

MAİ VE SİYAH ROMANININ RUS BİÇİMCİLİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ¹

The Analysis Of The Novel Mai ve Siyah With Regards To Russian Formalism

Tahsin YAPRAK²

² Öğr. Gör., Adıyaman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, tyaprak@adiyaman.edu.tr, orcid.org/0000-0003-3930-0425.

Araştırma Makalesi/Research Article

Makale Bilgisi

Geliş/Received:08.06.2022
Kabul/Accepted:31.07.2022

DOI:10.20322/littera.1127782

Anahtar Kelimeler

Rus Biçimciliği, Fabula, Syuzhet, Yabancılaştırma, Mai ve Siyah.

ÖZ

Rus Biçimciliği, 1915-1930 yılları arasında Rusya’da etkili olmuş bir edebiyat kuramıdır. Kökenleri Aristo’ya kadar uzanan teori, kendisinden sonra gelen Yeni Eleştiri, Yapısalcılık gibi eseri merkeze alan eleştiri kuramlarını da etkilemiştir. Bu kurama göre edebiyat da diğer birçok disiplin gibi nesnel kriterlere göre incelenebilir bir bilimdir. Bu nedenle Biçimciler çalışmalarını yazınbilim olarak ifade etmişlerdir. Ayrıca, edebiyatı; psikoloji, sosyoloji, tarih gibi dalların bir örneklem alanı olmaktan çıkarak kendi özgül değerine kavuşturmayı amaçlamışlar ve bu nedenle edebiyatla ilgili çıkarımlarını edebiyata has terimlerle izah etme konusunda hassas davranmışlardır. Biçimciler, Sovyetler Birliği’nin edebiyatta hâkim kılmak istediği Sosyalist Realizm görüşüne aykırı olarak içeriği değil de biçimi ön plana çıkardıkları için zamanla sistem dışına itilmişler ve görüşlerini özgür biçimde ifade edememişlerdir. Böylece Biçimcilik’in etkileri Sovyet topraklarında değil, Avrupa ve Amerika’da görülmeye başlanmıştır. Bu beklenmedik dağılmanın, kuramın görüşlerini sistematize edememesinde etkili olduğu söylenebilir. Öte yandan, kuramcıların, araştırmacıları “eseri merkeze almak” paydası altında özgür bırakmak istemelerinin de statik bir okuma biçimi önermemelerine sebep olduğu düşünülebilir. Çalışmada, Rus kuramcılarının roman teorisi üzerine düşüncelerinin bir araya getirilmesiyle yeni bir “roman tahlil metodu” önerilmiştir. Bu tahlil metodu ışığında Servetifünun edebiyatının en bilinen romanlarından olan *Mai ve Siyah* nesnel bir şekilde analiz edilmeye ve bu analizin sonucunda da romanın edebî nitelikleri ortaya konmaya çalışılmıştır.

ABSTRACT

Russian Formalism is a literary theory that was influential in Russia between 1915 and 1930. The theory, whose origins go back to Aristotle, also influenced the later work-centered criticism theories, such as New Criticism and Structuralism. According to this theory, literature, like many other disciplines, is a science that can be studied according to objective criteria. For this reason, formalists expressed their work as “the science of writing.” In addition, they aimed to bring the literature to its own value by not making it a sample area of the disciplines such as psychology, sociology, history; for this reason, they were sensitive about explaining their inferences about literature in terms specific to literature. The Formalists were pushed out of the system over time and could not express their views comfortably because they emphasized the form rather than the content, contrary to the view of Socialist Realism that the Soviet Union wanted to dominate in literature. Thus, the effects of Formalism began to be seen not in the Soviet lands, but in Europe and America. It can be said that this unanticipated spread had a role in the theory’s

Keywords

Russian Formalism, Fabula, Syuzhet, Defamiliarization, Mai ve Siyah.

¹ Bu makale, “AGP Humanities And Social Sciences Conference, Budapest, Hungary 22-25 September, 2016 Eötvös Loránd University” başlıklı sempozyumda “The Analysis of the Novel Mai ve Siyah with Regards to Russian Formalism” isimli sunulmuş sözlü bildirinin genişletilmiş halidir.

being unable to systematize its views. On the other hand, it can be considered that the theorists' desire to liberate the researchers under the common denominator of "work centrism" led them not to propose a static reading style. In the study, a new "novel analysis method" is proposed by bringing together the views of Russian theorists on the theory of the novel. In the light of this analysis method, *Mai and Siyah*, one of the best-known novels of Servetifunun's literature, were analyzed objectively and as a result of this analysis, the literary qualities of the novel were tried to be revealed.

Atıf/Citation: Yaprak, T. (2022), "Mai ve Siyah Romanının Rus Biçimciliği Açısından İncelenmesi", *Littera Turca, Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 8/3, 1960-1992.

Sorumlu yazar/Corresponding author: Tahsin YAPRAK, tyaprak@adiyaman.edu.tr

GİRİŞ

Günümüzde bir romanı tanıtmak için yazılan incelemelerde, çoğunlukla, romanın öncelikle olay örgüsü çıkarılmakta; daha sonra da romanın yapı unsurları olduğu düşünülen "şahıs kadrosu", "zaman", "mekân", "bakış açısı ve anlatıcı" gibi unsurlarla ilgili bilgiler verilmektedir. Bu tür tahlillerde bu unsurlar adeta romanın bütünlüğü içinden çekilip çıkarılır ve sadece bu unsuru merkeze alan bir bilgilendirme yapılır. Okur, örneğin, *Araba Sevdası* romanda "olay"ın ne olduğunu, hangi kahramanların yer aldığını, bu kahramanların özelliklerini ya da mekânın romanda nasıl kullanıldığını öğrenir; ancak bu tahlil biçimi, romanın birbirleriyle etkileşim içinde olan unsurlardan oluşan, kendi içinde anlamlı bir bütünlük taşıyan bir sanat eseri olduğunun gözden kaçırılmasına sebep olabilir.

Ayrıca, "Romanda Yapı" başlığı açılarak romanı oluşturan yapı unsurlarının özelliklerinin genel hatlarıyla tanıtıldığı bu tür tahlillerde, aşağıda değişik bir okumasını yapmaya çalışacağımız *Mai ve Siyah* romanı üzerinden konuşacak olursak, örneğin Ahmet Cemil'in babasının ölmesi ya da Şekip Efendi'nin kırtasiye dükkânı açması gibi "satır arası" bilgilere pek dikkat edilmez. Halbuki, yazarın, bir roman tanıtımında pek yeri olmadığı düşünülebilecek bu türden bütün tasarruflarının belirli bir plan doğrultusunda romana dâhil edilmiş olması gerekir ve araştırmacı da bu satır araları üzerinden bir anlamda "yazarın planlarını" deşifre ederek romanın daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir.

Aynı zamanda bu tür incelemelerde romanın niteliğine dair yargılar, incelemenin "Değerlendirme" başlıklı bölümünde, önceki verilen bilgilerden bağımsız olarak daha çok romanın Türk edebiyatındaki yeri ve önemiyle ilgilidir. Yani, örneğin, kahramanların ya da mekânların seçiminin başarılı olup olmamasından çok, romanın genel anlamda bir değerlendirmesi yapılır ki bu değerlendirmeler, verilere dayanmadığı için, bir inceleme yazısının belirli bir noktaya kadar taşınması gereken nesnellikten uzak olabilmektedir.

Bu çalışmada, bu tür incelemelerde kullanılmak üzere, yeni bir okuma biçimi önerilmektedir.

1. RUS BİÇİMCİLİĞİ VE BİÇİMCİ OKUMA METODU

Rus Biçimciliği, 1915-1930 yılları arasında Rusya'da çalışmalar yapmış bir edebiyat topluluğunun edebiyat teorisiyle ilgili ortaya koyduğu görüşlerin genel adıdır. Bu görüşlerin temel çıkış noktası ise edebiyat; psikoloji, sosyoloji, siyaset ya da tarih gibi disiplinlerin bir anlamda örneklem alanı, bir yardımcı alan olmaktan kurtarmaktır. Aynı zamanda, bir edebiyat incelemesinde, bir sosyoloğun, siyaset bilimcinin ya da psikoloğun terimlerini değil,

edebiyata has terimleri kullanma noktasında da hassas davranmışlar; edebi metni bir sosyolog, siyaset bilimci ya da psikolog gibi değil, bir edebiyatçı gibi okumuşlardır.

Bu noktada şu önyargıya mutlaka değinilmelidir: Rus Biçimcileri'nin metin merkezli okuma yaptıkları söylenegelmiştir; ancak bu okuma biçiminden kasıt metin dışı dünyanın tamamen göz ardı edilmesi değildir. Örneğin Jurij Striedter, biçimci incelemede yazarın rolüyle ilgili şunları söyler: "Hala şiddetini koruyan (...) bir önyargı biçimciliğin; edebiyatın içeriğini, yazarın şahsının ve dünya görüşünün rolünü ve edebiyat ile toplum arasındaki bağı bir kenara iterek sadece biçimlerle ilgilendiğini söyler. (...) Aslında Rus Biçimcileri yazarın rolünü göz ardı etmemiştir. (...) Rus biçimciliği; yazara, Romantizmden sonra edebi eleştirilerin büyük çoğunluğunun hedefi olan bir kişi olarak ya da bir 'deha'nın estetiği, bir biyografi, ya da çok sonradan bir psikolojik analiz olarak, tek taraflı bir odaklanmaya apaçık bir tepkiydi. Bu tepki, biçimcilerin yazarın şahsının baskın olmadığı o özel sanat alanlarının üzerine ilgisini arttırmıştır (...) Bu ilgi onların edebi eser üretme (yazar) üzerindeki orantısız vurgusunu, ortaya çıkan ürünü (eser) onun (okuyucu tarafından) algılanışı ile birlikte ele alarak düzeltmelerini sağlamıştır. Bu vurguların yön değiştirmesi edebi eleştirinin bugüne kadarki gelişiminde çok önemli olmuştur." (Striedter, 1989: 1-2). Kuramın lideri durumundaki Viktor Şklovski'nin Düzyazı Kuramı isimli kitabında okurun algılama biçiminin yazarın tasarruflarına, dolayısıyla metnin oluşumuna olan etkisinden bahseden şu kısım, bu konuyla ilgili verilebilecek ilginç örneklerdendir: "Tolstoy, Maupassant'tan daha ilkel, çünkü paralel yapıyı açığa çıkarma ihtiyacı hisseder (...) Fransız okuyucu, kuralların çığnendiğini büyük bir titizlikle hisseder ya da o yazıda ima edilen uygun paraleli aramayı daha kolay bulur. Öte yandan bizim Rus okuyucumuz çok daha karışık edebi kurallar anlayışı ile hareket ediyor." (Şklovski, 2009b: 64). Sonuç olarak, Rus Biçimcilerinin en önemli önceliklerinin metnin kendisi olduğu, metnin oluşumuna etkisi olan metin dışı unsurlardan da gerekli durumlarda bahsedilebildiği söylenebilir.

Rus Biçimcileri'yle ilgili bahse değer diğer bir konu, incelemelerinin hedefidir. Rus Biçimcileri metin merkezli bu okuma biçimleriyle metinleri "edebî" yapan şeyleri, bu niteliğe ulaşmanın temel esaslarını belirlemeye çalışıyorlardı. Bunu yaparken de bir bilim adamı titizliğiyle hareket ediyorlardı. Bu nedenle çalışmalarını, Türkçeye "yazınbilim" olarak çevrilen kelimeyle ifade ediyorlardı.

Eski Yunan'dan bu yana sanatın vasfı, ne yaptığı, işlevi ile ilgili birçok görüş ileri sürülmüştür. Rus Biçimcileri'nin bu konudaki görüşleri, kuramın en çarpıcı ve meşhur buluşlarından biri olarak kabul edilmiştir. Rus Biçimcileri'ne göre sanatın temel işlevi, insanların hayata karşı geliştirdiği alışkanlığı kırarak hayatı daha farklı algılamasını sağlaması ve bu sayede hayattan aldığı zevkin artmasıdır. Şklovski, birçok kuramsal metinde yer alan "Teknik Olarak Sanat" isimli makalesinde, bu durumu, Tolstoy'un günlüğünde anlattığı bir durum üzerinden ele alır. Tolstoy günlüğünde, üstünde çok durmadan, bilinçsiz bir şekilde eşyaların tozunu alırken, kanepenin tozunu alıp almadığını hatırlayamadığını, daha sonra da eğer daha önce kanepenin tozunu almışsa ve bunu yaptığını hatırlamıyorsa bilinçsizce yaşanmış bu hayat parçasının hiç yaşanmamış gibi olduğunu söyler. Sonunda da hayatın tamamının da, bu duruma benzer şekilde, bilinçsizce devam ettirilen alışkanlıklar çerçevesi içinde yaşanması durumunda da bütün bir hayatın hiç yaşanmamış gibi olacağı sonucuna ulaşır. Şklovski bu örnekten hareketle

sanatın amacını şöyle izah eder: “[B]öylece, hiçbir şeyden sorumlu tutulmazsa, hayat hiçliğe dönüşür. Otomatikleşme eşyalarda, kıyafetlerde, mobilyalarda, eşlerimizde ve savaş korkumuzda erozyona uğrar. Birçok insanın karmaşık hayatı tamamen bilinçdışı düzeyinde gerçekleşirse o zaman sanki bu hayat hiç olmamış gibi olur. Ve böylece, hislerimizi uzuvlarımıza geri döndürmek için, bize nesnelere hissettirmek için, bir taşı taş gibi hissettirmek için, insana sanat aracı verilmiştir. O halde sanatın amacı, bizi tanıma yerine, görme organı aracılığıyla bir şeyin bilgisine götürmektir. Nesnelere “yabancılaştırarak” ve biçimi karmaşılaştırarak, sanat aracı algıyı uzun ve “zahmetli” hale getirir.” (Şklovski, 2009:6). Şklovski’nin bu sözlerinde dikkat çekilmesi gereken iki önemli nokta vardır: Birincisi nesnelere yabancılaştırılması, ikincisi ise algının uzun ve zahmetli hale getirilmesi. Yabancılaştırma, esasında Rus Biçimciliği’nin edebiyatla ilgili birçok alt başlığı açıklamak için kullandıkları bir terimdir. En basit haliyle ifade edilecek olursa, yabancılaştırma, insanoğlunun çeşitli sebeplerle otomatikleşmiş ve dolayısıyla uyumuş algısını dikkat çekici bir yenilik yaparak uyanık hale getirmek; Berna Moran’ın ifadesiyle, çeşitli sebeplerle oluşmuş alışkanlığı kırmaktır. Farkında olunmasa da gündelik hayat içinde bu türden durumlar aslında sıklıkla yaşanır. Örneğin bir tarihi eseri ya da güzel bir doğa manzarasını ilk defa gören bir kişinin yaşadığı hayret ve şaşkınlık duygusunun sebebi, o tarihi eserin/manzaranın o kişiye çok değişik gelmesindedir. O tarihi eserin/manzaranın yakınında yaşayanlar ise eserin/manzaranın bu kadar beğenilmesini çoğu kez anlamlandıramazlar. İşte sanat da insanların gerçek hayattan edindikleri tecrübeleriyle oluşmuş otomatikleşmiş algıyı, gerçek hayatı çeşitli şekillerde değiştirerek bozar. Bu noktada en realist ya da natüralist eserlerin bile öyle ya da böyle gerçek hayatın birebir aynısı olamayacağını hatırlatmak gerekir.

Rus Biçimcileri, bu otomatikleşme-yabancılaştırma/alışkanlığı kırma döngüsünü sadece sanatın temel özelliklerini açıklamak için kullanmazlar. Örneğin, edebiyat tarihinde meydana gelen değişimler de bu döngüyle izah edilir. Edebiyat ortamına hâkim olan bir edebi anlayış, bir süre sonra okurlar ya da yazarların bu anlayışa alışmalarına ve sıkılmalarına sebep olunca, edebiyat ortamına yenilik getiren yepyeni bir anlayış eskiyi yıkıp yerine yenisini getirir ve böylece edebiyat ortamına bir tazelenme duygusu gelmiş olur. Edebi akımlarda ya da şiir anlayışlarında sıklıkla kullanılan “tepki olarak” sözcüğünün, Rus Biçimcileri’ne göre, açıklaması esasında bu döngünün bir yansımasından başka bir şey değildir. Benzer şekilde temalarda ya da edebi tekniklerde de bazı zamanlarda yükselişe geçen bu tür “modalar” ya da “yenilikler” vardır.

