problem karşısında hemen hayal kırıklığı yaşayan Ahmet Cemil’i teskin etmek yine Hüseyin Nazmi’ye düşer:

“Çok safderunsun! Hiç mahalle çocuklarının oynadıkları bir viranelikten süslü bir bebek gibi küçük bir kız geçerken tesadüf ettin mi? Bütün o kaldırım çocukları o küçük nazlı kızın zerafeti karşısında bir kıskançlıkla birden nasıl tutuşurlar, nasıl düşerler, bağırırlar. İçlerinde taş atan, söven, hatta güzel esvaplarının eteklerine sarılan azgınlar olur. Bu, insanlarda tabii bir histir. İşte senin yazıların matbuat sahasından geçerken bu yolda haset yaygaralarına tesadüf ediyor, o kadar...”²⁰⁹

Ahmet Cemil’de Hüseyin Nazmi’nin kişiliğinin vazgeçilmez bir parçası olan soğukkanlılık söz konusu değildir. Hülyaları olan bir sanatçı olmanın yanı sıra bunlara kavuşabilmek için büyük mücadeleler verir; ancak bu konudaki en büyük zaafi karşılaştığı problemler karşısında çözüm üretemeyip içine kapanması, yaşamın gerçeklerine uyum sağlama problemi yaşamasıdır:

“Hüseyin Nazmi arkadaşını dinledikçe kalbinde bir merhamet hissi duyuyordu. Ne için? Bu merhametin mahiyetini pekiyi takdir edemiyordu, belki Ahmet Cemil bu kadar hulyalara esir olduğu için... Hakikatin daima hulyanın dununda kaldığını bilirdi, onun için o söyledikçe vicdanından hafı bir sesin: «Zavallı Çocuk» dediğini işitiyordu.”²¹⁰

Ahmet Cemil çalışarak çabalayarak Süleymaniye’deki evde çok mutlu olabilecekken, çok daha fazlasını ister. Edebiyat dünyasında yazdığı şiirlerle üne kavuşmak, bir basımevi sahibi olmak ve bunların getirdiği maddî imkânlarla Lamia

²⁰⁸ Uşaklıgil, a.g.e., s. 65

²⁰⁹ a.g.e., s. 99

²¹⁰ a.g.e., s. 105

ile evlenebilmek... Vehbi Bey gibi bir insanla mücadele edebilmesi için en az onun kadar insafsız ve merhametsiz olması gerekir. Sahip olduğu insanî değerleri feda etmeden bunu başarması olanaksızdır. Nitekim Vehbi Bey'in Süleymaniye'deki küçük evi kirleten söz ve davranışları, Ahmet Cemil'in matbaadan kovulması sonrası arkadaşlarıyla konuşmaları, İkbal'in ölümü, şiirlerini yakışı onu hayatın tüm acımasızlığı ile baş başa bırakır.

Hayatın daha çok başında iken birlikte hayal kurdukları Hüseyin Nazmi ile yolları bambaşka bir zamanda ve bambaşka şartlarda kesişir. Hüseyin Nazmi Avrupa'da bir ülkedeki elçiliklerin birine atanmak için başvurur, Ahmet Cemil'se İstanbul'dan bir an önce kurtulmak için Arabistan'da bir görev ister. Ahmet Cemil yine kendi yaşamı ile Hüseyin Nazmi'nin yaşamda geldiği yeri karşılaştırır:

“Hüseyin Nazmi'nin çocukça sevincine karşı Ahmet Cemil duruyordu. Bu mesud refiki, zengin bir babaya, emin bir hayata malik olduktan sonra istikbaline parlak bir meslek hazırlayan bu arkadaş kışkırdığı için değil, fakat bunlar hep boşa çıkan emellerini, bahtsız başlayarak yine bahtsız devam edecek gibi görünen hayatının mahrumiyetlerini takrir ettiği için ağır bir yeis duydu.

İnsan kendisinin sefaletini bir servetin ihtişamı yanında, bedbahtlığının hükmünü bir saadet nümayişi karşısında daha büyük bir acı ile anlar; bu bir saniye zarfında ta mukaddemesinden başlayarak şu ana kadar ikisinin hayatını teşkil eden tezat silsilesi fikrinin içinden geçti.”²¹¹

Bu iki arkadaşın hayatını oluşturan zıtlıklar zincirinin son halkası olan veda ile ikisi farklı yönlerdeki yaşamlara doğru birbirinden tamamen uzaklaşırlar.

▪Vehbi Bey ve Ahmet Şevki Efendi:

Bir zıtlıklar romanı olan *Mai ve Siyah*'ın, şahıs kadrosu da kişilikleri, yaşam tarzları itibarıyla mavinin ve siyahın temsilcisidirler. Vehbi Bey ve Raci, ortaya konan kişilikleriyle zıt karakterleri olan Ahmet Cemil ve Ahmet Şevki Efendi'nin iyiliklerini vurgulamak için seçilmiş gibidir.

Mirat-ı Şuun gazetesinin müdürü Tevfik Efendi'nin oğlu olan Vehbi Bey İkbal'le evliliği sonrası Ahmet Cemil'in yaşamına girer. Evkaf Nazırlığında önemli bir

²¹¹ a.g.e., s. 257

görevi olan beş altı yüz kuruş aylık alan babası dolayısıyla zengin olan bu genç²¹² içgüveyi olarak girdiği evde son derece baskın bir kişilik sergiler. Babasının geçirdiği felç sonucu gazete yönetiminin başına geçmesiyle yavaş yavaş gazetenin bütün yazarlarına yol verir; fakat birbirine içten bir sevgi ile bağlı olan bu çalışanlar kendilerine başka bir iş bulmakta gecikmezler. Ali Şekip bir kâğıtçı dükkânı açarak ayrılır. Ahmet Şevki Efendi, Ali Şekip en başından beri gazete çalışanlarını koruyup kollayan onlara maddî ve manevî destek olan kişiler iken, Vehbi Bey gazete yönetimine geçtiği ilk günden itibaren çalışanlarına takındığı patron kimliği ile müdahale eder. Ahmet Cemil Vehbi Bey'in çıkarları doğrultusunda sömürülmeye deneyimsizliğinden dolayı boyun eğerken Ahmet Şevki Efendi oldukça dik bir duruş ortaya koyar:

“Ben sana bir şey söyleyeyim mi? Artık benim için matbaa bitmiştir. Burada Ahmet Şevki Efendiyi değil kalıbını göreceksiniz. Ben bu azamet tavrını çekmeyeceğim, daha ilk günü gelip de bana bir uşak muamelesi eden herife (...) Siz, kayın enişte matbaayı istediğiniz gibi idare ediniz, ben kendime bir iş buluncaya kadar gelir giderim. Dünyada bir kişi olduktan sonra nasıl olsa geçinirim.”²¹³

Ahmet Şevki Efendi'nin tavırları ile olayların gidişatını tahmin edemeyen Ahmet Cemil'in karakteri ortaya konulur.

Vehbi Bey gayet planlı bir şekilde hareket ederek önce Raci ve Ali Şekip'i işten çıkarır. Ahmet Cemil'e evini rehin ettirerek yazı makineleri alır. Bu süre zarfında gerek evdekilere gerekse Ahmet Cemil'e ve gazete çalışanlarına çok iyi davranır. Ahmet Cemil'in şiirlerini sunduğu gece sonrası onun için yazılan ve şiirleriyle dalga geçilen yazıyı bahane ederek onu işten çıkarır. Yazı makinelerinin borcunu tamamıyla Ahmet Cemil'in üzerine yıklar. Böyle bir durumda ne yapacağını bilemeyen Ahmet Cemil'in yanında sorunlara çözüm üreten kişiliği ile Ahmet Şevki Efendi vardır:

“Kardeşine ait olan derdin tesviyesi matbaadaki işin tesviyesi ile mümkün olabilir. Evvela eve, makinelere birer çare bulalım. Sonra kardeşini tatlik ettiririz. Ne için öyle bakıyorsun? Başka bir çare var mı?”²¹⁴

²¹² a.g.e., s. 135

²¹³ a.g.e., s. 158–159

²¹⁴ a.g.e., s. 226

Ancak Ahmet Cemil’le Vehbi Bey arasındaki ilişki Vehbi Bey’in İkbâl’e zalimce davranarak ölümüne neden olmasından sonra biter. Vehbi Bey kişiliği ile Ahmet Cemil’in mavi hayallerini yok ederken, Ahmet Şevki Efendi en zor zamanlarında ona destek olur. Aslında her iki karakter de Ahmet Cemil’in hayalci, direnişi edilgin, gerçekleri yadsıyan kişiliğini ortaya koymak için bu zıtlıklar çerçevesinde okuyucuya sunulmuştur.

▪İkbâl ve Lamia:

Ahmet Cemil’in varlıklı arkadaşı Hüseyin Nazmi’nin on beş yaşındaki kız kardeşi olan Lamia; neşeli, mutlu bir genç kızdır. Zengin ailesi tarafından iyi koşullarda yetiştirilmiş, piyano çalan bu mini mini kız, oldukça rahat, samimi bir yapıya sahiptir. “Dudakları açılmak isteyen tebessümle tezezhür eden”²¹⁵, “şu incecik vücuttan uçan bir esir gibi, tahattur ederek, sonra yavaş yavaş tekâsüf eyliyerek mahsus bir şekil kesbeden bu on beş yaşındaki genç kız”²¹⁶ Ahmet Cemil’in mavi dünyasında kendisine yoğun bir ilgi ve içten bir sevgi duyduğu hayalî bir varlık olarak tasvir edilir.

Lamia’nın karşısında yer alan Ahmet Cemil’in kız kardeşi İkbâl ise daha çok hassas, içe dönük bir genç kız olarak tasvir edilir. Babasının sağlığında mutlu bir ailede güler yüzlü bir genç kız olan Lamia, özellikle yoksulluğun getirdiği zorunluluklar ve yoksunluklar sonucunda daha karamsar, daha mutsuz olarak tasvir edilir. Ahmet Cemil’in “şiiir dolu” olarak tasvir ettiği kız kardeşi için tek bir dileği vardır:

“Zavallı çocuk bari bahtiyar olsa! Açık kestane gür saçları altında zarif başı; kulaklarının etrafından, altından, asi, perişan, çılgın saç kümeleri arasında biraz küçük, söbü görünen siması, bu yaşta genç kızların çehrelerine mahsus bir süzgünlük altında hafif bir donukluk ile mûmteziç penbe rengi, biraz vicuduna erkekçe bir yüksek vazı’ veren geniş omuzlar, uzunca bir boy, henüz tekemmül etmemiş bir kız vücudu ki noksanları içinde vazibe ile ve onun için şiiir dolu...”²¹⁷

Ahmet Cemil’in kız kardeşi için duyduğu endişeler gerçekleşir. Hamile iken oldukça zalim despot kocası Vehbi Bey’in tekmeleri sonucu çocuğunu düşürür ve ölür.

²¹⁵ a.g.e., s. 107

²¹⁶ a.g.e s.110

²¹⁷ a.g.e s.140

Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi gibi İkbâl ve Lamia da başka dünyalara aittir. Onların arasında bu acımasız farkı yaratan, ekonomik nedenlerdir. Hüseyin Nazmi Avrupa’da elçilik görevi alarak hayallerine kavuşurken, Ahmet Cemil tüm mavi hülyalarını yitirerek İstanbul’u terk etmek zorunda kalır. Lamia evlenirken, İkbâl yaşadığı mutsuz evlilik sonucunda yaşamını yitirir.

▪Raci ve Vehbi Bey:

Raci ve Vehbi Bey romanda tüm acımasızlığıyla siyah gerçeklerin sembolüdür. Raci her yönüyle olumsuz bir tip olarak çizilir. Geleceğe dair hiçbir planı olmayan, son derece duygusuz ve küstah bir şahsiyet olan Raci, sadece içinde bulunduğu anı yaşar. Kendini beğenmiş, ukala kişiliğinin yanında ahlaklı, üretken sanatçı dostlarını çekemez, onları küçümsemek için hiçbir fırsatı kaçırmaz. Sadece çevresindeki insanlara değil, ailesine karşı da sert, zalim, onlar tarafından da istenmeyen bir kişidir. Karısını ve çocuğunu bırakıp tüm parasını Beyoğlu’nda kadınlara yediren, sürekli sarhoş olan Raci, önce çalıştığı matbaadan kovulur, sonra da bu sefil hayatının neticesinde yakalandığı verem hastalığı dolayısıyla hastaneye arkadaşları tarafından yatırılır. Raci, kötülük yapmaktan, küçümsemekten özel bir keyif alır.

Vehbi Bey ise kurnaz ve bencil kişiliği ile etrafındakileri kullanmaktan hoşlanan bir tiptir. Ahmet Cemil’in hayatına kardeşi İkbâl’le evlenerek giren, basımevinde yönetimi ele geçirerek gazetede ki samimi ortamı bir çırpıda yok eden son derece içten pazarlıklı bir şahsiyettir. Kurnazca bir planla Ahmet Cemil’in ve ailesinin oturduğu evin rehine konmasını sağlar. Önce İkbâl’in ölümüne neden olur. Sonrada tüm borçları Ahmet Cemil’e yükleyerek evlerinin elden gitmesine seyirci kalır. Bu açıdan Vehbi Bey, Raci’den daha kurnaz, kendi çıkarları için etrafındakilere hükmetmekten onlara zalimce davranmaktan çekinmeyen, merhametsiz bir kişidir. Ölümüne neden olduğu karısı için “Dün cenazeye gitmişsiniz. Vah! teessüf ettim, iyi kızdı, isabet oldu ki münasebeti kesmiş bulunduk, yoksa çok muzdarip olacaktım.”

