

## MÂİ VE SİYAH ROMANININ ÜSLÛBU HAKKINDA

### I

MEHMET KAPLAN

“-Ah, neler hissediyorum da tahlil edemiyorum; bir şey yazmak, o tahassüsâtın içinden bir şey çıkarmak istiyorum ama bir kere ne yazmak istediğimi tayin edebilsem; şurada -beynini gösteriyordu- bir şey var, bir şey duyuyorum ama rüyalarda tutulamayan eşkâl gibi parmaklarımın arasından kaçıyor. Bilir misin, nasıl bir şey? Bak şu semâya, ne görüyorsun, bir deryâ-yı mînâ... Gözlerinle onun içine girmeğe çalış; o mâilikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mâi... Dâima mâi... değil mi? Sonra, bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Câmîd bir reng-i esfed! Of... O tabakat-ı muzlimeyi parçalayarak içeriye bak; in, in, in, ne kadar inebilmek mümkün ise o kadar in; ne buluyorsun? O siyahlıklar içinde ne buluyorsun? Siyah... Dâima siyah... değil mi? İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki fevkine bakılsa mâi, dâima mâi, zîrine bakılsa siyah, dâima siyah... Bir şey ki mâi ve siyah olsun. Hasta mıyım, bilemiyorum; fakat ahl o ne yazmak istediğimi bilsem; onu şöyle karşımda mürtesem, musavver görmek mümkün olsa; işte o vakit, zannediyorum ki artık ölebilirim; nisâb-ı hayatını tamamen almış bir adam hükmünde gözlerimi kapayabilirim”.

[*Mâi ve Siyah*, ikinci tab'ı, İstanbul, Kânun-ı eyvel 1317, s. 51-52.]

Yukarıki cümleleri söyleyen, *Mâi ve Siyah* romanının kahramanı Ahmed Cemil'dir. Ahmed Cemil, derin duyguları olan bir şâirdir. Onları b a s m a - k a l ı p bir şekilde ifade etmek istemez. Mevcut dilde bu duyguları anlatacak kelime yoktur. Bu sıkıntı ile romanın da adını teşkil eden ve bütün yapısına tesir eden sembolü bulur: Mâi ve Siyah...

Burada, orijinal bir üslûbun nasıl doğduğu âdetâ elle tutulur bir şekilde gözükmetedir. Yeni duyguları olan bir yazar, onları anlatmakta güçlük çekince, yeni ifade şekilleri, hayâller ve semboller yaratır.

Bu sıkıntıyı, daha önce, Türk edebiyatında birçok yeniliklerin öncüsü olan Abdülhak Hâmid de hissetmiştir. *Makber* mukaddimesindeki şu satırlar Ahmed Cemil'in cümlelerini kuvvetle hatırlatır :

“En güzel, en büyük, en doğru şiir bir hakikat-i müdhişenin tazyiki altında hiç bir şey söylememekdir. Makber ise hitabet ediyor.

İnsan, bazı kerre, hatırına gelen bir hayâli tanıyamaz, o kadar güzeldir.

Zihninde uçan bir fikre yetişemez, o kadar yüksektir. Kalbinde doğan bir hissi bulamaz, o kadar derindir. Bu acz ile bir feryad koparır, yahud pek karanlık bir şey söyler, yahud hiç bir şey söylemez de kalemini ayağının altına alıp-ezer. Bunlar şiirdir”<sup>1</sup>.

Abdülhak Hâmid'in bir “hakikat-i müdhişe” karşısında duyduğu ezilme duygusu ile Ahmed Cemil'in “tahassüsât”ını anlatmakta çektiği sıkıntı birbirine benzer. Yalnız ikisinin bu güçlüğü yenmede almış oldukları tavır birbirinden farklıdır. Hâmid, ifade edilemeyen duyguyu da şiir telâkki ettiği halde, “Ahmed Cemil, duygularını anlatabilmek için büyük bir gayret sarf eder ve orijinal semboller bulur. O, duygularını anlatabilmeyi hayatının gayesi sayar.

Aslında, Abdülhak Hâmid de duymakla yetinmemiş, duygularını ifade etmeğe çalışmıştır. “Makber ise hitabet ediyor” cümlesi bunu gösterir. Hâmid, eseri ile Türk şiirinde bir inkılâp yaptığının farkındadır. Yalnız duygularını tam ve mükemmel bir şekilde ifade ettiğinden yine emin değildir.

“Makber'in bende vuku'unu haber verdiği musîbet, her halimle beraber eş'ârıma da bir büyük inkılâb getirdi. Bu inkılâbın sadmesiyle fikrimin ettiği hareket tedenni yahud terakki midir?... orasını ihvânım temyiz eder.”<sup>2</sup> cümlesi bu tereddüdü ifade eder.

Hâmid'in *Makber* ile Türk şiirine bir yenilik getirdiğine hiç şüphe yoktur. Burada bir Türk şâiri, ilk defa kendi şahsî duygularını, herkesten ayrı bir şekilde ifade etme cesaretini göstermiştir. Fakat dile duygu kadar ehemmiyet vermediği için, mükemmeliyet'e ulaşmamıştır. Servet-i Fünuncuları Abdülhak Hâmid'den ayıran taraf, duygu ile beraber dil veya üslûba da aynı derecede ehemmiyet vermeleridir.

Yukarıda zikredilen parça Servet-i Fünuncuların da Abdülhak Hâ-

<sup>1</sup> *Makber* mukaddimesi, İstanbul 1340/1922, s. 13-14.

<sup>2</sup> *aynı eser*, s. 17.

mid gibi “duygu”dan hareket ettiklerini gösterir. Fakat onlar bu merhalede kalmamışlar, duygularını anlatan bir dil veya üslûp vücuda getirmişlerdir. Ahmed Cemil, neslinin bu özleyişini aşağıdaki cümlede çok güzel ifade eder :

“-Bilseniz, şiirin nasıl bir lisâna müntaç olduğunu bilseniz! Öyle bir lisan ki... Neye teşbih edeyim, bilmem?.. Bir rûh-ı mütekellim kabbar belîğ olsun, bütün kederlerimize, neşvelerimize, düşüncelerimize, o kalbin bin türlü inceliklerine, fikrin bin çeşid derinliklerine, heyecanlara, tehevürlere tercüman olsun; bir lisan ki bizimle beraber gurûbun ahzân-ı elvânına dalsın, düşünsün. Bir lisan ki ruhumuzla beraber bir matemîn eşk-rîz-i ye’si olsun. Bir lisan ki heyecân-ı âsâbımıza refakat ederek çırpınsın.. Haniya bir kemânın telinde zapt olunamaz, anlaşılamaz, bir kaide altına alınamaz nağmeler olur ki ruhu titretir.. Haniya bir sabah zamanı incilâ-yı fecrden evvel âfâka hafif bir imtizac-ı elvân ile dağılmış sisler olur ki üzerlerinde tersim olunamaz, tayin edilemez renkler uçar, nazarlara buseler serper... Haniya bazı gözler olur ki bir ufk-ı bî-intihâ-yı siyâha açılmış kadar ölçülemez, ka’r-ı nâ-yâb-ı umkuna vukuf kabil olamaz, derinlikleri vardır ki hissiyâtı mas eder... İşte bir lisan istiyoruz ki onda o nağmeler, o renkler, derinlikler olsun; fırtınalarla gürlesin, dalgalarla yuvarlansın; rüzgârlarla savrulsun; sonra müteverrim bir kızın kenar-ı firâşına düşsün, ağlasın; bir çocuğun mehd-i naz-perverine eğilsin, gülsün; bir gencin nur-ı nigâh-ı şebâbına saklansın, parlansın. Bir lisan... Oh! Saçma söylüyorum, zannedeceksiniz, bir lisan ki sanki serâpâ bir insan olsun”<sup>3</sup>.

Ahmed Cemil’in özlediği şey, insanoğlunun bütün duygularını ifade eden bir dil vücuda getirmektir. Burada da çıkış noktasını “duygu”, daha geniş bir deyim ile “ruh” veya “insan” teşkil eder.

Dil, iç cephesiyle “ruh”a, dış cephesiyle “madde”ye bağlı bir varlıktır. Duygu veya düşünce, dil ile ifade olunduğu zaman ses ve yazı şekline girmek suretiyle “maddî” bir şekil alır. Bu maddî şekil, tıpkı bazı deniz hayvanı kabuklarında olduğu gibi canlı vücuttan kopar, katı, boş bir kabuk haline gelir. Günlük konuşmada herkesin kullandığı “basma-kalıp deyimler” veya bazı edebiyat devirlerinde “orta malı” haline gelen üslûp şekilleri, bu “kabuklaşma”nın neticesidir. Onlar, kullanan şahıslar tarafından yaratılmamış, kabul edilmişlerdir.

Dilin canlı insandan ayrılarak kabuklaşması, edebiyat bakımından tehlikelidir. Zira bu dilin ölümü demektir. Dil, ancak ruhu yahut insa-

<sup>3</sup> Mâi ve Siyah, s. 12-13.

nı ifade ettiği zaman sanat haline gelir. Ahmed Cemil'in ideali işte budur.