Şklovski’nin sözlerinde dikkati çeken ikinci mesele, “algının uzun ve zahmetli hale getirilmesi” ise otomatikleşmenin oluşmasını engellemek için yapılması gereken çok belirgin bir tekniktir. Şklovski başka bir yazısında şöyle söyler:

“Şiirle ilgili, “Neden gergin ipte yürüyelim ki, ve yetmezmiş gibi, neden her dört adımda bir çömelelim?” diye sorar Saltykov-Shechedrin. (...) Şairin dilini bağlayan dolambaçlı ve zahmetli bir dil ya da garip, sıradışı kelimeler, sözcüklerin sıra dışı bir biçimde bir araya gelmesi... Bütün bunların ardında ne var? (...) Kral Lear neden Kent’i tanıyamıyor? Neden Kral Lear ve Kent, Edward’ı tanıyamıyor? Shakespeare’in dramasının temelinde yatan yöntemlerle ilgili, büyük bir şaşkınlıkla böyle sormuştu Tolstoy. Bu soru olayları nasıl göreceğini ve onlarla nasıl

şaşkınlığa uğrayacağını çok iyi bilen bir adamdan geliyor. (...) Dolambaçlı bir yol, ayağın altındaki taşları katı bir biçimde hissettiği, kendine çıkan bir yol... Sanatın yolu budur.” (Şklovski, 2009a: 15)

Bu durumu izah etmek için sıklıkla kullanılan örneği tekrar etmek gerekirse: Konuşma diliyle şiir dili arasındaki fark tam da budur. İnsanların zahmetsizce kullandığı ve bu nedenle niteliğine dikkat kesilmedikleri konuşma dilinden farklı olarak şiir dili, konuşma diline göre daha zor algılandığı için kendisini belirginleştirir ve insanlar, alıştıkları konuşma dilinden farklı bir dille karşılaştıkları için bu dile ilgi gösterirler. Bu dilin biraz daha zorlu olması nedeniyle, bu farkındalığın oluştuğu düşünülebilir. Tolstoy’un günlüğünde anlattığı kanepenin anısına geri dönülecek olursa, Tolstoy’da o işi herhangi bir zorlanma olmadan defalarca yapması nedeniyle böyle bir his oluştuğu düşünülebilir. Tolstoy’un bir temizlikçiye göre böyle bir meselede daha dikkatsiz olması normaldir; ancak bir temizlikçi bu konuda daha dikkat kesilecek ve kanepeyi silip silmediğini muhakkak ki Tolstoy’dan daha iyi hatırlayacaktır. Bu iki kişi arasındaki farkındalık farklılığında en önemli rolü oynayan, otomatikleşmeyi engelleyen “zorluk”tur.

Çalışmanın devamında yukarıda ana hatlarıyla ilgili bilgiler verilen Rus Biçimciliği’nin roman teorisi alanında kullandığı terimler izah edilecek ve bu bilgiler ışığında *Mai ve Siyah* analiz edilecektir.

2. MAİ VE SİYAH ROMANININ RUS BİÇİMCİLİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

2.1. TEMA

Rus Biçimcileri, “tema” terimini Türkçedeki “konu” terimiyle yani, “içeriğin en genel ifadesi” anlamında kullanırlar.² Rus Biçimcileri, bir yapıtın içeriğinin çağdan çağa önemini yitirmesini engellemek adına, sanatçıların eserin konusuyla, hiç eskimeyen bir tema olan “duygular” arasında bazı bağlantılar da kurduklarını düşünürler: “İlgi çekici bir tema seçmek yeterli değildir. İlginçliği sürdürmek, okurun dikkatini canlı tutmak gerekir. (...) Devrimci hareketin evrelerini saptayan yazanakçının (raportörün) soğuk anlatım biçimi yeterli değildir. Sevmek, kızmak, zevk almak, başkaldırmak gerekir. Böylelikle yapıt, terimin kesin anlamıyla güncel kılınır, çünkü okurun iradesini yönlendiren duyguları canlandırarak onun üstünde etkili olur.” (Tomaşevski, 2010: 250) *Mai ve Siyah*’ın teması, içerikle ve duygularla olan ilişkisi açısından ifade edilecek olursa, Ahmet Cemil isimli kahramanın başından geçenler üzerinden ele alınan “hayal kırıklığı”dır.

Bu temanın seçiminde, hem Rezaizade ve Abdülhak’ın romantikliğinin hem de Avrupa’da o sıra gündemde olan asrın hastalığı (mal de siècle) denen melankolikliğin sanatçının üzerinde etkisi olduğu düşünülebilir. Ayrıca yine Osmanlı’nın o dönemlerdeki zor durumu ve II. Abdülhamit döneminde yaşanan sıkıntıların getirdiği üzücü olaylar, sanatçının hayal kırıklığına uğramış bir kahramanın başından geçenleri anlatmasını sağlayarak tema seçimine etki etmiş olabilir. Romanın “Servet-i Fünun’un romanı” (s. 8)³ başlığıyla tefrika edilmeye başlanması da temanın dönemin sanatçılarının ruh halini yansıtması amacıyla seçildiğinin bir göstergesidir. Hatta Tanpınar (2011: 288)

² “Yapıtta yer alan tek tek öğelerin anlamları, tema denen şeyin (sözü edilen şey) birliğini oluştururlar.” (Tomaşevski, 2010: 247)

³ Romandan yapılan alıntılarda “Halid Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, Can Yayınları, İstanbul, 2016” künyeli baskı esas alınmıştır. Bu baskı, 1938 yılında Halid Ziya tarafından yeniden bastırılan nüshanın aynısidir.

Mai ve Siyah'ı, Servet-i Fünun neslinin hemen her şeyiyle yer aldığı bir manifesto olarak nitelendirir. Temanın romancının hayatıyla yakından ilgili olması; şiir, dil, çeviri sorunları, yayın dünyasının yaşadığı sıkıntılar gibi konuların da romanda yer almasını sağlamıştır.

2.2. FABULA

Tomaşevski, temanın çeşitli parçalara ayrılabilceğini, hatta bu parçalanmanın cümle düzeyine kadar inebileceğini ifade eder ve her bir parçayı da "motif" olarak ifade eder. Tomaşevski'ye göre motifler ikiye ayrılır: Bağlı motifler ve özgür motifler. Yukarıda temanın anlatıda ele alınan konu anlamında kullanıldığına ve duygularla olan bağlantısına değinilmişti. Bağlı motifler, kronolojik bir neden-sonuç zinciri içinde ilerleyerek temanın "ele alınan konu" yönünü ifade ederler. Tomaşevski, bu zincirin tamamına "fabula" adını verir. (Tomaşevski, 2010: 247-253)

Olaya dayalı metinlerin en belirgin vasfı olan "olay", her zaman gerçek hayatta olduğu gibi, kronolojik bir neden-sonuç zinciri içinde ilerlemeyebilir. Romanda bu motiflerle nasıl bir tasarrufta bulunulduğunu daha iyi anlamak için öncelikle romanı oluşturan bağlı motiflerin kronolojik olarak tespiti gerekir bu bir anlamda fabulayı tespit etmek demektir:

M1: Ahmed Cemil'in askeri ortaokulda okurken Hüseyin Nazmi isimli biriyle tanışması.

M2: Ahmed Cemil ve Hüseyin Nazmi'nin edebiyata, şiire büyük ilgi duymaları, okumalar yapmaları.

M3: 19 yaşına kadar mutlu bir hayat süren Ahmed Cemil'in babasını kaybetmesi.

M4: Babasının ölümü nedeniyle ailesinin geçimini üstlenmek durumunda kalan Ahmed Cemil'in çevirmenlik, özel ders vermek gibi işlerde çalışmaya başlaması.

M5: Çevirmenlik işleri vesilesiyle tanıştığı Mir'at-ı Şuun gazetesinde çalışmaya başlaması.

M6: Mir'at-ı Şuun yazarlarının hep birlikte yemek yemeleri ve orada Ahmed Cemil ve Raci'nin Hüseyin Nazmi hakkındaki tartışmaları.

M7: Ahmed Cemil'in yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi'ye yazmak istediği eserden bahsetmesi.

M8: Ahmed Cemil'in kardeşi İkbâl'in basımevinin sahibi Tefvik Bey'in oğlu Vehbi Bey'le evlenmesi ve Ahmed Cemillerin evine içgüveyi olarak gelmesi.

M9: Ahmed Cemil'in, Hüseyin Nazmi'nin, küçüklüğünden beri tanıdığı, kız kardeşi Lamia'ya âşık olduğunu anlaması.

M10: Vehbi Bey'in, babasının felç olması nedeniyle matbaanın idaresinde etkili olmaya başlaması, gazetenin çalışanlarını birer birer gazeteden uzaklaştırması.

M11: Matbaanın büyütülmesi için Vehbi Bey'in, Ahmed Cemil'i baba yadigârı evinin rehin verilmesi konusunda ikna etmesi.

M12: Ahmed Cemil'in eserinin bitmesi; Raci ve Hüseyin Nazmi'nin de dâhil olduğu dönemin edebiyatçılarının eserin okunduğu bir yemekte bir araya gelmeleri.

M13: Raci'nin, Ahmed Cemil'in eserini, gizli bir isimle çok ağır bir şekilde eleştirmesi; bu durumun gazetenin patronu durumundaki Vehbi Bey'i rahatsız etmesi nedeniyle Ahmed Cemil'i başyazarlıktan alması.

M14: Vehbi Bey'in İkbâl'i döverek evi terk etmesi ve hamile olan İkbâl'in bu olay sonucu çocuğunu düşürmesi ve ölmesi.

M15: Ahmed Cemil'in Hüseyin Nazmi'nin bir yurtdışı görevine gideceğini ve Lamia'nın evlendirileceğini öğrenmesi, Lamia'nın üzgün olduğunu zannederken mutlu olduğunu anlaması.

M16: İkbâl'in ölümü ve Lamia'nın evliliğinden sonra büyük buhran geçiren Ahmed Cemil'in eserini sobaya atıp yakması.

M17: Ahmed Cemil'in, annesi ve hizmetçileriyle uzak bir memuriyete gitmesi.

2.3. SYUZHET

Fark edileceği üzere, *Mai ve Siyah* romanı yukarıda sıralanan bağlı motiflerin oluşturduğu fabula'dan ibaret değildir. Hatta bağlı motifler, romanda kronolojik bir şekilde de yer almamışlardır (Roman M6 ile başlar.). Bu sıranın bozulmasıyla, şiir dilinin konuşma dilinin sentaksını bozması arasında bir benzerlik kurulabilir. Konuşma dili, şiir dilinin oluşabilmesi için bir temel, bir kaynak olma özelliği gösterdiği gibi; fabula da anlatının oluşması için gerekli olan temel yapıyı, malzemeyi oluşturur. Rus Biçimcileri de bu nedenle asıl inceleme konusu olarak tema ya da fabulayı değil, "syuzhet"i ele almışlardır. Çünkü fabulalar, konuşma dili gibi, hayatın içinden gelirler, hayatın bir anlamda taklidi gibidirler. Fabulalar, hayattan alınabilir⁴, tekrar kullanılabilirler⁵. Bu anlamda, çoklukla, sanatsal bir özellik göstermezler. İşte syuzhet, bu sanatsal kuruluşun genel adıdır, bir fabulanın nasıl bir sanat eseri haline geldiğinin açıklamasıdır, Rus Biçimcileri'nin anlamaya ve açıklamaya çalıştıkları sistemdir. Çalışmanın devamında bu sanatsal kuruluşu oluşturan unsurlar ve bu unsurların birbirlerini nasıl etkiledikleri anlaşılmalı ve açıklanmaya çalışılacaktır.

Bu kapsamda ele alınacak ilk alt başlık "kurgu"dur. Rus Biçimcileri, motiflerin anlatılarda yer alma sırası anlamındaki kurguyla ilgili çok sayıda tespitte bulunmuşlardır. Tomaşevski, bir romanın başlangıcında, kahramanların özelliklerinin, ilişki durumlarının anlatıldığı motifleri, "sunuş", bu bilgiler romanın ilerleyen sayfalarına bırakılmışsa bu durumu da "geciktirilmiş sunuş" olarak ifade eder. Romanda herhangi bir uzlaşma durumunu bozup çatışmayı başlatan motifleri ise "düğüm" olarak nitelendirir. (2010: 257). "Çatışma durumu dramatik bir hareket yaratır, çünkü karşıt iki ilkenin uzun süre bir arada varlıklarını koruması olanaksızdır ve ikisinden biri öbürüne üstün gelecektir. Buna karşılık 'uzlaşma' durumu yeni

⁴ Gerçek hayat hikâyelerinden uyarlanmış anlatılar.

⁵ Klasisizm döneminde ya da Divan edebiyatında daha önce kullanılmış fabulalar tekrar kullanılabilmiştir. Ancak bu benzer fabulalara rağmen ortaya farklı eserler de konabilmiştir. Bu fark, çalışmanın devamında da izah edileceği üzere syuzhet'teki farklılıklardan kaynaklanmaktadır.

bir harekete yol açmaz, okurun beklentisini harekete geçirmez; bu nedenle de böyle bir durum son bölümde ortaya çıkar ve çözüm olarak adlandırılır.” (Tomaşevski, 2010: 256). Çözüm durumu önceki sayfalarda ele alınan bir motifin nihayete erdirilmesi olarak da yorumlanabilir. Çünkü nihayete erdirilmemiş bir motifin romanın önceki sayfalarında yer almaması beklenir.

Şklovski, romanın okurda tamamlanmışlık hissi oluşturması için, bir anlamda çatışmanın geride bırakıldığını gösteren cümleler kullanılması gerektiğini düşünür:

“Bazen böyle ‘hikâye tabloları’ benim tabirimle ‘sahte son’la tamamlanır. Bu sahte son genellikle doğa ya da herhangi bir Noel hikâyesinin sonunda olduğu gibi (kar şiddetli ve acımasız bir hale dönüştü) havanın bir tarifiyle oluşturulurdu ve bu teknik Satiricon sayesinde bu kadar ünlü oldu. Siz sevgili okurlar da benzer satırlarla bir şeyler oluşturmayı deneyebilirsiniz. Sevilla’nın gece manzarasını ya da kötü bir havanın tarifini ve Le Sage’dan yapılan alıntıya eklemenizi tavsiye ederim.” (Şklovski, 2009b: 56)

Şklovski, Düzyazı Kuramı adlı eserinde bu konuyla ilgili başka tespitler de yapmıştır. Örneğin *Sherlock Holmes ve Gizem Öyküleri* isimli yazısında Şklovski (2009d:), Conan Doyle’un gizem yaratmak için kullandığı tekniklerden bahseder. Bunların en önemlisi, gizem yaratmak için önce bir olayın sonucunu belirsiz bir şekilde verip sonra nedenini anlatmak, bir anlamda motiflerin sırasını değiştirmektir. Dedektif romanlarında sıklıkla uygulanan bu teknik, diğer romanlarda da kullanılır. Örneğin önce bir kahramanın dikkat çekici bir davranışından, sözünden, hislerinden bahsedilmesi sonra bunun sebeplerinin açıklanması gizem yaratarak okuru meraklandırmak, bu türdeki bir tasarruftur.

Şklovski, *Kurgunun Yapısı* isimli yazısında (2009b), çalışmada “kehânet motifi” olarak adlandırılacak bir diğer kurgu tekniğinden de bahsetmiştir. Bu teknikle, ileride gerçekleşmesi muhtemel olan motiflerden bahsedilerek okurun o motiflerin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğine ya da gerçekleştiğinde neler olabileceğini merak etmesi sağlanmış olmaktadır.

Bu kapsamda ele alınabilecek bir diğer teknik, Tomaşevski’nin bir motifin gerçekleşeceğine dair okurun yanlış yönlendirilmesi olarak tarif ettiği tekniktir. (2010: 265-266) Çalışmada “sahte ipucu” olarak adlandırılacak olan bu teknik de romanlarda sıklıkla kullanılmaktadır. Okur bu teknikte romanda bahsi geçen herhangi bir motifle, başka bir motifin haber verildiğini zannederken işin aslı sonradan ortaya çıkmakta ve sürpriz etkisi yaratılmış olmaktadır.

Şklovski’nin *Don Kişot’un Yapılışı* (2009c) ve *Bir Parodi Romanı: Sterne’den Tristram Shandy* (2009e) isimli yazılarında bahsettiği bir diğer kurgu tekniği de “hatırlatıcı” olarak ifade edilebilecek motiflerin tekrar etmesidir. Bu teknikte amaç, bir motifin anlatı içinde tekrar edilerek okur tarafından unutulmasını engellemektir. Rus Biçimcileri, hemen her romanda kullanılabilecek bu tür kurgu tekniklerinin dışında, sadece inceledikleri romana has uygulamalar olduğunda da bu stratejileri “teknik” olarak ifade etmişlerdir.

Yukarıda da ifade edildiği gibi bağlı motifler, romanı oluşturan olayın neden-sonuç zinciri içindeki her bir motiftir. Ancak romanda, anlatılan olay dışında kalan bazı motifler de kullanılır ve bunlara roman tahlillerinde olayı kısaca

tanıtın “özet” kısımlarında çoğunlukla yer verilmez. Bağlı motif dizgeleri ya da kurgu tipleri aslında önceki anlatılarda da kullanılmış olan şablonlar olabilir. Örneğin Ronald B. Tobias, *Roman Yazma Sanatı* adlı eserinde bu şablonları ele almış ve yirmi tane kurgu tekniği çıkarmıştır. Tobias, çalışmada ele alınan terminoloji kullanılarak ifade edilecek olursa, fabulanın ve kurgunun önemini şöyle anlatır: “Kurgu, hikâyenizi bir arada tutan bir iskelettir. Bütün ayrıntılarınız kurgunun kemiklerine asılıdır. (...) Bu özetleri, roman incelemelerinde ve eleştirilerinde her zaman okuruz.” (Tobias, 11: 1996). Özgür motifler, Tobias’ın “ayrıntılar” olarak ifade ettiği ve özetlerde yer almayan bütün motiflerdir. Ruh tahlilleri, mekân tasvirleri, herhangi bir konuyla ilgili kahramanın ya da anlatıcının bilgi verdiği, görüş açıkladığı bütün motifler, Şklovski’nin ek hikâye olarak ifade ettiği (Şklovski, 2009c: 80-100) romana dâhil edilmiş anlatı parçaları, sonuç olarak fabulada yer verilmeyen bütün motifler bu kapsamdadır ve bir romana asıl ruhunu veren motifler de bunlardır. Şöyle ki: Bir sanatçı bir fabulayı ya da kurguyu başka bir eserden birebir alabilir. İki aşığın çeşitli zorluklar çekerek birbirlerine kavuşmaları ya da haksızlığa uğrayan kişilerin intikam hikâyeleri yüzyıllardır anlatılmaktadır; ancak bu anlatıları farklılaştıran, özgür motiflerdir.⁶

Özgür motiflerin kurguyla alakalı şöyle bir işlevleri de vardır: Sanatın yolunun dolambaçlı olduğu yukarıda ifade edilmişti. Özgür motifler, bazı durumlarda, bağlı motiflerin ilerleyişini engelleyerek heyecan duygusunun daha uzun sürmesini sağlayabilirler. Örneğin romanın en heyecanlı yerinde, bağlı motifin kesilip araya konuyla doğrudan alakalı ya da alakasız, başka bir motifin girmesi, heyecan duygusunun devam etmesini sağlamak için kullanılan bir tekniktir.

