T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

HALİT ZİYA UŞAKLIGİL VE MEHMET RAUF'UN ROMANLARINDA VARLIK DENEYİMİ OLARAK DENİZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yeşim Esin HAMAMCI

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Seval ŞAHİN GÜMÜŞ

MAYIS 2019

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

HALİT ZİYA UŞAKLIGİL VE MEHMET RAUF'UN ROMANLARINDA VARLIK DENEYİMİ OLARAK DENİZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yeşim Esin HAMAMCI

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Seval ŞAHİN GÜMÜŞ

MAYIS 2019

Yeşim Esin HAMAMCI tarafından hazırlanan HALİT ZİYA UŞAKLIGİL VE MEHMET RAUF'UN ROMANLARINDA VARLIK DENEYİMİ OLARAK DENİZ adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Seval ŞAHİN GÜMÜŞ

Tez Danışmanı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman : Prof. Dr. Seval ŞAHİN GÜMÜŞ

Üye : Prof. Dr. Rahim TARIM

Üye : Dr. Öğretim Üyesi Çimen GÜNAY ERKOL (Özyeğin Üniversitesi)

Üye : _____

Üye : _____

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak yazılmıştır.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.



HALİT ZİYA UŞAKLIGİL VE MEHMET RAUF'UN ROMANLARINDA VARLIK DENEYİMİ OLARAK DENİZ

ÖZET

Bu tezin amacı Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf romanlarındaki "denize bakmak ve düşünmek" eyleminin karakterlerde neye karşılık geldiğini anlamlandırmaktır. Denizin varlığının özelliklerini açıklarken farklı perspektiflerle yeni bir okuma imkânı sağlama ve tez okuyucusunun da çabalarına yer vererek denizin "üç boyutlu"luluğunda sunulan örtük manaları açığa çıkarmayı amaçlar. Servet-i Fünûn dönemi yazarlarının romanlarında denizin incelenmesinin tez konusu olmasının amacı, bunun romanlarda bir tema olup olmamasından ziyade farklı bir okuma denemesi gerçekleştirmek, deniz-su yüzeysel imgelerinin altındaki çok daha derin, inatçı imgeleri açığa çıkarmaktır. Bu da tezimin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bunu yaparken kullanacağım kavramları – *epifani, görü anlatısı, karasal değerler, deniz değerleri…*- açıklayıp denizin varlığının ne manaya geldiğinden bahsettim.

Servet-i Fünûn döneminde sadece Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf'un romanlarına yer vermemin sebebi ise bahsedeceğim kavramları incelemeye elverişli olmaları, dönemin öncüleri ve karakteristiklerini eserlerinde barındırmalarıdır. Dahil edilmeyen romanlar ve Servet-i Fünûn'dan sonraki dönemlerde denizin varlığı ayrı bir araştırma konusu olabilir ve aralarındaki kavramsal farklılıklar karşılaştırılabilir. Türk edebiyatı üzerine yazılantabiatın konu edinildiği inceleme tezleri mevcutsa da bunlar daha genel kapsamlı, coğrafî bilgiler üzerinden ilerleyen ve doğanın temel sembollerini yansıtan araştırmalardır. Bu çalışma ise doğanın bir parçası olarak denizin varlığının bireysel bir değişim/dönüşüm süreci yaratıp yaratmadığı, ruhbilimsel çözümlemeleri, sembolik olarak nasıl kullanıldığına odaklanarak bunları adlandırır.

Anahtar Kelimeler: Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Servet-i Fünûn, deniz, kara, sahil, epifani, görü anlatısı, bulanık zihin

THE SEA AS AN EPERIMENT OF A BEING/ AN EXISTANCE

IN THE NOVELS OF HALİT ZİYA UŞAKLIGİL

AND MEHMET RAUF

SUMMARY

The aim of this thesis is to interpretation of the meaning in the act of "overlooking the sea and thinking" in the novels of Halit Ziya Uşaklıgil and Mehmet Rauf. As well, provide a new reading perception and the sea's three dimensional including the reader's efforts to reveal the implicit meaning of the sea while identifying the features of the sea as a living creature. The purpose of exploration of the boundaries of the sea in the novels of Servet-i Fünun authors is to bring another aspect of reading and revealing the deeper, persistent images behind the sea-water surface other than researching sea as a theme. Which creates the point of origin of my study. In my research, I explained the meaning of the terms of -epiphany, visual narrative, terrestrial values, nautical values…- and the meaning of the sea.

The reason for me to study only the novels of Halit Ziya Uşaklıgil and Mehmet Rauf is mainly they are the eligible examples of the Servet-i Fünun containing the most distinctive characteristics and pioneers of the era. In the meanwhile, it is also possible to make a similar study of comparison of the conceptual differences in the Post Servet-i Fünun Era novels and the ones which were not included in my research. Although there are dissertations in the Turkish Literature which were discussing the nature through a more general view with more geographical information reflecting fundamentals of the nature whereas this study focuses whether the entity of the sea as a part of nature creates an individual transformation alternation/ transformation process, a psychological analysis and identifies how they all represented symbolically.

Key words: Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Servet-i Fünun Era, nautical, terra-firma, coast, epiphany, visual narrative, cloudy mind

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, Türk edebiyatının ustası olarak kabul edilen Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf'un romanları, deniz temasından hareketle kavramsal bir şekilde incelenmiştir. Denize bakmak ve düşünmek eyleminin romanlarda ne anlama geldiği birtakım kavramlarla alınmış ve teorik bir şekilde yeniden okunmuştur.

Tezimin ilk aşamasına, hocam Prof. Dr. Abdullah Uçman ile başladık. Kendisi emekli olduktan sonra Prof. Dr. Seval Şahin Gümüş ile devam ettik. Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca ilgi ve desteğiyle yanımda olan saygıdeğer Prof. Dr. Abdullah Uçman hocama teşekkürü bir borç bilirim. Yüksek lisans derslerinde edebiyata başka pencereden bakmamı sağlayan, bilgi birikimime onlarca katkı sağlayan, desteğini her daim hissettiren, yol gösteren sevgili hocam Prof. Dr. Seval Şahin Gümüş'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Aynı zamanda ilgili kaynaklara ulaşmama yardımcı olan Doç. Dr. Zeynep Uysal'a, Dr. Öğretim Üyesi Fatih Altuğ'a, tez sürecinde hiçbir yardımını esirgemeyen sınıf arkadaşlarım Anıl Çoban ve Uğur Erden'e, hayatım boyunca daima yanımda oldukları ve desteklerini esirgemedikleri için aileme teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **vii**
SUMMARY ..... **ix**
ÖNSÖZ..... **xi**

İÇİNDEKİLER ..... **xiii**
1. GİRİŞ **1**
2. HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'İN ROMANLARINDA DENİZ TEMASI **25**
2.1 Fiziksel Mekânın Kurguya Etkisi: *Nötr Bir Zemin Olarak Deniz* **25**
2.1.1 Sefile **25**
2.1.2 Nemide **27**
2.1.3 Bir Ölünün Defteri **31**
2.1.4 Ferdi ve Şürekâsı **34**
2.1.5 Mai ve Siyah **37**
2.1.6 Aşk-ı Memnu **43**
2.1.7 Kırık Hayatlar **50**
2.1.8 Nesl-i Ahîr **53**
2. 2 Deniz Kenarında Metafor Yağmuru ve Birdenbire Gelen Vahiy: *Epifani ve* Seyirlik Levhalarda Seyre Dalış: *Görü Anlatıları ve Karaya Çarpan Hülyâlar* **56**
2.2.1 Nemide **56**
2.2.2 Bir Ölünün Defteri **63**
2.2.3 Ferdi ve Şürekâsı **65**
2.2.4 Mai ve Siyah **68**
2.2.5 Aşk-ı Memnu **95**
2.2.6 Kırık Hayatlar **101**
2.2.7 Nesl-i Ahîr **102**
3.MEHMET RAUF'UN ROMANLARINDA DENİZ **105**
3.1 Fiziksel mekânın kurguya etkisi: Müzik, koku ve deniz **105**
3.1.1 Ferdâ-yı Garam **105**
3.1.2 Eylül **107**
3.1.3 Genç Kız Kalbi **109**
3.1.4 Bir Aşkın Tarihi **111**
3.1.5 Menekşe **111**
3.1.6 Karanfil ve Yasemin **112**

3.1.7 Böğürtlen **115**
3.1.8 Define-Kan Damlası **115**
3.1.9 Son Yıldız **117**
3.1.10 Harabeler **121**
3.1.11 Halâs **124**
3.2 Aşkın Manzaraya Tesiri: *mutlu-alan (happy-place)* ve *mutsuz alan-lar (unhappy-place)* **125**
3.2.1 Ferdâ-yı Garam **125**
3.2.2 Eylül **127**
3.2.3 Bir Aşkın Tarihi **129**
3.2.4 Karanfil ve Yasemin **130**
3.2.5 Böğürtlen **131**
3.2.6 Son Yıldız **134**
3.2.7 Halâs **135**
4. SONUÇ **137**
Kaynakça **145**
EKLER **149**
Ek A **149**
Ek B **162**

1. GİRİŞ

Edebiyatta denizin işlenişi, denizin sadece bir tabiat unsuru olarak ele alınmasıyla açıklanamaz. Denizin varlığının edebiyatta yeni anlatım şekillerine yol açıp açmadığı, anlatının olanaklarını geliştirip geliştirmediğinin izini sürmek önemlidir. Bu tezde denizin etkileri fiziksel ve psikolojik ikiye ayrılmıştır. Fiziksel olarak incelenecek ilk bölümdeki kavramların çerçevesini çizmek için, deniz edebiyatı alanındaki kaynaklardan Shin Yamashiro'nun *Amerikan Deniz Edebiyatı, Deniz Manzaraları, Plaj Anlatıları ve Sualtı Araştırmaları* (*American Sea Literature- Seascapes, Beach Narratives, and Underwater Explorations)* kitabından yararlanılmıştır. Kitap, kara ve deniz etkileşiminin çevre ve kültüre yansımasını edebiyat üzerinden inceler. Birtakım kavramlar ortaya koyarken bu alanda yapılan çalışmaların azlığından ve "deniz edebiyatı" okumalarının çok ayrıntılı okumalar gerektirdiğinden bahseder. Buradaki *karasal* ve *deniz değerleri, seaman* ve *landman* kavramları, tezde, deniz fizikselliğinden bahsedildiğinde sıkça kullanılmıştır.