Ahmed Cemil, yukarıki cümleleri, aralarında eski edebiyat taraftarı Raci'nin de bulunduğu bir gruba karşı söyler. Onun bu sözleri Dîvan edebiyatı hakkındaki düşünceleri ile karşılaştırılınca daha derin bir mâna kazanır :

“-Şiirin nasıl bir yol kat' ettiğini anlamıyorsunuz. Fuzulî'nin şi'r-i sâfına ma'raz-ı tecelli olan o lisan-ı pâkın üzerine san'at gibi, ziynet gibi iki dâhiye-i uzmâyı taslit etmişler; lisanda onlardan başka bir şey bırakmamışlar, öyle şeyler söylenmiş ki sâhiblerine şâir demekten ise kuyumcu denebilir. Bir ucundan tutulsa da silkelense taş parçalarından başka bir şey dökülmeyecek... Lisanı bir kütle-i câmide gibi bârid, bî-ruh bir hale getirmişler; Bâkî'ler, Nedim'ler... O peri-i dehânın nâsiyelerine bir nur-ı ilâhî koyduğu adamlar, bu lisandan, bu câmid kütle-den ne çıkarabileceklerinden mütehayyir kalmışlar; lisanı -üstünü örten bâr-ı sakîl-i tezyinat altında zaif, sarı, hemen gayr-ı mer'î, belki nâbûd denebilecek bir hale gelen o şâhid-i fikri- Veysi'lerin, Nergisi'lerin eline vermişler; o güzel türkçeye muamma söyletmişler. Dört yüz sene emekle lisanın üzerine yığılan o vâhiyât havâ-yı zaman ile yavaş yavaş savruldu”.<sup>4</sup>

Daha önceki metinde bahsedilen “ruh-ı mütekellim” ve “serâpâ insan” olması özlenilen dil ile burada bahis konusu olan ve “taş parçası”, “kütle-i câmide” “bâr-ı sakîl-i tezyinât” tâbirleri ile tavsif edilen eski şiir dili arasında bir tezad vardır.

Edebî sanatlarla ifade ettikleri duygular arasındaki münasebet gözönüne alınmadığı takdirde Servet-i Fünuncuların yarattıkları üslûp hakkında aldanılabilir. Üslûp, bazılarının zannettikleri gibi yazarların kullandıkları kelime, teşbih, istiare ve mecazlardan ibaret değildir. Onlar tek başlarına bir mâna ve değer taşımazlar. Üslûp, muhteva ile dil arasındaki münasebettir. Bundan dolayı, bir yazar veya neslin üslûbundan bahsederken sadece onların kullandıkları dil ve edebî sanatlardan bahsetmek bir mâna ifade etmez. Mühim olan ifade ile muhteva, başka bir deyimle üslûp ile duyuş tarzı arasındaki münasebeti bulmaktır.

Burada işaret edilmesi lâzım gelen mühim bir nokta vardır. Ahmed Cemil şâirdir ve konuşmalarında bahis konusu olan dil de “şiir dili”dir. *Mâi ve Siyah* romanında şiir, bir konu olarak mühim bir yer tutar.

<sup>4</sup> *Mâi ve Siyah*, s. 11

Ahmed Cemil'in nasıl bir şiir istediği, bu şiiri yazmak için yaptığı çalışma, kompozisyon ve üslûpta takip ettiği usul, özlediği şiiri yazdıktan sonra arkadaşı Hüseyin Nazmi'lerde hususî bir merasimle onu okuyuşu, hayattan ve saadetten ümidini kesip de bütün ömrünü harcadığı şiir defterini yakışı, romanın muhtelif bölümlerinde geniş olarak anlatılmıştır. Denilebilir ki *Mâi ve Siyah* romanının başlıca temlerinden biri veya leit-motifi "şiir sanatı"dır. Bunun sebebi açıktır. İddialı bir şâir olan Ahmed Cemil için şiir, zikredilen parçalarda da görüldüğü üzere, hayatının mânasını teşkil eder.

Bizi burada ilgilendiren, Ahmed Cemil'in şiir görüşü değil, *Mâi ve Siyah*'ın üslûbudur. Hâlid Ziya, kahramanı şâir olduğu için, sadece onun şiir hakkındaki düşüncelerini ortaya koymakla kalmaz, hayata ve kâinata bir şâir gözü ile bakan kahramanının duyuş tarzını anlatırken şâirâne veya sanatkârâne bir üslûp kullanır. Burada nesir üslûbu bakımından dikkatle incelenmeğe değer bir vâkıa bahis konusudur. Ahmed Cemil'in şâir oluşu, Hâlid Ziya'nın şâirâne veya sanatkârâne bir üslûp kullanmasını meşru kılar.

Türk edebiyatında buna benzer bir hâdiseye, bir de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanında rastlarız. Huzur romanının kahramanı Mümtaz da sanatkârdır (şâir ve romancı). O da hayata ve kâinata sanatkâr gözü ile bakar ve Tanpınar onun duygularını anlatmak için sanatkârâne bir üslûp kullanır<sup>5</sup>.

Acâba bu hallerin dışında, sanatkârâne bir üslûp kullanmak meşru mudur? Meselâ bir amelenin duygularını anlatırken de şâirâne bir üslûp kullanılabilir mi? Ve bu doğru olur mu?

Gerek Hâlid Ziya, gerek Ahmet Hamdi Tanpınar ve daha pek çok yazar, kahramanları sanatkâr olmadığı zaman da sanatkârâne bir üslûba başvurmuşlardır. Sait Faik'in bütün hikâyelerinde şiir duygusu uyandıran parçalar vardır. *Semaver* adlı hikâyesinde Sait Faik, Halıcıoğlu fabrikasında çalışan bir ameleden bahseder. Bir anacığı olan Ali, sabahları fabrikaya gitmeden önce anasının hazırladığı semaverden çay içer. Bu, Ali için bir saadet sembolüdür :

"Semaver, ne güzel kaynardı. Ali semaveri, içinde ne ıztırap, ne grev, ne de kaza olan bir fabrikaya benzetirdi. Ondan yalnız koku, buhar ve sabahın saadeti istihsal edilirdi.

Sabahleyin Ali'nin bir semaver, bir de fabrikanın önünde bekleyen

<sup>5</sup> Mehmet Kaplan, *Bir Şâirin Romanı: Huzur*, T. D. E. D. c. XII, 1962, s. 33-86 C. XIII, 1964, s. 29-42.

salep güğümü hoşuna giderdi. Sonra sesler, Halıcıoğlu'ndaki askeri mektebin borazanı, fabrikanın uzun ve bütün Haliç'i çınlatan düdüğü, onda arzular uyandırır, arzular söndürürdü. Demek ki, Ali'miz biraz şâirce idi. Büyük değirmende bir elektirik amelesi için hassasiyet, Haliç'e büyük transatlantikler sokmaya benzerse de, biz, Ali, Mehmet, Hasan biraz böyleyizdir. Hepimizin gönlünde bir aslan yatar" <sup>6</sup>.

Recâzâde Ekrem, şiir sadece vezinli ve kafiyeli olmaz; nesir ile de yazılabilir, diyordu. Hâlid Ziya, yazı hayatına atıldığı yıllarda *Mensur Şiirler*'i yazmış ve ilk şöhretini bunlarla kazanmıştı <sup>7</sup>. O, roman ve hikâye yazdığı zaman bu "mensur şiir" üslûbunu hikâye ve romanın şartlarına uydurarak devam ettirir.

Hâlid Ziya'nın açmış olduğu bu çığır, son asır Türk nesir tarihi bakımından son derece mühimdir. Eski Türk edebiyatında şiir ön planda geliyordu, eski Türk nesrine şiir estetiği hâkimdi. Eski Türk nâsîrleri, tarih kitaplarında, hattâ resmî yazıda bile bir nevi kafiye demek olan seci' sanatını kullanıyorlar, duygu ve düşüncelerini teşbih, istiare ve mecazlarla ifade ediyorlardı.

Tanzimat'tan sonra bu süslü nesir üslûbuna karşı bir reaksiyon başladı. Gazete, öğretici yazı ve bilhassa günlük konuşma dilinin hâkim olduğu tiyatro nev'i yeni sade nesir üslûbunun teşekkülünde mühim bir rol oynadı. Bununla beraber, şiire meyilli olanlar, eski edebiyattakinden daha az olmakla beraber, nesirlerine yine de şiire has bazı unsurları karıştırdılar. Nâmık Kemal, Abdülhak Hâmid, Recâzâde Ekrem ve Sâmi Paşazâde'nin nesirleri "sanatkârâne" vasıfları hâizdir. Onların karşısında Münif Paşa, Ali Suavi ve Ahmed Midhat Efendi'nin mensur yazıları sadedir. Pozitivist bir dünya görüşüne sahip olan ve edebiyatta naturalizm ve realizmi müdafaa eden Beşir Fuad, şiirde bile teşbih ve istiarenin aleyhinde bulunuyordu. Nâbizâde Nâzım ile Hüseyin Rahmi, romanlarını şiirden uzak bir dille yazmışlardır. Muallim Nâci'nin nesri de son derece sadedir.