²¹⁸ diyecek kadar acımasızdır.

▪Ahmet Cemil'in annesi ve Raci'nin eşi:

Ahmet Cemil'in annesi Sabiha Hanım ve Raci'nin eşi romanda içe dönük, pasif, kaderci kişilikleriyle olayların içinde yer alırlar. Sabiha Hanım'ın yoksul ama mutlu aile hayatı eşinin ölümü üzerine, yerini mutsuz ve zor bir hayata bırakır. Raci'nin eşi ise mutlu bir aile ortamından sonra yaptığı evlilikle kendini son derece huzursuz, mutsuz bir ortamda bulur. Ne kendisi ne de oğlu Nedim Raci için önemlidir. Yaşam karşısında mücadele eden, çocuğunu gazete çalışanlarına emanet eden bu fedakâr kadının yaşadığı sıkıntıların en önemli nedeni kocasının sefil, ahlaksız hayatıdır. Her iki kadın da yaşam karşısında seyirci kalmış bir kimlik sergilerler. Özellikle Sabiha Hanım kızı İkbâl'in evliliğinde, damadının ev içindeki baskın tavrında, Ahmet Cemil'in evi rehine vermesinde kendi tavrını ortaya koyamaz. Ahmet Cemil'in edilgin annesi bu konumuyla Raci'nin boynu eğik karısının yaşlanmışıdır²¹⁹.

2.1.5. GELENEK VE SECİYE TASVİRİ (L'éthopée):

Geleneklerin, karakterlerin, kusur ve faziletlerin, gerçek yahut hayalî bir şahsın ahlaki niteliklerinin tasviridir.

Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi, Ahmet Şevki Efendi, Ali Şekip geleneğe uygun tiplerken bunların karşısında yer alan Raci ve Vehbi ise geleneksel özelliklerin dışında toplum tarafından kabul görmeyen niteliklere sahip kişilerdir. Raci ve Vehbi Bey'in olumsuz nitelikleri belirginleştirilerek, Ahmet Cemil ve arkadaşlarının geleneğe uygun tarafları ön plana çıkarılmıştır.

▪Raci:

Raci, “dünyaya hiçbir şey olmamaya mahkûm edilerek geldiği halde her şey olmak isteyen”²²⁰, “bu kadar hiçliğiyle beraber her meziyet sahibine düşman”²²¹ olan, “bir güzel şeyi beğendiği, muktedir bir arkadaşı takdir ettiği”²²² görülmeyen bir kişi olarak tanıtılır. Ahmet Cemil, kin ve haset dedikçe hep Raci'yi düşünür.²²³ Kitapta yapılan karşılaştırmalarla Ahmet Cemil'in ve Raci'nin gerek basın

²¹⁹ Eserdeki kişilerin ayrıntılı tasvirlerine “portre” bölümünde yer verilmiştir.

²²⁰ a.g.e., s. 34

²²¹ a.g.e., s. 34

²²² a.g.e., s. 34

²²³ a.g.e., s. 35

dünyasındaki, gerek aile ve arkadaşlık ilişkilerindeki tutumlarıyla onların mizaçları, karakter özellikleri ortaya konulur:

“Bu yolda latifeleriyle Raci’yi kendisine düşman etmişti. Fakat ne beis var? Zaten Ahmet Cemil yalnız herkes tarafından takdir edilmiş olmakla onun husumetine hak kazanmış olmuyor muydu?”²²⁴

Raci, ortaya koyduğu bu niteliklerle kıskanç, yeteneksiz bir şahsiyet olmanın yanı sıra zaafı ve “yaratılışı bakımından dolu bulunduğu hainlik”²²⁵ nedeniyle de basımevi çalışanları tarafından sevilmez:

“Matbaada onu kimse sevmez, hele idare memuru -o kendisine Ahmet Şevki Efendi diyen yuvarlak adam- Raci’den bahsolunsa ateş püskürür; onun kadar mahsuben para alan matbaada kimse bulunmadığı zamanlar tesadüf ederse gelen ilanların ücretini haczedenden bir muharrir hiç görmemişti.”²²⁶

“Herkesin sevdiği; daha doğrusu bir tür saygı duyduğu”²²⁷ Ahmet Cemil sürekli olarak Raci’nin inatla sürdürdüğü saldırılarla karşı karşıya kalır:

“Raci’nin ısrar ve inat ile devam eden tecavüzlerine karşı ya bir sille gibi bir tahkir fırlatarak mukabele eder yahut bu adamın haline acıyarak yalnız bir kelime ile geçiştirirdi.”²²⁸

Ahmet Cemil’in geleneklerle ve toplumla olan bu uyumlu hali ve Raci’nin ona tam anlamıyla zıt olan karakterinin oluşumunda yazar, aile kavramının etkisine dikkat çeker. Ahmet Cemil’in ailesi -özellikle babası- ile ilgili ayrıntılara yer verilir:

“Dava vekili olan ve ailesini geçindirecek kadar para kazanan, iyi bir aile babası, evine tutkun, eşine çocuklarına tamamiyle bağlı, özellikle namuslu...”²²⁹ bir babanın oğlu olan Ahmet Cemil, iyi bir eğitim alır. Babasının ölümü sonrasında ise çalışma hayatına atılarak ailesinin geçimini üstlenir, sorumluluk sahibi bir kişidir. Ahmet Cemil’in ailesinin özellikleriyle özellikle de babasının nitelikleriyle romanın en başından itibaren yüceltildiği ve geleneklere uygunluk gösterdiği görülür.

²²⁴ a.g.e., s. 35

²²⁵ a.g.e., s. 36

²²⁶ a.g.e., s. 36

²²⁷ a.g.e., s. 32

²²⁸ a.g.e., s. 133

²²⁹ a.g.e., s. 44

Raci sadece basımevinde çalışanlara karşı olumsuz davranışlar sergilemez. Aynı zamanda ailesiyle de ilgilenmeyen, bütün parasını Beyoğlu'nda yiyen ve bu sefil hayatı nedeniyle de tepki alan bir kişidir:

“Ahmet Cemil, Raci'nin iki de bir de Palais de Cristal'de geç vakte kadar kaldıktan sonra geceyi evinden başka yerde geçirdiğini bilirdi. Kaç kere bedbaht karısı matbaanın kapısına kadar gelerek beş altı yaşındaki yavrusuyla kocasını arattırması, Ahmet Cemil ile beraber bütün arkadaşlarını ne cevap vermek lazım geleceğinde mütehayyir bırakmış idi.”²³⁰ “Raci düştükçe düşmüş, iri Alman karısının tahkirleri altında sanki şu mülevves aşkına daldıkça onun çirkabiyle kirlenerek simasında beliren sefahet tahriplerinden artık iğrenç bir hale gelmişti. Matbaada acınarak alıkonuluyor, hemen hiçbir şeye müfit olmadığı halde aylığından bir parçasını tevkif ederek o zamandan beri dikişçilikle yaşayan karısına yardım edebilmek için maaş verilmekte devam olunuyordu.”²³¹

Raci'nin sonunu da bu hayat tarzı hazırlar. Gazete çalışanları ve Ahmet Cemil onun bu sorumsuz ve gayri ahlakî tavırlarına karşın ona acırlar ve zor günlerinde hem onu hem de ailesini yalnız bırakmazlar. Basımevi çalışanları birbirine destek olan, yardımsever tavırlarıyla geleneğe uygun tipler olarak karşımıza çıkar.

▪Vehbi Bey:

Vehbi Bey ise İkbâl'le evliliği sonucu Ahmet Cemil'in evine, babası Tefvîk Efendi'nin felç geçirmesi sonucu ise basımevine girer. Vehbi Bey'i tanıtmak için kullanılan sıfatlar geleneksel anlamdaki eş için uygun niteliklerdir:

“Evkaf Nazırlığı'nda epeyce önemli bir görevi var. Beş altı yüz kuruş aylık alıyor. İhtiyar da zengin. Kayınvalide yok sanırım iç güveylik arıyorlar. Sandığım kadarıyla namuslu bir genç, basımevi tek başına herifindir.”²³²

Ancak Vehbi Bey'in karakteri eve girdikten sonra anlaşılacaktır. Çalışkan ve namuslu bir babanın oğlu olan Ahmet Cemil'in hayatı eve dışarıdan giren Vehbi Bey

²³⁰ a.g.e., s. 43

²³¹ a.g.e., s. 134

²³² a.g.e., s. 135

nedeniyle yıkıma sürüklenir. Vehbi Bey akşamcı bir adamdır.²³³ Evin hiçbir harcamasına katılmaz. Onun yaşantısının farklılığı evin düzenini de değiştirir:

“Ahmet Cemil’in tamamilen cahili olduğu kahve hayatına müteallik hikâyeler, dün sabah millet bahçesinde bilardoda kazandığı muvaffakiyet, yalnız kendisini eğlendirmek için söz söyleyenlere mahsus kahkahalarla kesik fıkralar, ara sıra yemeğe müteallik itirazlar bazen Sehere karşı kaba latifeler... Bir vakitler Ahmet Cemil de bu sofrada latifeler ederdi, fakat o zaman bir latife edildikçe sofranın etrafında handeler uçuşurdu.”²³⁴

Vehbi Bey babası Tefvîk Efendi’nin felç geçirmesi sonucunda yönetime geçer. İlk işi gazete çalışanlarını birer birer işten çıkarmak olur. Birbirlerini daima destekleyen basımevi çalışanları kendilerine iş bulurlar. Burada geleneksel bir dayanışmanın örnekleri görülür. Vehbi Bey Ahmet Cemil’i kurnazca hilelerle kandırır. O, çıkarlarına bağlı olarak değişen bir kişidir. Sabiha Hanım bu değişimi şöyle ortaya koyar:

“Onu ta ilk günden beri sevmemişti, onda tayin olunamaz bir şey duymuş, «bu adam kızımı mes’ud etmeyecek» demişti. O küçüklükler, bayağılıklar, maneviyatının kisvesi gibi bütün vücudu etrafında tarayan eden hasaset havası onu ta ilk günden beri duymuştu. O, yatacak bir yatak, oturacak bir sofa, elbisesini süpürecek bir mahlûk bulmak, bunları mümkün mertebe ucuz satın almış olmak için evlenmişti.”²³⁵

“Sonunda babasının hastalığıyla matbaa meselesi çıktı. Dikkat ettin mi? O mesele çıkar çıkmaz nasıl değişti, herkese iltifat ziyadeleşti. Bilhassa sana karşı bir muhabbet gösterdi. Eski hissetten eser kalmadı, masrafı üstüne aldı, bütün hareketlerinde bir başkalık görüldü. Sebep?”²³⁶

Vehbi Bey ve Raci ahlakî olmayan, toplumda kabul görmeyen ve sevilmeyen tavırlarıyla geleneğe uygun olmayan kişilerdir. Her ikisi de evliliklerine ve eşlerine değer vermeyen, gece hayatı ve içki âlemlerinde yaşayan insanlardır; ancak Vehbi Bey etrafındaki herkesi kendi çıkarları için kullanmaktan çekinmeyen, kurnaz tavrıyla Raci’den daha kötü bir karakter olarak çizilir.

²³³ a.g.e., s. 144

²³⁴ a.g.e., s. 148

²³⁵ a.g.e., s. 204

²³⁶ a.g.e., s. 207

▪Hüseyin Nazmi ve Ahmet Cemil:

Hüseyin Nazmi ve Ahmet Cemil'in mizaçları ve kişilik özellikleri değerlendirildiğinde geleneklere uygun tipler olarak sunulduğu görülür; ancak onlar geleneksel şiir anlayışının dışında şiir yazar ve edebî alanda yeni şiirin temsilcisi olarak bize sunulur. Yeni bir şiir dilinin gerekliliğine inanırlar:

“Şiirin nasıl bir yol takip ettiğini anlamıyorsunuz. Fuzuli'nin saf ve samimi şiirlerine terceman olan o temiz lisanın üzerine sanat gibi, ziynet gibi iki belayı taslit etmişler; lisanda onlardan başka bir şey bırakmamışlar, öyle şeyler söylenmiş ki sahiplerine şair demekten ziyade kuyumcu denebilir. Bir ucundan tutulsa da silkilse taş parçalarından başka bir şey dökülmeyecek. Lisanı camit bir kütle haline getirmişler (...) Bilseniz, şiirin nasıl bir lisana muhtaç olduğunu bilseniz! (...) Bir lisan ki sanki tamamıyla insan olsun.”²³⁷

Yeni şiir dili ve anlayışını savunan bu iki arkadaşın karşısında yer alan Raci de geleneksel (divan edebiyatı) şiir anlayışını savunur.

▪Koltuk töreni:

İkbal'in Vehbi Bey'le olan evliliği ile ilgili bölümlerde dönemin evlenme ritüellerine de yer verilir. Vehbi Bey sahip olduğu niteliklerle evlilik için uygun bir adaydır.²³⁸ “İkbal şimdi on yedisine basmıştı. Bu memlekette kızların tam izdivaç zamanı”²³⁹

Dönemin sosyal hayatına dair en canlı ayrıntılar bu koltuk töreni ile gözler önüne serilir:

“Koltuk resmini görmek için Süleymaniye'nin o daracık sokağını baştanbaşa doldurarak ve kapının umuma açılmasını bekliyerek yeldirmeleriyle, çarşaflarıyla üşüşen; orasını beraberlerinde getirdikleri çocuklarıyla küçük bir mahşer -garip bir renk ve kılık mahşeri- haline getiren kadınları, kanarya sarısı hırkasının altında al basmadan entarisini giyerek, başına oyalı gaz boyamasından yapma çiçekli hotozunu koyarak, bir paçavra kenarıyla iyi bağlanmamış uzun çorabı güllü penbe

²³⁷ a.g.e., s. 33 (Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi'nin şiir anlayışlarına s.96–105 arasında ayrıntılı olarak yer verilmiştir.)