Rus Biçimcileri, roman kahramanlarını, yukarıda bahsi geçen motiflerin nispet edildiği kişiler olarak görürler. Bir fabulanın gerektirdiği hareketin ve ilerlemenin sağlanması için bu motiflerin birinin başından geçmesi gerekir. Örneğin macera romanlarında anlatılan motifler, maceraperest ya da talihsiz bir kahramanın başından geçen olaylar olarak romanda yer alırlar. Bir kahramanın maceraperest ya da talihsiz olması gibi özellikleri de kahramanların belirleyici özelliği olarak ifade edilir. Bu belirleyici özellikler, aynı zamanda, temanın hissettirmek istediği duygunun okura geçmesi için ya da yazarın bir özgür motif aracılığıyla açıklamak istediği bir fikri bir insana nispet ederek okura aktarmanın daha etkili olacağını düşünmesi nedeniyle de kullanılır. Çünkü romanı etkili bir tür yapan, biraz da bir fikrin ya da duygunun okurun kendisine yakın göreceği bir insanla ilişkilendirilerek aktarılmasıdır. Örneğin, Peyami Safa’nın Fatih-Harbiye romanında dile getirdiği/ima ettiği fikirlerini bir makale olarak yayımlamasıyla bir romanda kahramanların başından geçen olaylar olarak okura aktarması arasında etkileyicilik açısından bir fark vardır. Bütün bu belirleyici özellikler, romandaki çatışmanın sağlanması için de kahramanlara yüklenebilir. Fatih-Harbiye romanı örneği üzerinden devam edilecek olursa, Neriman’ın iç dünyasında bir çatışma yaşanması için Şinasi’ye ve Macit’e yüklenmesi gereken özellikler olmalıdır. Bu özelliklerle Şinasi’nin okura daha yakın, Macit’in ise daha uzak gelmesi gerekir. Bu etkiyi yazarlar, olumlu kahramana ve

⁶ Tomaşevski, bunların yanında dural motifler ve devimsel (devinimsel) motiflerden de bahseder; ancak bunlar bağlı ve özgür motifleri bir anlamda destekleyen hareketli ya da hareketsiz motifler olarak tarif edilmektedir. Tomaşevski, bu motiflerle bağlı ve özgür motifler arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar: “Özgür motifler genellikle dural motiflerdir ama bütün dural motifler de özgür motifler değildir. Kahramanın, *fabula*’nın gerektirdiği cinayeti işlemek için bir tabancaya gereksinimi olduğunu düşünelim. Tabanca motifi, tabancanın okurun görüş alanına sokulması dural bir motiftir, ama aynı zamanda, bağlı bir motiftir de, çünkü söz konusu cinayet, tabanca olmadan işlenemez.” (Tomaşevski, 2010: 255)

olumsuz kahramana fabulanın gerektirdiği çatışma için gerekli olan özellikler dışında özellikler de yükleyerek sağlarlar. Örneğin bir zorbayla mücadele içindeki olumlu kahraman, çatışmanın ihtiyacı olan güce ve cesarete sahip olduğu gibi, okurun duygusal anlamda yönlendirilmesi için yetim, yardımsever, güler yüzlü, güzel/yakışıklı gibi özelliklere de sahip olabilir. Bu durum olumsuz kahramanlar için, tam ters bir şekilde, kaba saba olmak, bencil olmak, çirkin olmak gibi özellikler yüklenerek de sağlanabilir. Tabii ki bazı romancılar, bütün bu kalıpların dışına çıkarak kendi farklılıklarını ortaya koymak isteyebilirler. Bu farklılıklar biraz da alışlagelmiş tekniklere karşı çıkılması sayesinde belirginleşir ki bu da yukarıda bahsi geçen yabancılaştırma/alışkanlığı kırma etkisinin teknikler düzeyindeki görünümüdür. Güzel/yakışıklı, güler yüzlü, yardımsever bir insanın katil olarak bir romanda yer almasının ilginçliği, bu özelliklere sahip kahramanların çoğunlukla olumlu tipler olarak romanlarda yer almasından ileri gelir.

Bu kahramanların, belirli bir mekânda var olmaları gerekliliği nedeniyle, mekân unsuru da romanlardaki başat unsurlardan biri olmuştur. Rus Biçimcilerine göre, mekânların romandaki en önemli işlevleri, kahramanların bir arada bulunmalarını sağlayarak onlarla ilgili motiflerin etkileşime girmelerini sağlamaktır. Birbirlerinden mekânsal anlamda tamamen kopuk halde olan kahramanlar arasında çatışma da olmayacağı için mekân bu anlamda zarurîdir.

Mekânın bu “birleştirici” işlevi dışında, mekânın tasvir edilmesinin, sanatsal amaçlarla kullanıldığı da görülmektedir. Biçimcilere göre, mekân tasvirlerinin roman içinde iki işlevi vardır: Birinci işlev, bir anlamda “destekleyici motif” olarak romanda anlatılan olaylara fon görevi görmektir. Şklovski bu konuda şunları söyler: “Edebi bir manzara yaratmanın iki temel yolu vardır: Konunun aksiyonuna uydurulmuş bir manzara ya da onunla çatışan bir manzara. Konuyla uyumlu manzara örnekleri Romantikler arasında yoğundur.” (2009f: 198). Örneğin, yağmurlu ya da fırtınalı bir hava tasvir edildikten sonra bir kahramanın çok üzgün olduğunun anlatılması, iki kahramanın tartışmaları gibi motiflerin kullanılması mekânın romanda anlatılan olayın bir anlamda desteklemesini sağlamaktadır. Tasvir edilen mekânla anlatılan olay ya da kahramanın iç dünyası arasındaki uyumsuzluk da bu defa her iki tezatlığın bir arada bulunarak etkileyici bir anlatım oluşmasını sağlar. Bir düğünde bir ölüm haberi almak, herkes eğlenirken düğünü hızlıca terk etmek ya da bir cenaze merasimi sırasında iyi bir haber almak gibi motifler bu durumlara örnek olarak gösterilebilir. İkinci işlev ise kurguyla ilgilidir. Kurgu bahsinde bir motifin ilerleyişinin diğer bir motif dizgesi tarafından durdurulabileceğinden bahsedilmişti. Bir mekânın tasvir edilmesi bir motifin ilerleyişini yavaşlatmak, durdurmak için de zaman zaman kullanılmıştır.

Taaşuk-ı Talat ve Fitnat romanının başlarında romanın temasıyla uyumlu olduğu düşünülebilir, Şklovski’nin tabiriyle, bir ek hikâyeye yer alır. Bu ek hikâyede Talat’ın annesi, eşiyle nasıl tanıştıklarını ve mutlu olduklarını anlatır. Bu ek hikâyeye, tabii ki, Şemseddin Sami’nin romanın ilerleyen sayfalarında ele alacağı “görücü usulü evliliğin zararları” temasına dair bir gönderme içerir. Çünkü bu ek hikâyede birbirini seven iki insan, görücü usulü olmadan da gayet mutlu bir evlilik yapabilmişlerdir. Belli ki Şemseddin Sami böyle bir hikâyeye yazmayı tasarlayarak olumlu bir örnekle de temasını desteklemek istemiştir. Peki bu hikâyeyi romanına nasıl dahil edecektir? Bu ek hikâyenin romana dahil edilebilmesi için bir sebepler örüntüsü lazımdır. Şemseddin Sami bu sebep olarak öncelikle “Talat’ın

annesi”ni romana dahil eder. Bu kahramanın romanın devamında hemen hemen hiçbir işlevinin olmaması, roman yazarının bu kahramanı sadece bu ek hikâyeyi yaşayan bir kahramana ihtiyaç duyduğu için romanına dahil ettiğinin apaçık bir göstergesidir. Bu ek hikâyeye, bir kahramana nispet edilerek romana dahil edilecektir; ancak nasıl? Roman yazarı bu sorunu da “iki kadının dertleşmesi” tekniğiyle⁷ çözer. Talat’ın annesi, Dadı’ya eski güzel günleri anlatır.

Yukarıda izah edilen durum, bir anlamda neden Talat’ın annesi, Dadı gibi kahramanların romanda yer aldığı, Talat’ın annesinin neden o hikâyeyi Dadı’ya anlattığının izahıdır. Biçimciler anlatılardaki bu türden bütün tasarrufları, “gerekçeleştirme” terimiyle karşılarlar. Gerekçeleştirmenin güçlü olması durumunda, yukarıdaki örnekten devam edilecek olursa, bir kahramanın anlatıda yer alışı okura gayet makul görünür. Gerekçeleştirmenin zayıf olması durumunda ise herhangi bir tasarruf kendisini açık eder ve bu da okur üzerinde yadırgatıcı bir etkiye neden olur. Bir yazar anlatısındaki bütün tasarrufların kaçınılmaz olduğunu okura hissettirmelidir.

Biçimciler, “gerekçeleştirme” başlığını üç alt başlığa ayırmıştır. (Tomaşevski, 2010-263-274) Bunlardan ilki “düzenleyimsel gerekçeleştirme”dir. Daha çok dural motiflerle ilgili olan bu gerekçeleştirmeye göre, bir motifin okurun görüş alanına sokulmasının mutlaka bir sebebi olmalıdır. Çehov’un ünlü “duvardaki silah” sözü tam da bu durumu izah etmektedir. Bunun yanında, bu gerekçeleştirme, örneğin bir tasvirin destekleyici bir unsur olarak anlatıda yer almasını sağlamak için de kullanılır. İkinci gerekçeleştirme tipi ise “gerçekçi gerekçeleştirme”dir. Bu gerekçeleştirme tipi, anlatıdaki motiflerin, tekniklerin okurda sahicilik duygusu uyandırması için kullanılmasıyla ilgilidir. Bu nedenle anlatılarda sık sık gerçek hayatta var olan yerlerin, kurumların, mekânların kullanıldığı görülmektedir. Ancak buradan bütün anlatıların “gerçekçi” olması gerektiği sonucu çıkarılmamalıdır. Buradaki kasıt “sahicilik duygusu”dur ki fantastik eserlerde ya da bilimkurgu eserlerinde de okur üzerinde bu etkiyi uyandırmak mümkündür. Son gerekçeleştirme tipi ise “estetik gerekçeleştirme”dir. Bu gerekçeleştirme tipi, esasında, yukarıda “yabancılaştırma” olarak izah edilen gerekçeleştirmedir. Buna göre, anlatının dışında yer alan herhangi bir nesne, mekân ya da insan tipinin, anlatının içine girdiğinde, anlatı gerçeklerine uygun olarak sanatsal gayelerle değiştirilmesi, farklılaştırılmasıdır. Örneğin bir mekânın tastamam görüldüğü gibi “tarif” edilmesi, şüphesiz ki, anlatının sanatsallığına zarar verecektir. Diğer yandan, eğer bir tasvir biçimi, bir motif, bir alışkanlık gelişmesine sebep olmuşsa, örneğin gül-bülbül hikayesi, bu motiflerin daha gerçekçi bir şekilde anlatılması da estetik gerekçelerle izah edilebilir.

Bu bilgiler ışığında Mai ve Siyah’ın syuzhet’i hakkında şunlar söylenebilir:

2.3.1. KURGU

20 bölümden oluşan romanda anlatılan olaylar, fabulanın sırasını takip etmemiş; romanı daha etkileyici kılmak için olayların anlatımında bazı düzenlemelere gidilmiştir. Örneğin roman M6’da anlatılan yemek bölümüyle

⁷ “Teknik” sözcüğü, Biçimciler için, önceden belirlenmiş, kat’i sınırlara sahip uygulamalar için kullanılmaz. Yapıtta işe yarayan her türlü tasarruf için bu tabiri kullanmışlardır.

başlamış ve böylece romanın çatışma unsurlarını oluşturacak olan kişiler sunulmuştur. “Sunuş” olarak nitelenebilecek ilk üç bölümde Raci ve Ahmed Cemil karakterleri arasındaki çatışma, karakter özellikleri, Ahmed Cemil’in değer verdiği kişiler hakkında bilgiler verilmiştir. Bu sayede hem roman kişileri tanıtılmış hem de okurun romanı okuması için gerekli olan merak unsurunu tesis edecek bazı motifler kullanılmıştır. Örneğin Saib’le ilgili şu cümlelerle okurun merak duygusu uyandırılmıştır:

“Ahmed Cemil’in bu çocuk hakkında -çocuk diye maruftur, çünkü yirmi yaşını herhalde geçmiş olmakla beraber çocukluktan kurtulmamıştır- duyduğu şey... Bakınız, işte şimdi bile o aklına geldiği için vücudunda ürpermeye benzer bir şey duyuyor.” (s. 32).

Acaba Ahmed Cemil’in Saib hakkında duyduğu, onu aklına geldiğinde ürpertecek kadar ilginç olan şey nedir? Aynı şekilde Hüseyin Nazmi’nin kimliği, Ahmed Cemil’le olan ilişkisi, Ahmed Cemil’in ünlü olmak isteğinin (s.36) gerçekleşip gerçekleşmeyeceğinin ve Ahmed Cemil’le tartışan Raci’nin hovardalıklarının (s. 38) nelere sebep olacağına dair sorularla bir nevi düğümler atılmış ve sunuş bölümünde okurun merakı celbedilmiştir.

Kahramanlarının aralarındaki çatışmaların verildiği ve ilk düğümlerin atıldığı “sunuş”tan sonraki iki bölümde yazar bu defa başkahramanın yemekli toplantıya kadar yaşadığı hayatı anlatmıştır. Okuru, kahramanlar hakkında bilgilendirdikten ve onu meraklandırdıktan sonra yazar, bir nevi geciktirilmiş sunuş olarak nitelenebilecek dördüncü ve beşinci bölümde bu defa okurun Ahmed Cemil’le duygusal bağ kurmasını sağlamak istemiş gibidir. Bu iki bölümde yazar ayrıca Ahmed Cemil’in hayallerini yaşayan Hüseyin Nazmi’yle olan bağını kurmuş ve zengin olmak dışında bariz bir belirleyici özelliği olmayan Hüseyin Nazmi sayesinde Ahmed Cemil’in yoksunluğunu daha etkili hale getirmiştir.

Dördüncü bölümün başında, 19 yaşına kadar mutlu bir hayat geçiren Ahmed Cemil’in babasını kaybettiği aktarılarak (M3, s. 38) yetim olduğu ifade edilmiş ve okurun Ahmed Cemil’e merhamet duyması sağlanmıştır. Daha sonra daha da eski bir zamanda dönüş yapılarak Ahmed Cemil’in okul hayatından bahsedilmiştir. Ahmed Cemil’in okul hayatı anlatılırken Hüseyin Nazmi, sunuş bölümünden sonra yeniden romana dâhil olmuştur:

“Bu defter bir kere okunur, ondan sonra hoca efendi gelir, meselâ hesap hocası -artık hesap hocasıyla arası iyileşmiştir- hoca efendi sanki yoklama defterini açar. Hüseyin Nazmi Efendi, Saraçhane -bu Nazmi Efendi şimdi ‘Gencine-i Edeb’ muharriri olan gençtir- derse davet olunur. Hoca efendi sorar: ‘Efendi, darb neye derler?’” (s. 46)

Bu “yoklama motifi”, Raci ile Ahmet Cemil arasında tartışmaya neden olan Hüseyin Nazmi’yi okura hatırlatmış ve onun geciktirilmiş sunuşa dâhil olmasını ya da Şklovski’nin tabiriyle “bağlanmasını” sağlamıştır. Yazar Hüseyin Nazmi’yi bölüme dâhil ettikten sonra Ahmed Cemil’le ilişkisini anlatmaya devam etmiştir.