Servet-i Fünuncular yazı hayatına atıldıkları zaman Türk nesrine, hattâ şiirine, basit cümlelerle yazılan sade ve çıplak üslûp hâkimdi. Servet-i Fünuncular, şiirde ve nesirde yeniden sanatkârâne bir üslûp kullanmağa başladılar. Üstad olarak tanınan Ahmed Midhat Efendi ve Muallim Nâci'nin sade ve basit üslûpları onları tatmin etmiyordu. Recâzâde ile Nâci arasındaki tartışmalar karşısında onlar Recâzâde Ekrem'i tutarak

<sup>6</sup> Sait Faik, *Semaver-Kumpanga*, 4. baskı, İst. 1965, s. 24.

<sup>7</sup> *Mensur Şiirler*, İzmir, 1889.

Midhat Efendi ile Muallim Nâci'ye karşı cephe aldılar. Servet-i Fünun edebiyatının teşekkülünde bu karşı koymanın mühim rolü olmuştur.

Daha İzmir'de iken Muallim Nâci'yi şiddetle tenkid eden Hâlid Ziya<sup>8</sup>, bu muhalefeti *Mâi ve Siyah* romanında devam ettirmiştir.

*Mâi ve Siyah* romanında Ahmed Cemil'in karşısında bulunan Raci, Muallim Nâci'yi temsil eder. Nazım sahasında Cenab Şehabeddin ile Tevfik Fikret nasıl Nâci ve eski edebiyat taraftarlarına karşı yeni bir şiir vücudâ getirmişlerse, Hâlid Ziya ile Mehmed Rauf da Ahmed Midhat Efendi'nin nesrine karşı yeni bir nesir yaratmışlardır.

Aslında bir gazeteci olan ve yazılarında kelimenin her mânasıyla faydacı bir gaye güden Ahmed Midhat Efendi'nin şiir duygusu ile pek ilgisi yoktur. O, hayata da faydacı bir göz ile bakıyordu. Hâlid Ziya'nın hayata ve edebiyata bakış tarzı ise tamamiyle "sanatkârâne"dir. Bir tüccar çocuğu olan Hâlid Ziya, belki, aile otoritesine -dedesine ve babasına- karşı, gayri şuurî olarak baş kaldırmak için "fayda" yerine "güzellik"i tercih etmiştir. İzmir'de *Hizmet* gazetesini çıkarırken gazeteyi doldurmak için o da Midhat Efendi gibi estetik değer taşımayan fennî makaleler yazıyordu. Fakat bu yazılar onu tatmin etmiyordu. Hâlid Ziya'nın *Mensur Şiirler*'i yazış sebeplerinden birisi budur. *Kırk Yıl* adlı hâtîrâtında bu konuda şöyle diyor :

"Bütün bu mütenevvi' yazılar içinde beni her yorgunluktan dinlendiren, bana her zahmeti müt'ib bir yolculuktan sonra buzlu bir bardak şerbet inşirahıyla unutturan bir yazım vardı ki, bu hiç kimse için değil, yalnız kendi nefsim, kendi itminanım, kendi saadetim için yazılırdı. Onu evde, gece, masamın başında değil, yatağımın önündeki seccadenin üstüne boylu boyuna uzanmış, sol dirseğimi dayıyarak başımı elimin üzerine koymuş bir vaziyette yazardım; ve bitirdikten sonra kendi kendisine bir ziyafet keşide etmiş bir insan memnuniyetiyle yatağıma girer; mes'ud ve müsterih uyurdum".<sup>9</sup>

Bu sıralarda roman yazmayı da deneyen Hâlid Ziya, Midhat Efendi'nin romanı hakkında şu hükmü verir: "Ahmed Midhat Efendi'nin hikâyelerinde Garb edebiyatının roman nev'ine has olan tarz ve üslûp yoktu".<sup>10</sup>

"Tarz ve üslûp", Hâlid Ziya'nın edebî eserinde değer verdiği en mühim hususlardan biridir. Yine hâtîrâtında şöyle diyor :

<sup>8</sup> *Kırk Yıl*, c. II, İstanbul 1936, s. 154-157.

<sup>9</sup> *Kırk Yıl*, c. II, s. 75.

<sup>10</sup> aynı eser, s. 76.

“Bütün hikâye yazarlar bilirler ki mevzu bulmak kadar kolay bir şey yoktur. Bütün sokaklar, bütün evler, bütün insanlar birer hikâye mevzuudur; gözlerinizi yumarak intibalarınıza, her günün size hediyesi olan teessürlerinize müracaat edin, kütüphaneler dolduracak mevzuların içinde bunalırsınız.

Hüner herhangi bir mevzuun idaresinde, tasvirinde, tehyiç edebilecek bir şekle ifrağındadır...”<sup>11</sup>

Hâlid Ziya, edebiyatta üslûbun ehemmiyetini Batılı eserleri tercüme ederken anlamıştır. İki tarz tercüme vardır. Bunlardan biri, Ahmed Midhat Efendi'nin yaptığı gibi, muhtevayı aktarmaktan ibarettir. Ahmed Midhat Efendi batılı bir eseri okur, sonra onu Türk okuyucusunun seviyesine ve zevkine göre yeniden yazarmış. Böyle bir tercümede eserin aslındaki üslûbun tamamıyla kaybolduğuna hiç şüphe yoktur. Hâlid Ziya, *Kırk Yıl*'da, Midhat Efendi'nin tercümelerinden bahsederken : “O koşarak giden ve koşarken taşıdığıının yarısını yolda bırakan tercümeleleriyle” diye ince bir şekilde alay eder<sup>12</sup>.

İkinci tercüme metodu, metnin aslına, sadece muhtevaya değil, üslûba, hattâ cümle yapısına sadık kalmaktır. Hâlid Ziya, son derece mühim gördüğü bu iki tercüme metodunu *Mâi ve Siyah* romanında da ele alır. Üslûp meselesi ile yakından ilgili olduğu için bu konu üzerinde durmayı da faydalı buluyorum.

Ahmed Cemil ile arkadaşı Hüseyin Nazmi, daha okul sıralarında iken, bir gün, Beyoğlu'nda dolaştıkları sırada bir kitapçı vitrininde “Ruh-ı uryan” başlığını taşıyan bir şiir kitabı görürler ve satın alarak Taksim bahçesinde okumağa başlarlar. Tesadüfen bir yerini açtıklarında “Makber” adlı bir parça çıkar. İki de şiiri süzerken Hüseyin Nazmi :

“-Of ne ye's-âmez... ne derin bir hiss-i melâl” der ve şöyle ilâve eder :

“-İyice anlamak için zihnimde tercüme ettikçe sanki bu güzel levha-i ye'sin revnak-ı elvâm kaçıyor. Dikkat ediyor musun, Cemil? Şu şiirin âheng-i tavrı tarz-ı me'yusânesine nasıl yaklaşıyor? Bak nasıl hafif başlıyor, evvelâ en hafifü's-savt kelimelerden mürekkebe bir mukaddime ... Bir nağme-i zebûnâne gibi yavaş yavaş, sanki sürüklene sürüklene gidiyor... Tercüme edince o musikî-i hazîn, o revîş-i matemgîrâne kayboluyor... Tercüme sanki bestesi kaybolmuş bir güfte gibi bârid...

<sup>11</sup> *Kırk Yıl*, c. II, s. 97-98

<sup>12</sup> *Kırk Yıl*, c. IV, s. 29



Hüseyin Nazmi müddeasını isbat etmek istiyormuş gibi kırık kırık tercümeğe başladı : 'Sanki âfâk bir âmâcgâh-ı memat olmuş... Kalbim, mezarlarının reng-i sefidiyle beyaz, zir-i hüzn-i zılâmda yatıyor. Eski mermerlerin arasında levha-i mezârının şekli-i esmeri bir raks-ı perişan ile sallanıyor.'

Ahmed Cemil gülerek Hüseyin Nazmi'ye baktı :

-Berbad oluyor; saçma mı söylüyorsun?

'Arz, sema, her şey mevsimini kayb etmiş; bu beyaban-ı bî-nihâ-ye üzerinde hiç bir lem'a fûrûzan değil; yalnız kenarı şikeste-i isabet-i sehab olmuş hilâl-i kamer ölüleri mi mahbeslerinde lerzişdâr ediyor.'

Ahmed Cemil ilâve etti :

-Sanki niçin, 'titriyor' demiyorsun? Yahut türkçede mutlaka bir şey ilâve etmek lâzımsa 'lerzişdâr-ı haşyet ediyor' de ki kelimenin son hece-yi medîdi birden inkita' edivermesin. Bak, şu üçüncü kıt'ayı 'hepsi uyuyor' diye tercüme ne fena düşecek; bana kalırsa aynı tarz terkibi muhafaza ederek tercüme etmeli, fakat biraz başlangıcı süsleyerek :

'Hepsi hâbîde-i sükûn... Sürûr, ümid, aşk, fazilet, cesaret... Mezârîstanım başka bir hengâme-i hayatın kuvâ-yı gâibesıyla memlu... Halbuki henüz kefenlerimin kâffesini ta'dad etmedim...'