²³⁸ a.g.e., s. 135

²³⁹ a.g.e., s. 136

iskarpinin üzerine düşmüş, beyazlı kırmızılı tire kuşağının saçakları sarı hırkasının altından eteklerine dökülmüş, beline işlemeli ipek mendili iğne ile tutturulmuş, düğünün şerefine ta sabahleyin sokağa fırlayan komşu kızları kâğıt helvacı arnavudun yanında içi fındıklı sert helvayı kemiriyor görmemek; akşama kadar bu sokak içinde kestaneçilerin susam helvacıların, leblebicilerin etrafında bağırsacak, ağlaşacak olan bütün o belinden donu düşmüş, çorabının içine paçası tıklımış, düğün evindeki annesine sokaktan «anne!» diye bağırarak, koşa koşa birbirini kavalıyarak çığlık koparan çocuk alayından uzak olmak için, bekçi baba gelip de elinde sopasıyla yeni traştan çıkmış çökük yanaklı, uçları sekiz on kere kıvrılmış iri siyah bıyıklı mühip çehresiyle kapıya küçük bir iskemle atıp hâkimiyet vazifesini takındığı -sopasının ilk tarakasından- anlar anlamaz, henüz komşu hanımların ellerinde süsü ikmal edilmeyen kardeşini sofraya çağırarak o yarım gelin haliyle öpmüş, sonra ağlamaktan ihtiraz ile bir söz bile söylemeyerek kaçmıştı.²⁴⁰

Eskiden düğünlerde gelin damat gelene kadar bir koltuğa oturtulur, düğüne gelenler gelini seyredirdi. Gelinin damadı ilk defa gördüğü yer bu merasim olurdu. Daha sonra gelinin bir koluna ailesinden biri, diğer koluna damat girer ve yeni evine götürülürdü. İkbal için yapılan koltuk törenindeki ayrıntılar Ahmet Cemil ve ailesinin yaşadığı hayatın yoksulluğunu ortaya koyar. Bu, törene gelen kişilerin kıyafetlerinin tasviriyle sağlanır. “Süleymaniye’de daracık bir sokak”, “garip bir renk ve kılık mahşeri”, “al basmadan entari”, “bir paçavra kenarıyla iyi bağlanmış çorap”, “belinden donu düşmüş, çorabının içine paçası takılmış birbirlerini kovalayarak çığlık koparan çocuklar”, “leblebiciler, susam helvacıları, kestaneçiler” bu yoksul sokağın yoksul halkının en önemli renkleridir. Ahmet Cemil’in kız kardeşi için hayal ettiği düğün varlıklı ailelerin kızları için yaptıkları düğünlerdendir:

“Onun için neler düşünmüş; ne süslü evler, ne müdebdap daireler, ne latif tuvaletler, ne müzeyyen cihazlar tasavvur etmişti! İkbal’in gelin olacağını düşündükçe bir vakitler onu beyaz uzun etekli -moda gazetelerinin mülevven ilavelerinde görerek imrendiği şeylere benzer- bir esvap içinde, beyaz ipek duvağı yanlarına dökülmüş, başı mücevherlerin altında biraz eğilmiş olarak görürdü. Sonra saçları püskürmüş yağız Macar atlı zarif parlak bir araba onu alıp götürüyor, daha sonra güzide tuvaletlerle ziyahat bir çiçek deryası gibi dalgalı geniş bir mermer

²⁴⁰ a.g.e., s. 141–142

sofanın ortasında o çiçek deryasının perisi, köpüklerden teşekkül etmiş bir melike gibi İkbal... Şark halıları döşenmiş çifte bir merdiven, salonlar, avizeler, levhalar, kadifeler, atlaslar... Demek bunlar hepsi yalan? İkbal şimdi o sopasıyla kapısının önünde bekçi duran; sokağında alacalı, yaygaralı çocuklar kaynaşan küçücük evde rastıklı, kınalı, ladenli komşu hanımlar arasında damat beyi, matbaa müdürü Tevfik efendizade Vehbi Beyi bekliyordu. Kaçtı, Ahmet Cemil rüyalarının şu sefil hakikatinden tam bir hafta kaçtı.”²⁴¹

Kitabın ruhuna uygun olarak hayal ve gerçek arasındaki tezdı en iyi şekilde ortaya koyan bölümlerden biri olan koltuk töreni, hem dönemin sosyal hayatının bir parçası olan evlenme merasimini betimlemesi hem de kitapta hayal-hakikat tezdının yanında alttan alta verilen zenginlik ve yoksulluk tezdını Ahmet Cemil’in hayatıyla ortaya koyması açısından değeri taşıır.

▪İkbal’in Ölümü:

İkbal’in cenaze merasimi de kitapta en canlı betimlenen bölümlerdendir. Türk geleneklerinde önemli bir yer tutan ve dost düşman herkesin bir araya gelerek vefat eden kişinin ailesine destek olduğu, acısını paylaştığı bugünde Ahmet Cemil’i arkadaşları yalnız bırakmaz:

“İlk günü kalbinde bir şey şu gözlerinin önünde tahakkuk eden faciaya inanmamakta devam ederek bir ölüye karşı son vazifelerin ifasile meşgul olurken o kadar büyük bir acı duymuyor, her günlük bir iş görüyormuşçasına koşuyordu. Fakat her şey bitip de o tabutu kaldırmak, bu eve bir daha avdet etmemek üzere götürmek lazım geldiği zaman bu facia bütün hakikatle gözlerinin önünde tecelli etti. Merdivenlerden sürünerek kızını son bir feryad ile selamlıyan annesinin sesi, o insanların artık her şeyi unutup da bütün metaneti bir matem kahrına teslim ettikleri dakikaya mahsus feryadı kulaklarını yırttı. O vakit dizleri titreyerek merdiven başına çöktü. Tabut yabancı ellerle kalkarak bu evi, şu ana ile kardeşi hafif bir meyl ile selamlıyor, gidiyordu. O zaman Ahmet Cemil’i, Ali Şekiple Ahmet Şevki Efendi kollarından tutmuşlar, kaldırmışlar, artık nefesine bir temellük kuvveti duymayan bu vücudu o tabutun arkasından sürüklemişlerdi.

²⁴¹ a.g.e., s. 142–143

O arkadaşlarının hiçbiri ile lakırdı etmiyor, dik nazar ile sulara bakıyordu. Sonra Eyübe geldiler, onu çıkardılar, Ahmet Şevki onun zihnini işgal etmek, düşüncesinden –şu düşünememekten ibaret olan donukluktan- bir dakika olsun ayırabilmek için gençliğine ait eski bir hatıradan bahsediyordu. Ahmet Cemil tabutun arkasından yürüdükçe yeni bir ölü geldiğine sevinerek koşuşan dilencilere bakıyor, bütün bu ölüler diyarının ölüm ile yaşayan halkını seyrediyor, bu tabuta kendisinden başka şu etrafındakilerin kaydsızlığından azim bir eza ile üzülyordu. (...) Namaz kılınırken, dua edilirken, sonra dilencilerden oluşan alayla mezara gidilirken hep susuyordu. (...) Mezarlar üzerinde, duvar kenarlarında, öte beride yirmişer para sadaka alabilmek için duran kadın, yaşlı, ihtiyar, çocuk, sakat ve sağlam dilenci güruhu sabırsızlanarak bekliyor, tabut bir komşu kabrin üzerine ihmal edilerek bırakılıvermiş, son istirahat yerinin hazır olmasını bekliyordu. (...) Şimdi herkes sükût ediyordu; bir hafız titreyen, ağlayan bir sesle şu taze kabrin üzerine ruhani bir demet vaz’ ediyordu. O zaman Ahmet Cemil ruhu okşayan inşiraha benziyen tatlı bir his ile şurada hafif hafif ağladı.”²⁴²

Yoğun bir acının ve matemın özenli seçilen kelimelerle tasvir edildiği bu bölümde Ahmet Cemil’in Süleymaniye’deki evinden Eyüp mezarlığına kadar geçen süre kesintisiz bir akış içinde gözler önüne serilir. Yas içinde bir aile, Ahmet Cemil’e yürekten destek olan arkadaşları, mezarlıktaki “ölüler ülkesinin ölümle yaşayan halkı” dilenciler, edilen dualar bizi de mezarlıktaki yoğun atmosferin içine sürükler. Bu tabloya ait tüm unsurlar çok canlıdır. Özellikle mezarlıktaki dilencilerin betimlendiği bölümler ölüm gerçeğinin yanında yaşam gerçeğini vurgulaması açısından önemlidir.

2.1.6. CİSİMLERİN TASVİRİ (Prosopographie):

Figürlerin, cisimlerin, fizik niteliklerin, dıştan görünüşün tasviridir.

▪Tepebaşı Bahçesi’nde yemek sofrası:

Tepebaşı Bahçesi mekân tasvirinde ayrıntılı olarak incelenmişti. Bu bölümde bu mekânda yemek yenilen sofraya ve bu sofradaki nesnelerin tasviri üzerinde durulacaktır:

²⁴² a.g.e., s. 245–246

“Sofrada artık yemek sonuna mahsus bir dağınıklık hüküm sürüyordu; kahvenin gelmesine kadar unutulmuş bırakılmış elma, portakal kabuklarıyla dolu son tabaklar, diplerinde kırmızı cür’alar görünen şarap kadehlerinin yanında duruyor; sofranın kenarında yer yer çıkan tütün dumanı bir müddet dalgalanarak lambanın etrafında dönen bir bulut teşkil ettikten sonra dağılıyor; beyaz örtünün üzerinde yüksek yemiş tabaklarının, sürahilerin, kadehlerin, oraya bırakılmış bir fesin şarap lekelerine karışan gölgeleri lambanın oynak ziyası altında kâh küçülüp kâh büyüyor... Şurada devrilmiş bir tuzluk... Ötede birisinin can sıkıntısıyla üç çataldan teşkiline çalıştığı bir ehram... Yer yer tabakların üzerine yahut şişelerin yanına bırakılmış pişkirler... Düşmüş de kaldırılmasına üşenilmiş bir bardak... Sofrayı baştanbaşa örten bir kargaşalık sanki yedi kuvvetli çenenin hücumundan yorgun düşmüş melûl bir enkaz kümesi şeklinde serilmiş bir sofa.”²⁴³

Yazar ressamca bir bakış açısıyla tasvirinde renklere ve ışık oyunlarına özen göstermiştir. “Diplerinde kırmızı cür’aları görünen şarap kadehleri”, “sofranın kenarından câbecâ çıkan tütün dumanları”, “beyaz örtü”, “bir fesin şarap lekelerine karışan gölgeleri”. Sofrada yer alan nesnelerin durumunu, şeklini, rengini belirten bu ifadelerdeki ayrıntıları yakalamak için sıfat kullanımına geniş yer verilmiştir, varlıklar uzun sıfat grupları ile tasvir edilmiştir: “Kahvenin vüruduna kadar unutulmuş bırakılmış elma, portakal kabuklarıyla dolu son tabaklar...” Gerçekçi bir şekilde kaleme alınan bu parçada varlıkları olduklarında daha güzel ya da farklı göstermeye yönelik hiçbir benzetme yoktur. Sadece lambanın etrafındaki tütün dumanları bir “sehab-ı devvar”a, “kısa, zayıf, kuru” vücutlu şairlerden biri “susuz yerde bitmiş” bir bitkiye benzetilmiştir. Halit Ziya, bu yemek sofrasının kendisinde bıraktığı ruh halini ise “Yedi kuvvetli çenenin bîâtâb-ı darabâtı kalmış, bir perişânî-i melûl ile serilmiş sofa...” olarak ifade etmiş, böylelikle bu mekân insani bir özellik kazanmıştır.

▪Ahmet Şevki Efendi’nin Şemsiyesi:

Ahmet Şevki Efendi, kıyafeti ve özellikle yıllardır kullandığı şemsiyesiyle hem gazete çalışanları arasında hem de -biraz da abartılı olarak- tüm İstanbul’da tanınan bir kişidir:

²⁴³ a.g.e., s. 25–26

“Dolgun yanaklarına henüz giremeyen kırk şu kadar senenin tahrip çizgilerinden azade çehresini pek beğenirdi. O akşam Beyoğlu’nda yaşlanmış bir adam halinde kendisini göstermeye lüzum yok ya! Biraz şu ince siyah boyunbağını çekerek, fesini azıcık şöyle öne doğru eğerek, şişkin karnını biraz basmak için keten yeleşin arkadan tokasını biraz daha sıkarak -şu seyrek bıyıklara da biraz genç bir eda verebilse- yok işte şöyle fena değil...”²⁴⁴

“Ahmet Şevki Efendi’nin koyu nefti alpağadan, küçük bir çadır kadar bir şemsiyesi vardı ki Saip dört senelik olduğuna yemin ederdi. Bu şemsiye ile Ahmet Şevki Efendi o derece bir vücut olmuşlardı ki şemsiye nerede görölse Ahmet Şevki Efendi de mutlaka orada olurdu. Ahmet Şevki Efendi’nin şemsiyesi o derece maruftur ki mutlaka bir latife edebilmek için vesile arayan Ali Şekip: «Ahmet Şevki Efendi’nin şemsiyesi yalnız başına kalsa da salına salına Sirkeci’den ağır ağır yukarı çıksa, bütün cadde ahalisi «Mir’at-ı Şuun» idare memurunun şemsiyesi gidiyor, diye gösterirler.» derdi.”²⁴⁵ Bu betimlemelerde de görüldüğü üzere şemsiye ile Ahmet Şevki Efendi arasında doğrudan bir ilgi kurulur.