Amerikan deniz edebiyatı literatürü denildiğinde ilk örnekler balıkçılık, seferler, göç, isyan, korsanlık üzerine yazılanlardır. Yamashiro, Amerikan deniz edebiyatını dört bölüme ayırır: 1. Erken aşama: 1820 sömürgesine kadar, 2. Altın Çağ: 1820-1860, 3.Düşüş:1860-1900, 4. Modern gelişme ve ilerlemeler. Erken aşama literatür taramalarını, son dönemlerden ayıran nokta "hayal gücü"dür. Deniz alanı, modern kapitalist küresel ekonomi ve Avrupa emperyalizminden etkilenir. Köle anlatıları ve gemi, hiyerarşik düzeniyle (kaptan-mürettebat ilişkisi) okyanus alanında olsa dahi karasallığa işarettir. Herman Melville'in *Moby Dick* (1851) romanında deniz, kendini dönüştürme sürecini yansıtır. Su elementi burada önemlidir. "Jaws" anlatılarının ve denizaltı anlatılarındaki hayal gücünün en önemli örneğidir. Henry David Thoreau'nun *Cape Cod* (1865)'u Amerikan modern deniz edebiyatının ilk örneğidir. Kara ve deniz sınırlarla ayrılmıştır. Yamashiro, kitabında eserleri "denizde, denizaltında, deniz kenarında" şeklinde ayırırken arazi etiğinin (*enduring ethic)* kara ve deniz olarak ikiye ayrıldığını söyler. Amerikan deniz edebiyatında kara, belli yaşam değer kodlarına sahiptir. Karasal arzu, karasal değerleri barındırır. Karasal değerler,

maddiyat, tüketim, mülkiyet hakları, hiyerarşi, sömürge kültürünün özetidir ve toprak temelli yaşam kodlarına sahiptir. Şehirli yaşamı temsil eder, metropoldür. Gündelik zamanı yani karasal zamanı yaşar. Küresel ekonomiyle bağlantılıdır. Kimlikler, milliyetler mevcuttur. Özgürlük kısıtlamasıdır. Modern hakikatler mevcuttur, somuttur. Gerçek kişiliği askıya alma ve toplumla beraber yaşama durumu mevcuttur. Yamashiro, yaptığı karşılaştırmalı edebiyat okumalarında, Amerikan edebiyatında sonra İngiliz edebiyatında da benzer sonuçlara varmıştır. En bilinen deniz edebiyatı yazarları Olaudah Equiano (gezi yazıları), Josh Slocum (*Sailing Around the World*-1900), Jules Verne (*Denizler Altında 20.000 Fersah*-1870), Ernest Hemingway (*Yaşlı Adam ve Deniz*-1952), Daniel Defoe, H. Fenimore Cooper, Charles Dickens, R. Louis Steason,, Jack London, Joseph Conrad, Patrick D'Brian deniz edebiyatına örnek yazarlar olsa da çoğu çocuk edebiyatı ile birleştirilir. Modern deniz edebiyatı yazarları: William Warner (*Beatiful Swimmers*-1976), Sena Jeter Naslund (*Ahab's Wife*-1999), Antonio Benitez Rojo (*A Wiev from the Mangrove*-1998), Thomas Farber (*On Water*-1991), Peter Nichols (*Sea Change*-1997). Yamashiro'nun landman yani *kara düşü kuran karakter* kavramı, bahsedilen karasal değerleri sahiplenmiş karakterlerin genel adıdır. Deniz, vahşi ve asosyal bir arenadır; orada okyanussal değerler baskındır. Okyanussal değerler yani deniz değerleri, küresel ekonomiden bağımsız bir alandır; burada kimlikler, milliyetler kaybolur. Her şey özgürlüktür. Romantik fikirlerle doludur. Hayal kurarken yine de "dünyevi temalar" ile doldurulması kaçınılmazdır.

Deniz edebiyatında *epifani* sık görülür. Bu edebiyat, rüzgâr, dalga, ışık, güneş, hava elementleriyle beraber düşünülmelidir. Çünkü bunların hepsi denizle birlikte bir fenomeni temsil ediyor olabilir. Deniz manzarası genelde huzur ve uyum doludur. Kara ve denizin arasında salınımda kalan "sahil (marine)" düşüncenin vurgu noktasıdır ve "düşünmek" için en avantajlı noktadır. Sahilin her iki tarafı geçici ve etkileşimli yer haline gelir. Burası, nötr bir zemindir ve derin metaforik anlamları vardır. Bu nedenle fizikselliğini aşar. Sahil, arazinin soyut uzantısıdır. Önünde ve arkasında farklı manalar çıkartılmasına sebep olur. Uygarlık ve vahşi doğanın kenarındaki farklı yaşam değerleri önerir. Ne karasal ne okyanussal değerlerde istikrar gösterir. Marjinal bir dünya olmasına rağmen bir varoluşun başka bir şeye dönüşebileceği bir yer, formları sürekli değiştiren sonsuz bir metamorfozdur. Seyirlik levhalar yaratır. Kişisel ruh hâli farklılıkları yani trans-personellik görülür. Sıkıntıyı anlatan bir metafora dönüşür. Bunlar *landman* kavramına karşı *seaman*, kendi adlandırmamla -*deniz düşü kuran*

karakter- karakterini yaratır. Amerikan deniz edebiyatında ilk zamanlarda "profare" (küfredici, kafir, dinsiz, putperest, secular/laik) ya da "blasphemou" (kafir, inançsız; uneducated: cahil, okumamış; rudimental: ilkel, gelişmemiş; violent: sert,kaba; outlawish: kaçak) olarak kullanılır. Foucault'da bu tip onun *heterotopia'*sında (tek gerçek mekânın içinde birçok zaman ve mekânın birden yaşanması) yaşayan insanlar olarak kabul edilir. Seaman, itiraz eder, modern değerlere sahip değildir. Kaçışa meyillidir.

Peki Servet-i Fünûn yazarları romanlarında kara ve deniz ayrımı yapıyor mu? Yapıyorsa bir *landman* ya da *seaman* karakteri ya da muadillerini yaratıyor mu? Tezimde romanlara öncelikle bu soruları sorarak başladım.

Fiziksel etki olarak karanın, karasal değerlerin romanlarda ayrıntılı olarak incelenmesi gerekirse Franco Moretti'nin *Tarih ile Edebiyat Arasında Burjuva* kitabına değinmek oldukça faydalı olacaktır. Karasal değerler maddeyle bağlantılı olan her şeye sirayet eder. Peki insanın maddeyle, mülkiyetle olan ilişkisi ne gibi ayrımlar, sonuçlar doğurur? *Burjuva'*da bunlar edebiyat üzerinden örneklerle kavramsallaştırılır. Bu tezde incelenen romanlarda ise Moretti'nin *konfor* ve *sermaye* kavramları öne çıkmış, Yamashiro'nun karasal alana dair söylediklerinin destekleyicisi olarak yer almıştır. Konfor, verimlilik, iş gücü, mülkiyet sahibi olmak, faydalı aletleri bulundurmakla gerçekleşir. 18. yüzyılda burjuvazi değerlerine sahip olmak için mülk sahibi olmak yeterken 19. yüzyılda mülkiyet tek başına yeterli değildir artık ve buna eğitim eklenir. Faydalılık ise, amaçsal rasyonalizmden ziyade araçsal akılla mevcuttur. Bir başka burjuvazi değeri ise verimliliktir. Verimlilik, "kâfi güç" ile gerçekleşir. Aletler amaç doğrultusunda kullanılır, böylece verimlilik doğar. Bir diğer değer de *konfor*dur. Konfor "üretim sonucu gelen tüketim hazzı"dır. Bu, belli bir birikim yani *sermaye* sonucu gerçekleşir ve s*ermaye*yi harcamak her zaman *moda* ile bağlantılıdır. *Moda,* karasal değerler için de düşünülebilir. Örneğin *Mai ve Siyah'*ta, *Aşk-ı Memnû'*da bu *moda* harcamaları -Beyoğlu alışverişi, Behlül'ün gittiği mekânlar, Adnan Bey'in yalısı, Hüseyin Nazmi'nin Erenköy'deki köşkü- öne çıkar. Halit Ziya Uşaklıgil gibi üst sınıfa mensup bir yazar, bu sınıfın nasıl bir üslupla moda harcaması yaptığını karasallıkla bağlantılı olarak okuyucuya gösterir. Bunu yaparken amacı öğretmek değildir. Bunun *Seaman* ile *landman* arasındaki farkı öne çıkarmak amaçlı olduğu tezde gösterilecektir.