Hüseyin Nazmi atıldı :

-Of! Bu halbuki!... Hem yanlış tercüme ediyorsun. Ta'dad etmek kelimesinin buradaki kuvveti başka olacak, tercüme şöyle olmak lâzım gelir, zannederim :

'Henüz silsile-i emvâtım reside-i hâtime olmadı... Lâkin bazen, bu duzahbend-i azab olanlar o leyl-i muzlim içinde feryad ederek, âlâmımla gûyâ istihza için kalkarlar; ve ma'raz-ı hâtırâtımda heyûlâ-yı müstehzi-yâneleri raks eder...'

Bu tercüme bitince birbirlerine bakiştılar, sonra yaptıkları tercümeden kendileri de utanarak gülüştüler.

Hüseyin Nazmi :

-Aman, bu ne bî-mâna şeymiş! dedi.

İkisi de bir müddet tercümenin soğukluğundan üşüyerek sustular, sonra Ahmed Cemil aslını bir daha okumak istedi, cehren, şiirin muhtemel olduğu bütün edâ-yı me'yûsâneyi tarz-ı kıraatiyle takib ederek, yavaş yavaş, düşüne düşüne tekrar etti.

Ahmed Cemil'in sadâ-yı âhenkdârı bir teessür-i samimî ile veznin cereyan-ı bî-tâbânesi üzerinden bir seyelân-ı marîzâne ile akıyor, kelime-

ler bir nâliş-i medîd-i matem tarzında hafif i'vicâât-ı sadâiye ile uzanıp gidiyordu. Bu tarz-ı kıraat şiirin ye's ve melâlini büsbütün tefsir etti. Bu suretle manzume bittiği zaman her ikisi de sükût ettiler, bu şarab-ı mestî-âver-i şi'ir beyinlerini lâtif bir surette uyuşturmuş idi. Öyle sâkit, gaşy olmuşcasına karşılarında güneşin eşi'asıyla pırıldayan elvâna; tâ-uzakta denizin âgûşuna süzülen Üsküdar'a, beride bir müddet devam edip sonra birdenbire inkita' eden Boğaziçi'nin mukaddemat-ı menâzırına, Üsküdar iskelesinden kalkan bir vapura, Beşiktaş'dan karşıya geçen âheste-rev bir kayığa, uzun uzun baktılar".<sup>13</sup>

Batılı eserlere bu bakış tarzı, Midhat Efendi'ninkinden çok farklıdır. Ahmed Cemil ile Hüseyin Nazmi, yukarıki parçalarda görüldüğü üzere, tercüme ederlerken dil ve üslûba büyük ehemmiyet vermişlerdir. "Şiirin âheng-i tavrı", kelimelerin değişen musikîsi, uzun ve kısa heceler, kelimelerin tesir kuvveti, onlar için muhtevadan çok daha mühim unsurlardır. Tercümede bunlar kaybolunca şiir bütün tesirini kaybeder.<sup>14</sup> Bunun farkına varılması ve yazılan eserlerde şuurlu olarak dilin imkânlarından faydalanılması Türk edebiyatının çehresini değiştirir. Hâlid Ziya çok önem verdiği bu konuya romanında tekrar döner.

Babası öldükten sonra ailesini geçindirmek zorunda kalan Ahmed Cemil, tercüme yaparak para kazanmağı düşünür. Bu maksatla Larmatine'in *Rafael* adlı romanını açar :

"Ahmed Cemil'in tercüme hakkında efkâr-ı mahsusası vardı : Aslına tamamen mutabık kalarak cümleleri aynı silsile-i terâkib ve tarz-ı revâbit ile tercüme etmek lâzım geleceğinde musır idi. İlk cümleyi okudu, henüz tercüme ile i'tilâfı yoktu, okuduğunu hemen kabil-i tercüme imiş gibi kalemi kâğıdının üzerine koydu, başlamak istedi..

Neresinden başlayacağından tahayyür etti, bir daha okudu, terkiplerin tarz-ı tetâbu'una riayet ederek cümlenin her cüz'ünü birer birer tercümeye başladı; bazı kelimeler için bir muadil-i sâdık arayarak, bazı bulduğu lûgatlerin âhengini altında üstünde bulunan kelimelerle hüsn-i mücaveretde bulamadığı için bir müradif düşünerek, aslında bir imtizaç-ı tabii ile irtifak eden küçük küçük cümel-i mu'terizayı ibare-i mütercemenin neresine sokuşturmak lâzım geleceğinde tahayyür ederek, bir dakika evvel yazdığı iki kelimeyi dört satır aşağıya koymağı daha münasib bularak, önündeki kâğıtta yazdığından ziyadesini çizerek, bir

<sup>13</sup> *Mâi ve Sigah*, s. 48-50

<sup>14</sup> Alain, tercümenin üslûp değişmesi üzerindeki rolüne ehemmiyetle işaret etmiştir. Bk. *Propos de Littérature*, Paris 1933, s. 100-106.

âsi kelimenin arkasından uzun müddetlerle koşarak devam etti; belki bir sahife tercüme etti, fakat ne ta'ab-ı fikr-sûzl...

O bir hayli tercüme etmiş zannediyordu. Sonra bir aslına, bir de önündeki müsveddeye baktı. Aman yarabbil! Daha bir sahifel.. Böyle giderse on altı sahife için ne kadar çalışmak lâzım gelecekti?

Sonra tercüme ettiğini okudu. İnanamıyordu; yaptığı tercüme, bu kadar çalışmanın neticesi, şu ruhsuz, renksiz şeyden mi ibaret idi? Bu dakikada Ahmed Cemil'in hissettiği keselân-ı azîmi, cesaretini birden meftûr eden nevmîdiyi yalnız duymuş olmak için mutlaka menkûşât-ı dimağiyyesine bir suret vermek maksadiyle mevmîdâne uğraşmak lâzım gelir".<sup>15</sup>

Bu tercümenin güçlüğü, metnin sanatkârâne yazılmış olmasından ileri gelir. Yaptığı tercümeden ümidini kesen Ahmed Cemil, Bâb-ı Âli-de bir kitapçıya tercüme yapmak istediğini, ne gibi eserleri tavsiye ettiğini sorar. Sanatı değil, sürümünü düşünen kitapçı "Hırsızın Kızı" adlı âdi bir romanı tavsiye eder.

Roman boyunca mâi ve siyah tezdâdı arasında bocalayan Ahmed Cemil :

"-Lamartine'den, Musset'den sonra "Hırsızın Kızı". Dâima hulyâ-larımızın sonu bu değil mi?" diye kendi kendine söylenir. Ailesini geçindirmesi lâzımdır. Adı neşredilmemek şartıyla teklifi kabul eder. Eve gelir, hemen masasına oturur :

"O akşam Ahmed Cemil tercüme dedikleri şeyin bu kadar kolay olduğuna şaşıtı, iki saatte on sahife tercüme etmiş idi, bu gidişle milyon kazanacak.

Kâğıtları annesinin önüne dökdü :-İştel...dedi"<sup>16</sup>

## II

Geçinmek için âdi kitapları tercüme etmek mecburiyetinde kalan Ahmed Cemil, kendi eserini vücuda getirirken, son derece titiz davranır. Daha önce de belirtildiği üzere, romanda bu titizlik ve sanat endişesi üzerinde ısrarla durulmuştur. Eserinin güzel oluşu Ahmed Cemil için hayatta ulaşılabilir en büyük gayedir. Hâlid Ziya, aynı endişeyi, dil ve üslûp anlayışını nesre tatbik eder. Zira ona göre nesir de, şiir

<sup>15</sup> *Mâi ve Siyah*, s. 67-68.

<sup>16</sup> *aynı eser*, s. 71.

gibi bir "sanat"tır. Nesrin de kendisine has bir tekniği vardır. Cenab Şehabeddin bir yazısında kendi neslinin bu konuda nasıl çalıştıklarını anlatır<sup>17</sup>. Halid Ziya'nın da bu konuda fikirleri vardır. Ben şiirle beraber nesre de şâmil olan yukarıki nazari fikirlerle yetinerek, Hâlid Ziya'nın nesrinin özelliklerini bazı metinleri incelemek suretiyle göstermek istiyorum.