▪Lamia’nı Kıyafetleri ve Eşyaları:

Romana Lamia ile ilgili ayrıntıların girdiği her bölümde renk ve duygu şöleni yaşanır. Lamia, giyinişiyle olduğu kadar, hali ve tavrıyla da romanın en coşkulu kişisidir:

“Perişan haliyle, henüz taranmamış saçları koştukça savrularak açık pembe kısa esvabının etekleri uçuşarak bahçeyi geçti, selamlık kapısından henüz başı görünen uşağa meydan bırakmayarak yetiştii.”²⁴⁶

Etekleri uçuşan pembe giysisi ve daha taranmamış saçlarıyla Lamia, yaşının tüm heyecanı ve canlılığını üzerinde taşır. Lamia’nın kıyafeti ile ilgili ayrıntılar diğer bölümlerde de yazar tarafından bize sunulmaya devam eder:

“Bugün Lamia’yı karşısında siyah çarşafı çenesinin altından tepesi bir incili iğne ile iliştilmiş, peçesi alınının kıvrırcık saçlarının bir yarı örtülülük altında bırakarak başına atılmış, ince parmakları siyah güderi eldivenler içinde uzun saplı zarif

²⁴⁴ a.g.e., s. 116

²⁴⁵ a.g.e., s. 116–117

²⁴⁶ a.g.e., s. 62

şemsiyesinin püskülünü oynatarak; henüz çocukluğunu unutmamış; henüz iki üç sene evvelki sıfatıyla Ahmet Cemil'in karşısında bulunuyormuş gibi saf çehresiyle bakarak görünce, zihninde uçuşan ve binlerce çehreler-bir ziya isabeti ile bir bulut parçasında peyda oluverip de birden sönüveren iltimalar gibi- uçtu.(...)Bütün hayatı, bütün ruhunun emel zübdesi işte şu siyah nazenin heyula işte şu ipek çarşafın dalgaları içinde vücudunun ihtizazı hissedilen seyyal ve mevvac hayal şeklinde kaybolup gitti. (...) O siyah peçenin, siyah çarşafın, siyah saçların altında parlayan siyah gözlerden bir şey akıyor, guya siyah bir nur ki baş döndüren ateşli bir sevda havası ile vücudunu sarıyor, yakıyor.”²⁴⁷

Bu parçada hâkim olan renk siyahtır. Lamia'nın siyah çarşafı, peçesi ve saçları yine siyah güderi eldiveni Ahmet Cemil'in mavi hülyalarının genç kızının nazenin görüntüsünü tamamlayan öğelerdir. Uzun saplı zarif şemsiyesinin püskülünü oynatan, ipek çarşafı rüzgârın etkisiyle dalgalanan Lamia, Ahmet Cemil'in bakış açısıyla bir aşk perisi olarak çizilmiştir. Lamia'nın tasvirinde güzelliği kadar kıyafeti ve tavrı ile ilgili ayrıntılar da gözler önüne serilir. Bütün bu ayrıntılar Ahmet Cemil'in gözlemiyle aktarılır:

“Belinde küçük küçük kırmalarla büzülerek sırtında dikişsiz bırakılmış kıvrıklar, omuzlarından yanlarına düşen açık yenler, belinden aşağıya yanlarını latif bir yuvarlaklıkla tersim ettikten sonra düşüp ayaklarının her hatvesiyle sağa sola nazenin bir raks ile sallanan etekler altında vücudunun hayatını, o körpe hayatı hissediyor; ipek kumaşın üzerinden akan raşe seyyaleleri içinde o vücudun ihtizazını görüyordu... Lamia başını beyaz bir tül ile örtmüş, boynundan doladıktan sonra ucunu sol omzundan arkasına atmıştı. Elindeki açık kırmızı, sade şemsiyesini bazen kaldırarak, bazen omzundan başının arkasına tutarak yürüyordu... Ah, o küçük kırmızı şemsiye! Ne olurdu, şurada yalnız bulunsalardı, o kadar yalnız ki bütün bu sahra şu akşam baygınlığına şiiriyle onların, ancak onların olsaydı...”²⁴⁸

Ahmet Cemil'in şair kimliği Lamia'nın tasvirinin de şiirsel bir niteliğe bürünmesini sağlar. Yazar, fotoğrafik bir şekilde, ayrıntıları sunmanın gücünden de faydalanarak Lamia'nın görünüşünü, jest ve hareketlerini bize aktarır. Halit Ziya, bu görüntünün Ahmet Cemil üzerinde uyandırdığı etkiyi, parçanın sonunda Ahmet Cemil'in ruh halini de ortaya koyarak pekiştiriyor. Lamia'nın tasvirine yer verilen

²⁴⁷ a.g.e., s. 151–153

²⁴⁸ a.g.e., s. 166

her bölümde onun fiziksel görüntüsüne dair ayrıntıları ve bunların Ahmet Cemil'in ruh dünyasındaki yansımalarını görürüz:

“Hüseyin Nazmi ayakta bir eli yaprakların yanında, çevirmeğe müheyya bir vaziyette duruyor, Lamia, parçanın hareketine tebaiyetle küçük başı hafif hareketlerle sallanarak, henüz vüs'at bulmamış omuzları dirseklerinin inip çıkmasıyla hemahenk olarak; yüksek iskemlesinde yere zor yetişen ayakları, uzun konçlu düğmeli zarif potincikler içinde mini mini ayakçıkları birbiri üstüne konmuş, öyle yarı muallâkta, yarı açık bacaklarının ucunda hafif hafif, küçük bir rüzgârın isabetiyle kendi kendisine belli belirsiz hareket eden bir salıncak nazlılığı ile sallanıyordu. Şimdi Lamia'nın ihtarını unutmuştu. Şimdi bu mücessem şiire bakıyordu.”²⁴⁹

Lamia'nın piyano çalışının tasvir edildiği bu bölümde de Lamia kıyafetleri ve o kıyafete ruh veren hareketleri ile resme ait tüm ayrıntılar kullanılarak bize sunulur. Görme ve dokunma duyusuna ait olan bu ayrıntılar Şair Ahmet Cemil'de güzel bir şiiri okuyormuş hissi uyandırır.

▪Beyoğlu'ndaki kadınların kıyafetleri:

Lamia'nın kıyafetlerindeki detaylar ile hislerimizi okşayan yazar, Beyoğlu'ndaki kahvelerde çalışan kadınların kıyafetlerini betimlerken bu duyguların tam aksi bir atmosfer yaratır. Lamia'da temizliğin, saflığın, aşkın yansıması olan nesneler, bu mekânda yitik hayatların ve kokuşmuşluğun ifadesi olarak değersizleşir:

“Hiçbir zevkle tevfik olunamayan kıyafetler: Eski ipek kumaşlardan, vaktiyle yapılmış esvap bozuntularından, karnaval esnasında kiralanarak iade edilmemiş kostümlerden kesilerek biri biriyle uydurularak icad olunma türlü kılıklar... Birisi bir Normandiya köylüsü kostümünü andırır bir esvaba mesela bir Pompadour baş yapmış, diğer biri Marie Antoinette yakalıği altında Vaudeville Soubrette'i gibi kısa fistan giymiş, dar işlemeli bir Arnavut yeleğinin içinde buram buram terleyen şişman bir kadın şu yeleğin altına peşleri yırtmaçlı bir Çinli entarisini münasip görmüştü.”²⁵⁰

²⁴⁹ a.g.e., s. 109

²⁵⁰ a.g.e., s. 131

Şair Ahmet Cemil'in en büyük hülyası Lamia'ya kavuşmaktır. Beyoğlu'ndaki köhne mekânlarda anlatılan kadınlar ve onların dünyaları Lamia'nın saflığını ve güzelliğini pekiştirdiği gibi farklı iki insan olarak bize sunulan Ahmet Cemil ve Raci karakterlerinin arasındaki tezadı da ortaya koyar.

▪Ahmet Cemil'in Şiir Defteri:

Ahmet Cemil 'in yaşamında büyük tutkuların, umutların simgesi olan şiir defteri; aynı zamanda eserin sonunda yaşama dair tüm hayallerin sona erişinin bir simgesi olur. “Emellerinin tatlı can yoldaşı olan” bu defter yaşadığı tüm sıkıntılara dayanmasını sağlayan biricik dayanağıdır:

“Karanlıkta minderin üzerinde melul ve muhtazır bir eda ile serilen o defterciği, o emellerinin enisini araştırdı. Onu yarası bağlanacak, kırık kanadı sarılacak mecruh bir güvercin gibi okşayıcı, öpücü bir el ile tuttu.”²⁵¹

Şiirlerini okuduğu gecede Lamia'nın onu dinlemesi ve defterin sonuna yazdığı “tebrik ederim” ifadesi Ahmet Cemil'in defterine duyduğu sevginin katlanarak artmasını sağlar:

“Şimdi şu defteri her vakitten ziyade seviyor, onu Lamia'nın dinlemiş olması kıymetini bir kat daha artırıyor. Daima hatırasında bir arada olan eseriyle Lamia artık daha samimi, daha kavi bir münasebetle yekdiğerine bağlanmış gibiydi.”²⁵²

“İki eliyle defteri dudaklarına kadar çekti, gözlerini kapadı, o göremediği kelimeciklerle sıfırları uzun bir buse ile öptü. Bu muzlim gecenin sinesinde sanki bir nefes çıktı, onun bu aşk busesini bir siyah mevce içinde tes'id etti.”²⁵³

Kız kardeşinin ölümü, basımevinden ayrılışı, Lamia'nın bir başkasıyla evleneceğini öğrenmesi sonucu bir felaketler zinciri halini alan hayatı onun şiir defterine olan duygularını değiştirir; hatta başına gelen bütün felaketlerin sorumlusu olarak da onu görmeye başlar:

“O defteri -bir vakitler eline aldıkça göğsünü gurur ile şişiren o defteri- bugün bir ölü yadigârı gibi soğuk bir hisle aldı, aramaksızın hemen bir yerinden açarak baktı, okumadı, okumak için bir heves duymadı, şimdi ondan bir soğukluk tereşşuh ederek vücudunu üşütüyordu. (...) O buna hayatının en güzel parçasını feda etmiş,

²⁵¹ a.g.e s.213

²⁵² a.g.e s.195

²⁵³ a.g.e s.214

gençliğinin en kıymetli hararet ve ruhunu bırakmış idi. (...) Artık hulyalarından büsbütün ayrılmak, onlardan bir nişane bile bırakmamak için ihtiyacı vardı. Kendisini öldüren bunlar değil miydi? Sonra onlar da birer birer ölmüşlerdi; şimdi yalnız bu eser, bu son malul dimağ nişanesi kalmıştı. Onu da öldürmek, ötekiler gibi bunu da mevcudiyet sahnesinden kaldırmak istiyordu.”²⁵⁴

Ahmet Cemil şiirlerini sobada yakarak hayatının bu döneminde yaşadığı tüm acı hatıralardan da kurtulmak ister:

“Ah yalan şeyler! Ah sahte şiirler! (...) O ıstırabından kıvranarak kolları büküle büküle yandıkça şiirinin şu intiharı temasından cehennemi bir zevk duyuyordu. (...) Onu yaktığına, artık hulyalarının silsilesine onunla şu sobanın içinde hala çıtırdayan bu küllerle bir hatime verdiğine, kat’i bir netice ile tamiri mümkün olmayan bir hatime ile bütün hayatının yalanlarını boğup öldürdüğüne tam bir kanaat duydu.”²⁵⁵

Ahmet Cemil’in yazdığı şiirlerle sesini duyurup herkesçe tanınan bir edebiyatçı olacağına dair duyduğu inanç, yapıtın üzerine oturduğu temel taşlardan biridir. Ahmet Cemil ancak bu şekilde içinde bulunduğu yoksulluktan kurtularak hayallerine kavuşacaktır. Şiir defteri romanın gizli kahramanlarından biri olarak eserde yer alır. Hayal ve hakikat tezaadının tam ortasında olan bu nesne, Ahmet Cemil’in hayat hikâyesinin de gizli bir tanığıdır. Ahmet Cemil’in defteri yakarak ortadan kaldırması ile yaşadığı tüm acı anıları yok etmek istemesi birbirine bağlı olarak değerlendirilir²⁵⁶.

2.1.7. TABLO TASVİRİ (Tableau):

Hareketlerin, tutkuların, olayların vb. canlı ve hareketli tasvirleridir.