Hüseyin Nazmi, Ahmed Cemil'in ortaokuldan sonra Mekteb-i Mülkiye'de de sınıf arkadaşı olmuştur. Ancak bu defa aralarında samimi bir arkadaşlık doğmuştur. (M1) Bu arkadaşlık, roman boyunca sürecektir paralel kurgunun⁸ da gerekçesidir:

"Hüseyin Nazmi ile asıl muhabbet ipikleri burada bağlanmıştı. İkisi de bir sınıftaydılar; ikisi de leyli olmuşlardı, o vakit aile hayatından uzak düşen bu iki genç kalp birbiriyle samimi bir karabet hâsıl etti, emel ve fikirde bir iştirak peyda ettiler." (s. 47)

İki kahraman arasındaki bu paralellik, edebiyata ilgi duymalarıyla (M2) iyice pekişmiştir: "İki refik fikirlerini, kalplerini bir kitabın sahifesinde böylece teşrik ederlerdi." (s. 48)

Onları bir araya getiren paralellikten sonra onları birbirinden ayıran en önemli fark, yani paralellikte karşıtlık da birkaç sayfa sonra açıklanmıştır:

"İkisinde de bu kitabı satın almak için âni bir heves uyandı. Mahcubiyetle içeri girdiler, Fransızca sormaya cesaret edemeyerek kitabı istediler. Hüseyin Nazmi parasını verdi. Ahmed Cemil'in tabirince Hüseyin Nazmi maliye işleri müdürüdür, zira Ahmed Cemil'in daima boş yahut boşa benzeyen cebine mukabil Hüseyin Nazmi'nin çantası daima dolu yahut doluya yakındır." (s. 50-51)

Bu farkın, babasının ölümüyle ders vermek ve çeviri yapmak zorunda kalan Ahmed Cemil'le (M4), Hüseyin Nazmi arasında yeteneklerin gelişmesi/körelmesi anlamında yeni bir farklılık yarattığı da ifade edilmiştir: "Hüseyin Nazmi okuyor, Ahmed Cemil yazıyor, birinde fikir melekeleri servet kesbediyor, diğerinde kabiliyetler yıpranıyordu. Bu hayat farkı eski münasebet samimiyetini biraz izale etmiş gibiydi." (s. 75)

Sonuç olarak Ahmed Cemil fakir, Hüseyin Nazmi ise zengindir. Benzer bir paralellikte karşıtlık iki arkadaşın kız kardeşleriyle ilgili de kurulur:

"Biçare validesi! Ya İkbâl! Ahmed Cemil'in bu hatırayla birden kalbi sızlayarak buruldu. Bak, Lamia ne kadar şetaretle dolu, gülmek için yaratılmış bir çocuk! İkbâl'in dün akşamki hazin nazarı, ah, o çocuğun gülmemeye mahkûm gözlerinde bir bulut altında duran yaş katreleri..." (s. 64)

Romanın önemli düğümlerinden biri, Ahmed Cemil'in Hüseyin Nazmi gibi bir hayat yaşamak istemesiyle ilgilidir: Ahmed Cemil'in çabalmasına, başlangıçtaki dengeli halini bozmasına neden olan en önemli etken ondaki "zengin olma isteği"dir:

"Ah! O da zengin olsaydı. Hüseyin Nazmi, ne kadar mesuttu! Servet ve haysiyet sahibi bir babanın oğlu, bugün düşünmeye mecbur olmadığı gibi yarın da maişet endişesi, henüz saadet revnakıyla parlayan alnını elem çizgileriyle bozmayacak. (...) "Ah! Ahmed Cemil zengin olaydı, evet, zengin olaydı. Onun da Erenköyü'nde bir

⁸ Paralellik, aynı özelliği gösteren iki unsurun romanda yer almasıdır. Bu iki unsur arasındaki temel benzerlik paralelliği oluştururken bunların arasındaki ayrılık da bir anlamda bir kıyasın yapılmasını ve benzer olan unsurlar arasındaki farklılığı ortaya çıkarır. Ahmet Cemil'le Hüseyin Nazmi, aynı okulda okumuş, yaşıt insanlardır. Bu temel paralellik dışında yaşananlar da ikilinin kıyasının yapılmasını sağlamıştır. Bir yanda hayatın sillesini yemiş bir kişi, diğer yanda da bütün hayallerine kavuşmuş bir kişi. Hayal kırıklığına uğramış kişinin talihsizliği, biraz da Hüseyin Nazmi gibi bir karakterin varlığı sayesinde, bu kıyas sayesinde okura daha etkili bir şekilde sunulmuştur.

köşkü, köşkte müzeyyen bir kütüphanesi, kütüphanenin önünde latif bir bahçesi olaydı; Lamartine’i, Musset’yi orada okuyaydı fakat on altı sahifesini kırk kuruşa tercüme etmek için değil, yalnız kendi zevki, kendi saadeti için...” (s. 60-67)

Dördüncü ve beşinci bölümde yukarıda zikredilen paralelliklerin kurulmasından, Ahmed Cemil’in zengin olma hayallerinden başka, okuru meraklandırarak başka düğümler de atılarak gizemler oluşturulmuştur. Bu düğümler ya Ahmed Cemil’in hayalleri olarak (kehanet motifi) ya da henüz gerçekleşmemiş şeylerden bahsedilerek oluşturulmuştur. Örneğin Ahmed Cemil’in matbaa sahibi olma hayalleri (s.75), bu hayallerin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğinin merak edilmesi nedeniyle düğüm özelliği gösterir.

Aşağıdaki cümlelerde ise bir gizem yaratma amacı çok belirgindir: “Bütün bu mütebessim hülyaların arasına bir hayal de girerdi fakat bu hayal pek seyyaldi, belli belirsiz bir şey... Müphem bir çocuk çehresi, kim bilir kimdir? Ahmed Cemil bu çehrenin ismini bilmekle beraber sarahatle tayine bile cesaret edemezdi.” (s. 77) Ahmed Cemil’in kız kardeşi İkbâl’le ilgili söylediği sözler de İkbâl’in gelinlik çağının geldiğine dair bilgi verme ve ileride bu durumla ilgili bir şeyler olacağına ilk işareti olarak değerlendirilebilir: “ ‘Artan para da lazım, değil mi anne? Gelin edecek kızımız var, dedi.’ ” (s. 79)

Geciktirilmiş sunuş, okulundan mezun olan Ahmed Cemil’in, çeviri işleri sayesinde tanıştığı Mir’at-ı Şuun gazetesine kabul edildiği (M5) bilgisinin verilmesiyle biter.

Sonuç olarak motiflerin ilk beş bölümdeki sıralaması M6, M3, M1, M2, M4, M5 şeklindedir. Böylece başlangıçta kişiler ve temel çatışmalar ortaya konmuş (M6), daha sonra bu çatışmanın taraflarından biri durumundaki ana kahramana sempati duyulmasını sağlayacak bilgiler verilmiş (M3), ana kahramanın romanın ilerleyen sayfalarında önem arz edecek arkadaşı Hüseyin Nazmi ve edebiyatla ilgisi (M1-M2) ve son olarak romanın başında yenen yemekli toplantıda olmasını sağlayan süreç açıklanmıştır (M4-M5).

Olaylar altıncı bölümden itibaren kronolojik bir şekilde anlatılmıştır. Ancak bu anlatımda da yine bazı düzenlemeler göze çarpar. İlk 5 bölümde atılan düğümler ve 6. bölümden sonra açıklanan düğümler, her biri diğerini durduracak şekilde değişmeceli olarak ilerler. Yani düğümün oluşturduğu motif zincirinin ilerlemesi bir diğer motif zinciri tarafından sekteye uğratılır. Şklovski, bu durdurma ve yavaşlatmayı Tristram Shandy’de “olayın kesilmesi” olarak nitelendirmiştir. (2009e) Sterne, okurun bazı bilgilere ulaşmasını geciktirerek onun merak duygusunu diri tutmaya çalışmıştır. Bunun için de en merak uyandırıcı olayı, anlamsız bir ayrıntı ya da geriye dönüşle kesmiş; o olaya çok sonra dönmüştür. Şklovski’nin Tristram Shandy’yi “dünya edebiyatındaki en özgün roman” (2009e:170) olarak nitelendirmesinin sebebi bu tekniği oldukça belirgin bir şekilde kullanmasıdır. Uşaklıgil ise bu engellemeleri, Sterne gibi açıkça değil, motiflerin sırasını birbirlerini durduracak şekilde ayarlayarak yapmıştır. Yani romanın bundan sonraki sayfaları motiflerin birbirini engelleyerek ilerlemesinden ibarettir. Aşağıda nasıl uygulandığı ele alınacak olan bu teknik “motiflerin birbirlerini engellemesi/sekteye uğratması” olarak da nitelenebilir:

Altıncı bölümün ikinci sayfasında (s. 90), daha önce 38. sayfada dile getirilen “Raci’nin hovardalıkları” bahsine geri dönmüştür. Raci’nin karısı Raci’yle ilgili haber alabilmek için gazeteye gelmiştir; çünkü Raci evine gitmiyor, karısını, çocuğunu ihmal ediyordur. 98. sayfada Raci’nin sonunun nasıl olacağı açıklanmadan kadın gitmiş, yine aynı sayfada Raci meselesi kesilerek bu defa Hüseyin Nazmi’nin uşağıyla gönderdiği notta onu evine çağırdığı ifade edilmiştir. Nottaki bir cümle Ahmed Cemil’i telaşlandırır: “Lamia’ya bir şey vaat etmişsin, başımın ucunda, ‘Unutmasın!’ deyip duruyor.” (s. 99) Çünkü Ahmed Cemil ne söz verdiğini unutmuştur. Bu durumda söz verilen şeyin ne olduğu ve unutulduğunun anlaşılması durumunda neler olacağı hususu bir düğüm oluşturur. 100. sayfada bu defa “not meselesi” geriye atılır ve bir gece önce Raci’yle birlikte olan Said’le Saib’den Raci’yle ilgili bilgi alınır: Raci şarkıcı bir “Alman karısına” tutulmuştur. Ahmed Şevki Efendi, Ahmed Cemil’e o akşam Raci’yi bulmak için Beyoğlu’na gitmeleri gerektiğini söyler. Ancak Ahmed Cemil, Hüseyin Nazmi’nin yanına gideceğini söyler. Böylece Raci’nin ne durumda olduğu konusu, Ahmed Cemil’in Hüseyin Nazmi’yi ziyareti meselesiyle sekteye uğratılmış olur ve Lamia yeniden metne girer: “Lamia’ya vaat ettiği şeyi tahattur edemeyecek olursa... Hep zihninin içinde bu vardı. Acaba neydi?” (s. 101)

Yedinci bölüm, Hüseyin Nazmi’nin davetine icabet eden Ahmed Cemil’in Hüseyin Nazmi’yi ziyaretiyle başlar. Lamia hemen Ahmed Cemil’e sorar: “Haniya benim şey?” (s. 102) Ancak Ahmed Cemil o şeyin ne olduğunu hatırlamamaktadır. Lamia bu duruma kızar ve gider. Ahmed Cemil’le Hüseyin Nazmi sohbet ederken metne yeni bir düğüm dâhil olur. Ahmed Cemil’in bir eser yazmak istediğinden ilk defa bu sohbet sırasında bahsedilir. (s. 106). Birkaç sayfa sonraysa bu istek çok daha güçlü bir şekilde ifade edilir: “Ah, o eser yazılıp da intişar ettiği zaman ben büsbütün başka bir adam olacağım! Öyle sanıyorum ki iştihar perisi gelip makhur, mağlup ayaklarımın altına atılacak...” (s. 109) Bu yeni düğümden hemen bir sayfa sonra Ahmed Cemil’in Lamia’ya alması gerektiği şeyi hatırlaması ve bu şeyin romanın temasıyla alakalı olmayan sıradan bir oyuncak olması, aslında metni “Ahmed Cemil’in eseri” motifine kadar ayakta tutmak, yani ilgi çekici kalmaya devam etmesi için “söz verilen ama hatırlanmayan şey” gibi bir teknik kullanıldığını gösterir. Bu bahisten hemen sonra ileriye doğru bir düğüm daha atılır: Hüseyin Nazmi, eserini bitirmesi durumunda Ahmed Cemil’e istediği kişileri çağırabileceği bir ziyafet vermek istediğini söyler. (s. 112) Bu ziyafetin gerçekleşip gerçekleşmeyeceği, gerçekleşirse neler yaşanacağı romanın ilerleyen sayfalarında anlaşılacaktır. Görüldüğü üzere roman, motiflerin merakı celbedecek şekilde düzenlenmesiyle “sürükleyici” hale getirilmiştir.

Bu ziyafet bahsinden hemen sonra, Lamia yeniden metne girer. Odasında kopan gürültü, ziyafete dair detayların konuşulmasını engeller ve bu bahsi sekteye uğratar. Hüseyin Nazmi, bu gürültüyü şöyle açıklar: “Lamia sana gösteriş yapıyor. Güya piyano çalacak, haydi yanına çıkalım da seni barıştırayım.” (s. 113) Yukarı çıkarlar. Lamia çekinir ama nihayetinde çalmaya başlar. Bu “resital” sırasında Ahmed Cemil düşüncelere dalar, çoklu yorumlara elverişli şeyler düşünür. Lamia’nın yakında bir genç kız olacağını, kendisinin de hayalinde bir genç kız olduğunu düşünen Ahmed Cemil’in iç sesi şöyle dile getirilir:

“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

mehcur kalan genç hülyalarının hüsrani kadar uzun, ciğerleri koparan bir aşk busesiyle öpüyordu... Ah! Bugün kim bilir nerede hangi sevda hülyalarıyla mest olan o genç kız –eğer kendisi için öyle bir genç kız yaratılmışsa– ne zaman yolunun üstüne tesadüf edecek?” (s. 118)

Roman türünün o dönemki genel eğilimine göre bir kahraman eğer böyle bir şeyden bahsediyorsa bu, böyle bir şeyin gerçekleşeceğinin de işareti sayılabilir. Bu da okurda bir beklenti yaratabilir. Bu genç kızın kimliği ne zaman açıklığa kavuşacak, neler yaşanacaktır? Lamia piyano çalmayı bitirdikten sonra odasına gider; Ahmed Cemil de dışarıya çıkar, düşüncelere dalar. Bir iç muhasebenin yapıldığı bu gezintinin başında Ahmed Cemil içinden önce “Ah o genç kız! Ona ne vakit tesadüf edecek?” (s. 119) der. Sonra sayfa 122’de ve 123’te ikişer defa şu ifade tekrar edilir: “Evet, şair efendi, o genç kız...” Bu genç kız kimdir?

Ahmed Cemil’in âşık olacağı genç kız, eseri, eser için tertiplenecek ziyafet bahisleri 8. bölümde Raci’nin Beyoğlu’ndaki aşığıyla neler yaşadığının anlaşılması için yapılacak gezi meselesiyle kesintiye uğrar. 122. sayfada başlayan Raci meselesi, 143. sayfaya kadar devam eder. Ek hikâye olarak değerlendirilebilecek bu bölüm, başlı başına romanın ana hikâyesindeki olayı sekteye uğratmakla birlikte, yine kendi içinde atılan bir düğümle merak uyandırıcı hale getirilir: Ahmed Cemil’in düşmanı durumundaki Raci’yi o perişan halde gördüklerinde neler yaşanacaktır? Ahmet Şevki Efendi çok önemli şeyler olmayacağını düşünür:

“ ‘Ne olacağını ben şimdiden keşfediyorum,’ diyordu. ‘Ona orada tesadüf edeceğiz. Bize şöyle bir ufak aşinalık edecek, karıdan yüz bulabildiği kadar etrafında dolaşacak, biz karşıdan durumu seyrettikçe geçen gün matbaada ağlayan kadın gözümüzün önüne gelecek, nihayet kalkıp gideceğiz, o kadar... Netice?’ Ahmed Cemil gülerek, ‘Hiç!’ dedi.” (s. 126)

Ahmed Şevki Efendi’nin kehanet motifi olarak değerlendirilebilecek bu sözleriyle hem bu kısımdaki merak unsur ortaya konmuş hem de bu meseleyle ilgili diğer bir motif (kocasını işyerine gelip arayan mutsuz kadın) hatırlatılarak ek hikâye ana hikâyeye bağlanmış olmaktadır. Yazarın esasında olayın sonunu baştan açıklayarak tekniğini ifşa ettiği de söylenebilir. Bu bölüm, Raci’yle ilgili bir meseleyi sonuçlandırmak için değil, yazar o hayatı anlatmak istediği için romana dâhil edilmiştir. Sonuçta, Raci’nin içine düştüğü sefil ortamı, o ortamdaki kadınların durumlarını konu edinen ve doğrudan fabulayla ilgili olmayan (Mai ve Siyah’ın özetlerinde genelde dile getirilmeyen) bu bölüm, Ahmed Cemil’in hayallerini kesintiye uğratma ve yazarın hakkında konuşmak istediği bir konuyla ilgili sözler söylemek istemesi gibi nedenlerle romanın içine girmiş olmalıdır. Daha önce de ifade edildiği gibi bu bölüm 143. sayfada, Raci’nin âşık olduğu kadının onu ihmal ettiği için ağlamasıyla, yani yine sonu getirilmeden biter.

Yine aynı sayfada başlayan 9. bölümde “Raci meselesi”nden hiç bahsedilmeden, bu meseleden önce bahsi geçen “eser meselesi”ne dönülür. Ahmed Cemil’in eseriyle ilgili yaptığı çalışmalardan bahsedildikten sonra (s. 143-145), edebiyatla ilgili farklı görüşleri nedeniyle Ahmed Cemil’in aklına yine Raci gelir. (s. 145). Raci, Alman karısına olan düşkünlüğü nedeniyle sefil olmuştur. 147. sayfada, yine daha önce ima edilmiş, yepyeni bir düğüm atılır: İkbâl’in evliliği! 158. sayfaya kadar İkbâl’in matbaa müdürü Tevfik Bey’in oğlu Vehbi Bey’le evlenmesiyle ilgili süreçler

tamamlanmış ve evlilik gerçekleşmiştir. 158. sayfada bu düğünden iki ay sonrasına atlanır. İkbâl'in ağladığı ve damadın "akşamcı" oluşu dile getirilerek konuyla ilgili ilk düğümler atılır.