Bunlardan birincisi, romanın birinci bölümünde, Ahmed Cemil'in de aralarında bulunduğu Mir'at-i Şuun gazetesi yazarlarına, imtiyaz sahibi Hüseyin Baha Efendi'nin Tepebaşı'nda verdiği ziyafetin tasviridir. Burada yazarın maksadı daha sonra kendisinden bahsedeceği Ahmed Cemil'in içinde bulunduğu sosyal çevreyi tanıtmaktır. Bu çevre, ulvi hislerle dolu Ahmed Cemil'in -yazarın sembollerini kullanarak söylersek- "mâî" iç âlemine karşı, maddî işliha, dedikodu ve gevezeliğin hâkim olduğu "siyah" bir zemin teşkil eder. İleride zikir ve tahlil edilecek "bârân-ı elmas" parçası ile bu tablo arasında tam bir tezat vardır. Tahlili okuyucunun da takip edebilmesi için bu parçayı veriyorum:

"Med'uvîn "Mir'at-i Şuun" cerîdesi muharrirlerinden ibaret idi. Bütün bu gençler dört saat mütemadiyen içmişler, bir saat mütemadiyen yemişlerdi, şimdi -parmaklarının arasında karnı doyduktan sonra yalnız meşgul olmak için oyalandıranlara mahsus bir edâ-yı mütekâsilâne ile yavaş yavaş yuvarladığı bir elmanın kabuğunu bir parçada çıkarmağa çalışan Ali Şakib'den başka- hepsi sandalyelerinin vaziyetini tebdil etmişler, sofradan az çok çekilmişlerdi. Sofrada artık yemek sonuna mahsus bir perişânî hüküm sürüyor; kahvenin vürûduna kadar unutulmuş bırakılmış elma, portakal kabuklarıyla dolu son tabaklar, diplerinde kırmızı cür'aları görünen şarab kadehlerinin yanında duruyor; sofranın kenarından câbecâ tütün dumanı bir müddet dalgalanarak lâmbanın etrafında bir sehâb-ı devvâr teşkil ettikten sonra dağılıyor; beyaz örtünün üzerinde yüksek yemiş tabaklarının, sürahilerin, kadehlerin, ortaya bırakılmış fesin şarab lekelerine karışan gölgeleri lâmbanın ziyâ-yı rakkası altında gâh küçülüp gâh büyüyor... Şurada devrilmiş bir tuzluk... Ötede birisinin can sıkıntısıyla üç çataldan teşkiline çalıştığı bir ehram... Yer yer tabakların üzerine yahut şişelerin yanına bırakılmış peşkirler... Düşmüş de kaldırılmasına üşenilmiş bir bardak... Sofrayı sertâser örten bir hal-i gayr-ı muntazam: Gûyâ ki yedi kuvvetli çenenin bi-tâb-ı darabâtı kalmış, bir perişânî-i melûl ile serilmiş bir sofrâ!

<sup>17</sup> Mehmed Kaplan, *Cenab Şehabeddin ve Nesir Sanatı*, T. D. E. D., C. VIII, 1 Kasım 1958, s. 16-27.

Hepsi başka bir vaziyette idi : Bir tarafta Ahmed Cemil-lâtif kıvrıntılarla bükülerek kulaklarından dolaşan uzun sarı saçları ensesine dökülmüş bir genç -ellerini ceplerine sokmuş, bacaklarını uzatmış, ağzında sallanan sigarasının mini mini bulutlarına süzgül gözlerle dalmış düşünüyor; tâ öbür uçda Said, Raci -arkadaşlarının şâireyn diyerek alay ettikleri iki genç şâir- diğer bir şâirin ayağına ip takmış sürüklüyorlar; biri -kısa, zayıf, kuru; öyle ki susuz bir yerde bitmiş zannolunur-yanında boş kalmış bir sandalyeye eğilerek iki sandalye ötede sâhib-i imtiyaz Hüseyin Baha'nın idare memuru Ahmed Şevki'ye tevdi ettiği derdlerini dinlemek için kulak kabartıyor; kafaları buhar ile memlû olan bütün bu adamlar teahhur eden kahveye intizâren orada, şu perişan sofranın kenarında yarım kalmış sözleri ikmal ediyorlardı, herkes söylüyor, hiç kimse dinlemiyordu. Bî-âhenk, bî-vezin âletlerden mürekkebe bir garîbe-i musikîye gibi mukaddimesiz, müntehâsız sözleri kırık dökük muhaverele; çok içilmiş, çok yenmiş zamanlara mahsus bir adem-i ittîrad-ı efkâr, bir cereyan-ı serseri-i lîsan... ”<sup>18</sup>

Burada yazar, eşyayı ve insanları, âdeta fotoğrafik denilebilecek bir şekilde tasvir etmektedir. Hâdiseyi ele alış tarzı tamamiyle objektif'tir. Kullanılan kelimelerin büyük bir kısmı, dış âlemde gözle görünen varlık veya jest ve hareketlere aittir. Teferruata büyük önem verilmektedir. Her şeyi belirtme endişesi dolayısıyla cümleler uzamaktadır. Parça son derece vâzıhtır. Hiç bir şey karanlıkta bırakılmamıştır. Yazar, çeşitli varlıkları ve insanları toptan gözönüne koyan panoramik bir görüşe sahiptir. Bu tasvirde resme has bir taraf vardır. Eşya ve insanlar tıpkı resimde olduğu gibi bir perspektif içinde verilmiştir. “Yanında, kenarında, etrafında, üzerinde, şurada, ötede...” tâbirleri her şeyi yerli yerinde gösterme fikrini ifşa eder. Tasvirde renk ve ışık oyunlarına dikkat edilmesi de ressamca bir bakışı gösterir : “Diplerinde kırmızı cür'aları görünen şarab kadehleri”, “sofranın kenarından câbecâ çıkan tütün dumanı”, “beyaz örtü”, “bir fesin şarab lekelerine karışan gölgeleri”. Her şeyin durumunu, rengini, şeklini belirten bu üslûba, sıfat ve sıfat grupları hâkimdir. Varlıkları temsil eden isimler, uzun sıfat grupları ile tavsif edilmektedir : “Kâhvenin vürûduna kadar unutulmuş bırakılmış elma, portakal kabuklarıyla dolu son tabaklar...”, “Ahmed Cemil-lâtif kıvrantılarla bükülerek kulaklarından dolaşan uzun sarı saçları ensesine dökülmüş genç...”. İsimlerin başına veya sonuna getirilen bu uzun tavsif grupları, yazarın her şeyi bütün özellikleriyle göz önüne koyma endişesinin bir tezahürüdür. Aşırı bir gerçekçilik fikri ile yazıl-

<sup>18</sup> Mâi ve Siyah, s. 2-4.

miş olan parçada varlığı güzelleştirme veya olduğundan başka türlü gösterme gayesini güden benzetmeler hemen hemen yoktur. Sadece lâmbanın etrafındaki tütün dumanları bir “sehâb-ı devvâr”a, “kısa, zayıf, kuru” vücutlu şâirlerden biri “susuz yerde bitmiş” bir nebata benzetilmiştir. Yazar konuşmaları tasvir ederken çarpıcı bir benzetmeye başvurmuştur : “bî-âhenk, bî-vezin âletlerden mürekkebe bir garîbe-i musikîye gibi mukaddimesiz, müntehâsız, sözleri kırık dökük muhavereler..” Burada Hâlid Ziya’nın üslûbuna hâkim iki mühim unsurun, bol sıfat ve teşbihin birbirleriyle nasıl birleştiğini görüyoruz.

Tasvirin bütününde dağılan, parçalanan, unsurlarına ayrılan, umumiyetle âdi denilebilecek bir hayat manzarası hâkimdir. Lâmbanın etrafında dolaşan ve “sehâb-ı devvâr”a benzetilen tütün dumanları ile Ahmed Cemil’in “lâtif kıvrıntılarla bükülerek kulaklarından dolaşan uzun sarı saçları”ndan başka bu tabloda güzellik duygusu uyandıran bir şey yoktur. Bu iki güzellik noktası, tablonun karışık bütünü içinde parıldar.

Yazar bu tablonun uyandırdığı ruh hâline de kısaca işaret etmiştir : “Yedi kuvvetli çenenin bî-tâb-ı darabât-ı kalmış, bir perişânî-i melûl ile serilmiş sofrası...” Burada, maddî bir varlık olan sofraya beşerî bir duygu izafe olunmuştur.

Alelâde gerçeği, mideyi, yemeği, can sıkıntısını, çekiştirmeyi, gevşeme ve çözülmeyi tasvir eden bu parça, ulvî ruhlu Ahmed Cemil’in içinde yaşamak mecburiyetinde kaldığı çirkin dünyanın âdeta sembolik ifadesidir. Romanın diğer kısımlarında gerçek, hemen hemen aynı teferuatlı objektif tasvirlerle gözönüne serilir.

Ahmed Cemil, bu alelâde hayatın ortasında şiiri, musikîyi, sanatı, göklere yükselmeyi temsil eder. Yazarın üslûbu onun duygularını anlatırken bir başka mahiyet alır : “Bârân-ı elmas” parçasında bu değişiklik kuvvetle hissedilir.

Arkadaşlarından ayrıldıktan sonra büyük bir zahmetten kurtulmuş gibi kendisini “yalnız... düşünceleri ile yalnız” bulan Ahmed Cemil, içinde “azîm bir istirahat-i vicdan” hisseder<sup>19</sup>. Kafası arkadaşlarının bıraktığı kötü intiba ve düşüncelerle meşgul olduğu esnada orkestra, Ahmed Cemil’in çok sevdiği bir parçayı çalar : Waldteufel’in valsî : “Bârân-ı elmas! Ne güzel, ne hulyâ-perver, ne rü’ya-âmiz bir isim...”