Kış mevsimi, zaman tasviri içinde detaylı olarak yer verildiği gibi Ahmet Cemil’in yaşamının en zor anlarını barındıran bir zaman dilimidir. Arka fon olarak tercih edilen kış mevsiminde Ahmet Cemil’in yoksulluğu ve çalışma zorunluluğu ile

²⁵⁴ a.g.e., s. 272–273

²⁵⁵ a.g.e., s. 274–275

²⁵⁶ Halit Ziya’nın eserinde yer alan nesnelerin, cisimlerin hiçbir gereksiz kullanılmamıştır. Hepsinin romanın anlamını pekiştiren bir konumda durduğu görülür. Cisim tasvirinin içine Ahmet Cemil’in odasındaki nesneleri, basımevindeki makineleri, Hüseyin Nazmi’nin kütüphanesini de katmak mümkündür. Ancak mekân tasviri içinde bu nesnelerle ilgili ayrıntılara çokça yer verildiğinden cisim tasviri içinde değinilmemiştir.

ilgili ayrıntılara bir tablonun canlılığı yansıtılarak, bolca ayrıntı kullanılarak yer verilir:

“Soğuk! Kışın tipilerle esen rüzgârı paltosunun başlığından hücum ederek yüzünü tırmalar, bütün vücudunu kaplayan ürpermelerle titretir. Hasır iskemle üzerinde yaz ile geçen bir günden sonra o küçük fakat şirin sarı mangalın kenarından mehcur olmak, meşkur işlerle geçinen sefiller gibi geceleri karanlıklar içinde ekmek parasına koşmak takat kıran bir dert idi. Her dakika bir çamur birikintisine batmamak için durmağa mecbur olur, iki ellerini ceplerine sokarak eteklerini dizlerinin üstünde zabta çalışa çalışa taşların üzerinden sekerek yürür, bazen duvarın kenarından bir gölge şeklinde süzülerek geçer, güzergahına tesadüf eden küme küme büzülmüş köpeklerden korkarak yolunu değiştirir; bazen bir viranenin boşluğundan geçerken şimdi bir el uzanıverecekmiş gibi kalbinde bir heras titremesi duyardı. Sonra bir aralık yağmur başlar, omuzlarında, başında muşamba paltosunu döğerek sırtından süzülüp ayaklarına doğru akar, ne kadar kıvrırsa bir türlü çamurdan muhafaza edemediği zavallı tek paltosunu ıslatır... Bu yarına kadar kuruyacak, sabahleyin mangalın kenarında tüterek gecedan kalan nemi alınacak, İkbâl bir yandan ütüyü hazırlarken o matbaaya geç kalmak korkusu ile üzülecek. Tenha karanlık sokaklar, soğuk rüzgârla karışık sıkı bir yağmur...”²⁵⁷

“Yüzünü tırmalayan” rüzgâr, “yaşama dayanma gücünü kıran” geceleri çalışma zorunluluğu, “çamur birikintilerine basmamak için sekerek yürüyen” ayaklar, “ıssız karanlık sokaklardan geçmenin verdiği” korku titremesi, Ahmet Cemil’in Vezneciler’e kadar süren yürüyüşünde hem fiziksel şartların zorluğunu hem de bu şartlardan fazlasıyla etkilenen kahramanın yalnızlığını, yoksulluğunu, tükenen hayallerini betimlemek için özenle seçilir.

Tabiat, Ahmet Cemil’in ruh dünyasındaki değişimlere paralel olarak, onun değişken ruh halini yansıtır şekilde yine onun gözünden aktarılır. Bu betimlemeler bir sonraki bölümde yaşanacak olayların, duyguların bir erken anlatımı gibidir:

“Hüseyin Nazmi mai kurşun kalemiyle risalenin matbaa müsveddelerini tashih ederken onun gözleri kameriyenin sarmaşıkları arasından yer yer açılmış aralıklardan birer zümrüt pencere buldu, biraz iskemlesine yaslanarak grubun bir esmer ve şeffaf tül gibi semanın ipek sathına gerilen gölgelerine daldı, son ziya

²⁵⁷ a.g.e., s. 83

bakıyyeleri bir tarafta küçük bir bulut parçasının kenarına oyalar talik ediyor, güneşle son demlerinden çıkan bir nefes gibi serin, hafif bir hava bu uzun sıcak günden sonra sahralardan kalkan akşam buğları üzerinden hafif darbeciklerle kanatlarını silkerek geçiyor, sabahtan beri güneşin bu sahranın üzerinden çektiği ılık kokuları şimdi tekrar arza serpiyordu.”²⁵⁸

Tabiatın bir tablo şeklinde ruh bulduğu en canlı bölümler, Ahmet Cemil’in Lamia’ya olan hislerinin aktarıldığı bölümlerdir. Yazar kahramanının Lamia’ya duyduğu hisleri doğanın devinimlerinde ortaya koyar:

“Ahmet Cemil, Lamia’yı unutmuş idi, şimdi nerede bulunduğundan bile haberi yoktu. Şimdi, gözlerinin önünde, ötede beride bacaları, çatıları yükselen köşklerin, bahçe duvarlarının parmaklıkları arasında irili ufaklı, küme küme, şurada burada karanlıklar içinde birbirine sarılan, öpüşen yahut uzaktan uzağa başlarıyla, kollarıyla birbirine selamlar gönderen ağaçların, sanki karanlıkları yerinden oynatarak bir beşik içinde sallayan rüzgâr ile canlanarak, harekete gelerek şu siyah gece zemini içinde titreyen bu siyah levhanın, bütün bu titrek levhanın, bütün bu titrek gölgelerin şiirini temaşaya mevkuf olmuş duruyordu. Bu temaşada derin mübhem bir şiir hissediyordu ki sakit... Bir şiir ki lisanı yol, belagati yalnız işte şu siyah titremeden ibaret...”

Sema; bu siyah levhanın üzerinde, ötesinde berisinde beyaz münevver bulutlar serpilmiş, ara sıra muhtelif noktalarında uçan beyaz tüller harekete gelmiş sırma işlenmiş bir örtü gibi eteklerini görülmez ufuklara salıvermiş, zulmetlerin seveda dolu göğsüne dökülüvermişti. Şurada mai ve siyah, yukarıda ve aşağıda birer levhanın, bir garam visaliyle kucaklaştığını gördü.”²⁵⁹

Lamia piyanonun tuşlarında gezinirken Ahmet Cemil de bu müziğin ruh dünyasında bıraktığı etkiyle doğanın şiirini dinler. “Karanlıklar içinde birbirine sarılan, öpüşen, uzaktan uzağa başlarıyla, kollarıyla birbirine selam gönderen” ağaçlar, “karanlıkları yerinden oynatarak bir beşik içinde sallayan rüzgârlarla canlanan” gece, bu siyah tablonun Ahmet Cemil’in ruhunun aynası gibidir. Bu onun için müziğin yansıması değil mavi ve siyahın bir aşk buluşması yaşadığı bir tablodur. Umudun, güzelliğin ve mavinin sembolü olan Lamia’yla, karamsarlığın ve siyahın sembolü olan Ahmet Cemil bu müzik parçasının birbirini tamamlayan

²⁵⁸ a.g.e., s. 100–101

²⁵⁹ a.g.e., s. 109

notaları olurlar. Bir başka ifadeyle Lamia'nın müziği, piyanonun tuşlarından çıkan melodiler, Ahmet Cemil'in tablosunun ruhunu tamamlayan öğelerdir. Ahmet Cemil'in şair kimliği romanın başından beri kahramanın şiirsel bir dil kullanmasına imkân tanır. Onun duygularına tanıklık eden, onunla beraber hislenen, değişen ve canlanan tabiat bir tablo halinde yazarın kaleminden aktarılmaya devam eder:

“Şimdi sema lacivert bir şişeden süzülen ziyaya benzeyen hafifçe bir su halinde yarı şeffef, ötede beride yıldızlar hemen hemen beyaz idi; bacalar, çatılar, ağaçlar, demin siyah birer kütle olan bütün bu eşya şimdi parıltılı bir su ile yıkanıyor gibiydi. Ahmet Cemil'in önünde yüksek bir kayısı ağacı vardı ki ta köşkün saçaklarını öpmeğe çalışıyordu, ağacın bir kısmı gölge içinde kalmış iken mütekabil kısmı beyaz bir ateşle tutuşmuşçasına parıltıyor, yaprakların üzerinde sanki bir fırçadan serpilmiş parça parça sütlü lem'alar titreşiyordu. Şimdi guya bu ağacın usaresinden bir mütfesfir su fışkırıyormuşçasına yapraktan yaprağa koşuşarak birbirini tutuşturuyor, o yeşilliklere birer beyaz fenercik asılıyordu. Sonra birden ağacın bütün üst tarafı beyaz bir yangın içinde kaldı. (...) Köşkün kırmızı kiremitlerinin arkasında guya bir bürkan menfezi açılmış, bir nur tufanının şelaleleri taşmış idi. (...) Hafif bir rüzgâr uçuyor, bütün bu levhanın şekillerine hafif bir hareket veriyordu; şimdi gözlerini nasbettiği sema noktasından küçük beyaz bulutlar peyda oluyor, rüzgârın önüne düşmüş, çılgın bir seyirle uçuşuyordu. (...) Rüzgâr bitmez tükenmez beyaz bulut parçalarını küçük küçük şamarlarla oraya sevk ediyor”, sanki bir kamçı ile bütün ufuklardan bütün bulut kırıntılarını püskürterek oraya gönderiyordu. Bunlar hep beyaz idiler; bazen koşa koşa, bazen ağır ağır akarak, kâh gergin kanatlı güvercinler gibi süzülerek, kâh çılgınca savrulan bir kar fırtınası gibi yuvarlanarak geçiyorlar, hiç arkası gelmiyecekmişçesine geçiyorlardı. Sanki semanın lacivert ipeğine gerilmiş bir beyaz atlas- birdenbire tahrip edici bir nefesle parçalanıvermiş, kopuvermiş- havanın keyfi raksiyle dağılıyor, serpiliyordu...”²⁶⁰

Bu bölümde de nesnelerin hareketlilik ve canlılık içinde sunulduğu görülür. “Lacivert bir şişeden süzülen ışığa benzeyen” gökyüzü altında her şey -bacalar, çatılar, ağaçlar, yıldızlar- pırıltılı bir su ile yıkanır gibidir. Bir bölümü gölge içinde kalan, bir bölümü beyaz bir ateşle tutuşmuş gibi parlayan kayısı ağaçlarının yaprakları bir fırçadan serpilmiş parça parça ışıltılar içinde titreşir. Ay, köşkün kırmızı kiremitleri arkasında bir yanardağ ağzı gibi açılmış durur, beyaz bulut

²⁶⁰ a.g.e., s. 111–112

kümeleri arasından ay, debdebeli parlaklığı ile çıkar. Yazar bir ressam ustalığıyla tabiatla ilgili unsurlara hayat verirken, tualinin en canlı renkleriyle onları boyar. Tabiat, Ahmet Cemil'in tutkuları kadar canlı ve baştan çıkarıcıdır. "Köşkün saçaklarını öpmeye çalışan" kayısı ağacı, "Onu tüm gözlerden kıskanarak saklamak isteyen; bitmez tükenmez beyaz bulut parçalarını küçük küçük şamarlarla sürükleyen" rüzgâr, "kimi zaman koşa koşa, kimi zaman ağır ağır akan, kimi zaman gergin kanatlı güvercinler gibi süzülen, kimi zaman çılgınca savrulan bir kar fırtınası gibi yuvarlanarak geçen" bulutlar, "güçlü ve sağlam, böbürlenmiş bir halle, egemen ve buyurucu bir bakışla altında parçalanmış bulut kırıntılarını küçümseyen bir gülüşle seyreden" ay, tabiatın en canlı şekilde kişileştirilmiş öğeleri olarak karşımıza çıkar. Doğa, tutkuların ve yaşamın canlı akışının devinimi içinde "ufkun derinliklerine dalıp gitmekte" buz tabakaları gibi çatırdaya çatırdaya kırılıp dökülecek bir hal almaktadır. Ahmet Cemil'in duygularını harekete geçiren Lamia'nın piyanosundan çıkan ezgilerin eşliğinde tabiatın tüm unsurları, Ahmet Cemil'in tutkuları, arzuları gibi canlı bir şekilde sunulur. Doğa tutkuların en canlı, en girift ve kabına sığmayan haliyle yeniden biçimlenir.

Ahmet Cemil, hisleriyle hareket eden bir duygu adamı görüntüsü çizerken yazar; yaşamın farklı anlarını bir tablonun içine sıkıştırıp hapsederek zamanı durdurur. Akan zamanın içinde sadece bir anlık zaman dilimindeki görüntü, çerçevesi yazar tarafından çizilmiş bir biçimde okuyucuya sunulur:

"Bahçe تنها idi; henüz yapraklanmış bir ağacın altında mai şemsiyesini açmış, alçak ökçeli potinlerini önüne çektiği bir iskemenin kenarına dayamış gözlüklü ihtiyar bir İngiliz mürebbiyesi; biraz beride ellerinde küçücük küreklerle bahçeden kum toplayarak mini mini kovalara doldurmak mühim işiyle etrafı görmeğe vakitleri olmayan iki çocuk, saçları rüzgârlara savrularak, başlarından kaymış hasır şapkaları arkalarında çırpınarak, uzun konçlu düğmeli potinleri kumlara temas ettirmiyormuşçasına bir çeviklikle koşarak çemberlerini çeviren bir örnek esvaplı iki kız, hayatının uzun yorgunluklarını bir gazetenin tefrikasında dinlendiren bir ihtiyar, ötede beride tek tek zümreler, koşuşan bağrışan çocuklar, daha sonra Ahmet Cemil'in gözleri, bunlardan ayrılarak, bayırın üstünde uçuyor, mütebassim elvanı ile manzaralarının ivacacıları ile yeşil tepelere doğru tırmanmış yahut mai sulara doğru akıvermiş gibi duran binaları ile boğazın sakin levhasına dikiliyordu. Bazen bu levha gözlerinin içinde bulanıyor; tepeler, sular, yalılar, bütün güzel şekiller,

manzaralar bir fırça darbesinden kopma renkler imiş de yekdiğerine karışarak bir hamur haline geliyormuş gibi oluyordu.”²⁶¹

Taksim Bahçesine ait bir görüntünün tasvirinin yapıldığı bu bölümde yazar, çeşitli özellikleriyle betimlediği İngiliz mürebbiyesinin, iki minik çocuğun, aynı giysileri giymiş iki kızın ve gazetesini okuyan yaşlı bir adam görüntüsünün yanına hem çevresindeki insanların davranışlarını dikkatle gözlemleyen hem de içindeki sevinç ve ümitte boğazın mavi sularında, yeşil tepelerde, görünen tüm güzelliklerin içinde ruhunu eriten Ahmet Cemil’i yerleştirir. Bu tabloya ait tüm varlıklar umudun ve mutluluğun renkleriyle boyanır.

