

AN ANALYSIS OF *MAİ VE SİYAH*
AS A SERIAL ILLUSTRATED NOVEL
IN THE *SERVET-İ FÜNUN* JOURNAL



BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2016

AN ANALYSIS OF *MAİ VE SİYAH*
AS A SERIAL ILLUSTRATED NOVEL
IN THE *SERVET-İ FÜNUN* JOURNAL

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

Master of Arts

in

Turkish Language and Literature

by

Yağmur Başak Selimoğlu

Boğaziçi University

2016

SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE
BİR TEFRİKA MUSAVVER ROMAN OLARAK
*MAİ VE SİYAH*IN ANALİZİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans Tezi

Yağmur Başak Selimoğlu

Boğaziçi Üniversitesi

2016

An Analysis of *Mai ve Siyah* as a Serial Illustrated Novel
in the *Servet-i Fümün* Journal

The thesis of Yağmur Başak Selimoğlu has been

approved by:

Assoc. Prof. Zeynep Uysal
(Thesis Advisor)



Assist. Prof. Fatih Altuğ
(External Member)



Assist. Prof. Erol Köroğlu

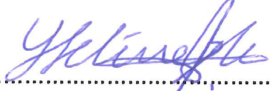


June 2016

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Yağmur Başak Selimoğlu, certify that

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

Signature.....

Date16.05.2016

ABSTRACT

In this study, I discuss the visual innovations along with the progress of visuality on the basis of individual perspective and realist fiction's focus on the individual's visuality. Then I detail visuality's and realist fiction's individual approach considering the depictions in *Mai ve Siyah* such as hybrid ones that are in-between photograph and painting and expressionist ones shaped by the visions of the main character, Ahmet Cemil, along with a general understanding of the function depictions in the *Servet-i Fünun* journal. I also pay attention to how these depictions take place in *Mai ve Siyah*'s illustrations and relate these illustrations to realist fiction's focus on the individual. In this context, since the artist's style complexifies the illustrations, I consider Tiran Chrakian's understanding of art, as well. (See Appendix A for an extended abstract.)

ÖZET

Bu çalışmada, 19. yüzyılda dünyada ve *Servet-i Fünun*'daki görsellikle ilgili gelişmeleri, görselliğin bireyin bakış açısıyla birlikte gelişmesi ve realist kurmacanın da bireye bağlı bir görselliğe odaklanması bağlamında ele alacağım. Görselliğin ve gerçekçi edebiyatın daha çok birey üzerinden konumlanışını, *Mai ve Siyah*'taki fotoğraf-resim arası formdaki tasvirler, Ahmet Cemil'in bakışıyla oluşturulan izlenimci tasvirler ve *Servet-i Fünun*'daki tasvir geleneği ile tartışarak açıklamaya çalışacağım. Daha sonra bu tasvir şekillerinin *Mai ve Siyah* illüstrasyonlarında nasıl ve ne şekillerde görüldüğünü realizmin karaktere odaklanma kaygısı bağlamında tartışacağım. Bu bağlamda ressamın tarzının da illüstrasyonlara başka bir katman eklediğini düşünerek, bu tartışmaları Diran Çırakyan'ın sanat anlayışını da göz önüne alarak ilerleteceğim.

TEŞEKKÜR

Sadece tez sürecimde değil, daimi destekleri ve sevgileri için annem, babam, abim, Aylin ablam ve minik Kuzey’e ne kadar teşekkür etsem az. Tez çalışmama yönelik her türlü emeği ve desteği için tez danışmanım sevgili Zeynep Uysal’a çok teşekkür ederim. Tezimi kendisinin yürütücülüğündeki “Asır Sonu Osmanlı Kültür Tarihinde Servet-i Fünûn Dergisi” adlı TÜBİTAK projesi araştırmalarım dahilinde tamamladım. Tez sürecindeki tüm yardımları için Erol Köroğlu, Fatih Altuğ ve Ahmet Ersoy’a, verimli ve keyifli *Servet-i Fünun* toplantıları için Halim Kara’ya, Deniz Aktan Küçük’e ve Veysel Öztürk’e çok teşekkür ederim. Ayrıca akademik ve manevi desteğini her zaman yanımda hissettiğim Aylin Alkaç’a, Hande Tekdemir’e ve hem kendisinden aldığım dersleriyle hem de içten sohbetleri ile daima ufkumu açan, bana her konuda destek veren Başak Demirhan’a teşekkür ederim.

Sevgili arkadaşlarım Meltem Şafak’a, Resul Altuntaş’a, Murat Narcı’ya, Sevgi Şen’e, Ezgi Ceylan’a, Duygu Ergun’a, Ahmet Duran Arslan’a, TEZ-AR-KOM üyeleri Bilge Ulusman ve Uğur Çalışkan’a, tez sürecimde bana Osmanlıcasıyla da destek olan Gökhan Güler’e, Eda’ya, Pınar’a, Hitchcock Ahmet’e çok teşekkür ederim.

Ve her zaman güveniyle, sevgisiyle, şefkatiyle yanımda olan, çaylarıyla, yemekleriyle, teknik desteğiyle tezi yazmama yardım eden, verdiği huzur ve mutlulukla hayatımı güzelleştiren Emre’ye, tez yazarken beni hiç yalnız bırakmayıp saçlarımı çekiştiren, ekranıma konan, masamda gezinen, beni daima güldüren kuşum Bihter’e de teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2: <i>MAİ VE SİYAH</i> A LEVHALARDAN BAKMAK	11
2.1 Bireysel bakış ve <i>Servet-i Fünun</i> 'da görsellik	11
2.2 Bireysel bakış ve <i>Servet-i Fünun</i> 'da realizm	26
2.3 Levhalar yığını olarak <i>Mai ve Siyah</i>	43
BÖLÜM 3: <i>MAİ VE SİYAH</i> A İLLÜSTRASYONLARDAN BAKMAK	68
3.1 <i>Mai ve Siyah</i> , illüstrasyonlar ve Diran	69
3.2 Levhalar, bakışlar, izlenimci dokunuşlar	80
3.3 Değişen illüstrasyonlar, değişen levhalar	125
BÖLÜM 4: SONUÇ.....	135
EK A: EXTENDED ABSTRACT	140
EK B: DERGİ GÖRSELLERİ VE İLLÜSTRASYONLAR	143
KAYNAKÇA.....	171

FIGÜRLER

Figür 1. Fotoğraf Tüfengi.....	143
Figür 2. Tekfur Dağından Muratlı Tarihiyle Hudud-i Hakaye Sevk Olunan Cenud-ı Cenab-ı Mülukaneye Münhasıren Yayılan Barakalar. İşbu Barakalardan Biri ve Heyet-i Zabıtası.....	144
Figür 3. Serez Kıyafetleri (Muhbir-i Mahsusamızın Fotoğrafından).....	145
Figür 4. Kavala'nın Manzara-i Umumiyesi	146
Figür 5. Levha: Madmazel Bonheur Hücre-i İştighalinde -Musavveri: Madmazel J. Aşıl Fold (294 Numaralı Nüshamızda Münderiç Paris Mektubunda Rosa Bonheur'a Dair Malumat Var İdi.)	147
Figür 6. Bahâr-ı Terânedar	148
Figür 7. Çeşme Başında	149
Figür 8. Marmara Denizi'nde Günbatımı	150
Figür 9. Natürmort	150
Figür 10. [altyazısız resim]	151
Figür 11. Ahmet Cemil Şöyle Arabaya Kurulup Da.....	152
Figür 12. Ahmet Cemil Hemşiresinin Kabrini Ziyaret Eder.....	153
Figür 13. Consecrated Ground	154
Figür 14. Ahmet Cemil Hüseyin Baha'yı Kanepeye Yaslanmış.....	155
Figür 15. Ahmet Cemil Parmaklık Kapısının Yanındaki Zili	156
Figür 16. Lamia Şimdi Ellerini Hatıratına Teslim Ederek.....	157
Figür 17. Ahmet Cemil ile Hüseyin Nazmi Bahçede.....	158
Figür 18. Ahmet Cemil Gözünü Lamia'dan Ayıramıyordu.....	159
Figür 19. Bir Saat Sonra Mesajiri'nin Sarayburnu'nu Dolaşan Vapuru	159

Figür 20. O Vakit Ahmet Cemil Vapurun Kenarındaki Kanepenin Üzerine Oturdu	160
Figür 21. Ahmet Cemil ile Mesajiri Yan Yana	161
Figür 22. Merdivenin Başında Duran Raci'nin Çocuğu... ..	162
Figür 23. Cemil Merdivende Durdu, Bir Nazar-ı Veda İle	163
Figür 24. Herkes Ahmet Cemil'in Eserini Dinlemeye Hazırlanıyor.....	164
Figür 25. Ahmet Cemil Holde Sandalyeye Yorgun Düşer	165
Figür 26. Ahmet Cemil Defter-i Şiirini Sobada Yakıyor	166
Figür 27. Ahmet Cemil Gece Ders Vermeye Gider	167
Figür 28. <i>Mai ve Siyah</i> ve <i>Araba Sevdası</i> İllüstrasyonları Yan Yana	168
Figür 29. Bihruz Bey Kırlarda Gezer Olmuştu	169
Figür 30. (sağ üst) Ahmet Cemil Gözünü Lamia'dan Ayıramıyordu (sol üst) Ahmet Cemil İdare Memuruyla Konuşuyor (alt) Ahmet Cemil Holde Sandalyeye Yorgun Düşer	170

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Edib-i şehir Goethe mavi rengi görünce üşüyüp titrediğini, kırmızı renkle ısındığını tasdik etmiş; renklerin dimağ-ı beşere ve binaenaleyh ihtisasata tesirini ve bu tesirle insanda elem ve keder yahut şevk ve sürur ikaz ettiğini söylemek istemiş. Bahtımız bize yar olmayınca kara diyoruz. Hülyamızın, ümidimizin zaaf ve kuvvetine, hüzn-aver yahut teselliyet-bahş olmasına göre bunu da bir renkle tavsif edemez miyiz? (Mahmut Sadık 1898, s. 7)

“Ah! Biçare hırpalanmış, ezilmiş hayat!.. Mai bir gece ile siyah bir gece arasında geçen şu nasipsiz, bahtsız ömür!..” (Uşaklıgil 2010, s. 398)

Mai ve Siyah dendiğinde ilk akla gelen ve çoğunlukla incelenen konular onun realist bir roman oluşu, başlığındaki mai ve siyah renklerinin hayal ve hakikat çatışmasını simgeleyişi, dönemin basın hayatını yansıtmayı, Ahmet Cemil’in romantik karakteri ve psikolojik analizleri üzerinedir. *Servet-i Fünun* dergisinde 273. ve 317. sayılar arasında resimli olarak tefrika edilmiş olması ise pek bilinmemektedir. 1898’de Âlem Matbaası’ndan çıkan ilk baskısı haricinde, illüstrasyonların dahil edildiği Arap veya Latin harfli bir edisyonu bulunmamaktadır. Halbuki tefrika esnasında ve 1898’deki ilk baskıda yalnızca kritik sahneleri görselleştirmekle kalmayıp hem anlatının kendisiyle, hem de *Servet-i Fünun* dergisiyle güçlü bir ilişki kuran yirmi yedi illüstrasyon vardır. Başlığında bile renk ve görselliğe gönderme olan, realist betimlemeleriyle ünlü bu romanın illüstrasyonlarının incelenmesi onun alımlanışını da etkileyecek, hakkındaki araştırmalara yeni bakış açıları ve argümanlar sunacaktır.

Resimli bir roman olmasının yanında, *Mai ve Siyah*’ın karakterini belirleyen bir diğer özelliği de “musavver” yani resimli bir dergi olan *Servet-i Fünun*’da yayımlanmasıdır. Romanın *Servet-i Fünun*’da yayımlandığı ve dönemin okuyucularına oradan ulaştığı bilinciyle derginin incelenmesi, *Mai ve Siyah*’ın

tarihsel ve kültürel bağlamını görsel olarak izlemeye imkân sağlayacaktır. *Servet-i Fünun* dergisinde fotoğraf, resim, çizim, karikatür gibi çok çeşitli görsel materyal ve görsellikle ilgili makale yayımlamıştır. Türkiye'nin, hatta dünyanın birçok yerinden çekilen fotoğraflar “Resimlerimiz” başlığı altında haklarında yazılan tanıtıcı yazılarla birlikte yayımlanmıştır. *Servet-i Fünun*'da Chicago Sergisi gibi birçok güncel gelişmenin, Alman Savaş Gemisi, Kuzey Kutbu Balonu ve fotoğraf makinesi gibi birçok icadın, ünlü devlet adamı ve yazarların fotoğraflarının, imzalı/imzasız resimlerin “Enstanteneler” ve “Levha” gibi farklı başlıklar altında yayımlanması da *Mai ve Siyah* tefrikasının tarihsel bağlamını görsellik üzerinden takip etmemizi sağlar.

Bu tarihsel ve kültürel bağlamı görsellik üzerinden takip etmek için, öncelikle dönemin görsellikle, resimle ve fotoğrafla olan ilişkisine ve daha da önemlisi romanın tefrika edildiği *Servet-i Fünun* dergisinin görsel malzemeleri kullanım şekline bakmak yerinde olacaktır. Mehmet Fatih Andı, *Dergâh* dergisinde yayımlanan “Resimli Romanlar, Roman Resimleri” adlı makalesinde o dönemde görselliğe olan ilginin yalnızca *Servet-i Fünun* dergisine ve derginin sahibi Ahmet İhsan Tokgöz'e mahsus olmadığını söyler. Dönemin birçok yazarının ve matbaa mensubunun görsel malzeme kullanımına, özellikle resimli romanlara olan düşkünlüğünden bahseder. Andı'ya göre 1880 ve 1890 seneleri arasında “roman, mecmua, risale” (1997, s. 22) gibi tür farkı olmaksızın her türde eserin resimli olarak yayımlanması “ayrı bir prestij ve kalite ölçüsü”dür (1997, s. 22). Yine aynı dönemde çıkan “*Musavver Mâlûmât, Musavver Muhît, Musavver Terakkî, Musavver Cihan*” (Andı 1997, s. 22) gibi birçok gazete ve derginin önündeki “musavver” başlığının bir nevi “övünç madalyası” ve “imtiyaz belgesi” (Andı 1997, s. 22) olduğunu savunur. Bu bağlamda dönemin önemli yazarlarından örnekler verir: Ahmet Mithat Efendi

resimli kitapları “matbaacılığın eser-i terakkîsi” (Andı 1997, s. 5) olarak değerlendirmiş, Hüseyin Cahit Yalçın da resimli romanları satın alabilmek için gazete bayileri önünde çok sayıda müşterinin sıra beklediğini söylemiştir (Andı 1997, s. 22). Andı’nın makalesi bize *Mai ve Siyah*’ın yayımlandığı dönemde görsel malzemelerin kullanıldığı eserlerin yalnızca *Servet-i Fünun* dergisince değil, genel olarak dönemin matbaa çalışanlarınca sahiplenildiğini gösterir. Görsellik bu kadar geniş bir çevre tarafından ilgi görmekte ve olumlu yönde alınılmaktadır. Bu anlamda *Mai ve Siyah*’ın da görsel yönünün araştırılması, 19. yüzyıl sonu Osmanlı’ında görsellik çalışmalarına da büyük katkı sağlayacaktır.

Mai ve Siyah’ın görsel yönünün temelini oluşturan *Servet-i Fünun* dergisinin görsellikle ilişkisine yakından bakıldığında, derginin özellikle fotoğrafçılığa ve resme bir sanat olarak baktığı ve Osmanlı sınırlarında da bu sanatları geliştirmeyi ve yaygınlaştırmayı amaçladığı görülmektedir. Bunun en önemli örneklerinden biri, 283. sayıda düzenledikleri fotoğraf yarışmasının sonucunun sunulduğu dergi ilanıdır. İlan, kazanan fotoğrafları bildirmekle kalmaz; derginin görsel gelişmelerle çok yakından ilgilendiğini, bu yüzden okuyuculardan da büyük ilgi gördüğünü ve derginin bu ilgiye müteşekkik olduğunu da söyler:

Gazetemizin zaman-ı tesisi olan altı senedir resmin, resimciliğin ve sanayi-i nefise-i hüsnün taammüm ve intişarına olan derece-i hizmetimiz müntesib-i sanat ve marifet bulunanların teslim-kerdesi olduğu gibi bu kere dahi resimciliğe fevkalade taalluku bulunan fotoğraf sanatı meraklılarını teşviken –memleketimizde ilk defa olarak– kuşad eylediğimiz müsabakadan dolayı pek çok zevat-ı muhtereme tarafından mazhar-ı takdir ve tahsin olduk. (Tokgöz 1896c, s. 355)

Tokgöz¹ bu ilanda, dergi yayımlanmaya başladığından beri altı sene geçtiğini, bu süre zarfında derginin resim ve güzel sanatların yaygınlaştırılmasına hizmet ettiğini

¹ İlanın imzasız olması ve derginin 260. sayısının 402. sayfasında “gazetede munderiç bi’l-cümle imzasız makalat ser-muharririndir” şeklinde bir not düşülmesi sebebiyle bu ve diğer bütün imzasız yazıları Ahmet İhsan Tokgöz’ün yazıları olarak değerlendireceğim.

söylemektedir. Ayrıca resim sanatıyla bağlantılı olan fotoğrafçılığı da teşvik etmek amacıyla bir fotoğraf yarışması düzenlediklerini, bu etkinlik sebebiyle çok ilgi gördüklerini ve takdir edildiklerini anlatır. Önemli olan nokta, dergi ekibinin kendisini görsellikle ilgili görmesinin yanı sıra, derginin okuyucularının da görsellikle çok ilgili olup dergiyi resim ve fotoğrafçılıkla ilgili gelişmeleri yakından takip eden bir mecra olarak alımlamaları ve takdir etmeleridir.

Servet-i Fünun'da yayımlanan resimli romanların başarısından dolayı dergiyi teşekkürleriyle tebrik eden okur mektubu ve derginin bu okura cevabı da *Servet-i Fünun*'un görselliğinin alımlanışını göstermesi bakımından önemlidir². İlgili mektup, derginin 271. sayısında, 9 Mayıs 1312 tarihinde [21 Mayıs 1896] yayımlanmıştır. Okurun kim olduğu ise kendi imzasını vermemesi sebebiyle bilinmemektedir. Öncelikle okurun kendisini “*Servet-i Fünun*’un müdavim karisi, daha doğrusu temaşacısı” (Anonim 1896a, s. 163; Ayata 1996, s. 437) şeklinde tanıtmaması çok önemlidir; çünkü bu ifade derginin yalnızca yayımladığı kurmaca eserler ve makaleler dolayısıyla ilgi görmediğinin, ayrıca resimleri dolayısıyla da takip edildiğinin göstergesidir. Bir başka deyişle, *Servet-i Fünun* yalnızca okunmak için değil, temaşa edilmek için de satılmakta ve satın alınmaktadır.

Buna ek olarak, temaşa edilmek için yayımlanan bu resimlerin okurlar tarafından beğenildiğini de mektuptaki şu ifade kanıtlamaktadır:

Bununla beraber *Servet-i Fünun*’un şu son zamanlarda her vakitkinden ziyade bedayi-perverliğe itina ettiğini maat-teşekkür müşahede ediyoruz. Osmanlı ressamlarının mahsul-ı maharet ve sanatı olan tasvirlerle müzeyyen milli hikayeler, tabii şiirler neşrinden ibaret bulunan ve erbabı nazarında pek büyük, pek mühim ve kıymetdar olan bu eser-i terakki cidden şayan-ı tebrik ve teşekkürdür. (Anonim 1896a, s. 163; Ayata 1996, s. 437)

Okur, derginin son zamanlarda yeni ve güzel şeylere çok daha fazla yer vermesi ve Osmanlı ressamlarının tasvirleriyle süsledikleri resimli romanları yayımlaması

² Andı da sözünü ettiğim makalesinde bu okur mektubuna değinmiştir.

sebebiyle dergiyi tebrik etmektedir. Önemli olan nokta okurun da Ahmet Mithat gibi bu resimli yayınları bir “terakki” olarak değerlendirmesidir. Bu bağlamda resimli yayıncılığın birçok kesim tarafından oldukça önemli bir gelişme olarak görüldüğü bir kez daha sıradan bir okuyucu tarafından kanıtlanmaktadır. *Servet-i Fünun* da Osmanlı yayıncılığındaki bu ilerlemede başı çeken dergilerden biri olmakta, bu noktada Tokgöz’ün derginin ilgi gördüğü ve sevildiği tezi doğrulanmaktadır.

Son olarak yine aynı sayıda Ahmet İhsan Tokgöz’ün bu mektuba cevabında da yine derginin en önemli motivasyonlarından birinin görsel malzemeleri yayımlamak olduğu görülmektedir:

Bu sene-i neşriyemiz iptidasında vaat etmiş olduğumuz üzere gazetemizin gerek resimleri gerek münderecat-ı sairesi için elimizden geldiği kadar sarf-ı dikkat ve gayret eylemekteyiz ve eyleyeceğiz. Neşrettiğimiz asar-ı nefise-i kalemiyenin -tabir-i aliniz veçhiyle- “Osmanlı ressamlarının mahsul-ı maharet ve sanatı olan tasvirlerle müzeyyen” olarak tabii öteden beri arzu ederdik; arzumıza şimdi nail olabildik ve teşekkürler olunur ki daha ilk tecrübemizde istihsal-i hüsn-i muvaffakiyet ettik. (1896d, s. 163-64; Ayata 1996, s. 438-439)

Tokgöz, kendilerine teşekkür mektubu yollayan okura cevap olarak bu yazıda senenin başında söz verdikleri gibi birçok resim yayımladıklarını, bunun için çok çalıştıklarını ve çalışmaya devam edeceklerini söyler. Resimli roman yayımlamayı ise çoktandır planladıklarını ama ancak şimdi yayımlayabildiklerini, bunda da başarılı olduklarını anlatır. Tokgöz, aslında resimli roman yayımlama fikrinin ve yakaladıkları bu başarının çok da tesadüfi olmadığını, bu düşüncüyü zaten uzun süredir hayata geçirmeyi planladıklarını ima eder. Hem okur mektubunun hem de Tokgöz’ün bu cevabının yayımlanması, Andı’nın da değindiği üzere, *Servet-i Fünun*’un dönemin diğer gazete ve dergileri gibi “musavver” olmanın gururunu yaşadığını göstermektedir. *Servet-i Fünun* dergisi de resimli eserler yayımlamayı bir nevi “övünç madalyası” ve “imtiyaz belgesi” saymakta ve bununla övünmektedir.

Romanın yayımlandığı dönemde *Servet-i Fünun* dergisindeki görsel malzemelerin yayıncılıkta bir ilerleme olarak görülmesini, bu yayınları yaygınlaştırma amacını, gayretini ve resimli romanlara olan yoğun ilgiyi hatırlamanın yanında, *Mai ve Siyah*'taki realist anlayışı ve tasvirleri irdelemek de illüstrasyonları yorumlarken verimli olacaktır. Çünkü *Servet-i Fünun* dergisinin görselliğe verdiği önem, dergide yayımlanan edebiyatla ilgili makalelerde ve kurmaca eserlerde de gözlemlenmektedir. Dergide realist edebiyatın görme başta olmak üzere çeşitli duyularla oluşturulmuş tasvirleri, daha gerçekçi karakterler yaratmak amacıyla benimsemesini konu alan birçok makale yayımlanmış, *Mai ve Siyah* da dahil olmak üzere *Araba Sevdası* gibi birçok roman bu ekolde yazılmıştır. *Mai ve Siyah* illüstrasyonlarının *Servet-i Fünun* dergisinin getirdiği görsel kültürle, resimlerle, fotoğraf malzemeleriyle ne yönlerden ilgisi olduğunun tartışılması, Halit Ziya Uşaklıgil de dahil olmak üzere *Servet-i Fünun* dergisi yazarlarının realizm anlayışlarının bu görsel kültürün hangi yönleriyle ilişkilendiği sorusunun da anlaşılmasını sağlayacaktır. Halit Ziya'nın realizm anlayışının dergideki bu görsel birikime ve realist tartışmalara nasıl eklemlendiğinin tartışılması da hem illüstrasyon tartışmalarını besleyecek, hem de şu ana dek yapılmış *Mai ve Siyah*'a realist bir eser olması yönüyle bakan araştırmalara yeni sorular sağlayacaktır.

Mai ve Siyah'ın bu soruları ve konuları ne şekillerde besleyebileceğini görmek amacıyla öncelikle romana yakından bakmakta fayda var. Romanın başkahramanı Ahmet Cemil, *Mir'at-i Şuûn* gazetesinde çalışan genç, hırslı ve çalışkan, bir o kadar da duygusal bir şairdir. En büyük isteği tanınmış bir şair olmaktır, ancak bu hayalini henüz okulu bitmeden babasını kaybettiğinden ve kardeşi İkbâl ile annesine bakmak zorunda olduğu için çalıştığından gerçekleştirememekte, şiir yazmaya istediği kadar vakit ayıramamaktadır. Diğer yandan en yakın arkadaşı

Hüseyin Nazmi çok zengin bir aileden gelmektedir, bu yüzden de Ahmet Cemil gibi para kazanma zorunluluğu yoktur. Ancak yine de Ahmet Cemil'in dertlerini paylaşır, çalışmaya başladığı ilk zamanlar çeviri yapmasına yardımcı olur, onu sık sık evine çağırır ve orada çalışırlar. Ahmet Cemil Hüseyin Nazmi ile birlikte onun evinde vakit geçirdikçe Hüseyin Nazmi'nin kızkardeşi Lamia ile daha çok karşılaşır ve ona âşık olur. Onunla evlenebilmek için maddi durumunu düzeltmesi gerektiğini düşündüğünden, ünlü bir şair olma ve zengin olma arzusu daha da artar. Bu esnada çalıştığı matbaanın başyazarı Ahmet Şevki Efendi Ahmet Cemil'e matbaa sahibinin, oğlu Vehbi'yi evlendirmeyi düşündüğünden bahseder ve Vehbi'nin İkbal için iyi bir kısmet olacağını söyler. Ahmet Cemil o an kabullenmek istemese de, Vehbi'nin servetine ortak olabilme ihtimali sebebiyle İkbal'in Vehbi ile evlenmesine izin verir. Bir süre sonra Vehbi onu Süleymaniye'deki evlerini ipotek ettirmesi karşılığında matbaaya ortak yapar. Ancak İkbal ile anlaşmazlıkları ortaya çıkmaya başlayınca evin huzuru kaçır, Ahmet Cemil'in de işi tehlikeye girer. En sonunda Vehbi'nin hamile olan İkbal'e şiddet uygulaması, İkbal'in de düşük yapması ve hayatını yitirmesi sonucu Ahmet Cemil hem evini, hem işini, hem de kız kardeşini birden kaybeder. Bu arada Lamia'ya da açılmamış, yalnızca şiir kitabını Hüseyin Nazmi'nin evinde dönemin ünlü kişilerine sesli olarak okuduğu gece Lamia'nın onun defterine "Tebrik ederim" yazmasından onun da kendisine âşık olduğu hissine kapılmıştır; çünkü olup biteni kendi dünyasından görür ve gerçekleri hayaliyle birleştirerek kendine yeni bir gerçeklik oluşturur. Dış dünyada olup biteni kendi zihninde yeniden yapılandırır, dış gerçekliğin net görüntülerini bozar ve kendi oluşturduğu levhalara göre yaşar. Ancak Lamia'nın bir başkasıyla evleneceğini öğrenince ve onun da mutlu olduğunu görünce yıkılır, eserini sobada yakar, annesi ve hizmetçileri Seher ile İstanbul'dan ayrılır.

Roman boyunca anlatıcı Ahmet Cemil’e odaklanarak onun zihnini yansıttığı için *Mai ve Siyah* genellikle karakter yaratımı ve iyi kurgulanmış olay örgüsü bağlamında ilk realist romanlardan biri olması yönüyle değerlendirilmiştir. Örneğin Ömer Faruk Huyugüzel, *Mai ve Siyah* için *Edebiyatımızın Zirvesindekiler: Halit Ziya Uşaklıgil* adlı eserinde şu yorumlarda bulunmuştur:

Eserin diğer bir özelliği de baştan sona mükemmel denecek şekilde kurgulanmış ilk büyük roman olmasıdır. Gerçekten de roman tarihimizde ondan önce olay örgüsünün gelişmesi ve kişilerin canlandırılması bakımından bu ölçüde sağlam ve tutarlı bir şekilde kurulmuş başka bir örneğe rastlamak imkânsızdır. Bu bakımdan *Mai ve Siyah* gerçekten Türk romanının zirvelerinden biridir. (2010, s. 67)

Huyugüzel, *Mai ve Siyah*’ı olay örgüsü, kurgusu, karakterlerin yapılandırılması bakımından Türkçe edebiyattaki ilk önemli roman örneği olarak kabul eder.

Romanda realist edebiyata uygun olarak karakter yaratma çabası, Ahmet Cemil’in kendi zihniyle yeni görüntüler oluşturmaya, romandaki tasvirlerle Ahmet Cemil’in zihninin yansıtılabilmesi gerçekten de romanı Türkçe edebiyattaki önemli örneklerden biri kılar. *Servet-i Fünun*’un görsellik anlayışı ve *Mai ve Siyah* illüstrasyonlarının incelenmesi de, *Mai ve Siyah*’ın modern anlamda bir roman oluşunun daha değişik boyutlarda tartışılabilmesine imkân verecektir.

Ben de tezimde Zeynep Uysal’ın yürütücülüğündeki “Asır Sonu Osmanlı Kültür Tarihinde Servet-i Fünûn Dergisi” adlı TÜBİTAK projesindeki araştırmalarımda dahilinde, *Mai ve Siyah*’ın illüstrasyonlarını 19. yüzyıldaki görsellik ile ilgili gelişmeler, görselliğin bireyin bakış açısıyla birlikte gelişmesi ve realist kurmacanın da aslında öznel bir görselliğe odaklanması bağlamında ele alacağım. Bu noktada, özellikle Jonathan Crary’nin *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine* eserinde tartıştığı camera obscura’nın yerini stereoskop’a bırakmasıyla 19. yüzyılda gözlemcinin perspektifinin öneminin arttığını

söylediği tezinden yararlanacağım. Ayrıca John Rignall'ın *Realist Fiction and the Strolling Spectator* adlı incelemesinde realist kurmacanın salt dış dünyayı yansıtmak amacıyla olmadığı, flâuner'ün huzursuzluk anında beliren bireyselliği ve öznenin materyal dünyadaki gözlemci konumundan gördüklerini gerçekçi bir biçimde anlatma derdinde olduğu fikrinden ve Zeynep Uysal'ın *Metruk Ev*'inde detaylı bir biçimde bahsettiği Ahmet Cemil'in öznel gerçeklik anlayışından yola çıkacağım. 19. yüzyılda görselliğin ve realist gerçekçi edebiyatın daha çok birey üzerinden konumlanışını, *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in zihninin ve kendisinin yarattığı bireysel gerçekliğinin odaklayan anlatıcı ile yansıtılmasıyla birlikte düşünerek illüstrasyonları ve illüstrasyonlardaki bakışı yorumlayacağım.

Ayrıca bu bireyselliği *Mai ve Siyah*'taki realist anlatıyla ve illüstrasyonlardaki bakışla birlikte tartışırken illüstrasyonları çizen Diran Çırakyan'ın sanat anlayışını da göz önünde bulunduracağım. Böylece Ahmet Cemil'in bakışının romandaki ve illüstrasyonlardaki kaynaklarını ve Çırakyan'ın Ahmet Cemil'i alımlama şeklini yorumlama imkanı bulacağım. Bu sayede hem *Araba Sevdası* hem de *Mai ve Siyah* illüstratörü olan, aynı zamanda birçok resmi *Servet-i Fünun*'da basılan, ancak ne yazık ki çoğu zaman ismi geçmeyen Diran Çırakyan'ın sanat anlayışını ortaya koymanın hem *Mai ve Siyah* hem de *Servet-i Fünun* edebiyatı için yeni bir yorum alanı açacağını düşünüyorum.

Bunun için öncelikle “*Mai ve Siyah*'a Levhalardan Bakmak” adlı birinci bölümde 19. yüzyılda dünyada ve *Servet-i Fünun*'daki görsellikle ilgili gelişmeleri, görselliğin bireyin bakış açısıyla birlikte gelişmesi ve realist kurmacanın da aslında öznel bir görselliğe odaklanması bağlamında ele alacağım. Görselliğin ve gerçekçi edebiyatın daha çok birey üzerinden konumlanışını, *Mai ve Siyah*'taki fotoğraf-resim arası formdaki tasvirler, Ahmet Cemil'in bakışıyla oluşturulan hareketli tasvirler ve

Servet-i Fünun'daki "levha" geleneği ile tartışarak açıklamaya çalışacağım. Daha sonra "*Mai ve Siyah*'a İllüstrasyonlardan Bakmak" adlı ikinci bölümde ise bu levhaların dönüşümünün *Mai ve Siyah* illüstrasyonlarında nasıl ve ne şekillerde görüldüğünü "bireysel gerçeklik" ve realizmin karaktere odaklanma kaygısı bağlamında tartışacağım. Bu bağlamda ressamın tavrının da illüstrasyonlara başka bir katman eklediğini düşünerek, bu tartışmaları Diran Çırakyan'ın sanat anlayışını da göz önüne alarak ilerletmeye çalışacağım. Son olarak da *Mai ve Siyah*'ın tefrikasındaki illüstrasyonların dergide bulunduğu yerleri, metnin ve illüstrasyonların realist kaygıları ile Ahmet Cemil'in bireysel bakışına odaklanmaları üzerinden yorumlayacağım.

BÖLÜM 2

MAİ VE SİYAH A LEVHALARDAN BAKMAK

“Bunu görmenin kaydetmeye değer olduğuna karar verdim.”

John Berger (2014, s. 36)

Tezimin “*Mai ve Siyah*’a Levhalardan Bakmak” adlı bu bölümünde, 19. yüzyılda dünyada ve *Servet-i Fünun*’daki görsellikle ilgili gelişmeleri, görselliğin bireyin bakış açısıyla birlikte gelişmesi ve realist kurmacanın da aslında öznel bir görselliğe odaklanması bağlamında ele alacağım. *Mai ve Siyah*’taki fotoğraf-resim arası formdaki tasvirler ile Ahmet Cemil’in bakışıyla ve kelimeleriyle oluşturulan izlenimci ve hareketli tasvirleri, *Servet-i Fünun*’daki “levha” geleneği ile görselliğin ve gerçekçi edebiyatın daha çok birey üzerinden konumlanması etrafında tartışarak açıklamaya çalışacağım.

2.1 Bireysel bakış ve *Servet-i Fünun*’da görsellik

19. yüzyıldaki görsel gelişmeleri ve bu gelişmelerin bireysel bakış üzerinden konumlanışını tartışmak için öncelikle “camera obscura” adındaki düzenden bahsetmek yerinde olacaktır. Engin Özendes, *Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafçılık: 1839-1923* adlı eserinde “camera obscura”nın fotoğraf makinesi bulunmadan çok daha önceki dönemlerde kullanıldığını söylemektedir: kökeni MÖ.

4. yüzyıla kadar uzanan bu sistemde “içine ışık girmeyen bir odanın bir duvarına açılan delikten dışarıdaki manzara, ışık aracılığıyla odanın iç duvarına ters olarak yansı[maktaydı]”, ancak teknoloji ilerledikçe bu karanlık oda, sandık boyutunda bir kutuya dönüştü (2013, s. 13). Özendes’e göre 19. yüzyıl boyunca gerçekleşen çok önemli teknolojik buluşlar; 1801’de buharlı otomobilin, 1804’de buharlı lokomotifin, 1818’de bisikletin bulunması, 1826’da Joseph Nicéphore Niépce’nin Fransa’da fotoğraf makinesinin temelini atmasına yardımcı oldu. Niépce’nin temelini attığı

fotoğraf makinesi düzeneğini yine bir başka Fransız tiyatro dekoratörü Louis Jacques Mandé Daguerre 1839’da kullanıma hazır bir fotoğraf makinesi haline getirdi ve bu buluş 19 Ağustos 1839’da Fransız Bilimler Akademisi’nden tüm dünyaya duyuruldu (2013, s. 13-14).

Fotoğraf sanatının birey üzerinden şekillenmesi bağlamında 1859 yılında Amerikalı fizikçi Oliver Wendell Holmes “Dagerreyotipi” fotoğraf makinesinden “hafızası olan ayna” (Ersoy 2015, s. 6) diye bahsetmesini oldukça anlamlı buluyorum. “Hafızası olan ayna”, gerçeğin birebir dökümü, aynen yansması olarak aynayı değil de, bir hafızası, dolayısıyla tecrübeleriyle ve olayları kaydediş şeklinde yaptığı seçimlerle öznelliği çağrıştırıyor. Bu bağlamda, Özlem Uzundemir *İmgeyi Konuşturmak: İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar* adlı eserinde 19. yüzyıl sanatında gerçekçiliğin sorgulanmasını anlatmak için Velázquez’in 1656’da yaptığı “Nedimeler” tablosundan bahseder. Uzundemir’e göre Velázquez arkaya çizdiği aynayla kral ve kraliçeyi yansıtmıştır, ancak onlar aslında tabloya bakan kişilerdir de. Uzundemir’e göre, 19. yüzyılda “gerçeğe ayna tutmak” fikri artık geçerli değildir, çünkü Velázquez’in tablosunda olduğu gibi ayna artık salt dış dünyayı yansıtmama özelliğini yitirmiştir (2010, s. 16). Görsel sanatlardaki bu gerçekliğin kopyası olmaktan sıyrılma ve öznelliği arama arayışı, realist edebiyatın bireye odaklanması bakımından edebiyatta da gözlemlenecek, hem resim ve fotoğraftaki, hem de edebiyattaki aynalar işlevini değiştirecektir.

Bu öznellik noktasında, öncelikle 19. yüzyıldaki görsellikle ilgili gelişmeleri birey üzerinden tartışan Jonathan Crary’nin *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine* adlı eseri önemlidir. Crary’ye göre, camera obscura’nın yerini stereoskop’a³ bırakmasıyla 19. yüzyılda gözlemcinin

³ Kitapta, “camera obscura” Özendes’in tanımına benzer olarak “duvarlarından birinde yer alan küçük bir delikten giren ışığı, deliğin karşısında bulunan duvara tersten yansıtan ve bir mercek yardımıyla

perspektifinin önemi artmıştır. 17. ve 18. yüzyıllarda popüler bir aygıt olan camera obscura'da özne “bedensiz bırakılıp içeriye kapatılmış” (Crary 2010, s. 53), elde edilen görüş yalnızca düzeneğin ışığı işleyişine bağlı olduğu ve insanın onu nasıl algıladığıyla ilgilenmediği için “görmede öznellik yaygın bir şekilde bastırılmıştır” (Crary 2010, s. 21). 19. yüzyılda ise bedenin görme bilgisiyle ve insan gözünün optik ölçümleri ile ilgili deneylerin yapılması ve bu bağlamda insan gözünün yapısının yeni optik aygıtlarda belirleyici olmasıyla birlikte, “görme duyusu modernleştirilmiş”tir (Crary 2010, s. 32). Stereoskop bu deneylerden sonra, insan gözünün fizyolojik yapısı esas alınarak boyutlu, derinlikli ve “gerçekçi” etkiler veren imgeler yaratmak amacıyla tasarlanmıştır. Sonuçta, “geometrik görüş”ten “fizyolojik görüş”e geçilerek, görme eylemi “camera obscura’nın bedensiz ilişkiler ağından çıkarılıp insan bedeninin içine yerleştirilmiştir” (Crary 2010, s. 29) ve bir özne olarak gözlemcinin perspektifi önemli hale gelmiştir. İlkinde yalnızca fizik kurallarına dayanan bir aygıt varken, ikincisinde insan gözüne ve algılayışına odaklanan bir düzenek vardır. Bu bağlamda, camera obscura'da görüntünün özneye bağlı olmadan oluştuğu ve görüşteki sabitliğin esas alındığı söylenebilir ve bu öznenin pasifliği olarak yorumlanabilir. Ancak stereoskopta tamamen özne aktiftir, öznenin algılayışı ve bakış açısı görüntüyü belirler.

John Berger de, kitabına da ismini veren “Bir Fotoğrafi Anlamak” adlı denemesinde Crary’e benzer olarak fotoğrafı onu çeken kişinin perspektifiyle ilişkilendirmiştir. Berger’e göre fotoğrafın varoluş sebebi o fotoğrafı çeken kişinin perspektifidir, epigrafta da alıntıladığım gibi onun “bunu görmenin kaydetmeye değer olduğuna karar ver[mesidir]” (2014, s. 36). Berger, “fotoğrafın iletisi” dediği bu yargıyı şöyle açar:

düz olarak gösteren, başka bir yerden ışık girmeyecek şekilde yalıtılmış, karanlık kutu” (Crary 2010, s. 20), stereoskop da “bir imge çiftine düzenli bakılması yoluyla, imgenin derinlikli ve boyutlu görülmesini sağlayan optik düzenek” (Crary 2010, s. 27) olarak tanımlanmıştır.

Fotoğraflar belirli bir durumda hayata geçirilen insansal bir seçimin tanığıdır. Fotoğrafçının tanık olduğu belirli bir hadiseyi ya da gözüne çarpan belirli bir nesneyi kaydedilmeye değer bulduğuna ilişkin kararının sonucudur fotoğraf. Eğer, etrafta var olan her şeyin sürgit fotoğrafı çekilseydi, bunların her biri anlamsız olurdu. (2014, s. 36)

İnsan bedeni ve görüşünden bağımsız olarak işleyen ve ışığı yansıtıp görüntü elde eden “camera obscura” sisteminin aksine fotoğraf “insansal bir seçimdir”; yani bir fotoğraf makinesinde bir görüntü elde edebilmek için fotoğrafı çeken kişinin hangi görüntüyü hangi açıdan alacağına dair seçimi gerekmektedir. Bu bağlamda, o fotoğrafın varolmasının sebebi fotoğrafçının ona o şekilde bakması ve onu o haliyle kaydetmek istemesi olduğundan, “ben öznesi”nin fotoğraf üzerinde bir “tahakküm” kurduğunu söyleyebiliriz. Berger’e göre görme yalnızca bireyselleşmekle kalmamış, ayrıca bireyin görüşüne ve bakış açısına bağımlı hale gelmiştir.

Bu bağlamda, Ahmet Ersoy’un “Camdaki Hafıza: Ahmed Rasim, Fotoğraf ve Sanat” adlı makalesinde bahsettiği 19. yüzyıl Avrupa’sındaki fotoğrafın sanat olup olmadığı hakkındaki tartışmalara göz atmakta yarar var. Ersoy, makalesinde Charles Baudelaire gibi isimlerin fotoğrafı sanatsal bir ürün olarak kabul etmediğini, ancak özellikle Benjamin ve Barthes gibi düşünürlerin de fotoğrafta “kişisel alan” ve “izleyici özne”ye odaklandığını (2015, s. 8), dolayısıyla fotoğrafı Baudelaire gibi yalnızca “teknik araçsallık” üzerinden değerlendirmediklerini söyler (2015, s. 4). “Fotoğrafa yoğunlukla kişisel duyguları ve tepkileri üzerinden yaklaşmayı seçe[n]” Benjamin ve Barthes için “tekil izleyici ve onun fotoğrafla olan algısal, duygusal, etkin ve yaratıcı ilişkisi” önemlidir ve “esas kayda değer olan, fotoğraf deneyiminin daha öznel, varoluşsal ve mutlaka kişisel hafızayla ilgili olan yönü”dür (Ersoy 2015, s. 8). Bu bağlamda, Benjamin ve Barthes’in öznenin izleyici konumuyla ilgili düşünceleri Crary ve Berger ile birlikte düşünülebilir: Benjamin ve Barthes’in tahayyül ettiği fotoğrafla ilgili izleyici de pasif bir izleyici değil, aksine kişisel

duyguları ve reaksiyonları üzerinden hareket eden bir öznedir. Dolayısıyla, fotoğrafı daha bireysel bir tecrübe olarak görmekle birlikte, fotoğraf çekme olgusunu da öznenin tüm öznelliğini ortaya koyarak gerçekleştirdiği bir etkinlik olarak görürler.

Peki görsellikle ilgili bu gelişmelerin ve beraberinde getirdiği öznellik ve bireysel bakış açısı tartışmalarının Osmanlı'daki yansımaları nelerdir? Engin Özendes'in elindeki bilgilere göre, Louis Jacques Mandé Daguerre'nin bu buluşu çok geçmeden Osmanlı gazetelerinde yer almıştır. Neredeyse iki ay sonra, 28 Ekim 1839'da *Takvim-i Vekayi*'nin 286. sayısında fotoğraf makinesinin bulunuşu duyurulmuştur:

...Herkesin bildiği gibi, son yıllarda buharlı makineler fabrikalarda ray üzerinde gidebilir hale geldi. Bu sıralarda bir adam düşüncelerini dikkatle bir noktada toplayıp kanallara kanalize etmiş ki, iş bir acayip sanata yönelmiş, sonunda cilveli bir ayna (yüzey) ortaya çıkmış. Fransalı Daguerre adlı marifet sahibi öğrendiği değişik sanat fenninin usulleri ile güneş ışığını yankı yaptırıp, nesnelerin hatlarını çıkarmış ve bu acayip sanatın oluşmasına gizli ve açık olarak 20 senesini vermiştir. Nihayet sonuca gelmiş ve bu olay herkesin beğenisini kazanmıştır. (Özendes 2013, s. 15)

Fotoğrafın bulunuşunun bu kadar kısa bir süre içerisinde böylesine geniş kapsamlı bir şekilde duyurulması 19. yüzyıl Osmanlısı'nda fotoğrafa duyulan yoğun ilginin bir göstergesidir. Ayrıca Özendes'in söz ettiği gibi fotoğraf makinesinin bulunuşu *Takvim-i Vekayi*'de de diğer buluşlara, özellikle buharlı trenlere bağlanmış, teknolojik buluşlar birbirlerinden bağımsız süreçlerin değil, hayata geçirilmeleri birbirlerine bağlı bir sistemin parçaları olarak görülmüştür. "Acayip sanat", "değişik sanat fenni" gibi terimler ise fotoğrafın yarattığı şaşkınlıkla ve onun Osmanlı için de ne kadar büyük bir buluş olduğuyla yorumlanabilir. Ersoy'un hatırlattığı fizikçi Holmes'ün fotoğraf makinesi için kullandığı "hafızası olan ayna" lafı da göz önünde bulundurulduğunda, özellikle "cilveli ayna" üzerine düşünmek anlamlı olacaktır. Uzundemir'in Velâzquez tablosu hakkındaki yorumlarını akla getirirsek, fotoğraf makinesiyle birlikte gerçeğin sanat ve edebiyattaki yansıması olan ayna artık

“cilvelenecek” ve gerçeği birebir yansıtmayacaktır. Gerçekçilik anlayışındaki bu değişim Osmanlı’yı ve Servet-i Fünun edebiyatını da etkileyecektir. Osmanlı Darphanesi’nde hakkâk görevinde olan James Robertson’un 1855 yılında Kırım Savaşı sırasında Kırım Balaklava Limanı’nın görüntülerinin fotoğrafını çekmesiyle Osmanlı İmparatorluğu’nda fotoğrafın gazeteciliğe dahil olması (Özendes 2013, s. 50) ve nihayet II. Abdülhamid’in 1894 senesinde Yıldız Sarayı’nda teknik imkânları geniş bir fotoğrafhane açtırmasıyla (Özendes 2013, s. 32) bu “acayip” fotoğraf sanatı Osmanlı kültürünün bir parçası olacaktır.

Ersoy’un makalesi, bize *Servet-i Fünun* dergisinin fotoğraf anlayışı hakkında da bazı ipuçları verir. Bunlardan en önemlisi derginin yazarlarından Ahmet Rasim’in de fotoğrafı yorumlarken Benjamin ve Barthes’a yakın bir yerde durduğudur. Benjamin ve Barthes’ın fikirlerinin “tepkileri[nin]” Ahmet Rasim’in “kendi fotoğrafıyla (geçmişiyse, veya öteki olarak kendisiyle) karşılaşma ânında hissettikleriyle esasta özdeş” (Ersoy 2015, s. 8) olduğunu savunan Ersoy, bu fikrini Rasim’in “Şehir Mektupları” yazıları başta olmak üzere *Servet-i Fünun*’da yayımlanan yazıları üzerinden tartışır ve Rasim’in yazılarında “fotoğrafi[n] teknik ve insani unsurların[ın] birleştiğini ve performatif boyutu da olan bir süreç” (Ersoy 2015, s. 8) olarak yorumlandığını savunur. Bu bağlamda, Rasim’in fotoğrafı algılayışı da Crary’nin ortaya koyduğu insan bakışını esas alarak dizayn edilen makinelerle birlikte bakışın bireysel tecrübe alanına girdiği fikrine paraleldir. O da fotoğrafı tecrübe ederken “ben öznesi”ni kendi alanına dahil etmiş, fotoğrafa Ersoy’un dediği gibi yalnızca teknik bir yerden değil, öznel bir yerden bakmıştır.

Bundan sonra sorulması gereken –en azından benim soracağım soru- Ahmed Rasim’in de yazılarını yazıp fotoğraflarını yayımladığı, *Mai ve Siyah*’ın bir tefrika roman olarak basıldığı *Servet-i Fünun* dergisinde görsellikle ilgili gelişmeler ve

özellikle fotoğrafın konumu nasıldır sorusudur. Fotoğrafi Ahmed Rasim gibi Crary, Berger, Benjamin ve Barthes’ın felsefesinde ortaklaşan bir bağlamda mı kullanmıştır? Özendes’in Osmanlı’da fotoğrafın gelişimini tartışırken resimli *Servet-i Fünun* dergisinden bahsetmemesi dikkat çekicidir. Halbuki *Servet-i Fünun* dergisinde fotoğraf, resim, çizim, karikatür gibi çok çeşitli görsel materyal ve görsellikle ilgili makale yayımlanmıştır. Başta *Araba Sevdası* romanı olmak üzere *Servet-i Fünun* dergisinde o dönem yayımlanan diğer resimli eserler, örneğin Recaizade Mahmut Ekrem’in 251. sayıdaki “Bu Levha Nedir?” ve 293. sayıdaki “Koparma” şiiri, Tevfik Fikret’in 254. sayıdaki “Hayran”, 269. sayıdaki “Bahar-ı Terânedar”, 274. sayıdaki “Ukde-i Hayat”, 281. sayıdaki “Beyaz Yelken” ve 288. sayıdaki “Bir Timsâl” şiiri, Cenab Şehâbeddin’in 267. sayıdaki “Mev’id-i Telâkîde”, 272. sayıdaki “Son Arzû” şiiri⁴, bunlara ek olarak Ahmed Rasim ve Nabizade Nazım gibi önemli isimlerin *Mai ve Siyah*’tan önce yayımlanan resimli şiirleri de yine çok geniş bir görsel çerçeveye işaret etmektedir.