Denizin fiziksel ve psikolojik etkilerini incelerken bir diğer yararlanılacak kaynak *Su ve Düşler'*dir. Deniz, roman incelemelerimin çıkış noktasıdır. Geleneksel ve sembolik manalarına baktığımızda her şeyden önce, onun özü olan suyu ele alacak olursak Gaston Bachelard'ın *Su ve Düşler'*indeki tanımlamalar yönlendirici olacaktır. İncelenecek romanlarda Bachelard'ın özellikle *dişil su* kavramı ebeveynsiz karakterlerin görüldüğü romanlarda öne çıkacaktır. Deniz, karaktere bir anne gibi kucağını açmıştır. Bachelard, *Suda görünme isteği* ve *akar su hâli* kavramı deniz sahneleriyle bağlantılı olarak kullanılmıştır. Suyu *berrak su, ilkbahar suları, akan sular, parlak su, şiddetli su, derin su, durgun su, ölü su, ağır su, karanlık su, birleşik su, dişil su, analık suyu, arınma suyu* başlıkları altında edebî eserler üzerinden inceler, suyu *akar ruh hâlinin* temsili olarak görür. Suyu seyretmek akıp gitmek, ölüp gitmektir. Su, düşüncenin özünü oluşturan bir katılım sorunudur. Suya adanmış varlık kendinden geçen bir varlıktır, her dakika ölür. Deniz, karakterin kendi melankolisini gördüğü, tattığı bir alan olarak "ayna" işlevi görür. Ayna, saldırgan aşkı yani klasik ruh çözümlemesi olarak etkin bir narsisizmi işaret eder; aynı zamanda derin düşlerin yansıtıcısıdır. Ayna imgesiyle yola çıkan her ozan isteğin ana kaynağına, pınarına varır. Su, doğal çıplaklığı çağrıştırır, içinde masumiyeti barındırır. Sudan çıkan şey bir varlık olmadan önce bir imge, bir imge olmadan önce ise bir arzudur. "Kimi hayallerde, suda yansıyanlar kadınsı iz taşır. Bu hayale güzel örnek Jean Paul'un su kıyısında düş kuran bir kahramanın sözüdür: 'Gözlerin berrak dalgalarının ortasından, sudan çıkan kadınlara benzeyen dağların ve tepelerin uçları yükseliyor.' Kadın imgesi Jean Paul'e bir yansımanın hayaliyle gelmiştir.[1]" Deniz, böylece arzuyu yansıtan bir ayna olur, içselleşir. Basit bir -Bachelard'ın deyimiyle- "gözbanyosu" olmaktan çıkar ve imgeye dönüşür.

Bachelard, Edgar Allan Poe'da suyun imgesinin bir üstünlük derecesi, bir tür tözün tözü olduğunu söyler. *Parlak su*, Poe için koyulaşması, acıyı içine çekmesi gereken sudur; ağırlaşmayı, durgunlaşmayı, ölmeyi gerektirir. Onun sularında sevinci gelip geçicidir. Su dişildir, ateş erkeksidir. Su, geceyle birleştiğinde her şeyi saklayan, gizleyen tanrıça, gece bir töz olur. Karanlığın maddesidir. Yumuşatıcıdır, ayırır, bağlar, doğurur, verimlidir, sindiricidir; düş tohumlarıdır. Deniz, annedir, su mucizevi bir süttür. Toprağı verimli hale getirir.

[1] Bachelard, G. (2006). *Su ve Düşler- Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme, (* s.45). İstanbul: (YKY).

Charles Ploix'e göre tatlı ve tuzlu su tanrısı aynı kişi olamaz. Poseidon, tatlı sudur çünkü geç tanrı olmuştur ve bitki örtüsünün tanrısıdır. Her bitkisel tanrısallık bir tatlı su tanrısallığıdır, bu, yağmurun ve bulutların tanrılarıyla akraba bir tanrısallıktır. Tatlı su imgelemi süte benzer, her zaman ayrıcalıklıdır, verimli sonuçlar verir. Nietzsche doğada sabırla uzun yürüyüşler yaparak güç isteğini geliştirmiştir. Uzun yürüyüşü rüzgârla bir kavgaya dönüşmüştür. Zerdüşt'e enerji ritmini veren doğa yürüyüşü, aşağılık kompleksini yenmeye en çok yardımcı olan egzersizdir. Buna karşılık arı yürüyüş güç isteği izlenimleri doğurur. Suyu görmek onda bir zaferdir, "onda" olmayı istemektir. Yüzme eylemi ise kırbaçlanma gibi acı çektirir. Her akıntı kırbaç gibi çarpar. Zevk ve acının aynı anda aynı yerde olması mazoşist unsurlar barındırır. İşte bu "Swinburne kompleksi"dir. *Şiddetli su*lar bunu gerektirir.

Bachelard, *Mekânın Poetiği* kitabında mekân incelemeleri yaptığından kendisinden ve kendisi gibi mekân çalışmaları yapanlardan *yer-sever (topophilie)* olarak bahseder. Bu tezde bu tanım denizin bir fiziksel etkisi olarak dönüştürülmüş ve karakteri tanımlamak için kullanılmıştır. Bir karakter deniz değerlerine ya da kara değerlerine "tamamen" bağlı olduğu, asla kopmadığı durumlarda onlar *yer-sever* olarak tanımlanır. Örneğin *Mai ve Siyah'*ta Ahmet Cemil'in, *Eylül'*de Süreyya'nın deniz değerlerinden, denizin getirdiklerinden kopmadığı, deniz alanının dışına çok çıkmak istemediği görülür. Bu nedenle Ahmet Cemil ve Süreyya deniz- *yer-sever* karakterdir. Mehmet Rauf'un *Harabeler'in*deki karakterin ise kara değerlerine sımsıkı bağlı olduğu görülür. Bu da onu kara- *yer-sever* karakter yapar. *Yer-sever* karakter, s*eaman* ve *landman'd*en bağımsızdır. Bir karakter hem *yer-sever* hem de *seaman* ya da *landman* olabilir. Ancak tek başına *yer-sever*lik bir karakteri *seaman, landman'*e dönüştürmez. *Yer-sever* karakter hangi mekânda mutluysa -kara, deniz- mekân, ortam *(setting)* onun için *mutlu-mekân*a *(happy-place),* mutsuz ise *mutsuz-mekân*a (unhappy-place) dönüşür. Yer analizinin temeli, bilinçli bir "yer" e yerleşmiştir.

Denizin psikolojik etkilerine geçmeden önce denizin anlam değişikliklerine bakmakta fayda var. Margaret Cohen, *The Novel and The Sea'*de, denizin kurguda yüzyıllar boyunca nasıl değiştiğini inceler. Deniz, macera anlatılarıyla başlar, ancak en başta onun üzerinden bir kurgu inşa etmeye kapalıdır. Kahraman öne çıkar, dünyayı gezer, fırtınalar, korsanlar, yamyamlarla karşılaşır. Bu "deniz özgürlüğü"nü tadan kahramanlar, 18., 19. yüzyılda finansal durumu kendileriyle seyahat etmelerine izin

vermeyen okurları oturma odasına götürecektir. Buna en güzel örnek ise Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe'unun Yaşamı ve Maceraları (1719)'*dır. Bu eser, birçok kez taklit edilmiştir: R.M. Ballantyne *The Coral Island (Mercan Adası-1858)* ve Robert Louis Stevenson'ın *Treasure Island (Hazine Adası-1883).*

Deniz macera geleneğinin başlangıcı olmuştur. Margaret Cohen, incelemesine Mark Twain'den örnekler vererek devam eder. Denizin, kara arazisinden daha çok metaforlar, ifadeler, insan psikolojisine ve varoluşa dair sorular sorduran bir alan olduğunu söyler. Kurguda deniz, zaman içinde değişir. İlk baştaki gemiciler, denizciler giderek silinir. Romantik hareket bu değişimde önemlidir. İngiliz romantik şair John Keats'in *The Sea (Deniz-1820)* şiirinde denizde artık fırtınaya, maceraya ihtiyaç yoktur. Keats için sonsuz fısıltıları, kudretli kabarmaları, yumuşak öfkesiyle deniz, güçlü bir etkidir. İlham verir, kişileştirilir. Pozitif bir kuvvettir. 18., 19., yüzyıl başlarında deniz macera kurgusunu, romantik etkiden ayıran şey denizi manzaradan ziyade verdiği vahşi etkiyi kullanmasıdır. Deniz macerası romanlarında denizin tonu yüksektir, güçlüdür ve örneğin fırtınalı, denizler görülür. 18., 19. yüzyıl başlarında romantik eserlerde deniz sessiz tonda resmedilir. Şaire odaklanmaz. Viktorya döneminde kahraman için olumlu bir güç olarak işlev görür. Modernistlerde, kahramanların olumsuzluğunu tetikleyen melankolik ruh halini ifade eder. Denize bakmak ve enginliğini almak için sahilde olmak yeterlidir. 19. yüzyılda romantikler, örneğin– Lord Byron için deniz, Tanrı'nın sembolüdür. Samuel Taylor Colaridge, William Wordsworth için deniz, yalnızlık, ıssızlıkken Conrad için psikolojik etkiler barındıran bir işlevi vardır.

Elena Rein, *The Sea as a Setting and a Symbol in Contemporary Irish and British Fiction: Dermot Bolger's Temptation (2000), John Banville's The Sea (2005), Ian McEwan's On Chesil Beach (2007) (Modern İrlanda ve İngiliz Romanında Bir Dekor ve Sembol Olarak Deniz: Dermot Bolger- Şeytana Uyma (2000), John Banville- Deniz (2005), Ian McEwan- Sahilde)* adlı tezinin ilk bölümünde denizin karakterleri nasıl yarattığına değinir. Üç romanda da hayal kırıklığı görüldüğünü tespit ettikten sonra denizi bir yenilenme alanı olarak adlandırır. İkinci bölümde romanlardaki deniz imgelerini inceler. Deniz, karakterlerin bir sembolü olur, ona doğaüstü güçler verilir. 21. yüzyılda kurguda deniz, karakterlerin gelişiminde önemli rol oynamaktadır. Rein, bu üç romana odaklanarak denizin işlevini tartışır. Bütün kitapların karakteri kentte

yaşar ve bir süre sonra deniz kenarına çekilir. Hepsi hayatlarının dönüm noktası olabilecek küçük hikâyenin sonrası denize açılır ve bir amaç için denize gelirler. Deniz macerası kurgusunda odak noktası kahraman değil, denizin ta kendisidir. Bir romantik için mutluluğu, yüksek ruhları kazanabilen kuvvet modernistte yerini neşe, sevgi ve ışıktan nefret eden kahramana bırakır. 20. yüzyıl modern edebiyatında romantik ses kapatılır.