162. sayfada başlayıp 171. sayfada biten 8 sayfalık 10. bölüm için "düğümlerin kesiştiği bölüm" denebilir. Çünkü aynı bölümde hem İkbâl hem Lamia hem de eserden bahsedilmiştir. 164. sayfada İkbâl'in mutlu görünmeye çalıştığı ifade edilir ve eserinin yazımının ilerlediğinden bahsedilerek eser bahsi hatırlatılır. Daha sonra Ahmed Cemil, Lamia'yla karşılaşır ve kafasındaki "genç kız"ın Lamia olduğunu anlar. Bu karşılaşmayla Ahmed Cemil, Lamia'ya olan aşkını kendine itiraf etmeye başlar. (s. 165-170) Lamia'nın şu sözleriyle iki düğüm birleşir: "Ağabeyimin daima söylediği eseriniz mi? Bir akşam onu bizde okuyacağım öyle mi? Ben de dinlemek, sizi okurken görmek istiyorum amma..." (s. 165) Çünkü bu sözlerde hem eserin okunacağı gecedden bahsedilmiş hem de sözünü tamamlamayan Lamia'nın ne demek istediği açıklanmamış ve Lamia ile ilgili merak unsuru devam ettirilmiştir. Bölüm Lamia'ya âşık olduğunu kendine itiraf eden Ahmed Cemil'in, Lamia'ya şiir kitabını okuduğuna dair hayallerinin (kehanet motifi) gerçekleşip gerçekleşmeyeceğine ve Lamia'nın kendisini sevip sevmediğine dair merakını ifade eden cümlelerle (s. 170-171) biter.

11. bölümde bu defa yine İkbâl meselesine dönülür. İkbâl'in, oğlunu evlendirdikten sonra gelininden küçük yaşta bir kızla evlenen kayınpederine inme inmiştir. Bu nedenle aynı zamanda gazetenin müdürü olan babası sayesinde Vehbi Bey, gazete yönetiminde söz sahibi olmaya başlamış, gazetenin Ahmed Cemil, Said ve Saib tarafından çıkarılabileceğini düşündüğünü Ahmed Cemil'e söylemiştir. Bölüm, tam da Ahmed Cemil'in yakın arkadaşı Ali Şekip'in gazetede geleceği konuşulurken Hüseyin Nazmi'nin onu evlerine çağırmasıyla biter. (s. 179) Böylece Vehbi Bey'in planlarının nasıl ilerleyeceği yeni bir merak unsuru oluşturur.

179. sayfada başlayan 12. bölüm, Vehbi Bey'in tasarruflarının nelere sebep olacağı hususunu sekteye uğratan "Lamia" bahsiyle başlar. Ahmed Cemil, Hüseyin Nazmi'nin evine giderken yolda Lamia'ya bir kez daha tesadüf ederse ne yapacağını düşünür. (s. 180) Ahmed Cemil ne yapacağını düşünürken "hiç" (s.180) de dese okur bu karşılaşmayı merak edecektir. Ahmed Cemil'in, kehanet motiflerine benzetilebilecek hayalleri de yine gerçekleşip gerçekleşmeyeceklerine dair merak uyandırmalarıyla birer düğüm olarak nitelenebilir:

"Lamia'ya kendisini, hayatını lokma lokma kazanmaya mahkûm, günde on dört saat çalışmakla mukayyet, biçare bir zevç sıfatıyla takdim etmek istemezdi; Lamia'ya, 'İşte size memlukiyetini vakfedecek bir el!' dediği zaman kendisini onun dest-i izdivacına vasıl olabilecek bir dereceye yükseltmiş olmak isterdi. Matbaa bir intizam altına giriyor; Ahmed Cemil, matbaada bir ecir değil bir müdür, bir hak sahibi, velhasıl bir şey oluyor; sonra isminin münevver bir peyki gibi etrafında dolaşan bir şöhret yıldızı!" (s. 181)

Bu cümlelerle hem "Lamia", "zengin olma", "ünlü olma" motifleri bir araya getirilmiş hem de bir nevi romanın en umutlu anı, bir nevi umut zirvesi ifade edilmiş olmaktadır. Hüseyin Nazmi'nin evlerinin bahçesinde beklenen karşılaşma gerçekleşir ve gerçekten de Ahmed Cemil, Lamia'nın ağabeyiyle yaptığı kısa konuşmaya şahit olmaktan başka bir şey yapmaz. (s. 185) Hüseyin Nazmi'yle Ahmed Cemil'in bahçedeki gezintilerden sonra Hüseyin Nazmi'nin Ahmed Cemil'e eserin ne durumda olduğunu sormasıyla eser meselesi de hatırlatılmış olur. (s. 186)

186. sayfada bu defa yine Raci'nin durumundan bahsedilir. Gazeteye gelmiş ve sızmıştır. Ahmet Şevki Efendi'nin anlatımına göre Raci'nin sevdiği Alman kadın akşam treniyle gitmiş, Raci de sabaha kadar içmiş ve ağlaya ağlaya sızmıştır. Bu konuyu da Ali Şekip'in matbaadan ayrılıp kendine bir kırtasiye dükkânı açması keser. (s. 189) 195. sayfada yeni bir paralellik kurulur: Ali Şekip eniştesinin yardımcılarıyla dükkânı açmıştır, Ahmed Cemil ise eniştesi hakkında henüz bir hüküm verememektedir; ancak bir sayfa sonra başlayacak olaylar zinciri Ahmed Cemil'in vereceği hükmün netleşmesini sağlayacaktır.

Vehbi Bey, Ahmed Cemil'e, matbaanın daha işlevsel kullanılması için yeni makineler alınması gerektiğini, bunun için gereken paranın evlerinin rehin verilmesiyle bulunabileceğini söyler. (s. 196) Ahmed Cemil, kendisinin de matbaada payı olacağı düşüncesiyle bu teklifi kabul eder; süreç hızlı bir şekilde ilerler, yeni makineler matbaaya gelir. Ahmed Cemil artık tamamıyla mutludur. Geriye bir tek şey kalmıştır: "Eserini bitirmek. Onu bitirdikten sonra asıl hayatının mesut bir devre[sin]nin ilk saati çalmış olacaktır." (s. 200) Fabulada da ifade edildiği üzere Ahmed Cemil'in tasarılarının hiçbiri gerçekleşmeyecektir; ancak ikinci defadır mutlu olduğuna dair bu tür ifadelerin dile getirilmesi, romanın sonundaki çöküşün etkisini arttırmak için Ahmed Cemil'e düşündürülmüş ve romanda ifade edilmiş olmalıdır.

200. sayfada başlayan 13. bölümde de Ahmed Cemil'in mutluluğu devam eder. Çünkü geriye onu endişelendirecek iki şey kalmıştır: Eseri ve Lamia. Ahmed Cemil, artık, eserini bir an önce bitirip Lamia'ya bu vesileyle evlenme teklif etmeyi düşünmektedir. (s. 201) Ahmed Cemil, nihayet bir gün, eserini bitirdiğini ve daveti beklediğini Hüseyin Nazmi'ye söyler. (s. 201-202)

Romanın ilk defa 112. sayfasında dile getirilen davet motifinin oluşturduğu zincir, 217. sayfada sona erer ki bu, romanda bu şekilde sürdürülen diğer motifler içinde sonuçlanan ilk motiftir. Toplantı güzel geçer, eseri beğenilir ve Ahmed Cemil, konuklara eserindeki şiirlerini okurken Lamia'nın gizli bir şekilde kendisini dinlediğini fark eder. (s. 211) Bu, daha önce Ahmed Cemil'le karşılaşmalarında havada kalan "Bir akşam onu bizde okuyacakmışsınız öyle mi? Ben de dinlemek, sizi okurken görmek istiyorum amma..." (s. 168) cümlesinden sonra ikinci defa merak uyandıran ve gelecekle ilgili olumlu düşünmeye sevk eden bir durum oluşturur. Bu sayede Ahmed Cemil gibi okur da Lamia'nın Ahmed Cemil'den hoşlandığını düşünebilir. Ancak fabulada da ifade edildiği gibi bunlar doğru değildir, sahte ipucudur; Lamia, Ahmed Cemil'den hoşlanmıyordu. Bu gerçeğin romanın ortalarında ya da başında ortaya çıkmamasının nedeni romanın düzenidir. Romancının istediği etkinin oluşabilmesi için bu durumun romanın sonlarına doğru ortaya çıkması gerekmektedir.

Davet güzel geçer; ancak davetlilerden Raci, Vehbi Bey'in tasarrufu olmasına rağmen, Ahmed Cemil'i kendisinin gazeteden uzaklaşmasının sorumlusu olarak gördüğünü ifade ederek Ahmed Cemil'in tadını kaçırrır. (s. 213) Raci'nin bu düşüncesi ileride başka bir felaketin de gerekçesi olacaktır. Raci'nin çıkışının Ahmed Cemil'in Lamia'yı düşünmesini sekteye uğratmasından sonra, bölüm sonlara doğru Ahmed Cemil'in defterini kaybettiğini zannetmesiyle hareketlenir. Ancak Hüseyin Nazmi defteri hemen bulur. (s. 217) Sekiz cümle süren bu kısa macera, romanda daha sonradan ortaya çıkacak olayların habercisi niteliğindedir.

14. bölümde de motifler yine birbirini engellemeye devam ederler. Bölüm, davet motifini sekteye uğratan İkbâl motifiyle başlar. İkbâl hamiledir. (s. 218) Bu haberi alan Ahmed Cemil, daha sonra odasına çekilir ve odasında eserinin yazılı olduğu defteri incelerken bir notla karşılaşır: “Tebrik ederim. Daha sonra beş sıfır.” (s. 219) Bir nevi bilmece motifi özelliği gösteren bu nottan Lamia’nın kendisini sevdiği sonucuna ulaşır ki daha önce de ifade edildiği gibi bu da aslında bir sahte ipucudur. Bir sayfa sonra Ahmed Cemil “Bu sıfırlar, bunlar Lamia mı demek olacak?” diye düşünerek bilmeceye bir çözüm getirmeye çalışırken hayallerini bir ses böler. Ahmed Cemil kalkıp baktığında eniştesini bir odaya telaşla girerken görür, hizmetçi Seher ise hayli öfkelidir. (s. 221) Bu olayın devamında İkbâl’in mutsuzluğu iyiden iyiye ortaya çıkar. Annesi bu olayın içyüzünü, yani Vehbi Bey’in Seher’le ilgilendiğini “Daha sonra Seher meselesi başladı.” (s. 230) cümlesiyle başlayarak Ahmed Cemil’e anlatır. Ahmed Cemil kardeşinin mutsuzluğundaki payı üzerine derin muhasebelere dalarken bir anda aklına yine iki şey gelir: Lamia ve eseri. (s. 238) Aynı sayfada yine “beş sıfır”ı düşünür (bilmece motifi) ve Lamia’ya sahip olmak için yemin eder (kehanet motifi).

13. bölümdeki mutluluk ihtimalinden sonra 14. bölümde İkbâl’in evliliğinin içyüzünün ortaya çıkması Ahmed Cemil’i sarsmıştır. 15. bölüm, bütün bu meseleleri sekteye uğratan bir olayla başlar. Bütün matbaa, Raci’nin üstü kapalı bir şekilde Ahmed Cemil’in eserini tanıttığı ziyafet gecesini anlatan ve Ahmed Cemil’in eserini yerden yere vuran yazısıyla çalkalanmaktadır. (s. 245-249) İkbâl meselesinden sonra, eser bahsi de Ahmed Cemil için hayal kırıklığıyla sonuçlanmıştır. Geriye bir tek Lamia’yı elde etme ihtimali kalmıştır: “Şimdi İkbâl, matbaa, eseri, eniştesi bütün bu yaralar hepsi birden kanamaya başlamıştı.” (s. 250) Bu cümle romanda bağlı motiflerin bir araya getirildiği nadir ifadelerdendir. Dolayısıyla fabulayı ifade eden başat cümle işlevi görür. Söz konusu cümle ayrıca motiflerin hepsinin birden olumsuz sonuçlanma eğilimine girdiğinin de göstergesidir. Artık Ahmed Cemil’in tek umudu Lamia’dır. Ancak Ahmet Şevki Efendi, sıkıntıların aşılabileceğini ifade ederek yeni bir umut ışığı yakmaya çalışır, matbaa meselesine getirilebilecek bir çözümle İkbâl’in boşanmasını, Hüseyin Nazmi’nin ise kardeşini ona vereceğini, eserine güveniyorsa Raci’nin yazısının bir anlamı olmadığını söyler. (s. 252-253) Ahmet Şevki Efendi’nin bu sözleriyle merak unsurunu oluşturan motiflerin bir süre daha canlı kalması sağlanmak istenmiş gibidir.

Raci’nin, matbaa nöbeti Ahmed Cemil’deyken gece matbaaya yine çok içmiş bir şekilde gelmesi, bütün bu bahisleri sekteye uğratmıştır. Sabah, Raci’nin hastaneye yatırılmasını karar verilir. (s. 256-257) Bu bahisten sonra sıra Vehbi Bey-İkbâl ilişkisine gelir. Her şey normal gibi görünürken, Vehbi Bey’in İkbâl’e bağrımlarından sonra mesele anlaşılır: Vehbi Bey, Raci’nin yazdığı ağır yazıdan fazlasıyla rahatsız olmuş ve Ahmed Cemil’i başyazarlıktan almıştır. (s. 260) Buna karşılık Ahmed Cemil makinelerden bir şekilde kurtulup Vehbi Bey’le olan bağı koparmaya çalışınca bu durum Vehbi Bey’le İkbâl’in arasını iyice açar. Vehbi Bey İkbâl’e vurarak yere düşmesine neden olur ve evden kaçar. 17. bölümün sonunda İkbâl, Vehbi Bey’in darbesi nedeniyle hayatını kaybeder. (s. 273) Bu, İkbâl’le ilgili motif zincirinin de sonu olur.

18. bölüm cenazeyle başlar. Matemden sonra Ali Şekip’in dükkânında oturan Ahmed Cemil, Vehbi Bey’den intikam alacağını ifade eder. (s. 278) Bu durum, Vehbi Bey’le ilgili motifler dizgesinin devam edeceğinin bir işareti

olarak alınabilir. Bu matem havasını Raci'nin oğlu Nedim dağıtır. Gazete dağıtıcısı olmuştur. Ahmed Cemil, babasının hastanede yattığını öğrenince, onu ziyaret edip affetmek ister. (s. 280) Ziyaret faslı (s. 281-286) ek hikâye özelliği gösterir; çünkü o kısımda romandaki motif dizgesiyle alakalı herhangi bir olay yaşanmaz. İkbâl'in ölümü, Vehbi Bey, Raci, eser, evin ipotek altında olması gibi motifleri sekteye uğratan bu defa Hüseyin Nazmi'nin Ali Şekip'in dükkânına bıraktığı bir notta anlaşılacağı üzere Lamia olacaktır. Notta Hüseyin Nazmi, verilecek birçok haberi olduğunu ifade ederek metni yeniden hareketlendirir. (s. 286)

Hüseyin Nazmi'nin verdiği ilk haber yurt dışına gideceği olur. (s. 282). Bu noktada romanın giriş bölümünde oluşturulan paralel kurgu Ahmed Cemil'in düşüncelerin aracılığıyla yeniden açıklanır:

“Hüseyin Nazmi'nin çocukça sevincine karşı Ahmed Cemil duruyordu. Bu mesut refiki, zengin bir babaya, emin bir hayata malik olduktan sonra istikbaline parlak bir meslek hazırlayan bu arkadaşı kıskandığı için değil, fakat bunlar hep boşa çıkan emellerini, bahtsız başlayarak yine bahtsız devam edecek gibi görünen hayatının mahrumiyetlerini takdir ettiği için ağır bir yeis duydu. İnsan kendisinin sefaletini bir servetin ihtişamı yanında, bedbahtlığının hükmünü bir saadet nümayişi karşısında daha büyük bir acıyla anlar; bu bir saniye zarfında ta mukaddimesinden şu ana kadar ikisinin hayatını teşkil eden tezat silsilesi fikrinin içinden geçti.” (s. 288-289)

Ahmed Cemil'in de ifade ettiği gibi fakirlik, başkasının zenginliği yanında daha açık bir şekilde ortaya çıkar. Zaten Hüseyin Nazmi karakterinin zengin olmasının sebebi de Ahmed Cemil'in yaşadıklarının tamamen tersini yaşadığı ifade edilerek Ahmed Cemil'in yaşadıklarının etkisini arttırmaktır.

Hüseyin Nazmi'nin yurt dışına çıkacak olmasının da romanın sonlarına doğru gerçekleşmesi yine romanın motif düzeniyle ilgilidir. Yazar, Hüseyin Nazmi'nin gidişini romanın sonunda gerçekleştirerek Ahmed Cemil'in “tükenişinin” etkisini arttırmak istemiştir. Hüseyin Nazmi, aynı konuşmada diğer bir motifin de sonunu ilan eder: Lamia evlenecektir! (s. 289) Ancak daha önceki sahte ipuçlarının etkisiyle, belki okur gibi, Ahmed Cemil de bu durumun Lamia'yı üzdüğünü düşünür. (s. 291). Böylece motif bir süre daha sürdürülür. Ancak bu da çok uzun sürmez. 293. sayfada Lamia'nın mutlu olduğunun görülmesiyle bu mesele tamamıyla kapanır. Hatta 295. sayfada Lamia'nın evleneceği kişi Ahmed Cemil'e gösterilerek bu olaydan duyduğu üzüntünün katmerlenmesi sağlanır. Böylece motif dizgesinin kesin sonu ilan edilmiş olur.