Servet-i Fünun’da fotoğrafın kullanım amacına bakacak olursak, derginin sahibi Ahmet İhsan Tokgöz 309. sayıda İstanbul ile ilgili güncel haberleri paylaştığı “İstanbul Postası” adlı yazısında Kapalıçarşı’nın depremden sonraki restorasyonunun tamamlandığını, yine bu sayıda Kapalıçarşı’nın yeni halinin fotoğraflarının da konulduğunu anlatır. Bunu yaparken fotoğrafların taşradaki okuyucuların anlatılan haberleri zihinlerinde canlandırmalarına yardımcı olmak maksadıyla konulduğunu söyler:

Ama siz gözümü kapayıp o manzarayı tecessüm ettirecek yerde -gözüm açık olarak- ben de Kalpakçılar başından bir geçerim diyecekmişsiniz. Hakkınız var fakat hatırdan çıkarmayınız ki yazdığımız satırları okuyanların hepsi sizin gibi İstanbul’da rahatça odasında oturmuş yahut kiraathanede kanepeye yaslanmış bulunmuyor. Kariin-i kiramımızın pek çoğu taşradadır, biz

⁴ *Servet-i Fünun* ve dönemin diğer dergilerinde yayımlanan tablo altı şiirlerinin ayrıntılı dökümü için M. Kayahan Özgül’ün *Resmin Gölgesi Şiire Düştü: Türk Edebiyatında Tablo Şiirleri* adlı eserine bakılabilir.

gözünüzü kapayınca tesecüm ettirebilirsiniz sözünü onları düşünerek yazdık. Ne yapalım gazetemiz müşterilerinin üç rabından ziyadesi vilayat-ı şahane-i erbab-ı maarifinden teşekkül eyliyor musahabelerimizi yazarken onları hatırdan çıkarmak olmazdan gelemiyor. (Tokgöz 1897a, s. 354)

Alıntıladığım bu bölümde Ahmet İhsan Tokgöz, taşradaki okuyucuların dergide anlatılan yerleri zihinlerinde canlandırabilmeleri için bu kadar fazla fotoğrafın kullanıldığını söyler. Bu bağlamda yapılan okuyucu tahayyülü önemlidir: Derginin sahibi Ahmet İhsan Tokgöz, derginin okuyucularını İstanbul dışından *Servet-i Fünun*'u okuyan ve gelişmeleri takip edebilmek için fotoğraflara ihtiyaç duyan bir kitle olarak tarif eder. Böylelikle dergi, her bir okuyucusunun yazılı materyalle kuracağı ilişkiyi görsel malzemeyle birleştirmek ve zenginleştirmek istemiş, bu yaratıcı sürece katkı sağlamayı amaçlamıştır.

Servet-i Fünun dergisindeki bu görsel çerçeve fotoğrafla ilgili teorik ve bilimsel yazıları da kapsamaktadır. Örneğin derginin 276. sayısında dönemin fotoğraf makinesinin “Fotoğraf Tüfengi” (Anonim 1896b, s. 245; bkzn. Ek B, Figür 1, s. 143) alt başlıklı bir resmi verilmiş ve aynı başlıkla “Resimlerimiz” bölümünde fotoğraf makinesinin bazı teknik özellikleri tanıtılmıştır:

Resimlerimizde bir karabina ile nişan aldığını gördüğünüz şahsın haline dikkat edecek olursanız bunun bir avcı olmadığına pek çabuk hükmedersiniz. Zaten elinde bulunan alet de şeklen tüfenge benzemekle beraber tüfenk değildir. O bir fotoğrafçı, elindeki ise bir fotoğraf makinesidir. ... Tersim-i ziyanın böyle bin türlü tatbikatı görülmekte ve bu tatbikat daima fenni bir ihtiyaç neticesi olarak zuhura gelip sonra da eğlencelere kadar teşmil edilmektedir. (Toksöz 1896e, s. 147)

Tokgöz, yazıda dönemin fotoğraf makinesinin fiziksel olarak bir tüfeğe benzese de, bu makineyle ışığa ait resimlemelerin her çeşidinin denenebildiğini söyler. Daha da önemlisi, fotoğrafın yalnızca bir eğlence aracı olarak kullanılmadığını, bilimsel ihtiyaçların sonucunda bulunduğunu savunur. Bu bağlamda dergide röntgenin keşfini anlatan makaleler de anlam kazanmaktadır, çünkü röntgen genel olarak fotoğraf

makinesinin mekanizmasını kullanan, onun bir üst modeli olan bir aygıt olarak değerlendirilmiştir. Bu görüşe göre fotoğraf makinesine, genel olarak röntgenin ortaya çıkışına zemin hazırlaması dolayısıyla bilimsel bir işlev de yüklenmektedir. Bunu destekleyen en önemli makalelerden biri 256. sayıda Mahmut Sadık tarafından yazılan “Musahabe-i Fenniye” makalesidir. Mahmut Sadık, makalesinde “şeffaf” ve gayr-ı şeffaf” olarak cisimlerin ikiye ayrıldığını ve bugüne değin şeffaf olmayan cisimlerin bir tarafından diğer tarafını görmenin mümkün olmadığını anlatmış, ancak “duvarın öbür tarafında bulunduğu için görmediğimiz eşyayı kapalı bir kutu derununda bulunan şeyi fotoğraf makineleri ile görmek ve hatta [onun] resmini almak imkanı da olduğunu Doktor Röntgen[‘in] meydana çıkar[dığını]” söylemiştir (1896c, s. 341). Bu bağlamda, fotoğraf makinelerinin yalnızca sanatsal, estetik açıdan değil, bilimsel açıdan da önemli bir buluş olarak görüldüğünü söylemek mümkündür. Fotoğraf makinesinde yapılan değişikliklerle birlikte eşyaların içleri görülmeye başlanmış, bakışta yeni bir çağa girilmiştir. Böylelikle fotoğraf makinesi, insanlar için görme eylemindeki esrarı da kaldırmıştır.

Bir diğer örnek, 1 Şubat 1311 [13 Şubat 1896]’de yayımlanan 257. sayıda, Mahmut Sadık’ın kaleme aldığı “Musahabe-i Fenniye” bölümünde göz ile fotoğraf makinesinin karşılaştırılması ve ikisinin benzerliğinin ele alınmasıdır. Mahmut Sadık bu yazısında insan gözünde de fotoğraf makinesi gibi bir “adese”nin (1896a, s. 355) yani merceğin bulunduğunu, algılanan görüntünün bir süre gözde kaldığını ve bu yüzden gözün fotoğraf makinesi gibi işlediğini söylemektedir:

İngiltere mecami-i fenniyesinden birinin verdiği malumata göre şebeke-i ayniyeye resm olunan hayalin bir müddet kalması şöyle dursun bu hayal başka bir yere bile münakis olmak kabil imiş. Bu takdire göre hem gözün aynen bir fotoğraf makinesi olduğuna şüphe kalmamış ve hem de şebekeye mürtesim hayalin bir müddet burada kaldığı tahkik eylemiştir. Misal bir dakika kadar gayet iyi surette ziyadar bir nesneye nisb ü nazar eyliyor ve göze başka bir taraftan şuaât girerek bu hayali bozmasına meydan verilmemek için sarı camlarla gözün etrafı setredilip nazar bir fotoğraf

levhası üzerine çevriliyor da kırk beş dakika kadar tutulursa hassas levhaya perdenin resmi çıkmakta imiş. Güzel bir şeyi gören biri refikine der ki: Gözüm güzel bir şey gördü, nurlandı! Gözümün içine bak da seninki de nurlansın! Bu söz muvaffak-i fen ü hakikattir. Şebeke-i ayniyesine mürtesim olan ve tabii hatırasından bir türlü çıkamadığı için şebekesinde dahi hayalat-i saireden bir müddet daha fazla kalması icap eden hayal-i latifi refikinin gözüne de aks ettirmek istiyor. (1896a, s. 356)

Mahmut Sadık, İngiltere’de bir fen dergisinde gözde sinirlerin bulunduğu ağ tabakasına yansıyan görüntünün bir süre kalmasına ek olarak, görüntünün başka bir yere yansıdığına da tartışıldığını söylemektedir. Bunu yaparken bize dönemin fotoğraf makinesiyle hangi yollarla görüntü alındığı bilgisini de vermektedir: Fotoğraf makinesinin merceği bir dakika kadar parlak bir cisme bakarsa ve ışıkların onun görüş alanına girip görüntüyü bozmasını engellemek için etrafı sarı levhalarla kapatılırsa hassas ekrana görüntü düşmektedir. Bu bağlamda göz de aynen bir fotoğraf makinesi gibi işlemekte, göze düşen görüntü bir süre burada kalmakta ve hatta bu görüntü başka bir yere aktarılabilir. Mahmut Sadık’ın bu yazısı ayrıca Crary’nin 19. yüzyıldaki bilimsel araştırmalarda insan gözünün öne çıktığı ve insan gözünün fizyolojik yapısı esas alınarak fotoğraf makinelerinin üretildiği tezini de desteklemektedir. Yine Crary’nin belirttiği gibi bu yazıda da gözde algılanan görüntünün meydana gelmesi fotoğraf makinesindeki aktif süreçle bağdaştırılmış, insan gözünün görme sürecindeki etkin rolü vurgulanmıştır.

Buna ek olarak, Chicago Sergisi gibi birçok güncel gelişme, Alman Savaş Gemisi, Kuzey Kutbu Balonu ve fotoğraf makinesi gibi birçok icat, yerli ve yabancı birçok ünlü devlet adamı ve yazarların fotoğrafları “Resimlerimiz” başlığı altında yayımlanmış ve haklarında tanıtıcı yazılar yazılmıştır. Özellikle *Servet-i Fünun* dergisinde “Enstanteneler” adında yayımlanan fotoğraflarda ve yazı dizilerinde, dünyadaki fotoğrafla ilgili güncel gelişmelerin çok yakından takip edildiği ve fotoğrafa Crary ve Berger’in görüşlerine benzer bir şekilde “bireysel deneyim”in

atfedildiği görülüyor. Enstantane fotoğrafları fotoğraf makinesinin dünya çapındaki gelişimiyle ilişkilendirmek için yine Ersoy'un makalesine döneceğim. Ersoy'a göre 19. yüzyılın sonunda fotoğraf çekmek için kullanılan filmlerin duyarlılığı artmış, poz süreleri ciddi derecede azalmış ve fotoğraf makinesindeki bu gelişmeler hızlı cisimlerin "enstanteneler" olarak kaydedilmesine ve izlenmesine imkân vermişti (2015, s. 6). *Servet-i Fünun*'daki enstantane fotoğraf kullanımının da Ersoy'un bahsettiği dünyadaki gelişmelere göre şekillendiği, filmlerin duyarlılığı ve poz süreleri gibi teknik meseleleri merkeze alan tartışmalardan anlaşılmaktadır. Bunların en önemlilerinden biri, *Servet-i Fünun* dergisinde düzenlenen fotoğraf yarışmasıdır. 269. sayıda "Fotoğraf Müsabakası" adlı yazıda ilanı verilen fotoğraf yarışmasının amacı, "fotoğraf sanatı"na ait gelişmelerin büyük bir hızla devam etmesi ve uygulama alanlarının sanayi ve ticaret gibi alanlarına da açılması olarak belirtilmiştir. Derginin yarışmaya katılma şartlarından ilki ve en önemlisi gönderilen fotoğrafların enstantane fotoğraflar olması gerektiğidir: "Müsabaka yalnız enstantane resimler içindir. 8x8'den 13x18 cesametine kadar fotoğraflar müsabakaya dâhil olur. Gönderilecek fotoğraflardan ikişer nüsha yollanmalı ve klişeleri beraber olmalıdır. Klişeleri beraber olmayan resimler hükümsüz addolunur" (Tokgöz 1896a, s. 130). Yalnızca enstantane fotoğrafların yarışmaya kabul edilmesi, güzel bir açıyla fotoğraf çekmeye hazırlanıp beklemek yerine, hareketli hayatın anlık görüntülerinin o anda fotoğrafçının kararıyla kaydedilmesinin teşvik edildiğini akla getiriyor. Ayrıca fotoğrafçının enstantane seçimi ile fotoğrafların perspektifini ayarlayabilmesi, yine fotoğrafçının bakışının hakimiyetine, çekilen objeye olan mesafenin belirlenmesinde de son kararın onun algısına ait olmasına bağlanıyor.

Bu noktada, *Servet-i Fünun* dergisi fotoğraf yarışmalarında görülen anın zapt edilmesi fikrinin yalnızca fotoğraf alanına özgü olmadığını, aynı zamanda

modernliğe ve modern insana özgü bir unsur olduğunu hatırlatmakta fayda var.

Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı* adlı eserinde ressamın da bir “gözlemci” ve “flâneur” gibi davrandığını savunur ve onun “geçmekte olan anın, o anın barındırdığı bütün sonsuzluk unsurlarının ressamı” olduğunu söyler (2013, s. 204). Ayrıca ressam, Baudelaire’a göre moderniteyi ararken “modadan, tarih içerisinde barındırabileceği her türlü şiirselliği devşirmekte, geçici olandan ebedî olanı damıtmaktadır” (2013, s. 214). Buradan yola çıkarak, anı yakalamanın yalnızca fotoğraf alanında değil, diğer sanatlarda da, özellikle resimde büyük bir motivasyon olduğu söylenebilir. Baudelaire’ın de üzerinde durduğu gibi, ressam bir gözlemci ve flâneur gibi savrularak “modernite”yi arar, bu uğurda geçici zamanı kalıcı kılmaya çalışır.

İlandaki enstantane ve fotoğrafçı vurgusuna paralel olarak kazanan fotoğrafların ilan edildiği 283. sayıda, “manzara[nın] letafeti[nin]” dikkate alınmadığı, fotoğrafların; çekildiği mesafenin uzaklık ve yakınlığının ideallğine, perspektif ve sanatsal teknikleri uygulayıp uygulamadıklarına göre seçildiği belirtilmiş, hatta detaylı ancak rötuşlu fotoğraflar yerine manzarası o kadar dikkat çekici olmasa da fotoğrafçılık tekniklerini iyi uygulayan fotoğrafların tercih edildiği vurgulanmıştır (Tokgöz 1896c, s. 355). Bu kriterlere göre birinciliği Darphane-i Amire Kimyageri İzzetli Hakkı Bey’in “12x9 Navar Makinesiyle Aldığı Değirmen”, ikinciliği Doktor İzzetli Hüseyin Suat Bey’in “18x13 Uriskop Dürbünlü Makineyle Aldığı Kurbağalı Dere Köprüsü ve Şimendifer”, üçüncülüğü Ziya Bey’in “Kurbağalı Dere Köprüsü”, dördüncülüğü de Göztepe’de A. Muhtar Bey’in “Magazin Makineyle Aldığı Öküz Arabası” fotoğrafları kazanmıştır (Tokgöz 1896c, s. 355). Bu bağlamda, fotoğraflar ilanda belirtildiği gibi sanatsal manzara fotoğrafları arasından değil, enstantane fotoğrafların arasından seçilmiştir. Fotoğrafçının

gözlemlediği tren ve öküz arabası gibi imajları barındıran, yaşamın içinden anları yakalayabilen fotoğraflar dereceye layık görülmüştür. Bu bağlamda derginin ünlü fotoğrafçısı Ahmed Rasim ile benzer bir felsefeyi benimsediğini, fotoğrafın teknik unsurları önemsemekle birlikte özellikle perspektif dolayısıyla bireysel bir yerden de bakmayı dikkate aldığını görüyoruz.

Dergide, fotoğrafların bireyin bakış açısıyla iç içe geçtiğine bir diğer önemli örnek 18 Mart 1312’de 267. sayıda yayımlanan M. C. isimli okurun göndermiş olduğu “Bursa’dan Musavver Mektup” adındaki yazıdır. Yazıda okuyucu, İstanbul’da Boğaziçi’nden başlayarak Marmara kıyılarını gezer ve gördüğü yerlerin fotoğraflarını çeker. Yanına aldığı tek eşyası şemsiyesi ve “Pocket Kodak namından dahi anlaşıldığı üzere cepte gezdirilebilir zarif bir fotoğraf makinesi”, “âdeta güzelce bir sigara kutusu”dur (M. C. 1896, s. 100). Okuyucu, keşfetmek ve izlemek dışında bir amacı olmadan özgürce seyahat eder ve seyahati boyunca gördüklerini yorumlar. Bingazi vapurunun boyasızlığından ve kötü görüntüsünden rahatsız olduğu için onun dışarıdan fotoğrafını çok istese de çekemez. Adeta bir flâneur gibi davranarak Mudanya’yı izler: “Ben çabucak iskele başındaki gazinoya yerleştim, kahvemi ısmarladım, sigaramı tellendirdim, seyre başladım. İşte size bir de iskele manzarası” (M. C. 1896, s. 100). Benzer bir şekilde Bursa ovasına uzaktan bakarken gördüklerine hayran olur, etkisinden kolay kurtulamaz: “Bursa ovasını bir baştan bir başa kat ederek giderken menâzır-ı tabiyeye meftûnâne bakıyordum. Hala seyreylediğim letafetin tesirâtı fikrimde mevcut idi” (M. C. 1896, s. 100). Yalnızca güzel ve ünlü manzaraların yalın fotoğraflarıyla değil, fotoğraf çekenlerin teknikleriyle ilgilenen ve bu nedenle birçok lokal yerin, hayvanın, aracın fotoğrafını yayımlayan *Servet-i Fünun* dergisinin fotoğraf politikası ile M. C. adlı okurun mektubunun içeriği birbiriyle örtüşmektedir. Fotoğraf makinesi ile özgürce

Marmara'yı gezen, bindiği vapurları karış karış tarayan, keşfetmekten ve izlemekten başka amacı olmayan, izledikleri karşısında hayrete düşen M. C.'nin çektiği yedi fotoğraf ile birlikte alıntıladığım kısımları içeren mektubunun yayımlanması fotoğrafın *Servet-i Fünun* için daha bireysel bir mana taşıdığını bir kez daha kanıtlamaktadır.

Servet-i Fünun dergisinin görsel malzemeleri kullanımında bir diğer önemli nokta, fotoğraf ile resmin iç içe geçmesi, bir diğerinin yerine kullanılmasıdır. Bu geçişliliğin en belirgin olduğu sayılardan biri 315. sayıdaki Selanik fotoğraflarının ve Tekirdağ şehrinin Muratlı ilçesindeki askeri sevkiyatın (Anonim 1897a, s. 48; bkzn. Ek B, Figür 2, s. 144) anlatıldığı “Resimlerimiz” yazısıdır. Öncelikle Ahmet İhsan'ın askeri sevkiyat fotoğraflarını çeken çalışanını “muhabir-i ressam” olarak betimlemesi önemlidir (1897b, s. 48). Bu ifade, yalnızca gazete için haber toplayan bir muhabir tanımının önüne geçerek ona sanatsal bir işlev de yüklemektedir. Sadece dergi için haber toplayan, mekanik bir süreci işleten bir görevliden ziyade kendi perspektifini ve zevkini de öne çıkararak fotoğraflar çeken, bunu yaparken sanatsal yönünü de kullandığı için “ressam” olarak değerlendirilen bir muhabir/muhabir vardır karşımızda. Ayrıca kapak sayfasındaki “Serez Kıyafetleri” (Anonim 1897b, s. 33; bkzn. Ek B, Figür 3, s. 145) fotoğrafı ile 36. sayfadaki “Kavala'nın Manzara-i Umumiyesi” (Anonim 1897c, s. 36; bkzn. Ek B, Figür 4, s. 146) fotoğrafının sunumu da önemlidir:

Bu nüshamızın ilk ve 36 numaralı sahifelerinde gördüğünüz resimler seyyar muhbirimizin Selanik vilayeti dahilinde bulunduğu zaman idaremize gönderdiği fotoğraflardan yapılmıştır ki birisi Kavala kasabasının manzara-i umumiyesini, ikincisi o civarda ve alehusus Serez'de kesretle bulunan çingenelerin kıyafet-i mahalliyelerini irae eder. Fotoğrafı adeta mükemmel bir tablo hükmünde bulunduğu cihetle temasından erbab-ı mütalaanın lezzet-yab olacağı şüphesizdir. (Tokgöz 1897b, s. 42)

Öncelikle gazeteyi okuyan kişilerin bu fotoğraflarla yalnızca güncel haber olmaları sebebiyle ilgilenmeyecekleri, onları “temaşa” edecekleri bilgisinin verilmesi önemlidir. Böylece derginin kendisi de fotoğrafları kullanma amacını açıklamıştır: *Servet-i Fünun*’da güncel haberleri tamamlayıcı ve yazıyı kanıtlayıcı nitelikte fotoğraflar yalnızca bu işlevde kullanılan “mekanik” malzemeler değildir. Aksine, bir “tablo” niteliğinde olan, göze hoş gelen, kendisini seyredenlere keyif verecek bir sanat eseri gibidir. Bu bağlamda, fotoğrafik görüntü resim gibi yoruma dönüşebilmiş, resim fotoğraf işlevinde, fotoğraf da resim işlevinde kullanılarak bu iki form arasında bir geçişlilik yaratılmıştır.

Resmin fotoğraf işlevinde kullanıldığı önemli yerlerden biri de, derginin 294. sayısında Agah Hasib’in gönderdiği “Paris Muhabirimizden Mektup” adlı makalede tanıtılan ressam Rosa Bonheur’un 297. sayıda George Achille Fould tarafından çizilen portresinin güncel haber niteliğinde kullanılmasıdır (Blouinartinfo 2016). Agah Hasib, Paris’ten gönderdiği mektupta orada Rosa Bonheur’un resimlerini görme fırsatı bulduğunu, özellikle pastoral resimlerini çok beğendiğini, bunlardan birinin fotoğrafını en yakın zamanda *Servet-i Fünun* dergisine de göndereceğini söyler:

Şu mütalaalara mübenni bu levha pek hoşuma gitti. Onun içindir ki bu eserin fotoğrafıyını aradım, buldum; elvah-ı nefise meyanında (Servet-i Fünun) da arz olmak üzere göndereceğim. Memalik-i Osmaniye de Fransa kadar, belki daha ziyade ziraate meyyaldir, müsaittir. Bu türlü menazır-ı latife halkımıza, hiç şüphe yok, inşirah verir. (1896, s. 122)

Alıntıladığım kısımdan da anlaşılacağı üzere Agah Hasib gönderdiği mektupta Rosa Bonheur’un resimlerinin incelenmesinin Osmanlı terakkisini de şekillendirebileceğini, halkı ziraate yönlendirebileceğini savunur. Bu bağlamda, Bonheur’un resimleri yalnızca birer sanat eseri ve güzel tablolar olarak değerlendirilmemiş, pastoral manzaralarının zirai gelişmelere ilham olması

bakımından sosyal ve kültürel bağlamda da irdelenmiş, güncel haber ve tartışmasına konu olmuştur.

Tabloları güncel haber tartışmalarına da konu olan Bonheur'ın George Achille Fould tarafından çizilen portresi derginin 297. sayısında "Levha: Madmazel Bonheur Hücre-i İştigalinde. -Musavveri: Madmazel J. Aşil Fold [294 Numaralı Nüşamızda Münderiç Paris Mektubunda Rosa Bonheur'a Dair Malumat Var İdi.]" (Madmazel J. Aşil Fold 1896, s. 164; bknz. Ek B, Figür 5, s. 147) altbaşlığı ile verilmiştir. Burada önemli olan nokta, Achille Fold'un resminin sanatsal bakımdan eleştirilmesi değil, 294. sayıda uzun uzun resimleri tartışılan Bonheur'un okuyucuya tanıtılmasıdır. Bu tanıtma ve haber verme amacına yönelik, fotoğraf yerine "levha" etiketli bir resmin kullanılması ise yine resimle fotoğraf arasında diyalektik bir ilişkinin bulunmadığının, resmin de fotoğraf yerine geçebildiğinin göstergesi olarak yorumlanabilir. "Levha" olarak değerlendirilen bu resme yakından bakıldığında da, yorumlamalara açık bir sanat eseri olmasının yanında, onun aynı zamanda perspektife dayalı, doğrudan gerçekliğe gönderme yapan fotoğrafik bir görüntüye de sahip olduğu görülmekte, bu yönüyle kendisi de fotoğraf-resim geçişliliğine imkân vermektedir.

2.2 Bireysel bakış ve *Servet-i Fünun*'da realizm

Ian Watt, "Gerçekçilik ve Romansal Biçim" adlı makalesinde realist kurmacanın karakter yaratma ve arka planın sunuluşuna dayandığını söyler. Watt'a göre "romanı diğer edebi türlerden ve kendisinden önceki kurmaca biçimlerinden ayıran nokta, kahramanları bireyleştirmeye ve onların çevresini ayrıntılı bir şekilde sunmaya verdiği önemin büyüklüğüdür" (2006, s. 20). Ancak bu noktada Watt realist kurmacanın karakteri yansıtmak kadar, onu objektif bir şekilde sunmanın da bir diğer kritik nokta olduğunu savunmaktadır:

Roman, sırf yaşamın ‘içyüzü’nü ortaya koyduğu için ‘gerçekçi’ olsaydı, ancak eski anlamda, yani tersinden bir roman olurdu; oysa roman yalnızca belli bir edebi bakış açısının işine gelen insan yaşantılarını değil, her türlü insan yaşantısını betimler: Romanın gerçekçiliği sunduğu yaşam tarzından değil, onu sunuş tarzından kaynaklanır. (2006, s. 10)

Başka bir deyişle, realist roman anlattığı karakterlerle değil, onları anlatış yöntemleriyle realist olur. Realist kurmacanın bu ilkesi roman eleştirilerinde vazgeçilmez ilkelerdendir. Örneğin *Mai ve Siyah* romanını, çok romantik bir karaktere odaklandığı ve o karakterin bakışını verebildiği, aynı zamanda da onu yazarın ve anlatıcının yargılarından bağımsız bir şekilde sunabildiği için realist kurmacanın Türkçe edebiyattaki en önemli örneklerinden biri olarak kabul ediyoruz. Benim burada irdelemek istediğim nokta, karakter yaratımında realist kurmacanın ne ölçüde karaktere yaklaşabildiği, karaktere ne kadar uzaktan baktığı, karakteri yalnızca Balzac’ın aynasıyla dışarıdan mı gözlediği, yoksa başlı başına karakterin bakışına ortak olabildiğimiz bir kurmaca anlayışının kurulup kurulmadığıdır.

Bu bağlamda, *Servet-i Fünun* dergisinde M.C. adlı okurun bir flâneur gibi gezip gördüğü yerleri anlatması ve fotoğraflarını çekmesi aslında tesadüfi bir seçim değildir. Biraz önce bahsettiğim gibi, 19. yüzyılın realist edebiyat anlayışı, temel olarak bireye, tecrübelerine ve bakışına dayanır. Çok önemli olan nokta ise, bu karakterin de flâneur gibi temsil edilmesidir. John Rignall, *Realist Fiction and the Strolling Spectator* adlı incelemesinde realist edebiyatta “görmenin ayrıcalıklı statüsü” olduğunu söyler ve “hareket halinde, dışarıdaki hayatı meraklı ve bağımsız bir bakışla gözlemleyen, devamlı bir şekilde akan hayatı kısa bir bakışla bile yakalayabilen” flâneur’dan bahseder. Benjamin’in flâneur hakkındaki görüşlerine de dikkat çekerek, flâneur’ün varlığının istikrarsızlığını vurgular: Flâneur hem “yabancılaştırıcı şeyler dünyasına” uzaktan bakabilen, ama her zaman da tehlikeli bir eşikte duran ve sonunda o “şeyler” dünyasına gömülen bir gözlemcidir; dışarıdaki

hayattan hem “ayrık”, hem de ona “tanıdık”tır. Bu bağlamda hem görür, hem de görmez; hem bilir, hem de bilmez; hem kontrolü elinde tutar, hem de görüldüğü kadar bağımsız değildir. Rignall’a göre, Flaubert gibi realist yazarların asıl başarısı da bu ikilemin ve görme ile bilmenin eşdeğerliliğinin sorgulanmasından ileri gelir. Balzac’ın aynasını taşıyan gözlemci ya da izleyici karakter de, artık evreni değil, gerçekleşmemiş beklentileri yansıtır ve okuyucu da evrenin bir imajıyla değil, kendi aptallığıyla karşılaşmış olur. Nietzsche de bu ikilemi bireyin modernliği üzerinden tartışmış, modern bireyin adeta bir “gezinen izleyici” gibi kendi iç dünyasıyla dışarıda, olayların gerçekleşmeye devam ettiği dünya arasındaki uçurum sebebiyle güçsüzleştiğini savunmuştur (Rignall 1992, s. 3-6). Bu bağlamda, realist kurmacanın salt dış dünyayı yansıtmak amacıyla olmadığı, flâuner’ün huzursuzluk anında beliren bireyselliği ve öznenin materyal dünyadaki gözlemci konumundan gördüklerini gerçekçi bir biçimde anlatma derdinde olduğu söylenmelidir.

İlk bölümdeki görsellik ile ilgili gelişmeleri ve Rignall’ın realist kurmacanın karakteri sunuş biçimi hakkındaki tartışmaları da hesaba katarak Watt’ın realist kurmacanın ilkeleri olarak belirlediği unsurların üstünden yeniden geçmek istiyorum. Bu ilkelerden birincisi, realist edebiyatın anlattığı bireyin Watt’ın da altını çizdiği gibi yüksek sınıftan tek tip kahramanlar değil, flâneurler gibi olmasıdır. Yani karakterler dünyayı anlamaya ve algılamaya çalışırlar; duygularından, dünyayı anlamaya çalışırken yaşadıkları endişelerden, huzursuzluktan ve şaşkınlıktan bağımsız değildirler. Bir diğer önemli nokta, realist edebiyatın tek gayesi bir karakteri bütünüyle dışarıdan yansıtmak değil, onun bu şaşkınlığını ve hayat karşısında ne algıladığından emin olamayışını da anlatıya dahil etmektir. Rignall’ın bu düşüncesi fotoğrafın fotoğraf çekenin duygularından ayrı tahayyül edilmemesi fikrine benzemektedir. Fotoğraf gerçeğin birebir transkripti olsa da, fotoğraf

çekenden bağımsız düşünülmemiştir; “hafızası olan” ve “cilveli” bir ayna olarak fotoğraf çekenin duygusal durumlarına, tecrübesine, belleğine, en önemlisi de onun bakışına ve perspektifine bağımlıdır. Realist kurmaca da, anlatıcının karakterin uzaktan fotoğrafını çekmesi değil, karakterin baktığı, algıladığı, gerekli gördüğü zamanlarda fotoğrafını çektiği dünyanın okuyucuya verilebilmesi, onun hayat karşısındaki şaşkınlık anlarının tarif edilebilmesidir.

Bu çerçevede *Servet-i Fünun* dergisindeki yazarlarca benimsenen realist görüşü daha iyi kavrayabilmek ve yine aynı dergideki görsel gelişmelerle birlikte yorumlayabilmek için sanatta ve edebiyatta idealizm ve realizm tartışması yapan ve Nureddin Ferruh Alkent tarafından yazılan 262, 263 ve 264. sayılarda üç dizi halinde yayımlanan kapsamlı “Sanat” yazısına odaklanmak yerinde olacaktır. Çok önemli bir nokta olarak, Alkent yazısında natüralizmin objektivitesini aşırı bulduğunu, realizmin de yalnızca gerçekleri anlatmayı hedeflememesi gerektiğini söyler. Alkent’e göre natüralizm “hakikate muvafık olmakla beraber (subjectif) bir sanatkârlık aramadığı için taklitten ibaret kal[mış]”tır (1896, s. 57; Ayata 1996, s. 408). Realizmin natüralizm gibi bir kadavra incelercesine aşırı objektif olmadığını söyler ve yalnızca gerçekleri yansıtmayı amaçlayan bir realizm anlayışını da kabul etmez; sanatın yalnızca dış dünyayı yansıtmaya amaçlayamayacağını, böyle olursa artık “sanat” olmaktan çıkıp “zanaat”e dönüşeceğini savunur (Alkent 1896, s. 25; Ayata 1996, s. 404). Alkent’e göre ise sanat “bir nevi lisan”dır ve buna göre sanatçı realist olup dış dünyayla ilgilenmeli, kendi hayallerini anlatmamalı, ancak üslubunu ve dilinin orijinalliğini de göz ardı etmemelidir: “Her sanatkâr eseriyle kendi fikri ve tahassüsünü arz ve izah eder, eserindeki çizgiler ve şekiller kendi fikri ve tahassüslerinin timsalleridir; o halde sanat hissinin mahiyetini beyana mahsus bir lisandır, ki mevcudat-ı hakikiyenin muhtelif şekilleri onun kelimeleridir” (1896, s.

25; Ayata 1996, s. 404). Alkent'e göre bu noktalara dikkat eden Flaubert ile Balzac'ın edebiyatı ise realist olmakla birlikte natüralizm gibi sanatsallığından bir şey kaybetmemiştir: "Natüralizm namı altında nüansı birbirinden farklı birtakım sistemler"den biri olan "Gustave Flaubert'in ve Balzac'ın natüralizmi" ise "sırf hakiki ve tabii vakaları taklit menzilesinde kalma[mıştır]" (1896, s. 57; Ayata 1996, s. 409)⁵. Alkent'in realist edebiyat anlayışına getirdiği bu eleştiriyi özellikle *Mai ve Siyah* okumam için oldukça önemli buluyorum. Realist edebiyatın tek derdi kurmaca dünyaya gerçekçi bir şekilde yaklaşılması mıdır? Gerçekten realist edebiyat sadece böyle bir karakter yaratmayı ve bu karakteri dışarıdan tasvir etmekle hayatını anlatmayı mı önemsemektedir? Yoksa kendine özgü dili ve bakış açısıyla yeni bir kurmaca lisânı yaratmayı da amaçlayabilir mi? Bu bağlamda gerçekçi bakışı benimsemiş bir yazarın tek derdi bir karakteri objektif bir biçimde anlatmak değil, ayrıca kendi üslubunu yaratmak ve dolayısıyla yeni anlatım teknikleri de kullanmaktır. *Mai ve Siyah*'ta olduğu gibi Ahmet Cemil'i yalnızca uzaktan görmemek, ayrıca zihninin içindeki düşüncelerini duymak, karakterin bakış açısına girebilmek ve o karakteri karakterin diliyle düşündürmek ve konuşturmak. Bu da *Mai ve Siyah*'ta Halit Ziya'nın Ahmet Cemil'e ait bir üslubu hatta dili yaratmasıyla gerçekleşir, *Mai ve Siyah*'ta biz Ahmet Cemil'in zihnini, bakışını, düşünme tarzını, görüşünü Halit Ziya'nın Ahmet Cemil için oluşturduğu dil ile yakalayabiliyoruz. Bu bağlamda Alkent'in dediği gibi yazarın büyük bir ustalıkla başka bir karakter ve onun bakışı için yarattığı dil, *Mai ve Siyah*'ı Alkent'un deyimiyle realizm taklidinden uzaklaştırmaktadır.

⁵ Bu noktada, Alkent'in yazısının bazı yerlerinde realizm için de natüralizm başlığını kullandığını söylemekte yarar var. Ancak yine de realizm ve naturalizm terimlerinin ayrımını farkında olduğunu, naturalizm için kullandığı "realizmin başka bir kıyâfetteki hâli" (1896, s. 56; Ayata 1996, s. 408) ifadesinden anlamaktayız.

Cenab Şehabeddin'in *Servet-i Fünun* dergisinin 299. sayısında yayımlanan "Musahabe-i Edebiye 19: Fransız Edebiyat-ı Cedidesine Dairdir" yazısı da Rignall ve Alkent'a benzer bir realist anlayış sunar. Cenab Şehabeddin yazısında Emile Zola'ya yeterince edebi olmadığı yönünde gelen eleştirilerden bahseder ve genç edebiyat meraklılarının yeni bir realizm arayışında olduğunu söyler: "... bunlara yeni hakikiyyun diyorlar ki hakayık-ı maziyenin mülhem-i şiir olan alaim-i nezihesiyle işgal ediyorlar. Bunlar Zola'nın meslek-i edebiyesini hiç kabul etmiyorlar, Alphonse Daudet ile Goncourt Biraderler'inkini tadile çalışıyorlar" (1896, s. 202; Ayata 1996, s. 359-60). Cenab Şehabeddin, bu yeni realist çalışmalarda en çok beğendiği unsurların "beşeriyetin kuvvet ve nihafetini olduğu gibi göstermek ve ancak ihtizaz-ı ruhdan münbais bir şiir-i saf ile huşunet-i zaruri-i şüunu örtmek, müşabehe-i müreşşaha-i tahayyülden vesaiki nefayisgah-i şairiyetten geçirmek, havadis-i insaniyeyi necabet-i edebiye ile ıslah etmek" (1896, s. 200; Ayata 1996, s. 360) olduğunu söyler. Buna göre, Alkent gibi Şehabeddin de karakterlerin çeşitli durumlarının şiirsel bir dil filtresi ile süzülerek edebi bir dil ile şekillendirilmesi gerektiğini söyler ve üslubun önemine değinir. Ayrıca Alkent'e paralel olarak, salt dış dünyayı göstermek amacıyla yapılan tasvirleri uygun bulmaz: "Tabiatın tesavir-i ahvalinde kaleme tevdi' edilen vazife-i adi bir fotoğraf menzilesinden kurtarılarak her manzaranın ancak ruh-ı şaire mekşuf olan hafaya-yı bedia ile işgali necabet-i edebiyeye muvafık görüldü" (Şehabeddin 1896, s. 200; Ayata 1996, s. 357). Şehabeddin'in hiçbir edebi üslup barındırmayan tasvirleri kıymetsiz birer fotoğrafa benzetmesi, bunların ancak dil yoluyla edebi bir ürüne dönüştürülebileceği fikri de yine *Servet-i Fünun*'da realizme Rignall'ın durduğu yere benzer bir yerden bakıldığını gösteriyor. Karaktere dış gerçekliğe ait tertemiz bir ayna tutulmasındansa,

doğrudan karakterin kendisine, belleğine, duygularına ve dolayısıyla diline girilmesi gerektiği Alkent'in yazısıyla da beraber bir kez daha yineleniyor.

Şehabeddin'in edebi üslubu esas alan bir filtreden geçmeyen tasviri “adi bir fotoğraf” bulmasını John Berger'in fotoğraf ve resim karşılaştırmasıyla yorumlamak istiyorum. Berger, fotoğrafı çeken kişinin perspektifini ve fotoğrafı yorumladığı denemesinde resmi ve fotoğrafı da karşılaştırır ve resmin kendi içinde dış gerçekliği yorumlayacak bir yapısı olduğunu, fotoğrafın ise daha mekanik bir şekilde yalnızca dış gerçekliğin bir parçasını aktardığını anlatır:

... resim dünyayı yorumlar, onu kendi diline aktarır. Oysa fotoğrafın kendine özgü bir dili yoktur. Ayakizlerini ya da kardiogramları okumayı öğrendiğimiz gibi öğreniriz fotoğraf okumayı. Fotoğrafın kullandığı dil, hadiselerin dilidir. Tüm kaynakları kendi dışındadır. ... Bir film yönetmeni zamanı kendi seçimi doğrultusunda kullanır, tıpkı bir ressamın seçtiği çeşitli hadiseleri bir arada tasvir edişi gibi. Fotoğrafçı için aynı şey geçerli değildir. Fotoğrafçının başlıca kararı, tecrit etmek istediği âna dairdir. (2014, s. 37-38)

Alıntıladığım bu pasajda Berger fotoğrafın kendi içinde yoruma açık bir göndergesi olmadığını, resimlerin ise kendi göndergeleriyle dış dünyayı yorumlayabildiğini savunur. Dolayısıyla her ne kadar fotoğrafı çeken kişinin bakışı o fotoğrafın var olup olmamasına karar verdiyse de; fotoğraf, çekildiği andan itibaren objektif bir şekilde, yalnızca dış dünyadaki olayların diliyle anlaşılabilir. Oysa resim, fotoğraf gibi yalnızca bir ana odaklanıp onu çekip çıkarmayı amaçlamaz ve kendi içinde dünyayı yorumlayacak göndergelere sahiptir, çünkü fotoğraf gibi yalnızca dış dünyayı yansıtmıyor; ressamın seçimine bağlı olarak aynı anda birden fazla olaydan bahsediyor olabilir.

Berger'in resim ve fotoğraf arasına çektiği bu keskin sınıra karşılık, burada Cenab Şehabeddin'in “adi fotoğraf” derken resim haricindeki bütün fotoğrafları değil de, yalnızca yorumlamaya kapalı, mekanik fotoğrafları kast ettiğini söylemek gerekir. *Servet-i Fünun* dergisinde sanatsal üsluba uygun olarak çekilmiş fotoğraf

formu da “tablo” olarak nitelendirilebiliyor, resim ve fotoğraf iç içe geçebiliyordu. Şehabeddin’in fikirleri bu bağlamda yorumlanacak olursa, yalnızca dış gerçekliği yansıtmayı amaçlayan bir edebiyat, yorumlama kabiliyeti olmayan ve yalnızca o anı görüntüye yansıtan fotoğraf gibidir. Edebi üslubun ve dilin filtresinden geçmiş realist edebiyat ise Berger’in “resim” bahsinde söylediği gibi dış dünyayı tasvir etmeyi amaç edinse de aynı zamanda onu yorumlamayı da ihmal etmeyen bir edebiyat işlevindedir. Bu bağlamda Şehabeddin de edebiyatta “adi bir fotoğraf” etkisi yaratan bir eser değil de, yorumlama gücü olan ve tasvir ettiğine yeni anlamlar da yükleyebilecek tasvirleri amaçlar ve bunun için uygun edebi dili ve üslubu arar.

19. yüzyıldaki görsel gelişmelerle birlikte sosyal ve kültürel alanda merkeze alınan bireyin bakış açısının nasıl yansıtılabileceği tartışmalarıyla karakter yaratımı da Watt’ın belirttiği gibi realist edebiyatın önceliklerinden biri olmuştur ve *Servet-i Fünun* dergisinde de kendine önemli bir tartışma alanı bulmuştur. Öncelikle, Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah*’ı tefrika halinde yayımlamaya başladığı ilk sayı olan 273. sayıda Ahmet İhsan Tokgöz tarafından yazılan “Uşşakizade Halit Ziya Bey” başlıklı bir yazıda Halit Ziya tanıtılmış ve hayatı hakkında kısa bilgiler verilmiştir. Halit Ziya’nın yazarlık hayatına İzmir’de yayımlanan *Hizmet* gazetesiyle başladığı, orada “bir hayli hikâye” ve “pek güzel eser” yayımladığı belirtilmiş, İstanbul’da yayımlanacak ilk edebi eserinin de *Mai ve Siyah* olacağı söylenmiştir (1896b, s. 205; Ayata 1996, s. 276-277). Yazının başı 305. sayıya kadar tefrika edilecek olan *Mai ve Siyah*’ın ve Halit Ziya’nın reklamı gibidir. Ahmet İhsan Tokgöz, Halit Ziya ismini ne zaman duysa “insanın kalbine derhal güzel bir şey okuyacağım diye itminan gel[diğini]”, “nazik” yazarın eserlerini “pek müdekkikane pek vakıfane” yazdığını, “yazdıklarını seve seve okut[tuğunu]” söyler (1896b, s. 205; Ayata 1996, s. 276).

Ancak ilk bakışta basit bir tanıtım yazısı gibi duran bu yazıda *Mai ve Siyah*'ın nasıl bir sanat ve edebiyat bakışı ile çerçeveleneceğinin çok önemli ayrıntıları vardır. Öncelikle Ahmet İhsan, okuyucuların Halit Ziya'ya hayran kalmasındaki en büyük sebebin onun “erbab-ı mutalaa kaleminin teşrih-i ahval-i ruhiyedeki mahareti” olduğunu söyler (1896b, s. 205; Ayata 1996, s. 276). Ahmet İhsan'ın Halit Ziya'nın edebi tarzı hakkında kullandığı bu ifadeye yakından bakıldığında, onun Halit Ziya'nın realist üslubuna gönderme yaptığını söyleyebiliriz. Ona göre, Halit Ziya'yı okunduğunda keyif alınan bir yazar yapan en büyük özellik, insan ruhundaki çeşitli durumları ve halleri anlatabilmesidir. Başka bir deyişle, Halit Ziya'nın karakterler hakkında oldukça ayrıntılı psikolojik analizler yapabilmesi ve bunun sonucunda yüzeysel değil, derinliği olan ve gerçekçi karakterler yaratabilmesi, onun *Servet-i Fünun* dergisi kurucusu ve sahibi tarafından “iyi” bir yazar olarak değerlendirilmesini sağlamıştır.

Aynı yazıda, Ahmet İhsan Tokgöz Halit Ziya'nın *Nemîde* ve *Ferdi ve Şürekâsı* romanlarını “muharririn tedkikat-ı ruhiyedeki iktidar-ı fevkaladesini ispat için iki bürhan-ı mükemmel” olarak görür (1896b, s. 205; Ayata 1996, s. 276). Ahmet İhsan'ın bu deyişi, onun Halit Ziya'nın realist kimliğini öne çıkardığı tezimi kanıtlar niteliktedir, Ahmet İhsan burada Halit Ziya'nın realist üslubuna adeta bir referans olarak onun diğer iki romanını göstermiştir. Ona göre, Halit Ziya bu iki romanında da insan ruhunu, hislerini, düşüncelerini iyi yansıtabilmiştir yani bir anlamda insan psikolojisini araştırmayı, incelemeyi ve bunu bir edebiyat eserine yansıtmayı ustalıkla başarmıştır. Ayrıca *Nevrûz* dergisindeki edebi kariyeri ve orada yaptığı *Demirhâne Müdürü* romanı çevirisinden bahsederken Ahmet İhsan kendisinin de o dönemde aynı romanı okuduğundan ve tahlil etmeye çalıştığından

bahseder. Tokgöz'ün Halit Ziya'nın çevirisi ile ilgili yorumlarını ise yine realist edebiyat bağlamında okumak mümkündür:

... Halit Ziya Bey tarafından bu romanın tercüme olunarak *Nevruz*'da neşre başlanması beni pek sevindirmiş ve *Nevruz*'u nazarımda âlâ etmiş idi. Hâlbuki o romanın tercüme ve ikmalî bilahare bu muharrir-i acize nasip oldu. Halit Ziya Bey ise *Demirhane Müdürü* muharririni hayali müellifler sırasına ithal ederek ehemmiyetten dûr tutmuş ve nazar-ı dikkatini “Hakikiyyun” mesleğine salık müelliflerin asarına sevk ve nasbetmiş idi. İşte *Mai ve Siyah* bu meslek-i hakikat dairesinde yazılmış bir milli romandır. (1896b, s. 205; Ayata 1996, s. 276-277)

Ahmet İhsan'ın yazdığı bu pasajdan Halit Ziya'nın *Nevruz* dergisinde çeviri yaparken romanın yazarı Georges Ohnet'i çok önemsemediği, hatta çeviriyi bitiremediği ve daha sonra Ahmet İhsan'ın bu çeviriyi yaptığı anlaşılıyor. Daha da önemlisi, Ahmet İhsan bu olaydan sonra Halit Ziya'nın dikkatini gerçekçi yazarlara yönelttiğini ve zamanını onları çalışmakla geçirdiğini açıklıyor ve pasajın sonunda Halit Ziya'nın diğer edebi eserlerinde olduğu gibi *Mai ve Siyah*'ı da realist üslupla yazdığını bildiriyor. Bu kısa, ancak yakından incelendiğinde Halit Ziya'nın realist yazını hakkında önemli tespitlerin yapıldığı metnin *Mai ve Siyah*'ın yayımlanmaya başladığı ilk günkü tanıtım yazısı olarak sunulması bizi *Mai ve Siyah*'ı gerçekçi bağlamda düşünmeye yönlendiren ilk unsur oluyor, hatta onun “realist” bir eser olarak okunması gerektiğini, bir anlamda *Servet-i Fünun* okuyucularına dikte ediyor.

Bu tanıtım yazısı *Servet-i Fünun* dergisine özgü bir tefrika “önsöz”ü olarak düşünüldüğünde kullandığım “dikte etmek” ifadesi daha da yerinde olacaktır. Bir metin ötesi (paratext) unsur olarak önsözün ve öneminin tartışılmasında Genette, önsözün bir uyarı niteliği taşıyarak metnin “nasıl” okunması gerektiği hakkında tanıtıcı bilgiye sahip olduğunu, böylece yazarın anlaşılma amacına hizmet ettiğini söylemektedir (1997, s. 196-97). Ayrıca edebiyat tarihinde Victor Hugo, Roland Barthes gibi yazarların böyle bir önsöze sık sık ihtiyaç duyduklarından ve

okuyucuların okuma süreçlerini bilinçli bir şekilde yönlendirdiklerinden bahsetmektedir (1997, s. 209-210). Bu bağlamda, okuyucuyu *Mai ve Siyah*'ı realist okumaya yönlendiren önsöz, Genette'nin örneklendirdiği gibi romanın yazarı Halit Ziya tarafından değil, derginin yayın kurulu başkanı Ahmet İhsan Tokgöz tarafından yazılmıştır. Bu ayrıntı beni Ahmet İhsan'ın ve dolayısıyla *Servet-i Fünun*'un edebi çerçevesinin niçin realist bir okumayı okuyucularına dikte ettiği sorusuna götürüyor. Yeni bir romanın tanıtım yazısında bu denli çok üstünde durulan realist karakterler yaratma amacı *Servet-i Fünun* dergisindeki edebi yapılanmada kendine nasıl bir yer bulmuştur?