Tezde denizin psikolojik etkilerinin incelendiği ikinci bölümdeki *trans anları, modernist boşluk* ve *cruel sea* kavramlarını açıklamak için, *Denizde Modernizm: Britanya Sahili'nde Sanat ve Kültür'*den yararlandım. Romanları seçerken Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf'un romanlarının seçilmesinin bir nedeni de denizin kurguda Tanzimat romanından farklı bir işlevinin olması iddiasıdır. Servet-i Fünun yazarlarında deniz, yazarların yarattığı karakterlerin gözünden verilmiş, böylece fizikselliğini aşarak karakterin ruh haline sirayet eden psikolojik etki gösteren bir imgeye dönüşür.

Alexandra Harris ve Lara Fiegel'in birlikte yazdığı *Modernism on Sea: Art and Culture at the British Seaside (Denizde Modernizm: Britanya Sahili'nde Sanat ve Kültür)* adlı eserde Matthew Arnold'un *Dover Beach (Dover Sahili)'*inin T.S. Eliot'un *The Waste Land (Çorak Ülke)'*deki denizine karşılık daha pozitif bir güç olarak işlev gördüğünü söylerler. Eliot'un ıssızlık hissinin şiirine girdiğini, deniz kenarındaki Eliot'un "modernist boşluğa" düştüğünü söyler. Böylece deniz "atık arazisi"ne dönüşür. Deniz bir sembol olarak faaliyet gösteriyorsa modernist edebiyatta, bunun kahraman için genellikle olumlu bir şeye işaret etmediğini söyler. Virginia Woolf'un *Denizfeneri (1927),* denizin tekrarı olarak dalgaların sesi, Mrs. Ramsey'in güç kazandığı, hoş, rahatlatıcı "*trans anları"*dır. Böylece deniz, gerçekten bir kaçışı, yenilenme alanını ifade eder. Ancak romanda ani bir değişimle deniz kendini en acımasız hali ile gösterir: *zalim deniz (cruel sea).* Modernist edebiyatta deniz, kaçış diyarı olarak tasvir edilirse zaman zaman yenilenme, sürekli bir tasvirden ziyade geçici bir *umut bakışı*dır.

*Trans anları*nda neler görülür? Bunu incelemek için de Dorrit Cohn'un *Şeffaf Zihinler-Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu'*ndan faydalandım. *Trans anlarında,* kahramanın zihninin donduğu ya da bulandığı noktada sıkça *görü anlatısı*na rastlarız. *Görü anlatısı*, rüyadan farklı olarak, uyanık olan bireyin "zihninin felç olması" durumudur.

Bu anlatı türü zihinsel yaşamın en bulanık, bilinmez alanlarına ulaşır, onun derinliklerine iner. Zihinsel, dilsel faaliyet sınırlıdır. Bilinçdışı dilden mahrumdur ve birden beliren sembollerden çıkartılabilir. *Görü anlatısı* verilirken sıkça *psiko-anlatı* tekniği kullanılır. *Psiko-anlatı,* anlatıcının, bir karakterin yerine, onun zihninden bakmak, onun gözünden görmek, onun yerine yorum yapmaktır. Bilincin geçtiği aşamaları gösterir çünkü karakter *görü anı*nda iken zihni felç olmuştur. *Psiko-anlatı*da zihnin söz-altı derinliğine giden en dolaysız, hatta eşsiz bir yoldur:

> Görü ve rüya anlatısında psiko-anlatı, zihinsel yaşamın en muğlak alanlarına ulaşır ve kısa süreliğine de olsa onun derinliklerine iner. Fakat bazı modern romancılar bu alana daha kapsamlı ve derin akınlar düzenlemeyi tercih etmiştir. Bunların içinde en kararlısı Hermann Broch'tur. *Die Schlafwandler (Uyurgezerler*) üçlemesinde tekrar tekrar kişinin kendine dair bilgisinin neredeyse tamamen dışındaki ruhsal derinliklere iner. Başlıktaki uyurgezerlik kavramı karanlıkta bilgisizce el yordamıyla arama ve araştırma manasında kullanılmaktadır ve hem özgül tarihsel bir anlama (üçleme Birinci Dünya Savaşı'nı önceleyen ve içeren otuz yılı kapsamaktadır) hem de engin metafizik ya da meta-psikolojik bir öneme sahiptir. Bu romandaki hemen hemen tüm karakterler, bilinçli zihinleri günlük yaşamlarının çeşitli somut koşullarıyla baş etmeye çalışırken, bunların içinde var olan gizemli korkuları ve arzuları hem taşır, hem de hayal meyal sezer. Bu bastırılmış, arketip, anonim alan, hem kişisel hem de kitlesel davranışın arkasındaki gizli güdüyü sağlar- Jung'un kolektif bilinçdışından pek de farklı değildir. Broch'un nazarında romancının görevi insanı bütünselliği içerisinde, ruhsal varlığının tüm kademeleriyle (bir karakterin bilinçli düşünceleri bağlamında betimlenemeyecek olan esasen bilinçaltına ait katman da dahil) sunmaktadır. Bu sanatsal amacın bir sonucu olarak, yazarın açıkça kendisini devreye soktuğu psiko-anlatı Broch'un kurmaca metinlerinde özel bir öneme sahiptir. En çok da düşük entelektüel düzeye ya da içe bakış kapasitesine sahip karakterler resmedildiğinde psiko-anlatı kullanılır ve karakterin el kol hareketlerinin, sözcüklerinin ve duygularının altında yatan gizli sebepler hakkında aralıklı teorileştirme biçimini alır. (Cohn, Şeffaf Zihinler Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu, 2008, s. 64-65)

Görü anlatısı başladığında romanda zaman akışı sıkça yavaşlar. G*örü anlatısı* deniz kenarında, denize bakarken sıkça görüldüğü için *deniz zamanı* oluşur. Karada ise bilinç açıktır. Müphemlikler, belirsizlikler kaybolur ve bu nedenle karada gündelik zamana, *karasal zaman*a rastlanır. Sıkça *deniz zamanın*da görülen *görü anlatısı*nın sonucu, kahramanın romanda olayların dönüşümünü yaratacak bir düşünceye "birdenbire" karar vermesidir, ki bu *epifani* olarak adlandırılır.

Epifani, romanlarda psikolojik ruh hali sürecinin bir sonucu olarak karar verme bağlamında etkili olacaktır. Kabaca özetlemek gerekirse bu "birdenbire" gelen düşünce *epifani*dir. Denizin barındırdığı imgeleri incelerken rastladığım, Virginia Woolf'un *Deniz Feneri* romanını epifani üzerinden inceleyen Lisa Larsson'ın *Virginia Woolf'un Deniz Feneri'nde Epifani ve Deniz (Epiphanies and the Sea in Virginia Woolf's To the Lighthouse)* adlı makalesi, deniz kenarı okumalarına farklı bir bakış açısı sağlıyor. Larsson, önce "epifani"nin ne olduğunu anlatıyor daha sonra bunu *Deniz Feneri'*ndeki karakterler üzerinden inceliyor. Epifani, *tezahür*dür. *Cambridge Online Dictionary*'e göre epifani, dinî aydınlanma, ilahî varlığın görünümü demektir ancak genel anlamda *algılama, aniden anladığımızı* ve *birdenbire farkına vardığımızı hissettiren* şeylerdir. Güçlü bir deneyimdir. Epifaninin gelişimini dinî tecrübelerden edebiyata ilerletirsek, bir anda gelen güçlü duyguyu deneyimleyen öznenin yorumudur, bireysel süreçtir. Epifani algısı o "anlara" bir açıklama gerektirir. Woolf bunu bir yazar olarak hissetmiştir. Ashton Nichols'e göre James Joyce bunu teolojik olarak yansıtmıştır. Woolf ise onun aksine bir teoriyi geliştirmek için kullanır. S. T. Coleridge'ın epifani yerine *flashes (parıltılar)'*ı, P. B. Shelley'nin *best and happiest moments' (en iyi ve en mutlu anlar)ı,* R. Browning'in *infinite moment' (sonsuz an)*ı, M. Arnold'un, *gleaming moments' (parıltılı anlar*)ı, E. Pound'un *imagistically focused instants' (hayalî olarak odaklanmış)*ı kullandığını söyler. John Mepham ise, T. Hardy'nin yanı sıra J. Conrad'ın da *moment of vision' (vizyon/görüş anı)'*nı kullandığına işaret eder. Epifani için Woolf, Woolfian bir tabir olarak *the moment of being (oluş anları)'*i kullanır ve onları *the moment of non-being (var olmayan anlar)* anlarıyla karşılaştırır. *Deniz Feneri*'nde sahile yürümek, dalgaları dinlemek, ufka bakmak, deniz kokusu, dalga sesleri gibi fiziksel tezahürler romana nüfuz eder. Larsson, bu roman için Ralph Freeman'ın *lirik roman* kavramını kullanır. Lirik roman birtakım *görüntü*ler barındırır. Algılar, ağa dönüşür ve görüntüleri oluşturur. Woolf, roman karakterlerinin algılarından ve anılarından kaynaklanan görüntülere yer verir. Eylemler görüntülere dayanır. İmgelerin önemi ve algılarla ilişkisini *bellek* açıklar. Bu da en sık deniz üzerinden görülür. Epifani, Woolf'un hem kurgusunun hem de kurgu hakkındaki fikirlerinin önemli bir özelliğini oluşturur. Yapının, aynı zamanda yaşam deneyiminin bir parçası, varoluş akışının nasıl algılandığı, "Hayatın anlamı nedir?" sorusu Larsonn'a göre ilk kez burada sorulmuştur. Çünkü daha önce böyle bir "vahiy" hiç gelmemiştir. Daha önce küçük mucizeler, aydınlanmalar görülse de Lilly'nin bu soruyu sorması epifani anlamında ilktir. Burada deniz, karakterlerle çeşitli şekillerde

etkileşime giren, düşüncelerini şekillendiren ve dünya görüşlerini etkileyen bir varlık olarak önem kazanır.