Bu musikî parçasını dinlerken Ahmed Cemil’in dünyası tamamiyle değişir. Az önce içinde yaşadığı süflî (siyah) dünyanın yerini ulvî (mâi)

<sup>19</sup> *Mâi ve Siyah* s. 15.

bir dünya alır. Ahmed Cemil bu esnada sarhoştur. Şâir mizacı, musiki ve içki, ona dünyayı çok başka türlü gösterir. Yazar kahramanının bu anda yaşadığı ruh hâlini şöyle tasvir ediyor :

“Bakınız, işte gözlerinin önünde gördüğü bu şeyler, bâlâ-yı nigâhında açılan bu semada temmuzun şu leyl-i hârına mahsus bir buğu ile örtülü zannolunan bu telâtum-zâr-ı kebûd içinde titriyormuş, dalgalanıyormuş kıyas edilen bütün bu lâyuud nücûm, bunlar bir bârân-ı elmas değil mi?

Ahmed Cemil'in sıklet-i mestî altında bi-tâb kalarak süzülen gözlerinin önünde bu kebûd-ı leyâlîsi üzerine avuç avuç pullar serpilmış sema sallanıyor, sallanıyor, şimdi karşısında tepelerin kenar-ı hâbidesine dökülerek yahud denize doğru akan bu şeb-renk levha yavaş yavaş yüksele yüksele zir ü bâlâ birleşecek, hâk ve sema gecenin bu sükûn-ı aşk-perveri içinde azîm, medîd, cansûz, takatberendâz bir bûse ile âgûş-be-âgûş-ı visâl olacak zannediyordu.

Ah! Bu bârân-ı elmas... Bahçenin hava-yı râkidi içinde bir nefha-i aşk, bir nefes-i hâr-ı nâlân gibi sanki aktab-ı illiyinden dökülen bu nagamât... Gâh kalbin en derin noktalarından geliyormuşcasına derunî, pest, sanki sâkit; gâh bir feverân-ı teesürâtan in'ikâs etmişcesine tarraka - perdâz, feryad-âmîz, bazen bir nâle-i şikâyet, bazen bir enin-i makhûriyet...

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

Bârân-ı elmas!

İşte işte; sanki semâlardan dökülen, karşısında şu bayırın eteğinde câbecâ parıldayan denizin siyahlıkları içinde şurada burada ışıldayan bu ziyâlar; işte işte rakediyor; yağıyor, onlar da bir bârân-ı elmas, fakat meftûn-ı maaliyât olmuş gözler gibi aşağıdan yukarıya yağıyor; tâ o semalara, o telâtum-gâh-ı handehand-ı envâra doğru yağıyor.

Bir rüya içinde yahud bir âlem-i sihir karşısında idi; kemanların mühtez eninleri, flavtanın kakkahaları, sanki bu âletlerden bütün bu kirişlerle tahta ve bakır parçalarından sihr-âmîz bir nefesle canlanarak, kanatlanarak uçuşan küçük küçük nağmeler birbirine atılıyor, birinden bir sadâ-yı hirmân, ötekenden bir enin-i ızdırap, şundan bir nâle-i tahassür, diğer birinden bir cevab-ı ümid çıkararak, bütün o bir kalb-i beşere mahsus acılıkların, tatlılıkların hazinesi taşıyor, mâi, siyah kelekler gibi uçuşarak, birbirleriyle leb-ber-leb-i visâl olarak dağılıyorlar, yükseliyorlar; sonra bunlar o parlak semânın mâiliklerine şu muzlim denizin siyahlıklarına serpiliyor, işte işte şu aşağıya süzülen envâr-ı

semâ, şu yukarıya uçsan siyahlara bürünmüş sönük ziyâlar; bârân-ı elmas..."<sup>20</sup>

Bu parça ile daha önce tahlil edilen parça arasında bazı benzerlikler vardır. Burada da Hâlid Ziya, duyulara büyük önem veriyor. "Bakınız. İşte gözlerinin önünde gördüğü bu şeyler..." sözü, görme duyusunun ön planda geldiğini gösterir. Burada da yazar renkleri belirtiyor: "Telâtum-zâr-ı *kebûd*", "*kebûd-ı leyâl*", "*sarı pullar*", "*şeb-renk levha*", "*denizin siyahlıkları*", "*ışıldayan ziyalar*", "*mâi siyah kelebekler*", "*semanın mâilikleri*", "*muzlim deniz*", "*siyahlıklara bürünmüş sönük ziyalar*". Bu parçada renk duygusu, ziyafet tasvirine nazaran daha kuvvetlidir. Fakat burada tasvir edilen tablo, ötekisi kadar net değildir. Bu parçayı öncekinden ayıran mühim bir özellik vardır: Ziyafet tasvirinde sofrâ, içindeki küçük kıvılcıklara rağmen umumiyetle statik idi, burada ise dinamik tir. "Bârân-ı elmas" parçasında vals ritmine ve Ahmed Cemil'in sarhoşluğuna uyarak her şey rakeder. Parçaya görme duygusundan çok işitme duygusu hâkimdir. Burada çeşitli sanatlar, resim ile musikî ve raks birbirine karışır. Tasvir, yazar tarafından yapılmakla beraber, dış âleme şâir ve sarhoş Ahmed Cemil'in gözü ile bakılmıştır. Bundan dolayı burada objektif değil, sübjektif bir tasvir bahis konusudur.

Önceki parçada yazar, sofrayı ve insanları sâkin bir gözle seyrediyordu. Bu parçaya Ahmed Cemil'in içki ve musikî ile coşan heyecanı hâkimdir. Hâlid Ziya, Ahmed Cemil'in heyecanı ile musikîyi, bir mensur şiir edasıyla musikîye yaklaşan bir üslûp ile vermeğe çalışmıştır. Metin boyunca tekrarlanan "bârân-ı elmas" kelimesi musikî eserlerinin yapısında mühim rol oynayan bir nevi leit-motif vazifesini görür. Onun dışında aralıklı olarak tekrarlanan daha birçok kelime ve terkip vardır: "İşte işte, sanki semalardan dökülen... İşte işte raks ediyor." Va son paragrafta: "İşte işte şu aşağı süzülen". Metne yine şiir ve musikîye has kuvvetli bir aliterasyon hâkimdir. "Bârân-ı elmas" terkinde bulunan "s", "r" ve "-an" sesleri, kelime başlarında veya sonlarında tekrarlanarak müzikal bir tesir elde edilmeğe çalışılmaktadır. "S" konsonu: sema, kıyas, sıklet, mest, sarı pullar serpilmiş sema sallanıyor, sükûn, cansûz, buse, visal, nefes, pest, sanki, sâkit ilh...-An, -en ile biten kelimeler: açılan, bârân, süzülen, akan, nâlân, feverân, dökülen, parıldayan, ışıldaayan, hırman. "R" konsonu: Şeyler, hâr, telâtum-zâr, bunlar, sallanıyor, sallanıyor, kenar, zîr, aşk-perver, hâr,

<sup>20</sup> *Mâi ve Siyah*, s. 23-25.



kaçıyor, uçuyor, başlıyor, raks ediyor, yağıyor, yağıyor ilh.. Bunların dışında daha başka ses tekrarları da vardır.

Ziyafet parçasına hâkim olan alçalma, dağılma, bozulma duygusuna karşılık, bârân-ı elmas parçasına yükselme, yücelme, güzelleştirme duygusu hâkimdir. Ahmed Cemil, içki ve musikinin tesiri ile varlığı şâirâne ve sanatkârâne bir gözle görür. Parçada sıfat ve isim tamlamaları bu yüceltme ve güzelleştirme duygusunu aksettirir. Leitmotif olarak kullanılan "bârân-ı elmas" terkinde, işitme duygusu ile ilgili olan sesler, görme duygusu ile idrak olunan bir varlık haline getirilmiştir. Gökyüzünü tasvir için kullanılan "bir buğu ile örtülü zannolunan telâtum-zâr-ı kebûd" tamlamasında, kelimeler, varlığı değiştirici ve güzelleştirici bir maksatla seçilmiştir. "Sarı pullar serpilmiş sema" terkinde yıldızlar "sarı pullar"a benzetilmiştir. "Kenar-ı hâbide", "şeb-renk levha" terkiplerinde de sıfatlar orijinal bir şekilde kullanılmıştır. Ahmed Cemil, bu sıcak ağustos gecesinin sükûtunda aşk duygusu telkin eden bir şey bulur. Ona öyle gelir ki "hâk ve sema gecenin bu sükûn-ı aşk-perveri içinde azim, medîd, cansûz, takatberendaz bir bûse ile" kucaklaşacaklardır. Burada Ahmed Cemil, kendi duygularını dış âleme aksettirerek fizikî âlemi beşerî hale getirmektedir. Yazar, bu muhteşem ve muhayyel bûseyi tasvir için dört sıfat kullanmıştır.