Bu bağlamda, Tevfik Fikret yayın kurulunun başına getirildikten sonra yayımlanmaya başlayan, bu tarihten sonra derginin ana bölümlerinden birini oluşturan ve aynı zamanda derginin edebiyat anlayışını da yapılandıran “Musahabe-i Edebiye” yazılarına, öncelikle Ayın Nadir'in 282. sayıdaki nesirle ilgili metnine odaklanacağım. Ayın Nadir, yani gerçek adıyla Ali Ekrem Bolayır, edebiyat tarihindeki nesir türlerinin hiçbirinden memnun olmadığını söylemekte, tarihin “yukarıdan aşağı müsecca”, hikâyelerin “mazmunlarla dolu” bir şekilde yazıldığını, üslubun gereğinden fazla önemsendiğini dile getirmektedir. En önemlisi, tam da *Mai ve Siyah* tefrika edileli dokuz sayı olmuşken *Servet-i Fünun* edebiyatı hakkında bize izlek olabilecek bir soru sormuştur: “Bugün en ziyade ne gibi asar-ı mensure vücuda getirilmelidir?” (1896, s. 238; Ayata 1996, s. 322) Tevfik Fikret'in *Servet-i Fünun*'da yazmaya başlamasıyla birlikte 256. sayıda ilk defa “Musahabe-i Edebiye” yazısının yayımlandığını göz önüne alırsak, 282. sayıdaki Ali Ekrem Bolayır'ın bu sorusu derginin edebi tavrının gelişimini göstermesi dolayısıyla oldukça anlamlıdır. Dergi edebiyat ağırlığını henüz kazanıyorken “nasıl bir nesir yazmalıyız” bağlamında

yapılan bir tartışmanın derginin genel edebiyat düşüncesinin şekillenmesine katkısı olduğunu söyleyebiliriz.

Ali Ekrem Bolayır, yazısını Avrupa’da roman türünde iyi örnekler verildiğini söyleyerek devam ettirir. Bu başarının, romanların insanları objektif bir biçimde anlatabilmesinden ileri geldiğini söyleyerek romantizm ve realizm karşılaştırmasında tartışmasız realizmin üstün geldiğini savunur:

Adeta bir fenne müntesib addolunuyorlar; çünkü roman -kavaid-i mahsusası dahilinde yazılmış olursa- beşerin terbiye-i fikrine, tasfiye-i vicdanına hâdimdir. Roman der demez hâtıra gelen “romantizm”, “realizm” meselelerinden uzun uzadıya bahse hacet göremem: Artık bittabi kaplanların ağzını parçalayan muhayyel kahramanların hasenatıyla dünyaya bahş-ı hayat eden mükemmel insanların tercüme-i hâllerini parlak parlak mübalağalar, azametli azametli tabirlerle yazmağa çalışmayız. (1896, s. 238; Ayata 1996, s. 323)

Bolayır, bilimsel bakışın da roman yazma sürecine dahil edilmesini ve böylece romanın insanların fikirlerinin ve duygularının anlatılmasına hizmet etmesi gerektiğini söylemektedir. Bu noktada da Ahmet İhsan’ın *Mai ve Siyah*’ın tanıtım yazısında bahsettiği psikolojik derinliği olan gerçekçi karakterler yaratma tartışmasına yaklaşır ve doğaüstü yeteneklerle bezeli, gerçeğe ilgili olmayan hayali karakterleri yaratmayı amaçlamadıklarını söyler. Kurmaca eserlerde yaratmak istedikleri karakterler, tıpkı gerçek insanlar gibi zaaflarıyla birlikte vardır: “Roman tabii yazılmalıdır. Yani, ahvâl-i beşer tabiatında meşhud tedkik ve tecrübe ile muayyen olduğu üzere tasvir edilmelidir” (1896, 238; Ayata 1996, 323). Yaratmayı amaçladığı karakter Ahmet İhsan’ın Halit Ziya üslubu üzerinden konuştuğu gibi gerçekçi olmalı; yani insanların çeşitli durumlarda gösterdikleri tepkilere ve duygulara uygun bir şekilde düzenlenmeli, yazarlar da bu yüzden insan doğasındaki duyguları dikkatlice gözlemleyip iyi anlamalıdır.

Ali Ekrem’in yazısının sonunda bahsettiği bu realist bakışı Halit Ziya’nın yakaladığını ve *Mai ve Siyah*’ın bu yüzden başarılı bir şekilde ilerlediğini söylemesi

ise Ahmet İhsan'ın ateşlediği realist edebiyata yönelik gelişen olumlu tutumun

Servet-i Fünun'daki diğer yazarlar tarafından da benimsendiğini kanıtlar niteliktedir:

Balzac'ın ağır ağır romanlarıyla başlayan meslek-i tahkiye anlayabildiğim, tarif etmek istediğim şey ise biz de romanlarımızı bu yolda yazmalıyız itikadındayım. Şu sıralarda teessüf olunur ki roman yazarlar olmuyor. Asarını evvelden beri pek ziyade takdir ettiğim Halid Ziya Beyefendi'nin *Servet-i Fünun*'a tefrika edilen *Mai ve Siyah* romanından başka gençlerimizin yazdığı şeyler arasında çoktan güzel bir roman görmüyorum. (1896, s. 239; Ayata 1996, s. 324)

Ali Ekrem'in bu yazısı, hem *Mai ve Siyah*'ın edebiyat çevrelerinde başarılı bir roman olarak görüldüğüne, hem de onun bu edebiyat çevresince realist yanıyla beğenildiğine işaret etmektedir. Onun bu realist çerçevede değerlendirilmesindeki en büyük etken de gerçekçi, psikolojik derinliği olan ve insan tabiatını Ahmet İhsan'ın deyişiyle “nazık” bir şekilde yansıtan karakterler yaratabilmesidir.

Peki *Mai ve Siyah*'ın yaratıcısı ve *Servet-i Fünun* dergisinin en önemli yazarlarından biri Halit Ziya Uşaklıgil nasıl bir realizm tahayyül etmiştir? 1887-1888 yıllarında *Hizmet* gazetesinde tefrika edilen *Hikâye* adlı romantizm ve realizm ekseninde romanı tartıştığı eserinde realizmin güncel edebiyat eserlerindeki geçerliliğini savunmuş, ayrıca realist kurmacanın olaylardan ziyade karaktere odaklanan bir tür oluşunu masalcılara ve romantiklere göre bir üstünlük olarak addetmiştir. Öncelikle Halit Ziya'nın *Hikâye* eserinde Ali Ekrem Bolayır'a benzer bir şekilde, artık doğaüstü olayların ve abartılı karakterlerin olduğu eserlerin tercüme edilmesini doğru bulmaması önemlidir. Kaplanların ağzını parçalayan karakterlerden sıkılan Ali Ekrem gibi, o da “Garplıların reddettikleri, hiçbir kıymet-i edebiye atfetmedikleri hikâyeleri; edebiyata vâkıf olmayanlara, tedkik-i hissiyat-ı beşeriyeden lezzet duymayanlara imrar-ı vakt ettirmek hizmetinden başka bir faydası olmayan tesavir-i muhayyile[nin]” (2012, s. 12-13) tercüme edilmesinden bıktığını söyler. Ona göre bu tarz “masallar” değil, “eazım-ı hikâyenüvisanın veya daha

doğrusu müdekkikîn-i hissiyat-ı beşeriyenin” (2012, s. 12) eserlerinin çevrilmesi gerekmektedir. Halit Ziya’nın bu yargılarını yorumlayacak olursak, onun insan duygularını incelemeyi edebi eser oluşturmanın bir şartı olarak ele aldığını ve gerçekçi olmayan karakterlere ve tasvirlere tavır aldığını görmekteyiz. Romantikleri bu denli yermese de, onları da yine karakter yaratmaktan uzak olmaları dolayısıyla eleştirmiş, realist eserlerdeki karakterlerin “canlı adamlar”, romantik eserlerdeki karakterlerin ise “güzel yapılmış resimler” olduğunu söyleyerek bu karakterlerin realist eserlerdeki gibi “darabat-ı kalbiyesi duyula[bilecek]” derecede gerçekçi çizilmediğini savunmuştur. (2012, s. 118) Bu bağlamda, Halit Ziya da *Servet-i Fünun* dergisinde yazan diğer eleştirmenler gibi realist anlayışı gerçekçi, derinliği olan, hatta kendi deyimiyle kalp atışları duyulabilecek kadar canlı karakterler yaratılabilmesine olanak verdiği için ön planda tutmuştur.

Halit Ziya’nın nasıl bir karakter yaratılması gerektiği hakkındaki düşüncelerini açacak olursak, yine *Hikâye*’de realizmin “tedkik-i hissiyat-ı beşeriye”ye (2012, s. 13) önem verdiğini söylediğini, realist kurmacadaki “vâsi tafsilatın tedkikat-ı amîka-i ruh”a (2012, s. 15) hizmetini savunduğunu görüyoruz. Ruhun derinliklerini araştırmaktaki kasıt, Balzac’ın karakterlerini “sert kalpli bir cerrah” (2012, s. 50) gibi inceleyişi ve Flaubert’in “müphem, muğlak ahval-i ruhiyeyi tecsim ve tahlil” (2012, s. 66) edişidir. Halit Ziya’ya göre realist türde yazan yazarlar bu incelemeleri “bir vak’ayı esas ittihaz ederek eşhas-ı vak’anın harekâtını birer düstur-ı menafiü’r-ruh olacak derecede” yapmışlar ve “onların yaşadığı mevkileri bir takayyüd-i fevkalade ile tasvir et[mişlerdir]” (2012, s. 81-82). Bu usta betimlemeler ve tasvirlerin sonucunda da hem Halit Ziya’nın hem de diğer *Servet-i Fünun* yazarlarının üzerinde durduğu üzere karakterler gerçekçi bir yapıda katmanlanıp derinleşmiştir. Halit Ziya karakterlerin bu vaziyetini şöyle dile getirir:

“Eşhası beraber yaşamış kadar tanırız. Bütün ahval-ı ruhiyesi bize uzun uzun tarif edilir; hiçbir ciheti yoktur ki bize meçhul kalsın” (2012, s. 118). Halit Ziya, bahsettiği gibi birlikte yaşamışçasına iyi bildiğimiz bir karakter yaratımının yalnızca objektif tasvirlerle mümkün olamayacağının ipuçlarını vermektedir bize: “Onların yaşadığı durumlar”ın ve karakterlerinin “ahval-i ruhiyesi”nin betimlenmesi bir karakterin dışarıdan fotoğrafını çekmekle anlaşılamaz sadece, karakterin duygu durumlarının tasvirinden kast ettiği onların “sert kalpli bir cerrah” gibi incelenseler de karakterin özelliğinin ihmal edilmemesi, aksine güçlendirilmesidir.

Son olarak, Halit Ziya’nın Edmond de Goncourt’un ölümü üzerine yazdığı *Servet-i Fünun* dergisinin 282. sayısında yayımlanan “Tedkîkât-ı Edebiye” başlıklı “Goncourtlar” yazısına odaklanacağım. Fransız edebiyatının evrenselliği, Paris’teki hayatları, 19. yüzyıl Paris’i gibi konulara da değinen Halit Ziya, özellikle eserlerinin realist edebiyattaki yerlerini tartışırken realizmin nasıl bir karakter yaratması gerektiği konusu ile birlikte yorumlanabilecek önemli yorumlarda bulunur. Örneğin, Goncourtlar’ın eserlerinden *Madam Pompadur* romanındaki Madam Pompadur hakkında “tarihin en şairane çehrelerinden biri olan bu kadının nasıl yaşadığı, nasıl geçindiği, ne duyduğu, ne düşündüğü, ne yolda hayata tebeyyet ettiği –başka türlü olamayacağına kanaat ederek- anlaşılır: Sanki öyle bir kadındır ki siz bütün tecelliyat-ı hayatına bir şahid olmuşsunuz” (1896, s. 345; Ayata 1996, s. 391). Halit Ziya, *Hikâye* eserindeki realist üsluba uygunlukta gerçekçi karakter yaratma kriterlerini Goncourtlar eleştirisinde de devam ettirmiştir. Önemsemediği teknik yalnızca Madam Pompadur’un tasviri ya da hayatının anlatımı değil, deneyimlediklerinin ona olan etkisinin ve hayatını nasıl şekillendirdiğinin betimlenmesidir. Bu gibi etmenler tıpkı *Hikâye*’de söylediği gibi, Madam Pompadur’u gerçekçi bir karakter kılmıştır.

Peki Goncourtlar böyle bir karakter yaratımını neye borçludurlar? Halit Ziya bunu Goncourtların öncelikle gerçeğe uygun bir karakter yaratma amaçlarına ve karakteri iyice tedkik etmelerine bağlar:

... görülür ki Madam Pompadur hakkında bir tarihçe yazmak için muharrirler kütüphanelere girmişler ona ve zamanına ait ne varsa okumuşlar, o hayatı tefsire medar olacak hiçbir malumatı kaçırmamışlar. Hatta evrak-ı hükûmete müracaat etmişler, cep harçlığına varıncaya kadar bütün hayat-ı hususiyesine müteallik mazbatat hakkında kayıt toplamışlar, aleyhtarlarının tarafgiratını dinlemişler, sonra ona mahsus eşyadan bulmuşlar, o eşyanın ruhunu duymuşlar, kendilerine o zamana mahsus bir alem yaparak o alemin içine girip yaşamışlar.... (1896, s. 345; Ayata 1996, s. 391-392)

Bu noktada, Halit Ziya'nın yine Ali Ekrem'in yazısında belirttiği mükemmel, hatta olağandışı karakterler yaratmanın edebiyattaki işlevini artık yitirdiği ve gerçeğe uygun karakterler yaratmanın yazarın başlıca gayesi olması gerektiği fikrine katıldığı anlaşılıyor. Yazarların bu gerçekçi karakterleri yaratmak uğruna da araştırmalar ve incelemeler yapmaktan kaçınmaması gerektiği ve bunun karakterleri tetkik etmenin en önemli yolu olduğunu öne sürüyor. *Hikâye*'de söz ettiği Balzac'ın bir cerrah gibi davranarak gerçekçi karakterler yaratabilmesine benzer olarak, Goncourtlar'ın da inceleyeceği vakalar için maddi kanıt toplayan bir araştırmacı gibi davranarak karakter yaratmaya giriştiklerini anlatıyor.

Ancak Halit Ziya'nın yalnızca maddi gerçekliği ve buna uygun olarak salt objektif tasviri övdüğünü düşünmek doğru değil. Halit Ziya maddi gerçekliğe uygun bir karakter yaratmayı dış dünyayı büsbütün yansıtmak olarak düşünmüyor. Bunu kanıtlamak için yazının ilerleyen bölümünde "levha" hakkında söylediklerini alıntılıyorum:

Her şeyde bir nokta-i musavvire vardır ki o şeyin heyet-i mecmuasını anlatmak o noktayı bulup göstermeye mütevakıftır. İşte o noktayı görmek için Goncourtların gözlerinde bir hasse-i fevkattabia hasıl olmuş idi. Meselâ bir ev tarif olunacak, herkes bir evi nasıl tarif eder? Nice muharrirler tanırız ki sağdan girince şöyle... Solda bu, aşağıda havlu, yukarıda sofa arzan, tülen... tarifatını o evin ruhunu anlatmağa kafi addederler. Nasıl ki bir levha

harita değildir. Bir levha görürüz; pancurunun bir düşük kanadıyla, yerinden koparak rüzgârın hevesatına teb'an sallanan su borusuyla bire bir bütün tarih-i hayatını tefsir eder, o levhada öyle noktalar gösterilmiştir ki, bir kitab-ı mufassaldan ziyade şarih-i ruhdur. İşte Goncourtların tasvirleri böyledir, lüzumlu zannolunan bin türlü tafsilatı münsi bırakılmıştır da lüzumsuz zannedilebilecek binlerce teferruat-ı zaide ile dolmuştur, fakat o levhanın kıymet-i sanatını anlamak nasıl bir sanatkâr gözüne mütevakkıf ise Goncourtların tasviratında yaşayan nukatı keşfetmek, daraban olan nebzi-i hayatı duymak için de öyle bir çeşm ü sem-i sanata malik olmalıdır. (1896, s. 347; Ayata 1996, s. 394-395)

Halit Ziya'ya göre, levha her noktayı gösteren gerçeğin birebir izdüşümü gibi bir harita değildir. Panjurun düşük bir yeri, rüzgâr ile birlikte sallanan su borusu gibi bazı detaylar, tasvirin yalnızca açıklayıcı olmasını engeller ve ona bir şair ruhu da değdirir. Dolayısıyla her ayrıntıyı baştan sona anlatmamak ve bu şiirsel ayrıntıları kaçırmamak Halit Ziya için en önemlisidir. Halit Ziya'nın tanımladığı bu şiirsel detayları irdeleyecek olursak, bunların öncelikle gerçekçi olmayan, mekânın ve karakterin doğallığını bozacak unsurlar değil, aksine gerçekçiliği artıracak, o karakteri daha da iyi yorumlamamızı sağlayacak ince detaylar olduğu söylenebilir. Buna göre, Halit Ziya'nın realizmden anladığı tasvire “levha” da denilebilir ve buradaki “levha”, büsbütün dış gerçekliğe ait bir görüntü değil, karakterin dünyasını, ruhunu, bakışını sezdirecek ayrıntılardır. Berger'in dediği gibi, “hadiselerin dili” olan ve yoruma kapalı bir fotoğraf gibi değil, kendi içinde karaktere yeni yorumlar katabilecek güçte bir tasvirdir. Bu bağlamda, Halit Ziya'yı *Servet-i Fünun* dergisinin görsel anlayışına ve fotoğraf politikasına bağlamak mümkündür. Nasıl ki *Servet-i Fünun*'da fotoğraf “levha” işlevinde kullanıldıysa, Halit Ziya tarafından da realist tasvirlerin levhalaştırılarak diğer bir deyişle bireyselleştirilerek ve öznelleştirilerek kullanılması önemsenmiştir.

2.3 Levhalar yığını olarak *Mai ve Siyah*

Servet-i Fünun'un görsel politikası *Mai ve Siyah* ile birlikte biçimlenen daha geniş bir görsel çerçeve olarak görüldüğünde, yukarıda ayrıntılı bir biçimde tartıştığım fotoğraf, resim ve levha eleştirileri de *Mai ve Siyah*'ı ve *Mai ve Siyah* illüstrasyonlarını anlamlandırmada ve yorumlamada çok önemli bir rol oynamaktadır. Ancak “Giriş” bölümünde bahsettiğim gibi, *Mai ve Siyah*'ın realist bir roman oluşu çok sayıda araştırmaya konu olsa da bu realist tavrı tefrika edildiği derginin kültürel görsel yapısıyla birlikte düşünülmemiş ve illüstrasyonları incelenmemiştir. Ahmet Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi* kitabının son bölümü olan “Gerçekçiliğin Zaferi”nde, Ahmet Cemil'in “1890’lı yılların Türkiye’nde edebi Batıcılar grubunu gerçek anlamıyla temsil eden bir figür” olarak gerçekçi bir karakter olduğunu savunur ve bunda Halit Ziya’nın yukarıda tartıştığım “Tedkîkât-ı Edebiye: Goncourtlar” yazısını örnek vererek Halit Ziya’nın Goncourt Kardeşler’in “gözlem zenginliği”ni örnek aldığını söyler (2004, s. 270-273). Evin’in baktığı makale, benim de yukarıda incelediğim “Tedkîkât-ı Edebiye: Goncourtlar” makalesidir, ancak makalenin içerdiği görsellik ve tasvir ilişkisi tartışılmamıştır.

Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatı’nın Fransız Kaynakları*’nda “Halit Ziya Uşaklıgil ve Modern Roman” bölümünde *Mai ve Siyah*’ın bazı tasvirlerinin izlenimci ressamın ellerinden çıkmış gibi “oynak” ve “titrek” olduğundan bahsederken, o da Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah*’ı Goncourt Kardeşler’in *Manette Salomon* adlı romanıyla karşılaştırır (2011, s. 260). İki eserde de “sabit bir tablonun tasvirinden çok, o tablo üzerindeki renk, ışık ve şekil değişimleri”nin (2011, s. 259) öne çıktığını söyleyen Yuva, Uşaklıgil’in *Servet-i Fünun*’da yayımlanan yazısından söz etmez ve Halit Ziya’nın levhalarını şu şekilde tanımlar: “Goncourt’ların izinde, Halit Ziya kalemiyle aşağıdaki örnekteki gibi hayali tablolar (dönemin diliyle

“levha”lar) yaratır. Yazar, hayattan parçaları, yazının resimsel gücünü kullanarak adeta çerçeveler” (2011, s. 260). Yuva’nın *Mai ve Siyah*’ta sabit tablolar yerine renk, ışık ve şekil değişiklikleri olan tasvirlerin yer aldığı tespiti, ileride Uysal’ın *Metruk Ev*’ini tartışırken de hatırlatacağım gibi çok yerinde olduğunu düşünüyorum. Ancak Yuva’nın örneklediği “oynak”, “titrek”, “ışık ve renk değişimleri” ile dolu olan tasvirlerin “dönemin diliyle levhalar”dan çok, *Servet-i Fünun* levha kullanımının bir parçası olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Aksi halde bu söylem *Servet-i Fünun* dergisinde levhanın yalnızca bu izlenimci tablolar bağlamında kullanıldığı anlamına gelir. Oysa *Servet-i Fünun*’da levha, sadece sanatsal ve izlenimci tablolar anlamına gelmemekte, haber niteliğindeki birçok resim de “levha” olarak kullanılmaktaydı ve bu bağlamda “levha” çok daha geniş bir resim-fotoğraf arası bir forma işaret etmekteydi. Dönemin bir levha anlayışı var mı, varsa nedir ve dünyadaki görsel gelişmelerle bir ilgisi var mıdır, *Servet-i Fünun* dergisi bu levha anlayışını nasıl alımlar, *Servet-i Fünun*’da yazan bir yazar olarak Halit Ziya *Servet-i Fünun*’un görsel birikiminin hangi yönleriyle benzeşir gibi sorulara cevap aradıktan sonra dönemin levha anlayışına dair bir tespitte bulunmak ve bunun *Mai ve Siyah*’ta da olduğunu söylemek, *Mai ve Siyah*’ı yorumlamak için daha verimli olacaktır.

Görselliğin tarihsel ve kültürel bağlamıyla *Mai ve Siyah* nasıl ve ne şekillerde bağlantılıdır? Levhanın *Servet-i Fünun* dergisinde ve Halit Ziya’nın diğer yazılarında da görüldüğü gibi çok daha spesifik bir görsel terim olan resim-fotoğraf arası bir forma, dünyadaki görsel değişimlere referans veren bir görsel olguya işaret ettiğini tartışmıştım. Bu tartışmam bağlamında, *Mai ve Siyah* romanı tasvirlerinde iki farklı tarzda levhanın çizildiğini, bu levhaların birbirleriyle devamlı etkileşim halinde olduğunu, kendi aralarında bir dinamizm oluşturduğunu, birincisinin daha çok *Servet-i Fünun* görsel geleneğine bağlanan resim-fotoğraf arası formdaki bir levha

olduğunu, ikincisinin ise romanın başkarakteri Ahmet Cemil'in diliyle birlikte şekillenen ve ona yakınlaştıkça resim-fotoğraf arası levhadan evrilerek Yuva, Uysal ve Aydoğan'ın çalışmalarında da bahsettiği gibi izlenimcileşen ve müphemleşen levhalar olduklarını ileri süreceğim ve bu yüzden *Mai ve Siyah*'a bir "levhalar yığını" olarak bakacağım. Anlatıcının Ahmet Cemil'in zihnine yaklaşması ve girmesi, bu süreçte tasvirlerin de farklılaşması bağlamında, *Mai ve Siyah*'ın anlatı tekniğini hatırlamakta fayda var. *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'i odaklayan üçüncü tekil şahıs anlatıcısı, bazı yerlerde serbest dolaylı söylem anlatı tekniğinin devreye girmesiyle, yani "alıntılanan söylemin yan cümle biçiminde ortaya çıkmaması" (Jahn 2012, s. 124) ile birlikte kaybolur, yalnızca Ahmet Cemil'in iç sesi duyularak okuyucu tamamen Ahmet Cemil'in zihnini dinler. Tasvirlerin roman boyunca değişimi de anlatı tekniğinin izlediği bu yolla paraleldir; Ahmet Cemil'le olan mesafe azaldıkça levhalar Ahmet Cemil'in zihni gibi şiirleşir ve müphemleşir.

Mai ve Siyah'ta *Servet-i Fünun* görsel kültürüyle bağdaşan resim-fotoğraf arası formdaki "levha"ya ilk örnek Ahmet Cemil ve *Mir'at-i Şuûn* gazetesinde yazan diğer arkadaşlarının yemek yediği sofranın onlar yemek yedikten sonraki halinin betimlenmesidir. Berger'in dediği gibi birebir gerçekliğin transkripti değil de, daha çok tasvirde önemli olan ayrıntılara odaklanılan pasaj şöyledir:

Sofrada artık yemek sonuna mahsus bir dağınıklık hüküm sürüyordu; kahvenin gelmesine kadar unutulmuş bırakılmış elma, portakal kabuklarıyla dolu son tabaklar, diplerinde kırmızı cür'alar görünen şarap kadehlerinin yanında duruyor; sofranın kenarından yer yer çıkan tütün dumanı bir müddet dalgalanarak lambanın etrafında bir bulut teşkil ettikten sonra dağılıyor; beyaz örtünün üzerinde yüksek yemiş tabaklarının, sürahilerin, kadehlerin, oraya bırakılmış bir fesin şarap lekelerine karışan gölgeleri lambanın oynak ziyası altında gâh küçülüp gâh büyüyor... Şurada devrilmiş bir tuzluk... Ötede birisinin can sıkıntısıyla uç çataldan teşkiline çalıştığı bir ehram... Yer yer tabakların üzerine yahut şişelerin yanına bırakılmış peşkirler... Düşmüş de kaldırılmasına üşenilmiş bir bardak... (Uşaklıgil 2010, s. 14)

Yukarıda alıntıladığım pasajda görüldüğü gibi sofranın levhası birçok imajdan oluşmuştur: beyaz örtünün üzerindeki portakal ve elma artıklarıyla dolu tabaklar, diplerindeki kırmızı damlalarla şarap kadehleri, lambanın küçülüp büyüyen gölgeleri, devrilmiş tuzluk, davetlilerin sıkıntıdan yaptıkları piramit, dağılmış havlular, düşmüş bardak. Bu tasviri ne gibi unsurların “levha” yaptığını tartışmak amacıyla Halit Ziya’nın “levha” tarifine dönüyorum. Halit Ziya’ya göre, nasıl ki bir evin planını vermek o evin ruhunu yansıtmak için yeterli değilse, *Mai ve Siyah*’taki ilk levhada da Tepebaşı ziyafeti sofrası yalnızca masanın şurasında şu var şeklinde tanıtılmamıştır. “Levha bir harita değildir,” diyen Halit Ziya, panjurun düşük bir kenarı ya da rüzgardan sallanan bir su borusu gibi önemsiz görünen detayların verilmesinin oradaki hayata dahil olmaya yaradığını söylüyordu ve levhayı canlı kılacak insan hayatına dair noktaların öne çıkarılması gerektiğini savunuyordu. Bu fikirleri yukarıda verdiğim imajlarla yorumlayacak olursak, böylesine büyük bir ziyafete tanık olmamıza karşın en önemli gibi gözüken detayların bilinmediği, ancak yukarıda alıntıladığım ve saydığım imajların özellikle belirtildiği görülür. Örneğin masa ve sandalyeler nasıldı, ne renktirler, kim nereye oturdu, ne yemek vardı, sofranın düzeni nasıldı, kullanılan yemek takımlarının özellikleri neydi gibi aslında çok önemli gibi duran soruların bu tasvirde önemsizleştiğini fark ediyoruz. Onun yerine daha önemsiz gibi görünen detayların, örneğin devrilmiş tuzluğun, Halit Ziya’nın yazısındaki panjurun düşük bir kenarı muadilindeki, yaşayan ve tasviri canlı kılan nokta olduğunu görüyoruz. Sofranın belli bir uzaklıktan fotoğrafı çekilecek olursa, belli belirsiz fark edilebilecek bir nesne olan tuzluğun, özellikle de devrilmiş halinin verilmesi, Halit Ziya’nın dediği türden bir levhayı canlandıracak detayları - önemsiz gözükseler bile- çekip çıkarma işlemi, fotoğrafı veya haritayı levhaya dönüştürme işlemidir. Bu işlem, anlatıcının uzaktan fotoğrafı çekilen iki boyutlu bir

vesikayı üç boyutlu bir levhaya döküp ilgilendiği detaylara parmaklarının ucuyla dokunması gibidir. Böylelikle de fotoğrafik bakış ve algı yerini levhaya bırakmıştır.

Murat Belge, 1970’de *Halkın Dostları*’nda yayımlanan “*Mai ve Siyah*” adlı eleştiri yazısında bu sofrâ sahnesini “buğulu olma[ması]” ve “süs için konulma[ması]” (s. 332) bağlamında “başlı başına bir yenilik” (s. 331) olarak tanımlar. Sahnenin tasviri ve işlevi Belge’ye göre şöyledir: “Halit Ziya bir süre başka her şeyi karartıp, yalnız masayı aydınlattığı için tuhaf bir gücü oluyor bu sahnenin. Edebiyatla resmin farkı yüzünden masa imgesinin bütünü bir anda serilmiyor önümüze” (s. 332). Öncelikle anlatıcının bir süre sofradan başka her şeyi karartıp yalnız masayı aydınlattığına ben de katılıyorum, ancak bu noktada biraz daha spesifik olmak gerektiğini düşünüyorum. Anlatıcı diğer her şeyi karartıp sofrayı bir ameliyat masası altında incelemiyor ya da röntgenini çekmeye çalışmıyor. Yukarıda tartıştığım gibi masa imgesinin bütünü bir anda yansıtılmasa da bunun Belge’nin dediği gibi resim ve edebiyat farkı yüzünden olduğunu düşünmüyorum. Bu tasvirin resim halinin “levha” alt başlığıyla *Servet-i Fünun*’da yayımlandığını farz edelim ve *Servet-i Fünun* görsel politikasıyla “levha” anlayışını göz önünde bulundurarak düşünelim. Bu durumda sofrâ yine bir anda tüm ayrıntıları seçilebilen, Belge’nin dediği gibi net şekilde çizilmiş bir resim olmazdı. Tıpkı Rosa Bonheur levhasında olduğu gibi, karşında sofranın metinde tasvir edildiği kadarı net denilebilecek bir şekilde çizilmiş, ancak tam görüntü büsbütün verilmemiş, bazı kısımları da perspektif sebebiyle netleştirilmemiş bir levha duruyor. “Buğulu” olması demek dış gerçeklikten uzaklaşması anlamına geldiğinden ben de Belge gibi “buğulu” bulmuyorum levhayı. Bu fotoğrafvari gerçeklik algısını koruyan, ancak seçilen detayları öne çıkaran ve bu bağlamda bir “levha” olan, yani gösterdiği sahneyi canlı kılan detayları da barındıran hayata dair bir levhayı tahayyül ediyorum. Tekrar

Belge'ye dönecek olursam, dolayısıyla bu farkın aslında edebiyat resim farkından değil, fotoğraf ve resim (levha) farkından kaynaklandığını düşünüyorum. Böyle derken herhangi bir fotoğraf ve resim karşıtlığını değil, ikisinin arası bir form olan *Servet-i Fünun*'daki gibi fotoğrafın levha işlevinde kullanımını kast ediyorum.

Ayrıca Belge bu eleştirisinde bu tasvirin yalnızca dekoratif bir amaçla yapılmadığını, roman karakterlerinin içinde bulundukları durumu da yansıttığını söylüyor:

Ama, yazar edebiyatın bir hünerinden yararlanıyor: imgeleri ard arda yığıyor; yığdıkça, masa tamamlanıyor, ayrıntılar teker teker yerlerini alıyor. Nesnel bir dille masa anlatıldıktan sonra fırçanın, tonu iyice belirleyen son vuruşa geliyor: "... melûl bir enkaz kümesi şeklinde..." Böylece tamamlanan bu imgeyi kolay kolay unutamıyoruz ve romanın sonuna geldiğimiz zaman, bunun sadece süsleyici bir resim, ya da doğalcı (naturalist) teknik gereği olmadığını seziyoruz. Gerek kişilerin hayatında, gerekse toplumsal düzeyde, böyle bir enkazın oluşmasını hikâye etmekte Halit Ziya. (1970, s. 332)

Belge'nin sofrası tasvirinin işlevsiz olmadığı görüşüne katılsam da bu tasvirin işlevselliği yalnızca anlatıcının bu "nesnel" tasvirin sonunda çıkıp "melûl bir enkaz" deyişiyle veya benim de pasajı yorumlarken saydığım imgelerin bir yığın olarak verilmesiyle açıklanamaz bence. Sofra çok objektif bir şekilde her detayıyla incelenmiş, çok daha uzun olabilirdi. Burada "enkaz" efektini, bitmişlik ve tükenmişlik hissini yaratan asıl unsur yine tasviri "levha" yapan unsurlarda aranmalı. *Servet-i Fünun*'da yayımlanan diğer sanat yazılarına da paralel olarak bir ayna tutularak metne yansıtılmamış bu sofrası; Berger'in bahsettiği türden bir ressamlık işçiliği yoluyla yansıtılabilmiş. Ressamın seçicilik ayrıcalığı ve istediği hadiseleri bir arada tasvir etme olanağı bağlamında, tasvir ettiği nesneleri düşünelim. Birçok unsuru dışarıda bırakıp devrilmiş tuzluğa, düşmüş bardağa, kullanılıp ortaya atılan peçetelere aynı anda odaklanmayı seçiyor. Bu odaklandığı detaylar yukarıda bahsettiğim gibi resim ve fotoğraf arası bir form olan levhayı yaratıyor, tasvir dış

gerçekliğin transkripti olmaktan sıyrılıp roman karakterleri ile arasında bir analogi kurma ve onları yorumlama gücü kazanıyor.

Son olarak, Belge'nin "nesnel" diye tarif ettiği anlatıcının bu levhada kullandığı dili, Yüce Aydoğan'ın "Yazınsal Disko" adlı yüksek lisans tezindeki tartışması ile birlikte yorumlayacağım. Belge, anlatıcının bu levhada kullandığı dilin "nesnel" olduğunu söylemişti, ancak Aydoğan anlatıcının tepebaşı ziyafetini tasvir ederken kullandığı "bir yükleme bağlanmayan nesne sözdizimi silsilesi"yle ve dolayısıyla üç nokta kullanımıyla anlatıcının öznel konumunun anlatıya dahil edildiğini söylüyor (2009, s. 153). Aydoğan'ın fikirlerini 19. yüzyıldaki görsel gelişmelerle yorumlayacak olursak, anlatıcının öznel konumu derken yine Crary'yi hatırlayabiliriz. Crary, "camera obscura"da öznenin bedensiz bırakıldığını, yani gözlemcilerin yalnızca kendi algılarından bağımsız bir şekilde gerçekleşen ışık yansımalarını bir kutunun ardından izleyebildiklerini, ama stereoskop ve onu takip eden fotoğraf gibi cihazların merceklerinin insanın gözüne göre ayarlandığını ve görüntüyü büyük ölçüde öznenin görme duyusunun belirlediğini söylemişti. Bunu edebiyata uyarlayacak olursak, yine Balzac'ın katışıksız realizmini yansıtan "gerçeğe ayna tutma" kavramı ile fotoğrafta öznenin sadece kendi istediği ve seçtiği nesnelerin fotoğrafını çekmesi açısından kullanılan "hafızası olan ayna" ve "cılveli ayna" metaforlarını da düşünmek gerekiyor. Buna göre, anlatıcı bizi *Mai ve Siyah*'ta ve özel olarak da bu sahnede camera obscura'nın önüne yerleştirip kendisinin ve bizim algımızı yok sayarak yalnızca dış gerçekliğe ayna mı tutuyor, yoksa hem kendi seçiciliğinin hem de bizim algımızın görüntüyü belirlediği bir lense mi baktırıyor? Aydoğan'ın ikinci durumu doğruladığı pasaja yakından bakalım:

Bu ifade ile, anlatıcı tuzluğu kendi gözleriyle gerçekten görüyormuş gibi ("şurada, işte, bir tuzluk, görüyorum, o yüzden bu tuzluğu anlatmama gerek yok") davranır ve okuyucunun bu ifadeyi anlamlandırması için o anlatıcının gözlerine sahipmiş gibi davranması gerekir. Bu da anlatıcının öznel

konumunun işin içine katılmasını sağlar. Okuyucu, anlatıcının öznel konumunu dikkate almadığı, o konum ile özdeşleşmiş gibi hayâl etmediği sürece, bu nesneler kopuk ve anlamsız kalacaklardır. Bu kopuk kopuk nesne dizisinin dağınık bir sofraya görüntüsü olarak birbirine eklenmesi ve böylelikle tamamlanması, okuyucunun hayalgücüne çağrıda bulunmakta ve bu da okuyucunun o nesneleri gerçekten görüyormuş gibi davranan anlatıcının öznel konumunu dikkate alması yoluyla gerçekleşmektedir. (2009, s. 154)

Pasajda vurgulanan anlatıcının özneliği, onun üç noktalı cümleler kullanıp nesneleri okuyucunun hayalgücüne bırakması, kendi uzamında var olan tuzluğu hiçbir açıklama yapmadan okuyucunun da görmesini istemesi yine tasvirin “levha” karakteristikleriyle açıklanabilir. Anlatıcının içinde bulunduğu uzama “levha”ya bakacak olursak, levha zaten gerçeğin birebir transkripti değil, anlatıcının önemli bulup odaklanmayı seçtiği şeylerdi. Bu levha, fotoğraf ve resim arasında bir form yaratırken, anlatıcı da bir ressam işçiliğiyle hareket ederek fotoğraflık görüntüyü levhalaştırıyordu. Bu levhalaştırma işlemi tam da anlatıcının öznel bir rötuşudur, okuyucu da hayalgücünü kullanarak bu levhayı zihninde canlandırmaya çalışmaktadır. Camera obscura’daki gibi pasif bir şekilde bakmaz, aksine Aydoğan’ın da ortaya koyduğu gibi, hayalgücünü kullanarak anlatıcının kendisine sunduğu imkânlarla kendi algısında levhayı yapılandırır.

Mai ve Siyah’ta fotoğraf-resim arası bir formda verilen “levha”ya bir diğer örnek de Ahmet Cemil’in ailesinin Süleymaniye’deki evlerinde tasviridir. Bu tasvirde, henüz Ahmet Cemil’in babası ölmemiştir ve tüm ev halkı çok mutlu görünüyordu:

O vakit ne kadar mesut idiler! Her akşam yemekten sonra saatlerce beraber otururlar, babası yazısını yazar; düsturları karıştırır, Ahmet Cemil bir köşeye büzülür, dersine çalışır; valdesi oğluna bir gömlek, yahut kızına esvap dikmekle meşguldür; İkbâl –kız çocuklarını daima valdelerin eteklerine sevk eden bir hisle- annesinin yanında mesela babasının eskimiş para kesesine kaim olmak üzere yeni bir kese örür; ara sıra bu dört kişiden birinin ağzından çıkıvermiş bir serseri kelime musahabeye vesile olur, Ahmet Cemil başını kaldırır, İkbâl gülümser, babası bir hikâye söyler. (Uşaklıgil 2010, s. 45)

Ahmet Cemil’in zihnine ve bakış açısına odaklanan, ancak onun dilini henüz kullanmayan anlatıcının çizdiği bu levhada, babasının yazı yazması, Ahmet Cemil’in bir köşede ders çalışması, annesi Sabiha Hanım’ın elbise dikmesi, İkbâl’in kese örmesi gibi birçok küçük imge uyumlu bir şekilde bir araya gelmektedir. Daha sonra bahsedeceğim Ahmet Cemil’in “levha”ları gibi belirsizleşmez, hatta gerçeküstü bir hale bürünmez; ama yalnızca “adi bir fotoğraf” niteliğinde de değildir. Aralarında konuşurken Ahmet Cemil’in başını kaldırması, İkbâl’in gülümsemesi ve babasının konuşma anı da bu levhaya eklemlenen, Berger’in deyiimiyle görüntüye yorum katabilme gücüdür. Aynı anda birçok durumu söylemese de ima etmektedir bu levha: bu evdeki aile arasında iletişimin güçlü olduğunu, bireylerin birbirine sevecen davrandıklarını, annesinin sürekli bir şeylerle ilgilenmeyi ve çalışmayı sevdiğini, Ahmet Cemil’in ailesinin yanında muzip, İkbâl’in sakin ve çekingen olduğunu, babasınınsa aileyi sıkı bir şekilde bir arada tutan enerjisini. Halit Ziya “levha” tartışmasında fertlerin yapısını anlayabilmek ve anlatabilmek için mutlaka tasvir edilmiş bir noktaya ihtiyaç olduğunu, levhanın da bir harita misali her şeyi ortaya dökmeyip hayati olan “o” noktayı göstermekte bir kitap dolusu izahtan daha önemli malzeme olduğunu söylemişti. Bu “levha” anlayışını doğrudan tartışabileceğimiz sahnelerden biridir bu sahne; Ahmet Cemil’in evindeki fertlerin tümünü hem ayrı ayrı hem de bir bütün içinde betimleyen noktalar bulunmaktadır. Evin bütün bireylerine dair yorumlamalarda bulunacak ayrıntılar da vardır, onları “mutlu” bir aile bütünlüğü içinde değerlendirebileceğimiz detaylar da.

Halit Ziya’ya göre bir tasvir, sanatkârane bir şekilde hem gözü hem kulağı kullanarak hayatın nabzının çarptığının duyulmasını sağlardı. Bu sahnede de yalnızca Ahmet Cemil’in değil, Süleymaniye’deki evin tüm hayatının nabzının görülmesi, hem babasının elinde bir kitap, okumayı bırakıp aileye bir hikâye anlatması, hem de

tasvirdeki başını kaldırıp gülümseme, musahabe etme gibi vurgular sebebiyle duyulması söz konusudur. Yani Ahmet Cemil’in zihnindeki hatıralardan çizilen bu levha hem görülür hem de duyulur. Bu bağlamda, *Servet-i Fünun* dergisinin 294. sayısındaki “Musahabe-i Fenniye” sayısında bahsedilen “Sedanın Fotoğrafı” kısmına bakmakta yarar var. Kadri, yani Mahmut Sadık, bu yazısında *İkdam* gazetesinin geçen haftaki sayılarında sesin fotoğraflanması üzerine basılan haberi yorumlar ve eğer bu haber gerçek olursa musiki parçalarının fotoğraflanmasının ne kadar müthiş olabileceğinden bahseder. Sesin fotoğrafının çekilebilmesi halinde arkadaşların birbirlerine şöyle mektuplar gönderebileceğini söyler:

Azizim, ... gönderdiğim fotoğrafıyı iyi dinle. Geçen cuma Göksu’da dinlediğim bir peşrev-i latifi bir hicaz peşrevinin anı alınmış fotoğrafıdır. Hava biraz kapalı olduğundan kemanın ihtizazat-ı samianüvazı koyu bir gölge içinde kaldı ama yine emvac-ı sadaiyedeki letafet kafi derecede hissolunur. Gelecek hafta da çırcır suyuna gidip hanende-i meşhur karakaşın suyak-ı taksimini alacağım onu da gönderiririm. (1896b, s. 116-17)

Ahmet Cemil’in henüz babası hayattayken aile ortamının betimlendiği pasajda gülümseme, hikâye anlatma, sohbet etme gibi eylemlerle birlikte ses de görselleştirilmişti. Mahmut Sadık da bu yazısında mesire yerlerinde dinlediği şarkıların fotoğrafının alınmasından, sesin fotoğrafik bir şekilde görselleştirilmesinden bahsetmektedir. *Mai ve Siyah* romanıyla eşzamanlı yayımlanan bu yazı, *Servet-i Fünun*’un her şeyi fotoğraflama, hissedilebilir, duyumsanabilir ve ulaşılabilir kılma, Berger’in deyimiyle kaydetmek istemesine önemli bir örnek olarak okunabilir. Halit Ziya da “Tedkikât-ı Edebiye: Goncourtlar” adlı makalesinde de iyi bir tasvirin bir yaşamı hem göze hem de kulağa hitap ederek yansıtabileceğini, ses duyusunun da tasvire girmesi gerektiğini söylüyordu. Buna göre yazıda ses dahil her şeyin duyumsanabilir olması, bireyin içinde bulunduğu atmosferin daha iyi yorumlanmasını ve dolayısıyla bireyin ruh halinin de daha iyi

analiz edilebilmesini sağlamakta, onun bakış açısına daha fazla yaklaştırmaya imkân vermektedir. *Servet-i Fünun* geleneğiyle ve Halit Ziya'nın ortaya koyduğu realist tavırla örtüşen bu levha, Ahmet Cemil'in geçmişini ve ailesini tanımamıza da yardımcı olmaktadır.

Servet-i Fünun'un görsel kültürünü ve “levha” anlayışını örnekleyen bir diğer sahne de, Ahmet Cemil'in Raci'yi eve götürmek için Ahmet Şevki Efendi ile birlikte meyhaneye gittiği sahnedir:

Şimdi gözlerinin önünde garip bir manzara vardı: Bulundukları yer küçük denmeyecek iki odanın birleştirilmesiyle hâsıl olmuş geniş bir yerdi. Üzerleri keten örtülü kanepelerin, kadife iskemlelerin, mermer masaların, olanca kuvvetiyle açılmış çiğ ziyalı lambaların, soluk aynaların miskin ahenginden terekkep eden bu manzara tek gözlüklü birisinin gözlüğünü sürmeli gözüne uydurmaya çalışarak şu tuhaflığına sahte kahkahalarla gülen bir Fransız karısı, kanepelerin birinde yanındaki yaşlıca efendinin müsait nazarı altında karşısında esneyen Türkçe bilmez galiba Romanyalı bir kızın güya parmaklarındaki yüzüklerini muayene etmekle meşgul, mahcup, muhteriz henüz çocuk denecek kadar genç bir bey; birkaç safderunun daha vüruduna intizaren ipekli esvaplarını sallaya sallaya piyasa eden, etrafta bulunanlara pek mühim ve tuhaf bir şeyden bahsediyorlarmış zannını vermek için bir dakikada beş kere gülen iki karı; ötede beride daha bazı zümrelerle tekellüm ediyordu. (Uşaklıgil 2010, s. 170)

Bu tasvirde öncelikle ilk cümledeki “garip bir manzara” ifadesi dikkat çekicidir.

Sanki *Servet-i Fünun*'da resmi basılan bir levhanın alt yazısı gibidir; hem özetleyici hem de yorumlayıcı, ne yönlerden “garip” olduğunu doğrudan söylemeyecek, ancak “çizdiği” detaylarla ima edecektir. Berger'in bakış açısıyla “garip” olduğu için kaydedilmeye değer bulunmuştur, fakat yalın bir fotoğraf gibi değil, bir levha gibi. Diğer yandan, “manzara”nın aslında çok kanıksanmış ama bu konu bağlamında tekrar göz atılması gereken bir kelime olduğunu düşünüyorum. “Bakılıp seyredilen yer”, “gözün görebildiği yerin görünüşü” (Özön 2012, s. 485) olarak tanımlanan “manzara”nın özellikle “görünüş” kısmı, başka bir deyişle bakışa değen ve görünen anlamı önemlidir. Buradan alıntıladığım levhanın dış gerçekliğe hangi yönlerden

büsbütün uyup uymadığı kritik nokta değildir, önemli olan onun Ahmet Cemil'e neden ve hangi yönlerden “garip” görüldüğüne odaklanılması ve ayrıntılı bir şekilde anlatılmasıdır. Keten örtülü kanepeler, kadife iskemle, mermer masa, insanın gözünü yoran çiğ bir ışık, soluk aynalar gibi nesnelerin estetik güzellikten çok uzak oluşu, kendi içlerinde uyuşukluğu temsil eden bir uyum içinde olsalar da estetik anlamda çok uyumsuz ve çirkin oluşları Ahmet Cemil için “garip” addedilebilecek unsurlardır. Levhanın bundan sonraki “garip” yapılandırılışı ise içerideki insanların hallerinin veriliş şeklidir. Biraz önce bahsettiğim objelerle birlikte verilen Türkçe bilmeyen Romanyalı kız, bir yanındaki yaşlı adam, diğer yanında kızın parmaklarındaki yüzüklerle oynayan genç bir adam, ilgi çekmek amacıyla eteklerini sallayarak gülen iki kadın levhayı tamamlamıştır. Şimdi ise levhada şaşkın erkekler ve onların ilgilerini böylesine çirkin ve sağlıksız çalışma koşullarında da olsa, çekmeye çalışan kadınlar vardır. Halit Ziya'nın levha anlayışına uygun olarak okuyucuya bu iki odanın nasıl birleştiği gibi fiziksel özellikler hakkında pek bir ayrıntı verilmemiştir, ancak yine de bu yerin “ruh”u anlatılmaya çalışılmıştır. Çirkin ve eski eşyalarla dolu bir yerde kadınların gülmek ve oradaki şapşal erkeklerin ilgi odağı olmak zorunda kaldıklarını ima etmiştir. Anlatıcı, kadınların “sahte” gülüşleri derken ve iki kadının etraflarındakilere önemli bir şeyden bahsediyorlarmış izlemini vermek istediğini söylerken onların gerçekten orada olmayı istemediklerini, hatta rol yaptıklarını da ima etmektedir. “Manzara”, yani “görünüş” bununla da ilişkilidir, çünkü manzara da bir anlamda gerçek olanı değil, görünüşü nitelemektedir.