Diğer tablo tasvirlerinde de görüldüğü üzere bu betimlemeler Ahmet Cemil’in yoğun duygularını okuyucuya en etkili şekilde hissettirebilmek için yazar tarafından özenle seçilir. Çoğu zaman da bir sonraki bölümde yaşanacakların sezdirilmesi açısından, okuyucuyla Ahmet Cemil’in duygusal evrenini bütünleştirmesi bakımından büyük önem taşır.

Ahmet Cemil’in şiir üzerine oturan yaşamının en önemli gecesi yapıtını edebiyat meraklılarına sunduğu gecedir. Sesten, ritimden, duygudan bağımsız düşünilemeyecek şiirlerini tabiatın coşku dolu evreniyle bütünleştirerek dinleyicilerine okur:

“Şiir evvela bir bahar bulut parçasından serpilen tabahhura müheyya katrecikler gibi yavaş yavaş, ağır ağır, müstağni bir nüzul ile dökülüyor; guya şu heyetin dimağlarına muattar, muanber bir serinlikte, latife eden buselerle temas ediyordu. Ahmet Cemil eserinin başında bir bahar sabahı levhası tasvir etmiş, sonra iki mısrayla o parlak levhayı huyla arkasından koşan gençliğe tatbik edivermiş idi. Şimdi hayatın cidal silsilesi başlıyordu. (...) Ahmet Cemil’in sesi bazen bulutlarda serinlik arayan şahinler gibi yükselerek, bazen yüzercesine hafif hafif dalgalanarak, ara sıra çimenlerin üzerinden akan gece nefesleri gibi feşafişle geçerek, kâh bir ızdırıp şehiki ile boğazda tıkanarak, kâh matem yaşları şeklinde sürüklenerek, nagihan bir ümit handesiyle neşveli, ara sıra bir dereciğin şırıltısıyla rüyalı, vezinlerin tenevvülerinden, kafiyelerin bir musiki parçasında yer yer tekerrür eden birer münferit savt gibi mütekâmil terennümünden geçip gittikçe bu eserden sekir veren bir şiir havası tabahhur ederek küçük bir bulut şeklinde dinleyenleri sardıktan

²⁶¹ a.g.e., s. 152

sonra yüksek bir mıntakaya doğru yükseliyordu. Bir zaman geldi ki hepsi bir bahar gecesinin çiçek kokularıyla dolu nefesi altında rüyaya benzeyen bir âleme dalmış gibiydiler.”²⁶²

Okunan şiir de Ahmet Cemil’in hayalindeki bahar tablosunun betimlemesidir. Şiir, bahar mevsiminde bir bulut parçasından buharlaşmaya hazır damlacıklar gibi ağı ağır, nazlı nazlı Ahmet Cemil’in dudaklarından dökülür. Hem dokunma hem de koklama duyusuna seslenen dizeler bahar mevsiminin görselliği ile dinleyenlerin hayal gücünde hayat bulur. Şiirdeki ritim, tonlama ve vurgu gibi kavramlar da tabiatın sesleriyle somut bir şekilde zihinlere yerleşir. Kimi zaman “bulutlarda serinlik arayan şahinler” gibi yükselen ses, kimi zaman da “yüzercesine hafif hafif dalgalanarak, çimenlerin üzerinden gece solukları gibi geçerek, acı hıçkırığı ile boğazda tıkanarak, gözyaşlarıyla sürüklenerek,” alçalır. Şiirin ölçüsündeki değişimler de bu büyüleyici atmosfer içinde dinleyicilere hissettirilir. Görselliğin yanında dokunma, hissetme, duyma kavramlarıyla somutlanan şiirin dış ahenk unsurlarıyla ilgili kavramlar, tabiata ait değişimlerle renkli betimlemelerin ortaya çıkmasını sağlar.

Mai ve Siyah romanında yapılan tüm tasvirlerde görüldüğü gibi tablo tasvirinde de Ahmet Cemil’in duygularının tasviri bire bir biçimlendirdiği görülür. Bir gece tablosu ve onun ardından gelen günün tasviri bambaşka duygulara sahiplik edebilir:

“Karanlıkta kalırsa daha iyi düşüneceğini, zulmetten tereşşuh eden bir âdem vehmi ile biraz müsterih olacağını tahmin ederek mumu söndürdü, odasının pencerelerini açtı. Gecenin siyah donul rengi içinde mütehaşşir birer kütle şeklinde daha siyah, daha kesif görünen komşu evlere, yakın duvarlara baktı. Bu siyahlıkları yutmak, ratib bir makber nefesi gibi simasına barit, muncemit, ölü dudaklarla raşe verici buseler konduran bu zulmeti kâse kâse, tesliyet veren bir âdem kevseri gibi kana kana içmek istedi. (...) Burada pencerenin kenarında, gözlerini bu zulmetlerle doldurarak, birbirinin ardına yığılmış siyah duvarlar şeklinde imtidat eden bu fezanın sinесinden çıkan sükûnete benzer uğultuyu dinleyerek ötede beride bu zulmet zemini içinde birer sarı leke şeklinde parıldayan münevver pencerelerden, birkaç muhtecip ziya parçalarından gözlerini ayırmaya çalışarak, artık önünde

²⁶² a.g.e., s. 187–188

dehhaş, geniş bir uçurumun azim ve korkunç ağzını açıp kendisini yutmaya müheyya olduğunu görüyordu.”²⁶³

İkbal’i mutsuz eden evliliği Ahmet Cemil’in geceyi “korkunç, geniş bir uçurumun büyük ve korkulu ve onu yutmaya hazırlanan ağzı” olarak betimlemesine neden olur. Ahmet Cemil yaşam karşısında yenilgiye uğramış, sessizliğin derinliklerinde kaybolmuştur. Oysa Ahmet Cemil o gecenin sabahında bambaşka hislerle doludur. Üzerindeki karamsarlığı atmış, bütün umutsuzluklarını silmiştir:

“Şimdi perdenin açık kalmış bir kenarından hafif bir güneş dalgası girerek Ahmet Cemil’in karyolasının kenarına kadar mail bir sütun şeklinde düşüyor; hava ve ziyadan mürekkep bir şelale gibi yüz binlerce toz parçalarından, ince kıllardan, o bir odanın donuk havasında görülemeyen sayılamaz, tayin edilemez zerrelere mürekkep şenaverleri ile rakkaseleri ile dalgalanıyor; bu odanın sükûnu içinde bir hayat tuğyanı uyandırıyor.”²⁶⁴

Tablo tasvirlerinde seçilen renkler, nesnelerin hareketliliği, somutlama ve kişileştirmeler kahramanın duygularının ortaya konulmasında en önemli vasıtalar.

Ahmet Cemil’in hayal ve hayal kırıklıkları arasında geçen yaşamında İkbal’in ölümü, onun hayat adına tüm olumlu duygulardan uzaklaşmasına neden olur. Eyüp’teki mezarlıkta İkbal’in mezarı başında tüm yalnızlığı ile o da bir ölüden farksızdır:

“Eyyubun تنها sokaklarından geçti, insanlardan eser görülen taraflarından kaçtı, burada yalnız ölüler arasında dolaşmak istiyordu. İki tarafı parmaklıklarla çevrilmiş mezarlardan bakan taşların nıgahı altında yürüdü, İkbal’in mezarına yaklaştıkça bacaklarında bir za’f hâsıl oluyor, oraya mümkün merteye geç vasıl olmak için yavaş yürüyordu. Nihayet onun taze kabrini kucaklayan mezarlığın önüne gelince durdu, fakat içeriye girmek için cesaret bulamadı, parmaklıktan baktı. İşte orada idi, bir çocuk mezarıyla gençliğine doyamadığı için başını bükmüş gibi duran bir genç kadının mezar taşı arasında İkbal’in henüz taşı dikilmemiş belki henüz toprağı kurumamış kabri büsbütün ölmemiş bir hasta yatağı gibi şifaya muntazır müteredit bir eda ile uzanmış yatmıştı.”²⁶⁵

²⁶³ a.g.e., s. 211- 212

²⁶⁴ a.g.e., s. 214

²⁶⁵ a.g.e., s. 266

Eserde dikkat çeken bir başka tablo tasviri de, onun Süleymaniye'deki evinin önünden acı dolu ezgiler söyleyerek geçen dilencinin söylediği şarkının Ahmet Cemil'in duygusal evreninde hissettirdiklerinin betimlendiği bölümdür:

“Tiz bir feryat ile başladı; birdenbire ateş almış havai bir fişenk şeklinde çıktı, yükseldi, sonra bir müddet, müthiş bir itirafada, artık kendisini zaptedemeyerek, yükselen hamlesinin son kuvvetini sarf ederek titredi; incek mi; çıkacak mı, sönecek mi bilinmiyordu; bir saniye kaldı; sonra birdenbire patladı, bir müthiş intırak ile dağıldı, o zaman dağınık bir sukut başladı; guya o havai fişenkten kırık dökük, vakit vakit parlayan sönen kandiller döküldü; bunlar süzüle süzüle birer birer öle öle düşüyor, gidiyordu; nihayet bu ses enkazı üzerine göğsü yarılan bir bulut parçasından yağmur boşanmaya başladı. Bugün bu garip neşideden duyduğu şey hiçbir tesirle mukayese edilemezdi. Şu anlaşılmayan zaptedilmeyen lisan ile o ses guya Ahmet Cemil'in babasının matemine, İkbal'in mezarına, Lamia'nın uçmuş hulyasına, şu sobanın içinde hala bir hayat bakiyesi ile çıtırdayan eserinin küllerine ayrı ayrı ağladıktan sonra bu hasta kalbin bütün elemeleri, acıları, tahlil ve ifade edilmeyen dertleri için belığ bir lisan olmuştu.”²⁶⁶

Ahmet Cemil'in kırılgan, ince ve naif kişiliği yazar tarafından her fırsatta bize kuvvetle hissettirilir. Bir olayda, bir manzaraya bakışında, insanların onu kıran sözleri karşısında, mezarlık ziyaretinde, bir müzik tınısında, dilencinin iç yakan şarkısında hisleriyle baş başa kalan kahraman, şair kimliğinin de kuvvetli tesiriyle oldukça hissi betimlemelerle dolu satırlarla okuyucuyu karşı karşıya bırakır.

2.1.8. CANLI TABLO (L'hypotypose):

Bu tasvirde nesnelerin takdimi o kadar canlı ve o kadar enerjiktir ki unutulmaz bir imaj ve tablo yaratır.

Sanat ve aşk hulyaları içindeki Ahmet Cemil'in, eserin en başında romantik yapısını açığa vurduğu “bârân-ı elmas” tablosu, romanın konusunu tek başına anlamında toplayan, eserin sonunda da kahramanın hayatındaki değişimin, hayal kırıklığının simgesi olarak hafızalara kazınan bir tablodur. “Bârân-ı Elmas” tablosu, mavi bir gecede kurulan hayallerin “göklerin bütün kandillerini söndürerek,

²⁶⁶ a.g.e., s. 277–278

denizlere gayb âleminin gizli şeylerini dökmek için hazırladığı”²⁶⁷ siyah bir gecede son bulmasının sembolüdür:

“Bârân-ı Elmas!

İşte işte; sanki semalardan dökülen, karşısında şu bayırın eteğinde yer yer parıldayan, denizin siyahlıkları içinde şurada burada ışıldayan bu ziyalar; işte işte raks ediyor; yağıyor; onlarda bârân- elmas, fakat hayatta yüksek şeylere meftun olmuş gözler gibi aşağıdan yukarıya yağıyor; ta semalara, o üzerinde gülümseyen nurlar, çalkalanan mailiklere doğru yağıyor.

Bir rüya içinde yagut sihir âlemi karşısında idi; kemanları titreten eninleri, filavtanın kahkahaları, sanki bu aletlerden bütün kirişlerle tahta veya bakır parçalarından sihirli bir nefesle canlanarak kanatlanarak uçuşan küçük küçük nağmeler birbirine atılıyor; birinden ötekine bir hicran sadası, ötekinden bir ıztırap enini, şundan bir tahassür nalesi, diğer birinden bir ümit cevabı çıkararak, bütün o biçare insan ruhuna mahsus acılıkların, tatlılıkların hazinesini taşıyor, mai siyah kelebekler gibi uçuşarak, birbirleriyle dudak dudağa bir visal içinde dağılıyorlar, yükseliyorlar; sonra bunlar o parlak semanın maililerine, şu muzlim denizin siyahlıklarına serpiliyor; işte işte şu aşağıya süzülen, şu yukarıya uçuşarak siyahlara bürünen soluk ziyalar Bârân-ı Elmas!”²⁶⁸

Mavi ve siyah imgesi roman boyunca tekrarlanır. Ahmet Cemil’in hayallerinin mavi döneminden, çölde bulduğu bir memuriyete gitmek üzere annesiyle birlikte İstanbul’dan ayrılışı, siyah bir sona doğru gidişi işlenir. “Romanın ikilemli yapısının; Ahmet Cemil’in onu yutan, iç dünyasını sonunda yok eden fiziksel dış gerçeklik arasında ikiye bölünen yapının, imgesidir mai ve siyah. Öyleyken bu renk imgesi yalnızca maviden siyaha dönen, gittikçe kararan dünyayı bir tek renklilikle sunma amacıyla kısıtlanmamıştır; yapının bütünüyle simgesel yapısının bir parçasıdır.”²⁶⁹ Romanın sonunda yer alan siyah gecenin tasviri ile de roman kurgusal açıdan sağlam bir temele oturtulmuş olur. Hayal ve hayal kırıklıkları arasında geçen bir ömrün son cümleleridir, Bârân-ı dürr-i siyah.