Ahmed Cemil, sabah Hüseyin Nazmi'nin evinden ayrılır; İkbâl'in mezarını ziyaret eder. Sonra bir arınma hissi yaşar ve mücadeleye devam etmeye karar verir. Bu noktada “zorluk” olarak nitelediği iki şey vardır: Ev meselesi ve annesi. Ev meselesi, sonuçlandırılmayan bir motif dizgesidir. Bu nedenle Ahmed Cemil bu meseleyi Ali Şekip'e devredeceğini aklından geçirir. (s. 299-300) Sonuçlandırılmayan diğer dizgelerden biri de Vehbi Bey'in oluşturduğu dizgedir ki ona ne yapması gerektiğini Ahmed Cemil yine aynı sayfa içinde düşünür. Ancak yazarın aklına sonuçlandırılmayan başka bir motif dizgesi gelmiş olacak ki hemen aynı sayfada Ahmed Cemil, Raci'nin karısıyla karşılaşır. Kadın bir zamanlar vermemek için direttiği, kavga ettiği kâğıtları Raci'nin sağlığına kavuşması için satmak istemektedir. (s. 300-301) Bu olaydan hemen sonra da Ahmed Cemil Vehbi Bey'le karşılaşır ve ona

okkalı bir tokat atar. (s. 302). Böylece peş peşe gerçekleşen iki tesadüfle iki motifin daha sonu getirilmiş olur. Eser motifi de Ahmed Cemil'in şiir defterini sobada yakmasıyla sonlandırılır. (s. 307-308)

Dikkat edilirse 308. sayfadan sonra artık romanda merak unsurunu körükleyecek herhangi bir motif dizgesi kalmamıştır. Yani roman tamamlanmıştır.⁹ Ancak roman bu şekilde tamamlanmışlık hissi taşımadığı için bir bitiş sahnesi gereklidir. O da Ahmed Cemil'in Hüseyin Nazmi gibi İstanbul'u terk etmeye karar vermesiyle gerçekleşecektir: "Ne yapmak lâzım geleceğine artık karar veriyordu. Hüseyin Nazmi gidiyor öyle mi? O da gidecek... Fakat o ümitlerinin arkasından koşmak için giderken bu ümitlerinin inkırazından firar edecek; arkadaşıyla çocukluktan beri başlayan tezat silsilesini ikmal edecek." (s. 309)

Romanın son bölümünde bu tezat etkisini güçlendirmek için, Ahmed Cemil ile Hüseyin Nazmi iskelede karşılaştırılır. İki arkadaş iki ayrı gemiyle İstanbul'u terk edecektir. Biri maviliklere, diğeri siyahlıklara. Roman bu duyguları anlatan bir tasvirle sona ermiştir. (s. 321-322)

2.3.2. ÖZGÜR MOTİFLER

Romanda merakı arttırmak ya da olay akışını yavaşlatmak için sadece motiflerin yerleriyle ilgili düzenlemelere gidilmemiştir. Bazen roman yazarının vermek istediği mesajları ya da bahsetmek istediği şeyleri bağlı motiflerin arasına yerleştirdiği görülür. Böylece yazar, anlatılan olayların heyecanı içinde romanı okuyan okurlarına söylemek istediklerini de söyleyebilmiştir. Özgür motiflerin romanın bağlı motiflerinin dışındaki hemen her unsur olduğu düşünülürse fabulayla doğrudan alakalı olmayan ek hikâyelerin de yine özgür motif kapsamında değerlendirilebileceği düşünülebilir.

Romandaki sırasıyla ifade edilecek olursa bu kapsamdaki ilk özgür motifler Ahmed Cemil'in Raci'yle yaptığı dil ve edebiyat tartışmasında Divan edebiyatının dili ile ilgili olumlu/olumsuz eleştirileridir. (s. 23-25) Roman dışındaki dünyada da devam eden bu tartışmayı yazar, roman türünün imkânlarından faydalanarak romanda da devam ettirmiştir. Romanda yazarın bu konudaki yenilikçi görüşlerini olumlu kahraman Ahmed Cemil, daha çok eski anlayışı temsil eden görüşleri ise Koçak'a göre (1996: 98) Muallim Naci'yi temsil eden Raci savunur. Böylece romanın hemen başlarında gerçek hayatta da devam eden bir tartışma aracılığıyla kahramanlar arasındaki zıtlık, okura daha güncel bir konuyla hissettirilmiş olur.

Bir nevi roman dışı dünyayla alakalı bu motif esasında romanın fabulasıyla doğrudan alakalı değildir. Ancak bu motif, hem 6. motifte ifade edilen tartışmanın hararetinin yavaşlamasını, ertelenmesini hem de Halit Ziya'nın konuyla ilgili görüşlerini açıklamasını sağlamıştır. Bu uzun açıklamadan sonra Raci diyecek bir şey bulamamış ve tartışma sonlanmıştır. Daha sonra Ahmed Cemil arkadaşlarının yanından ayrılırken anlatıcı ortamdaki herkesi tek tek tanıtmaya başlar. Bu tanıttımdan sonra Ahmed Cemil'in diğerlerinden ayrılıp gökyüzünü seyrettiğinden

⁹ Motifler tamamlanmıştır. Ancak 32. sayfada Saib'le ilgili söylenen şu cümlelerle ilgili daha sonra hiçbir bilgi verilmemiştir: "Ahmed Cemil'in bu çocuk hakkında -çocuk diye maruftur, çünkü yirmi yaşını herhalde geçmiş olmakla beraber çocukluktan kurtulamamıştır- duyduğu şey... Bakınız, işte şimdi bile o aklına geldiği için vücudunda ürpermeye benzer bir şey duyuyor." (s. 32). Romandaki diğer bütün düğümler sonuçlandırılmışken Saib'le ilgili söylenenlerin sonuçlandırılmaması bir kusur olarak değerlendirilebileceği gibi, bunun yazarın bilinçli bir tercihi olduğu da düşünülebilir.

bahsedilir. Bu seyir sırasında Ahmed Cemil'in zihninden geçenler adeta bir mensur şiir gibi (Kaplan, 2006: 393) açıklanır. (s. 33-36) Bu motifler hem metinde o sayfaya kadar süren Ahmed Cemil-Raci çekişmesine dair merakların ertelenmesini hem de zaten mensur şiirler yazan Halid Ziya'nın bu türü romanında örneklemesini sağlamıştır. Üç sayfa süren bu tasvir de yine fabulayla ilgisiz motiflerden oluşur ve bu motiflerden hemen sonra da Ahmed Cemil'in ünlü olma isteğinden (s. 36), Raci'nin hovardalıklarından (s. 38) bahsedilir. Böylece metne yeni merak unsurları eklenerek bağlı motiflere dönülür.

Ahmed Cemil ve Hüseyin Nazmi'nin edebi anlayışlarının gelişimi motifinde Halid Ziya'nın dil ve edebiyatla ilgili görüşleri yine özgür motif olarak romana dâhil olmuştur. Örneğin Zeynep Kerman (2009:215-216) Halid Ziya'nın pek çok makalesinde çeviri konusunda ileri sürdüğü görüşlerle Mai ve Siyah'tan aldığı aşağıdaki parçada dile getirilen görüşler arasında tam bir uyum olduğunu ifade eder:

“İlk cümleyi okudu. Henüz tercümeyle itilafı yoktu. Okuduğu hemen kolayca tercüme edilebilecekmiş gibi kalemi kâğıdın üzerine koydu, başlamak istedi. Neresinden başlayacağına tereddüt etti, bir daha okudu, kelimelerin sırasına riayet ederek cümlenin her cüzünü birer birer tercümeyle başladı. Bazen kelimeler için sadık bir muadil arayarak, bazen bulduğu lügatlerin ahengini altında üstünde bulunan kelimelerle iyi bir mücaverette bulamadığı için bir müradif düşünerek, aslında tabii ahenkle imtizaç eden küçük mutarizaları tercümenin neresine sokuşturmak lazım geleceğinde tahayyür ederek, bir dakika evvel yazdığı iki kelimeyi dört satır aşağıya koymayı daha münasip bularak, önündeki kâğıtta yazdığından ziyadesini çizerek, bir asi kelimenin arkasından uzun müddetlerle koşarak devam etti; belki bir sahife tercüme etti fakat ne harap edici bir yorgunluk.

O, bir hayli tercüme etmiş zannediyordu. Sonra bir aslına bir de önündeki müsveddeye baktı. Ancak bir sahife! Böyle giderse on altı sahife için ne kadar çalışmak lazım gelecekti?

Sonra tercüme ettiğini okudu. İnanamıyordu; yaptığı tercüme bu kadar çalışmanın neticesi; şu ruhsuz, renksiz şeyden mi ibaretti? (s. 67-68)

Kurgu bahsinde de ifade edildiği gibi, motif dizgelerinin birbirlerini sekteye uğratarak engellemesi merak unsurunu diri tutmuştur. Bazı durumlarda iki motif dizgesinin arasına roman boyunca devam eden bir başka motif dizgesi değil bir özgür motif girmiştir. Örneğin Ahmed Cemil'in istediği şeyi almadığını öğrenen Lamia'nın kızgınlığını ve bu kızgınlığın nelere sebep olacağına dair merakı Ahmed Cemil'le Hüseyin Nazmi'nin tamlamalarla ilgili sohbeti sekteye uğratmıştır. Bu sohbet, aslında Servet-i Fünun'a getirilen eleştirilere cevap niteliği gösterir:

“Bu mîr-i belahet-semir, bu şair-i zülüfdar-ı garaib-nisar, bu herzevekil-i pûzîne-misl... Bunlar ben miyim? Niçin? Çünkü 'tâbiş-i lerezende...' demişim, çünkü 'kisve-i müşemmes' demişim, çünkü 'pervaz-ı nigâh-ı emelin' demişim... (...) Ben şiir söyleyecek olursam onları susmaya mecbur mu etmiş oluyorum? Ondandır teşâürü selp edecek bir kuvvetim mi var? O da söylesin Ben onun söyledikleri için bir şey diyor muyum? Ben onu tahkire benzer bir şey yapıyor muyum?” (s. 103-104)

Aynı minvalde süren konuşmalarda bu defa Servet-i Fünun edebiyatının bir şiirde farklı vezinler kullanılabilmesi ve hissiyata uygun kalıplar bulup şiir söylemekle ilgili görüşleri de yine özgür motifler olarak romana dâhil olur:

“Beş yüz beyitlik bir manzumeyi muttarit bir vezin üzerine söylemekten tevellüt eden ruh yorgunluğunu, o ahengin temadiyesinden husul bulacak ezayı ne için anlamamalı? (...) Bir şatır vezinle mersiye söylemek yahut ya da hafif bir esas ağır bir veznin sakil seylanına terk etmek veznin musikisine karşı nasıl bir duygusuzluksa muhtelif esaslardan mürekkep uzun bir manzumeyi yalnız bir vezinle söylemeye kalkışmak yine musikiye karşı öyle bir anlamamazlıktır.” (s. 108)

Halid Ziya, bu görüşlerini şüphesiz başka metinlerde de dile getirmiştir; ancak okurun duygusal bir yakınlık kurduğu bir kahramanın ağzından bu cümlelerin duyulması kuşkusuz okur üzerinde daha büyük bir tesir uyandıracaktır. Halid Ziya, bu nedenle özgür motif kapsamına giren bu düşüncelerini Ahmed Cemil’e söyletmiştir.

Raci’nin, ek hikâye özelliği gösteren ve “Alman karısıyla” yaşadığı sefahat âlemine şahit olmak için yapılan gezi de (s. 122-140) fabulayla doğrudan alakalı olmadığı için özgür motif olarak değerlendirilebilir. Bu hikâyenin yeri, tam da Ahmed Cemil’in “evet şair efendi, o genç kız” şeklinde tekrar ettiği arayışının hemen sonrasındır. Böylece bu sorunun cevabı ertelenmiş olmaktadır. Bu ek hikâyenin içinde de yabancı kadınlarla ilgili, yine yazarın hem ana hikâyenin hem de ek hikâyenin fabulasıyla doğrudan ilgisi olmayan bazı açıklamaları da (s. 131-136) özgür motif kapsamında değerlendirilebilir. Ahmed Cemil bu açıklamalarında Osmanlı dışından gelen kadınların yaşadıkları ve yaşattıklarıyla ilgili düşüncelerini, anılarını dile getirmiştir. Bu açıklamalardan hemen sonra da beklenen kişi görünür: Raci!

Raci meselesinden hemen sonra, Raci’nin durumu bir tarafa bırakılır ve Ahmed Cemil’in, eseriyle ilgili düşüncelerine yer verilir. Fabulayla doğrudan ilgili olmayan bu düşüncelerin de yine, Halid Ziya’nın edebiyatla ilgili düşüncelerinin bir yansıması olarak romanda yer alan motifler olduğu düşünülebilir:

“Onun için Hüseyin Nazmi’nin kütüphanesini hemen boşalttı: Lamartine’den, Hugo’dan, Musset’den sonra gelenleri, bütün parnasyenleri, sembolistleri, dekadancıları Süleymaniye’de küçücük mesai hücrelerine taşıdı... (...) Yeni fikirler için yeni kelimeler lazım olduğunda musırdı.. ‘Eski kelime altında fikirlerin tazeliği görülemez. Dikkat nazarından kaçır’ derdi, lügat kitaplarına sarıldı, sahifeleri çevirdikçe öyle şeyler buldu ki hayret etti. Bunlar niçin kamus köşelerinde unutulmuş?” (s. 144-145)

Esasında bir “alışkanlığı kırma” açıklaması olan yukarıdaki cümlelerden sonra olayın akışını kesen unsur, özgür motiflerden çok motiflerin yer değiştirmesi olmuştur. Bu nedenle bu sayfalardan sonra belirgin “özgür motif” örneklerine rastlanmaz.

2.3.3. KAHRAMANLAR

Roman, bir ziyafet sofrasının tasvirinden hemen sonra Ali Şekip’in, Raci’ye şaka yollu, şeytan demesiyle başlar. (s. 19) Raci’nin eleştirdiği Hüseyin Nazmi’yi savunan Ahmed Cemil ise “o söze başlarken herkes bir hürmet hissiyle sükût ederdi.” (s. 21-22) ifadesinden de anlaşılacağı üzere saygıdeğer biri olarak tarif edilir. Böylece anlatıcı iki kahraman arasında büyük farklılıklar olduğunu açıklamış olur. Bu iki kahraman arasında bir çatışma olduğuna göre

bu çatışmanın taraflarından Raci olumsuz, Ahmed Cemil ise olumlu olan tarafta yer almaktadır. İlk iki bölümde Raci'yi oradaki hiçbirinin sevmediği (s. 22, 29), Ahmed Cemil'in ise herkes tarafından sevildiği (s. 25) ifade edilerek bu noktaya dikkat çekilir. İkisi arasındaki çatışmanın temel sebebi ise aslında Ahmed Cemil'in herkes tarafından sevilmesi nedeniyle Raci'nin duyduğu kıskançlıktır. (s. 28)

İkinci bölümde ise kişiler, belirleyici özellikleriyle ortaya konur: Ali Şekip, Ahmed Cemil'in dostudur (s. 30); Raci haindir (s. 30), Said kişiliksizdir (s. 30). Böylece romandaki kişiler arası çatışmalarda kahramanların pozisyonu açıklanmış olur. Bu noktada bir kahramanın belirleyici özelliklerine de dikkat çekilmiştir: Saib, çok meraklı ve dedikoducudur. (s. 31) İlk iki bölümde, bir gözlemci gibi sadece aktaran ve tanıtan anlatıcı, üçüncü bölümde Ahmed Cemil'in hülyalı gözlerle yıldızlı gökyüzünü seyretmesini tasvir etmesiyle birlikte, Ahmed Cemil'in sözcülüğünü üstlenmeye başlamış olur ve bundan sonra roman, Ahmed Cemil'in yaşadıklarının, anılarının anlatımı olarak devam eder.

Ahmed Cemil; dürüst, saygılı, yetim ve çalışkan bir insan olarak romanda yer alır.¹⁰ Böylece okur, kendini Ahmed Cemil'e yakın hissedecek ve onun kaderine daha fazla üzülecektir. Hayalci olmasıysa, hayal kırıklığına uğramasının etkisini arttıracak bir özelliktir. Yazarın bu noktada, anlatmak istediklerine daha uygun olduğunu düşündüğü için kahramana bu özellikleri yüklediği düşünülebilir. Özgür motiflerde ifade edildiği gibi Halit Ziya'nın edebiyatla alakalı görüşlerini aktarabilmesi için Ahmed Cemil, ortaokul yıllarından itibaren edebiyatla yakından ilgilenen biri olarak tanıtılır. Temkinli, ayakları yere sağlam basan ve hayallerden değil de hedeflerden bahseden bir kahraman elbette ki yazarın aktarmak istedikleri için uygun olmazdı. Yani *Mai ve Siyah*, Ahmed Cemil'in hayalciliğinin sonuçlarını anlatır gibi görünse de aslında bu hayalcilik yazarın Ahmed Cemil'e yüklediği bir özelliktir.