Ahmet Cemil bu kadınları izlerken daha derin duygulara ve düşüncelere dalacak, onları hayalinde kurgulaştıracak, onları kendi yarattığı levhalara yerleştirecektir. “Dişler[i] bozulmuş, sesi karılmış, yanaklar[ı] çökmeye başlamış,

nihayet işte şu müstekreh karı”nın (Uşaklıgil 2010, s. 168) bu sefaleti ve çirkinliğini “garip” bulduğu için onun adına hikâyeler uydurur:

Halbuki bu biçare, bu kahvenin şu köhne sahnesine düşmek için kim bilir nerelerden geçmiştir? Şimdi bir meyus nazarla kaybolduğu şu sahneden on sene evvel mesela Viyana Operası’nda figurante, choriste, velhasıl bir şey imiştir; o vakit bir operanın arasında söylediği topu topu iki mısralık bir parça yahut bir balede giydiği tüllü, tüylü bir elbise için yüzlerce adamlardan iltifatlar dinlemiş, demetler almış, demetlerin içinde mücevherler bulmuştur. (Uşaklıgil 2010, s. 168)

Ahmet Cemil’e göre bu “zavallı” kadının mutlaka başına bir şey gelmiş olması gerekir, yoksa asla bu kadar çirkin ve estetikten yoksun olamaz. Anlatıcı bu durumu şöyle yorumlar: “Onda bir illet vardı, her şeyde hatta sefalette, fuhuşta bile bir ziynet, bir zarafet olmasını isterdi” (Uşaklıgil 2010, s. 167). Zeynep Uysal’ın *Metruk Ev*’de dediği gibi, Ahmet Cemil en çirkin ve sağlıksız yerlerde bile “steril estetizmin” peşindedir, bu koşulların ardındaki “olanaklı hikâyeleri” yaratmaya çalışır (2014, s. 211). Ahmet Cemil’in kendisi de bu çirkin yeri kadınlara yakıştıramayacak, garipseyecek, sonunda da onların geçmişleriyle ilgili hikâyeler uyduracaktır. Bir önceki sahnede önemli nokta, anlatıcının kendi dilini bırakarak perspektifi tamamen Ahmet Cemil’in zihnine yerleştirmemiş olmasındaydı. Henüz burada Ahmet Cemil bir izleyici, kişisel duyguları ve hisleriyle dünyayı anlamlandıran bir özne olarak karşımızda değildi ve o levhadaki sahnede zaman ve mekân uyumu bulunmaktaydı. Berger’in resim bağlamında dediği gibi birden fazla nesneyi ve hadiseyi aynı anda tasvir etmeye çalışsa da, hatta istediklerini bir arada kullanıp ona yeni yorumlar katılabilecek detaylar eklese de, aynı zamanda fotoğraf gibiydi de, tek bir anı tecrit etmekteydi. Bu sahnede ise, Ahmet Cemil gördüğü imajları kendi öznelliğini de ortaya koyarak yeniden sıraya dizmekte, kendi hayallerinden yeni imajlar eklemekte, tek bir ana odaklanıp onu levhalaştırmak yerine farklı boyutlardan imajlar yığını

yaratmaktadır, ancak yine de duyguları çok yoğunlaşmamış, kendi diliyle müphemleştirdiği izlenimci “levha”sını henüz yaratmamıştır.

Servet-i Fünun görsel politikasıyla önemli derecede paralellik gösteren levhalardan farklı olarak bahsettiğim Ahmet Cemil’in bu “levha”ları hakkında önemli yorumlar yapılmıştır. Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*’nda Halit Ziya’nın Goncourt Kardeşler’i örnek alarak “tasvirlerinde sabit bir tablonun tasvirinden çok, o tablo üzerindeki renk, ışık ve şekil değişimleri”ni öne çıkardığından bahseder ve “bakılan hedef[in] sabit kalma[dığını], oyna[dığını], titre[dığını] ve kıpırda[dığını] savunur (2011, s. 259-60). Halit Ziya’nın eserlerinde tasvirin “renkleri, gölgeleri ve ışığı hareketle, değişimle” birlikte verdiğini söyler (2011, s. 261). Yuva’nın söylediklerini Ahmet Cemil’in bakışı bağlamında kullanacak ve romanı aynı zamanda *Servet-i Fünun* dergisiyle birlikte düşünecek olursak, *Mai ve Siyah*’taki bakış, tasvir ve levha kavramlarının yalnızca izlenimci efektlerden oluşmadığını, bu izlenimci etkinin daha çok Ahmet Cemil’in duygusallaştığı anlar üzerinden yaratıldığını görüyoruz.

Bu bağlamda Zeynep Uysal’ın *Metruk Ev* çalışması Ahmet Cemil’in izlenimci bakışı hakkında söyledikleri bakımından çok önemlidir. Uysal, Ahmet Cemil’in “algısı dışında bir gerçeklikten söz edileme[dığını]; arzularını, hayallerini bir dış gerçekliğe, toplumsal algıya göre değil; kendi iç gerçekliğine, bu sisli, müphem, empresyonist tablolarla beliren, ardında derin anlamlar vehmeden bir gerçekliğe göre kurgu[ladığını]” söyler (2014, s. 227). Ahmet Cemil’in algısı ve bakışı da yeni bir gerçeklik inşa etmiştir. Ayrıca “daha ayrıntılı bir anlam” yerine “anlık” bir parçayı “bitmemiş” izlenimiyle yaratma kaygısı taşıyan empresyonist resmi, Ahmet Cemil’in öznel, “müphem”, “yakalanamayan”, “belirsiz” gerçekliğiyle bağdaştırır (2014, s. 224-225). Başka bir deyişle, Ahmet Cemil hayata kendi estetik

anlayışıyla bağlantılı olarak romantik şair penceresinden bakar, etrafını açık seçik ve net bir şekilde değil, estetikle örülü örtük bir filtreden görür; açık seçik hakikat zaten tercih ettiği bir şey de değildir.

Ahmet Cemil'in dış gerçekliğe sisli ve müphem bir pencereden baktığını savunan Uysal'a yakın bir yerde duran Yüce Aydoğan da "Yazınsal Disko: Halit Ziya Uşaklıgil'in Yeğin Yazısı" adlı yüksek lisans tezinde Halit Ziya külliyyatındaki yeğlilik yani "canlı deneyim" (2009, s. 8) kavramını "dalga figürü" ve "dalgalanma hareketi" ile tartışır. Bu yeğliliğin "özneyi statik tinden ve maddi düzeninden çıkarıp halden hale geçir[diğini]" (2009, s. 8) savunan Aydoğan, ayrıca bu halden hale geçme halinde "uzam, zamansal zemin ya da merkez duygusunun silin[diğini]" (2009, s. 9), "serbest salınım içinde eridiği bir yoğun boşluğa sürüklen[diğini]" (2009, s. 10) söyler. Aydoğan, bu bağlamda Halit Ziya'nın külliyyatındaki "yazınsal disko"yu "uzamsal belirliliğin, zemin duygularının ortadan kalkışı, biçimsiz ve nesnesiz saltık renklerin havada uçuşması" olarak tanımlar (2009, s. ix). *Mai ve Siyah*'ın başkarakteri Ahmet Cemil'in de "algı, bilinç ve uzam yüzeylerinin ötesine bir geçişi oluşturan dipsiz derinlikleri sıklıkla deneyimle[diğini]" (2009, s. 73) savunur.

Uysal, *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in dış dünyayı kendi algısına göre yorumladığını, dış gerçekliğin Ahmet Cemil'in sisli ve müphem algısından geçtiğini söylemekteydi. Aydoğan da Ahmet Cemil'in tam da bu algılama süreci üzerinde durmuş, Ahmet Cemil'in "yeğlilik" anlarında uzamsal olarak kaydığını, maddi gerçeklikten uzaklaştığını, kendisinin tanımladığı türden bir "disko"nın içinde girdiğini söylemişti. *Mai ve Siyah* metnindeki levhaları ve romanın illüstrasyonlarını yorumlarken, metinde olduğunu düşündüğüm "levha" tarzlarından birinin Yuva ve Uysal'ın bahsettiği gibi izlenimci olduğunu, Aydoğan'ın dediği gibi bu anlarda her

şeyin bir girdaba girdiğini ve her şeyin bulanıklaştığını savunacağım. Bunu yaparken benim izleyeceğim farklı yol, bu levhaların birbirinden nasıl ayrıştığı ve özellikle fotoğraf-resim ara formundaki levhadan Ahmet Cemil'in levhası arasındaki geçişin olduğu noktaların realist kurmaca ve karakter yaratma bakımından nasıl bir rol oynadığını tartışmak ve ikinci bölümde illüstrasyonlar üzerinden göstermek olacak.

Servet-i Fünun'un "levha" anlayışıyla örtüşen levhalar, Ahmet Cemil'in dilinde "levha" adına bürünse de Halit Ziya'nın bahsettiği türden bir levha olmaktan çıkmakta, o fotoğrafvari levhalar Aydoğan'ın dediği gibi bir disko sahnesine dönüşmektedir. Bu sahnelerden ilki mayıs ayında Ahmet Cemil'in okuldayken Hüseyin Nazmi ile birlikte gittikleri ve şiir okudukları Taksim bahçesinde Boğaz'ı izlediği andır. Sahnenin başında Ahmet Cemil matbaada otururken daha önce Hüseyin Nazmi ile birlikte gittiği Taksim Bahçesi'ne gitmeye karar verir ve çıkar. Uysal'ın deyimiyle "flâneur"ce bir tavırla (2014, s. 223), bir gözlemci gibi etrafı seyretmekten başka hiçbir amacı olmadan Beyoğlu'nu dolaşmaktadır. "Biraz serseri bir tavırla" (Uşaklıgil 2010, s. 200) Beyoğlu'ndaki dükkanların vitrinlerini seyrettikten sonra Bon Marche'nin içine girmektedir. Buraya kadarki tasvir diğer pasajlarda tartıştığım "levha" tasvirlerine benzemektedir: Beyoğlu'ndaki dükkanların vitrinlerindeki kitapları, kravatları, yakalıkları, mendilleri ve kumaşları net bir şekilde görürüz, ama bu o dükkanların satıcıların ve çevrenin bir dökümü olarak verilmemekte, levhanın çerçevesi daima Ahmet Cemil'in odağında kalmakta, onun gözüne ve "gönlü[ne] hoş gelen şeyler"i (Uşaklıgil 2010, s. 200) kadrajına almaktadır.

Ancak bu levha Ahmet Cemil'in birdenbire Bon Marche'de Lamia'yı görmesiyle değişecek, bulanmaya ve buharlaşmaya başlayacak, dolayısıyla Lamia da netliğini kaybedecektir. Ahmet Cemil'e selam verip onunla konuşmaya başladıktan

sonra “seyyal, belli belirsiz ve müphem” (Uşaklıgil 2010, s. 203) bir hayale dönüşen Lamia’nın çizgileri de sınırlarını gevşetmeye başlamıştır. Artık Ahmet Cemil, Lamia karşısında kanlı canlı durmasına rağmen onu “uçuşan, müşevveş, mevhum” (Uşaklıgil 2010, s. 202) bir manzara olarak tahayyül etmektedir. Zeynep Uysal, *Metruk Ev* adlı çalışmasında Ahmet Cemil’in baktığı bu manzaranın izlenimci olmasını Ahmet Cemil’de aşkın ve cinselliğin uyanışına bağlar. Beyoğlu’nda Lamia ile karşılaşınca Ahmet Cemil’in “müphem ve sisli bir bulut”un (2014, s. 223) ardında aşk ve cinsellik duygularının belirginleştiğini, Lamia’ya aşık olduğunu fark ettiğini, daha doğrusu aradığı ancak kavramsallaştıramadığı aşkın Lamia’da vücut bulduğunu söyler. Uysal bu durumu “Ahmet Cemil’in arzularının, hakikatinin kendi bakışında, zihninde biçimlenmesi, hayatı müphem ve sisli bakışıyla yeniden inşa et[mesi]” olarak yorumlar (2014, s. 224). Ayrıca, Ahmet Cemil’in Lamia’yı empresyonist ressamlar gibi “bir hayale, müphem, çizgileri belirsiz, esiri bir varlığa dönüştür[düğünü]” söyler (Uysal 2014, s. 224). Bu iki tasvir, Ahmet Cemil’in Lamia ile karşılaşmadan önceki bakışı ile Ahmet Cemil’in Lamia’yı gördükten sonraki bakışı arasındaki fark, Uysal’ın Ahmet Cemil’in sisli, müphem, kendine has şairane ve estetik filtresinin bulunduğu bakışının dış gerçekliği yeniden yapılandırıldığı fikri ile uyumaktadır. Ahmet Cemil Lamia’yı gördükten sonra levha tamamen şekil ve tarz değişmiş, çizgileri bulanmaya ve buharlaşmaya başlamıştır.

Asıl tartışmak istediğim an olan Ahmet Cemil’in Taksim Bahçesi’ni betimlediği pasajda, Ahmet Cemil Lamia’nın yanından ayrılıp bahçeye gittiğinde kendi algısıyla dış gerçekliği yeniden yorumlamıştır:

... daha sonra Ahmet Cemil’in gözleri, bunlardan ayrılarak, bayırın üstünde uçuyor, mütebessim elvanıyla, manzaralarının ivicacılarıyla, yeşil tepelere doğru tırmanmış yahut mai sulara doğru akıvermiş gibi duran binalarıyla Boğaz’ın sakin levhasına dikiliyordu. Bazen bu levha gözlerinin içinde bulanıyor; tepeler, sular, yalılar, bütün güzel şekiller, manzaralar bir fırça

darbesinden kopma renkler imiş de yekdiğerine karışarak bir hamur haline geliyormuş gibi oluyordu. (Uşaklıgil 2010, s. 205)

Bu an, Yuva, ve Aydoğan tarafından da ele alınmaktadır. Gül Mete Yuva, bu sahnede Halit Ziya'nın "kalemiyle hayali tablolar (dönemin diliyle "levhalar") yarattığını söyler ve "bakılan hedef[in] sabit kalma[dığını], oyna[dığını], titre[dığını], kıpırda[dığını]" bu yönüyle tasvirin izlenimci bir resme benzediğini savunur (2011, s. 262). Yüce Aydoğan da, yüksek lisans tezinde Ahmet Cemil'in baktığı Boğaziçi manzarasının "kaosun getirdiği dengesizliğe işaret edencesine eğil[dığını] ve uzamsal kayma göster[dığını] söyler (2009, s. 47): "Uzam eğilmekte, ("ivicaçlar"), binalar nesnel gerçeklikte belirli olan konumlarını yitirmektedir. Ve bir bulanma anı içinde, tüm uzamsal konumsal ve biçimler, bir tür kaos "hamur[u]" içinde birbirine karışmaktadır. Her türden düzey, konum, ölçü farklarının paradoksal yeğlilik içinde eridiği bir durumdur bu" (2009, s. 48). Yuva ve Aydoğan'ın dediği gibi, Taksim Bahçesi'nin denize bakan kısmı Ahmet Cemil'in bakışıyla birlikte Lamia'yı ilk gördüğü andaki gibi "uçuşmaya" ve "eğrilmeye" başlıyor, karşısındakiler de, yani "tepeler, sular, yalılar, bütün güzel şekiller, manzaralar"ın da sınırları birbirine karışmaya başlıyor.

Ahmet Cemil'in kendi bakışıyla dış gerçekliği ne şekillerde deforme ettiğini daha iyi tartışabilmek adına, romanın başlarında Ahmet Cemil'in Hüseyin Nazmi ile birlikte Taksim Bahçesi'nde oturup şiir okudukları ve çeviri yaptıkları sahneye dönmek istiyorum. Bu pasajda, Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi okudukları şiirlerin bir kısmını Türkçe'ye çevirmeye uğraşırken Hüseyin Nazmi Ahmet Cemil'in son yaptığı çeviriyi beğenmez ve kendisi aynı parçayı başka bir şekilde çevirmeyi dener, ancak o da sesli okuyunca bu çevirinin kulağa çok hoş gelmediğini fark eder. Bundan

sonra Ahmet Cemil yeniden aynı kısmı alçak sesle tekrar ederek çevirideki hatayı

bulmaya çalışırken, onun zihni ve Taksim Bahçesi’nden Boğaz’a bakışı şöyle verilir:

Sedasının ahengi samimi bir teessürle veznin ağır cereyanı üzerinden mariz bir seylan ile akıyor, kelimeler uzun bir matem nâlesi tarzında hafif ivicaçlarla uzanıp gidiyordu. Bu kıraat tarzı şiirin yeis ve melalini büsbütün tefsir etti. Bu suretle manzume bittiği zaman her ikisi de sükût ettiler, bu bir nevi sekir veren şiir şarabı beyinlerini okşayarak uyuşturmuştu. Öyle sâkit, gaşyolmuşçasına karşılarında güneşin şaşaasıyla parıldayan levhaya; ta uzakta denizin ağuşuna süzülen Üsküdar’a, beride bir müddet devam edip sonra birdenbire inkıta eden Boğaziçi’nin menazırına, Üsküdar İskeleyi’nden kalkan vapura, Beşiktaş’tan karşıya aheste aheste geçen bir kayığa uzun uzun baktılar.

Birkaç gün evvelden beri devam eden yağmurlar yalnız o sabah dinerek, sema açılmış, güneş hafif bir hararet neşreden ziyasını mebzul bir atıfetle saçmıştı. Bahçenin çok yağmur yemiş otlarından, ağaçlarından, topraklarından bir buğu kalkıyor; güneşin altında titriyordu. Ta karşılarında Çamlıca tepelerinin üstünde, hava ihtizaz ediyor; râtıp topraklardan yükselen sisli bir nefes, sanki askıda, hafif hafif sallanıyordu. Bahçenin toprak kokusu, demin ellerindeki kitaptan fışkıran şiir zülali, karşılarında titrek havanın altında buğulanan güneşli manzara, denizin üstünde birbirini kovalıyormuş gibi uçuşup kaçışan ziya parçaları; beyinlerine latif bir uyuşukluk veriyordu. (Uşaklıgil 2010, s. 61)

Bu Taksim Bahçesi manzarası henüz Ahmet Cemil ile Hüseyin Nazmi’nin mezun olmadan önceki zamanlarına ait olmakla birlikte, Ahmet Cemil’in daha sonraki zamanlarda Lamia’yı Bon Marche’de gördükten sonra yeniden denize bakıp bir “levha” yarattığı zamandaki manzaraya oldukça fazla benzemektedir. Bu levhada da manzara eğilip bükülmekte, etraftaki şeyler uçuşmaya başlamakta, her şey birbirine karışarak hamura dönüşmektedir. Ahmet Cemil’in şiir okuyuşuyla şekillenen bu levhada, veznin yavaş ve hüznü olması, hatta hastalıklı derecede yavaş akması ile levhadaki durgunluk boğuculuk arasında bir bağ kurulabilir. Beşiktaş’ta karşıdan karşıya aheste aheste geçen bir kayığın yavaşlığıyla topraktan kalkan buğunun güneşin altında titreşmesi ama bir türlü dağılmaması, havanın da Çamlıca tepesinin üstünde titremesi boğukluk ve sıkışmışlık hissi uyandırmakta, ayrıca sisli havanın yükselerek askıda duruşu, hafif hafif sallanışı ve ışık parçalarının uçuşması da diğer

pasajda olduğu gibi bu levhanın da sabit ve görece net bir levha olmasını engellemektedir. Diğer pasajda Ahmet Cemil’in Lamia’ya olan hisleriyle eğilip bükülen levha, bu sefer de Ahmet Cemil’in “şii sarhoşluğu” dolayısıyla beynine yayılan uyuşukluk sebebiyle bükülmüştür.

Burada önemli olan nokta, bu bükülmenin çok bilinçli bir şekilde Ahmet Cemil tarafından yapılması, bu levha değişiminin onun bir nevi düşünce biçimi olması, görüntüleri muğlaklaştırarak hayatı algılamaya çalışmasıdır. Bunu örnekleyen en önemli sahnelerden biri Hüseyin Nazmi’nin evinde şiir kitabını okuduğu geceden sonra Lamia’nın arkasına “Tebrik ederim,” yazdığı ve beş sıfır koyarak imza attığı kitabını alıp odasında bu sahneyi zihninde tekrar tekrar canlandığı sahnedir. O gün matbaadan erken ayrılmış, kitabıyla birlikte odasına çekilmiş, “şimdi onu düşünmek”, “o sabahki rüyayı hayalinde bir daha yaşamak” (Uşaklıgil 2010, s. 270) istemiş, bu yüzden her zaman yaptığı gibi “yarısı görünen bir minareyi, komşu evlerin kiremitlerini, biraz ötede iki yüksek duvar arasındaki kesik bir levha şeklinde duran semayı seyretme”ye (Uşaklıgil 2010, s. 270) başlamıştı:

Hafifçe gözleri süzülerek, ta ötede gayr-ı mahsus bir rüzgârla yosunlu kiremitlerin, eski pervazları sallanan çatıların, perdeleri arkasında titrek ziyalar belirmeye başlayan komşu pencerelerinin üzerine döküle döküle tekasüf eden zulmet dalgası arasında titriyor, canlanıyor, gülüyor gibi gördüğü bu yazılara imtisas ederek, akşamın râtıp nefesinden tereşşuh eden bir melal keselanı içinde kaybolarak dalmış idi ki birden odanın dışarısında bir şey sofayı sarstı. (Uşaklıgil 2010, s. 272)

Büyük ihtimalle bu levha devam edecekken Vehbi Bey ile İkbal’in kavgasından gelen sesler dolayısıyla Ahmet Cemil’in dikkati dağılmış ve levha da yarım kalmıştır. Ahmet Cemil’in rüzgârla pervazları sallanan çatılarda, komşu evlerin pencerelerinde beliren titrek ışıklarda Lamia’nın attığına ikna olduğu beş sıfırlı imzayı görmesi ve hüznün uyuşukluğunda kaybolması gibi imajlar, tasviri Ahmet Cemil’in diğer levhaları gibi bulandırmaktadır. Bu yönüyle diğer “Ahmet Cemil

levhaları”na benzemesinin yanı sıra, Ahmet Cemil’in çok bilinçli bir şekilde bu “levhalaşmayı” başlatması da çok önemlidir. Bir gece önceki yaşananları düşünmek için odasına çekilmeyi istemiş, o anı yeniden ve yeniden hatırlamak için odasının penceresinin fiziki özelliklerinden dolayı “kesik bir levha” gibi duran gökyüzünü seyretmeye dalmıştır. “Kesik bir levha” ifadesi bu noktada önemlidir. Odaklayan anlatıcının yaptığı tasvirler *Servet-i Fünun*’da da kimi zaman haber niteliğinde kullanılan levhalar kadar netti, ancak her zaman bir öznellik ve yoruma açık bir gönderge barındırıyordu. Ancak Ahmet Cemil’in bakışında bu levha tam anlamıyla kesilmektedir. Yuva, Uysal ve Aydoğan’ın da belirttiği gibi eğrilip bükülmekte, görüntü yerinde durmamaktadır.

Levhaların değişimi üzerinden Ahmet Cemil’in perspektifinin sağlamlaştırılmasını ve gerçekçi bir karakter yaratılabilmesini, 19. yüzyılın görsel gelişmeleriyle ve düşünceleriyle de yorumlayabiliriz. Crary’ye göre 19. yüzyılda insan gözünün fizyolojik yapısının, en önemlisi de algısının görüntüyü belirleyecek mekanizmaların üretilmesi görme eylemini de doğrudan özneye ait kılmıştı, artık görme eylemi bireyin tahakkümü altındaydı. Bu insan gözünün hükümdarı olduğu yeni mekanizmalardan biri olan fotoğraf makinesini çok ayrıntılı bir şekilde tartışan Berger’e göre de fotoğraftaki görüntünün o haliyle var olabilmesi fotoğrafı çeken kişinin hangi görüntüyü hangi açıdan alacağına dair seçimiydi. Ahmet Ersoy, *Servet-i Fünun* gazetecilerinden Ahmed Rasim’i Benjamin ve Barthes ile birlikte ele alırken de yine üçünün fotoğrafı yalnızca görme eyleminin teknik yönü ile değil, izleyici öznenin kişisel duyguları, tepkileriyle ve fotoğrafik görüntü ile olan yaratıcı ilişkisiyle ve öznenin varoluşsal, kişisel hafıza ile ilgili olan yönüyle birlikte ele aldıklarını söylemekteydi. Uysal’ın ortaya koyduğu gibi Ahmet Cemil de kendi gerçekliğini hatta kendi görüntüsünü de kendisi yaratmakta, adeta analog bir fotoğraf

makinesini eline alarak perspektifini ayarlamakta ve manzarayı muğlaklaştırmaktadır. Neyi nasıl görmek istiyorsa levhanın sınırlarıyla da öyle oynamaktadır.

Peki fotoğraflık levha ile Ahmet Cemil'in levhası *Servet-i Fünun* dergisindeki ve 19. yüzyılda dünyadaki gerçekçilik anlayışıyla nasıl değerlendirilebilir? Ahmet İhsan'ın *Servet-i Fünun*'un 273. sayısında *Mai ve Siyah* için yazdığı tanıtım yazısını hatırlayacak olursak, *Mai ve Siyah* okuyucuya ilk önce insan ruhunun çeşitli durumlarını büyük bir maharetle anlatabilmesi, insan psikolojisini araştırması, incelemesi, gerçekçi bir şekilde yansıtabilmesi özelliğiyle tanıtılmıştı. Okuyucunun algısı *Mai ve Siyah*'ın gerçekçi üslupta yazılmış bir roman olduğu yönünde şekillendirilmişti, başka bir deyişle *Servet-i Fünun* idaresi *Mai ve Siyah*'ın gerçekçiliği yönünde okunmasını ve dikkat çekmesini istiyordu. Yine *Mai ve Siyah*'ın tefrika edildiği dönemde *Servet-i Fünun*'un 282. sayısında Ali Ekrem Bolayır gerçekçi kurmaca eserler yazmanın dönemin nesir gelişimine büyük faydasının olacağından bahsederken yine *Mai ve Siyah*'ı örnek veriyordu ve dönemin edebiyatçılarını da *Mai ve Siyah* gibi eserler yazmaya özendiriyordu. En önemlisi Halit Ziya Uşaklıgil de teorik eserlerinde “kalp atışları duyulabilecek” kadar gerçekçi karakterler yaratmayı amaçladığını söylüyordu. Yazarın görevinin usta bir ressam gibi karakterlerin yaşadığı her türlü psikolojik evreyi mükemmel bir dikkat ile tasvir etmek olduğunu savunuyordu. Ona göre karakterler öyle büyük bir ustalıkla tasvir edilmeliydi ki okuyucu kendisini karakterle birlikte yaşıyor ve onu uzun süre tanıyor sanmalıydı.

Mai ve Siyah'ın okuyucuya realist bir eser olarak “sunulması”, ilerleyen dönemde dergide çıkan yazılarda yine bu yönüyle eleştirilere konu olması ve Uşaklıgil'in de teorik tartışmalarında kurmaca bir eser yaratımında en çok dikkat

edilmesi gereken unsurun gerçekçi kaygılar olduğunu savunması dönemin Flaubert gibi dünyadaki en iyi temsilcilerinin karakterin içine düştüğü her çeşit psikolojik durumu ele alış şekilleri ile örtüşmekteydi. Rignall'ın Flaubert'e dayanarak açışladığı realist kurmacadaki karakter hem dünyayı çok iyi bir şekilde gözlemliyor, anlamlandırmaya çalışıyor hem de anlamlandırmaya çalıştığı yığınların arasında kayboluyordu; karakter sürekli bir gidiş-geliş ve kopma halindeydi. Yani görüşü güvenilir ve tamamen objektif değildi, gördüğü her şeyi bilmiyordu. Bu bağlamda Balzac'ın aynasını tutamıyordu, çünkü gözlemlediği şeyleri objektif bir şekilde alımlama hayatının yalnızca bir parçasıydı; ancak hayatının diğer yarısında anlamlandıramadıklarının ve bilemediklerinin içine çekiliyordu ve bu noktada Balzac'ın aynası artık işlevselliğini kaybediyordu. Rignall'a göre Flaubert gibi yazarların başarısı da karakterleri bu gark olma ve kaybolma hallerinde, Rignall'ın deyimiyle “huzursuzluk” hallerinde gerçekçi bir şekilde anlatabilmekten ileri geliyordu.

Bu bağlamda, *Mai ve Siyah*'ın levhalarla ilintili gerçekçi yönüne değinmeden önce Yüce Aydoğan'ın genel olarak Halit Ziya Uşaklıgil külliyyatındaki gerçekçiliğin nasıl bir gerçekçilik anlayışı olduğunu tartıştığı kısma bakmak istiyorum. Aydoğan, “Yazınsal Disko: Halid Ziya Uşaklıgil'in Yeğın Yazısı” adlı yüksek lisans tezinde Halit Ziya'nın yazınının “yüzeyler ile, yüzeylerin zeminsiz zemini olarak dipte duran ve bunları sürekli dengesizleşmeye, heterojenleşmeye açan derinlik arasındaki geçişlilikleri ifade eden bir yazı” olduğunu söyler ve Uşaklıgil realizminin “gerçekliğı, yokluğu, daha çok da gerçeklikten yokluğa geçişlilik anlarını” temsil ettiğini savunur (2009, s. 46). Aydoğan'ın bu düşüncesini *Mai ve Siyah* bağlamında düşünecek olursak, Ahmet Cemil'in uçuşan levhasına geçiş hem Rignall'ın hem de Aydoğan'ın bahsettiğı gerçekçilik tavrının bir göstergesidir. Ahmet Cemil'in

anlamlandıramadığı ve bil(e)mediklerine gark olduğu anlarda kendince bir düşünce şekli olarak dış gerçekliği kendi levhalarıyla yeniden inşa etmesi, tam da hayatı ile ilgili eşiklerde takıldığı ve duraksadığı anları levhalaştırarak yeniden yaşaması ve hatta başka bir boyuta dönüştürmesi Aydoğan'ın ortaya koyduğu gerçeklikten yokluğa geçişlilik anlarının yansıtılabilmesi ile ilgilidir. Ahmet Cemil'in sadece gerçeklikte olduğu anları değil, aynı zamanda yokluğa geçiş anlarının levhalar yoluyla verilmesi Rignall'in bahsettiği ve *Servet-i Fünun*'da da ortaya konulan “karakter” yaratma tavrını destekler niteliktedir.

Ahmet Cemil'in levhasının yaratımında odaklayan anlatıcının Ahmet Cemil'in zihnine girip onun dilini yansıtması yine *Servet-i Fünun*'da yayımlanan ve realizmin neyi amaçlaması gerektiğini tartışan yazılarla beraber düşünülebilir. Nureddin Ferruh Alkent'in “Sanat” yazısında realizmin natüralizm gibi karakterleri bir kadavra incelercesine ele almaması gerektiğini, realizmin tek ve nihai gayesinin de dış dünyayı yansıtmak olmadığını anlatması bu bağlamda önemlidir. Alkent'e göre realizmin zanaat yerine sanat olabilmesi, orijinal bir dil yaratabilmesine, gerçekliğin çeşitli şekillerinin özgün bir şekilde kelimelerle kurulabilmesine bağlıydı. Yine Cenab Şehabeddin *Servet-i Fünun*'un 299. sayısında realizmin karakterleri tüm güçlü yönleri ve zayıflıklarıyla verebilmeyi amaçladığı kadar insan ruhunu titretecek şiirsel bir dilin, karakterlerin bu salt gerçekliğindeki güçlü ve zayıf yönlerinin sertliğini, kabalığını örtebilmesini; bu sertliklerin şairane bir filtreden geçirilip ele alınan insan manzaralarının “adi bir fotoğraf” durumu olmalarını engelleyebilmesini savunmuştu. Bu argümanlar, *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in kendi dili vasıtasıyla kendi levhalarını inşa etmesi üzerinden okunabilir. Ahmet Cemil'in kullandığı dil de Alkent'in deyimiyle *Mai ve Siyah*'ın hakikatinin kelimeleridir; Ahmet Cemil “dil”iyle ve dış gerçekliği yeniden yarattığı levhalarıyla

bir “karakter” olabilmıştır. Ahmet Cemil’in şairane dilinin içeriğine bakıldığında devamlı bir uçuşma, renklerin birbirine karışması, dalgalanma, akma, bulanma, uyuşukluk neredeyse sarhoşluktan doğan bir sakinlik, titreme hali görülmekte, levhanın hiçbir zaman net olmadığı vurgulanmaktadır. Ahmet Cemil’in bilemediklerine gark olma anları, huzursuzluk anlarındaki levhalar da böyle bir dil ile oluşturulmuştur.

Bu bölümde 19. yüzyılda dünyada ve *Servet-i Fünun*’daki görsellikle ilgili gelişmeleri, görselliğin bireyin bakış açısıyla birlikte gelişmesi ve realist kurmacanın da aslında öznel bir görselliğe odaklanması bağlamında ele aldım. Görselliğin ve gerçekçi edebiyatın daha çok birey üzerinden konumlanışını, *Mai ve Siyah*’taki fotoğraf-resim arası formdaki tasvirler, Ahmet Cemil’in bakışıyla ve kelimeleriyle oluşturulan izlenimci ve hareketli tasvirler ve *Servet-i Fünun*’daki “levha” geleneği ile tartışarak açıklamaya çalıştım. Fotoğraf-resim arası formda yapılandırılan levhalar, Halit Ziya ve Cenab Şehabeddin’in tanımladığı türden fotoğrafik görüntünün resim gibi yoruma dönüşebildiği levhalardır. Diğer levhalar ise “Ahmet Cemil levhaları” olarak betimlediğim daha muğlak ve izlenimci levhalardır. Roman boyunca odaklanılan bakış açısı Ahmet Cemil olsa da, anlatıcı ona bazı durumlarda daha mesafeli dururken bazı durumlarda ise tamamen zihnine girmekte ve onun dilini kullanmaktadır. Ahmet Cemil’in zihnine yakınlaştıkça levhalar da değişmeye başlar, muğlaklaşır ve böylece bir levha dinamizmi ve geçişliliği meydana gelir.

BÖLÜM 3

MAİ VE SİYAH'A İLLÜSTRASYONLARDAN BAKMAK

“Üstad Ekrem’in cenah-ı neyyir dehasından iki necm-i pertev-bar gibi parıldayan Fikret ve Şehab’ın yanında korkarım ki Halid Ziya Bey sönük, münevver mai bir zemin üzerinde pek siyah kalsın.” Halid Ziya (Tokgöz 1896b, s. 205; Ayata 1996, s. 277)

Servet-i Fünun’da fotoğrafın kullanımı, yalnızca gerçeği bildirme ve dış gerçekliğin aktarıcısı olması yönüyle gerçekleşmemiştir, daha çok perspektifi ve fotoğrafı çekenle olan ilişkisi bakımından ele alınmıştır. Bu sebeplerle perspektifi bakımından göze hoş gelen, ayrıca çeken kişinin bireysel tecrübelerini aktaran fotoğraflar resim işlevinde, fotoğrafik görüntünün ve perspektifin kullanıldığı resimler de fotoğraf işlevinde kullanılabilmiştir. Böylece fotoğraf ve resim arasında bir geçişlilik oluşturulmuştur. *Servet-i Fünun*’daki bu geçişli kullanım, aslında 19. yüzyılda Batı dünyasındaki fotoğraf anlayışına benzer bir kullanımdır. Jonathan Crary, John Berger gibi araştırmacıların da bahsettiği gibi, 19. yüzyılda fotoğraf; insan bakışını ve dünyayı algılayışını öne çıkarmıştır. Fotoğraf yalnızca dış gerçekliğin aktarıcısı olmadığı gibi, fotoğrafı çeken kişi de yalnızca makinenin düğmesine basan kişi değildir. Fotoğraf, onu çekenin bakış açısıyla, perspektifiyle, o anki duygu ve düşünceleriyle, algısıyla çok yakından ilintilidir. Bireye odaklanan görsel bağlama benzer olarak; *Servet-i Fünun* dergisindeki edebiyat yazılarında salt tasvir ve gözlemlenen detayların bir dökümünü yapan fotoğrafik betimlemeler yerine karakterlerle ve olaylarla ilgili yeni yorumlara vesile olabilecek ve onların kurulumunu destekleyebilecek tasvirler önemsenmiştir. Sadece dış gerçekliği yansıtmayı dert edinmeyen bu tasvirler, Halit Ziya’nın deyişiyle levhalar, diğer dergi yazarlarınca da fotoğraf ve resim arası bir form olarak değerlendirilmiş ve övülmüştür.

Bir önceki bölümde *Mai ve Siyah*'ın da *Servet-i Fünun*'un bu kaygılarına eklemelendiğini tartışmıştım. *Mai ve Siyah*'ın dergideki kitap ilanından da yola çıkarak tezimin bu bölümünde “İllüstrasyonlar metnin bu ‘levha’ oluşturma kaygısına paralel mi?”, “Neler önemseniyor, neler göz ardı ediliyor, en önemlisi bu illüstrasyonlar metne dair ne gibi yorumları çağırıyor?” gibi soruların cevaplarını arayacağım. Romanı açımırken bahsettiğim levhaların dönüşümünün *Mai ve Siyah* illüstrasyonlarında nasıl ve ne şekillerde görüldüğünü “bireysel gerçeklik” ve realizmin karaktere odaklanma kaygısı bağlamında tartışacağım. Bunu yaparken, illüstrasyonların yalnızca olay örgüsünü resimlemekle kalmadığını, bize Ahmet Cemil hakkında ait oldukları pasajlarda olmayan bilgileri de ima ettiğini de göz önünde bulunduracağım. Bu yönleriyle illüstrasyonların da yalnızca dış gerçekliği betimlemeyen, karakter kurulumunu zenginleştirecek detayları içeren levhalar olarak değerlendirilebileceklerini savunacağım. Ayrıca ressamın tavrının da illüstrasyonlara başka bir katman eklediğini düşünerek, bu tartışmaları Diran Çırakyan'ın sanat anlayışını da göz önüne alarak ilerletmeye çalışacağım. Son olarak da *Mai ve Siyah*'ın tefrikasındaki illüstrasyonların dergide bulunduğu yerlere odaklanıp, metinde tekabül ettikleri yere göre olması gerekenden daha önce ya da daha sonraki bir sırada gelen illüstrasyonlara bakacağım. Bu yer değişikliklerini metnin ve illüstrasyonların realist kaygıları ile Ahmet Cemil'in bireysel bakışına odaklanmaları üzerinden yorumlayacağım.

3.1 *Mai ve Siyah*, illüstrasyonlar ve Diran

Mai ve Siyah, “musavver bir milli roman” özelliğiyle *Servet-i Fünun*'un 23 Mayıs 1312 [4 Haziran 1896] tarihli 273 numaralı sayısı ile, 27 Mart 1313 [8 Nisan 1897] tarihli 317 numaralı sayıları arasında tefrika edilmiştir. Dergide 27 illüstrasyonla birlikte yayımlanan romanın, Âlem Matbaası'nda basılan 1897'deki ilk baskısında da

illüstrasyonların hepsi, birkaçının yeri değiştirilse de, bulunmaktadır. 11 Kanun-ı Evvel 1313'de [23 Aralık 1897] yayımlanan 354. sayının politika ekinde *Araba Sevdası* ilanının hemen altında *Mai ve Siyah* romanının da kitap ilanı yayımlanmıştır. Bu kitap ilanında *Mai ve Siyah* “resimli milli roman” olarak tanıtılmış, yazarı ve romanın içeriği övülmüş, illüstrasyonlarla ilgili bilgi verilmiş, kitap fiyatından kargo fiyatına kadar çeşitli pratik bilgiler de paylaşılmıştır:

Resimli Milli Roman

Mai ve Siyah

Bu roman yine musavver olarak *Servet-i Fünun* gazetesi tarafından neşredildikten sonra ayrıca kitap şeklinde mevk-ı intişare vazedildi. Muharriri Uşşâkı Zâde Halid Ziya Bey Efendi'dir. Yirmi beş kıta mükemmel resimle tezyin olunmuştur. *Mai ve Siyah* romanında Halid Ziya Efendi fevkalade ispat-ı iktidar etmiş olmakla eser-i mevcudesi meyanında birinciliği ihraz eylemiş olduğu bilcümle müştakan-ı eser-i nefise tarafından teslim olunmuştur. Muharrir *Mai ve Siyah*'ta Osmanlı matbuat alemini, muharrirlik hayatını zemin-i ittihaz ederek Ahmet Cemil isminde bir muharrir-i heveskârın sergüzeştini tasvir eyliyor, iş yalnız tasvirden ibaret değildir, Halid Ziya Bey Avrupa muharrirlerinin en meşhurlarında görülen bir iktidar-ı harikulade ile zemin-i hikaye ittihaz eylediği alemleri tebessüm ettirmiş ve azay-ı vakanın ahval-i ruhiyelerini tetkikte büyük bir maharet göstermiştir. Roman 231 büyük sahifeden mürekkep olup fiyatı on yedi kuruştan ibarettir. Vilayete yirmi kuruştur. Kitab-ı kağıt zarif bir kapak derununa vazolunmuştur.⁶ (Tokgöz 1897c, s. 354)

İlanda illüstrasyonlarla ilgili verilen ayrıntıların en önemlilerinden biri onların metni “tezyin” etme işlevini yüklenmeleridir. Her ne kadar tezyin etmek burada metni süslemek anlamıyla görünür olsa da, başka işlevlerde de kullanıldığı derginin çeşitli bölümlerindeki önemli resimlerin sunuluş biçimlerinden anlaşılabilir. Derginin 290. sayısındaki fen yazısında metinle birlikte “Almanya’da Yapılan Nev-İcad Elektrikli Araba”, “Tramvaylarda Nev-İcad Alet-i Tahlisiye”, “Amerika’da Hudson Körfezi Üzerine Kurulmakta Olan Yeni Köprü”, “Denizde Gezmeye Mahsus Yeni Alet” resimlerinin de verilmesi ve buna uygun olarak “Resimlerimiz” bölümünde “Bu

⁶ Romanın *Servet-i Fünun*'da da resimli olarak tefrika edildiğinin vurgulandığı bu kitap ilanında, “25 kıta resim” ifadesinin bir yazım yanlışından kaynaklandığını düşünüyorum, çünkü *Servet-i Fünun*'deki tefrika halinde de, cilt halinde de metnin yanı sıra 27 illüstrasyon bulunmaktadır.

haftaki nüshamızı bedaiye-yi fenniyeye mütalik dört resimle tezyin eyliyoruz.

Bunların her biri alem-i fen ve sanatta layenkatı çalışan alimlerin, mühendislerin mahsul-ı gayret ve marifeti olarak asr-ı hazır-ı terakkide müşahede olunan ihtiraat ve keşfiyat-ı fenniyeye bir yeni zamime oluyor,” (Tokgöz 1896f, s. 55) şeklinde bir ifade ile sunulduğu, resimlerin süs değil, metne ek, ilave bir unsur olduklarını, hatta bir adım öteye giderek metni tamamladıklarını kanıtlamaktadır. Bu tamamlayıcılık işlevinin somut bir örneği de, derginin 315. sayısında, 314. sayının fen bölümünde bahsedilen Rahip Kanayip’in kar ve su tedavisinin resminin verilmesidir. Resim, “Rahip Kanayip’ in tedavihanesinde hastanın yalın ayak kar üzerinde yahud derunu su dolu mecralar içinde kar yağarken dolaşmalarını irae eder bir resim elimize geçtiği cihetiyle makale-i fenniyemizi mütemmim olmak üzere işbu nüshamıza derc-i sahife eyledik,” (Tokgöz 1897b, s. 42) açıklamasıyla sunulmuştur. Burada da resim fenle ilgili metnin “tamamlayıcı” bir unsuru olarak görülmekte, onun anlaşılmasına yardımcı olmaktadır.

Bu “tamamlayıcılık” *Servet-i Fünun*’da, bahsettiğim üzere, bazen kanıtlama ve gerçekçiliğini artırma amacına dönüşmektedir. 318. sayıda, derginin başta gelen yazarlarından Mahmut Sadık, Norveçli Doktor Fridtjof Nansen’in Kuzey Kutbu seyahatini detaylı bir şekilde anlattığı “Kutba Doğru: Doktor Fridçof Nansen” yazısında, daha önceki sayılarda Doktor Nansen’in seyahatinin resimlerle birlikte anlatıldığını söylemektedir:

Kutba.. Evet.. Kutba doğru. Şimdiye kadar birçok fen âşıklarının, fen hülyakârlarının hayatları pahasına olarak adım adım yürüyebildikleri saha-i mecmedeye o nokta-i meçhuleye doğru sönmez, sönmek bilmez bir ateş-i hırs-ı tecessüsle ilerleyen doktor Nansen’in seyahat-i garibe ve mühimmesine dair malumat itasınca *Servet-i Fünun*’umuz şehrimizin matbuat sairesinden geri kalmamış, kısm-ı siyasiyemizde büyük seyyahın pa-yı azimetini kabil olduğu kadar yakından takip ile beraber musavver kısmımızda da birkaç defa bunu mevzu bahis eyleyerek bazı tasvirlerle dahi tezyin ve teyid-i sütun-ı makâl etmiş idik. (1897, s. 91)

Mahmut Sadık'ın değindiği çok önemli bir nokta, resimlerin metni “tezyin” ettiği kadar “teyit” de etmesidir. Mahmut Sadık, aslında *Servet-i Fünun* dergisi olarak Norveçli gezgin ve bilim adamı Fridtjof Nansen'in Kuzey Kutbu'ndaki keşiflerini anlatan yazılara daha önce de yer verdiklerini, ancak Nansen'in Avrupa'daki popülaritesinin artarak devam etmesi sebebiyle kendisinin de bu yazıyı yazarak Nansen'in Kuzey Kutbu gezisi hakkında daha önce değinilmeyen ayrıntılara değineceğini söyler. *Servet-i Fünun*'da yayımlanan resimlerin daha önceki yazıları süslemesine ek olarak, onları tamamladığını söylemesi ise ilginçtir. Mahmut Sadık'a göre Nansen'in garip ama bir o kadar da tüm Avrupa'yı saran mühim gezisini anlatan yazılar, yayımlanan resimlerle birlikte teyit edilmiş, onaylanmış ve kanıtlanmıştır; yani *Servet-i Fünun* dergisi ekibi kesinlikle Nansen'i ve gezisini abartmamış, okuyuculara gerçekdışı bir bilgi vermemiştir. Başka bir deyişle, içerik olarak paraleliğe, yazıda söylenenlerin resimlenmesine ve ayrıntıların vurgulanmasına ilaveten, onları kanıtlama amacı da güdülmüştür.

Servet-i Fünun'da “tezyin etmek üzere resimleme”nin tamamlama ve teyit etme işlevleri kurmaca bir eserin illüstrasyonlarının yorumlanmasına ne gibi imkânlar sunabilir? Öncelikle ileride de tartışacağım gibi, illüstrasyonların yalnızca olay örgüsünü resimlememesi, bize Ahmet Cemil hakkında pasajın aktarmadığı ayrıntıları da vermesi üzerinden şu çıkarımda bulunulabilir: Illüstrasyonlar da *Servet-i Fünun* dergisindeki diğer metni resimleyen birçok resim gibi yalnızca bir süs ya da yalnızca içeriği resmeden görsel malzemeler değildirler. Metni tamamlarlar, yani metnin temsil edemediği unsurları da temsil etme gücüne sahiptirler. Teyit etme hususunda ise kitap ilanında dikkate değer bir diğer noktaya, ilanın *Mai ve Siyah*'ı *Servet-i Fünun* yazarlarınca ve Halit Ziya tarafından benimsenen realist tavra çok yakın bir şekilde yorumlamasına odaklanacağım. İlanda, yazar Halit Ziya'nın

dönemin matbaa ortamını, yazarlık hayatını ve Ahmet Cemil adına hevesli bir yazarın maceralarını anlattığı söylenmiş, ancak Halit Ziya'nın bunu yaparken yalnızca “tasvir”e kaçmadığı, Avrupa'nın en başarılı yazarları gibi “ittihaz ettiği âlemi tebessüm ettir[diği]”, yani kalemiyle baktığı dünyanın okuyucuya gülümsemesini sağladığı ve olay kişilerinin ruh hallerini ortaya koymada büyük başarı yakaladığı ayrıntısı da verilmiştir. *Mai ve Siyah*'ın tefrika edilmeye başladığı ilk sayıda, 273. sayıda da roman, insan psikolojisini çok gerçekçi bir şekilde yansıtabilmesi sebebiyle övülüyordu ve gerçekçi karakterler yaratabildiği için takdire şayan görülüyordu. 23 Mayıs 1896'daki bu tanıtım yazısından sonra şimdi, 23 Aralık 1897'de romanın ciltli halinin ilanının söylemi arasında neredeyse hiçbir fark olmadığı görülüyor. Bu bağlamda, *Mai ve Siyah* illüstrasyonlarının metni “tezyin etme”sini yalnızca kelime anlamıyla değil, *Servet-i Fünun* dergisinde kullanıldığı ve işaret ettiği daha geniş anlamlara da dayanarak yorumlarsak, ileride de tartışacağım üzere, illüstrasyonların büyük bölümü Ahmet Cemil'in olaylar karşısındaki tavırlarını tasvir ederek bir bakıma romandaki tepkilerini ve karakterini teyit etmekte ve karakterin gerçekçiliğini artırmaktadır.

Yalnızca olay örgüsünü resimlemekle kalmayan, pasajda belirtilmemiş ama Ahmet Cemil'i yorumlamak adına önemli imalara da yer veren, böylelikle bir nevi karakteri teyit eden illüstrasyonları tartışmada ressamın önemli rolünü de düşünmek gerekir. Fatih Altuğ'un *Araba Sevdası*'nın eleştirel basımının önsözünde romanın kitap ilanında iki illüstratörden biri olan Diran Çırakyan'dan bahsedilmediğine, ressam olarak yalnızca Halil Paşa'nın isminin verildiğine değinmesi önemlidir (2014, s. 8). *Araba Sevdası* ilanına çok benzer bir şekilde *Mai ve Siyah*'ın bu ilanında da Diran Çırakyan'ın adı geçmemektedir. Ahmet İhsan Tokgöz de *Matbuat Hatıralarım* adlı hatıratında Diran'dan “şair ruhlu, çok yetenekli ressam” diye bahseder ve Tevfik

Fikret'in "Âveng-i Şühûr" adlı şiiri ile Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ını "resimle[diğini]" söyler (2012, s. 130). Halbuki Diran Çırakyan, *Servet-i Fünun* için çok daha fazlasıdır. *Araba Sevdası* ve *Mai ve Siyah* olmak üzere birçok esere ilişik ve onlardan bağımsız resimler çizmiştir. M. Kayahan Özgül, *Resmin Gölgesi Şiire Düştü: Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri* adlı eserinde, Diran Çırakyan'dan "Servet-i Fünun'un kadrolu ressamı Diran Çuhacıyan" (1997, s. 32) olarak bahseder ve ressamın Tefik Fikret'in 269. sayıdaki "Bahâr-ı Terânedar" ile 452. sayıdaki "Çeşme Başında" adlı şiirleri için çizdiği resimleri eserine katar. *Servet-i Fünun* dergisini incelediğimizde de Çırakyan'ın öncelikle bir kurmaca metinden bağımsız olarak 270. sayıda "Kâğıthane Manzaraları" adlı resminin yayımlandığını görürüz. Ayrıca Ali Ekrem Bolayır'ın 275. sayıda yayımlanan "Beşik Hediyesi" adlı hikâyesi için "A. Nadir Bey'in Beşik Hediyesi: Nefi Elinde Bir 'Maşallah' Olduğu Halde Beşiğe Teveccüh Etti," açıklamalı resmi çizmiştir. 307. sayıda Ahmed İhsan Tokgöz'ün "Suriye'de Bir Cevelan" adlı gezi yazısını "Kamaramdaki Seyahat Acentası Muttasıl Horluyordu" illüstrasyonu ile resimlemiştir. Halid Ziya'nın *Hayat-ı Şikeste*'sinin yayımlandığı 321. sayıda da "Diran Çırakyan'ın: 'Halid Ziya Bey'in Hikâyesine Mûtealliktir,'" adlı resmi yayımlanmıştır. Daha sonra da çocuk sağlığıyla ilgili "Zeyl ü Bir Arzu-yı Şedid" yazısının yayımlandığı 330. sayıda sağlık makalesinin içeriğiyle paralel olan "İnsan Sütüne En Ziyade Yaklaşan Eşek Sütü Olup..." resmini görmekteyiz. 339. sayıda da Mehmed Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* adlı romanı için "Macid Şimdi Yalnız İdi" resmini çizmiştir. Saydığım eserler Çırakyan'ın *Servet-i Fünun*'da ne kadar etkin bir ressam olduğunu göstermekle birlikte, özellikle metinler hakkında çizdiği resimler onun metin ve resim arasındaki geçişlerle, resmin metni tamamlaması ve onu teyit etmesi gibi durumlarla uğraştığının da bir göstergesidir. Dergide sadece kurmaca metinleri değil, gezi

yazılarından bilimsel yazılara kadar her türlü metni Çırakyan'ın görselleştirmesi, onun dergideki metinleri temsil edebilen resimler üreten bir ressam olarak görüldüğü çıkarımını da yapmayı mümkün kılar.