“Bu siyah bir gece idi. Öyle bir gece ki gökler bütün kandillerini söndürerek denizlere gayp âleminin gizli şeylerini dökmek için hazırlanmış gibiydi. Yalnız

²⁶⁷ a.g.e., s. 284

²⁶⁸ a.g.e., s. 40

²⁶⁹ Robert P.Finn, *Türk Romanı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul: 1984, s. 156

ileride direklerle bacanın birer serseri şeklinde yürüyen gölgelerine zulmetler içinde rehberlik eden vapurun kırmızı feneri bu siyahlıklar arasında açılmış uzak bir kırmızı göz gibi parlıyordu. Bu siyahlıklar...

Ahmet Cemil işte şu saçlarının arasında üşüterek geçen rüzgârın, kanatlarını çırpıp çırpıp, bu siyahlıkları semalardan denize döktüğünü hissediyor, görüyor, onların sukutu feşfesini işitiyordu. Kendi kendisine, içinden, hep şahsi üslubunun tabirlerini tekrar ederek: Sanki bir bârân-ı dürr-i siyah! diyordu.”²⁷⁰

Romanın başında yer alan mai gece ile Ahmet Cemil’in romantik yapısı vurgulanır. Bunun için de mavi simgesinin olumlu niteliğinden yararlanılır. Roman, Ahmet Cemil’in gözünü yukarılara maviliklere diktiği bir sahneyle açılır, bunun tam zıddı olarak da siyah bir sahneyle, siyah denizin Ahmet Cemil’i siyah bir geceye sürükleyişiyle kapanır.

Yazar eserinin sonuna mavi ve siyah imgesini özetleyen iki panoramik İstanbul betimlemesi koyar. İlkinde, Ahmet Cemil’in Marmara’ya açılışı betimlenir:

“Uzaklandıkça karşısında Cihangir tepesinden denize doğru inen bayır küçük mülevven taş parçalarından üzerine bir levha işlenmiş uzun, yüksek bir duvar şeklinde yükseliyor; öteden parça parça kaçarak saklanıyor gibi görünen Beyoğlu sırtı ile Galata yokuşlarının üzerinden kalkmış mütecessis bir baş gibi yangın kulesi iri gözleri ile bakıyor, öte tarafta İstanbul tepelerinin üzerinde camilerin birer gümüş miğfer ile örtülü cesim başları yükseliyor, minarelerin semalara fıskırmak isteyen birer beyaz fevvere şeklinde uzanan ince boyları ile tutuşmuş camları ile kırmızılıklara boyanan İhsaniye, Üsküdar, daha yüksekte yeşil tepelerin üzerine eteklerini sererek Marmara’ya bakan Çamlıca, biraz daha ileride topraklardan ayrılarak kendisini denize salıvermek istiyormuş zannedilen Fener, Moda; nihayet vapur hareket ettikçe vaziyetlerini değiştiren- yerlerinden oynuyorlarmış, bazen yekdiğerine sokularak, bazen birbirinden kaçışarak dalgaların içinde yüzüyorlarmış vehmini veren- Adalar...”²⁷¹

Ahmet Cemil’in bulunduğu gemi kıydan uzaklaşırken kentin Avrupa yakasında bulunan semtlerini tasvir eder. “Cihangir tepesi «taş parçalarıyla» Divan şiirini ve Raci’yi anımsatır. Ahmet Cemil bir ara Divan şiirinden söz ederken, «Bir ucundan

²⁷⁰ Uşaklıgil, a.g.e., s. 284

²⁷¹ a.g.e., s. 282–283

tutulsa da silkilse taş parçalarından başka bir şey dökülmeyecek...»²⁷² demiştir. “Cihangir karşısında camit bir kütledir.”²⁷³ Galata kulesi iri gözleriyle yükselir. Camilerin gümüş miğferlerle örtülü kocaman kubbeleri, minarelerin göklere fışkırmak isteyen birer beyaz fiskiye biçimindeki ince boyları dikkat çekicidir. Avrupa yakasının semtleri -İhsaniye, Üsküdar, Çamlıca, Fenerbahçe ve Moda- uzaktan görünür. Bu mekânlar sanki Ahmet Cemil’e küçümser bir eda ile bakar. Betimlemenin sonunda “dalgaların içinde yüzüyorlarmış kuruntusu veren” adaların görüntüsü ile bu küçümseme ve mütecessis bakışlar pekiştirilir. Robert Finn’e göre Ahmet Cemil’in böyle hissetmesinin en önemli nedeni, onun kentin Avrupa yakasında yeni bir şiir yaratma peşinde koşması ve acımasız eleştirilere orada uğramış olmasıdır.²⁷⁴

İkinci betimleme ise gemi Marmara’dan uzaklaştıktan sonraki bölümdür. Bu bölüm siyah gecenin tasvirine bağlanır:

“Birden manzara değişti, bu yangın sönerek ortasında kırmızı bir tabak açıldı, etrafında sağına soluna, altına üstüne deste deste sarı nurdan müteşekkil oklar fışkırdı. Bir saniye sonra yine değişti, bulutlar bu yakut kümeleri ile dolu tabak üzerine yavaş yavaş dökülmeğe başladı, nihayet büsbütün örttü, artık hiçbir şey görünmüyordu, orada siyah bulutlardan bir dağ yükseldi. Bir aralık güneşin son bir ziya hamlesi feveran etti, ta o dağın tepesinde tutuşmuş bir orman gibi parladı. Şimdi Ahmet Cemil’in gözleri bulanıyordu. Bütün denizi, semayı bu bulantı içinde karıştırdı, artık görmeyerek bakıyordu. Biraz sonra ayaklarının altında gizli bir hışıltı ile gecelerin sırlarını taşımaya hazırlanan suların üzerine geniş, uzun bir gölge düştü. (...) Burada gecenin soğuk ye’sini teneffüs ederek bütün hayatının mihnetlerini dinlendirmek, bu zulmeti zehirleyerek teşfiye eden muğşi bir deva gibi içmek, kana kana ciğerlerini onunla doldurmak istiyordu.”²⁷⁵

Siyah denizin karanlığı içinde Ahmet Cemil’in tüm düşleri de yitip gider. Babadan yoksun ailesi, ekonomik sorunları, umutsuz aşkı, edebiyat alanında hayal ettiği yere ulaşamaması ve kız kardeşi İkbâl’in ölümü ile bu siyah gecede annesinden başka sığınacak kimsesi kalmayarak İstanbul’u terk eder.

²⁷² a.g.e., s. 14

²⁷³ Finn, a.g.e., s. 157

²⁷⁴ a.g.e., s. 156–157

²⁷⁵ Uşaklıgil, a.g.e., s. 283–284

BÖLÜM 3

SONUÇ

Servet-i Fünûn Edebiyatı; Türk Edebiyatı'nda 1860'tan sonra başlayan batılılaşma hareketinin bir devamı olmakla birlikte, edebiyatımızda Tanzimat Döneminden beri devam eden Doğu-Batı mücadelesinin kesin sonucunu Batı Edebiyatı lehine tayin eden sonuncu aşamadır. 1896'da Tevfik Fikret'in *Servet-i Fünûn* Dergisi yazı işlerine getirilmesiyle başlayan bu dönem, 1901 yılında Hüseyin Cahit'in Fransızcadan çevirdiği "Edebiyat ve Hukuk" adlı yazının dergide yayımlanması ve bunun sonucunda *Servet-i Fünûn* Dergisinin kapatılmasıyla (Ekim 1901 Sayı 553) son bulur. Kendilerine özellikle Fransız Edebiyatını örnek alan ve yüzlerini tamamen batıya dönen bu dönem sanatçıları; "edebiyatı kökten modernleştirmek" ideali doğrultusunda batılı tekniklere ve türlere edebiyatımızın kapılarını sonuna kadar açmayı ve kendileri de bu türlerde yapıtlar ortaya koymayı amaçlamışlardır. Bu modernleşme çizgisinde şiir ve roman türleri, Servet-i Fünûn hareketinin en hızlı sonuç aldığı iki edebi türdür.

Türk Edebiyatı'nda roman, Türk aydınının Tanzimat Fermanı'nın getirdiği olanaklarla Avrupa'da tanıdığı ve 1870'ten sonra avrupaî anlamda ilk örneklerini ortaya koymaya başladığı bir türdür. Başlangıçta iki ayrı yoldan geliştiği görülür. Birinci yol Ahmet Mithat tarafından açılan ve aydın olmayan halkın batılı anlamdaki roman türüne alışması için Türk Halk Hikâyeleri ile modern anlamdaki romanı uzlaştırmaya çalışan yoldur. İkinci yol ise Namık Kemal tarafından açılan, yerli hikâye ve roman örnekleri göz önüne alınmadan, doğrudan batılı hikâye ve roman tekniğini uygulamaya çalışan anlayıştır. Ahmet Mithat, romanı Tanzimat hareketinin ana gayesine uygun olarak halkı eğitmek, ona bilgi vermek için bir araç olarak görmüştür. Ancak bunu yaparken anlatımına özen göstermeyişi eleştirilmiş, Namık Kemal'le başlayan "sanatkârâne" bir üslubun doğmasına neden olmuştur. Fransız romantiklerinin etkisinde kalan Namık Kemal, hayal ve duyguya yoğun olarak yer verilen Arapça ve Farsça tamlamalarla dolu anlatımıyla o dönemin genç romancılarına da örnek olmuştur. 1880'den sonra Türk romanında realizme doğru bir yöneliş başlamıştır. Gerçeğe ilk yönelme Halit Ziya Uşaklıgil'in *Sefile*'si, Sami Paşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt*'i, Nabizâde Nazım'ın *Zehra*'sı ve Recai Zâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nda görülür. Ancak Türk Edebiyatı Fransız realizmi ile

yavaş yavaş kaynaşır. Romantizmin daha önce tanınmış ve sevilmiş olması realizme geçişi yavaşlatır.

Servet-i Fünûn romancıları da öncelikle romantizmle karşılaşmışlardır. Stendhal, Flaubert, Balzac, Goncourt Kardeşler ve Bourget gibi yazarları tanımaları 1890'dan sonradır. Servet-i Fünûn romancıları dönemin siyasi baskısının onların sosyal konuları işlemesine engel teşkil etmesinden dolayı, eserlerinde kahramanlarının iç dünyalarını tahlil ederken sosyal yaşamı sadece tasvir etmekle yetinmişlerdir. Olayların genellikle İstanbul'da geçtiği roman ve hikâyelerinde gözleme yer vermişler, Türk romanının hayatta benzerleri bulunan insanlarla onların tasvir ve tahlilleriyle karşılaşmasını sağlamışlardır.

Servet-i Fünûn romanının en önemli şahsiyeti Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Uşşakizâdelerden varlıklı ve kültürlü bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Halit Ziya babasının işyerini İzmir'e taşıması ve dedesinin de teşvikiyle çok iyi bir eğitim almıştır. *Sefile*, *Nemide*, *Bir Ölünün Defteri*, *Ferdi ve Şürekâsı* adlı romanları ile *Bir Muhtıranın Son Yaprakları*, *Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası* adındaki ilk hikâye denemeleri onun İzmir yıllarındaki yazı hayatının ilk ürünleridir. Yazarın ilk romanlarında aşk ön planda olmakla birlikte, sosyal çevre ve şahıs tasvirlerinin genellikle realist bir şekilde yapıldığı görülür.

Halit Ziya Uşaklıgil edebiyat dünyasında adını, *Servet-i Fünûn* Dergisinde tefrika edilen *Mai ve Siyah* (1897) ile duyurur. Tamamiyle romantik bir mizaca sahip olan kahramanı Ahmet Cemil'i sadece aşkın değil pek çok olayın karşısında deneyen yazar, kahramanını bunların hepsinden yenilmiş ve hayal kırıklıkları ile çıkarır. Aşkın ikinci plana itildiği bu romanda sosyal hayata, kahramanın iç dünyası ile birlikte Ahmet Cemil'in bağlı bulunduğu çevreye de detaylı olarak yer verilir. *Mai ve Siyah*'ı bizim edebiyatımızda gerek teknik gerek şahıs kadrosunun olayın içine yerleştirilmesi ve konunun işlenişi açısından ilk olgun yapıt olarak kabul edilen *Aşk-ı Memnu* izler. *Servet-i Fünûn* Dergisinde tefrika edilen son eseri ise *Kırık Hayatlar* adlı romanıdır. Yazarın son roman denemesi ise *Nesl-i Ahir* adını taşımaktadır.

Fransız realist romanlarında görülen “insan-çevre” kompozisyonu Halit Ziya'nın özellikle *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu* ve *Kırık Hayatlar* romanlarında göze çarpar. Yazar bu eserlerde kişinin iç dünyası ile sosyal çevre arasındaki ilişkiyi tüm derinliği ile yakalayabilme çabası içindedir. Gözleme dayanan psikolojik tahlillerini

romanın akışı boyunca eriterek gerektiği ölçüde yapar. Dönemin siyasi şartları gereği onun romanlarında sosyal davalar ve bunlara ait düşünceler değil kahramanların içinde yaşadıkları çevrelerin realist tasvirleri yer alır.

“*Mai ve Siyah* Romanındaki Tasvirler ve Yüklendiği fonksiyonlar” adlı bu tez çalışmamızda, bu romandaki tasvirleri sınıflandırarak, özellikleri ve realist akımın ilkelerine uygunluğu açısından inceledik. Tasvirler hakkındaki sınıflandırmayı portre, yer tasviri, zaman tasviri, paralel tasvir, gelenek ve seciye tasviri, cisim tasviri, tablo tasviri ve canlı tablo tasviri başlıkları altında yaptık.