Bu noktada kahramanların belirleyici özelliklerinin romanın kurgusuna etkilerini, yani işlevlerini irdelemekte fayda vardır: Raci, babasını erken yaşta kaybedip ailesinin tüm yükünü sırtına alan, azimli, çalışkan, dürüst ve hülyalı Ahmed Cemil'in karşıtıdır. Yazara toplumsal ya da bireysel olarak yanlış bulduklarını söyleme fırsatını veren, bu konulardaki eleştirilerini yapmasını sağlayan bir kişidir. Ahmed Cemil'in edebi anlayışını eleştirir, alkoldür; Ahmed Cemil'in tersine ailesini ihmal eder, kıskançtır ve kindardır. Yazar, bu özelliklerle donattığı Raci sayesinde aileyi ihmal etmenin, pavyonlarda yabancı kadınların peşine düşmenin, o kadınların yaşadığı zorlu hayatın, sürüklendikleri yolun yanlış olduğunu söyleme fırsatı elde etmiş ve nihayetinde onu yıllardır ihmal ettiği karısına muhtaç etmiştir. Raci'nin belirleyici özelliklerinin yazara, romanına bu tür konuları sokma fırsatı vermesinden başka, Raci'nin kurguya dâhil olması da söz konusudur. Raci sürekli Ahmed Cemil'i zor duruma düşürmeye çalışır; ama Ahmed Cemil gösterdiği olgunlukla, ki sadece bu tavır bile okurun ona kendini yakın hissetmesini sağlaması bakımından dikkate değerdir, Raci'nin saldırılarını bertaraf eder. Ancak bir noktada Raci, Ahmed Cemil'i yıkmıştır: Ahmed Cemil'in eserini yerden yere vurmuş (s. 246) ve sonuç olarak Vehbi Bey'in Ahmed

¹⁰ Bunların dışında Cevdet Kudret (1977:175) Ahmed Cemil'de, Felâton Bey'le Rakım Efendi'nin Rakım'ından bazı izler bulur: Ahmed Cemil de Rakım gibi ailesini geçindirmek için çok çalışmak, çeviriler yapmak ve özel dersler vermek durumunda kalmıştır. İki roman arasındaki bir diğer benzerlik "kaybeden kahramanın" (Felâton Bey-Ahmed Cemil) romanın sonunda taşradaki yeni işlerine gitmek için gemiyle şehri terk etmesidir. Cevdet Kudret, bu benzerliği yazarın çocukluğunda Ahmet Mithat'ın romanlarını çok okumasına bağlamıştır.

Cemil'i gazeteden uzaklaştırmak için ihtiyaç duyduğu gerekçeyi (s. 260) ortaya çıkarmıştır. Bu, Raci'nin fabulada bahsedilmeye değer tek ve en önemli hamlesidir.

Said ya da Ahmed Cemil'in annesi gibi fabulaya ve syuzhete doğrudan bir etkisi olmayan kahramanlardan başka hakkında bazı tespitler yapılması gereken kahramanlar da vardır. Ahmet Şevki Efendi'nin Ahmed Cemil'e yol gösterdiği ve onunla okura "umudun yitirilmemesi gerektiği" yolundaki tavsiyeleriyle sahte ipuçları verdiği bölüm dikkate değerdir: "O halde eserini bastırırsın, Lamia'yı da gidip biraderinden istersin, ona da benim itimadım var." (s. 252) Bu cümlelerle umut ışığı yeniden yakılır; böylece romanın sonunun ihtiyacı olan "büyük hayal kırıklığı"nın etkisi arttırılmış olur.

Bahsedilmeye değer bir diğer kahraman ise Saib'dir. Romanın başlarında meraklı ve dedikoducu olduğu ifade edilen Saib, romanda fabulanın ilerleyişine katkıları olan bir nevi "haberci" özelliği gösteren bir kişidir. Örneğin eniştesiyle kendisi arasındaki Ali Şekip'in geleceğine dair konuşmayı Ali Şekip'e ileten Saib'dir; çünkü ikisi arasında buna dair konuşmayı odanın yarı açık kapısından dinlemiştir. (s. 179) Vehbi Bey'in Hüseyin Baha Efendi'nin gazeteden ayrılmasına neden olduğu bilgisini getiren kişi de Saib'dir. (s. 194) Yine Raci'nin Alman sevgilisinin gidişinden sonra her hafta yeni bir sevgili bularak iyiden iyiye batağa saplandığının bilgisi de yine Saib'den gelir. (s. 209).

Romandaki en dikkat çekici kahramanlardan biri ise Hüseyin Nazmi'dir. Çünkü Hüseyin Nazmi'nin zengin olmasının dışında hemen hemen hiçbir özelliği yoktur. Romanda adı çok sık geçmesine rağmen Hüseyin Nazmi'nin, zengin olmasından başka özelliğinin olmaması, kurgu bahsinde de ifade edildiği gibi Hüseyin Nazmi'nin romanda bir tek işlevi olduğunu gösterir: Ahmed Cemil'in yaşadığı hayata tezat oluşturarak onun hayatının kötülüğünü belirginleştirmesi.

Anlatıcı, romanda olup bitenleri, Tanrısal bir bakış açısıyla Ahmed Cemil'in algılamasına yakın olarak anlatır. Bu durum Ahmed Cemil'in geçmişi anlatılırken iyiden iyiye belirginleşir. Ancak yazar bu yakınlığı kurarken bir tutarsızlık oluşmasına da sebep olmuştur: Anlatıcı iki defa, Ahmed Cemil'in hatırlamamasını gerekçe göstererek bazı bilgileri vermez. Örneğin "Evvla Sübyan mektebine gider gelirdi; fakat bu zamana ait hatıraları o kadar müphemdir ki nasıl okumaya başladığını, bu okulda ne yaptığını pek karışık bir surette tahattur eder." (s. 43) cümlesinde de ifade edildiği üzere Sübyan mektebi konusundan bahsetmez. Yine "Zenci hemen beyazlanmak raddesine gelmişti... Sonra ne oldu? Ahmed Cemil artık ötesini bilmiyor, o kadar tahattur ediyor." (s. 44) dedikten sonra yine Ahmed Cemil'in hatırlamaması gerekçesiyle olayları anlatmaz. Halbuki kişilerin içinden geçenleri bile bilen Tanrısal bir anlatıcının anlattıklarını kahramanın bildikleriyle sınırlandırmaması beklenir. Açıktır ki anlatıcı, ayrıntıya girmek istememiş ve "hatırlamama tekniği" denebilecek bir teknik kullanmıştır. Ama ortada bir uyumsuzluk vardır. Anlatıcı ya Tanrısal niteliklere sahiptir ve her şeyi bilir ya da bildikleri kahramanın bilinciyile sınırlıdır.

Bu nokta tam olarak Tomaşevski'nin tekniğin ifşa edilme nedeniyle ilgili sözlerine örnek teşkil etmektedir. Tomaşevski'nin de ifade ettiği gibi yazar, belirgin bir teknik kullanmış ve bu durum fark edilmesine rağmen buna dair bir açıklama (gerekçelendirme) yapmamışsa ortaya yapıtın yapısıyla uyumsuz bir durum çıkar. (Tomaşevski,

2010: 282) Yazarlar da bunu engellemek için meseleyi açıklığa kavuşturacak bir açıklama yaparlar. “Anlatıcı herkesin içinden geçenleri dahi bilirken neden Ahmed Cemil’in yaşadıklarını sadece onun hatırladığı kadarıyla biliyor ve anlatıyor?” sorusuna dair bir açıklama yoktur ve bu da anlatıcının pozisyonuna dair uyumsuzluk ortaya çıkarmıştır.

Bu durumun dışında, romanın bazı yerlerinde anlatıcının kendini gizleyemeyerek, Ahmet Midhat romanlarında olduğu gibi, olayların akışına müdahale ettiği görülmektedir:

“Bakınız, başmuharrir Ali Şekip büsbütün başkadır.” (s. 29)

“Mesela birkaç kişi arasında lakırdı esnasında bir söz gürültüye karışsın da anlaşılmasın, Saib’den sorunuz, o mutlaka anlamıştır, size de anlatır.” (s. 32)

“Bakınız işte şimdi bile...” (s. 32)

“Bakınız, işte gözlerinin önünde...” (s. 33)

“Bununla beraber bir müddet sonra onu başçavuş yaptılar. Bakınız, bu mühim hadisenin esasını hâlâ anlamamıştır. Ne için başçavuş oldu? Başçavuş olmak için ne yapmıştı?” (s. 45)

Bu anlatıcı tutumu, romanın başlarında sıklıkla kendini gösterirken, bir sonraki ve son örnek ancak 170. sayfada görülür.

“Bakınız o siyah peçenin...” (s. 170)

Buradan, romancının tefrika edilen romanının başlarındaki anlatıcı tutumunda sonradan değişikliğe gittiği ve Realist eserlerde alışlageldiği üzere anlatıcıyı yine “görünmez kıldı”ı” söylenebilir. Sonuç olarak romancının anlatıcıyı tutarlı ve kararlı bir şekilde kullanmadığı söylenebilir.

2.3.4. MEKÂN VE TASVİR

Mekânın syuzhetin oluşumundaki etkisine bakıldığında, romandaki ilk mekân Tepebaşı’dır. Burası romanda bahsi geçecek kişilerin toplandığı bir yerdir. Karakterlerin bir araya gelmesini sağlayan bir diğer mekân ise Mir’at-ı Şuun gazetesidir. Romandaki birçok olay bu mekânda gerçekleşir. Raci birkaç defa buraya gelip sızar ve bu şekilde romana dâhil olur, Hüseyin Nazmi’yle haberleşmeleri, buluşmaları; İkbâl’in evlilik kararı hep bu mekânda gerçekleşir. Bu anlamda gazete, romandaki hemen her karakterle ilişkili olan merkezi bir yerdir. Bu noktada yazarın, gazete artık kullanılmayacağı için, Ali Şekip’in gazeteden ayrılıp bir kırtasiye dükkânı açmasını (s. 189); kahramanların bir araya gelmesini sağlamak, (s. 278-279) Hüseyin Nazmi’yle Ahmed Cemil arasındaki iletişimi sağlamak (s. 286) gibi işlevlerin yerine gelmesi için tasarladığı düşünülebilir.

Mekânın algılanış şeklinin de roman karakterlerinin iç dünyasını yansıtılması anlamında bazı işlevleri vardır: Bu duruma dair ilk örnek Ahmed Cemil’in Tepebaşı ziyafetinden ayrılıp yıldızlı gökyüzünü görme şekli gösterilebilir. Bu tasvirle hem Ahmed Cemil’in “hülyalı” bir genç olduğu ifade edilmiş olur hem de mekân, Ahmed Cemil’in hayallerine fon görevi görür. Yani mekânın sonsuzluk duygusu veren yıldızlı bir gökyüzü olması, Ahmed Cemil’in

hayalleriyle, hayalciliğiyle koşutluk oluşturur. Romanın sonunda ise bu durumun tam tersi söz konusudur. Ahmed Cemil'in yaşadığı hayal kırıklığına koşut olmak üzere, gemi; bulutlu, karanlık bir gökyüzünün altında yavaş yavaş İstanbul'dan ayrılır. (s. 321-322) Romanda mekânın bu türden bir koşutluk yerine bir karşıtlık oluşturmak için kullanıldığı da olmuştur: "O gün güzel bir hava altında Ahmed Cemil'in matemiyile istihza ederek Haliç'in güneşli suları akar bir gümüş su gibi kayıklarının kenarından geçip gidiyordu." (s. 274) Bu karşıtlığın, yaşanan duygunun etkisini arttırmak için yapıldığı söylenebilir.

Romanda mekânın kahramanın iç dünyasını yansıtmak için bir ayna gibi kullanılması, biçimci terminolojiyle söylenecek olursa mekânın kahramanın belirleyici özelliklerinin sunulmasında destekleyici bir motif olarak kullanılmasını Arslan, Halid Ziya'yı kendisinden öncekilerden ayıran bir teknik kullanması olarak niteler: "Halit Ziya'nın kendinden önceki romancılardan ayrılan yanı, tabiat tasvirlerinde eskilerin süsçü, dekoratif tasvirçiliğini büyük ölçüde bırakarak dışa vurumsal tasvir biçimini, yani ruh durumu ile dış dünya arasındaki bağlantıların yansıtılması tekniğini kullanmasıdır." (Arslan, 2007: 476) Yukarıda ifade edildiği gibi Tepebaşı ziyafetinin sonunda Ahmed Cemil'in gökyüzünü algılayış biçiminin romana dâhil edilmesi, esasında Ahmed Cemil'in iç dünyasının aydınlatılması içindir. Arslan (2007: 476-478), Lamia'nın piyano çaldığı sırada Ahmed Cemil'in mekânı algılayış biçiminin değişmesini de yine bu tekniğe örnek olarak verir. Orhanoglu ise "mekân bilincin aynasıdır." (2014: 95) sözleriyle bu tekniği açıklar ve Ahmed Cemil'in babasının ölümünden sonra evlerini ve Hüseyin Nazmî'nin evini algılayış şeklini bu tekniğe örnek olarak gösterir.

2.3.5. GEREKÇELENİRME

Bu başlıkta, daha önceki başlıklarda dile getirilen motiflerin, tekniklerin, kahramanların bir araya gelmesini sağlayan mantık örgüsü incelenecektir. Bu anlamda başarılı bir gerekçeleme örgüsüne sahip olduğu söylenebilecek romandaki gerekçelemeler sırasıyla şu şekildedir:

Romadaki hemen bütün karakterlerin bir arada olmasını sağlayan ziyafet, Mir'at-ı Şuun gazetesinin çıkışının onuncu yılı olması nedeniyledir. (s. 17) 28 sayfada Raci'nin Ahmed Cemil'e düşmanlığının gerekçesi olarak onu kıskanması gösterilir. Bu durum Raci'nin Ahmed Cemil'e zorluk çıkardığı bütün motiflerin gerekçesidir. 3. bölümde tasvirde oluşan mensur şiirin romanda yer alabilmesinin sebebi Ahmed Cemil'in hayalci olmasıdır.¹¹ Bu gerekçeyle romancı Ahmed Cemil'e ünlü olmak, zengin olmak, Lamia'nın kendisine âşık olması gibi hayaller kurdurmuş ve daha sonra da bunların gerçekleşmemesini sağlamıştır. Böylece "hayal kırıklığı" konusu daha da başarılı bir şekilde işlenebilmiştir.

Ahmed Cemil'in Mir'at-ı Şuun'da yazar olmasına kadarki süreci başlatan olay ise Ahmed Cemil'in babasının ölümüdür. Bundan sonra Ahmed Cemil, erken yaşta evinde bakmak zorunda kaldığı için özel ders vermiş ve çeviri yapmaya başlamıştır. Bu sayede yolu Mir'at-ı Şuun'a düşmüş ve kendini sevdirerek gazeteye girmiştir.

¹¹ Tasviri "baran-ı elmas parçası" olarak nitelendirip bir şiir gibi biçimsel ve anlamsal açıdan tahlil eden Kaplan (2006: 393-394), romandaki bu ve benzeri şairane ifadeleri şöyle nitelendirir: "Ahmed Cemil'in şair oluşu, Halid Ziya'nın şairâne veya sanatkârane bir üslup kullanmasını meşru kılar." (Kaplan, 2006: 384)

Yazar, Ahmed Cemil'in hayal ettiği her şeye sahip olan Hüseyin Nazmi'yi iki kahramanı aynı okulda okutarak romana dâhil eder. Daha sonra edebiyat ortamlarında boy gösterip başarılı addedilmeleri ise okul yıllarında edebiyata ilgi duymalarıyla açıklanabilir. Ahmed Cemil'le Hüseyin Nazmi arasında, aslında Halid Ziya'nın edebiyatla ilgili görüşlerini içeren, konuşmaların gerçekleşebilmesinin temelinde de yine bu ikilinin küçük yaşlardan itibaren edebiyatla ilgili olmaları vardır. Ahmed Cemil-Hüseyin Nazmi paralelliği/karşıtlığı gibi İkbâl-Lamia paralelliği/karşıtlığı da iki karakterin ağabeylerinin arkadaş olmasıyla gerçekleşir.

Yazar, yabancı kadınların yaşadığı zorluklar ve sefahat âleminin Türk ailesi üzerindeki etkileri gibi özgür motifleri romana dâhil edebilmek için Raci'nin belirleyici özelliklerini, bu konuların anlatılmasına uygun olarak tasarlamıştır. Yani yazarın bu konular hakkında konuşabilmesinin gerekçesi Raci'nin belirleyici özellikleridir.

Ancak romanda motiflerin romana dâhil edilmesinde her zaman başarılı gerekçelendirmelerin kullanıldığı söylenemez. Örneğin romanın sonlarına doğru Raci Bey'in son durumu hakkında bilgi vermek isteyen yazar, Lamia'nın evleneceği haberini aldıktan sonra İkbâl'in mezarına giden Ahmed Cemil'le Raci'nin eşini karşılaştırır. Raci'nin eşi bir zamanlar Raci'den sakladığı kâğıtları yine Raci uğruna harcamak istemektedir. Yazar bu karşılaşmayı Ahmed Cemil, Vehbi Bey'den alacağı intikamı düşünürken gerçekleştirmiştir. Kadın yanından ayrıldıktan sonra İkbâl'in de, yaşasaydı, Vehbi Bey'i affedeceği sonucuna ulaşan Ahmed Cemil yoluna devam eder ve az sonra Vehbi Bey'le karşılaşır. Vehbi Bey'e okkalı bir tokat vurur. Vehbi Bey de bu tokattan sonra oradan hızla uzaklaşır. Fark edileceği üzere bu motifler, romandaki genel gerekçelendirme örgüsünün dışında, tesadüflerle, yani zayıf gerekçelendirmelerle açıklanmıştır. Çünkü gerekçelendirme, okurun romandaki bir olayın gerçekleşmesini kaçınılmaz görmesini sağlamaktır. Bu kaçınılmazlık aynı zamanda motiflerin birbirleriyle sağlam bir şekilde bağlanmasını da sağlar. Ancak bu iki karşılaşma bunlardan tamamen uzak olarak, "roman yazarı öyle istediği için" gerçekleşen motifler olarak romanda yer almışlardır. Yazarın o sayfaya kadar tamamlanmışlık hissi vermeyen Raci ve Vehbi ile ilgili motifleri sonlandırmak için bu iki motif dizgesini Ahmed Cemil'e bu şekilde "bağlaması", bu iki motif dizgesiyle ilgili anlatmak istediklerini hızlandırmak için olsa gerektir.