Peki metinleri resimlemede bu kadar tecrübeli ve yetenekli bir ressam olan Diran Çırakyan'ın resim ve edebiyat algısı ne şekildedir? Garo Kürkman *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar* adlı eserinde Arapkirli Kaspar Çırakyan'ın oğlu olan Diran Çırakyan'ın, çocukluğunu Üsküdar'da dönemin meşhur ressamı Umedik Hovhannes Behzad'ın yanında geçirdiğini, daha sonra yine başka bir ünlü ressam Ayvazovski'nin İstanbul'a geldiği vakitte de sanatçı kimliğinin “onaylan[dığından]” bahseder (2004, s. 305). Saris Magda da, *Başlangıçtan Günümüze Ermeni Sanatı* adlı eserinde empresyonist akımın temsilcisi olduğunu söylediği Çırakyan'ın Sanayi-i Nefise mezunu olduğundan bahseder ve ayrıca şiir yazdığını, şiirlerini de *Nocastan* adlı bir kitapta topladığını söyler (2008, s. 85). Hacıkyan da, *The Heritage of Armenian Literature from the Eighteenth Century to Modern Times* adlı eserinde Çırakyan'ın 1906'da yayımladığı *Nerashkgard (Inner World, Inner Self)* adlı eserinden söz eder ve bu eserin dönemin eleştirmenlerince beğenilmese de, “felsefî analizler” barındıran oldukça “orijinal” ve “şiirsel” öğelerle dolu bir eser olduğunu savunur (2000, s. 722-723). *Nerashkgard (Inner World, Inner Self)* adlı eseri hakkında Bardakçıyan da Çırakyan'ın birinci tekil şahıs anlatıcının bakışını kullandığı bu eserinde karakterin izlenimlerini, fikirlerini, ruh hallerini güçlü bir üslupla anlattığına dikkat çeker ve gerçek dünyadan kaçmak amacıyla toplumla, doğayla, aşkla ve sonsuz olanla ilişkisini tanımladığını, “ışık” ile “ebedi” olanı aradığını söyler (2000, s. 170).

Çırakyan'ın sanat anlayışına yakından bakmadan önce, Magda'nın ortaya koyduğu izlenimci ekole bağlılığı bağlamında, izlenimci resim anlayışına göz atmak

verimli olacaktır. John Rewald, *The History of Impressionism* adlı çalışmasında, izlenimcilerin bir özneyi çizerken öznenin fiziksel bütünlüğünden çok onun tonlarıyla, görünüşünün ilk izlenimiyle ilgilendiklerini (1961, s. 338), nesnelerin yalnızca özetini ve izlerini verdiklerini (1961, s. 330) söylemektedir. Rewald’a göre izlenimciler gerçekçiliğin objektifliğini reddetmişler, onun yalnızca bir unsurunu, ışığı ön plana alıp tüm doğayı ışıkla yorumlamaya girişmişlerdir (1961, s. 338). Buna paralel olarak da, kelimenin tam anlamıyla ışıkla, gölgelerle ve parlaklıkla oynamış (Rewald 1961, s. 338), tonların titreşimiyle gölgeler yaratmışlardır (Rewald 1961, s. 320). Çırakyan’ın resimlerine bu bağlamda bakacak olursak, onun “Bahâr-ı Terânedar” adlı şiir için çizdiği resminde (*Resmin Gölgesi Şiire Düştü*, s. 86, Özgül, 1997, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, telif hakkı 1997’de Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık tarafından, bkz. Ek B, Figür 6, s. 148) şiirde geçen muhabbet kuşu, akarsu, kaval çalan çoban ve çocuk imgelerini çok net ve sıralı bir şekilde çizmediğini, resimleri çeşitli çiçek ve çizgilerle birbirinden ayrık, müphem kesitler halinde verdiğini görüyoruz. Bir genç kızın susamış yaşlı bir adama su verdiği “Çeşme Başında” şiirinin resminde de (*Resmin Gölgesi Şiire Düştü*, s. 96, Özgül, 1997, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, telif hakkı 1997’de Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık tarafından, bkz. Ek B, Figür 7, s. 149) Çırakyan, onların kendi aralarındaki diyaloguna ve bakışmalarına odaklanmıştır. Kızın yüzünün büyük bir kısmı gözükmüyordur bile, yaşlı adama dönüktür, ancak yaşlı adamın yüzü bize dönük olsa da yüzündeki çizgiler kızınkinden daha az seçilebilir olduğundan ikisinin görünüşündeki her ayrıntıyı bilemeyiz, yalnızca birbirlerine olan bakışlarını yorumlayabiliriz. Kürkman’ın eserine aldığı Çırakyan’ın iki resminden biri olan “Marmara Denizi’nde Günbatımı’nda” (*Osmanlı İmparatorluğu’nda Ermeni Ressamlar*, s. 305, Kürkman, 2004, İstanbul: Matüsaleman Uzmanlık ve

Yayıncılık, telif hakkı yazarın kendisi tarafından, bkz. Ek B, Figür 6, s. 148; bkz. Ek B, Figür 8, s. 150) da biri yakında ve biri de uzakta olmak üzere iki gemiyi ve bize doğru olan küçük bir kayıkta iki insan görmekteyiz. Ancak resimdeki imajlardan hiçbiri net değildir, özellikle bize en yakın imaj olan kayık aynı zamanda en belirsiz çizgilerle çizilmiş imajdır. Daha renkli bir resmi “Natürmort”da da (*Osmanlı İmparatorluğu’nda Ermeni Ressamlar*, s. 305, Kürkman, 2004, İstanbul: Matüsalem Uzmanlık ve Yayıncılık, telif hakkı yazarın kendisi tarafından; bkz. Ek B, Figür 9, s. 150), doğa imajlarının çizgileri çok açık ve net bir görüş sağlamaz, özellikle arkası dönük olan üç kişi oldukça uzak bir perspektifte çizilmiştir. İki resimde de ortak olan ve dikkat çeken unsur, çizimlerin resimlere müphem ve hatta biraz bulanık bir hava vermesidir.

Peki Çırakyan’ın empresyonist bir tavırla ürettiği sanat eserlerine bakmamız *Mai ve Siyah*’ın illüstrasyonlarını yorumlamamıza nasıl yardımcı olabilir? Türk Edebiyatı’nda henüz böyle bir çalışma yapılmış olmasa da, özellikle İngiliz Edebiyatı alanında resimli roman hakkında yapılan eleştirilerde, yalnızca illüstrasyonların değil, yazar ve illüstratörün sanat anlayışlarının incelenmesi de değişik yorumların yapılmasına fırsat sağlamıştır. Örneğin Leavis, *Dickens: The Novelist* adlı kitabının “The Dickens Illustrations: Their Function” adlı bölümünde Charles Dickens’ın resimli romanlarının başarısını, illüstratörü Cruikshank ile benzer sanat anlayışlarının bulunmasına bağlar ve bunun metin ve illüstrasyonlar arasındaki ilişkiyi nasıl etkilediğini tartışır. Leavis’e göre Dickens ve Cruikshank, okuma-yazma bilmeyenlere de hitap eden ve dolayısıyla görselliğin önemli olduğu sözlü edebiyat kültürüne aşinadır; bu yüzden Cruikshank’ın illüstrasyonlarında çizdiği karakterler Dickens’ın en çok akılda kalan karakterleri olmuş, ayrıca “Dickens’in Londra’sı”nı herkesten daha iyi yansıtabilmiştir (1972, s. 431). *Mai ve Siyah*

bağlamında da, dergide yayımlanan görsel materyallerin yapılandığı bireysel bakışın ve bununla ilgili *Servet-i Fünun* yazarlarınca ve Halit Ziya tarafından kurgulanan başka bir gerçekçilik tavrının metinde farklı tarzdaki tasvirlerle desteklendiğini illüstrasyonlar üzerinden tartışırken Diran Çırakyan'ın sanat algısını, perspektif ve bakışı kullanışını da yorumlamak gerekecektir, çünkü Diran'ın metindeki bu levhaları alımlayışı illüstrasyonları da etkilemektedir. Özellikle metinde Ahmet Cemil'in izlenimci bir ressam gibi çevresindeki dış gerçekliği kendi duygularına göre yeniden şekillendirmesi, dış gerçekliğin görüntülerini bulandırması düşünüldüğünde, bu illüstrasyonların başka bir ressam, üstelik izlenimci ekolün temsilcisi olan bir ressam tarafından çizilmesi, bu levhaların illüstrasyonlardaki yansımalarının yorumlanmasında Diran Çırakyan'ın bakışını düşünmeyi zorunlu kılmaktadır.

Çırakyan'a dair kısıtlı da olsa elde edebileceğimiz bu bilgilerden onun *Mai ve Siyah* illüstrasyonlarıyla ilgisini yorumlamak mümkün olacaktır. Çırakyan'ın *Nerashkgard (Inner World, Inner Self)* adlı eserinde birinci tekil şahıs anlatıcı ile romantik ve entelektüel bir karakterin aklından geçenleri oldukça güçlü şiirsel bir üslupla anlatabilmesi ile illüstrasyonlarda Ahmet Cemil'in perspektifine odaklanması arasında bir bağ kurulabilir. Karaktere odaklanmak bağlamında, biraz önce de bahsettiğim gibi Çırakyan'ın Paris'te resim ve sanat eğitimi aldığını, döneminde çok önemli olan realist eserleri, özellikle Flaubert gibi örneklerini okumuş olması ihtimalini de akılda tutmak yararlı olacaktır. Bu bağlamda Halit Ziya'nın karakterin bakışına odaklanmaya verdiği önemle Çırakyan'ın karakterin hislerini ve düşüncelerini çok gerçekçi bir biçimde yansıtabilme becerisi birlikte değerlendirildiğinde, ikisinin de öznenin perspektifine önem verdiği görülmektedir. *Mai ve Siyah* illüstrasyonlarında da bu algının devam ettiği, Ahmet Cemil'in

birçoğunda bakan, seyreden özne olarak çizilmesinden ve Ahmet Cemil'in baktığı yere odaklanılmasından anlaşılmaktadır.

Diran Çırakyan'ın Ahmet Cemil'in bakma eylemine ve onun perspektifine verdiği önemin Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* karakteri Ahmet Cemil'in perspektifine odaklanmasıyla olan paralelliği, “realist tür” özelliği olarak da okunabilir. Diran Çırakyan, Halit Ziya'nın yazarsal müdahalesi olmadan her şeyi Ahmet Cemil'in perspektifinden verdiği realist türdeki eseri için Ahmet Cemil'in “romantik gözlemci” halini, bakışlarıyla dış gerçekliği yeniden kuran kişiliğini vurgulayan illüstrasyonlar çizmiş, illüstrasyonlarda da realist bir çizgi izlemiştir. Bu bağlamda Pelin Şahin Tekinalp “Araba Sevdası: Recaizade Mahmut Ekrem ve Halil Paşa Buluşması” adlı makalesine gerçekçi anlatıların illüstrasyonlarının özellikleri bağlamında göz atmak gerekir. Tekinalp, makalesinde gerçekçi anlatıların illüstrasyonlarının diğer kurmaca metin resimlerinden şöyle ayrıldığını savunmuştur:

.. geleneksel kitap resimleri göz önünde bulundurulduğunda öykücü yaklaşım dikkat çekerken 19. yüzyılda olaylar örgüsünden çok romanın başkahramanının içinde bulunduğu anlara, ruhsal durumuna ve kişiliğine vurgu görülür. *Araba Sevdası* resimlerinde birkaç olay aktarımı dışında, Bihruz Bey'den yola çıkarak bireye odaklanıldığını söylemek gerekir. Bu durum, *Araba Sevdası*'nın resimlenmesinde geleneksel kitap resminden farklı bir yaklaşıma işaret etmekle birlikte 19. yüzyıl romanının birey eksenli anlatımına uygun düşmektedir. (2011, s. 196)

Eski kitap resimlerinin yalnızca olay örgüsünü dikkate aldığı, ancak 19. yüzyıldaki kitapların resimlerinin karakterlerin ruhsal durumlarına odaklandığı tezi anlamlıdır, çünkü realist üslubu da diğerlerinden ayıran en önemli özellik gerçek insanlar gibi karakterler yaratma amacıydı. 19. yüzyıldan itibaren realist eserlerin öne çıktığını düşündüğümüzde özel olarak karakterlere odaklanan illüstrasyonların da artması, bu doğrultuda realist üslubun bir etkisi olarak düşünülebilir. Bu bağlamda Tekinalp'in *Araba Sevdası* resimlerinin de bireye odaklandığı, bireyin odağa alındığı bir edebiyat

eserinin illüstrasyonlarının da bireyi yorumlamamıza ve onu daha iyi tanımamıza olanak sağladığı tezi önem kazanmaktadır. Yine Diran gibi Paris’te eğitim alan, uzun süre Harbiye Mektebi’nde öğretmenlik yapan, 1907’de de Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi’nin jüri başkanlığına atanan ve “izlenimci harika”lar yaratan (Thalasso 2008, s. 57-58) Halil Paşa ile yine onun gibi izlenimci bir ressam olan Diran Çırakyan’ın kompozisyonlarının uyumunu karakterlere odaklanış şekillerinde, karakterlere ait hangi durumları ve özellikleri öne çıkardıklarında ve tabii bunu yaparken ikisinin de izlenimci (empresyonist) üsluptan ne derecede yararlandıklarında aramak hem *Araba Sevdası* illüstrasyonları, hem de Diran Çırakyan hakkında verimli yorumlara kapı açabilir. Buradan yola çıkarak, *Mai ve Siyah* illüstrasyonlarını hem *Servet-i Fünun* görsel kültürü, fotoğraf ve resim kullanımı izleğinde, hem de Halit Ziya’nın ve diğer *Servet-i Fünun* yazarlarının gerçekçilik tavrı, bunların *Mai ve Siyah*’ta cisimleştigi betimleyici levhalar ve Tekinalp’in de işaret ettiği üzere illüstrasyonların karaktere odaklanmaları ve gerçekçi bir anlatıya eklemlenmeleri bağlamında yorumlamak yerinde olacaktır.

3.2 Levhalar, bakışlar, izlenimci dokunuşlar

Mai ve Siyah romanı illüstrasyonlarında genel olarak hangi sahnelerin seçildiğine bakacak olursak, illüstrasyonların iki ana hatta ilerlediğini görürüz. Birinci hat Ahmet Cemil’in hayatındaki özel anları, içselliğini öne çıkaran sahneleri resimlerken, diğer hattaki illüstrasyonlar sahnedeki kilit anları vurgulamaktadır. Kilit anlar genellikle romandaki dramatik sahneler, yani okurun duygusal tepki verebileceği sahnelerdir. Dramatik sahneler örnek olarak Ahmet Cemil’in şiirlerini Hüseyin Nazmi’nin köşkünde okuduğu sahne, Ahmet Cemil’in Vehbi Bey’e tokat attığı sahne, şiir defterini sobasında yakma sahnesi ve İkbâl’in mezarına gidip onunla konuşmasını hayal ettiği sahne verilebilir. Bu tarz sahnelerin resimlenmesi romanın

tefrika yönüyle birlikte de düşünölmelidir. Her zaman sonundaki “mabadı var” yani “devamı var” şeklindeki bir ihtarla bitirilen roman, yayımlandığı derginin abonelerini kaçırmama, hatta daha da artırma arzusundan ve ekonomik kaygısından ayrı düşünölemez. Bu yüzden de heyecanlı sahnelerin resimlenmesi bu ticari kaygılara yönelik bir önlem olarak da düşünölebilir. Ancak bu dramatik sahnelerin aynı zamanda Cemil’in hayatının düğüm noktaları da olduğı düşünöldüğünde, Ahmet Cemil’in iç dünyasını resimleyen ve Ahmet Cemil’in bir karakter olarak derinleşmesine imkân yaratan illüstrasyonların çoğunlukta olduğı görölmektedir. Bu illüstrasyonların genel özellikleri, onların metni tamamlayıcı bir şekilde ilerlemeleri, yalnızca pasajları görselleştiren resimler olmamalarıdır. Birçoğunda Ahmet Cemil’in çok özel düşöncelerinin, duygularının izleri sürölür. Bu anlamda karakter kurulumunda en az metin kadar anlatıyı destekler. Bunu yaparken özellikle görme ve bakma eylemlerinden yararlanır; hem Ahmet Cemil’in etrafına, hem de etrafındakilerin ona bakışları aracılığıyla anlatı için verimli anlamlar üretilir.

İllüstrasyonların yalnızca metinde tekaböl ettiğı yerleri resimlememeleri, pasajdan bağımsız olarak da karakter kurulumunu destekledikleri, karakter hakkında yeni yorumlamalara imkân tanımaları bağlamında Julia Thomas’ın kurmaca metinlerdeki illüstrasyonları inceleyen *Pictorial Victorians: The Inscription Of Values in Word And Image* adlı çalışmasına yakından bakmak gerekir. Thomas, önlü İngiliz illüstratör George Cruikshank’dan alıntılar verir ve illüstrasyonların ek mahiyette destekleyici bir materyal olmadığına dikkat çeker. Thomas’a göre, illüstrasyonlar sanıldığının aksine metnin sınırlarını açabilir ve kelimelerin temsil etmekte zorlandığı unsurları anlatabilir ve bu yüzden de en az metin kadar anlatının anlam üretimine dahildir (2004, s. 26). Thomas ayrıca görsel materyal ve metin iç içe geçerken illüstrasyonun pasif bir rolde olmadığını söyler ve ikisi arasındaki ilişkinin

devamlı bir uyum ve çatışmadan oluştuğunu, sabit bir çizgi izlemediğini savunur (2004, s. 15). İkisi arasındaki ilişki her şeyden önce esnek, değişken ve yaratıcı bir ilişkidir, anlatıya farklı anlamlar katar ve yeni yorumlamalara olanak sağlar (Thomas 2004, s. 25). Bu yüzden görsel materyalin; yani illüstrasyon ve metinlerin yorumlanması yalnızca metne yönelik olamaz, ancak görselin ve metnin ilişkisine ve etkileşimine bakılarak bu süreç anlaşılabilir (Thomas 2004, s. 5).

Thomas'ın bahsettiği bu metin-illüstrasyon dinamiği ne şekilde sağlanabilir ya da illüstrasyonların bu dinamiği sağlamada özel olarak uyguladığı teknikler var mıdır? Bu bağlamda, *Mai ve Siyah* illüstrasyonlarındaki bakış çarpışmalarını da düşünerek John Jordan'ın *Supposing Bleak House* adlı kitabının "Illustration" adlı bölümüne dönüyorum. Jordan bu çalışmasını illüstrasyonların da birer anlatı olduğunu söyler ve genel olarak "*Kasvetli Ev* romanında illüstrasyonları kim anlatır" sorusuna odaklanarak illüstrasyonlarla romandaki anlatıcı arasında ne gibi bir bağ olduğunu irdeler. Illüstrasyonların romanın tefrika yapısına eklemlenip anlatıyı etkilemesine ek olarak, romandaki anlatıcı ve odaklanılan karakterlerin bakış açılarının illüstrasyonlarda yansıtılma şeklinin de illüstrasyonların anlatıya nasıl dahil olduğunu göstermek açısından önemli olduğunu söyler. Bunu yaparken Genette'nin anlatıcıyla ilgili "kim görüyor" ve "kim anlatıyor" sorularının görselleri değerlendirmede yetersiz kaldığını, Mieke Bal'ın "görülene" odaklanan, "her imajın bir veya birden fazla bakış tarafından görülebileceği" teziyle işleyen anlatı kuramının görselleri tartışmak için daha elverişli olduğunu savunur (Jordan 2011, s. 26-28). Ona göre, *Kasvetli Ev*'in illüstrasyonlarının hem romandaki gibi her şeyi bilen üçüncü tekil şahıs tanrısal anlatıcının, hem de odaklanılan karakterlerin bakış açısından görüldüğünü söylemek mümkündür. "İzleyici" genellikle odaklanılan karakter Esther olsa da, *Kasvetli Ev*'in illüstrasyonlarında birçok karakter, hayvan,

hatta obje diğerlerini izler, aynı anda birden fazla “izleyici” ve “seyirci” vardır. Jordan’ın da bahsettiği gibi, Bal’ın bu “görülene odaklanma” tekniği, Genette’nin anlatıcı ve sabit bakış açısı ayrımıyla sınırlı kalmaz, değişik izleyicilerin ve odaklayıcıların yanı sıra seyredilenleri de hesaba katar ve illüstrasyonlarda da değişik perspektiflerin oluşturduğu dinamiği görmeye imkan verir. Bu noktada Thomas’ın bahsettiği metin ve illüstrasyonlar arasındaki oyunu ve dinamiği canlı kılmanın bir yolunun illüstrasyonlarda bir “bakış ağı” yaratmak olduğunu anlamaktayız. Jordan, bu “bakış ağı”nın birden fazla izleyiciyle ve bakılanla oluşturulduğunu, sabit bir perspektifin izlenmesi yerine farklı odaklayıcıların bakış açılarının kullanıldığını söyler.

Mai ve Siyah’taki illüstrasyonların yarattığı hareket de John Jordan’ın bahsettiği teknik bağlamında incelenebilir. İllüstrasyonlara yakından bakacak olursak birçok karakter bir diğerini izlemekte ve aynı anda birden fazla gözlemci bulunmaktadır. Özellikle bakışların çarpışması çok önemlidir; Ahmet Cemil de dahil olmak üzere herkes birisine veya bir şeye bakmaktadır. İkinci illüstrasyonda onun Hüseyin Nazmi’ye, Hüseyin Nazmi’nin kitaplara baktığı sahne; üçüncüsünde ikisinin de arkası dönük bahçeden Üsküdar’ı izledikleri; dördüncüsünde Ahmet Cemil’in Hüseyin Nazmi’nin evine bakarak zili çalmada tereddüt ettiği; beşincisinde Cemil’in Hüseyin Baha Efendi ve Ali Şekip’e, Hüseyin Baha Efendi’nin de ona baktığı; yedincisinde arabasından dışarıya baktığı; onuncusunda Lamia piyano çalarken mehtaba, Hüseyin Nazmi’nin Lamia’ya, Lamia’nın da piyanosuna baktığı; on ikincisinde Hüseyin Nazmi ile yürürken arkadan Lamia’yı seyrettiği, Hüseyin Nazmi’ninse ona baktığı; on üçüncüsünde idare memuru Ahmet Şevki Efendi’ye baktığı; on yedincisinde Ahmet Şekip’e ve kırtasiyesine baktığı; yirmi ikincisinde İkbâl’in mezarına; yirmi dördüncüsünde de merdivenlerin başından son kez evine

baktığı ve yirmi yedincisinde gemide İstanbul'a uzaktan baktığı sahnelerde Ahmet Cemil adeta bir "izleyici" olarak çevresini izlemektedir. Ancak illüstrasyonlar devamlı bir yerlere bakan Ahmet Cemil'i farklı şekillerde göstermişlerdir, bazılarında yüzü gözükmekte, bazılarında gözükmemektedir. Jordan'ın da dediği gibi, *Mai ve Siyah* illüstrasyonlarında sabit bir bakış açısından ziyade, farklı perspektiflerden çizilmiş Ahmet Cemiller ve manzaralar, farklı perspektiflerin oluşturduğu bir dinamik vardır. Bu dinamiğe göre Ahmet Cemil bir gözlemci gibi davranmakta, illüstrasyonlarda da etrafını anlamlandırmaya çalışmaktadır. Bunu yaparken herkesi dışarıda bırakıp içinde bulunduğu andan kopmaktadır. Diğer illüstrasyonlarda ise Ahmet Cemil'in baktığı perspektif esas alınarak, manzara onun gözünden çizilmiş ve kendi algısıyla dış gerçekliği yeniden kurduğu yaratıcı bakışı gösterilmiştir. Ahmet Cemil'in "uzamsal kayma" yaşayan levhalarını resimleyen bu illüstrasyonlar ise onun gözlemciliğinin izlenimci ve yaratıcı yönünü ortaya çıkarır niteliktedir. Illüstrasyonlar bu yönleriyle, Ahmet Cemil'in empresyonist bir ressam gibi çevresini ve seyrettiği manzaraları kendi gerçeklik anlayışıyla müphemleştirmesine gönderme yapmaktadırlar.

İlk olarak, resim altı yazısı olmayan birinci illüstrasyon (Çırakyan 1896a, s. 237; bkz. Ek B, Figür 10, s. 151), metinde Cemil'in zihnine odaklanıp onun iç çözümlemesini ortaya koyan bir pasaja tekabül eder. Pasajda, Ahmet Cemil'in karakterini şekillendiren en önemli unsur olan ünlü bir şair olma arzusu yine kendi hayali üzerinden anlatılmaktadır:

Ahmet Cemil daima aceleci ve telaşlı yürüyüşle, adeta koşarak Bâbiâli Caddesi'nin kenarından çıkarken *şu kitapçı dükkânları, cam kapıların aralarından fark edilen şu kütüphane müdavimleri, bu matbaalar, sabahtan akşama kadar fikir ve sanat hareketlerinin münferit mecrası olan şu cadde* [vurgu eklendi] bir gün olacak ki onun teshiri altına girmiş olacak. Şimdi birkaç eski mektep arkadaşıyla sekiz on kalem erbabından başka herkesin meçhulü olan bu genç, bugün koltuğunun altında bir iki kitapla buradan bir gölge gibi çıkarken bir gün olacak ki tesadüfen bir kitapçının dükkânına gözü

isabet edecek olursa mektepten henüz çıkmış iki genç edebiyat müntesibinin birbirine kendisine gösterdiğini fark edecek. (Uşaklıgil 2010, s. 40)

Pasaj bizi Ahmet Cemil'in en özel düşüncelerinden birine, onun tüm hayatını, bakışını, estetik anlayışını, aşık olduğu kadını tanımlama, sevmeye ve ona açılma – hatta masalsi bir şekilde ona açılmayı bekleyip hiç açılmama- biçimini, kız kardeşinin evlenişini, yine hayattan soğumasını, İstanbul'u terk edip Doğu'daki bir vilayete memurluk yapmaya gidişini doğrudan etkileyen hayaline götürmektedir. Bir başka deyişle, bu pasajla birlikte Ahmet Cemil'i Ahmet Cemil yapan, onun dış gerçekliği yeniden kendisine göre kurduğu anlarda da yine en büyük motivasyonu olan ünlü bir şair olma ve bu yönüyle beğenilme hayaline, asıl problemine, temel meselesine yaklaşmaktayız.

Tasvire yakından bakıldığında, tasvirin Halit Ziya'nın “harita”, Cenab Şehabeddin'in de “adi bir fotoğraf” dediği türden tekdüze, mekanik bir tasvir olmadığı görülmektedir. Onun “aceleci” hatta “adeta koşarak” yürüdüğünün, kolunun altında gazete ve dergileri taşıdığının verilmesi, Ahmet Cemil'i bir yere yetişiyormuş, çok meşgul ve yoğunmuş gibi betimlemekte ve hedefine gitmek için acele ettiği, aklında devamlı olarak başarıya ulaşmak arzusu olduğu izlenimi vermektedir. Bu da tasvirin daha ilk başında başka hiçbir şey duymadan bile onun başarılı olmayı düşlediğini anlamamızı sağlamaktadır. Pasaj ilerledikçe, Ahmet Cemil'in zihnindeki sahnenin merkezine yalnızca kendisini koyduğunu, tüm edebiyatla uğraşanların toplandığı caddeyi sihri altına almayı düşlediğini görmekteyiz. Ahmet Cemil'in zihninde, sahne ışığının yalnızca kendi üzerinde olduğunu, diğer her şeyin arkasındaki soluk sokak feneri gibi ikincil planda kaldığını, hatta onun “sihriyle” her şeyin soluklaştığını ve donduğunu, Ahmet Cemil'in ise giderek merkezileştğini, parlaklaştığını ve dikkat çektiğini görmekteyiz. Etrafındakiler ise Ahmet Cemil'in sihrinden sıyrılıp canlandığında bile

soluk rengini, ikincil durumlarını korumakta, Ahmet Cemil olur da tenezzül edip onlara bakarsa, Ahmet Cemil'i işaret edebilecek kadar görünür olabilmektedirler. Tasvirin her cümlesinde Ahmet Cemil'i biraz daha yakından tanıyabiliyor, onun karakterine ulaşabiliyoruz, kısacası bize onu yorumlayabileceğimiz çok sayıda malzeme veriyor ve bu bağlamda tam da yalnızca dış gerçekliğin bire bir aktarımını dert edinmeyip yeni yorumlamalara imkân sağlayan bir “*Servet-i Fünun* levhası”na yaklaşıyoruz.

Tekinalp'in tartıştığı realist anlatıların illüstrasyonlarının karakterlerin ruhsal durumlarını yansıtması, hayatlarındaki önemli anlara odaklanması, tartıştığım bu illüstrasyon bağlamında da düşünülebilir. İllüstrasyonun seçildiği pasajın, Ahmet Cemil'in hayatındaki en büyük motivasyon olan ünlü bir şair olma hayalinin, aksiyonlarının ve aynı zamanda aksiyonsuzluğunun sebebinin resimlenmesinin, *Servet-i Fünun* yazarlarınca *Mai ve Siyah* üzerinden tartışılan ve Halit Ziya'nın kendisi tarafından da ortaya konulan realist tavrı kanıtladığı söylenebilir. Ahmet Cemil hakkında böylesine önemli ayrıntıların çıkarılabildiği bu tasvirin illüstrasyonda da verilmesi, *Mai ve Siyah* hakkındaki eleştirel yazılarda ortaya konulan, romanın insan psikolojisini çok başarılı bir şekilde anlattığı tezi ile Halit Ziya'nın mümkün olduğunca “canlı” karakterler yaratma arzusunun illüstrasyonda da geçerli olduğunu gösterir.

Bu illüstrasyonun kendisinin de pasajdaki metnin imalarını taşıyabilen bir levha olması önemlidir. İllüstrasyonda da Ahmet Cemil'in hızlı ve telaşlı bir şekilde yürümesi aktarılabilmektedir. Onun kolunun altındaki kitapla, yeni giysileri ve ayakkabılarıyla çizilmesi de yine Ahmet Cemil'in iyi bir yaşam sürmeyi düşlediğinin göstergesidir. Ahmet Cemil'in arkasındaki sokak lambası da, sadece onu aydınlatan ve öne çıkaran, diğer her şeyi gölgede bırakan sahne ışığıyla ilişkilidir. Zaten pasajın

kendisi de Ahmet Cemil’i bir “gölge” olarak betimlemişti; Ahmet Cemil çevresindekilere aldırmadan hızlı bir şekilde süzülüyordu ve etrafındakiler onu sadece işaret edebiliyordu. İllüstrasyonda da pasajın tümünde anlatılan caddeye ve insanlara değil, Ahmet Cemil’in bu düşünde nasıl öne çıktığına, tek başına vakur bir şekilde koşarcasına yürümesine odaklanılmış, böylelikle pasajın asıl göndermesi yansıtılabilmektedir.

Birinci illüstrasyonda olduğu gibi, “Ahmet Cemil Şöyle Arabaya Kurulup Da...” adlı yedinci illüstrasyonun (Çırakyan 1896b, s. 365; bkzn. Ek B, Figür 11, s. 152) tekabül ettiği pasaj da “levha” tarzı tasvir ile, yani sadece dış gerçekliği betimlemekle kalmayan, Halit Ziya’nın deyimiyle dış gerçekliğin haritasını çıkarmayan, daha çok karakteri ve o kurmaca dünyayı yakından tanımaya yarayacak küçük ve ince ayrıntıları veren bir tasvirle yapılandırılmıştır. Bu bağlamda pasajda da yine Ahmet Cemil’in hayatının en önemli motivasyonunu, “bir matbaa sahibi”, “bir ceride müdürü” (Uşaklıgil 2010, s. 88) olma arzusunu yakından gözleyebiliyoruz. İlk olarak bu arzusunu gerçekleştirdiğinde annesinin onunla “iftihar” edeceğini düşünen Ahmet Cemil’in; çevresinin, özellikle de ailesinin takdirini kazanmaya çok önem verdiği görülüyor. Daha sonra, şimdi alıntılacağım tasvirden onun bu takdir edilme ateşi ile kıvrandığını ve bu hayalini zihninde nasıl büyüttüğünü görüyoruz:

Bâbiâli Caddesi’nin bir münasip yerinde, mesela Sirkeci’de dört yol ağzında köşelerden birine zarîf – zihninde resmi bile çizili idi- bir daire; küçük bir araba, tek atlı.. Ziyade tantanaya ne lüzum var? O vakit gözlük de takacak. Gözlüğe bilhassa ehemmiyet veriyordu. Sabahleyin Süleymaniye’den... –Yok, yok, o evi satıyorlar, başka bir yerde, daha nerede olacağı takarrür etmemişti, bir ev... –Sabahleyin arabasına bindiği gibi askerce bir sesle haber verecek: -Matbaaya!. [vurgu eklendi]
Bu hayali daima süslerdi, yegâne tesliyet ve saadet medarı bundan ibaretti. Bunu, gece yatağında rahat rahat düşünebilmek için hatta yatmakta acele ederdi. (Uşaklıgil 2010, s. 89)

İlk olarak bu pasajda “levha” üslubunun kullanıldığını söyleyebiliriz, çünkü Ahmet Cemil’in bulanık, Aydoğın’ın deyimiyle “uzamsal kayma” yaşıyan levhalarından olmamakla birlikte bize karakteri yorumlama gücü vermekten aciz, tekdüze bir tasvir de değıl. Onun arabasını Bâbîâli’ye bırakmak, ama aynı zamanda onu sergilemek istemesinden de, onun temel derdinin ilk hayalindeki gibi yine başarısıyla Bâbîâli’de dikkat çekmek, oradaki çevrede saygın ve tanınan bir adam olmak olduğunu anlıyoruz. Özellikle italikle vurguladığım yerlerin de Ahmet Cemil’in zihninden, hatta dilinden verilmesi, bizi Ahmet Cemil’in bu arzuyu nasıl derinden hissettiğı ve nasıl hayatının temel motivasyonu haline getirdiğı çıkarımına götürüyor. “Uzamsal kayma” yaşamasa da ve levhası bulanıklaşmasa da, Ahmet Cemil kendi zihninde adeta bir ressam gibi hayalinin resmini çiziyor. Bu noktada tek bir ayrıntıyı bile atlamıyor, arabasını nerede bırakacağından nerede oturacağına, takmak istediğı gözlükten sabah şoförüne onu matbaaya götürmesini emrederek güne başlamasına kadar her detayın üstünden geçiyor ve bu anlarda anlatıcı herhangi bir müdahalede bulunmadan doğrudan onun zihnini yansıtıyor.

Pasajda bir araba ve ev sahibi olmak istemesinden onun iyi ve konforlu bir hayat sürmeyi arzulamasını anlamakla birlikte, tek tesellisi ve mutluluk kaynağının bu hayal olduğunu söylemesi, bizi Uysal’ın *Metruk Ev*’de bahsettiğı Ahmet Cemil’in Faustyen karakter olduğu iddiasına götürüyor. Uysal’a göre “bireyci ve seküler bir karakter” olan Faust, “devamlı bir deneyim, eylem arayışında”dır ve “gelişme arzusu” ile yanıp tutuşur (2014, s. 182). Bir başka deyişle, “Faustyen örüntü, kendini gerçekleştirmeyi arzulayan bireyin o hayal edilen doyuma, mutluluğa, duygu yoğunluğuna ulaşmak için şeytanla anlaşarak ruhunu satması üzerinden biçimlenir” (Uysal 2014, s. 183). Kendini gerçekleştirmeyi amaçlayan ve hayatını bu amaç üzerine kuran, etrafındaki diğerk herkesi ve her şeyi bu yüzden ikincil plana atan

Faustyen karakterin kendini gerçekleştirme güdüsü, Uysal’a göre Ahmet Cemil’de “şöhret olmak, edip olmak, herkesçe tanınmak” şeklinde ortaya çıkar (2014, s. 196). Uysal buradan yola çıkarak *Mai ve Siyah*’ı Faustyen bir tavır içinde değerlendirir: “*Mai ve Siyah*’ı yüksek emeller ve hakikatler ekseninde bir Faustyen örüntüye eklemleyen dönüm noktası da, Ahmet Cemil’in Vehbi Bey’in önerisiyle evlerini ipotek ederek matbaayı satın almasıdır” (2014, s. 200). Uysal’ın bu tezi, Ahmet Cemil ile ilgili bu pasajı ve pasajın resimlendiği yedinci illüstrasyonu anlamak açısından çok önemlidir. İlk pasajda ve illüstrasyonda ünlü bir şair olmayı ve tanınmayı hayal eden Ahmet Cemil, bu pasajda ve illüstrasyonda ise hayalini maddiyata çevirebilmiş, zengin ve konforlu bir hayat yaşama arzusunu dile getirmiştir. Ahmet Cemil’in ulaşmak istediği bu nihai Faustyen hayali gerçekleştirmek adına kız kardeşinin sorgusuz sualsiz bir şekilde matbaa sahibinin oğlu Vehbi Bey ile evlenmesine izin verecek, Uysal’ın da dediği gibi böylece anlatıda Faustyen bir örüntü kurulmuş olacaktır.

Bu pasajın illüstrasyonda da yansıtılması, Ahmet Cemil’in arabasında kurularak hoş kıyafetleri ve havalı duruşuyla çizilmesi ayrıca önemlidir. Tekinalp’in yukarıda bahsettiğim 19. yüzyılda romanlarda illüstrasyonların “olay örgüsünden çok romanın başkahramanının içinde bulunduğu anları, ruhsal durumunu ve kişiliğini vurguladığı” tezine dönecek olursak, hem bu pasajın, hem de birinci illüstrasyonun resimlediği pasajın Ahmet Cemil’in düşleri olmaları dolayısıyla aslında olay örgüsünün “şimdi”sinde etkisiz, önemsiz gibi gözüken anları betimledikleri görülür. Ancak bu önemsiz gibi gözüken anlar, Ahmet Cemil’in iç dünyası için oldukça önemlidirler. Ahmet Cemil’in ünlü bir şair olma, varlıklı olma ve matbaa sahibi olma gibi hayallerinin, onun hayatındaki seçimlerin en önemli sebebi olan, onu adım adım Faustyen bir karaktere dönüştüren, bir nevi Ahmet Cemil’in “şimdi”sini belirleyen

unsurlar olduğu doğrudan söylenmese de ima edilmiştir. Bu bağlamda pasajlar da illüstrasyonlar da doğrudan belirtilmeyen bu ayrıntıları ima edebilme gücüne sahip oldukları için birer levhadırlar. Bu bağlamda yedinci illüstrasyon da olay örgüsünü doğrudan vermez, ancak karakteri yakından tanıyabilmemizi, onun Faustyen yönüne erişebilmemizi sağlayan pasajı görselleştirerek ve Ahmet Cemil’in seçimlerine yön veren psikolojik durumunu betimlemeye yardımcı olarak romanın görsel malzemesini de “realist” kılar.

Ahmet Cemil’i bir gözlemci konumunda gösteren illüstrasyonlardan biri Ahmet Cemil’in İkbâl’in mezarını ziyaret ettiği ve İkbâl’in onunla konuştuğunu hayal ettiği sahneyi resimleyen “Ahmet Cemil Hemşiresinin Kabrini Ziyaret Eder” (Çırakyan 1897a, s. 412; bkzn. Ek B, Figür 12, s. 153) isimli illüstrasyondur. Mezarlık ziyaretinin hemen öncesinde Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi’nin kendisine bıraktığı notta hem İkbâl’in ölümü dolayısıyla kendisine başsağlığı dilemek istediğini, ayrıca kendisine verilecek önemli haberleri olduğunu öğrenince bir sonraki günü beklemez, hemen Hüseyin Nazmi’nin evine gider. Ancak Hüseyin Nazmi’nin Avrupa’ya gideceği haberini duyunca kendi yoksulluğunu ve hayatındaki imkânsızlıkları daha fazla idrak eden Ahmet Cemil, önce Lamia’nın evleneceği haberiyle ve sonra köşkün penceresinde Lamia’nın kendisini görmezden gelmesiyle tam olarak “yıkılır”. Hüseyin Nazmi’nin evinden sabah erkenden, Hüseyin Nazmi’ye de haber vermeden çıkar, Eyüp’e İkbâl’in mezarını ziyarete gider. İkbâl’in mezarının yanı başında ise Ahmet Cemil “İkbâl’in makberden çıkan sesini duyar” (Uşaklıgil 2010, s. 373), İkbâl ile dertleştirdiğini ve İkbâl’in de kendisi gibi ağladığını hayal eder:

Ahmet Cemil orada durdu. Şimdi gözlerinin önünde bu kabir açılıyor, İkbâl başını kaldırıyor; ona daha yaşları kurumamış, hâlâ mağmum gözleriyle gülmeye çalışarak –o son defaki nazarı ile bir tebessüm yollayarak- bakıyordu. “Sen de mi, kardeşim? Sen de benim gibi hayatın fena bir tekmesine mi tesadüf ettin? Oh! Bilsen burası ne kadar rahat! Şu muhteriz güneşin altında, bu toprakların yumuşak kucağında, şu derin sükûn içinde,

bilsen ne hoş bir hayat, sükût ve arama nasıl yakın bir saadet var!.. Seninle burada iki kişi yan yana, sana da biraz yer açmak için sıkışarak, seni de yatağımın yanına alarak, beraberce, haniya bir vakitler sen kitabını okurken, ben dikişimi dikerken kendimizi mesut zannettiğimiz zamanlara benzer bir refakatte, fakat bu defa ebedi ve sonsuz bir refakatte yatardık!” diyordu. (Uşaklıgil 2010, s. 373)

Pasajda İkbâl Ahmet Cemil’in hayalinde belirmiş, o hayal ettiği için sesi duyulabilmiş, konuşması da Ahmet Cemil’in algısı ve bakışı tarafından kurulmuştur. İllüstrasyonda da Ahmet Cemil yine bir gözlemci olarak İkbâl’in mezarını seyrederken çizilmiştir. Önemli olan nokta, bu sahnenin Ahmet Cemil’in bakış açısıyla oluşturulmuş olsa da, İkbâl’in sesinin roman boyunca ilk defa bu kadar fazla ve canlı çıkmasıdır. Sahne, Ahmet Cemil’e bakan bir karakter ya da bakış açısı yaratmaya en yakın yerlerden biri olduğu halde Çırakyan böyle bir tekniği tercih etmemiş, illüstrasyonda da mezarından Ahmet Cemil’e bakan bir İkbâl çizmemiş ve onun bakış açısını kullanmamıştır.

Gotik bir atmosferde ziyaretçisini izleyen mezardaki ölünün bakış açısı bağlamında Charles Dickens’ın 1852 ve 1853’te tefrika edilen *Kasvetli Ev* adlı eserinin ilgili pasajına ve illüstrasyonuna bakmak yararlı olacaktır. *Kasvetli Ev*’de romanın başkarakteri Esther’in annesi, kendisini eski kocasının mezarına götürmesi için Jo adlı bir çocuktan yardım ister ve ikisi birlikte mezara giderler. George P. Landow’un izleyiciyle buluşturduğu illüstrasyonda da Jo’nun Esther’in annesine mezarı parmağıyla gösterdiği görülmektedir (“Consecrated Ground”, Victorian Web, 1853, <http://www.victorianweb.org/art/illustration/phiz/bleakhouse/11.html>, bkznz. Ek B, Figür 13, s. 154). John Jordan, bu sahnede Nemo’yu, yani Esther’in ölmüş babasını “görülme-yen izleyici” (2011, s. 32) olarak değerlendirir ve Jo’nun ikinci tekil şahıs anlatıcısıyla kendi kendine konuştuğu şu pasajı Nemo’nun hayaletinin de söyleyebileceğinin mümkün olduğunu savunur: “Jo, bu sen misin? Hı hı!

İnsanınkinden çok daha yüce ellerde ona ne yapılacağını ‘tam olarak bilmeyen’ reddedilmiş bir şahit olarak iyice dış karanlığa terkedilmiş de sayılmazsın. Bunun için mırıldandığın sebepte uzak bir ışık hüzmesi gibi bir şey var: ‘Bana karşı çok iyiydi, çok!’” (Dickens 2011, s. 214) Jordan, böylelikle bu hayaletimsi bakışın da diğer pasajlarda ve illüstrasyonlardaki gotik unsurlara eklemelendiğini belirtir ve metindeki iki kişinin perspektifinden de okunabilecek bu pasajdaki ikiliğin illüstrasyon tarafından da desteklendiğini savunur. John Jordan’ın bu savı, illüstrasyonun perspektifinin merkezinin de Nemo’nun gömülü olduğu yer olduğu düşünüldüğünde oldukça kışkırtıcı görünüyor. Metinde Esther’in annesi ve Jo “bakan” olsa da, illüstrasyonda Nemo’nun da izleyici olduğunu söylemek mümkündür.

Bu bağlamda, tekrar *Mai ve Siyah*’taki illüstrasyona dönersek, *Mai ve Siyah*’ta metin düzleminde gözlemci Ahmet Cemil olmuş, İkbâl yine Ahmet Cemil’in perspektifinden kurulmuş, bu teknik illüstrasyonda da devam ettirilmiştir. Metinde *Kasvetli Ev*’deki gibi kimin kiminle konuştuğuyla ilgili bir belirsizlik söz konusu olmadığından ve İkbâl’in Ahmet Cemil’e hitap ettiği belli olduğundan, *Kasvetli Ev*’deki gibi illüstrasyonun metindeki bir belirsizliği vurgulama durumu yoktur. Ancak İkbâl de “gözlemci” ve “bakan” olarak çizilseydi, romandaki romantik gözlemci Ahmet Cemil’in konumunun illüstrasyonlarda değişikliğe uğradığı söylenebilirdi. *Kasvetli Ev*’de Esther’in annesinin eski kocasının hayaleti tarafından görülme ihtimali romandaki diğer gotik unsurlara ve hayaletimsi atmosferlere eklemelenmiş, tekinsiz bir ortam oluşturularak dış gerçeklik olağanüstü “bakışların” olabileceği iddiasıyla kırılmıştı. Ancak *Mai ve Siyah*’ta hayaletimsi veya gotik unsurların etkisiyle dış gerçekliğin kırılması gibi bir durumdan ziyade, Rignall’ın bahsettiği gibi bireylerin dış gerçekliği kendilerince algılaması ve Ahmet Cemil’in

bir gözlemci tavrıyla çevresinde olup biteni kendi filtresiyle yeniden yorumlaması söz konusudur. Bu bağlamda, illüstrasyonların *Mai ve Siyah*'taki gerçekçi üsluba bağlı kaldığı, bu illüstrasyonda Ahmet Cemil'in gözlemci konumuna odaklanılmasından ve Ahmet Cemil'in İkbâl'in konuşmasını kurguladığına dikkat çekilmesinden anlaşılmaktadır. Böylece İkbâl öldükten sonra da onun nasıl düşündüğünü kendi perspektifinden belirlemesi, o anki ümitsiz duygularına göre İkbâl'in kendisini teselli ettiğini düşlemesi vurgulanmıştır. Merkezde İkbâl'in kendisi değil, Ahmet Cemil'in hissettiklerini dile getiren bir Ahmet Cemil vardır. Ahmet Cemil, yine kendine göre bir gerçeklik hayal eden, olup biteni kendi bakış açısından yeniden kuran bir karakter olarak konumlandırılmıştır.