*A Dictionary of Symbols (*Ad de Vries)*'*de denize 19 farklı anlam yüklenmiştir. Anneye dönüş, yaşam ve ölüm gibi sembolik çağrışımlarla yüklü bir varlıktır deniz. Dünya tarihi boyunca insanın hayal gücünü ateşleyen bir şeydir. Aynı zamanda farklı soyutlamalara da işaret eder; zaman, özgürlük, kolektif bilinçaltı… Denizi, su ve dalgalar olarak genişletmek bizi kaos, geçiş, kitleler, analık ve ölüm gibi başka yorumlara da götürecektir. De Vries, *Deniz Feneri'*nden bahsederken denizin edebî referans olarak zamanı, dalgaların da doğumu/ölümü sembolize ettiğini söyler. Stephen Kern *Zaman ve Mekân Kültürü (The Culture of Time and Spice)* kitabında Bergsoncu felsefede zamanın mekânsal birimlerden uzak, saat dakikalarının kendiliğinden deneyimlenen bir nitelik olduğunu söyler. İçsel zaman, kalıcı olmayan, tekrarlanmayan bir deneyim akışıdır. Bergson *durée'*yi gerçek zaman kabul eder ancak onu yine de *l'etendu' (hareket zamanı)*dan ayrı düşünemez. Yaşamın toplam deneyimi için ikisinin bir kombinasyonu gereklidir. İçsel *durée* ile yaşadığımız düşüncesi onu *l'etendu* ile yeniden yapılandırmaya çalışır. Bellek kavramını, bir olayın ya da nesnenin algılanması ile onun hatırlanması arasındaki köprü olarak tanımlar. Hatırlama süreci, *Deniz Feneri'*nde bir zamanın ortaya koyduğu sonsuz gösterimler arasında arama yapmaktır. Bir yandan Bergsonian duygusuyla yapılanma süreci ve bir anı yeniden yaşamanın bir yoludur. Woolf, *durée* için *cotton wool'*u kullanır. *Cotton wool* anında hayat bir an duruyor, zihin derinlikleri algılıyor, etkileşime girdiğinde sürekli olarak şekillenen güçlü bir hafıza haline geliyor. Lily, aniden 10 yıl önce hiç bitirmediği resmi boyamaya karar verdiğinde, "aniden" akşam yemeğinde gelen vahiy anını, resmin ön planındaki problemi çözerek anımsar. Bu epifaninin hafızası bir diğerini kurar ve aniden ne yapmak istediğini bilir. Deniz, bunun gibi epifani pasajlarında önemlidir. Çünkü geçmişi ve bugünü birleştiren sembolik bir unsur haline gelir. Deniz, çeşitli seviyelerde işlev görür. Lily, deniz kenarında durur, bir anı hatırlar ve deniz görüntüleri ile düşüncelerini inşa eder. Akışkanlık, Woolf, James, Bergson'da düşünce, zaman ve deneyimin özelliklerini göstermek için bir metafor olarak gereklidir. Akışkan olarak deniz, hem form hem de işlev seviyesinde fikirleri göstermek için büyük bir potansiyel taşır. Bu yüzden deniz, Larsonn'un epifanileri incelemek için çıkış noktasıdır. Larsonn, *Deniz Feneri'*nde denizi fiziksel, ruhsal ve sembolik olarak üçe ayırır. Su kütlelerinin varlığı anı nasıl etkiler? Manevî rehberlik

gösterir mi? Kaotik dünyayı sembolize eder mi? Bütün yönleriyle yukarıda verilen felsefî çerçeveye dayanarak karakterlerin epifanilerini nasıl etkilediğini analiz eder. *Deniz Feneri'*nde denizin fiziksel varlığı epifaniye işaret eder. Nancy'e deniz kenarında, sahilde gelen, eşzamanlılık hissidir. Karakterlerin düşüncelerinde sürekli dalga sesi yer alır. Avluda tuzlu su kokusu duyulur. Denizin varlığı, biçim ve içerik bakımından, epifanilerin doğasını etkiler. Karakterlerin denizle çevrili küçük bir adada –Hebrides- olma hissi, tekneye her binişlerinde ulaşılmak istenen arzu nesnesi deniz fenerine giderken geri döner. Geçmişle şimdi etkileşime girer. Denizde bulunma serüveni romanın sonunda beklenmedik bakış açılarını bir araya getirir. Lily'nin resim yapma süreci de deniz etkisiyle bir anda gelen bir epifanidir. *Geri dönülemez kararlılık (commitment to irrevocuble decisions)* kendini göstermiştir. Resme başlama süreci yüzmeye benzer. Zihin dalgalar tarafından içeri ve dışarı çekilir. Lily ilham almak için denize bakar. O, henüz doğmamış bir ruh gibi, boyamaya, ritmi hissetmeye devam eder. Denizin güzelliği ve büyüklüğü onu gizemlileştirir ve neredeyse ruhsal rehberlik için aranan canlı varlığa dönüştürür. Deniz, insanların görmek istedikleri yönlerini görebileceği bir ayna haline gelir. *Katalizör* işlevi görür. Belirli ve belirsiz anlara cevap verir. Deniz, ayna metaforuyla birlikte sık kullanılır. Epifanisi ise savaşa, acıya, kedere götürür. Denizin sembolik varlığı *Deniz Feneri'*nde kaotik bir dünyada istikrarı bulmaktır. Karakterlerin hepsi epifani ile b*ir şeyleri* keşfeder ve sonra gerçeği inşa eder. Denizle çevrili adada olmaları da bunu simgeler. Dünya (deniz), tehdit edici, kaotik dünya için bir sembol olarak inşa edilirken akışkanlık da *fragmanl*arın birleştirilmesinin sembolü olur. Deniz, zaman, düşünce, hafıza için görüntü sağlayarak kaosu simgeler. Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf'ta da sistematik bir şekilde karakterler önce bir ruh hâline bürünecek, *fragmanlar* ile karşılaştıktan sonra "birdenbire" romanın gidişatını değiştirecek bir karar verecek, *epifani* belirecektir.

Peki kara ve deniz manzaraları karşısındaki karakterlerin ruh hâlini nasıl tanımlarız? Kojin Karatani'nin *Derinliğin Keşfi- Modern Japon Edebiyatının Kökenleri* adlı kitabı *manzara, içsellik, altüst oluş* kavramlarıyla resimde ve edebiyatta *manzaranın keşfi*ni tanımlar. Denizin, inceleyeceğim romanlarda manzara olarak kullanılması Karatani'nin kavramlarıyla örtüşme sağlayabildiği için önemli bir kaynaktır. Karatani resimde manzaranın keşfinin *sansui* resmiyle ortaya çıktığını söyler. Batı'da manzara geometrik perspektif ile doğmuştur ve o zamana kadar manzara tarihî, anlatıları betimleyen arka planlardır. Anlatı zamanını içeren nesneleri betimlemek, zaman ve

mekân arasında birlik oluşturmak manzaranın resmedilme zorunluluğunu ortaya çıkarır. *Sansui* ressamı, çam ağacını resmederken aslında çam ağacı kavramını resmeder. O çam ağacı herhangi bir çam ağacı olmaktan çıkar ve bir insanın kavradığı çam ağacına dönüşür. Psikopatalog Van Den Berg, Batı'da ilk kez manzaranın *manzara* olarak resmedildiği yapıtın *Mona Lisa* olduğunu söyler. Rilke'nin dediği gibi Mona Lisa'nın gizemli gülümsemesi, içsel bir benliğe denk düşer. Karatani *Mona Lisa'*nın yaratıcısı Da Vinci'nin bu anlamda *manzara*yı keşfeden ilk insan olduğunu söyler. *Manzaranın keşfi*nin tüm varlığıyla ortaya çıkması tam anlamıyla romantizm döneminde gerçekleşmiştir. Rousseau'nun *İtiraflar'*ı da edebî eserde *manzaranın keşfi*ne ilk örneklerdendir. Burada doğa-insan bütünleşir ve Rousseau'nun bu deneyimini deneyimlemek, onun gördüğünü görmek isteyen birçok Alpinistler İsviçre'ye hücum ederler. Edebiyatta da manzara *altüst oluş* ile keşfedilmiştir. Manzarayı algılama tarzının değişmesi için bir *altüst oluş*a ihtiyaç vardır. Nesneye duyulan haz, onu güzel ve hayranlık uyandırıcı bulmak nesneyi gerçeklikten alıkoyar. *İçselliğin* getirdiği *altüst oluş, manzara* resmetmenin ilk basamağıdır. Romantiklerin *altüst* oluşu gerçekliği yok eder onların *altüst oluşu*ndan *gerçekçilik* doğmuştur.