Gerekçelendirme zayıflığı olarak görülebilecek bir diğer motif ise Ahmed Cemil'le Hüseyin Nazmi'nin İstanbul'dan ayrılmak üzereyken iskelede karşılaşmalarıdır. Yazar, bu karşılaşmayı çeşitli zaruretlerin bir sonucu olmaktan çok yine "romanın vermek istediği mesaja uygun olması" gerekçesiyle gerçekleştirmiş görünmektedir. Bu karşılaşma okurun Ahmed Cemil'in "bahtsızlığının" daha iyi hissetmesini sağlamak için yapılmış olsa bile, kaçınılmazlık duygusu oluşturmadığı için, yani gerekçelendirmesi zayıf olduğu için, beklenen etkiyi uyandırmamaktadır.

Romanda düzenleyimsel gerekçelendirme kapsamında değerlendirilebilecek birkaç husus vardır. Bunlardan biri "Ahmed Cemil'in şiir defterini kaybetmesi" motifinde geçen defterdir. Bu defterin kaybolmasından Ahmed Cemil'in eserini tanıttığı ziyafetin sabahında bahsedilir. (s. 217) Ancak mesele hızlı bir şekilde çözülür. Hüseyin Nazmi, defteri bulur ve Ahmed Cemil'e verir. Romanda böyle bir olayın bu kadar basit sonuçlanmasının bir anlamı olmayacağına göre bu durumun başka motifleri ortaya çıkarması beklenir ki zaten öyle de olur. Lamia, Ahmed

Cemil'in defterini almış ve onu tebrik ettiğine dair bir şeyler yazmıştır. Bu durum, Ahmed Cemil'in ve okurun "Lamia'nın Ahmed Cemil'i sevdiğine" dair bir sahte ipucu oluşmasını sağlamıştır.

Bu kapsamda değerlendirilebilecek bir diğer nesne ise Ahmed Cemil'in Lamia'ya almayı unuttuğu oyuncaktır. Daha önce de ifade edildiği gibi bu oyuncakın romanda yer alma gerekçesi tamamen romanın düzeniyle ilgilidir. Çünkü oyuncakın, romanın herhangi bir motifini destekleyen, örneğin Ahmed Cemil'in Lamia'ya ilgi duymasıyla ilgili bir anlamı yoktur: "Bir kutu ki içinde tavla zarları şeklinde fakat oldukça büyük mikâblar var, bu mikâbların altışar tarafına altı levhanın kesilmiş parçaları yapıştırılmış, mikâbları altı suretle tanzim etmeli ki o altı levha hâsıl olsun." (s.112)

Oyuncağın alınmaması da yine romanın fabulasında önemli bir değişiklik yaratmaz. Sadece Hüseyin Nazmî'nin Lamia piyano çalarken Ahmed Cemil'e "seni barıştırırım." (s. 113) diyerek onu Lamia'nın piyano çaldığı odaya götürmesine neden olur. Bu oyuncak, sadece okurda merak duygusu uyandırarak metni bir süre daha okunur kılmak için uygulanan teknik için gerekli bir nesne olmuştur. Nesnenin bu özelliği fazlaca belli edildiği için başarılı bir düzenleyimsel gerekçelendirmeyle romanda yer aldığı söylenemez. Örneğin yukarıda açıklanan defter, hem romanın motifleriyle ilişkilidir hem de romanın fabulasına hizmet eder.

Gerçekçi gerekçelendirme açısından bakıldığında romanda dönemin siyasi ortamına ya da o dönemlerde yaşanan önemli olaylara herhangi bir atıf yoktur. Ancak dönemin sosyal atmosferine dair verilen ipuçlarının yazarın okurda uyandırmak istediği "gerçeklik" duygusuyla ilişkili olduğu düşünülebilir. Örneğin İstanbul'un gerçekten var olan Tepebaşı, Süleymaniye, Erenköy, Vezneciler, Babiâli Caddesi, Matbaa-i Osmaniye Kütüphanesi, Taksim Bahçesi, Sirkeci, Tünel, Bahçekapı, Fincancılar Yokuşu, Beyoğlu'nda gerçekten var olan Luxembourg (s. 127), Couronne, Gambrinus, Central, Palais de Cristal, Concordia (s. 129), Glavani Sokağı'ndaki La Bella Venezia Lokantası (s. 131) gibi mekânlardan bahsedilmesinin, İkbâl'in döneminin geleneklerine uygun olarak ayrıntılı olarak anlatımının (s. 154-156) bu kapsamda ele alındığı düşünülebilir. Yazarın, kendi romanı içinde başka eserlerden ve yazarlardan bahsetmesi de yine bu kapsamda ele alınabilir. Örneğin romanda Baki, Fuzuli, Nedim, Nabi, Nefi, (s. 48), Lamartine, Hugo, Musset, Heredia, Banville, Prudhomme, Coppe, Verlaine (s. 143-144), Abdülhak Hamit'in *Tezer*, Recaizade'nin *Hilal-i Seher* isimli eserlerinden bahsedilmesi (s. 206) okurda, kendi okuduğu eserleri okuyan bir roman kahramanının gerçek olduğu yanılsamasını yaratabilir.

Konuyla doğrudan alakalı olmayan; ancak romanın kurgusunu da fazla zedelemeyen bazı detaylara dikkat çekilmesi de yine okurda gerçeklik duygusunun oluşmasına zemin hazırlamıştır. Ahmed Cemil'in, Taksim Bahçesi'nde kendi eserini okumak isterken gördüğü manzara sanki gerçekten o an oradaymış gibi görünen bir zihnin yakalayabileceği bazı detaylar sunar:

"Bahçe tenhaydı; henüz yapraklanmış bir ağacın altında mai şemsiyesini açmış, alçak ökçeli potinlerini önüne çektiği bir iskemlenin kıyısına dayamış gözlüklü ihtiyar bir İngiliz mürebbiyesi; biraz beride ellerinde küçücük küreklerle bahçeden kum toplayarak minimini kovalara doldurmak mühim işiyle etrafı görmeye vakitleri olmayan iki çocuk..." (s. 168)

Bu duruma bir diğerk örnek olarak Ahmed Cemil'in Hüseyin Nazmi'yle bahçede gezerken yaptığı gözlemler:

"Yollarının etrafında sahraya dağınık serpilivermiş köşkler, ötede beride bağlar, nadir ağaçlarla mevcudiyetlerini göstermek isteyen bahçeler, ta ileride saman yüklü bir öküz arabasının uzaktan gelen iniltisi, yanlarından geçiveren hafif bir araba içinde örtüleri başlarından toplanıp omuzlarına atılivermiş iki çehre, yolun üzerinde titreyen hafif bir toz dalgası arasında şimşek gibi akıp giden üç-dört bisiklet, bir köşkün kapısında tavuklara yem atan bir uşak..."(s. 182)

Romanda Şklovski'nin yabancılaşma, Tomaşevski'nin estetik gerekçelendirme olarak ifade ettiği teknik kapsamında değerlendirilebilecek birçok örnek vardır. Bunlar içinde en belirginini yıldızlı bir gecenin tasvir edildiği bölümdür. Ahmed Cemil'in, gökyüzünü baran-ı elmas, yani elmas yağmuru olarak nitelendirmesi, yıldızlarla dolu bir gökyüzünün olduğundan farklı bir şekilde yansıtılması anlamına gelir.

"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; onlar da bir baran-ı elmas fakat hayatta yüksek şeylere meftun olmuş gözler gibi aşağıdan yukarıya yağıyor; ta o semalara, o üzerinde gülümseyen nurlar, çalkalanan mailiklere doğru yağıyor." (s. 34)

Bu gecenin ardından gelen sabah da yine değiştirilerek sunulur:

"Bütün menazır sabahlara mahsus o rengin müphemiyeti içinde hava ve hayalden mürekkep bir gölge şeklinde durur; fakat bir zaman gelir ki birdenbire bir ihtişam çağlayanı dökülür, biraz evvel sönük duran sema sanki bir yangınla dolar. Ufkun bir kenarından, güneşin sinesinden sahraya bir nur tufanı döker..." (s. 36)

Romanda mecazî ifadeler kullanılarak sahnelerin, olayların oldukça farklı bir bakış açısıyla okura sunulmasıyla ilgili birçok örnek vardır. Örneğin insanların yağmurda yürümesi:

"Ahmed Cemil hem refikinin nefti şemsiyesi altında her iki adımda bir serdettiği mütalaayı dinliyor gibi sükût ederek yürüyor hem de Köprü'yü bir yandan bir yana istila eden siyah, lacivert, nefti bir alay canlı müthiş mantarlar gibi havalanarak, sallanarak yürüyen şemsiyeleri seyrediyordu." (s. 125)

Bir mekânda oturmanın verdiği sıkıntı: "Burada şu suratlarını gazetelere sokmuş yahut gözlerini sokağa dikmiş bir alay halk arasına gelip nefsimi hapsedmekten bir lezzet alamadım." (s. 129)

Bir sanatçının yeniden sahneye çıkmasını isteyen seyircilerin bu isteklerini ifade ediş biçimi bu olayı ilk defa gören birinin şaşkınlığıyla anlatılır: "Kahvenin içi dehşetli bir gürültüyle doluyordu; ayak vuranlar, bastonlarını iskemlelerine çarpanlar, bis... bis... feryadıyla bağırırlar..." (s. 136)

Bunların dışında romanda bu kapsamda değerlendirilebilecek ilginç bir örnek vardır. Aşağıda bir ağabeyin kız kardeşinin eşine karşı duyduğu kıskançlık, bu kelime hiç kullanılmadan tarif edilmiştir:

"Enişte! İkiide birde zihninin içinde bir tırmalayan cereyanla geçen bu kelimeydi: enişte! Demek şimdi hayatında bir enişte olacak, bir adam ki bugüne kadar tanımamış, görmemiş, hiçbir hissini, fikrini öğrenmemiş. Bu adam

birden, bir gün içinde hayatına karışacak, o Süleymaniye'deki küçük evin kapısını çalacak, bu aile sofrasına aynı iştirak hakkıyla oturacak, validesine aynı meşru salâhiyetle anne diyecek, sonra evin içinde bir ses, başka bir ses aşağıdan yukarı bağırarak: İkbâl!

Hayatında bu tebeddülün ne kadar ehemmiyeti olduğunu bir karartı arasında hissediyordu: Meselâ kendisini, merdivenlerden biraz muhteriz çıkıyor, yemekte hususi bir ihtiyatla duruyor görüyordu. Bu adamla, her kim olursa olsun, mümkün değil, lekesiz bir muhabbetin, tekellüfsüz bir münasebetin hâsıl olamayacağını, kendisinden kardeşinin mahremiyetini çalmış bir adamla müziç bir rekabet hissini sönmeyeceğini hissediyordu. Onun yanında geceleri minderin üzerine boylu boyuna uzanamayacak, Seher'i kızdıramayacak, İkbâl'le - hele İkbâl'le - şakalaşamayacak... Enişte! Enişte! Sebep? Niçin sevmediği, sevemeyeceği bu adama enişte demeye mahkûm olsun? Şimdi bu kelime adeta onu tazip ediyor, birisiyle kavga etmek arzusunu veriyordu. Hiddetini o sırada Ali Şekib'in budalâlığından bahsederek Raci'ye yaranmaya çalışan Saib'den çıkarmak istedi." (s. 150-151)

Şklovski, nesnelere adının kullanılmadan, ilk kez görülüyormuş gibi tasvir edilmesini de alışkanlığı kırma olarak tarif etmiştir. (2009f: 205) Benzer şekilde yazar "kıskançlık" kelimesini kullanmayarak, okurun bu hissi kendi hayatında yaşadığı benzer hislerle karşılaştırarak algılamasını engellemiş ve bu hissin romana özgü şekilde detaylandırılarak romanda yer almasını sağlamıştır. Yazarın ilerleyen sayfalarda Ahmed Cemil'in hissettikleri için "kıskançlık" kelimesini kullanması, az önce verilen örnekte kasıtlı olarak böyle bir yol tercih ettiğinin göstergesi olarak alınabilir: "Kardeşinin bir yabancıya irtibatından hissettiği kıskançlığın, o haftalarca süren ve hiçbir vakit zail olamayan ezanın..." (s. 235) Çünkü yazar, 235. sayfada "kıskançlık" kelimesini kullanırken kastettiği şey tam olarak 150. ve 151. sayfada dile getirilmiş; ancak bu his anlatılırken bir defa bile "kıskançlık" kelimesi kullanılmamıştır.

SONUÇ

Mai ve Siyah, “hayal kırıklığı” teması etrafında oluşturulmuş bir romandır. Romanın fabulasında yetim, çalışkan, dürüst ve hayalci kahramanın birkaç konuda birden hayal kırıklığına uğraması için, kahraman çeşitli motiflerle bir araya getirilmiş ve bunların hiçbirinin gerçekleşmemesi sağlanmıştır. Kurguda ana kahramanın karşıtı durumundaki kahramanlar da olumsuz özellikleriyle ön plana çıkmışlar ve ana kahramanı engellemişlerdir. Bu çatışmanın sonucunda da ana kahraman, içinde bulunduğu şehri terk etmeyi seçmiştir.

Syuzhetin oluşumunda en fazla öne çıkan husus kurgudur. Romanın kurgusunda, sunuş bölümünden sonra yer alan motifler, birbirlerini sürekli engelleyerek olayların gelişimini yavaşlatır. Yazarın fabula dışındaki konularda söz söylemesini sağlayan özgür motifler de yine olayların gelişimini engellemek ya da yavaşlatmak için kullanılmıştır. Roman, Saib’le ilgili olan dışında bütün düğümler çözüldükten sonra bir tasvirle sonlanmıştır.

Romanda gerekçelendirmelerin başarılı bir şekilde kurulduğu söylenebilir. Ancak romanın sonlarına doğru gerekçelendirmelerde bazı zayıflıklar da tespit edilmiştir. Bunlara örnek olarak Ahmed Cemil’in üst üste Raci’nin karısına ve Vehbi’ye tesadüf etmesi; Hüseyin Nazmi’yle Ahmed Cemil’in, önceki sayfalarda bu konuda herhangi bir ipucu verilmeden, aynı iskeleden farklı yerlere yolculuk etmeleri gösterilebilir.

Mai ve Siyah’ı, kendinden önceki romanlardan ayıran en önemli özelliği; mekânın, kahramanların iç dünyasını yansıtmak için kullanılmasıdır. Romanda bu anlamda oldukça başarılı örnekler vardır. Sonuç olarak, romanı oluşturan unsurların başarılı bir şekilde birbirlerine bağlandığı söylenebilir. Bu da romanın nitelikli bir edebi eser olmasını sağlamıştır.

KAYNAKÇA

Arslan, Nurhayat (2007), *Türk Romanının Oluşumu Dış Gerçeklik Açısından Bir İnceleme*, Phoenix Yayınevi, Ankara.

Kaplan, Mehmet (2006), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Kerman, Zeynep (2009), *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Dergâh Yayınlar, İstanbul.

Koçak, Orhan (1996) "Kaptırılmış Bir İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme" *Toplum ve Bilim*, s. 94-150, S: 70.

Kudret, Cevdet (1977), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I*, Varlık Yayınları, İstanbul.

Orhanoglu, Hayrettin (2014), *Türk Romanında Değişme Ritüelleri*, Kesit Yayınları, İstanbul.

Striedter, Jurij (1989), *Literary Structure, Evolution and Value, Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*, Cambridge, Mass: Harvard University Press

Şklovski, Viktor (2009), "Art As Device", *Theory Of Prose içinde*, Translated By Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, London.

----- (2009a), "The Relationship between Devices of Plot Construction and General Devices of Style", *Theory Of Prose içinde*, TranslatedBy Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, London.

----- (2009b), "The Structure of Fiction", *Theory Of Prose içinde*, Translated By Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, London

----- (2009c), "The Making Of Don Quixote", *Theory Of Prose içinde*, Translated By Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, London.

----- (2009d), "Sherlock Holmes and the Mystery Story", *Theory Of Prose içinde*, Translated By Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, London.

----- (2009e), "The Novel As Parody: Stern's Tristram Shandy", *Theory Of Prose içinde*, Translated By Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, London.

----- (2009f), "Literature Without a Plot: Rozanov", *Theory Of Prose içinde*, Translated By Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, London.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tobias, Ronald B. (1996), *Roman Yazma Sanatı*, Say Yayınları, İstanbul.

Yaprak, Tahsin (2020), *Roman ve Biçim*, Hiperlink Yayınları, İstanbul.