Ahmet Cemil'in hayal ettiği sahneleri resimleyerek onun asıl karakterini oluşturan Faustyen motivasyonlarını ve romantik gözlemci konumunu gösteren illüstrasyonlara ek olarak, yine olay örgüsünün en heyecanlı yönlerini değil de Ahmet Cemil'in gözlemci durumunu gösteren illüstrasyonlar bağlamında onun tereddütlü hallerini ve duraksamalarını gösteren illüstrasyonlar söz konusudur. Bunlardan ilki Ahmet Cemil'in *Mir'at-i Şuûn* gazetesinin basıldığı matbaaya ilk defa iş aramaya geldiği zaman yaşadığı şaşkınlığın gösterildiği "Ahmet Cemil Hüseyin Baha'yı Kanepeye Yaslanmış..." adlı (Çırakyan 1896c, s. 333; bkz. Ek B, Figür 14, s. 155) illüstrasyondur. Pasajda, Ahmet Cemil'in bazı işlerini yaptığı yayımcılardan Faiz Efendi ona bu gazetede tefrika edilecek bir eser olduğunu haber vererek gazetede bu işe başvurmasını önerir. Ahmet Cemil de paraya ihtiyacı olduğundan bu işe başvurmaktan çekinmez, ancak yine de endişelidir, çünkü hayallerinde yücelttiği matbaa hayatı gördüğü kadarıyla hiç de kendisinin düşlediği gibi değildir. Yaptığı çeviriler popüler olan ve çok satan hikâyelerdir, ancak Ahmet Cemil onları edebi bakımdan değersiz, hatta altına imzasını atmaya utanacak kadar kötü bulur,

ayrıca yaptığı çevirilerden yeterli para alamamaktadır ya da parasını gecikmeli olarak alabilmektedir. Yine de şu ana dek gördükleri, hayallerini tamamen alt üst etmemiştir, hala en azından bir gazete idarehanesinin ciddi ve disiplinli bir şekilde çalıştırıldığını düşünmektedir. Böyle bir yerde “iri sakallı, altın gözlüklü, yüksek söyler, yüksekte bakar” (Uşaklıgil 2010, s. 85) insanların çalıştığını düşünen Ahmet Cemil’in gazetenin imtiyaz sahibi Hüseyin Baha Efendi ve gazete başmuharriri Ali Şekip’in bulunduğu odaya ilk girişi şu şekilde tasvir edilmiştir:

Hüseyin Baha Efendi’yi müdüriyet odasında kanepeye lakaydane yaslanmış, başmuharrir Ali Şekip’in parmaklarıyla hem-ahenk olarak pest perdeden okuduğu bir şarkının ninnisiyle uyumaya hazırlanmış görünce şaşırdı, yerinden kalkmaksızın yüzüne istifsarkârane bakan Hüseyin Baha Efendi’ye nasıl hitap etmek lazım geleceğinde tereddüt etti. (Uşaklıgil 2010, s. 85)

Pasaja yakından baktığımızda Hüseyin Baha Efendi’nin uyusuk bir şekilde kanepede oturmasının, Ali Şekip’in de yine hafif hafif şarkı söyleyerek tembellik edişinin bir “levha” şeklinde verildiği söylenebilir. Halit Ziya levhanın bir harita olmayıp panjurun düşük bir kenarı ya da rüzgârla birlikte sallanan su borusu gibi önemsiz görünen detayların aslında tasviri canlı kılan detaylar olduğunu ve tasviri bir levhaya dönüştürdüğünü söylüyordu. Bu tasvirde de ortamdaki durgunluk, ayrıca Ahmet Cemil’in bunun karşısında duyduğu şaşkınlık doğrudan söylenmese de, tasvirde çıkarılabilmektedir. Tasvir yalnızca odayı ve kişileri her haliyle betimlememekte, odanın bir haritasını vermemekte, kişilerin hiçbir özel yanını belirtmeyen ya da en azından ima etmeyen tekdüze betimlemeler yapmamaktadır. Doğrudan durgunluk ya da hayal kırıklığı kelimelerini duymamakla birlikte tasvirde ayrıntıların veriliş şekli ile gazetenin durumu ve Ahmet Cemil’n ruh hali hakkında yorum yapma gücüne sahip olabiliyoruz. Bu bağlamda tasvirde fazladan bir şey neredeyse yoktur: Hüseyin Baha Efendi’nin rahat bir şekilde kanepede arkasına yaslanmış hali, Ali Şekip’in de parmaklarıyla ritim tutarak Hüseyin Baha Efendi’ye ninni gibi gelen şarkısını

söylemesi, Ahmet Cemil’in odaya girmesine ikisinin de ilk başta hiç tepki göstermemesi, Ahmet Cemil’in bu manzara karşısındaki şaşkın hali gibi detaylar, tasviri Halit Ziya’nın deyiimiyle levhalaştırmaktadır. Ayrıca Ali Şekip’in şarkı söylemesi de realist anlatıda farklı duyuların, özellikle de sesin yansıtılması amacını hatırlatmakta, tezimin önceki bölümünde değindiğim Mahmut Sadık’ın 294. sayıda yazdığı “Musahebe-i Fenniyye” yazısındaki sesin görselleştirilmesi tartışmasını akla getirmektedir. Mahmut Sadık yazısında mesire yerlerinde dinlediği şarkıların fotoğrafının alınmasından, sesin fotoğrafik bir şekilde görselleştirilmesinden bahsetmekteydi. Halit Ziya da iyi bir tasvirin bir yaşamı hem göze hem de kulağa hitap ederek yansıtabileceğini, ses duyusunun da tasvire girmesi gerektiğini söylüyordu. Buna göre yazıda ses dahil her şeyin görülebilir olması, bireyin içinde bulunduğu atmosferin daha iyi yorumlanmasını ve dolayısıyla bireyin ruh halinin de daha iyi analiz edilebilmesini sağlamaktaydı. Bu pasajda da Ali Şekip’in pencereden dışarıya bakıp şarkı söylemesi matbaadaki –Ahmet Cemil’e haddinden fazla gelen- dinginliğin ve yavaşlığın etkisini artırmış, Ahmet Cemil’in şaşkınlığını da geçerli kılmıştır.

Pasajın resimlendiği illüstrasyona yakından bakıldığında illüstrasyonun da pasajdaki “levhahallığı” taşıdığı söylenebilir. Hüseyin Baha Efendi, pasajda tasvir edildiği gibi koltuğa yaslanmış halde ve Ahmet Cemil’e “bu kim,” dercesine bakmakta, Ali Şekip de iki elini arkasında birleştirmiş, camdan dışarıya bakmakta, muhtemelen pasajdaki gibi parmaklarını oynatarak şarkı söylemektedir. Ahmet Cemil de bir ayağı kapı eşiğinin ardında şaşkın bir ifade ile onlara bakmaktadır. Pasajda ima edildiği gibi aslında çok hareketli bir ortam olması gereken bir yer neredeyse bomboştur. Ahmet Cemil’in tahayyül ettiği uzun sakallı, altın gözlüklü, harıl harıl çalışan insanlar yoktur. Resmin sol tarafında duran çalışma masası iki kişi

de çalışmadığı için boştur, masadan ziyade koltuk ve kanepeler imajları öne çıkmıştır. Bize bir gazete idarehanesinde olduğumuzu hatırlatan yegâne detay, masanın üstündeki az sayıda kağıttır. Halbuki Ahmet Cemil'in beklentisi çok çalışmanın bir göstergesi olan her yere saçılmış kağıt ve mürekkep görmektir. Kısacası illüstrasyon, Ahmet Cemil'in hayal kırıklığı yaşamasının sebebi olan matbaada çalışan kişilerin tembelliğini pasajda olduğu gibi betimleyebilmekte, Ahmet Cemil'in şaşkınlığını böylece haklı gösterebilmektedir.

İllüstrasyonla ilgili bir diğer önemli nokta, Ahmet Cemil'in şaşkınlığı ve tereddütünün illüstrasyonun açıklamasında da kendine yer bulmasıdır. “Ahmet Cemil Hüseyin Baha'yı Kanepeye Yaslanmış” ifadesinden sonra gelen “...” üç nokta oldukça önemlidir. Açıklama, Ahmet Cemil'in gözünden değil, açıklamayı yazan kişi tarafından yazılmıştır, ancak cümle tamamlanmamıştır. Bu durum ilk olarak sanki anlatıcının da lafına devam edemediğini, çünkü Ahmet Cemil'in şaşkınlığını onun da tanımlayamadığını ve kelimelere dökemediğini akla getirmektedir. Ahmet Cemil Hüseyin Baha'yı kanepeye yaslandığı görünce “nasıl yani, bu ne” der gibi bakmaktadır. Açıklamayı yazan anlatıcı da Ahmed Cemil'in gördüklerini söylemeyi tamamlayacakken anlatmayı yarıda keser ve böylelikle her şey Ahmet Cemil'in şaşkınlığına, durumu o an algılayamayışına, tereddütüne odaklanır.

Üç noktanın ayrıca okuyucuya yorumlama alanı açması işlevini bir önceki bölümde Aydoğan'ın tezi yardımıyla tartışmıştım. Aydoğan, üç noktayla birlikte tamamlanmamış cümlelerin kullanılmasını okuyucunun hayal gücüne çağrıda bulunulması olarak yorumlamaktaydı ve böylelikle okuyucu imkânları dahilinde kendi yorumundan da yararlanarak cümleyi tamamlayabilmekteydi. Bu bağlamda okuyucuyu, cümleyi zihninde tamamlayarak Ahmet Cemil'in Hüseyin Baha'yı kanepede rahat rahat oturduğunu gördükten sonra hayal kırıklığına uğradığını

düşünmeye yönlendiren en önemli unsurlardan birinin, okuyucunun bu illüstrasyonu gördüğü zaman romanın hangi kısmını okuduğudur. İllüstrasyonun yayımlandığı 281. sayının 333. sayfasında aslında illüstrasyonun resimlendiği pasaj yerine ondan daha önceki sahnelerden biri gerçekleşmektedir. Ahmet Cemil'in Hüseyin Baha Efendi ve Ali Şekip'in yanına geldiği bu sahne ise, romanın bu sayının tefrika bölümündeki son sayfası olan 334. sayfasındadır. İllüstrasyon ise 333. sayıda Ahmet Cemil'in neredeyse tüm zamanını harcayıp çeviri yaparak para kazandığı kısımla birlikte verilmiştir:

Fakat bu meşguliyetten duyduğu nefret çalıştığı müddeti azap haline getirirdi... Damarlarının içinde bir bestekâr kanının cevelanını duyduğu halde ekmek yemek için gecesinin sekiz saatini murdar çalgılı kahvehanelerde müstekreh muganniyelere demkârlık etmekle geçiren bir kemancı gibi ruhu türlü bedialar yaratmaya kabiliyet gösteren bu genç, batakhanelerde bitmez tükenmez hırsız muhaverelerini tercüme ettikçe kalbi nefretinden şişerdi. (Uşaklıgil 2010, s. 81)

Ahmet Cemil'in çeviri yapmayı sevmemesinin nedenleri arasında kitapçıların ve yayıncıların kabalıkları, hak ettiği ücreti alamayışı, parasını gecikmeli alışı gibi etkenler vardır. Ancak bu sahnede Ahmet Cemil'in ayrıca çevirdiği metinleri hiç beğenmediğine, onları yalnızca "cinayetler ve acayip vakalar silsilesi" (Uşaklıgil 2010, s. 81) olarak gördüğüne de yakından tanık oluyoruz. Bu bağlamda alıntıladığım pasajda, Ahmet Cemil de kendisini sanatçı ruhunu ve yeteneğini harcayan, para kazanmak uğruna iğrenç yerlerde şarkı söylemek zorunda kalan bir müzisyene benzetmekte, hak etmediği bir yerde çalışmak zorunda kaldığını belirtmektedir. Bu pasajdaki hak ettiğini düşündüğü hayatı yaşayamaması, hak etmedikleriyle baş başa kalması fikri illüstrasyonla yan yana yayımlandığında, illüstrasyonun ayrıca bu ruh halini de temsil ettiği söylenebilir. Ahmet Cemil gazetesinin idarehanesine burasının en azından diğer yerlerden farklı olacağı, kendi deyimiyle artık tercüme batakhanelerinden kurtulup daha profesyonel bir yerde

mesleğini sürdürebileceği hayaliyle girmiştir, ancak yine o ortamlara benzer uyuşuk, miskin ve lakayt bir atmosferle karşılaşmıştır. Burada illüstrasyonun yalnızca bir pasajın resimlenmiş halini temsil etmediğini, aksine kendi içinde de bir anlatı gücünün olduğunu ve farklı yorumlamalara imkân sağladığını görmekteyiz. Yine bu noktada da, illüstrasyonu çizilen anın, olay örgüsündeki hareketlilik değil, bir levha olduğunu unutmamak gerekiyor. Bir levha anının görselleştirilmesi tam da Halit Ziya ve Cenab Şehabeddin'in dediği gibi farklı yorumlamalara imkân veren, yalnızca o anın “şu oldu, bunlar vardı” gibi dökümünü çıkarmayan, bizi baş karakter Ahmet Cemil'in derinindeki yaraya, idealistliği ve geçim sıkıntısı arasındaki çatışmaya, Faustyen seçimler yapmasının ardındaki sebebin farklı farklı yansımalarına götürüyor. Bir yansımasında çirkin, merdiven altı bir kahvehanede sanatını sürdürmeye çalışan Ahmet Cemil'i, bir diğerinde de altın gözlüklü çalışan, bilge insanlarla karşılaşmak umuduyla gittiği yerde hayal kırıklığına uğrayan Ahmet Cemil'i hatırlatıyor.

Ayrıca, illüstrasyonun kendi içindeki perspektif kurulumunun pasajdan bağımsız olarak da oldukça önemli manalar içermesi önemlidir. Pasajda yalnızca Ahmet Cemil'in onları “tembel” bulması sebebiyle mutsuz olduğu bilgisi verilmiş, oysa Ahmet Cemil'in bu matbaayı çok farklı bir şekilde hayal ettiği söylenmiştir. Bunun sebebi, pasajda anlatıcının yalnızca Ahmet Cemil'in zihnine odaklanmasıdır. İllüstrasyon Ahmet Cemil'in düşüncelerini desteklemekle birlikte, yalnızca onun perspektifinden verilmemiştir. Aynı zamanda Ali Şekip ve Hüseyin Baha Efendi'nin de ne yaptığını, en önemlisi Ahmet Cemil'in onlar içindeki halini herkese eşit bir mesafeden görürüz. Öncelikle pasajda herkes illüstrasyondaki birine ve bir yere bakmaktadır: Ali Şekip pencereden dışarıya, Hüseyin Baha Efendi göz ucuyla Ahmet Cemil'e, Ahmet Cemil de şaşkınlıkla onlara ve odaya bakmaktadır. Başka bir

deyişle, Ahmet Cemil ile ilgilenen yoktur, hatta onun gelmesi üzerine gerçekleşen bir hareket bile yoktur. Bu ayrıntı bizi, Ahmet Cemil’in aslında kendisini karşılayan biri olmadığı için o kadar bozulduğu imasına götürür. Ahmet Cemil kendisini o kadar önemsemektedir ki matbaada da onu karşılamalarını beklemekte ve onunla ilgileneceklerini düşünmektedir. Bu bağlamda, Ahmet Cemil dış gerçekliğin görüntülerini alıp zihninde yeniden kurmakta ve kendi “levha”larına göre çıkarımlar yapmakta, olup biteni abartarak algılamaktadır. Bu ayrıntı da bize Ahmet Cemil’in bulunduğu andan koparak romantik bir gözlemci gibi hareket ettiğini gösterir.

Benzer bir şekilde, ekonomik sıkıntılar sebebiyle, Ahmet Cemil’in annesinin kendisine ne zaman çalışmaya başlayacağını sormasıyla müthiş bir ümitsizliğe kapıldığı anı takiben Hüseyin Nazmi’ye dertleşmeye gittiği pasajda, yaşadığı tereddütlerle bir türlü zili çalamamasının, dördüncü “Ahmet Cemil Parmaklık Kapısının Yanındaki Zili” illüstrasyonunda (Çırakyan 1896d, s. 300; bkznz. Ek B, Figür 15, s. 156) resimlenmesi önemlidir. Hüseyin Nazmi, Zeynep Uysal’a göre Ahmet Cemil’in “arzularının ve endişelerinin tetikleyici kaynağı, ya da diğer bir deyişle dolayımıdır” (2014, s. 204). Ahmet Cemil bir yandan Hüseyin Nazmi’yi kendisi gibi geçim sıkıntısıyla mücadele etmek zorunda olmadığı için içten içe kıskanır; ancak bir yandan da onu en yakın arkadaşı ve sırdaşı olarak görür; yani kendi içinde de Hüseyin Nazmi hakkında bir çatışma yaşamaktadır. Babası öldükten sonra annesi Ahmet Cemil’e artık bir an önce mezun olması ve çalışmaya başlaması gerektiğini söyleyince, Ahmet Cemil büyük bir hayal kırıklığına uğrar ve şair olma hayallerinden vazgeçmek zorunda olduğunu düşünerek çok üzülür. Hüseyin Nazmi ile konuşmak, onunla dertleşmek ister, çünkü Hüseyin Nazmi’nin kendisi gibi “hassas bir kalbe” sahip olduğunu ve kendi duygularını da onunla “taksim edebileceği”ni düşünür (Uşaklıgil 2010, s. 68). Bu yüzden sabah ilk iş olarak onunla

konuşmak için yola çıkar, Haydarpaşa'dan katara atlar, Erenköyü'ne çıkar, istasyondan bayağı uzakta bir yerde oturan Hüseyin Nazmi'nin evine gider. Ancak onunla konuşmaya bu denli ihtiyaç duyduğu halde, tam evine gittiği sırada eli titrer, kendini zavallı bir çingene gibi hisseder. O an kapıda bekler ve bir türlü zili çalamaz, çünkü Hüseyin Nazmi'nin onun ziyaret sebebinin para istemek olduğunu sanmasından korkar.

Şu dakikada duyduğu cesaretsizlik bir türlü elindeki zili çekmeye iktidar bırakmamıştı. Geri dönmek, buradan, bu güzel köşkün, gözlerinin önünde servetin bir timsali gibi yükselen bu binanın kapısından kaçmak, avdet etmek ta o Süleymaniye'deki evceğizin kucağına atılmak, babasının henüz hayalini gördüğü o köşeciğe giderek 'Baba! Sen bizi bırakmamalıydın!..' demek istedi. Sonra bütün şu mütalaat silsilesini bir metanet hamlesi altüst etti. Oraya para istemek için mi gelmişti? Onun istediği şey kendisini dinleyecek bir adamdan başka bir şey miydi?.. (Uşaklıgil 2010, s. 70)

Ahmet Cemil'in zili çalmadaki tereddütü, adeta Rignall'ın bahsettiği flâneur'ın materyal dünya ile arasında hissettiği, ancak her an yıkılabilecek bir eşikte yaşadığı endişe gibidir. Modern bireyin dış dünya ile kendi iç dünyası arasında yaşadığı uçurum olan bu eşikte şimdi Ahmet Cemil durmakta, bir yandan onu "hüsrana sürükleyen, arzusun dolayımlayıcısı olarak aynı zamanda rakibi" (Uysal 2014, s. 205) Hüseyin Nazmi'nin alanına girmeden önceki endişesi, Süleymaniye'deki küçük ancak onun olan evine dönme, şimdi ölü olan babasına onları neden yokluk içinde bıraktığını sorma isteğiyle, ama en önemlisi de zili çalma ile çalmama arasında kalmasıyla verilmiştir. Ahmet Cemil modern bireyin bir flâneur gibi materyal dünyanın karşısında şaşkınlaşması bağlamında bu illüstrasyonda ve onun resimlendiği pasajda eşikte duruyordur. Bu bağlamda, Hüseyin Nazmi'nin evine bakışı da yine dış dünyayı kendi filtresinden görmesi üzerinden değerlendirilebilir. Henüz burada kendi algısıyla dış gerçekliği bulandırmayıp kendi levhasını çizmese de, kendi düşünceleri ve hisleri onu sarmaya, dış gerçekliği de kendi zihninin

filtresiyle görmeye başlamıştır. Hüseyin Nazmi'nin evine bakan Ahmet Cemil yalnızca o evi değil, aynı zamanda o zenginliğin kendisini ne kadar incittiğini de görüyordur. Ahmet Cemil bir gözlemci gibi devamlı çevresini gözlemlemekte, etrafını anlamlandırmaya çalışmakta; ancak algısının son halini yine duyguları, hissettikleri ve estetiği şekillendirmektedir. Bu sebeplerle hem gözlemci, hem de romantiktir. Bu bağlamda, “Ahmet Cemil Parmaklık Kapısının Yanındaki Zili ...” adlı illüstrasyonda da üç nokta yine onun zili çal(a)mama anına, gördüğü manzarayı kendi psikolojik bakışıyla yeniden kurduğunda yaşadığı tereddüte ve duraksamasına odaklanılması, illüstrasyonlarda da Ahmet Cemil'in romantik gözlemci anlarının önemsenmesine güçlü bir örnektir.

Lamia piyano çalarken Ahmet Cemil'in kendi levhasını kurduğu anın resimlendiği “Lamia Şimdi Ellerini Hatıratına Teslim Ederek” illüstrasyonu da (Çırakyan 1896e, s. 45; bknz. Ek B, Figür 16, s. 157) Ahmet Cemil'i “gözlemci” şeklinde çizmesi bakımından önemlidir. Sahnede, Ahmet Cemil odanın en uzak yerine, pencerenin köşesine çekilir, çünkü Lamia piyano çalarken Ahmet Cemil'in kendisini görmemesini ister. Lamia piyanosunu çalmaya başladığında Ahmet Cemil'in varlığından dolayı ilk önce biraz tedirgin olur, ancak kısa zamanda onu unutur ve o yokmuş gibi çalmaya başlar. İllüstrasyonun açıklamasında da dendiği gibi “ellerini hatıratına teslim ederek bırakıverir” (Uşaklıgil 2010, s. 139). Lamia çaldıkça Ahmet Cemil'in zihni Hüseyin Nazmi'den ve Lamia'dan uzaklaşır, kendi levhalarını kurmaya başlar:

Şimdi, gözlerinin önünde, ötede beride bacaları, çatıları *yükselen* köşklerin, bahçelerin, duvarların parmaklıkları arasında irili ufaklı, küme küme, şurada burada karanlıklar içinde birbirine *sarılan, öpüşen*, yahut uzaktan uzağa başlarıyla kollarıyla *birbirine selamlar gönderen* ağaçların, sanki karanlıkları yerinden *oynatarak* bir *beşik* içinde *sallayan rüzgâr* ile *canlanarak, harekete gelerek* şu siyah gece zemini içinde *titreyen* bu siyah *levhanın*, bütün bu *titrek* gölgelerin şiirini *temaşaya* [vurgu eklendi] mevkuf olmuş duruyordu. (Uşaklıgil 2010, s. 140)

Ahmet Cemil, Lamia'nın çaldığı piyanonun etkisiyle gördüklerini seyre dalar, hatta bir önceki illüstrasyonun resimlediği Ahmet Cemil'in bakışının önde yürüyen Lamia'ya kilitlendiği pasajda olduğu gibi, bu pasajda da bakışları karşısındaki “levha”ya gark olmuş, ona kilitlenmiştir. Ahmet Cemil'in yarattığı bu levha ise diğer levhalar gibi sabitliğini yitirmektedir: Binaların bacaları, çatıları, duvarların parmakları arasında ağaçlar da akışkan hale gelmekte, birbirine sarılmakta ve birbiriyle öpüşmekte, hatta birbirine selam vermektedir. Ahmet Cemil'in bir diğer levhası için kullandığı “hamur gibi karışmak” ifadesi bu levha için de söz konusudur. Tıpkı Boğaz'ın renkleri, Ahmet Cemil ve Lamia'nın saçları gibi hamura benzer bir şekilde levhadaki imajlar da birbirine karışmaktadır. Ayrıca karanlıkları, dolayısıyla Ahmet Cemil'in siyah levhasını bir beşik gibi sallayan rüzgârın bu siyah levhayı titretmesi, sallaması, yerinden oynatması, harekete getirmesi de önemlidir. Bir hamurda olduğu gibi renkleri akan ve birbirine karışan, çizgilerinin sınırları kaybolan bu levha ayrıca Aydoğan'ın dediği “uzamsal kayma”yı da yaşamakta, sabitliğini yitirmektedir.

Daha önce okuduğu şiirin vezninin Cemil'in tahayyül ettiği levhalarını değiştirmesine benzer bir şekilde, sahne boyunca Lamia'nın çaldığı şarkılarla birlikte Ahmet Cemil'in de levhaları değişmiştir. Siyah levhaya sonra mavi ve beyaz bir levha eklenmiş, Lamia'nın çaldığı İspanyol havayla birlikte Ahmet Cemil'in perspektifinde kırmızı bir levha belirmiştir:

Ahmet Cemil başını kaldırdı, işte şu karşıkı köşkün çatısının arkasında, geceler ilahesi, şimdi oradan görünecek.
Köşkün kırmızı kiremitlerinin arkasında *güya* bir bürkân menfezi açılmış, bir nur tufanının şelaleleri taşmış idi. Başını pencerenin kenarına dayadı, buracıkta kımıldanmadan *temaşa etmek* istedi...
İspanyol havasının Şark'a mahsus aksak vezni Cemil'in *hayalhanesinde* İspanyol rakkaseleri *icat ediyor*, bunlar işte o çatının üzerinden baygın

şavaşını dökerek yükselen ayın karşısında parmaklarında zillerle, serpuşlarının pullarıyla, ayaklarının halhallarıyla, kollarının zincirli bilezikleriyle raks ediyorlardı... Hafif bir rüzgâr uçuyor, bütün bu levhanın şekillerine hareket veriyordu; şimdi gözlerin nasp ettiği sema noktasından küçük beyaz bulutlar *peyda oluyor*, [vurgu eklendi] rüzgârın önüne düşmüş, çılgın bir seyirle uçuşuyordu. (Uşaklıgil 2010, s. 144)

Pasajın son kısmında geçen, Ahmet Cemil'in pencereden dışarı baktığında etrafını bir "levha" olarak görmesiyle, onun yeni bir gerçeklik inşa ederek baktıklarını empresyonist bir ressam gibi müphemleştirmesi arasındaki bağ önemlidir. Öncelikle yeni bir gerçeklik inşa etmesi bağlamında, "güya", "hayalhane", "icat etmek", "peyda olmak" kelimelerine yakından bakacak olursak, bu ifadelerin Ahmet Cemil'in zihniyle dış gerçekliği yeniden kurduğu düşüncesini desteklediği görülmektedir. Ahmet Cemil, dış gerçekliğin görünüşünü hayalinde yeni imajlar peyda ederek yeniden kurmuş, onu deforme ederek Ahmet Cemilleştirmiş, dolayısıyla fiziksel gerçekliğin görünüşünü yeniden icat etmiştir. Materyal dünyayı kendi bakış açısıyla yeniden biçimlendirerek onu kendi "levha"sına dönüştürmüştür. Levhası ise diğer levhaları gibi net bir görüntü oluşturmaz. Lamia'nın çaldığı şarkının vezninin iniş çıkışlarının etkisiyle hayal ettiği yanardağ ve Nur tufanı, İspanyol dansçıları gibi imajlar da Ahmet Cemil'in diğer levhaları gibi yerinde, sabit bir şekilde durmamaktadır. Şelalenin taşıp akması, dansçıların parmaklarındaki zillerle, başlıklarındaki pullarla, ayaklarındaki halhallarla, kollarındaki zincirli bileklikleriyle dans etmeleri, rüzgârın uçması ve bu rüzgârın oradaki şekilleri hafif bir hareket vermesi, bulutların çılgınca uçuşması levhayı hareketli kılmıştır.

Bu pasajın resimlendiği "Lamia Şimdi Ellerini Hatıratına Teslim Ederek" illüstrasyonunda yine bir "bakış ağı" oluşturulmuştur: Lamia piyanosuna, Hüseyin Nazmi Lamia'ya, Ahmet Cemil de dirseğini pencerenin pervazına dayayarak mehtaba bakar. Ahmet Cemil uzakta ve arkada, Hüseyin Nazmi ve Lamia ise önde,

okuyucuya/izleyiciye yakındır. Diğerlerine benzer olarak yine Ahmet Cemil’i bir gözlemci konumunda görürüz. Dirseğini pencerenin pervazına dayamış, bir ayağını öne uzatarak oturmakta, uzaklara bakmaktadır. Bu bağlamda nasıl bir gözlemci olduğuna dair de yorumlar yapılabilir. Ahmet Cemil’in Hüseyin Nazmi ve Lamia’yı görmezden gelerek aya bakma biçimi, pasajda da geçtiği gibi onun “temaşa etme” eylemini vurgular. Ancak buna ek olarak Ahmet Cemil’in tam da o yaratıcı bakışı ne şekilde kurduğu, içinde bulunduğu andan ve kişilerden nasıl uzaklaştığı yansıtılmıştır. Pasajda yalnızca Ahmet Cemil’in zihnindekiler ve yaratıcı bakışının neticesindeki Yuva ve Uysal’a göre “izlenimci” olan, Aydoğan’a göre de “uzamsal kayma” yaşayan levhalar aktarılırken, illüstrasyon Ahmet Cemil’in bakma eylemine odaklanır, ona daha uzaktan bakarak diğer insanlar içindeki “ayrıkası” yerini, kendini ve zihnini onlardan nasıl uzaklaştırdığını gösterir.

İllüstrasyonun Ahmet Cemil’i sadece bir gözlemci olarak çizmemesi, onun karşısındaki manzarayı seyretmesini vurgulaması bağlamında pasajda bir diğer önemli noktayı, Ahmet Cemil’in pencereden dışarıda gördüğü manzarayı “kıvılcıktan sonra temaşa etmek istemesi”ndeki saiki tartışmak yerinde olacaktır. Zeynep Uysal, *Metruk Ev*’de bu sahnede Ahmet Cemil’in pencereden dışarısını seyretmesi hakkında şunları söyler:

Bu pasajda görüldüğü gibi bakışın kendisinden çok bakılanın tasviriyle biçimlendirilen bir levha söz konusudur. Temaşa edilendeki derin ve müphem anlam, bulunamayan ama hissedilen ve ancak şiir olabilecek olandır. Ahmet Cemil, bir yandan hakikatin içinde yaşar, hakikatin dünyasında var olmaya çalışırken bir yandan da hakikati dışardan, pencereden, yukarıda değinildiği gibi Flaubert’in imgesel kulesinden ya da esas olarak kendi içinden seyreder. Seyredilene yüklediği derinlik ve müphemiyet, hakikatin kendisinin çıplak ve acıtıcı yüzünü örtüleyerek Ahmet Cemil’in hayatla arasındaki mesafeyi gösteren bir perde olacaktır. (2014, s. 239)

Uysal’ın da dediği gibi Ahmet Cemil’in levhalarında temaşa edilenin ancak hissedilebilen derin ve müphem bir anlamı vardır ve Ahmet Cemil’in bu derin anlamı

temaşı, onun için dış gerçekliğin içinde yaşarken aynı zamanda bu dış gerçeklikten uzaklaşıp ona uzaktan bakma, böylece onun acılığını ve keskinliğini gizleme çabasıdır. Uysal’a göre Flaubert, kuleden aşağı bakan yazar imgesini “bir şeyleri kesinlikle bilme imkânının sorgulanması” bağlamında kullanır ve “hakikat kavramı[nın] ve “kesinli[ğin] “kuleden görünen müphem manzarada kaybol[duğunu]” söyler (2014, s. 227). Ahmet Cemil’in gerçekliği uzaklaştırıp flulaştıran kulesi de onun levhalarıdır, levhaları sayesinde gerçekliği kendi algısı yönünde şekillendirip anlayabilir. Daha önceki bölümde, Ahmet Cemil’in Lamia’nın tebrik kartını yeniden zihninde canlandırmak ve düşünmek istediğinde çok bilinçli bir şekilde kendi levhasını yaratıp tüm olayı o levha üzerinden analiz ettiğini tartışmıştım. Bu bağlamda, Ahmet Cemil için dış gerçeklikle arasına levhalarıyla mesafe koymanın ve bu şekilde gerçekliğe bakmanın çok işlevsel bir yanı vardır: hakikati kendisini acıtmadan ve rahatsız etmeden anlamaya çalışmak, ona kendi bakışıyla dahil olmak.

Burada da hem pasajda hem de illüstrasyondaki dış gerçeklik, Ahmet Cemil ile aynı odada bulunanlardır: piyano çalan Lamia ve ona bakan Hüseyin Nazmi’dir. Ahmet Cemil ise onlardan uzaklaşarak pencereden dışarı, arzularının biçimlendirdiği bir levhaya bakmakta, diğerlerini yok saymaktadır. Uysal’ın belirttiği gibi, Ahmet Cemil fiziksel olarak dış gerçekliğin içinde, yani Lamia ve Hüseyin Nazmi ile aynı odada bulunsa da, bir yandan pencereden dışarıya bakarak, o manzarayı kendi duygusallığıyla temaşa ederek dış gerçekle arasına mesafe koyar. İllüstrasyonda da Ahmet Cemil’in karşısındakini “temaşa” etme şekli önemsenmiştir. Pasajda bu levhayı Ahmet Cemil’in kendi hayalinde yarattığı ve kendisinin icat ettiği söylenmekteydi, dolayısıyla onun manzarayı müphemleştirme biçimi kadar levhaları üzerindeki yaratıcı failliği de vurgulanmaktaydı. Uysal’ın pasaj hakkındaki yorumu

da hesaba katıldığında, bu yaratıcı failliğin Ahmet Cemil'in düşünme şekli, hatta hakikati algılama, ona dahil olma şekli olduğu söylenebilir. Ahmet Cemil'in müphemleşen levhasından ya da manzarayı müphemleştiren bakışından çok bu yaratıcı failliği vurgulaması sebebiyle, bu illüstrasyon için Ahmet Cemil'in "romantik gözlemci" konumunu en iyi betimleyen illüstrasyonlardan biri olduğu yorumu yapılabilir. Ahmet Cemil illüstrasyonda çizildiği gibi yanındaki gerçeklik ne olursa olsun, doğrudan onunla hakikate ulaşmayı amaçlamaz, doğrudan o gerçekliğe bakmaz ya da doğrudan onu analiz etmez. O, tanık olduğu gerçekliği ya eş zamanlı olarak ya da daha sonraki bir zamanda levhalaştırır, levhaları yoluyla düşünür, hayal kurar, üzüldür ve mutlu olur.

Gerçeklikle kurulan ilişkinin bir diğer boyutu olarak, metinde Ahmet Cemil'in dış gerçekliği yalnızca zihninde yapılandırmadığı, ayrıca kendi algılarıyla da duyumsadığı; okuyucunun da Ahmet Cemil'in zihnindekileri öğrenmekle kalmayıp bunların Ahmet Cemil'in zihninde nasıl bir dil ve üslupla yer bulduğunu görebildiği izlenimci ve müphem levhalar da illüstrasyonlarda oldukça önemsenmiştir. Ahmet Cemil kendi izlenimci levhalarını çizerken tıpkı analog fotoğraf makinesiyle perspektifini ayarlayan ve manzarasını muğlaklaştıran, her şeyi arka plana atan bir gözlemci gibidir. Dış gerçekliği kendi bakışına göre yapılandıran ve onu yeniden kuran bir karakter olması da onun bu şekilde kendi levhalarını kurmasından anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Ahmet Cemil levhalarının resimlendiği illüstrasyonlarda da yine o gözlemci anına ve manzarayı müphemleştirme çabasına odaklanıldığı ve romantik karakterinin öne çıkarıldığı görülür.

Bunlardan ilki Ahmet Cemil'in Hüseyin Nazmi ile birlikte Taksim Bahçesi'nde oturup şiir okudukları ve çeviri yaptıkları sahnede kendi bakışıyla dış gerçekliği yeniden kurduğu anın resimlendiği "Ahmet Cemil ile Hüseyin Nazmi

Bahçede” illüstrasyonudur. Resmin karşılık geldiği pasajda Ahmet Cemil kendi perspektifiyle baktığı manzarayı yeniden çizmiş, manzara eğilip bükülmüş, uçuşmaya başlamış, hatta her şey birbirine karışarak hamura dönüşmeye başlamıştır. Ahmet Cemil’in levhalarını yapılandırmasında kayda değer bir diğer nokta da okuduğu şiirin vezninin durgun olması, hatta hastalıklı bir şekilde yavaş akmasıdır. Bu denli ağır ilerleyen bir vezin Ahmet Cemil’in manzarasını da etkilemiş, etrafındaki her şeyi buğulu bir hale sokmuş, Ahmet Cemil’in görüş açısındaki kayığı bile rahatsız edici bir şekilde yavaşlatmıştır. Vezinle birlikte eğilen, bükülen kelimeler manzarayı da Aydoğan’ın deyişiyle “uzamsal kayma”ya gark ediyordu. Taksim Bahçesi’nde “Üsküdar’ın denize akan levhasının karşısında” (Uşaklıgil 2010, s. 57) Fransızca şiirleri tercüme ettikleri bu pasajın devamında, Ahmet Cemil’in Tepebaşı’nda düşündüğü Waldteufel’in inişli çıkışlı vals gibi “mai” ve “siyah”ı aynı anda barındırabilecek bir şiir yazmak isteğini söylediği görülmektedir. Bunu yaparken söze “-Ah, neler hissediyorum da tahlil edemiyorum. Bir şey yazmak, o duyguların içinden bir şey çıkarmak istiyorum ama bir kere ne yazmak istediğimi tayin edebilsem,” (Uşaklıgil 2010, s. 61) diyerek başlaması oldukça dikkat çekicidir. Ahmet Cemil nasıl bir şiir yazacağını tam olarak kestiremez ve şiir tarifi “belli belirsiz” ve “müphem”dir (Uysal 2014, s. 214). Yazmak istediği şiirin müphemliği bakışlarına da yansır; manzara da “uçuşup kaçış[maya] başlar” (Uşaklıgil 2010, s. 61). Ahmet Cemil’in nasıl bir şiir yazmak istediğini bilemeyişinden duyduğu belirsizlik Ahmet Cemil’in dış gerçekliği nasıl gördüğünü de etkilemiş, sonuçta manzara onun empresyonist tablolarından birine dönüşmüştür. Bunu pasajın sonunda Ahmet Cemil’in kendi şiirinin müphemliğinden bahsediş biçimi de kanıtlar: “O ne yazmak istediğimi bilsem; onu şöyle karşımda *resmi* *çkarılmış, tasvir edilmiş* görmek mümkün olsa; işte o vakit, zannediyorum ki artık

ölebilirim; hayatta nisabını tamamıyla almış bir adam hükmünde gözlerimi kapayabilirim...” (Uşaklıgil 2010, s. 62) Burada “resmini çıkarmak” ve “tasvir etmek” ifadeleri oldukça önemlidir. Ahmet Cemil zihninde yazmak istediği şiirin resmini çizememekte ve onu tam olarak tasvir edememektedir. Bu belirsizliği baktığı manzaraya da yansıtır; onlara bakar, ancak onları diğer insanların gördüğü gibi görmez. Kendi algısı izleğinde baktığı manzaranın resmini çıkarır, kendi duyguları aracılığıyla onu tasvir eder.

Bu anı resimleyen “Ahmet Cemil ile Hüseyin Nazmi Bahçede” (Çırakyan 1896f, s. 268; bknz. Ek B, Figür 17, s. 158) illüstrasyonunda da Ahmet Cemil ile Hüseyin Nazmi bir bankta oturmuş, ellerindeki kağıda bakıyorlardır. Önemli olan nokta ise, ikisinin de yüzlerinin arkalarına dönük olması, bakılan manzaranın illüstrasyonun perspektifinde çok arkada kalması ve tam seçilememesidir. İllüstrasyondaki manzara, daha çok bakılanın, temaşa edilenin Ahmet Cemil’in bakış açısından nasıl gözüktüğüne dair bilgiler verir. Ahmet Cemil’in gördüğü manzaraya, okuyucu da onun perspektifinden bakar. Ahmet Cemil’in zihnindeki belirsizliğe, yazmak istediği şiirin resmini çıkaramamasına, onu tasvir edememesine paralel olarak, baktığı yer de buğulu ve bulanıktır. İzlenimci bir ressam olan Çırakyan, Ahmet Cemil’in baktığı manzarayı müphemleştirmekle kalmamış, şiir okuyan Ahmet Cemil’i bir derece daha okuyucunun perspektifinden uzaklaştırmış, onu seçilemez hale getirmiştir. Ancak yalnızca Ahmet Cemil’in müphemleşmeye başlayan levhasını değil, arkası dönük bir şekilde şiir okumakla uğraşan Ahmet Cemil’i ve Hüseyin Nazmi’yi de çizmesi önemlidir. Bu noktada Ahmet Cemil’in Hüseyin Nazmi ile beraberken nasıl davrandığını da görürüz. Ahmet Cemil, uzaktan yalnızca elindeki kağıda bakıyor gibi gözükse de, pasajın yardımıyla o an kendi zihninde çok başka levhalar yarattığını biliriz. Çırakyan’ın illüstrasyonlardaki bu

tercihi Ahmet Cemil'i görmemizi güçleştirse de, Ahmet Cemil'in bir başka yönünü, romantik karakterini ve dış gerçekliği yeniden kurarak algılamasını yakından görmemize imkân verir.

Bu bağlamda romandaki diğer bir illüstrasyona, "Ahmet Cemil Gözünü Lamia'dan Ayıramıyordu" illüstrasyonuna (Çırakyan 1896g, s. 188; bkzn. Ek B, Figür 18, s. 159) ve metindeki yerine bakıldığında, diğer iki illüstrasyonda olduğu gibi Ahmet Cemil'in bir gözlemci olarak bakma anına odaklanıldığı, illüstrasyonda onun arkasında kalan manzaranın belirsizleştiği görülmektedir. Sahnenin başında Hüseyin Nazmi Ahmet Cemil ile buluşur, Bâbîâli Caddesi'ni gezerek Hüseyin Nazmi'nin Erenköyü'ndeki köşküne gelirler ve daha sonra yürüyüş yapmaya çıkarlar. Yürüyüş esnasında genellikle Hüseyin Nazmi konuşur, Ahmet Cemil ise etrafını izler. Ahmet Cemil Hüseyin Nazmi konuşurken etrafını dikkatle izleyen bir flâneur gibidir; serçelere, sokak köpeğine, horoza, yanlarından geçtikleri köşklerde oturanlara bakar. Buraya kadar tüm görüntü nettir. Lamia'yı arkadan gördüğünde ise heyecandan boğulacak gibi olur, yalnızca Lamia'ya kilitlenir. Ahmet Cemil'e bakan lensimiz, Ahmet Cemil'in merceğinin Lamia'yı görüp bulanmasıyla değişir:

Birden, güya Hüseyin Nazmi'nin sesini –o aralık birdenbire boğuluvermişçesine- işitmez oldu, sanki kulakları tıkanı... Bütün kanı damarlarının içinde incimat etmiş gibi vücudu donmuş, gözleri bulanmış, kalbi bir an için hareketten kalmıştı. Sonra o hasta kalp bir an için hareketine mani olan bağları güya parçaladı, ta önde bir köşeden dönerek yolu ileriye doğru takip eden açık filizi renkli yeldirmenin arkasından çırpındı... (Uşaklıgil 2010, s. 224)

Dikkat çeken nokta, Ahmet Cemil'in Lamia'ya duyduğu tutku ve aşkın çok kısa sürede tüm bakışını sarmasıdır. Biraz önce etrafını dikkatle izleyen, bir flâneurmüşçesine dünyayı keşfetmeye çalışan Ahmet Cemil, tam da Rignall'ın dediği gibi Lamia'yı görür görmez kontrolünü yitirir, bakışı da güvenilirliğini kaybeder. Artık gerisinde durduğu eşikten dış dünyayı meraklı bir gözle izleyemiyordur, eşiğin

diğer tarafına geçip şaşkınlığa gark olmuştur ve dünyayı anlamlandırmakta zorlanıyordur.

Bu bağlamda Ahmet Cemil kontrollü eşiğinden çıkmasıyla birlikte boğuluyormuş hissine kapılır, kulakları tıkanıp işitemez hale gelir ve donup kalır, ancak bunlardan en önemlisi gözlerinin bulanmasıdır. Kontrolünü yitirip kendisini izlediği şeyle arasındaki mesafeyi istemsizce kaldıran Ahmet Cemil'in, buna paralel olarak gördüğü manzara da adım adım bulanacaktır. Ahmet Cemil, ilk aşamada Lamia'yı bulanık görmeye başlar:

Ta belinde küçük küçük kırmalarla büzülerek sırtında dikişsiz bırakılmış kıvrıklar, omuzlarından yanlarına düşen açık yenler, belinden aşağıya yanlarını latif bir yuvarlaklıkla tersim ettikten sonra düşüp ayaklarının her hatvesiyle sağa sola nazenin bir raks ile sallanan etekler altında vücudunun hayatını, o körpe hayatı hissediyor; ipek kumaşın üzerinden akan râşe seyyaleleri içinde o vücudun ihtizazını görüyordu. (Uşaklıgil 2010, s. 225-226)

Ahmet Cemil için Lamia artık gözünün önünde dalgalanan müphem bir şeydir. Artık dış dünyayı yeniden kuran algısıyla, Lamia'nın belindeki kıvrıklara, adeta dans ederek sallanan eteklerine, üzerinden akıp giden elbiselere odaklanır. Zeynep Uysal'ın da belirttiği gibi, Ahmet Cemil artık dış gerçekliği bütünsel olarak görmemekte, kendisinin “örtüleyerek yarattığı, nesneler üzerinden algıladığı bir başka gerçeklik halini” tecrübe etmektedir (2014, s. 226). Bu örtülü gerçeklik halinin nihayetinde Lamia'yı adeta bir “seyyale” içinde görmekte, artık onun gözünde Lamia'nın tüm vücudu titremektedir. Ahmet Cemil'in levhası sabitliğini kaybederek titreşime geçer, levha halen anlatının şimdisinde, yalnızca diğer levhalarda olduğu gibi çizgileri esnemeye ve renkleri karışmaya başlamıştır.

Son aşama olarak da Ahmet Cemil'in bakışının deforme ettiği dış gerçeklikte, yani Lamia'nın görünüşündeki bu akıntılar ve titremeler, yerini tamamen anlatı zamanının dışındaki Ahmet Cemil'in hayaline bırakır. Tamamen serbest dolaylı

anlatımla oluşturulan, yani anlatıcının dışarıda bırakılarak Ahmet Cemil'in aklından geçenlerin kendi ağzından anlatıldığı bu pasajda Ahmet Cemil, Lamia ile aşk yaşadığını düşler:

Lâmia o beyaz tül örtüyü açsaydı; Ahmet Cemil'in uzun kumral saçlı başını o kıvrıkcık gür siyah saçların yanına çekseydi, o kadar ki saçları birbirine karışarak siyah ve kumral bir memzuze teşkil etseydi, sonra o tül şu bir çift baştan mürekkep sevgi levhasını gizleyip o küçücük kırmızı şemsiyede bu şiiri sahranın yalnızlığından bile esirgeyerek yakuttan bir büyük taç şeklinde örtseydi... (Uşaklıgil 2010, s. 226)

Ahmet Cemil'in Lamia'yı gördüğünde dalgalanmaya, titremeye ve akmaya başlayan bakışı, kendince bir "sevgi levhası" yaratmasıyla birlikte Ahmet Cemil'in diğer levhalarına benzer bir şekilde imgeleri "hamur" gibi karıştırmaya başlamıştır. Ahmet Cemil'in uzun sarı saçlarıyla Lamia'nın gür siyah saçları birbirine karışmış, sonra Ahmet Cemil bu "karışımı" bir tül ile kırmızı bir şemsiye de örtmüştür. Ahmet Cemil levhalarının genelinin de daha iyi anlaşılabilmesi adına "tül" imajı çok önemlidir. Bu pasajda "beyaz tül", Ahmet Cemil'in dünyaya arkasından baktığı ve çevresindeki dış gerçekliği buna göre değerlendirdiği estetik ve duygusal filtresi olarak yorumlanabilir.

Ahmet Cemil'in levhasının anlatıldığı bu pasaja benzer olarak, pasajın resimlendiği "Ahmed Cemil Gözünü Lamia'dan Ayıramıyordu" illüstrasyonu da Ahmet Cemil'in empresyonist bakışından izler taşımaktadır. Illüstrasyonda Ahmet Cemil kendisine bakan ve bir şeyler söyleyen Hüseyin Nazmi'yi görmezden gelmektedir. Yalnızca Lamia'ya bakmakta, illüstrasyonun açıklamasında da yazdığı gibi gözünü ondan ayıramamaktadır. Lamia ise Ahmet Cemil'den oldukça uzakta, neredeyse bir karartı halinde çizilmiştir. Ahmet Cemil'in empresyonist bakışının illüstrasyonlardaki en belirgin yansımalarından biri olarak bu sahnede, Ahmet Cemil'in baktığı yerin uzaklaştırıldığı hem de Lamia'nın örtük bir biçimde çizildiği

görülmektedir. Ahmet Cemil “bakan”, hatta gözlerini Lamia’dan ayıramayan bir gözlemci konumundadır. İllüstrasyonun merkezine yine Ahmet Cemil’in bu konumu alınarak, illüstratörün de tercihiyle, görüş açısındaki Lamia ve hocası muğlaklaştırılmış ve okuyucunun perspektifinden uzaklaştırılmıştır. Bu sebeple okuyucu da Ahmet Cemil’in baktığı manzaraya ya da zihninden geçen hayalin yansımalarına hakim değildir, yalnızca Ahmet Cemil’in bakma anını net bir şekilde görebiliyordur. Böylelikle Ahmet Cemil’in fiziksel olarak gördüklerini duygularıyla yeniden kuran romantik bakışı vurgulanmış olur.

Bu illüstrasyondaki perspektif kurulumu, pasajın tamamen Ahmet Cemil’in zihnine odaklanmasıyla olan paralelliğiyle dikkat çeker. İllüstrasyon Lamia’ya bakan Ahmet Cemil’i arkasından kadrajına almış, böylelikle Ahmet Cemil’in Lamia’yı nasıl gördüğü yansıtılmıştır. Başka bir deyişle, illüstrasyon anlatıcının odaklayıcı tekniğiyle paralel gider, böylece biz de Lamia’yı uzaktan, Ahmet Cemil’in gördüğü şekliyle görürüz. Ahmet Cemil’e daha karşıdan bakan ve onun bakışını bir eylem olarak vurgulayan illüstrasyonlardan farklı olarak, burada Ahmet Cemil’in baktığı perspektif esas alınmış ve baktığı manzara önem kazanmıştır. Bu bağlamda Ahmet Cemil’in dış gerçekliği aşamalı olarak levhalaştırması, bakma eyleminin niteliği, yaratıcı ve romantik yanı ayrıca Ahmet Cemil’in aşık olduğu Lamia’ya nasıl baktığı öne çıkmıştır.