Mai ve Siyah romanında yazar, çevreyi ve şahısları kendi gözüyle değil Ahmet Cemil’in gözüyle okuyucuya aktarmıştır. Romanda asıl unsur olarak “vak’a”yı değil “kişi”yi kabul eden realist anlayışla örtüşen bu tutum romana hâkim olan zaman, mekân ve şahısların Ahmet Cemil’in portresi etrafında şekillenerek anlam kazanması sonucunu doğuruyor. Romanda dış dünya ile bireyin iç dünyası çok başarılı bir şekilde birleşiyor. Portre tasvirinde kişiler ile ilgili özellikler değerlendirilirken roman kişilerinin, Ahmet Cemil’le olan yakınlıkları ve ona olan tutumlarıyla şekillendiği görülür. Ahmet Cemil’in kişisel özellikleri, dönemin basın ve edebiyat dünyasının temsilcisi olması kimliği ile roman bize o dönemin toplum yapısı ile ilgili önemli bilgiler de sunuyor.

Roman boyunca kişilerin gerçek veya hayali mutlaka bir mekâna ihtiyaçları vardır. *Mai ve Siyah* romanında da mekân; olayların meydana geldiği çevreyi, roman kahramanlarını ve toplumu tanıtmak, atmosfer yaratmak şeklinde kullanılmıştır. Romanın ayağının yere basmasını sağlayan mekân unsuru ile anlatıma gerçeklik de kazandırılmıştır. Realistlerin çevreye önem vermelerinin asıl nedeni çevrenin etkisiyle değişen bireyi anlatabilmektir. Çünkü onlar insanın ancak çevreyle birlikte tamamlanabileceğine inanıyorlardı. Realistler, klasik roman anlayışının yazar-anlatıcı kaleminden yapılan sunumunu yetersiz bularak romandaki kişilerin bakış açısıyla çevreye baktılar, böylelikle anlatım kişisel bir boyut kazandı. Olayların meydana geldiği farklı mekânlar, mizacı ve kültürü farklı insanların gözüyle tasvir edilerek roman, hayata daha çok yaklaştırılmış oldu.

Mai ve Siyah romanında mekân ögesi daha çok Ahmet Cemil’in duygularını aktarmak için bir araç olarak kullanılmıştır. Romanın mekân tasvirlerinde dönemin geleneklerini, eşyalarını, mobilya tarzını, eğlenceye yönelik alışkanlıklarını, modayı da bulmak mümkündür. Yazar tüm bunları önceliklerine göre işleyerek romanı o

günkü toplumun aynası yapmıştır. Mekânları ve mekânları donatan eşyaları teşhis ederek canlı bir kimliğe kavuşturmuştur. Bütün realist romancılar gibi Halit Ziya da fiziki çevreyi, bireyi anlatabilmek için bir araç olarak kullanmıştır. Mekân unsuru onun romanlarında olaylar için “dekor olma” özelliğinden sıyrılarak kişinin fiziksel, ruhsal, ekonomik, kültürel özelliklerini yansıtan bir ayna olmuş ve dış dünyanın tanıtılmasından çok insanın bilinç dünyasını aydınlatan bir boyut kazanmıştır.

Zaman tasvirleri *Mai ve Siyah* romanında olayların içinde geçtiği ortamı anlatmanın yanında roman kahramanlarının gerçekçi bir şekilde sunulmasını da sağlamıştır. *Mai ve Siyah* romanında olaylar üç yıl gibi kısa bir süreyi kapsar; ancak geriye dönüş tekniği ile olayların zaman sınırı genişletilmiş, romandaki olaylar arasında bağlantı kurulmuş ve romanın bütünlüğü için gerekli olan süreklilik hali sağlanmıştır. Realist akımın romana yansımaları olarak “kronolojik zaman” anlayışının yerini “psikolojik zaman” anlayışına bıraktığı görülür.

Eserde yer alan tüm kişiler yazar tarafından gerek fiziki gerekse ruhsal özellikleri ile bize tanıtılmıştır. Bu bağlamda portre tasvirini tamamlayan bir başka tasvir çeşidi olarak paralel tasvirin kullanıldığını görüyoruz. Kişiler bireysel olarak portre tasvirinde betimlenirken, paralel tasvirde ise roman kahramanlarının fiziki ya da ahlaki açıdan benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koyan bir karşılaştırma yapıldığı görülür. Bu betimlemede de roman boyunca görüldüğü üzere Ahmet Cemil’in kişilik özelliklerinin ve onun diğer kişilerle olan iletişiminin altı çizilir. Çünkü yazar *Mai ve Siyah* romanını Ahmet Cemil’in bireysel kimliği etrafında şekillendirmiştir.

Gelenek ve seciye tasvirinde ise roman kişileri geleneğe uygun hareket eden ve sevilen kişiler ile toplum tarafından seilmeyen, ahlaki olmayan özellikleriyle ön planda yer alan şahıslar şeklinde, mai ve siyah imgesinin içeriğine uygun olarak tasvir edilir. Geleneğe uygun karakteri, faziletli hareketleri ile Ahmet Cemil’i ön plana çıkarmak için, geleneksel özelliklerin dışında toplum tarafından seilmeyen ve kabul görmeyen niteliklere sahip olan Raci ve Vehbi Bey’in tasviri yapılır. Bunun dışında o dönemin sosyal hayatına ait ayrıntılara yer verilen koltuk töreni betimlemesinde, İkbâl’in ölümü ve cenaze töreni ile ilgili tasvirlerde yazarın gözlem gücünün ustalığını en iyi şekilde kullandığı ve eserin ruhuna uygun olarak hayal-hakikat tezaadını ön plana çıkardığı görülür.

Figürlerin ve cisimlerin fiziksel niteliklerinin dıştan görünüşünün anlatıldığı cisim tasvirlerinde ise yazarın ressamca bir bakış açısıyla nesnelerin durumunu, şeklini, rengini belirten ayrıntıları yakalamak için sıfat kullanımına ağırlık verdiğini görüyoruz. Özellikle Lamia ile ilgili ayrıntıların yer aldığı her bölüm kitapta bir renk ve duygu şöleni şeklinde tasvir ediliyor. Ahmet Cemil'in şair kimliği, yapılan tasvirlerin şiirsel bir niteliğe bürünmesini sağlıyor. Romanda iç içe geçmiş pek çok tasvire de rastlamanın mümkün olduğunu görüyoruz. Örneğin Lamia portre tasvirinde fiziksel ve ruhsal özellikleriyle betimlenirken, paralel tasvirde İkbâl'le olan benzerlik ve farklılıkları, cisim tasvirinde ise kıyafetleri ve tavırlarıyla tasvir ediliyor. Romanda iç içe geçmiş olarak verilen en belirgin tasvirler ise tablo ve canlı tablo tasvirleridir.

Aşk ve sanat hülyaları içindeki Ahmet Cemil'in romanın en başından itibaren romantik yapısını açığa vuran “bârân-ı elmas” tablosunu, romanın konusunu tek başına anlamında toplaması, eserin sonunda kahramanın hayatındaki değişimin ve hayal kırıklığının simgesi olarak hafızalarda yer etmesi açısından canlı tablo başlığı altında incelemeyi uygun bulduk. Ayrıca kahramanın İstanbul'dan ayrılırken kentin Avrupa yakasının semtlerini betimlediği bölümleri de bu başlık altına değerlendirdik.

Sonuç olarak *Mai ve Siyah* romanı için “ bir tasvir romanı” ifadesini kullanmanın yanlış olmayacağı düşüncesindeyiz. Romandaki olaylar onları doğuran nedenler ortaya konularak uzun uzun betimlenirken biz okuyucular da roman kahramanlarını beraber yaşamış kadar iyi tanıma olanağına kavuşuyoruz. Realist akımın kahraman bakış açısıyla sunulan romanda zaman, mekân, kişiler Ahmet Cemil'in fiziksel ve ruhsal kimliği etrafında şekillenmiştir. *Mai ve Siyah* romanı ile Halit Ziya Uşaklıgil, dış dünya ile bireyin iç dünyasını birleştiren, “gerçek insanların, birer kalbi olan adamların çıktığı, insanoğlunun durumunu her haliyle, her şekilde anlatan” gerçekçi bir romana imzasını atmıştır.

KAYNAKÇA

- 1-Akalın, L. S.** (1962) *Halit Ziya Uşaklıgil*, Varlık Yayınları: İstanbul
- 2-Akyüz, K.** (1995) *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Yayınevi: İstanbul
- 3-Bakırcıoğlu, N. Z.**(2004) *Başlangıcından Günümüze Türk Romanı*, Ötüken Yayınevi: Ankara.
- 4-Belge, M.** (1994) *Edebiyat Üzerine Yazılar*, YKY: İstanbul
- 5-Ekrem, R. M.** (2005) *Araba Sevdası*, Bahar Yayınevi: İstanbul
- 6-Elçi, H. İ.** (2003) *Roman ve Mekân*, Arma Yayınevi: İstanbul
- 7-Finn, R. P.** (1984) *Türk Romanı*, Bilgi Yayınevi: İstanbul
- 8-Fontainer, P.** (1977) *Les Figures Du Discours*: Flammarion Paris
- 9-Forster, E. M.** (1982) *Roman Sanatı*, Adam Yayınevi: İstanbul
- 10-Huyugüzel, Ö. F.** (2004) *Halit Ziya Uşaklıgil*, Akçağ Yayınevi: Ankara
- 11-Kaplan, M.** (1950) “*Halit Ziya Uşaklıgil*”, İslâm Ansiklopedisi, TDV Yayınları, C. 5, İstanbul
- 12-Kavcar, C.** (1985) *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: Ankara
- 13-Kavcar, C.** (2004) *Edebiyat ve Eğitim*, Ankara Üniversitesi Basımevi: Ankara
- 14-Kemal, N.** (2005) *İntibah*, Bahar Yayınevi: İstanbul
- 15-Kerman, Z.** (1997) *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı ile İlgili Unsurlar*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları: Ankara
- 16-Kerman, Z.** (1998) *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yayınevi: Ankara
- 17-Moran, B.** (1989) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınevi: İstanbul
- 18-Nazım, N.** (2005) *Zehra*, Bahar Yayınevi: İstanbul
- 19-Önertoy, O.** (1994) *Halit Ziya Uşaklıgil ve Romancılığımızdaki Yeri*, Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara
- 20-Sevin, N.** (1973) *On Üç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış*: İstanbul

- 21-Tanpınar**, A. H. (1998) *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları: İstanbul
- 22-Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi** (1985) İletişim Yayınları, c.11: İstanbul
- 23-Tekin**, M. (2006) *Roman Sanatı*, Ötüken Yayınevi: İstanbul
- 24-Tomaşevski**, B. (1982) *Tema Bilim* (çev. A. Benk-V.Günyol) Çağdaş Eleştiri, s.1
- 25-Turhan**, M. (1977) *Kültür Değişimleri*, Milli Eğitim Basımevi: İstanbul
- 26-Türk Dili Roman Özel Sayısı** (1984) TDK: Ankara
- 27-Uşaklıgil**, H. Z. (1945) *Mai ve Siyah*, Hilmi Kitabevi: İstanbul
- 28-Uşaklıgil**, H. Z. (1998) *Hikâye*, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- 29-Uşaklıgil**, H. Z. (1969) *Kırk Yıl*, İnkılâp ve Aka Kitabevi: İstanbul
- 30-Uşaklıgil**, H. Z. (1955) *Sanata Dair*, Hilmi Kitabevi, Kitabevi: İstanbul
- 31-Yetkin**, S. Y. (1967) *Edebiyatımızda Akımlar*, Remzi Kitabevi: İstanbul
- 32-Yetkin**, S. Y. (1962) *Sanat Meseleleri*, De Yayınları: İstanbul
- 33-Yetkin**, S. Y. (1952) *Edebiyat Üzerine*, Yenilik Yayınevi: İstanbul

Makaleler

- 1-Akdeniz**, S.(2005) “*Betimleyici Anlatım: Tasvirî Metinler*”, www.ege-edebiyat.org
- 2- Aktaş**, Ş. (1996) “*Halit Ziya Uşaklıgil*”, Türk Dili Dergisi, S.529, Ankara
- 3-Göçgün**, Ö.(1996) “*Halit Ziya Uşaklıgil'in Mai ve Siyah Romanının Tipolojik Tasnif açısından Değerlendirilmesi*” Türk Dili Dergisi, S.529, Ankara
- 4-Güngör**, M. S. (1928) “*Mai ve Siyah Muharriri Nezdinde Bir Saat*”, Yeni Kitap, S.9, İstanbul
- 4- Kerman**, Z. ve Huyugüzel, Ö. F. (1996) “*Halit Ziya Uşaklıgil Bibliyografyası*”, Türk Dili Dergisi, S.529, Ankara
- 5- Parlatır**, İ. (1996) “*Halit Ziya Uşaklıgil*”, Türk Dili Dergisi, S.529, Ankara

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Ayşen KILIÇ GÜNDOĞDU
Doğum Yeri ve Tarihi : Nazilli / 05.01.1978

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (1999)

Yüksek Lisans Öğrenimi :

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri :

İş Deneyimi

-

Stajlar :

Projeler :

Çalıştığı Kurumlar : Nazilli Atatürk İlköğretim Okulu
-Nazilli Lisesi
-Nazilli Menderes Anadolu Lisesi
- Denizli Nalân Kaynak Anadolu Lisesi

İletişim

e-posta Adresi : aysen-tolga@hotmail.com

Tarih :18.06.2009