Musikîyi objektif olarak anlatmak hemen hemen imkânsız olduğundan Hâlid Ziya, burada sübjektif tasvire, seslerin uyandırdığı duygu ve hayâllere başvurmaktadır. Üçüncü paragrafta nağmeler, "bir nefha-i aşk", "bir nefes-i hâr-ı nâlân" a, sonuncu paragrafta "uçuşarak birbirleriyle leb-ber-leb-i visâl olarak dağılan mâi siyah kelebekler"e benzetilmiştir. Hâlid Ziya yalnız sesleri değil, ışıkları da benzetmelerle tasvir eder. "Denizin siyahlıkları içinde parıldayan ziyâlar" raks ederler ve "meftûn-ı maaliyât olmuş gözler gibi aşağıdan yukarıya doğru, lâ o semâlara, o telâtumgâh-ı handehand-ı envâra doğru" yağırlar.

Bütün bu sıfat ve isim tamlamalarının, teşbih, mecaz ve teşhis sanatlarının fonksiyonu, daha önce de belirtildiği gibi, şâir, hayâlperest Ahmed Cemil'in yaşadığı ruh halini tasvir etmektir. Ahmed Cemil'in mizacı, karakteri ve içinde bulunduğu an ile, çok süslü intibahı veren bu üslûp arasında sıkı bir münasebet vardır.

*Mâi ve Siyah* romanının üslûbunu şiire yaklaştıran başlıca âmillerden biri, kahramanın hayâlperest bir şâir oluşudur.

Bununla beraber Hâlid Ziya, bu üslûp tarzını başka eserlerinde de devam ettirir. *Aşk-ı Memnu* romanının kahramanlarının şiir sanatı

ile ilgileri yoktur. Firdevs Hanım ve kızları maddeden başka bir şey tanımazlar. Fakat, Hâlid Ziya onları tasvir ederken de “sanatkârâne bir üslûp” kullanır. Bunun sebebi, onların yaşayış tarzlarında sanatın yerini tutan başka unsurların bulunmasıdır. Firdevs Hanım’ın kızları son derece eğlenceye ve süse düşkündürler. Onlar hayatlarını seyir yerlerinde geçirirler. Hem başkalarını seyrederek, hem de kendilerini seyrettirirler. Hâlid Ziya veya Ahmed Cemil gibi, onların hayatında da görme duygusu, mühim bir yer tutar. Firdevs Hanım ve kızları son derece zarif giyinirler. Kıyafetleri onları zevkle seyr edilen canlı sanat eserlerine benzetir. Yazar onların kılık ve kıyafetleri üzerinde uzun uzun durur:

“Fakat, ne denirse densin, işte onlar yarım asırdan beri bütün mesirelerin ruh-ı zarafeti idiler, bu, aile efradına irsen intikal etmiş bir hassa idi ki onları dâima İstanbul’un en iyi giyinen kadınları mertebesinde tutmuş idi. Tarz-ı hayatlarının icâbât-ı tabiiyesiyle yavaş yavaş bütün efrad-ı ailede tevessü’ ve te’essüs eden bir ihtiyac-ı zarafetle giyinmek sanatının esrar-ı ruhunu keşf etmişler, o bir kaide-i mahsusaya ittibâ’ olunamayarak yalnız zevkin miyar-ı müşkilpesendiyle kabil-i tevzin olabilen sanat-ı telebbüsde bir dehâ-yı mahsus bulmuşlardı. En harîm teferruat-ı libasiyeden yüzlerinin peçesine, eldivenlerinin rengine, mendillerinin işlemesine varıncaya kadar öyle bir zevk-i nefis ve müstesna hükümrân olurdu ki sadelikleriyle beraber en özenilmiş, en ihtimam görmüş tezyinâtı bayağılığa indirirdi. Onlar görülünce bu güzellik fark edilmemek mümkün olmazdı. Yalnız bu neticenin esbâb-ı husûlü nazar-ı dikkatden kaçırdı. İşte Pigmalion’dan alınmış siyah işlemelerle açık gül rengi eldivenler, işte Olyon Dor’dan çıkma keçi derisinden potinler, işte siyah saten döliondan herkesinkine benzer çarşaf... Fakat herkesinkine benzeyen bu ufak tefek şeyler onların üzerinde öyle bir mecmu’ teşkil eder ve ruh-ı zarafetlerinden tayan eden bir hava-yı nefaset bu mânâsız şeyleri öyle bir âgûş-ı mümtaziyet içinde sarardı ki bunları âdiyetden çıkarır ve başka bir dünyanın meta-ı müstesnası hükmüne getirirdi. Onlarda taklid edilemeyen şey, giydikleri değil, giyinişleriydi. Peçelerini bir iştirikleriydi ki onu herkesin peçesinden başka bir şey yapardı. Meselâ onlardan biri bir gün eldivenlerinden birini iliklemeği unutmış olurdu: Eldivenin tersine dürülen kapağının arasından türlü ince gümüş tellerle, yahud altın zincirler arasında sıra ile inci ve mini mini yakut parçaları sıralanmış zarif bileziklerle dolu beyaz bir bilek öyle lâtif bir ihmal ile küşâde kalır idi ki bir saniye görülebilen bu bilek artık unutulamazdı. Çarşaflarının kıv-

rımları, omuzlarını, kalçalarını sıkarak dökülüştü, onları görenlere, tanıyanlara derhal ifşa ederdi”<sup>21</sup>.

Yukarıki parçada, Firdevs Hanım'ın kızlarından âdeta bir sanatkâr gibi bahsedilmektedir. Onlar “giyinmek sanatının esrar-ı ruhunu keşfetmişler”, “sanat-ı telebbüsde bir dehâ-yı mahsus bulmuşlardır”. Ahmed Cemil gibi onların da bir “ruh”u vardır. Yalnız bu “ruh”, maddede şekline girmiş, “ruh-ı zarafet” olmuştur.

Üslûp bakımından bunun büyük ehemmiyeti vardır. Yazar, kahramanlarını seyredilen güzel varlıklar haline getirmek suretiyle, onlara da aynı “sanatkârâne tasvir metodu”nu tatbik etmekte bir mahzur görmemektedir.

Aslında Ahmed Cemil'in hayat karşısında aldığı pasif seyirci veya hayâlperest tavrıyla, Bihter'in davranışı arasında büyük fark yoktur. Başlangıçta Bihter de Ahmed Cemil gibi hayâller kurar, yalnız onun hayâlleri, Ahmed Cemil'inkiler gibi gayri maddî değil, maddîdir. Bu maddî oluş, Bihter'in hayâllerini daha da plastik yapar.

Aşağıki parçada zengin Adnan Bey'in kendisine tâlip olduğunu öğrenen Bihter'in sevinçli bir ânı ve hayâli tavsir edilmiştir :

“Bu gece Bihter odasına bir neşât-ı zaferle girdi. Şimdi artık tahakkuk edeceğinden emin olduğu hulyâsiyle yalnız kalmak için acele ediyordu. Üstündeki şeyleri koparıp atmak isteyen ellerinin seri hareketleriyle soyundu, omuzlarından kayan gömleğiyle penceresine kadar gitti, pancuru çekti, camı indirdi, kandilini yaktı, mumunu söndürdü, yatağının kenarına oturarak çoraplarını çekip attı; her şeyden uzak, her şeyden ayrı, yalnız hulyâsiyle beraber kalmak için yatağına girdi, eliyle cibinliği çekti.

Ötede kandilin titrek ziyâsı odanın mahrem gölgeleriyle boğuşuyor gibiydi; masanın üzerinde şişelerin irileşen, hâric-ez-nisbet şişen sâyeleri odanın tabanına dökülüyordu. Şimdi Bihter yatağının içinde, hakikatle hulyânın arasına cibinliğinin tül duvarını çekerek yatıyor, odanın ruh-ı sükûnunda bir nefes-i hâbide uçmağa başlıyordu. Yalnız, âfâkdan bir parça güneş istemek için yuvasının kenarında bekleyen beyaz güvercin yavrusu gibi, yataktan, cibinliğin arasından küçük, beyaz, tom-bül bir ayak sarkıyor; asabî bir hırçınlıkla sallanarak şuh, çapkın bir mânâ-yı davetle gûyâ bu firaş-ı emele takım takım hulyâlar çağırıyor; “Evet! diyordu, buraya geliniz, mutantan yahlar, beyaz kıklar, mahun sandallar, arabalar, kumaşlar, mücevherler, bütün o güzel şeyler, bütün o müzehheb emeller... Siz hepiniz, buraya geliniz...”<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Hâlid Ziya, *Aşk-ı Memnu*, İstanbul 1341, s. 17-18.

<sup>22</sup> *Aşk-ı Memnu*, s. 46-47.