Bu illüstrasyon ve onun resimlendiği pasaj hakkında sorulabilecek önemli sorulardan biri, Çırakyan’ın neden Ahmet Cemil’in Lamia ile öpüştüğünü hayal etmesini değil de, yalnızca ona bakma, hatta ona kilitlenme anını resmettiği ve bunun illüstrasyonun anlatısını ne şekilde etkilediği olabilir. Başka bir deyişle, bahçede onun siyah saçlarıyla kendisinin sarı saçlarının birbirine karıştığı bir sahnede Lamia’nın beyaz tülünü açan ve kırmızı şemsiyeyle aşklarını gizleyen Ahmet

Cemil'in değil de gözleri uzaktaki Lamia'ya kilitlenmiş bir Ahmet Cemil'in çizilmesi nasıl bir tercihtir ve illüstrasyonun g ndergelerinde nasıl bir değişiklik yaratmış olabilir? Ahmet Cemil'in hayallerinin resimlendiği diğer illüstrasyonları hatırlayacak olursak, hem ünlü bir yazar olma hayalini kurduğu illüstrasyonun resimlediği pasaj, hem de araba sahibi olduğu illüstrasyonun resimlediği pasaj sadece Ahmet Cemil'in zihninden anlatılmamıştı. Oysa serbest dolaylı anlatımla oluşturulmuş bu hayal onlardan farklı olarak tamamen Ahmet Cemil'in dilinden anlatılmış, bu yüzden onun müphem levhalarından birine dönmüştür. Lamia ile ilgili, ama aynı zamanda Ahmet Cemil'in dilinden anlatılarak Ahmet Cemilleşmiş bu hayal, izlenimci bir tablo olarak resmedilseydi, okuyucunun o hayali bütünüyle algılaması mümkün olmayacaktı. Yani bir bakıma bu hayal Ahmet Cemil levhası gibi g rselleştirilseydi, okuyucu Ahmet Cemil'in muğlak levhasına hakim olamayacak ve ona yaklaşamayacaktı.  ırakyan da bu hayali görselleştirmek yerine, Ahmet Cemil'in zihninde yarattığı izlenimci levhaları resimlerken tercih ettiği tekniği yinelemiş; onun izlenimci manzarasını çizmek yerine, onu izlenimci bir ressam konumunda çizmeyi tercih etmiştir. Bu tercihi de Ahmet Cemil'in karşısında gördüklerini kendi algısıyla yeniden şekillendiren gözlemci konumunu, bu yüzden de bakışlarının anlatıdaki önemini vurgulamıştır.

Metindeki levha dinamiğine dayanarak farklılaşan bu iki tarzdaki illüstrasyonun tek bir sahne için kullanıldığı “Bir Saat Sonra Mesajiri'nin Sarayburnu'nu Dolaşan Vapuru” adlı yirmi altıncı illüstrasyonla ( ırakyan 1897b, s. 76; bknz. Ek B, Figür 19, s. 159) “O Vakit Ahmet Cemil Vapurun Kenarındaki Kanepenin  zerine Oturdu” adlı ( ırakyan 1897c, s. 77; bknz. Ek B, Figür 20, s. 160) yirmi yedinci illüstrasyonu önemlidir. Bu son iki illüstrasyonu birlikte değerlendirmemin sebebi ( ırakyan 1897f, s. 76-77; bknz. Ek B, Figür 21, s. 161),

ikisinin de *Mai ve Siyah*'ın tefrika edildiği son sayı olan 317. sayıda yan yana sayfalarda yayımlanması ve bir bütünlük teşkil etmesidir. İlgili sayfaları açtığımızda sağ tarafta kalan yetmiş altıncı sayfada Messagerie'nin vapuru ve İstanbul manzarası, sol tarafta kalan yetmiş yedinci sayfasında da Ahmet Cemil'in olduğu illüstrasyon yayımlanmıştır.⁷ Bu haliyle, bir dizayn harikası olarak, sol sayfadaki illüstrasyonda Ahmet Cemil'in baktığı manzara, sağ sayfadaki illüstrasyonun resimlediği manzara gibi durmaktadır.

Romanda, iki illüstrasyonun resimlediği sahnede, Ahmet Cemil Sirkeci İstasyonu'nda Hüseyin Nazmi ile karşılaşır, ancak artık bir samimiyetlerinin kalmadığının ikisi de farkındadır ve birbirleriyle kısa bir şekilde vedalaşırlar. Ahmet Cemil, Doğu'da bir yere gitmek için Lloyd gemisine, Hüseyin Nazmi de Batı'da bir yere gitmek için Messagerie'e biner. Hüseyin Nazmi'yi "bir saat sonra Sarayburnu'nu dolaşan Fransız vapuru, sinesi ümit ile dolu, bir emel cihanına doğru götürürken" (Uşaklıgil 2010, 394) Ahmet Cemil için durum epey farklıdır:

Ahmet Cemil'in *nazarında* bütün hayatının yegâne tahassüs mahfazası olan bu şehri ufkun lacivert zeminine tersim olunmuş bir *levha* [vurgu eklendi] şeklinde bırakmaya başlayınca kalbinde birden, elim bir iftirak sesi duydu; bir his ki hemen o anda bütün azmini sarstı; tekrar geri dönmek, kim bilir hayatının belki sonuna kadar ayrılmak üzere olduğu bu yere tekrar ayaklarını basmak için şedit bir arzu uyandırdı. (Uşaklıgil 2010, s. 395)

Ahmet Cemil biraz önce vapurda kendilerine ayrılan bölüme yerleştirdiği annesi ve Seher'i de, bir saat önce konuştuğu Hüseyin Nazmi'yi de unutmuş, vapur ilerledikçe İstanbul'a daha yoğun duygularla bakmaya başlamıştır. İstanbul'dan uzaklaştıkça Ahmet Cemil onu ufkun lacivert zeminine resmedilmiş bir levha gibi görmeye başlar ve bu levha birden onu hayatında İstanbul'u son kez görebiliyor olma ihtimaliyle yüzleştirir, hatta tekrar oraya dönüp son bir kez yere basmak için şiddetli bir arzu

⁷ Derginin yapısı Arapça sisteme göre düzenlendiğinden, sağ tarafta kalan sayfa daha önceki sayfadır.

duyar. Diğer Ahmet Cemil levhalarına benzer bir şekilde, Ahmet Cemil bir düşünme aracı olarak kendi levhasını yaratmakta, levha üzerinden duygularını somutlaştırmakta, duyguları somutlaştıkça da şiddetlenmekte, bu şiddetli duygular da dönüşümlü olarak yine daha bulanık levhalar yaratmasına sebep olmaktadır. Ahmet Cemil'in bu levha yaratma süreci şöyle verilmiştir:

Orada, kalbinde derin bir yeis ile kendisinden kaçıyor zannedilen bu *levhaya* gözlerini dikerek, bakıyordu. Sabit, musır bir veda ile *gözlerini o levhadan ayırmıyordu*. Vapur uzaklaşıyordu; nihayet *o levha üzerine bir tül geçirilmiş gibi donuk kaldı*, daha sonra büsbütün *bulandı* [vurgu eklendi]; o vakit üzerine güneşin bir donuk rengi dökülmüş bulutlardan başka bir şey görmedi. (Uşaklıgil 2010, s. 396)

Ahmet Cemil karşısındaki manzaraya gözlerini dikerek bakmakta, gözlerini bir an bile ayırmamaktadır. Diğer Ahmet Cemil levhalarında olduğu gibi bu pasajda da Ahmet Cemil, duygularının yoğunluğuna göre fotoğraf makinesinin perspektifini ayarlamakta, manzarasını bu perspektife göre de muğlaklaştırmakta, onu Ahmet Cemilleştirmekte ve levhalaştırmaktadır. Levha üzerine geçirilmiş tülün donuklaştırma etkisi bağlamında, Ahmet Cemil'in Lamia'yı piyano hocasıyla birlikte yürürken seyrettiği ve ikisini öpüşürken hayal ettiği sahneyi hatırlamak yerinde olacaktır. Ahmet Cemil'in hayalini anlatan o sahnede Lamia'nın beyaz tülü onları ve aşklarını gizlemekteydi, bu beyaz tül de bir bakıma Ahmet Cemil'in dış gerçekliğe ardından baktığı ve onu şekillendirmede esas aldığı estetik ve duygusal filtresi idi. Bu pasajda da yine, Ahmet Cemil'in levhasının bulanmasında bir tül etkili olmuştur. Önce Ahmet Cemil'in bakışı adeta bir ritüele dönüşmüş, sonra da bu bakma ritüelinin manzarayı levhalaştırma süreci başlamış ve nihayet Ahmet Cemil levhanın üstüne bir tül geçirerek onu bulandırmaya ve muğlaklaştırmaya başlamıştır. Ahmet Cemil'in algısı da dış gerçekliği; ışığın, görüntünün ve hareketlerin netliğini azaltan, onu tamamen kapamasa da flulaştıran bir tülün işlevine çok benzer bir şekilde

etkilemektedir. Nitekim biraz sonra Ahmet Cemil Cihangir tepesinden inen bayırın “mülevven taş parçalarından üzerine bir levha işlenmiş uzun, yüksek bir duvar şeklinde yüksel[diğini]” (Uşaklıgil 2010, s. 395), camilerin gümüş miğferli büyük başlarının çıktığını, minarelerin fiskiyele gibi titrediğini, batmak üzere olan güneşin ışıklarının tutuştuğunu, Adalar’ın yerlerinden oynayarak birbirlerine sokulduğunu görecektir, “bu manzaralar evvelkinden çabuk uzaklaş[acak], ufkun sislerine boğul[acaktır]” (Uşaklıgil 2010, s. 396). Ahmet Cemil’in algısı, dış gerçekliğin üzerine bir tül geçirerek geminin dışından baktığı manzarayı levhalaştırmış, manzara eğilip bükülmüş, yükselip alçalmış, sabitliğini yitirerek uçuşmaya ve tutuşmaya başlamış, imajlar birbirlerine yaklaşırken aynı zamanda birbirleriyle karışmaya başlamıştır.

Diğer Ahmet Cemil levhalarıyla ortaklaşan ve hatta bu sahnede zirveye çıkan nokta, Ahmet Cemil’in gördüğü manzaraların onun duygu yoğunluğuna göre sürekli değişiyor olmasıdır. İstanbul’u son kez görüyor olması onun sinirlerini birden yükseltmiş, buna paralel olarak levhası aşamalı bir şekilde bulanmıştır. Sonunda Ahmet Cemil’in hissettiği kasvet ve umutsuzluktan dolayı tüm levha bir “bârân-ı dürr-i siyah” (Uşaklıgil 2010, s. 398) levhasına dönmüştür. Levha, siyah bir inci yağmuru levhasına dönmeden önce Ahmet Cemil’in bakışları şöyle verilmiştir:

Şimdi Ahmet Cemil’in gözleri *bulanıyordu*. Bütün denizi, semayı bu bulantı içinde karıştırdı, artık *görmeyerek bakıyordu*. Biraz sonra ayaklarının altında gizli bir hışıltı ile gecelerin sırlarını taşımaya hazırlanan suların üzerine geniş, uzun bir gölge düştü.
O vakit vapurun kenarına, tahta kanepenin üzerine oturdu; dirseğini dayadı, başını avucunun içine koydu; akşamın serin bir rüzgârı ile saçları uçuşarak gözlerinin önünde hazırlanan geceye *bakmaya başladı* [vurgu eklendi].
(Uşaklıgil 2010, s. 387)

Bu pasaj, Ahmet Cemil’in bakma eyleminin sıradan olmadığını, dış gerçekliğin görünüşünü değiştiren bir ritüele dönüştüğünü en iyi şekilde temsil eden pasajlardan

biri olduğu için önemlidir. Ahmet Cemil, belki de hayatının sonuna dek İstanbul'dan ayrılacağı korkusuyla ve üzüntüsüyle manzaraya bakmaya başlar, baktıkça duyguları yoğunlaşır ve baktığı manzara müphemleşir. Manzara müphemleştikçe yine Ahmet Cemil'in duyguları yükselir ki bu artık görme ve gördüğünü yeniden çizme dinamiğine dönüşür. Bu dinamiğin son aşamasında ise Ahmet Cemil'in kontrolünü yitirdiği, levhaların üstündeki tülün yoğunlaşarak dış gerçeklikle ilişkisinin kopma noktasına geldiği ve büyük ölçüde Ahmet Cemil'in zihninde işleyişini sürdürdüğü evre vardır. Bu bağlamda “artık görmeyerek bakmak” ifadesi oldukça dikkat çekicidir: Ahmet Cemil manzaraya “artık görmeyerek bakmakta”, dış gerçeklikteki görüntüler yerine artık zihnindeki imajları levhalaştırmaktadır, çünkü gözleri iyice bulanmış, bu bulantı gökyüzü ve denizi birbirine karıştırmış, başka bir deyişle dış gerçekliğin görüntüsünü yerle bir etmiştir. Ahmet Cemil'in algısını temsil eden levhanın üstündeki beyaz tül de uzun bir gölgeye dönüşerek dış gerçeği müphemleştirmekten öteye gitmiş, onu başka bir forma sokmuş, Ahmet Cemil de bu bakma ritüelinin yoğunluğu karşısında vapurun kenarına oturmak zorunda kalmıştır.

Bu sahnenin resimlendiği iki illüstrasyona baktığımızda “Bir Saat Sonra Mesajiri'nin Sarayburnu'nu Dolaşan Vapuru” adlı ilk illüstrasyonun Hüseyin Nazmi'nin bindiği Messagerie vapurunu ve manzarasını, “O Vakit Ahmet Cemil Vapurun Kenarındaki Kanepenin Üzerine Oturdu” illüstrasyonunun da Ahmet Cemil'in bakma ritüeli ve levhalaştırma sürecinin en yoğunlaştığı sırada vapurun kenarına oturduğu anı resimlediği görülmektedir. İlk illüstrasyonun Hüseyin Nazmi'nin bindiği Messagerie gemisinin uzaktan görünüşünü resimlemesi bağlamında, John Jordan'ın illüstrasyonlar ve anlatıcı arasındaki ilişkisi hakkındaki görüşleri önemlidir. Jordan, illüstrasyonlarda sabit bir bakış açısını aramak yerine değişik izleyicilerin ve perspektiflerin izini sürmenin daha verimli yorumlamalara

imkân vereceğini söylüyordu. Bu bağlamda ilk illüstrasyonun resimlendiği pasaja göre, Ahmet Cemil'in bakış açısı dışındaki bir manzaranın resimlendiği görülüyor. Diğer illüstrasyonlarla karşılaştırıldığında Diran Çırakyan'ın bu manzarayı çizerken oldukça esnek davrandığı söylenebilir, çünkü vapur Hüseyin Nazmi'nin bindiği Messagerie vapuru olduğu halde, manzara Ahmet Cemil'in levhasıdır: Camilerin miğferli başları gibi olan kubbeleri yükselip alçalmakta, minarelerin bulanık bir şekilde çizilmeleri de onların gerçekten titrediği izlenimini vermektedir. Onun dışında güneş ışıkları da tutuşmuş alevler gibi durmakta, ayrıca manzara da vapurun olduğundan uzakta çizilmesi sebebiyle ufkun sisine boğulmaktadır.

Peki Hüseyin Nazmi'nin bindiği bir geminin uzaktan görünüşünün bile bir Ahmet Cemil levhasına dönüşmesi nasıl yorumlanabilir? Gayet Hüseyin Nazmi'nin perspektifinden çizilebilecek bir manzara, solda Ahmet Cemil'in perişan haliyle tezat oluşturabilecekken hangi sebeplerle Ahmet Cemil'in levhasına dönüşmüştür? Bu bağlamda, Diran Çırakyan'ın sanatını, özellikle de “Marmara Denzinde Günbatımı” adlı tablosunu düşünmek yerinde olacaktır. İzlenimci bir ressam olan, yani öznenin kendinden çok tonlarıyla, ayrıntılarından çok ilk izlenimleriyle ilgilenen, ışıkla, gölgelerle ve parlaklıkla oynayarak titreşimler ve izlenimler yaratan bir ressam olarak Çırakyan, bu tablosunda da manzaraya müphem ve hatta biraz bulanık bir hava vermiştir. Bizim perspektifimize göre en yakında olan küçük sandal bile uzakta hissi verilerek çizilmiş, ortadaki ve en uzaktaki gemilerin neredeyse hiçbir ayrıntısı verilmemiş, sadece “izlenimleri” aktarılmış, ayrıca aydınlık ve karanlık efektler yerinde birbirine karıştırılarak muğlak bir görüntü elde edilmiştir. Bahsettiğim bu İstanbul levhası da eklense, neredeyse *Mai ve Siyah*'ın “Bir Saat Sonra Mesajiri'nin Sarayburnu'nu Dolaşan Vapuru” illüstrasyonuna dönüşecektir. Ahmet Cemil'e ait olmayan bir perspektifin de dolaylı bir şekilde Ahmet Cemilleşmesi, bize Diran

Çırakyan'ın failliğini göstermektedir, Diran Çırakyan metni okuyup anlamlandırdıktan sonra onu bir bakıma yeniden yaratan, çizen ikinci bir gözdür.

Sahnenin ikinci, romanın son illüstrasyonu “O Vakit Ahmet Cemil Vapurun Kenarındaki Kanepenin Üzerine Oturdu”ya baktığımızda, onun bakma anına odaklanan diğer illüstrasyonlar gibi bakışlarının ve kısmen yüzünün gözüktüğünü görmekteyiz. Sinirlerinin iyice yükseldiği, levhalarının dış gerçeklikten uzaklaşıp zihninde hareketlendiği sırada içinde bulunduğu geceyi siyah bir geceye benzettiği ve bunu hayallerinin gerçekleşeceğine inandığı zamanlarda gökyüzünde gördüğü elmas yağmurlarıyla karşılaştırdığı düşünüldüğünde, onun Faustyen yolculuğunda başarılı olamadığının vurgulandığı ve özellikle ünlü bir şair olma hayalini resimleyen ilk illüstrasyon ve araba sahibi olmayı düşlediği yedinci illüstrasyonla bir karşıtlık kurulduğu söylenebilir. Pasajda Ahmet Cemil bu geceyi, o ümit çiçeklerinin gömüldüğü siyah bir gece olarak tarif eder:

Ta hülya hayatının başlangıcında, ümitlerinin incilas zamanında Tepebaşı Bahçesi'nde Haliç'e bakarak seyrettiği mai gece ile o bârân-ı elması tahattur etti.

Gözlerinin önünde o mai gece ile bu siyah gece tekabül etti: Mai ve siyah. Ah! Biçare hırpalanmış, ezilmiş hayat!.. Mai bir gece ile siyah bir gece arasında geçen şu nasipsiz, bahtsız ömür!.. Bir bârân-ı elmas altında inkişaf ederek şimdi bir bârân-ı dürr-i siyahın altında gömülen o emel çiçekleri!.. İşte, işte, görüyor, gözlerinin önünde yağan bu siyahlıklar, denize döküldükçe bir bir sekerat zezemesiyle boğulan bu zulmetler, işte bunlar o hulya hayatının üzerine çekilen bir matem kefeni değil miydi? (Uşaklıgil 2010, s. 398)

Ahmet Cemil bir önceki pasajda alıntıladığım gibi “artık görmeden bakmak[ta]”, zihninde dış gerçeklikten uzaklaşan levhalar çizmektedir. Çizdiği bu levhada ise siyah gecenin toprağa gömdüğü hayallerini bir daha gerçekleştiremeyeceği için kendini şanssız ve çaresiz hissetmektedir. Düşlerini gerçekleştirmeyi hayal ettiği o mavi gece levhasının üstüne bir kefen geçirmiş, artık bu kefen ile hissetmekte, etrafına bu kefenin ardından bakmaktadır. Darmadağın ve üzgün bir şekilde vapurun

kenarında oturup hayal kırıklığını hisseden Ahmet Cemil'in resimlenmesi, kendini Bâbîâli'de ekonomik durumu iyi, arabası olan ve iyi eserler yazan ünlü bir şair olarak resimleyen illüstrasyonlarla zıtlık oluşturmaktadır. İlk illüstrasyondaki herkesin durup kendisini işaret ettiği ünlü şair Ahmet Cemil ile son illüstrasyondaki vapurun kenarına dayanıp hayal kırıklığını ve şanssızlığını levhalarıyla tahayyül eden Ahmet Cemil arasındaki fark, Ahmet Cemil'in roman boyunca tecrübe ettiği Faustyen süreci de simgeler aslında. Kendini gerçekleştirmeyi isteyen ve bu doğrultuda Faustyen seçimler yapan Ahmet Cemil, sonunda bu hayallerini gerçekleştirememiş, levhaları da maviden siyaha dönüşmüştür.

Ahmet Cemil'in Faustyen sürecindeki maddi zorluklar düşünüldüğünde, aslında onun içinde olmadığı, başka bir karakteri resimleyen birkaç illüstrasyondan biri olan, Raci'nin oğlu Nedim'in çizildiği "Merdivenin Başında Duran Raci'nin Çocuğu..." illüstrasyonu (Çırakyan 1896h, s. 381; bkzn. Ek B, Figür 22, s. 162) da önemlidir. Illüstrasyonun resimlediği pasajda, Raci'nin karısı matbaaya gelir, onun uzun zamandır eve gelmediğinden, kendisiyle ve oğulları Nedim ile ilgilenmediğinden ve onlara bakmadığından şikâyet eder; matbaadakilerden Nedim'i işe almalarını rica eder. Raci'nin oğlu Nedim'in merdiven başında beklerken betimlenişi ise şöyledir:

Çocuk -kırpılmamış lepiska saçlı, dünyada vaktinden evvel dertle, mihnetle ağlamaya başladığı için hazin bir hayret manasıyla örtülmüş zannedilecek kadar baygın gözlü; bir iki sene evvelden alındığı paçaları dizlerine yaklaşan pantolonundan, bileklerini örtemeyen yenlerinden anlaşılan soluk elbisesi içinde, pejmürde, yapraklar arasında yeni açmış bir gül kadar cana yakın bir çocuk- tereddüt ederek yaklaştı: (Uşaklıgil 2010, s. 109)

Öncelikle, pasajda betimlenen Nedim ile Ahmet Cemil'in hem fiziksel benzerliği, hem de benzer zorlukları tecrübe edişleri dikkat çekicidir. Nedim de Ahmet Cemil gibi sarı, uzun saçlı bir çocuktur. Buna ek olarak, ikisi de baba şefkatinden

yoksundur. Ahmet Cemil küçük yaşta babasını kaybetmiş, bu yüzden evdeki geçim sıkıntısının yükünü kendisi omuzlamıştır. Nedim’in babası hayatta olsa da onunla ve annesiyle ilgilenmemekte, onlara ne manevi ne de maddi destek sağlamaktadır. Ahmet Cemil’in özel ders vermeye giderken giymek zorunda olduğu “zavallı tek pantolonuyla” (Uşaklıgil 2010, s. 101) Nedim’in pasajda verilen eski kıyafetleri bu maddi çıkmazı akla getirmektedir. Ayrıca Ahmet Cemil’in kız kardeşi İkbâl ile Nedim’in annesi aynı kaderi paylaşmakta, kocalarından şiddet görmektedir. Hatta Ahmet Cemil bu benzerliği, romanın sonlarına doğru İkbâl’in mezarını ziyaret ettikten sonra Raci’nin karısıyla karşılaşınca kendisi de dile getirir. İlgili kısımda Raci’nin karısı, Raci’nin hastalığı yüzünden babasının Nedim için bıraktığı Demiryolu hisse senetlerini sattığını söyleyince, Ahmet Cemil kendi kendine “İkbâl sağ olsaydı demek o da affedecekti... Ah! Hissiyata taalluk eden şeylerde erkekler kadınların ne kadar d nunda!...” (Uşaklıgil 2010, s. 375) diye düşünerek İkbâl ile Raci’nin karısı arasında kocalarına olan yaklaşımları üzerinden bir bağ kurmuştur.

Nedim ve Ahmet Cemil’in benzerlikleri yalnızca bunlarla sınırlı kalmaz. Nedim’in çizildiği illüstrasyona yakından bakacak olursak, Nedim pasajdaki gibi kendisine kısa gelen kıyafetlerini giymiş, merdivenin başında boynu bükük bir şekilde durmakta ve yere bakmaktadır. Bu haliyle bize, Ahmet Cemil’in Süleymaniye’deki evlerinden ayrılmadan önce onun merdiven başından son kez evine baktığı “Cemil Merdivende Durdu, Bir Nazar-ı Veda İle” illüstrasyonunu ( ırakyan 1897d, s. 45; bkznz. Ek B, Figür 23, s. 163) hatırlatır. İllüstrasyonun metinde denk geldiği pasajda Ahmet Cemil Süleymaniye’deki evlerinden ayrılmadan önce merdivenin başından ona son kez veda etmek için bakar. Acı tatlı tüm hatıralarını yeniden hatırlar ve kendisinin de ölen kız kardeşi İkbâl gibi bu evden

ebedi olarak ayrıldığını düşünür. İllüstrasyonda Nedim gibi merdivenin başında duran, ancak bu sefer geriye dönüp evine bakan bir Ahmet Cemil vardır.

Peki bu iki illüstrasyon arasındaki benzerlik nasıl yorumlanabilir? Öncelikle Nedim'in bulunduğu illüstrasyonda annesinin çizilmeyerek yalnızca Nedim'in merdivendeki duruşuna odaklanılması önemlidir. Nedim'in annesi ve o an matbaada bulunan herkes dışarıda bırakılmış, yalnızca Nedim'in merdivendeki duruşuna odaklanılmıştır. Bu da illüstrasyonu Ahmet Cemil'in çizildiği illüstrasyona çok yaklaştırmıştır. Özellikle doğrudan söylenmese de Nedim'i betimleyen pasajda belirginleşen Nedim-Ahmet Cemil benzerliği, illüstrasyonlarda daha da fazla ortaya çıkmış, illüstrasyonlar Nedim ve Ahmet Cemil'i adeta birbirini yansılayan karakterler olarak göstermiştir. Bu bağlamda illüstrasyonlar sadece olay örgüsünü resimlemekle kalmamakla, metindeki imaları güçlendirmekte, anlatının derinleşmesine en az metin kadar hizmet etmektedir.

İllüstrasyonlarla ilgili dikkat çeken bir diğer nokta, Ahmet Cemil'in çalıştığı Mir'at-i Şuûn matbaasının ve Raci'nin kaldığı hastanenin haricinde çok sayıda iç mekânın, özellikle de “ev” ortamının çizilmemesidir. Yirmi yedi illüstrasyondan yalnızca beş tanesinde *Mai ve Siyah*'taki evlerin içine gireriz. Lamia'nın piyano çalışını ve Ahmet Cemil'in şiir defterini önemli kimselere okumaya hazırlanışını resmeden illüstrasyonlar Hüseyin Nazmi'nin köşkünün içini gösterir. Ahmet Cemil'in geç saatlere kadar çalıştığı için eve yorgun gelip holdeki sandalyeye oturduğu, şiir defterini sobada yaktığı ve romanın sonunda evinden ayrılmadan önce yukarı dönüp ona son kez baktığı illüstrasyonlar da Ahmet Cemil'in evini gösterir.

Hüseyin Nazmi'nin köşkünün içini gösteren iki illüstrasyon da oldukça görkemli manzaralar verir. Lamia'nın piyano çalışını betimleyen illüstrasyonda yerdeki çiçek desenli halı, Lamia'nın piyano çalarken oturduğu sandalyenin altına

konulan küçük kilim, asma perdeler, koltuk ve koltuğun örtüsü, piyano, üstündeki vazo ve sarkıtlı avize zenginliği, konforu ve varlığı belli eder. Ahmet Cemil'in şiir okumaya hazırlandığı illüstrasyonda da (Çırakyan 1896i, s. 233; bkzn. Ek B, Figür 24, s. 164) yine çok zevkli döşenmiş, abartılı güzellikte bir yemek odasıyla karşılaşırız. Gösterişli duvarı kağıtları, büyük yemek masası ve üstündeki örtü, sandalyeler, aralık kapıdan gözükten merdiven korkuluğu gibi ayrıntılar yine bir önceki illüstrasyondaki gibi evin ihtişamını ortaya çıkarmaktadır.

Dikkat çeken nokta, evin odalarının her ayrıntısının oldukça net bir şekilde gösterilmesidir. Çırakyan, odaları oldukça geniş bir perspektiften alarak onlar hakkında çok daha geniş bilgilere sahip olmamızı sağlamıştır. Lamia'nın piyano çalarken oturduğu sandalyenin altına konulan ilave küçük kilimin desenlerini, yemek masasındaki tabakları, yiyecekleri ve devrilmiş şişeleri rahatlıkla seçebiliriz. İki illüstrasyonun da geçtiği pasajda odalar bu kadar ayrıntılı betimlenmezken, Çırakyan illüstrasyonlarında her türlü eşyayı görünür kılmıştır. Bu bağlamda Hüseyin Nazmi'nin zenginliği, evinin ihtişamı olabildiğince göz önündedir, Çırakyan perspektifle ilgili imkânlarını verimli bir şekilde kullanarak Hüseyin Nazmi'nin zenginliğini metinde olduğundan daha belirgin bir şekilde göstermiştir.

Ahmet Cemil'in evini gösteren illüstrasyonlarda, onun evinin holünün, sobasının ve merdivenin olduğu bölümlerin yalnızca bir kısmını görebilmekteyiz. Çalışmaktan yorgun düşünce evine vardığında sandalyeye yığıldığı illüstrasyonda (Çırakyan 1896j, s. 189; bkzn. Ek B, Figür 25, s. 165) yalnızca Ahmet Cemil'in oturduğu eski bir sandalyeyi, arka plandaki kapının yarısını ve üstünde sadece Ahmet Cemil'in paltosunun asılı durduğu askılığı görürüz. İllüstrasyon bize sadece dış kapının bulunduğu köşeyi gösterir, daha fazla ayrıntı sunmaz. Şiir defterini sobasında yaktığı illüstrasyonda da (Çırakyan 1897e, s. 44; bkzn. Ek B, Figür 26, s. 166) soba

ve Ahmet Cemil haricindeki her şey silikleştirilmiştir, arkada belli belirsiz çizilmiş bir sandalye ile pencere seçilebilir yalnızca. Hemen yan sayfasında yayımlanan, Ahmet Cemil'in evinden ayrılmadan önce dönüp son bir kez baktığı illüstrasyonda da merdiven basamaklarından başka hiçbir şey gözükmez. Hüseyin Nazmi'nin evinin çok ayrıntılı bir şekilde geniş ölçülerdeki çizimlerine karşılık Ahmet Cemil'in evinin kapısı, sobası ve merdivenleri haricinde başka bir yerini göremeyiz. Hüseyin Nazmi'nin evindeki piyanoya, yemek masasına, halılara, duvar kağıtlarına karşılık Ahmet Cemil'in illüstrasyonlardaki evi üç şeyden ibarettir: Sandalye, soba ve merdiven. Hüseyin Nazmi'nin zenginliği, evinin ihtişamı, görkemi karşısında Ahmet Cemil'in illüstrasyondaki evi daha da küçük, daha da fakir görünür. Çırakyan'ın çizimi bu ayrımı daha da derinleştirmiştir; Hüseyin Nazmi'nin evini daha açık seçik bir şekilde çizerken, Ahmet Cemil'in evinin çizildiği her illüstrasyonda arka plan belli belirsizdir, birkaç nesne dışında hiçbir şey ve hiç kimse gözükmez.

Ahmet Cemil'in evinin görünür olmamasına ek olarak, Ahmet Cemil'in ailesinden de hiç kimseyi göremeyiz. Ne annesi ve babası, ne İkbâl, ne de hizmetçileri Seher illüstrasyonda yer almazlar. Hüseyin Nazmi'nin evinin görünürlüğü Lamia'yı da ön plana çıkarmıştır oysa, tüm azametiyle piyanosunu çalan Lamia'ya karşılık, dikiş diken bir İkbâl ile ya da yemek hazırlayan bir Seher ile hiç karşılaşmayız. Hüseyin Nazmi'nin evinde, özellikle de yemek masası sahnesinde kalabalık ve canlılık varken, Ahmet Cemil'in evinde yokluk hüküm sürer. Eşya da yoktur, insan da. Ahmet Cemil en mutlu anlarını Hüseyin Nazmi'nin evinde yaşar; Lamia'ya aşık olduğunu orada fark eder, şiir kitabını orada okur. Kendi evinde ise sandalye, soba ve merdivenin hatırlattığı yorgunluğu, öfkeyi ve vazgeçişini yaşar. Bu bağlamda, illüstrasyonlar Hüseyin Nazmi'nin evini görünür ve mutlu kılarken, Ahmet Cemil'in evini oradaki hayatı ve yaşanmışlıkları göstermeyerek silikleştirir.

Bu durum Ahmet Cemil'in algısıyla da ilintilidir. Başka bir deyişle, Ahmet Cemil'in algısında önemli olan anlar illüstrasyonlarda da öne çıkmıştır. Metinde Ahmet Cemil edebiyata, şiir yazmaya ve Lamia'ya odaklanır ve özellikle İkbâl evlendikten sonra kendi evindeki yaşantıyı görmezden gelir ve uzun bir süre İkbâl'in gerçekten mutsuz olduğunu kabullenmekten kaçınır. Bu yüzden Hüseyin Nazmi'nin evinin illüstrasyonları Ahmet Cemil'in zihninde olduğu gibi ön plandadır; her ayrıntısı önemli olduğundan çizilmiştir. Kendi evi ve ailesi ise kendi algısına paralel olarak daha silik ve ikinci planda kalmıştır.

Bu bağlamda genel olarak *Mai ve Siyah* illüstrasyonları metni tamamlayıcı, derinleştirici bir şekilde ilerlemekte, yalnızca pasajları görselleştirmekle kalmayıp yeni anlam üretimlerine imkân vermektedir. İllüstrasyonların yalnızca pasajı yansıtmakla kalmayıp Ahmet Cemil'in bir karakter olarak derinleşmesine imkân yaratmaları yönüyle onlara Halit Ziya'nın deyimiyle "levha" olarak bakabiliriz. *Mai ve Siyah* illüstrasyonları da metindeki levhalar gibi yalnızca pasajlardaki olayları anlatmakla kalmaz; birçoğunda Ahmet Cemil'in çok özel düşüncelerinin, duygularının izleri sürülür. Bu anlamda illüstrasyonlar karakter kurulumunda en az metin kadar anlatıyı destekler. Bunu yaparken özellikle görme ve bakma eylemlerinden yararlanır; hem Ahmet Cemil'in, hem de etrafındakilerin ona bakışları aracılığıyla anlatı için verimli anlamlar üretilir.

3.3 Değişen illüstrasyonlar, değişen levhalar

Görsellerin tefrika hallerindeki yerleri ve sıralarının anlatıyı nasıl etkilediği bağlamında Mary Elizabeth Leighton ve Lisa Surridge'in "The Plot Thickens: Toward a Narratological Analysis of Illustrated Serial Fiction in the 1860s" adlı makalesi, 19. yüzyıl İngiliz romanlarının illüstrasyonlarının fiziksel yapısıyla anlatı arasındaki ilişkiyi incelediğinden önemlidir. Leighton ve Surridge öncelikle resimli

romanlardaki görsellerin çoğunlukla olay örgüsünü desteklemek için konulan “metin ötesi” ve ek bir unsur olarak görüldüğünün, ancak “metinsel ve görsel birleşenlerin anlatıyı eşit derecede etkileyen önemli partnerler” olduğunun altını çizerler. Ayrıca tefrika halinde yayımlanmış resimli romanların orijinal biçimlerinde incelenmesinin önemini vurgularlar ve materyal formunun, sayfa düzeninin ve illüstrasyonlarının yerlerinin ancak dönemin okuyucularına ulaştığı şekliyle incelenmesiyle metin ve resim arasındaki “karşılıklı etkileşim”in anlaşılabilirliğini savunurlar. Ayrıca illüstrasyonların ait olduğu metinle ilişkisi bağlamında, tefrikadaki fiziksel yapı ile metin arasındaki en önemli etkileşimleri; bölüm başlığı, başlangıcı ve illüstrasyonlarının farklı sahnelerle odaklanarak karşıtlık teşkil etmeleri, ironi oluşturmaları veya metindeki zamandan ileriki bir sahnenin illüstrasyonunun verilerek geleceğe atıfta bulunmaları olarak düşünmektedirler. Onlara göre illüstrasyonların resmettikleri sahnenin metniyle değil de romandan başka bir sahneyle verilmesinin “ironi” oluşturma ya da geleceğe gönderme gibi bir amacı vardır (2008, 65-67).

Mai ve Siyah illüstrasyonları bağlamında, Leighton ve Surridge’nin dediği gibi illüstrasyonların metinle birlikte ilk defa yayımlandıkları *Servet-i Fünun* dergisindeki materyal formları önemlidir. İllüstrasyonların en az metin kadar anlatıyı etkilemeleri, hatta metnin sınırlarını esnetip kelimelerin temsil etmekte zorlandıklarını anlatabilmeleri düşünüldüğünde, illüstrasyonların materyal formunun göndermeleri ve bunun anlatı üzerindeki etkilerinin tartışılması ve özellikle bazı illüstrasyonların metindeki yerlerinden farklı sıralarda basılmalarının yorumlanması verimli olacaktır.

Mai ve Siyah’ta illüstrasyonların tefrikada yayımlanış sıralarına bakıldığında 283. sayıdaki “Ahmet Cemil Şöyle Arabaya Kurulup Da...” başlıklı illüstrasyonun

metinde denk geldiği yerin 282. sayıdaki “Ahmet Cemil Gece Ders Vermeye Gider” (Çırakyan 1896k, s. 349; bkzn. Ek B, Figür 27, s. 167) başlıklı illüstrasyonunkinden daha önce olması dikkat çekicidir. Romanda, annesine ve kız kardeşine bakabilmek için matbaada çalışmaya başlayan Ahmet Cemil’in matbaa sahibi ve gazete müdürü olma hayalini kurduğu yere denk gelen pasajda, Ahmet Cemil kendine bir ev ve araba almayı düşlemektedir. Bu illüstrasyonların neden tam ters sırada okuyucuya sunulmuş olabileceği sorusuna odaklanmadan önce, ileriki pasajların illüstrasyonlarının daha önce gelmesinin, romanın nasıl bir tefrika olduğuna dair sunduğu ipuçlarına değinmek istiyorum. Romanın ilerisindeki sahnelerle ait resimlerin önce gelmesi, en azından bir sonraki sayıda tefrika edilecek olanın da belli olduğu anlamına geliyor ve bize yazarın yazma anına dair bir şeyler söylüyor. Demek ki Halit Ziya, *Mai ve Siyah*’ı *Servet-i Fünun*’daki bir sonraki sayı çıkmadan hemen önce oluşturmuyor, en azından bir sonraki sayıda neler olacağı belli ve illüstrasyonları Diran Çırakyan tarafından çoktan çizilmiş. Bunun Ahmet Mithat Efendi ya da Charles Dickens’ın tefrika romanı üretme biçimlerinden oldukça farklı olduğunu söylemek yanlış olmaz sanırım. Okuyuculardan aldıkları tepkilere göre bir sonraki sayıda karakterlerde ya da olay örgülerinde değişiklikler yapan, bu yüzden kimi zaman romanlarının bütününde bazı tutarsızlıklar görülen bu iki yazarın aksine, karşımıza bu denli bir “seri üretim”e dahil olmayan, yazma aşamasını daha planlı gerçekleştiren bir yazar figürü çıkıyor.

Romanda Ahmet Cemil’in daha okuldan mezun olmadan önce hayata dair kurduğu bu hayallerin onun zihninden gösterilmesi, romanın temel çatışmasını oluşturan hayal ve hakikat kavramlarından “hayal”lerin ve “mai” olanın kavramsallaşmasına sebep olmuştur. İllüstrasyonda da bu “mai” düşün verilmesi; hayaller kuran, konforlu ve bir yaşam sürmeyi isteyen Ahmet Cemil’in bu

özelliklerini vurgulamış, realist anlatının olaylardan çok, karakterlerin derinleşmesini sağlayan detaylara önem vermeleri geleneğini sürdürmüştür. Tefrikada bu illüstrasyondan önce gelen, ancak metne bakıldığında daha sonra karşımıza çıkan bir sahne olan Ahmet Cemil’in özel ders vermeye gittiği pasaja bakacak olursak, bu pasaj Ahmet Cemil’in ek gelir sağlayıp evin bütçesine katkıda bulunmak için üç gün özel ders vermeye Vezneciler’e giderken yaşadığı zorlukları anlatmaktadır. Pasajda, mezun olmadan önceki Ahmet Cemil’in hayallerindeki hayatın aslında görüldüğü kadar kolay olmadığı, onun evi geçindirmek için zor şartlarda özel ders vermeye gittiği görülüyor. Tefrikada resimle beraber sayfada yer alan, romanda da ona tekabül eden yere yakından bakalım:

Soğuk!... Kışın tipilerle esen rüzgârı paltosunun başlığından hücum ederek yüzünü tırmalar, bütün vücudunu kaplayan ürpermelerle titretir. Hasır iskemle üzerinde yazı ile geçen bir günden sonra o küçük fakat şirin sarı mangalın kenarından mehur olmak, meşkûk işlerle geçinen sefiller gibi geceleri karanlıklar içinde ekmek parasına koşmak takat kıran bir dert idi. ...Sonra bir aralık yağmur başlar, omuzlarında, başında muşamba paltosunu döverek sırtından süzülüp ayaklarına doğru akar, ne kadar kıvrırsa bir türlü çamurdan muhafaza edemediği zavallı tek pantolonunu ıslatır... Bu yarına kadar kuruyacak, sabahleyin mangalın kenarında tüterek gecedan kalan nemi alınacak, İkbâl bir yandan ütüyü hazırlarken o matbaaya geç kalmak korkusuyla üzülecek. Tenha karanlık sokaklar, soğuk rüzgârlarla karışık sıkı bir yağmur...” (Uşaklıgil 2010, s. 100-101)

Ahmet Cemil’in soğuk ve yağmurlu bir havada başını paltosuna gömerek özel ders vermeye gittiği sahnenin illüstrasyonunun hemen yan sayfasında *Araba Sevdası* tefrika ediliyor (Çırakyan 1896m, s. 348-49; bkzn. Ek B, Figür 28, s. 168) ve *Araba Sevdası* resimlerinden Diran Çırakyan imzalı “Bihruz Bey Kırılarda Gezer Olmuştu” illüstrasyonu (Çırakyan 1896l; s. 348; bkzn. Ek B, Figür 29, s. 169) geliyor. Bu illüstrasyonda, Bihruz Bey’in “saat ona doğru bastonunu eline ve *Graziyella*’yı koltuğunun altına alarak civar kırılarda akşamın saat yarımına birlerine kadar maşiyen dolaştığı” (Recaizade Mahmut Ekrem 2014, s. 260) anlatılıyor. Bu

durumda, Bihruz Bey'in Lamartine'nin *Graziyella*'sını ağaçlar içinde okuduğu bir illüstrasyonla, gece vakti çok kötü bir havada yürümeye çalışan Ahmet Cemil'in karanlık tasviri arasında bir karşıtlık kurulmuş ve hareketlilik yaratılmıştır. Ayrıca Ahmet Cemil'in araba içindeki resminin "araba sevdalısı" Bihruz Bey'e de benzetilip karıştırılabilme ihtimaline karşılık da Ahmet Cemil'in daha karakteristik gözüktüğü bir illüstrasyonunun konulduğu düşünülebilir.

Mai ve Siyah'ın 282. sayıdaki "Ahmet Cemil Gece Ders Vermeye Gider" ve 283. sayıdaki "Ahmet Cemil Şöyle Arabaya Kurulup Da..." illüstrasyonlarına bakıldığında, Ahmet Cemil'in yukarıda alıntıladığım ders vermeye gidişini anlatan illüstrasyon, onun matbaa kurma ve araba alma hayallerini anlatan pasajın yanına konulmuştur. Metinde Ahmet Cemil tam düşünce şoföre "Matbaaya!" diye sesleniyorken, illüstrasyonda karanlık bir atmosferde özel ders vermeye gidiyordur. Bu bağlamda, Ahmet Cemil'in bu "mai" hayallerinin aslında gerçekleşmeyeceği, en azından hayalindeki kadar rahat bir hayat süremeyeceği ima edilmiş, Leighton ve Surridge'nin bahsettiği türden bir geleceğe atıfta bulunma gerçekleşmiştir.

Diğer yandan, Ahmet Cemil'in arabanın içinde gösterildiği illüstrasyon da, yine biraz önce alıntıladığım Ahmet Cemil'in sıcak evinden ayrılarak soğuk ve yağmurlu havada Vezneciler'e özel ders vermeye gittiği sahne ile beraber verilmiştir. Bir önceki sayıda metinde Ahmet Cemil'in araba sahibi olma arzusunu okuyan, ancak illüstrasyonda onun gece vakti de çalışmaya gittiğini gören okur; bu sayıdaki metinde özel ders vermeye giderken karamsar psikolojisine tanık olmuş ve illüstrasyonda da onu bir arabada keyifli bir halde görmüştür. Başka bir deyişle, tam da bu zorlukları yaşarken geçmişte kurduğu o düş hatırlatılmış, böylece şu anki kötü durumuyla hayalindeki rahatlık ve mutluluk arasındaki karşıtlık vurgulanarak ironi oluşturulmuştur.

İllüstrasyonların tefrikadaki yapısının metinle olan etkileşimi bağlamında, illüstrasyonların metinde denk geldiği pasajların yerlerine göre sıralarının değişmesine ikinci bir örnek olarak *Mai ve Siyah* illüstrasyonlarında 12., 13. ve 14. resimlerin aynı sayfaya getirilmesi, ancak 15. illüstrasyondaki düğün sahnesinin daha önce geldiği halde illüstrasyonunun sonra verilmesidir. *Servet-i Fünun*'un 298. sayısının 188. sayfasında “Ahmet Cemil Gözünü Lamia’dan Ayıramıyordu”, 289. sayfasında da “Ahmet Cemil İdare Memuruyla Konuşuyor” ve “Ahmet Cemil Holde Sandalyeye Yorgun Düşer” illüstrasyonları yer almış (Çırakyan 1896n, s. 188-89; bkznz. Ek B, Figür 30, s. 170), 300. sayıda da “Düğün Evinin Önü” illüstrasyonu verilmiştir.

Bu illüstrasyonların metinde denk geldikleri yerlere baktığımızda, ilk önce idare memuru Ahmet Şevki Efendi’nin Ahmet Cemil’le kızkardeşi İkbal’i matbaa sahibinin oğlu Vehbi Bey ile evlendirme meselesini konuştuğunu görüyoruz. Bu konuşmanın özellikle dikkat çeken yanı Ahmet Şevki Bey’in Ahmet Cemil’e bir gün matbaaya ortak olabileceğini ima etmesidir: “-Matbaa da münhasıran herifindir, biliyorsun ya... Ahmet Cemil sarardı, idare memurunun anlatmak istediği manaya karşı bütün namusu, vakarı isyan etti, bir kelime ile ret cevabı veriyordu, nefsinin zaptetti” (Uşaklıgil 2010, s. 180). Pasajda Ahmet Cemil’in neredeyse Ahmet Şekip’in teklifini reddedeceği anlatıcı tarafından ima ediliyor, ancak daha mezun olmadan önce kurduğu matbaa sahibi ve gazete müdürü olma hayali kendi bakış açısından okuyucuya sunulduğu için Ahmet Cemil’in aslında bu evliliği reddetmeyeceği tahmin edilebiliyor. Her ne kadar o anda bunu kabul etmese de, hatta bu imayı ilk başta haysiyetine bir hakaret olarak saysa da, romanın ileriki kısımlarında Ahmet Cemil bu büyük arzusunu gerçekleştirebilmek uğruna kız kardeşi İkbal’i Vehbi Bey ile evlendirmekten kaçınmayacaktır. Daha öncesinde

Ahmet Cemil'in matbaa ve araba hayali kurarken zihninin yansıtılmasıyla hayalleri de onun perspektifinden görülebilmıştır. Ama bu pasaj daha çok Ahmet Cemil'in matbaa sahibi olma hayalinin başka bir kişi tarafından yüzüne vurulduğu, kendisi haricindeki bir bakış tarafından somutlaştırıldığı ve kelimelere döküldüğü bir pasaj olması yönüyle önemlidir.

Bu illüstrasyonun denk geldiği pasajdan sonra metinde sırasıyla Ahmet Cemil'in kafasındaki estetik anlayıştan çok uzak “kaba” bir düğünle İkbâl ile Vehbi Bey evlenmekte, Ahmet Cemil de o dönem hem maddi zorunluluktan, biraz da evden uzaklaşmak ve hoşlanmadığı eniştesiyle daha az görüşmek amacıyla fazla çalışmakta ve bu çalışma temposu ona çok ağır gelmektedir:

O vakit henüz tecdit edemediği paltosuna bürünerek mümkün olduğu kadar kalabalık sokaklardan geçmek için Bahçekapısı'na kadar gelir, oradan dönerek Fincancılar Yokuşu'na kadar gider, çamurlu yokuşun bozuk kenar kaldırımlarından tırmanır, Dökmeciler'den kıvrılır; nihayet yorulmuş, ıslanmış, bunalmış, çamurlara bunalmış bir halde eve girer; çocuk gibi hüngür hüngür ağlamak isteyerek üzerinden paltosunu, ayağından galoşlarını atar, aç olmakla beraber yemeye iştah bulmayarak, yetmiş beş dirhemlik şişesinin ikinci defasını bitirip de yemek için sabırsızlanmaya başlayan eniştesinin içeriden “Hele gelebildin!” nidasına gülmeye çalışarak sofraya otururdu. (Uşaklıgil 2010, s. 197)

Pasajın başında Ahmet Cemil'in kendine halen yeni bir palto alamadığı ve ekonomik sıkıntılarının devam ettiği görülmektedir. Özel ders vermeye türlü zorluklarla gidişinin ardından bu sefer aynı zor koşullarda eve dönüşü anlatılmaktadır. Böylece Ahmet Cemil'in ekonomik sıkıntılar sebebiyle çalışmak zorunda kalışı bir kez daha vurgulanarak hayatında herhangi bir değişiklik olmadığı sürece bu zor koşulların süreceği ima edilmiştir.

Daha sonra ise, illüstrasyonda ilk sayfada yer alan, Ahmet Cemil'in Hüseyin Nazmi'yle yürüyüş yaparken Lamia'yı arkasından seyrettiği sahne meydana gelmektedir. Hüseyin Nazmi ile dolaşmaya çıktıklarında tesadüfen Lamia ile piyano

ustasını uzaktan fark etmiş, çok heyecanlanmış, onunla ilgili hayaller kurmuş, bu hayaller anlatıcının müdahalesi olmadan Ahmet Cemil'in zihninden aktarılmış, aynı zamanda romanda da serbest dolaylı söylemin en belirgin örneklerinden birini oluşturmuştur. Ahmet Cemil'in yeni bir gerçeklik inşa eden romantik algısı, serbest dolaylı söylemle daha da açığa çıkmıştır. Araba ve matbaa sahibi olma hayallerinin yanı sıra artık Lamia ile birlikte olmayı, daha doğrusu Lamia'nın "yalnız kendisinin olması"nı (Uşaklıgil 2010, s. 221) istemektedir. Lamia'yı uzun bir süre aradan sonra piyano çalarken gördüğünde duyduğu hayranlık ve daha sonrasında da onunla Beyoğlu'nda karşılaşmasından sonra onu bir genç kız olarak hayal etmesiyle ve ona beslediği duyguların büyümesiyle, Ahmet Cemil aşık olacağı kızın hayalini artık cisimleştirmiş, kendi içinde de müphem bir aşık olacağı kız imajı Lamia'ya evrilmiştir. Böylece Lamia ile birlikte olma hayali de onun şiddetli arzularından biri olmuştur. Bu sahnenin burada oluşu da illüstrasyonların kendi içlerinde oluşturduğu anlatıyı, Ahmet Cemil'in Lamia'ya aşık olma öyküsünü tamamlamıştır.