> Manzara çok eskiden beri var olduğu gibi, sade yüz de öteden beri vardır. Fakat bunun olduğu gibi görünmesi sadece bir görme yetisi meselesi değil. Bunun için, kavram (anlamlandırılan) olarak manzara ve sade yüzün üstünlükleriyle konuşlandıkları "yer"in altüst olması şarttır. İşte o zaman, ilk defa, sade yüz ya da sade yüz olarak manzara anlamlandırılan (unsurlar) olurlar. O ana kadar anlamsız olduğu zannedilen şeyler derin bir anlamları varmış gibi görünmeye başlamışlardır. İşte bu da benim "manzaranın keşfi" ismini verdiğim durumun ta kendisidir. (Karatani, 2011, 58)

Altüst oluş, içsellik, manzara kavramları Uşaklıgil ve Rauf'un romanlarında deniz manzarasıyla birlikte nasıl okunur? *Manzara* çerçevesinde Yamashiro'nun *American Sea Literature* incelemesinde ortaya koyduğu *seascape narrative (deniz manzarası anlatısı)* kavramıyla nasıl uyum sağlar? Tezimde romanları incelerken bu soruları da cevaplandıracağım.

Servet-i Fünûn dönemi yazar ve şairleri manzara yaratma konusunda Fransız edebiyatından etkilenmiştir. Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*'nda Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan Batı'ya dönüşün bir sonucu olarak her alanda Fransa'nın varlığının ağır bastığından bahseder. Fransızca bilmek "uygar" insan konumuna geçmektir. 1827'den itibaren Fransa'ya öğrenci yollanır.

1832'de Tercüme Odası'nın kurulması, 1839-1867 yılları arasında açılan Fransız okulları Batılılaşma reformlarının bir parçasıdır. "1850'lerden itibaren Fransız edebiyatına gösterilen ilgi, yüzyıl sonunda Edebiyat-ı Cedide'yle zirveye ulaşır."[2] Yuva, kitabın *Tablo* bölümünde manzaranın işlevi hakkında şöyle der:

> Halit Ziya'da yeni bir anlayış kazanan betimleme, çoğu yerde renk ve ışık kullanımıyla şekillenen tablolardan oluşur. Betimleme, ilk romanlarda, anlatıda bağımsız bölümler olarak yer alırken artık romanın dokusunda erir… Okuyucu, çoğu kez kişilerin içselliklerine, dış dünyaya ilişkin betimlemelerle ulaşır. Örneğin bir odayı anlatırken bile ışık, sıcaklık, renkler, odadaki kişilerle ilgili anlam yüklüdür. Özellikle bir şehirde gözlemlenebilecek doğa parçaları, kişilerin durumunu ve ilişkilerini yansıtmada önemli bir araçtır. Goncourt Kardeşler'de olduğu gibi, Halit Ziya'da da doğa, şehirli bir yazar tarafından gözlemlenen bir doğadır…bir etkilenim repertuarı olarak kullanılır. Yırtılan, kopan, parçalanarak düşen, uçuşan bulutlar, gökyüzü, deniz, yağmur, kar…bütün bunlar kişilerin ruh halleriyle rezonanstadır. Bu unsurlar anlatıyı kesen, soluklandıran tablolar oluşturur. Halit Ziya resmetme güçlerine hayran olduğu Goncourt Kardeşler'den öğrendiklerini bu bölümlerde uygulamaya geçirir. (Yuva, 2017, 279)

der ve şöyle devam eder:

> Halit Ziya'da betimleme, renkleri, gölgeleri ve ışığı, hareketle, değişimle birlikte vermek ister. Düşünceye dalma, gerçeği birden fark etmek, duygusal anlar tablo oluşturmak için fırsatlardır. Böyle durumlarda söze vurulmayan taraflar renk ağırlıklı betimlemelerden geçer. Kişinin içselliği, bakışlarının –ressamın fırçasını çağrıştıran- hareketleriyle, çoğu kez renkle de desteklenerek, okuyucuya ulaşır. Böyle durumlarda tablo kelimesinin kendisi de, Tevfik Fikret'in şiirlerini hatırlatır biçimde imge olarak da kullanılır. (Yuva, 2017, 281)

Manzara yaratma konusunda edebî akımların etkisini referans olarak alırsak Uşaklıgil'de Flaubert etkisi açıkça görülür. Yuva, kitabın *Flaubert'e Bakarak Başlangıç ve Bitiş Bölümleri Nasıl Yazılır?* bölümünde bu etkilerden bahseder. Uşaklıgil de Fransız yazar Flaubert gibi okuyucuya betimlemeler, bilgiler, gerçeklikler sunar. *Mai ve Siyah* da *Salammbo* gibi ziyafetle başlar:

> Dekor Beyoğlu'nun göbeğinde Tepebaşı, katılanlar da gazeteci ve yazar olsalar da, Halit Ziya, yemeğin anlatımında, öğrenilmiş tavırların, nezaket kurallarının bittiği, düzgün bir sofranın dağıldığı anı seçer ve ince ayrıntılarla bir şölen sonunu anlatır. Yazarın dediği gibi "herkes başka bir vaziyette", gelişigüzel oturmaktadır. Masa, devrilmiş kadehler, tuzluklar arasındaki yemek artıkları, atılmış kirli peçetelerle doludur; davetliler meyve kabuklarıyla, kirli çatallarla

[2] Yuva, G.M. (2017). *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, (s.22). İstanbul: (İletişim Yayınları).

> oynamaktadır. "Uygarlık" izleri, bir ziyafet sofrasına ait incelik ve düzen yerini "ilkel" bir karmaşıklığa bırakmıştır. Herkes sarhoşlukla karışık bir can sıkıntısı içindedir. (Yuva, 2017, 303)

Roman Ahmet Cemil'in bir gemiyle İstanbul'u terk edişiyle biter. *Duygusal Eğitim'*in başında gemide ayakta yalnız duran uzun saçlı delikanlı Frederic'in aksi, bu bölümde Ahmet Cemil'e yansır. Roman biterken genç şair, meslek yaşamının başlangıcında Tepebaşı'nda katıldığı yemekteki gibi yalnızdır.

> Fransız yazarda da yer, tarih, gemi adı bilgileri okuyucuya hemen verilir. Kalkıştaki hareketlilik benzer ayrıntılar taşır: Telaşlı gemiciler, birbirleriyle çarpışan insanlar, çalan düdükler, çözülen palamarlar… Gemi yavaş yavaş uzaklaşırken bu hareket iki gencin pasifliğini, dış dünya üzerindeki etkilerinin yokluğunu ivmelendirir; Frederic'i "götürdüğü" gibi Ahmet Cemil'i "sürükler. Kıyılar, anıtlar, semtler iki gencin yalnızca değişiklikleri algılayabilen güçsüz bakışları önünde akar gider. Baktıkları yerler gerçekten derhal soyutlanıp hayal dünyalarına yerleşir. Eğitim yolunun başlangıcındaki Frederic'in düşleri umut doludur. Ahmet Cemil'in mavi hayalleri ise, Marmara üzerine inen siyahlıkla kent uzaklaşıp silindikçe, geriye dönüşü olmayan bir şekilde dağılıp bir bir kaybolmaktadır. (Yuva, 2017, 307-308)

Nurdan Gürbilek *Kör Ayna Kayıp Şark'*ta Bachelard'ın *Su ve Düşler'*deki su-ayna-narsisizm ortak metaforlarının ilk kez *Aşk-ı Memnû'*da ortaya konduğu ve bunun da Bihter'in ayna karşısındaki sahnede kendini gösterdiğini söyler. İlk narsisistik sahne sadece kadın yazgısı olmaz. *Mai ve Siyah'*ta Ahmet Cemil'in öyküsünde de yer alır. Ondaki aynalı sahne Yemen'e gitmek üzere bindiği gemide denize bakarken, denizin kucağına atılıp yok olmak isterken ortaya çıkar. Nurdan Gürbilek de Gül Mete Yuva gibi bu sahneyi Ahmet Cemil'in Tepebaşı'ndan Haliç'i seyrettiği mavi gecenin karşıtı olarak görür ve *Aşk-ı Memnû'*da Bihter'in kendini dalgaların kucağına bırakmayı arzuladığı aynalı sahnenin de yaslı yüzünü anlattığını söyler:

> Tepebaşı'ndan Haliç'i seyrettiği mavi gecenin karşıtı olan bu sahne, aynı zamanda *Aşk-ı Memnû'*daki sahneye eşlik eden ölüm fikri burada daha belirginleşmiş, Bihter'in aynada kendini seyrederken gömülmek istediği mavi su tümüyle kararmış, Bihter'e bir sevda hayaliyle birlikte görünen yeşil denizaltı mağarası dipsiz karanlığıyla tam bir ana rahmine benzemiştir artık. (Gürbilek, 2016, 147)

Gürbilek, *Mai ve Siyah'*ın son bölümündeki gemi sahnesinde Ahmet Cemil'in yanında annesinin olmasını, Bachelard'ın dediği gibi suyun dişil özellikler barındırması ve yok

olma isteği uyandırmasına gönderme yaparak analık suyuna, öze, çocukluğa dönüşe işaret ettiğini söyler.