Son cümleler Bihter'in hulyâlarının nasıl "güzel objeler" şekline geldiğini göstermesi bakımından dikkate şâyândır. Bihter'in kendisi de "güzel bir obje" dir. Yazar onun yatağa girişini teferruatlı olarak zevkle tasvir ediyor. Ziyafet tasvirinde olduğu gibi burada da her şey objektif, göze hitap eder bir şekilde, teferruatlı olarak tasvir edilmiştir. Yazar burada da resme has bir metod kullanmıştır. Renk ve ışık oyunları itinalı olarak kaydedilmiştir. Bihter'in güzel vücudu, yazarda, onu daha da güzelleştiren hayâller uyandırır. "Âfâkdan bir parça güneş istemek için yuvasının kenarında bekleyen beyaz güvercin yavrusu gibi, yataktan cibinliğin arasından küçük, beyaz, tombul bir ayak sarkıyor" cümlesi, gerçekten bir tablo kadar güzeldir. Burada Hâlid Ziya'nın üslûbu, *Mâi ve Siyah*'dakinden daha nettir. Yazarın üslûbuna hâkim olan tavsif ve teşbih burada daha başarılı bir şekilde kullanılmıştır. *Mâi ve Siyah*'ta bir varlığı tavsif eden sıfatlar, umumiyetle aynı mânâyâ geldikleri halde, burada ayağı tavsif eden üç sıfat Bihter'in ayağının üç ayrı vasfını belirtir: küçük, beyaz, tombul.

Hâlid Ziya ve Servet-i Fünuncular bu teferruatlı tasvir ve tahlii metodunu batılı romancılardan öğrenmişlerdir. Fakat kanaâtime göre, onların bu metodu sevmelerinde ve benimsemelerinde devrin de rolü vardır. II. Abdülhamid devri hayatta hiç bir harekete müsaade etmeyen sıkı bir baskı devridir. Bu devirde aydınların aldığı tavır -dışarı kaçan ihtilâlciler müstesna- umumiyetle Ahmed Cemil'inkinden farksızdır. Onlar da seyrederek, müteessir olurlar ve hayâl kurarlar. Devrin hâkim vasfı cansıkıntısı'dır. Mehmed Rauf, *Eylül* romanında, bu cansıkıntısını kuvvetle tasvir etmiştir. Hareket etmeyen ve canı sıkılan insanlar, zamanı öldürmek için oyalanırlar. Oyalanma kelimesi ile oya arasında bir münasebet vardır. *Aşk-ı Memnu* romanının kahramanı Adnan Bey, boş zamanlarını "oymacılık" ile geçirir. Devrin hem hâkimi, hem mahkûmu olan II. Abdülhamid'in iyi bir oymacı olması tesadüf eseri değildir. Hareket kabiliyetini kaybeden hükümdarın da canı çok sıkılıyor ve oyalanmak için oyma yapıyor veya polis romanları okuyordu. Zamanın âdeta durduğu böyle bir durumda en küçük nüansa önem verilir. Büyük aksiyonlar ince duyguları yok eder. Ne Ahmed Cemil, ne Adnan Bey hareket adamları değillerdir. Onların bütün davranışlarında kadınlara has bir incelik ve zarafet vardır. Hâlid Ziya'nın en çok sevdiği ve tekrarladığı kelimelerden biri "zarif" ve "mini mini" dir. Onun bütün romanları "zarif" ve "mini mini" eşyalar, tavırlar, jestler, duygular ve hayâllerle doludur.

Ahmed Midhat Efendi halktan gelen o sağduyusu ile, Servet-i Fünuncuları "dekadanlık" la itham ederken haklı bir noktaya dokun-

muştur. Gerçekten de Türk edebiyatına büyük şeyler kazandıran Servet-i Fünuncuların üslûpta bu kadar fazla teferruata, inceliğe ve süse düşkün olmaları pek normal sayılmaz. Yıllardan sonra, nesillerin ve zevklerin değişmesiyle bu hakikati gören Hâlid Ziya da *Kırk Yıl*'da bu hususu "maraz" kelimesi ile tavsif ederek şöyle der:

"Yalnız, o zaman Edebiyat-ı Cedide'de belirmeğe başlayan ve bu zümre erkânının arasında birinden diğerine sirayet etmek suretiyle hemen hepsine müstevli olan bir maraz hâdisesinden bahsedeceğim ki bu ma'lûliyetin te'sirâtı "*Mâi ve Siyah*"da da ziyadesiyle görüldü. Ondan sonra sahibinin tâ "*Kırk Hayatlar*" romanına kadar hemen bütün diğer yazılarında da te'sirâtını göstermekden hâli kalmadı.

Bu maraz hâdisesi, refiklerimin afv edeceklerine, hattâ benimle beraber itiraf eyleyeceklerine kanaatle söyleyeceğim, ziynet ve san'at ibtilâsı idi. Bu ibtilâ nazımda olsun, nesirde olsun, yazıları fazla yüklü, sonradan bulunmuş bir tâbiri kabul edersek, ağdalı bir hale getiriyordu; öyle ki o tarihten uzaklaştıkça hele bugün ben bizzat bunları tekrar okurken sinirlenmekten hâli kalmıyorum"<sup>23</sup>.

Servet-i Fünuncular, Şinâsî ve Münif Paşa ile başlayan, Ahmed Midhat Efendi ve Hüseyin Rahmi ile gelişen günlük konuşma dilinden ayrılarak, yeniden "lûgat dili" kullanmakla ve farsça terkipleri yaygın hale getirmekle, şüphesiz, yanlış bir yol tutmuşlardır. Fakat onların işlemiş oldukları hata, sadece bugün eserlerini okunmaz hale getiren "osmanlıca" değildir. Onların hayata bakış tarzlarıyla çok yakından alakalı, seyirci, tasvirci ve tahlilci anlatış tarzlarında aşırı bir taraf vardır ki, onlar bu oyunu, Cenab'ın II. Meşrutiyet'ten sonra yazdığı bazı şiirlerinde görüldüğü üzere, günlük dil ile oynamış olsalar bile, yine de arkadan gelen hareketli nesillerin tenkidinden kurtulamazlardı. 1908 inkılâbı ve onu takib eden savaş yılları, Türk aydınlarının hayat karşısında aktif bir tavır almalarını zarurî kıldı. Bu durum, II. Meşrutiyet'ten sonra Tevfik Fikret'i bile üslûbunda, hattâ lûgatinde değişiklik yapmağa zorladı. *Rûbab-ı Şikeste*'de hayata Ahmed Cemil gibi pasif bir gözle bakan Fikret, II. Meşrutiyet'ten sonra aktif bir tavır takınır. Bu değişikliği *Halûk'un Defteri*'nde hareketlilik ifade eden sembollerle, fiil üslûbunda görmek mümkündür.

Bir üslûp, doruğuna çıktıktan sonra sukut eder ve yeni malzeme ile biraz kaba-saba yeni bir üslûp doğar. Daha Servet-i Fünun devrinde Mehmed Emin'in köylü dili ve hece vezni ile yazdığı, hiç de zarif ve güzel olmayan şiirler hem bir sukutu, hem de yeni bir başlangıcı

<sup>23</sup> *Kırk Yıl*, C. IV, s. 141.

müjdeler. Cenab ve Fikret'in şiirleri ile Mehmed Emin ve Ziya Gökalp'in şiirleri arasında kompozisyon ve üslûp bakımından dağlar kadar fark vardır. Onlar ince ve zarif değil, fakat yeni ve kuvvetlidirler. Onlarla beraber Mehmed Âkif, şiir içinde şiire meydan okuyarak, estetiğini şöyle özetler :

— Hayır, hayal ile yoktur benim alış verişim;  
İnan ki : her ne demişsen görüp de söylemişim.

Şudur cihanda benim en beğendiğim meslek :  
Sözüm odun gibi olsun; hakikat olsun tek!<sup>24</sup>

Yeni devrin romancısı Hâlîde Edib, *Handan* romanında, kahramanı Refik Cemil'in ağzı ile Halid Ziya ve Mehmed Rauf'un tahlilci üslûplarını şöyle tenkid eder :

"Fakat dur bakayım, sen tahlili sever bir çocuksun. Teferruata bayılırsın. Paul Bourget ve Hâlid Ziya mektebi değil mi? Hele Eylül intişar ettikten sonra hepimizde hayatı didik didik etmek arzusu. En tâbiî hareketler, arzular ve hisler, hattâ evza'-ı yevmiye -sabah kahvaltısından gecelik terliklerini giyinceye kadar birçok teferruat-esbab ve hikmeti tahlil edilmeğe değer şeyler diye telâkki olunmak âdeti gençlerde müstevlî bir hastalık oldu. Fakat bilmez misin ki ben öyle değilim? Bilmez misin ki ben hayatımda sade ve basitim. Hele izdivaç ve kadın mesâilinde pek tâbiî, pek ibtidaî, bununla beraber pek de temizim"<sup>25</sup>.

Bu aceleci, teferruat üzerinde durmayan, günlük hayatı, sıcağı sıcağına veren mektup üslûbu ile Türk edebiyatında yeni bir devir başlar. Onu başka bir yazımda ele almağı düşünüyorum.

<sup>24</sup> Mehmed Akif, *Safahat, Fatih Kürsüsü'nde*, 4. tab'ı, İstanbul, 1340 - 1343, s. 4-5

<sup>25</sup> Halide Edib Adivar, *Handan*, ikinci tab'ı, İstanbul 1329, s. 18.