İkbal ile Vehbi Bey'in düğününün olduğu sahne yerine, Ahmet Cemil'in Lamia'ya uzaktan baktığı sahnenin konulmasıyla ne değişmiş olabilir? Öncelikle illüstrasyonlardaki İkbal'i Vehbi Bey ile evlendirerek matbaaya ortak olma, Lamia ile birlikte olma hayali ve Ahmet Cemil'i halen ek işler yapmaya iten maddi sıkıntıların bir araya gelmesi, Ahmet Cemil'in Uysal'ın *Metruk Ev*'de belirttiği gibi Faustyen bir karakter olma yolunda bazı adımlar atmasına sebep olacaktır. Ahmet Cemil'i Faustyen bir karakter yapan dönüm noktaları ise kız kardeşi İkbal'i matbaaya ortak olma uğruna Vehbi Bey ile evlendirmesi ve evlerini ipotek ederek matbaayı satın almasıdır. Uysal'ın özellikle Ahmet Şekip Efendi'nin Vehbi Bey'in matbaanın tek sahibi olacağını ima ettiği sahneyi Mefisto'nun Faust'u yoldan çıkarmaya çalıştığı sahneye benzetmesi çarpıcıdır (2014, s. 200). Bu bağlamda,

Ahmet Cemil'in Faustyen bir karakter olarak kendi arzularını gerçekleştirme yolunda İkbāl'i evlendirmesinden sonraki dn sahnelerinin yerine Lamia'yı izlediği sahnelerin getirilmesi, verdiği bu Faustyen kararın ardındaki motivasyonları resimleyen illüstrasyonların aynı sayfada bir araya gelmesine sebep olmuştur. Hem matbaayı, hem de Lamia'yı şiddetli bir şekilde isteyişi, ancak bu iki arzusunu da şu anki maddi durumuyla gerçekleştiremeyeceği illüstrasyonlarda ima edilmiş, bu sayfadaki  illüstrasyon da adeta kendi içinde Faustyen bir örgü oluşturmuştur.

Bu bölümde öncelikle *Servet-i Fünun* dergisinde görsel materyallerin kullanılışı ile *Mai ve Siyah*'taki illüstrasyonların metni desteklemesi, hatta ona yeni anlamlar yükleyebilmesi arasında bir ilişki kurdum. Hem dergide hem de romanda görsel malzemeler yalnızca süsleme amacıyla yayımlanmamakta, metinler görsel malzemeler sayesinde gelişmekte ve derinleşmektedir. Bu gelişme ve derinleşme illüstrasyondaki perspektif değişimleri ve bakış dinamiği yoluyla sağlanmaktadır. Örneğin, Ahmet Cemil'in i dünyasının ve hayallerinin yansıtıldığı illüstrasyonlarda Ahmet Cemil yakın bir perspektiften çok ön planda çizilmiş, onun dünyayı anlamlandırma aşamasındaki tereddütlerinin verildiği illüstrasyonlarda ona daha uzak bir perspektiften bakılarak gözlemci anları resimlenmiş, onun kendi dış gerçekliğini yeniden kuran yaratıcı bakışının gösterildiği illüstrasyonlarda çevresindekiler onun perspektifinden, onun gördüğü şekilde çizilmiştir. Ayrıca Ahmet Cemil'in ve diğer karakterlerin birbirlerine bakarak oluşturdukları bakış dinamiği de Ahmet Cemil'in diğer karakterler tarafından nasıl görüldüğüne dair ipuçları vermektedir. Bu şekildeki bir hareketlilik, Ahmet Cemil'i farklı zamanlarda farklı karakterlerin arasında görebilmemize imkân vererek ona yaklaşmamızı sağlar. Başka bir hareketlilik ise illüstrasyonların metinde tekabl ettiği yerlerden daha farklı sıralarda yayımlanmasıyla yaratılır. İllüstrasyonlardan bazıları sıralarını

değiştirerek Ahmet Cemil'in karakterini yakından yansıtan illüstrasyonlarla ya da metinde Ahmet Cemil'in iç dünyasını yansıtan pasajlarla bir araya gelirler. Bu da illüstrasyonların Ahmet Cemil'in iç dünyasının örüntülerini daha da vurgulamasını sağlar. Bu bağlamda, illüstrasyonlar yalnızca olan biteni resimlememesi, Ahmet Cemil'in karakter kurulumuna yardımcı olması bağlamında metindeki tasvirlerle benzer. Hem metindeki tasvirler, hem de illüstrasyonlar yalnızca olay örgüsünü resimlemez; aksine karakter hakkında yeni yorumlar üretilmesine katkıda bulunan küçük ancak çok önemli ayrıntıları barındırırlar.



BÖLÜM 4

SONUÇ

Mai ve Siyah anlatısında illüstrasyonlar nasıl bir rol oynamıştır? Ahmet Cemil’in bakışı ve kendi bakış açısıyla oluşturduğu levhalar illüstrasyonlarda kendine nasıl bir yer bulmuştur? *Mai ve Siyah*’ın tefrika edildiği resimli *Servet-i Fünun* dergisinin *Mai ve Siyah* ile ve illüstrasyonlarıyla ilişkisi nedir? Çalışmam boyunca bu soruları yanıtlandırmaya çalışırken *Mai ve Siyah*’ı ve illüstrasyonları görselliğin tarihsel bağlamından koparmadan çok katmanlılıkla örülmüş bir çerçeveye içinde inceledim. Bu çok katmanlılığın aşamalarını sırasıyla 19. yüzyılda fotoğraf makinesi ve stereoskop gibi görsel icatların bireysellikte olan ilgisi, *Servet-i Fünun* dergisinin fotoğraf, resim gibi görsel malzemeleri bireyin estetik zevkiyle ve perspektifiyle ilintili bir şekilde kullanmaları ve görsel yenilikleri bilimsel makalelerde bireyin bakış açısına bağlı olarak tartışmaları, Halit Ziya Uşaklıgil de dahil olmak üzere *Servet-i Fünun* dergisindeki yazar ve şairlerin teorik yazılarında kurmaca eserlerdeki tasvirleri resim sanatıyla bağdaştırmaları, özellikle realist edebiyat konvensiyonlarına göre bir karakter yaratmada tasvirleri karakterin bakış açısına göre düzenlemeleri ve son olarak da *Mai ve Siyah* anlatısının bu tarihsel bağlamla ve derginin realist edebiyat anlayışıyla olan ilişkisiydi. “*Mai ve Siyah* anlatısı” ifadesi, yaptığım tüm bu çalışmanın özünü veriyor aslında. Bu ifadeyle *Mai ve Siyah*’ın yalnızca metinden ibaret olmadığını, onunla eş zamanlı olarak yayımlanan illüstrasyonların da pasajlardan bağımsız olarak anlatıyı çeşitli şekillerde etkilediğini kast ediyorum. Ayrıca *Mai ve Siyah* anlatısının görsel yönünün de metin kadar önemli olduğu düşünüldüğünde Diran Çirakyan’ın rolü ve sanat anlayışının illüstrasyonları nasıl şekillendirdiği de önem kazanmakta ve anlatının daha farklı perspektiflerden yorumlanmasını da mümkün kılmaktadır.

Bu noktalardan yola çıkarak ben bu çalışmamda, *Mai ve Siyah*'ın tarihsel bağlamını görsellik üzerinden izlemeyi amaçlayarak romanı, tefrikasının yayımlandığı *Servet-i Fünun* dergisi ile birlikte inceledim. Tezimin ana malzemesini oluşturan illüstrasyonları *Servet-i Fünun* dergisinin 273. ve 317. sayıları arasındaki tefrika halinden aldım, metinlerden yaptığım alıntılarda ise Özgür Yayınları'ndan çıkan baskıyı kullandım. Gerektiği yerlerde illüstrasyonların tefrikada metnin hangi kısımlarıyla birlikte yayımlandıklarından söz ettim. Derginin görselliği alımlayışı ile metinde görsellikle ilgili öğeleri tasvirler ve gerçekçi edebiyat üzerinden karşılaştırdım. Tezimin “*Mai ve Siyah*'a Levhalardan Bakmak” adlı bölümünde, 19. yüzyılda dünyada ve *Servet-i Fünun*'da görselliğin alımlanmasını, görselliğin bireyin bakış açısına bağlı olarak görülmesi ve realist kurmacanın da bireye odaklanarak tasvirlerle bireyin bakış açısını yansıtmaya bağlamında ele aldım. Bu noktada *Servet-i Fünun* dergisindeki gazetecilik anlayışının yalnızca dış gerçekliği bildiren fotoğraflar çekmekten ve yayımlamaktan ibaret olmadığını, “muhabir” adı verilen görevlilerin estetik zevkini ve bakış açısını yansıtan fotoğrafların ve fotoğrafı çeken bireyin fotoğrafı çekme süreciyle ilgili yazdığı yazıların önemini vurguladım. *Servet-i Fünun*'un yalnızca okunmak için değil, temaşa edilmek için de üretilişiyle *Mai ve Siyah* anlatısının hem metinden hem de illüstrasyonlardan oluşması arasında bir bağ kurdum. *Mai ve Siyah*'ta fotoğrafik bir görüntü çizen ama resim gibi ince ve küçük ayrıntıları da verebilen tasvirler ile Ahmet Cemil'in romantik bakışıyla oluşturulan müphem izlenimci tasvirleri *Servet-i Fünun*'daki “levha” geleneği ile görselliğin ve gerçekçi edebiyatın daha çok bireyin bakış açısı bağlamında konumlanması üzerinden tartıştım. Fotoğraf-resim arası formda yapılandırılan levhalar, yani fotoğrafik betimlemeler yapan, ancak çok düz bir şekilde sadece dış gerçekliği yansıtmayan, onunla ilgili yeni bir şeyler de söyleyebilecek küçük ama önemli ayrıntıları

barındıran tasvirlerdir. Bu tasvirler, Halit Ziya ve Cenap Şehabeddin'in tanımladığı gibi, fotoğrafik görüntünün resim gibi yoruma dönüşebildiği levhalardır. Diğer levhalar ise "Ahmet Cemil levhaları" olarak betimlediğim daha muğlak ve izlenimci levhalardır. Roman boyunca odaklanılan bakış açısı Ahmet Cemil olsa da, anlatıcı ona bazı durumlarda daha mesafeli dururken bazı durumlarda ise tamamen zihnine girmekte ve onun dilini kullanmaktadır. Ahmet Cemil'in zihnine yakınlaştıkça levhalar da değişmeye başlar, muğlaklaşır ve böylece bir levha dinamizmi ve geçişliliği meydana gelir.

Tezimin "*Mai ve Siyah*'a İllüstrasyonlardan Bakmak" adlı bölümünde illüstrasyonların romanda hangi noktaları önemseddiğini, metnin levha dinamiğiyle olan ilişkisini, metne dair yeni yorumları ve imaları ne şekillerde ürettiğini sorguladım. Romanı açımırken bahsettiğim levhaların dönüşümünün *Mai ve Siyah* illüstrasyonlarında nasıl ve ne şekillerde görüldüğünü "bireysel gerçeklik" ve realizmin karaktere odaklanma kaygısı bağlamında tartıştım. Sonuç olarak illüstrasyonlar yalnızca olay örgüsünü resimlemekle kalmamış, bize Ahmet Cemil hakkında ait oldukları pasajlarda olmayan bilgileri de ima etmiştir. Bu bağlamda, *Servet-i Fünun* dergisinde görsel materyallerin kullanılışı ile *Mai ve Siyah*'taki illüstrasyonların metni desteklemesi, hatta ona yeni anlamlar yükleyebilmesi arasında bir ilişki vardır. Hem dergide hem de romanda görsel malzemeler yalnızca süsleme amacıyla yayımlanmamış, görsel malzemeler metinler hakkında yeni yorumlar üretebilmiştir. Bu yeni anlam üretimleri özellikle illüstrasyondaki perspektif değişimleri ve bakış dinamiği ile sağlanmıştır. Örneğin, Ahmet Cemil'in iç dünyasının ve hayallerinin yansıtıldığı illüstrasyonlarda, Ahmet Cemil yakın bir perspektiften çok daha ön planda çizilirken, onun dünyayı anlamlandırma aşamasındaki tereddütlerinin verildiği illüstrasyonlarda ona daha uzak bir

perspektiften bakılarak gözlemci anları resimlenmiştir. Onun kendi dış gerçekliğini yeniden kuran yaratıcı bakışının gösterildiği illüstrasyonlarda ise çevresindekiler onun perspektifinden çizilmiştir. Bu şekildeki bir hareketlilik, Ahmet Cemil’i farklı zamanlarda farklı karakterlerin arasında görebilmemize imkân vererek ona yaklaşmamızı sağlamıştır. En son olarak da *Mai ve Siyah*’ın tefrika haline bakıp illüstrasyonların dergide bulunduğu yerleri analiz ederek, metinde tekabül ettikleri yere göre olması gerekenden daha önce ya da daha sonraki bir sırada gelmelerini metnin ve illüstrasyonların realist kaygıları ile Ahmet Cemil’in bireysel bakışına odaklanmaları üzerinden yorumladım. Burada da illüstrasyonların metinde tekabül ettiği yerlerden daha farklı sıralarda yayımlanması üzerinden başka bir hareketliliğin yaratıldığını tartıştım.

Sonuçta *Servet-i Fünun* dergisi görselliği bireyden ve bireyin bakış açısından ayrı düşünmemiştir. Crary’nin genel olarak 19. yüzyıl için belirttiği üzere, fotoğraf ve resim gibi çeşitli görsel malzemeleri öncelikle bireyin bakış açısına bağlı ürünler olarak alımlamış ve bu yönde kullanmıştır. Halit Ziya’nın yarattığı başka bir gerçekçilik anlayışı çerçevesinde, *Mai ve Siyah* romanı da yalnızca dış gerçekliği yansıtmayı dert edinmemiş, başkarakter Ahmet Cemil’i anlamamıza ve ona yakından bakmamıza yardımcı olan tasvirleri, yani *Servet-i Fünun* ve Halit Ziya’nın diliyle, levhaları çizmiştir. Romanın tefrikasıyla birlikte yayımlanan illüstrasyonlar da Ahmet Cemil’in karakterini derinleştirme konusunda metindeki levhalara yardım etmiş, onları tamamlamış, hatta onlardan bağımsız olarak da bu karakter yaratımına önemli katkılarda bulunmuştur. Böyle bir analiz, öncelikle *Servet-i Fünun* dergisinin gerçek hayattan kopuk olduğu, bir “kaçış” edebiyatı yarattığı gibi önyargıları kırmada önemli rol oynayacaktır. *Servet-i Fünun* dergisi çok güncel yerlerin, makinelerin ve insanların fotoğraflarını yayımlamış, makalelerinde de bu fotoğrafları

ekenin bakış açısıyla birlikte değerlendirmiş bir dergidir. *Mai ve Siyah*'ın böyle bir dergide tefrika edildiği bilgisiyle ona yeniden bakmak, hem romanı hem de Halit Ziya'nın gerçekçi tavrını yeni bir perspektifle yorumlamayı mümkün kılacaktır.

Tezimde *Servet-i Fünun* dergisinin görsel malzemelerine, görselliğin alımlanışını tartışan makalelere, illüstrasyonların da metinle birlikte yayımlandığı romanın tefrika haline odaklanmam; *Mai ve Siyah* tefrikasının tarihsel bağlamını görsellik üzerinden takip edebilmeyi bir nebze de olsa mümkün kılmıştır. Bu bağlamda bir takip, *Mai ve Siyah*'ın tefrika edildiği bölümlerin o sayılarda hangi görsel malzemelerle ve görsel malzemeleri tartışan makalelerle birlikte yayımlandığının izini sürmekle, *Araba Sevdası* başta olmak üzere diğer musavver kurmaca eserlerle yapılacak karşılaştırmalı alışmalarla, hatta *Mai ve Siyah*'ın yayımlandığı dönemde *Servet-i Fünun* haricinde ıkan diğer resimli dergilerin görsel malzemeleri nasıl kullandığının ve alımladığının analiziyle oldukça genişletilebilir.

EXTENDED ABSTRACT

Halit Ziya Uşaklıgil's *Mai ve Siyah* novel was serially published with twenty-seven illustrations in the *Servet-i Fünun* literary journal between 1896 and 1897. It first appeared in the 273rd issue and its last part was published in the 317th issue. The illustrations were drawn by Armenian artist Tiran Chrakian. He illustrated a variety of texts ranging from fiction to scientific articles in the *Servet-i Fünun* journal, in which visual materials of all kinds such as photographs, paintings, sketches, and caricatures were published along with the texts.

Mai ve Siyah is a quite significant novel in Turkish literature because the author, Halit Ziya Uşaklıgil, applies modern Western literature conventions and writes an early example of the modern realist novel. In the novel, the main character Ahmet Cemil is a young and ambitious poet. However, he cannot make a living writing poems, especially after his father dies, so he begins to work at the publishing firm, becoming a tutor for extra income. He does not yield to these economic problems and works hard to complete his book, but his sister's death and the loss of his beloved make him desperate, and he gives up his dreams. *Mai ve Siyah* generally focuses on the conflict between Ahmet Cemil's dreams as blue and the reality as black, and we see all of these events from Ahmet Cemil's perspective; the narrator does not cut in as in earlier Turkish novels. This is the reason *Mai ve Siyah* is considered among the earlier realist novel examples.

Scholars have usually studied *Mai ve Siyah* in these aspects: the realist convention, the conflict between dream and reality, the reflection of the media and press at that time, Ahmet Cemil's romantic character, and psychological analysis of

him: these are still popular topics in Turkish literature. On the other hand, considering *Mai ve Siyah*'s serial dynamics, illustrations and *Servet-i Fünun*'s visual framework will help interpret it from fresh perspectives. Although it is famous as a realist novel with realist depictions, even making reference to visuality in its title, it would be appropriate to consider the visual foundations of *Mai ve Siyah*, which translates as "Blue and Black".

In this study, I argue that *Mai ve Siyah*'s illustrations are an important part of the narrative and have the capacity to influence it. They do not only work as ornamental materials; they are supplementary ones to help understand Ahmet Cemil's character along with the text. However, it does not mean that the illustrations depend solely on the text. On the contrary, they are capable of depicting Ahmet Cemil in certain ways that are independent from the text.

I ask the question of whose perspective is focalized in the illustrations, by considering the similarities with the text and the differences from that. By doing that, I include remarking on debates about the developments of visual culture in the nineteenth century, the relationship between the idea of individualism and the visuality at that time, and their marks on nineteenth-century literature. I interpret how the narrator's objective focus on Ahmet Cemil's subjective reality is adapted to the illustrations. I also pay attention to Tiran Chrakian's understanding of art in order to determine how his perspective forms the illustrations. Lastly, I investigate the serial characteristics of the illustrations and try to explain in what ways their contact with the page layout and the text in the issue influenced the narrative. By doing that, I consider Chrakian's expressionist understanding of art based on the question of how his perception helped shape the structure of perspective in illustrations.

To discuss the nineteenth-century visual culture, Jonathan Crary's *Modernity and the Problem of the Observer* (2010) is my one of the main theories, since it relates the progress of visual culture with individuality. He interprets the shift from camera obscura to stereoscope and camera as the shift from mechanic system's vision to the human eye's vision. In other words, the idea of vision becomes dependent upon the human eye, not a device that perfectly ignores the human eye. Although the observer is passive in the first stage, the individual as an observer becomes an active participant of the seeing process. This shift and the growing individual touch in visuality are meaningful for considering the *Servet-i Fünun* journal as well. The effect of a photographer's perspective, comprehension, understanding of art upon the photograph was always highlighted in the journal. For instance, the photography contest organized by journal members specifically rewarded photographs with a well arranged artistic perspective.

For my thesis, Crary's ideas about individuality of the visual innovations in nineteenth century and the way the *Servet-i Fünun* journal adopted this view is crucial. Based on these ideas of individuality and visuality, I interpret how Ahmet Cemil's perspective is central both in the text and in the illustrations. In order to discuss that, I elaborate on Zeynep Uysal's *Metruk Ev* (2014), where she emphasizes that there is not the outside reality without Ahmet Cemil's perception in the novel, and he establishes his own reality according to his inner world. After close readings discussing this issue, I conclude that Ahmet Cemil acts as an observer in the novel. As an observer, he redefines the outside world from his point of view in the novel, and we see the same pattern in the illustrations. In many of them, he watches people, landscape and commodities and tries to understand the world.

EK B

DERGİ GÖRSELLERİ VE İLLÜSTRASYONLAR



Figür 1. Fotoğraf Tüfengi

ده انشا اولوش واولقده بولوش اولان باراقلارک هیت عمومی اراکه ایشکدهن. هر ایکسی دخی شهر جاری رومینک بدینه مصادف جمه کونی اخذ اولقشدر. خبر مزمن بو بولده وارد اولحق رسعلرک صر سیه یشکاه ارباب معالجه وحی طیبی ایسه رسعلرک طاشنی نام آو حه لر یزی و یاده باید بر مقدمه اولده یز حالد بولم وقاع جاریه متعلق افساورک سرعت احضار و طبی ملتزم بولدرنی جهته — نو حه لر ی شهر یز ده حاک اشدر بر دک — سائر رسعلر مزده کوریلان نفاست بولنره حائل اوله امشدر .

احمد احسان

ملوکاهده مرادلی استانیونی جوارنده حدوده سوق اولان سا کرک اقامتی ایکیون انشا اولوش واولقده بولوش اولان باراقلارک فوطوغرافیلری خبر من طرفسندن آلوب ادرامزه کوتدرلش اولقده دونکی چهارشنبه کونی صبحا ترنیه واصل اولان اشیر فوطوغرافیلری همان دستگاه حکه و بر دک بوکونکی نسخه مرک رسعلری ترنیه و طبع اولوش اولدنی حالد اشیر معینه مزه بعدالترنیه و ترلو حه سیه درج و شره مسارعت ایلهک بو رسعلردن برنجیسی باراقلاردن برعددیله سوقیات عسکر یه مأمور ضابطلاردن بعضیلری وایکنجیسی

واوده بر سلام تسلیم ساز ابله یشیل باشلری قالدیررکن اوزاقدن دودر . او اولاد در پای دیک برمتی تمکیر و سکنه دار ابله سوزولن بر بلوط شنگلده ایله یوره

(بعدالترنیه) — سوقیات عسکر یه رسعلریله خبر مزمنی ترنیه وقارین کرانزی منسون ایلمک اوزره تکفور طاشندن مرادلی طریقده حدود شاهانه اعزام اولان جنود جنساب ملوکاهک گذرگاهنه متعلق بعض رسعلر تدارکی شمنده اوجو اوده برنجیر وسام تعیین قلمش وسایه غایتوا به جناب



[تکفور طاشندن مرادلی طرفایه حدود حاکله سوق اولان جنود جناب ملوکاهه عسکر یه یازیلان باراقلار]
La Construction des baraquements Militaires à la station mourvilly sur la ligne de Salonique



[خبر مزمنی دخی وعلت غا طیبی]
Les officiers chargés de l'expédition militaire et un Baraquement

Figür 2. Tekfur Dağından Muratlı Tarikiyle Hudud-i Hakaye Sevk Olunan Cenud-ı Cenab-ı Mülukaneye Münhasıren Yayılan Barakalar. İşbu Barakalardan Biri ve Heyet-i Zabıtası



Figür 3. Serez Kıyafetleri (Muhbir-i Mahsusamızın Fotoğrafından)



Figür 4. Kavala'nın Manzara-i Umumiyesi



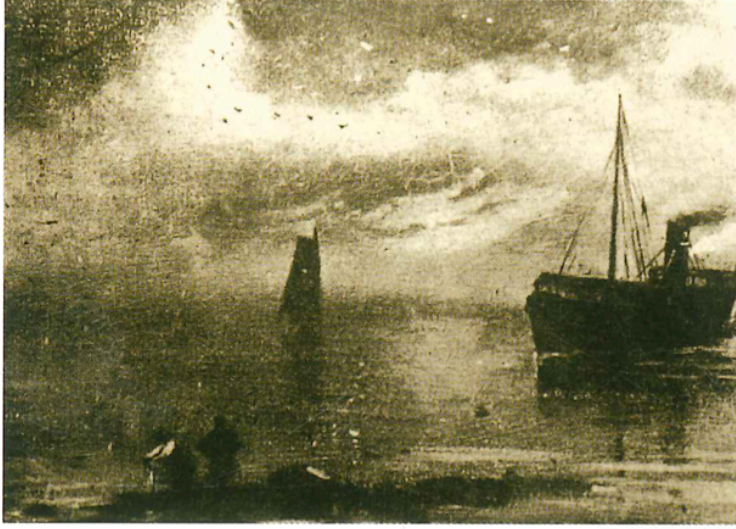
Figür 5. Levha: Madmazel Bonheur Hücresi-i İştigalinde -Musavveri: Madmazel J. Aşil Fold (294 Numaralı Nüşamızda Münderiç Paris Mektubunda Rosa Bonheur'a Dair Malumat Var İdi.)



Figür 6. Bahâr-1 Terânedar



Figür 7. Çeşme Başında



DRAN ÇIRAKYAN
MARMARA DENİZİNDE
GÜNBATIMI

1908 YILI TEOTİK ALMANAĞINDAN.

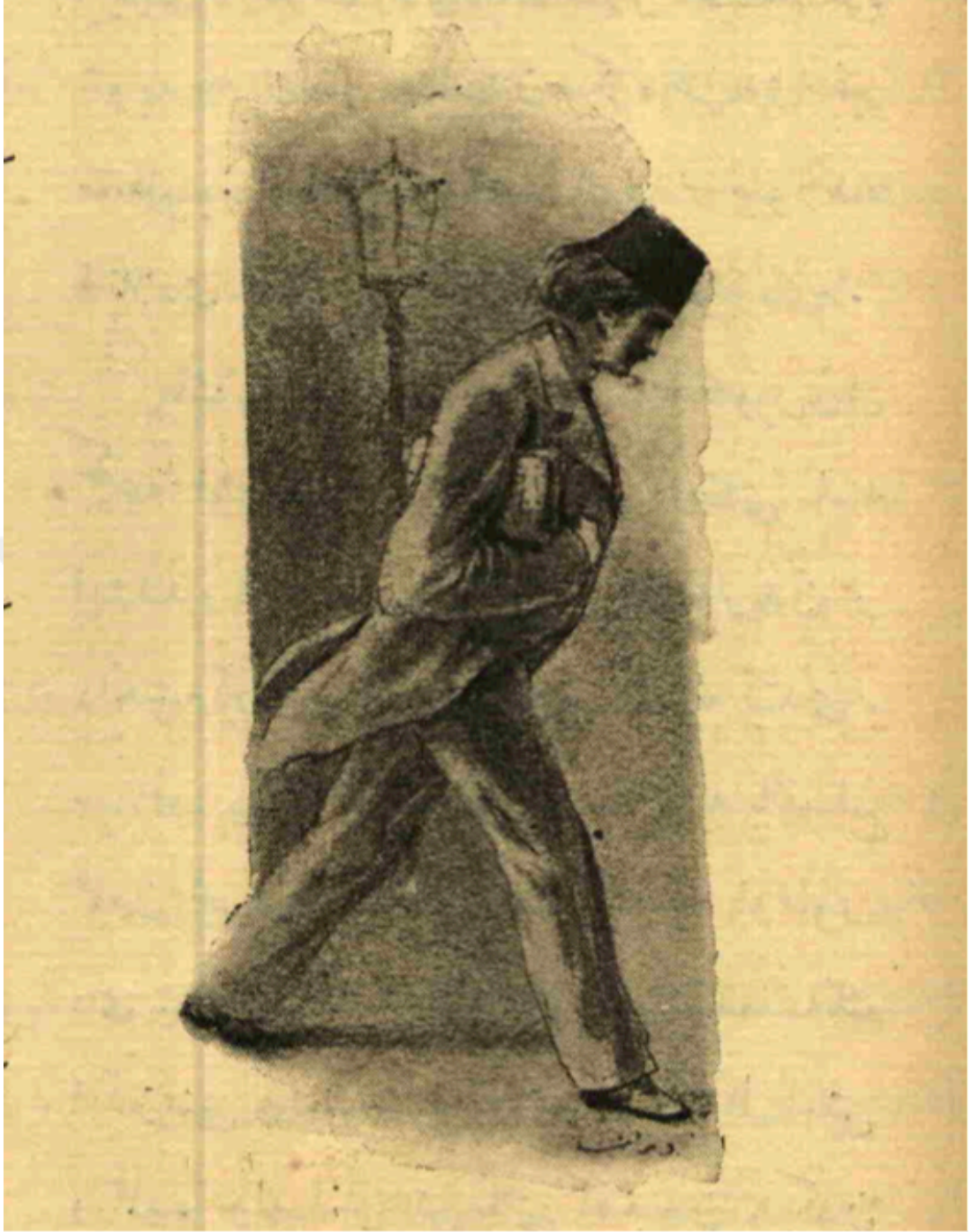
Figür 8. Marmara Denizi'nde Günbatımı



DRAN ÇIRAKYAN
NATÜRMORT

TUVAL ÜZERİNE
YAĞLIBOYA.
30x48 CM.
ÖZEL KOL.

Figür 9. Natürmort



Figür 10. [altyazısız resim]



Figür 11. Ahmet Cemil Şöyle Arabaya Kurulup Da...



Figür 12. Ahmet Cemil Hemşiresinin Kabrini Ziyaret Eder



Figür 13. Consecrated Ground



Figür 15. Ahmet Cemil Parmaklık Kapısının Yanındaki Zili



Figür 16. Lamia Şimdi Ellerini Hatıratına Teslim Ederek



Figür 17. Ahmet Cemil ile Hüseyin Nazmi Bahçede



Figür 18. Ahmet Cemil Gözünü Lamia'dan Ayıramıyordu



Figür 19. Bir Saat Sonra Mesajiri'nin Sarayburnu'nu Dolaşan Vapuru



Figür 20. O Vakit Ahmet Cemil Vapurun Kenarındaki Kanepenin Üzerine Oturdu



Figür 21. Ahmet Cemil ile Mesajiri Yan Yana



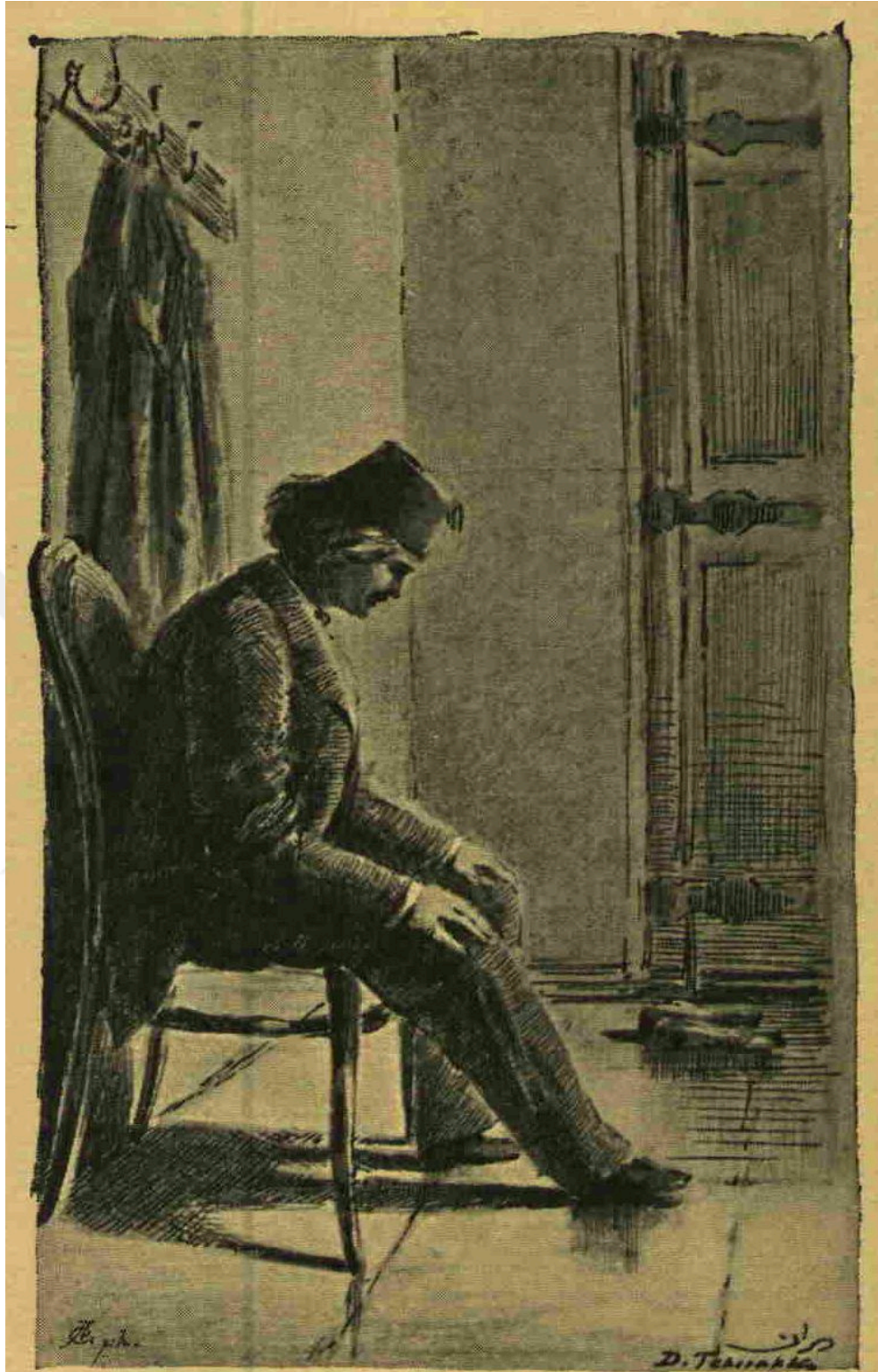
Figür 22. Merdivenin Başında Duran Raci'nin Çocuğu...



Figür 23. Cemil Merdivende Durdu, Bir Nazar-ı Veda İle



Figür 24. Herkes Ahmet Cemil'in Eserini Dinlemeye Hazırlanıyor



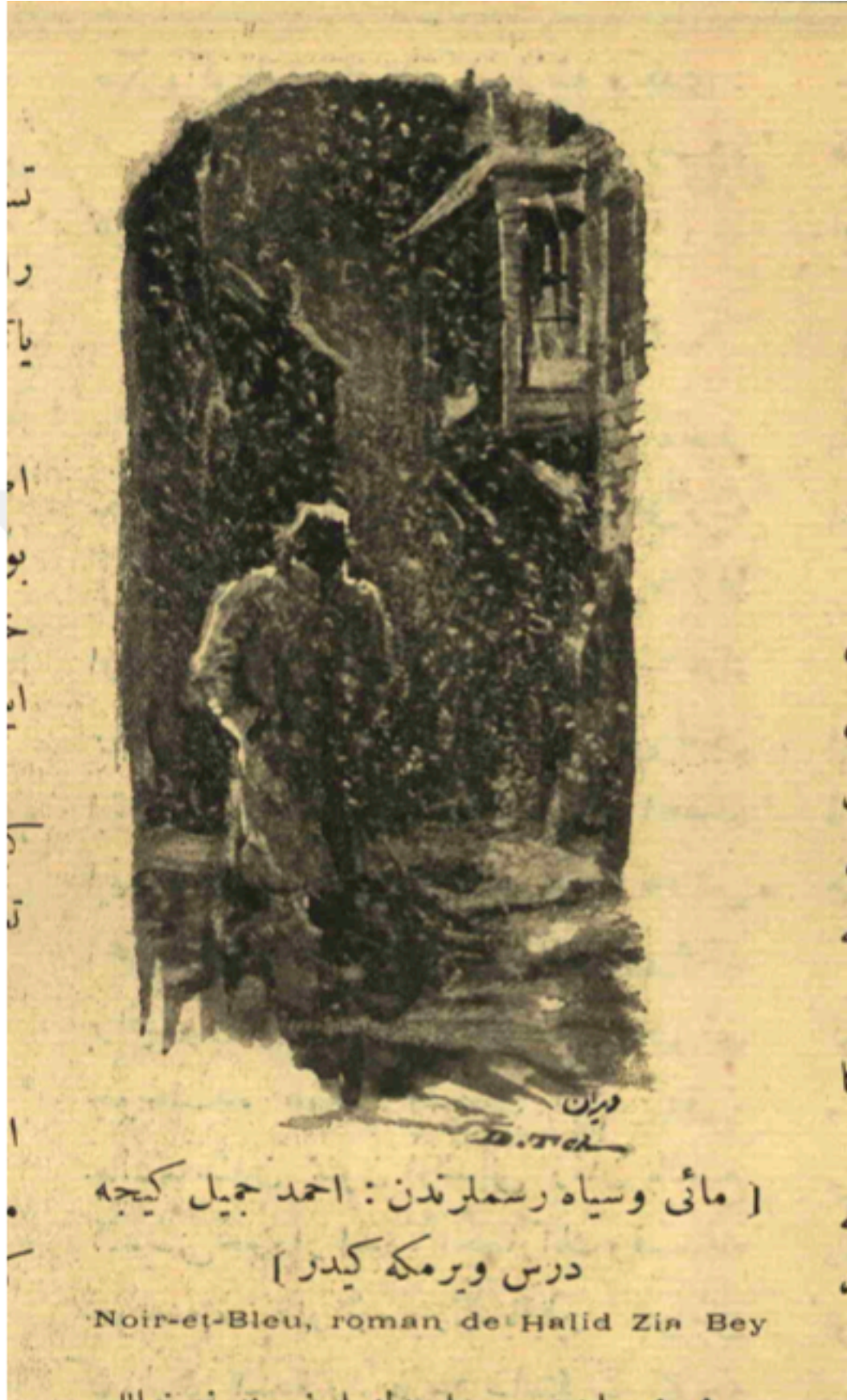
[مائی وسیاہ رسملرندن :]

[احمد جمیل حوالیدہ صدالیہ یورغون دوشر]
Les illustrations de Noir-et-Bleu :
roman de Halid Zia Bey

Figür 25. Ahmet Cemil Holde Sandalyeye Yorgun Düşer



Figür 26. Ahmet Cemil Defter-i Şiirini Sobada Yakıyor



Figür 27. Ahmet Cemil Gece Ders Vermeye Gider



Figür 28. Mai ve Siyah ve Araba Sevdası İllüstrasyonları Yan Yana



Figür 29. Bihruz Bey Kırlarda Gezer Olmuştu



Figür 30. (sağ üst) Ahmet Cemil Gözünü Lamia'dan Ayıramıyordu (sol üst) Ahmet Cemil İdare Memuruyla Konuşuyor (alt) Ahmet Cemil Holde Sandalyeye Yorgun

Düşer

KAYNAKÇA

- Agah Hasib. (1896). Paris muhbirimizden mektub: Ahsen'ül-menazır. *Servet-i Fünun*, 294, 119-123.
- Alkent, N. F. (1896). Sanat. *Servet-i Fünun*, 262-263-264: 25-26, 41-42, 56-58.
- Altuğ, F. (2014). Sunuş. *Araba Sevdası eleştirel basım*'ın içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Andı, M. F. (1997). Resimli romanlar, roman resimleri. *Dergâh*, 89, 4-5, 22.
- Anonim. (1896a). Servet-i Fünun idaresi'ne. *Servet-i Fünun*, 271, 163.
- Anonim. (1896b). Fotoğraf tüfengi. *Servet-i Fünun*, 276, 245.
- Anonim. (1897a). Tekfur Dağından Muratlı tarikiyle hudud-i hakaye sevk olunan cenud-ı cenab-ı mülukaneye münhasıren yayılan barakalar. İşbu barakalardan biri ve heyet-i zabitası. *Servet-i Fünun*, 315, 48.
- Anonim. (1897b). Serez kıyafetleri (muhbir-i mahsusamızın fotoğrafından). *Servet-i Fünun*, 315, 33.
- Anonim. (1897c). Kavala'nın manzara-i umumiyesi. *Servet-i Fünun*, 315, 36.
- Ayata, Y. (1996). *Servet-i Fünun mecmuası*, 256-305. sayılar (inceleme ve seçilmiş metinler). yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi.
- Aydoğan, Y. (2009). *Yazınsal disko: Halid Ziya Uşaklıgil'in yeğin yazısı*. (yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Bardakjian, K. B. (2000). *A reference guide to modern Armenian literature 1500-1920*. Detroit: Wayne State Üniversitesi Yayınları.
- Baudelaire, C. (2013). *Modern hayatın ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M. (2014). *Edebiyat üstüne yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, J. (2014). *Bir fotoğrafı anlamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Blouinartinfo. (2016). 18 Nisan 2016 tarihinde bu site üzerinden ulaşıldı, <http://www.blouinartinfo.com/artists/6900-georges-achille-fould>.
- Bolayır, A. E. (1896). Musahabe-i edebiye. *Servet-i Fünun*, 282, 238-239.
- Crary, J. (2010). *Gözlemcinin teknikleri: on dokuzuncu yüzyılda görme ve modernite üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çırakyan, D. (1896a). [altyazısız resim]. *Servet-i Fünun*, 275, 237.

- Çırakyan, D. (1896b). Ahmet Cemil şöyle arabaya kurulup da. *Servet-i Fünun*, 283, 365.
- Çırakyan, D. (1896c). Ahmet Cemil, Hüseyin Baha'yı kanepeye yaslanmış. *Servet-i Fünun*, 281, 333.
- Çırakyan, D. (1896d). Ahmet Cemil parmaklık kapısının yanındaki zili. *Servet-i Fünun*, 279, 300.
- Çırakyan, D. (1896e). Lamia şimdi ellerini hatıratına teslim ederek. *Servet-i Fünun*, 289, 45.
- Çırakyan, D. (1896f). Ahmet Cemil ile Hüseyin Nazmi bahçede. *Servet-i Fünun*, 277, 268.
- Çırakyan, D. (1896g). Ahmet Cemil gözünü Lamia'dan ayıramıyordu. *Servet-i Fünun*, 298, 188.
- Çırakyan, D. (1896h). Merdivenin başında duran Raci'nin çocuğu. *Servet-i Fünun*, 284, 381.
- Çırakyan, D. (1896i). Herkes Ahmet Cemil'in eserini dinlemeye hazırlanıyor. *Servet-i Fünun*, 301, 233.
- Çırakyan, D. (1896j). Ahmet Cemil holde sandalyeye yorgun düşer. *Servet-i Fünun*, 298, 189.
- Çırakyan, D. (1896k). Ahmet Cemil gece ders vermeye gider. *Servet-i Fünun*, 282, 349.
- Çırakyan, D. (1896l). Bihruz Bey kırlarda gezer olmuştu. *Servet-i Fünun*, 282, 348.
- Çırakyan, D. (1896m). [*Mai ve Siyah ve Araba Sevdası* illüstrasyonları yan yana]. *Servet-i Fünun*, 282, 348-49.
- Çırakyan, D. (1896n). [sağ üst] Ahmet Cemil gözünü Lamia'dan ayıramıyordu [sol üst] Ahmet Cemil idare memuruyla konuşuyor [alt] Ahmet Cemil holde sandalyeye yorgun düşer. *Servet-i Fünun*, 298, 188-89.
- Çırakyan, D. (1897a). Ahmet Cemil hemşiresinin kabrini ziyaret eder. *Servet-i Fünun*, 312, 412.
- Çırakyan, D. (1897b). Bir saat sonra Mesajiri'nin Sarayburnu'nu dolaşan vapuru. *Servet-i Fünun*, 318, 76.
- Çırakyan, D. (1897c). O vakit Ahmet Cemil vapurun kenarındaki tahta kanepenin üzerine oturdu. *Servet-i Fünun*, 318, 77.

- Çırakyan, D. (1897d). Cemil merdivende durdu, bir nazar-ı veda ile. *Servet-i Fünun*, 315, 45.
- Çırakyan, D. (1897e). Ahmet Cemil defter-i şiirini sobada yakıyor. *Servet-i Fünun*, 315, 44.
- Çırakyan, D. (1897f). [Ahmet Cemil ile Mesajiri yan yana]. *Servet-i Fünun*, 318, 76-77.
- Dickens, C. (2011). *Kasvetli Ev*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Ersoy, A. (2015). Camdaki hafıza: Ahmed Rasim, fotoğraf ve zaman. *E-skop Sanat Tarihi Eleştiri*, 1-14. <http://www.e-skop.com/print.aspx?PageID=2457>'dan indirildi.
- Evin, A. Ö. (2004). *Türk romanının kökenleri ve gelişimi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hacıkyan, A. J. (2000). *The heritage of Armenian literature from the eighteenth century to modern times*. Detroit: Wayne State University Press.
- Huyugüzel, Ö. F. (2010). *Mai ve Siyah için edebiyatımızın zirvesindekiler: Halit Ziya Uşaklıgil*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Jordan, J. (2011). *Supposing Bleak House*. Charlottesville: Virginia University Press.
- Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni ressamlar*. İstanbul: Matüsalem Uzmanlık ve Yayıncılık.
- Leavis, F. R. (1972). *Dickens: the novelist*. Harmondsworth: Penguin.
- Leighton, M. E. ve Lisa Surridge. (2008). The plot thickens: toward a narratological analysis of illustrated serial fiction in the 1860s. *Victorian Studies*, 51, 65-101.
- M. C. (1896). Bursadan musavver mektup. *Servet-i Fünun*, 267, 100-101.
- Madmazel J. Aşıl Fold. (1896). Levha: Madmazel Bonheur hücre-i iştigalinde-musavveri: Madmazel J. Aşıl Fold (294 numaralı nüshamızda münderiç Paris mektubunda Rosa Bonheur'a dair malumat var idi). *Servet-i Fünun*, 297, 164.
- Magda, S. (2008). *Başlangıçtan günümüze Ermeni resim sanatı*. İstanbul: Agos Yayıncılık.
- Mahmut Sadık, (Kadri). (1896a). Musahabe-i fenniyye. *Servet-i Fünun*, 257, 355-357.

- Mahmut Sadık, (Kadri). (1896b). Musahabe-i fenniyye. *Servet-i Fünun*, 294, 116-117.
- Mahmut Sadık, (Kadri). (1896c). Musahabe-i fenniyye. *Servet-i Fünun*, 256, 140-43.
- Mahmut Sadık, (Kadri). (1897). Kutba doğru: Doktor Fridçof Nansen. *Servet-i Fünun*, 318, 91.
- Mahmut Sadık, (Kadri). (1898). Musahabe-i fenniyye. *Servet-i Fünun*, 365, 6-7.
- Mildanoğlu, Z. (2014). *Ermenice süreli yayınlar 1794-2000*. İstanbul: Aras Yayınları.
- Özendes, E. (2013). *Osmanlı İmparatorluğu 'nda fotoğrafçılık – 1839-1923*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Özgül, M. K. (1997). *Resmin gölgesi şiire düştü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özön, M. N. (2012). *Osmanlıca Türkçe sözlük*. İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2012.
- Recaizade Mahmut Ekrem. (2014). *Araba Sevdası*. (ed.) Fatih Altuğ. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rewald, J. (1961). *The history of impressionism*. New York: Museum of Modern Art.
- Rignall, J. (1992). *Realist fiction and the strolling spectator*. New York: Routledge.
- Şahin Tekinalp, P. (2011). Araba Sevdası: Recaizade Mahmut Ekrem ve Halil Paşa buluşması. *Türkiyat Araştırmaları: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü*, 15, 185-205.
- Şehabeddin, C. (1896). Musahabe-i edebiye 19: Fransız edebiyat-ı cedidesine dairdir. *Servet-i fünun*, 299, 199-203.
- Thalasso, A. (2008). *Osmanlı sanatı: Türkiye'nin ressamları*. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Thomas, J. (2004). *Pictorial Victorians: the inscription of values in word and image*. Ohio: Ohio University Press.
- Tokgöz, A. İ. (1896a). Fotoğraf müsabakası. *Servet-i Fünun*, 269, 130.
- Tokgöz, A. İ. (1896c). Fotoğraf müsabakası, neyayı' -i mükâfat. *Servet-i Fünun*, 283, 355.
- Tokgöz, A. İ. (1896b). Uşşakizade Halit Ziya Bey. *Servet-i Fünun*, 273, 205.
- Tokgöz, A. İ. (1896d). Servet-i Fünun. *Servet-i Fünun*, 271, 163-164.

- Tokgöz, A. İ. (1896e). Fotoğraf tufengi. *Servet-i Fünun*, 276, 247-48.
- Tokgöz, A. İ. (1896f). Resimlerimiz. *Servet-i Fünun*, 290, 55-56.
- Tokgöz, A. İ. (1896g). Resimlerimiz. *Servet-i Fünun*, 297, 165-66.
- Tokgöz, A. İ. (1897a). İstanbul postası. *Servet-i Fünun*, 309, 354-355.
- Tokgöz, A. İ. (1897b). Resimlerimiz. *Servet-i Fünun*, 315, 42, 48.
- Tokgöz, A. İ. (1897c). Resimli milli roman Mai ve Siyah. *Servet-i Fünun*, 354, 120.
- Tokgöz, A. İ. (2012). *Matbuat hatıralarım (1888-1914)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (1896). Tedkikât-ı edebiye: Goncourtlar. *Servet-i Fünun*, 282, 343-348.
- Uşaklıgil, H. Z. (2010). *Mai ve Siyah*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2012). *Hikâye*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uysal, Z. (2014). *Metruk ev*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uzundemir, Ö. (2010). *İmgeyi konuşturmak: İngiliz yazınında görsel sanatlar*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Victorian web. (1853). Consecrated Ground by Phiz. 16 Mayıs 2016 tarihinde ulaşıldı.
<http://www.victorianweb.org/art/illustration/phiz/bleakhouse/11.html>.
- Watt, I. ve Roland Barthes. (2006). *Gerçekçilik ve romansal biçim*. İstanbul: Yirmi Dört Yayınları.
- Yuva, G. M. (2011). *Modern Türk edebiyatının Fransız kaynakları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.