Manzara-karakter bütünleşmesi konusunda realizm akımı etkisine dönecek olursak Zeynep Uysal *Metruk Ev-Halit Ziya Romanlarında Modern Osmanlı Bireyi*-nde realizm etkisi için "*Halit Ziya'nın, içinde hayallerin gizlendiği kelimelerle "levha"lar resmetmek olarak da tanımlayabileceğimiz temsil anlayışı aynı zamanda romanlarında açıkça görülecek olan realist yaklaşımını da belirler.*"[3] der:

> Alain-Rene Le Sage'ın *Le Diable Boiteux* adlı romanında şeytan, romanın başkarakterlerini şehrin en yüksek kulesine götürerek evlerin çatılarını kaldırıp özel hayatlara bakma jesti, realist edebiyatın görsel olanla, görmeyle bağının ne kadar merkezî olduğunu gösterir. Görsel olanla, şeylere bakmakla, onların dünyadaki varlığını bakışla kaydetmekle ilgilenen realizm, görme duyumuzun dünyayı algılamakta en güvenilir rehber olduğu iddiasını Locke'a ve ampirisizme borçludur. Duyuların hepsine önem verilmekle beraber hikâyenin başlangıcı için gereken görme duyusudur. Realizm her türden ilk izlenimle, retinadaki ilk izlenimlerle uğraşır. Ama öte yandan Peter Brooks, büyük realistlerin şeylerin nasıl göründüğünün ötesine geçtiğine, sadece dünyanın nasıl göründüğünü değil nasıl algılandığını; algılanan dünyayı göstermeye çalıştıklarını söyler. Realizmi, gerçek şeylerin görünüşünü ve duygusunu yeniden üretme çabası olarak tanımlar… Burada önemli olan aslında Halit Ziya'nın *Hikâye'*de acemice dile getirdiği noktadır. Karakter öyle canlanır, hissettikleri, neyi nasıl yaptığı öylesine derinlemesine çözümlenir ki onun muhayyel gerçekliği gerçekten daha gerçek olur. (Uysal, 2014, 58)

Halit Ziya, *Hikâye*'de realizm hakkında şöyle der:

> Balzac'ın hikâyelerini teşkil eden eşhas [kişiler] hayaliyunun eşhas-ı muhayyilesi [hayalî kişiler] gibi bir hayalden, bir suretin gölgesinden ibaret değildir. Onlarla hemdem olan erbab-ı mütalaa [okuyucu] piş-i nigah-ı tedkikinde [inceleyen gözünün önünde] sahihden oynanır sahih bir vaka-i hayatın güzeranını [hayat sahnesinin geçişini] hisseder. Hayaliyunun eşhas-ı hikayatı mermerden masnu [yapılmış] heykeller gibi bir şekil gösterir, Balzac'ın hikâyelerinde eşhas-ı vakanın [kişilerin] yaşadığı, sinelerinin altında bir kalbin çarptığı hissolunur. Onun için bir hikâye yazmak, insanların ahvalini tedkik ettikten [durumlarını inceledikten] sonra yine bir insan; fakat bir şahsiyete, bir enaniyete [kişiliğe] mâlik bir insan ivat edip tabiatın sırr-ı muammasını [gizli sırrını] saklayarak halk ettiği mucize-i ruhu [yarattığı mucizevi ruhu] teftiş

[3] Uysal, Z. (2014).*Metruk Ev- Halit Ziya Romanlarında Modern Osmanlı Bireyi,* (s.57). İstanbul: (İletişim Yayınları).

> etmek lazımdır; masal söylemek, etbab-ı merak [meraklı kişileri] eğlendirmek değil... …….(Uşaklıgil, 2012, 53)

Servet-i Fünûn romanına ve diline etki etmiş bu düşünce, *Mai ve Siyah'ı, Aşk-ı Memnu'*yu, *Eylül'*ü yaratmıştır. Denizin, manzaranın ruhsal çözümlemesini biraz da bu realist etkide aramak gerekebilir.

Orhan Koçak *Kaptırılmış İdeal:Mai ve Siyah Romanı Üzerine Psikanalitik Bir Deneme'*de *Mai ve Siyah'*ın çoğunlukla ideal-gerçek karşıtlığında okunduğundan, eleştirmenlerin Halit Ziya'da başka motifler aramaya, eleştirmenlerin onu başka kavramlarla bağlantılandırmaya pek yanaşmadığını söyler. Freud'un *ideal-süperego* karşıtlığını *Mai ve Siyah*'taki Batı-Doğu tartışmasını aramak için kullanır. Tanpınar, Ahmet Midhat'ın *hülya*larından bahseder. *İdeal,* Tanpınar için *hülya* terimini de karşılayabilecek sözcüklerden biridir. Fakat Ahmet Midhat'ın *hülya*ları gerçek hayatta yazarda var olan nesnelerdir. Tanpınar içinse *ideal,* huzursuzlukla eşleşen şeydir. Halit Ziya ve arkadaşlarında ise *ideal,* bu manasıyla ilk kez edebiyata girmiştir. Koçak, *ideal*in tanımını açarken Georg Lukacs'ın *Roman Kuramı'*ndaki *sorunsal birey* kavramından hareket eder. Aşılamaz bir sorun karşısında birey içselleşir. İçselleşme deneyimi bireysel bir *ideal* haline gelir. Onları yaşamın temeli haline getirir ve hayatı boyunca bu *ideal*i aramak zorunda kalır. Burada Koçak, Edebiyat-ı Cedide'nin istibdat dönemine denk geldiğine değinir, onların dönemi Namık Kemal kuşağı gibi eylem halinde olamadıkları bir dönemdir:

> Ben de ne vakitten beri zihnimi tırmalayan, artık mutlaka doğurmak ihtiyacıyle beni rahat bırakmayan eseri yazmak istedim: *Mai ve Siyah.* Bunu başka türlü tasarlardım. O zamanın hayatından, idaresinden, memlekette teneffüs edilen zehir dolu havadan acılı, hastalıklı bir genç, kısaca devrin bütün hayal kuran yeni nesli gibi bir bahtsız tasvir etmek isterdim ki ruhunun bütün acılarını haykırsın, coşkun bir delilikle çırpınsın ve bütün emelleri parmaklarının arasından kaçan gölgeler gibi silinip uçunca, o da gidip kendisini, ölmek için saklanan bir kuş gibi, karanlık bir köşeye atsın. Bu gençte bir aşk yıldızı, bir de sanat hülyası olacaktı bunların arasında bir sarhoş gibi yıkıla yıkıla, o duvardan bu duvara çarpa çarpa geçip gidecek, sonunda bir kovukta sinip can verecekti, mavi hülyalar içinde yaratılmışken siyah bir uçuruma yuvarlanacaktı. Bu temelin ilk büyük kısmından tabiatıyle vazgeçilince ortada ancak sanat ve aşk hulyaları kalıyordu (...) Ahmet Cemil'i ister istemez memleketin umumî hayatından çıkarma zorunda kalınca onu matbuat aleminin hususi ve sınırlı zemininde bırakmak lâzım gelmişti. (Uşaklıgil, 1969, 699-700)

Yazıldığı dönemde *Mai ve Siyah,* Ahmet Mithat Efendi, İsmail Habip Sevük, Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından dil ve konu itibariyle yerli bulunmasa da Robert Finn'e göre bu roman yaşadığı toplumun bir ürünüdür. Maddî koşullardan, tarihsel

bağlamından hiç de kopuk değildir. Ahmet Cemil karakteri, kültürel ve toplumsal eğilim ve çelişkilerini yansıtır.[4] Finn, *Mai ve Siyah'*ın, Lukacs'ın *düş kırıklığı romanı* kavramına uygun düştüğünü söyler. Koçak'ın *Mai ve Siyah'*ın psikanalitik incelemesine, tezde *Mai ve Siyah'*ı inceleyeceğim kısımda ayrıntılı değineceğim ancak Koçak'ın makalesinin başındaki *Mai ve Siyah'*ı çeşitli referanslarla inceleyen kısmına kısaca değinmek istiyorum. Koçak'ın bahsettiği Edebiyat-ı Cedide'nin istibdat dönemine denk gelmesi ve *ideal* kavramını yaratma konusunda bir Servet-i Fünûn projesi olan Yeşilyurt Projesi önemlidir. İstibdat, yazarlarda deniz ötesine gitme, farklı diyarlar keşfetme isteği doğurmuş ve en çok da Tevfik Fikret'in isteğiyle Yeşilyurt Projesi ortaya çıkmıştır. Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin, Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit ve diğer Servet-i Fünûncular öncelikle Yeni Zelanda'ya gitmek ve orada yaşamak isterler. Yaşayacakları evin projesini Tevfik Fikret kâğıda döker. Fikret bu projelerini şiire de dökmüştür:

> Hakikatlerin teşkil ettiği muhitte barınamayan, onların müfrit [aşırı] hassasiyetine çarpındığı elemleri nefsine sindirmek kuvvetini bulamayan Fikret nihayet buradan kurtulabilmek çaresini muhal [varsayılan] bir hayalde bulunca, ayniyle kederlerini bir sekrin [sarhoşluğun] mugfil [aldatıcı] neşveleri içinde boğanlara mahsus, bir kendi kendini aldatışla adeta bahtiyar oldu. Nazarında onu inciten, kudurtan ne varsa sanki bir efsunla [sihirle] silinmiş göründü; İstanbul ve onun içinde, arkasında, ötesinde ne kadar mesavi ve levsiyat buluyorduysa bunlar hep bir nisyan [unutma] bulutunun altına saklanmış oldu; artık onun rüyet [görüş] ufkunda yalnız bir hayat sahası, bir saadet köşesi vardı; ve orada muradına göre bir âlem icat edecekti: Yeşil Yurt!...(Tarım, 2006, 77-78)

Maddî imkân kısıtlığından Yeni Zelenda'ya gitme isteği gerçekleşemese de bu sefer Manisa'ya gitmeye karar verirler. Yeşilyurt projesi onlar için cennetin kurulacağı bir hülyadır. Hiçbiri gerçekleşmez ancak şairlerin, yazarların deniz ötesine gitme, Osmanlı'nın içinde bulunduğu karanlıktan kurtulma, *ütopya* peşinde olma isteği, Servet-i Fünûn edebiyatında da kendini *kaçış isteği* olarak gösterir. *Mai ve Siyah'*ın sonunda gemiyle Yemen'e giden Ahmet Cemil'in durumu bu şekilde de okunabilir.

Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf'u deniz ile ilgili olarak inceleyen bibliyografyaya bakacak olursak Servet-i Fünûn şiirini salt deniz üzerinden inceleyen

[4] Finn, Robert P. , *Türk Romanı: İlk Dönem 1872-1900,* (s.138). İstanbul: Bilgi Yayınevi

tek Türkçe kaynak Güler Güven'in bitirme tezi *Servet-i Fünûn Şiirinde Deniz Temi'*dir. Güven tezinde, divan edebiyatında deniz temine çok az rastlandığı ve denizin kelime oyununa kurban edilen bir teşbih unsuru olmaktan ileri gitmediğini, denize hususi olarak ilk defa Namık Kemal'in *Âkif Bey* piyesinde rastlandığını söyler. Âkif Bey'in deniz sevgisi, ona olan bağlılığı ve fırtınalı denizde insanın kaderle mücadelesi şeklinde görüp onu üstün çıkarması, bu teme getirilen ilk yenilik tohumlarıdır. Deniz temi Tanzimat dönemi şiirinde sıkça görülmektedir. Recaizâde Ekrem *Bu da Bir Şi'r-i Muhzin-i Diğer* manzumesinde mehtaplı bir gecede denizin tasvirine yer verir. Denizi aşk şiirlerinde sandal ve yalıyla beraber kullanır. Recaizâde Ekrem, tabiat karşısında dinî-felsefî bir davranış takınır. Bu düşünce derin mahiyetli değildir. Servet-i Fünûn şairlerindeki melankolinin başlangıç noktası sayılabilecek kederli şairin düşünceleridir.

Abdülhak Hâmid'in şiirlerinde rastlanılan fizikten metafiziğe geçiş deniz karşısında kendini gösterir. O, denizi ayrı bir tema olarak işler ve ona şiirlerinde, piyesinde, mektuplarında da yer verir. *Belde yahut Divaneliklerim'*de göl tasvirleri yer alır. Sevgiliyle buluşulan, göle vuran yansımaya, hayale hayran kalınan, eski zamanları düşündüren bir dekordur. *Villa-d'surg, Enghien, Randevular* şiirleri bunun örnekleridir:

> İleride görüleceği üzere, Servet-i Fünûn şairleri arasında Faik Ali de denizi seyretmek için kendisine yüksek bir tepe seçer ve ekseri şiirlerini Çamlıca'da yazar. Halbuki diğer Servet-i Fünûncular umumiyetle deniz kenarına, sahile inerler. Denizle birlikte bütün tabiatı içine alan geniş manzara, Hâmid'i metafizik ve dinî düşüncelere sürüklemektedir. Her tabii güzelliğin arkasından Allah'ı bulan şair, deniz karşısında da tefekküre dalar ve bilhassa Allah'ın kudretine hayrân kalır. (Güven, 1959)

Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemi arasında ara nesil şairlerinin bir kısmı Tanzimat'taki deniz anlayışını devam ettirirken bir kısmı da Servet-i Fünûn'a zemin hazırlayan hassas ve hüzünlü bir anlayışta ilerlemişlerdir.

Tabiat, Servet-i Fünûn şiirlerinde esas temlerden biridir. Fransız edebiyatını örnek alan diğer Servet-i Fünûn şairleri gibi Tevfik Fikret de tabiatı ilham kaynağı ve halihazırda sanatın kendisi olarak görür. Parnasizm etkisinde tablo gibi şiir yazma anlayışının başarılı örneklerini verir. Antropomorfik tabiat renk, ışık ve gölge oyunları ile uykulu,

suskun hale bürünür. Manzara olarak tabiat, Servet-i Fünûn topluluğunun melankolik hâlini öne çıkarır ve seyirlik levhalar ağlama, titreyiş ve hüzün doludur.

Tevfik Fikret'in şiirlerinde deniz dalgalara hayalin karıştırıldığı yer olarak geçer. His, hayâl, tebessüm, ruh denize benzer. Sahil hüzünlü bir kadındır, deniz ise bu sahilin naz eteğine sürünür. Denizin ağlamaklı, titrek bir sesi ve ipek saçları vardır. Tevfik Fikret şiirini sahile ulaşan perişan dalgalara benzetir:

> Fikret, bir "mizaç" adamı idi. Hayat duygusu ve toplum görüşü vardı. Aynı zamanda ressam olmakla beraber, şiirde tam bir Parnasyen olmadı. Tasvir onun için duygu ve düşüncelerini ifadeye yarayan kuvvetli bir vasıta idi. En çok tasvirci olmak istediği "Aveng-i Şuhur" onun en kötü manzumeleridir. Fikret'in muvaffak olduğu şiirler, duygu ve düşüncelerini anlattığı "Ömr-i Muhayyel", "Sis" ve "Tarih-i Kadim" gibi manzumelerdir. Bunlarda tasvir, çok mühim bir yer işgal etmekle beraber, daima aslî teme bağlıdır, onun emrindedir. Buna mukabil Cenab, tıpkı Parnasyenler gibi, resmi şiirin esas gayesi yaptı. O da şiire ferdî veya beşerî duygular sokmak istemiş, fakat bunları Fikret gibi derinden duymadığı, mizacına mal edemediği için, tesirli bir hale getirememiştir. Cenab'ın en çok muvaffak olduğu şiirler, antolojilere de alınan tabiat tasvirleridir, bunlarda büyük bir ustalık görülür. Fakat bunlar bizde "gayribeşerî" bir intiba uyandırırlar, bir tabloyu seyreder gibi onlara yabancı kalırız. Fikret'te ise tabiat "beşerî" bir kıymet halini alır. O, maî denize baktığı zaman, denizden çok kendini düşünür, "Maî bir gözün elem-i kalbine ağladığını sanır. Buna mukabil Cenab'ın ""Elhan-ı şitâ" sı, insansız, saf, sadece dış unsurlardan ibaret bir varlıktır. (Kaplan, 2014, 379)

Emel Hisarcıklılar *Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinde Kahramanların Ruh Hallerinin Tabiat Algısına Etkisi* makalesinde:

> Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde dönemin diğer edebî türlerinde olduğu gibi bir tabiat anlayışı göze çarpmaktadır. Genellikle hayallerle dünyanın gerçekleri arasında sıkışmış olan kahramanların içine düştükleri ümitsizlik girdabı, yavaş yavaş onları içine çekmekte ve onların hayata karşı kötümser bir tavır takınmalarına zemin hazırlamaktadır. Sonunda, onların tabiatı algılayış şekilleri de aynı oranda değişmektedir." (Hisarcıklılar, 2016, 3)

Hisarcıklılar, *Ele Geçmiş, Tatlı Bir Rüya, Ekmekçinin Beygiri, Acı Sadaka, Hayat-ı Şikeste* hikâyelerinde tabiatı incelerken, hayal ve hakikat arasında sıkışmış kahramanların ruh halini denizin, gecenin, güneşin sembolize ettiğini söyler. Hayal, Servet-i Fünûn dönemindeki eserlerin konusunu şekillendiren bir temadır. *Ele Geçmiş'*te hikâyenin başkahramanı Behçet akşam manzarasını izler ve *"Bu akşam odanın önündeki balkona oturmuş, ta ufukta bir kırmızı umman (deniz) içinden*

fışkırmış bir bürkân (volkan) şeklinde kızıl alevler saçarak batan güneşin karşısında sahranın (kırın) son nefeslerini kokluyordum.)"[5]. Bu cümlelerdeki akşam manzarası, güneşin kızıllığı, deniz, akşam ve gece kahramanın yalnızlığını, duygularını, hayallerini vurgular. Hisarcıklılar, *Tatlı Bir Rüya* hikâyesindeki Adnan'ı, "*Hayatı nasıl farz ediyorum (düşünüyorum) bilir misin? Azîm bir umman; bunun üzerinde irili ufaklı, bir şekilde, bir hacminde şeyler var, hepsi dalgaların arasında çalkana çalkana gidiyor"*[6] diyen Ahmet Cemil'e benzetir. Adnan da hayallerini büyük bir okyanusun üzerinde batmadan giden kayıklara benzetmektedir. *Hayat-ı Şikeste'*de tabiat genç bir kızın hayatında annesizliğin ne derece zor bir durum olduğunu düşündüren bir sembol olur: "*Köprü'nün iki tarafında deniz, siyah, kesif semanın (yoğun gökyüzünün) altında erimiş bir zift satihası (simsiyah bir tabaka) şeklinde uzanıyor, üzerinden yağmurlu bir fısıltıya güya etraftan dökülen hafa-yı hissiyat-ı leyali (gecelerin hislerinin sırları)bir mehd-i zulmanî (karanlık bir beşik) içine koyarak pest (sessizce), derunî (içten) bir ninni içinde sallanıyordu."*[7] Servet-i Fünûn edebiyatında gökyüzü saflığı, temizliği, hayalleri temsil ederken bir müddet sonra kahramanların gerçeklerle yüzleşmesiyle bu temiz gökyüzü bir anda kirlenir karanlık bir denize dönüşür. Tabiat ve tabiat unsurları bireyin hüznünü, karamsarlığını, yalnızlık, içe kapanış hallerini anlatan bir vasıta olmuştur. Hisarcıklılar *Sepette Bulunmuş* hikâyelerinde tabiat tasviri, karakterin mevcut psikolojisini yansıtma işlevi görür.

Abdülhakim Tuğluk, *Servet-i Fünûn Romanında Mekân* adlı tezinde mekânın, Servet-i Fünûn romanıyla beraber özel alana dönüştüğünden bahseder. Mekânlar dekor olmaktan çıkar, duyguları ifade eden soyutlamalara dönüşür. Yalı yaşamı maddî gücün simgesi olur. *Aşk-ı Memnû'*da yalı, Boğaz manzarasıyla beraber aşk temasının güçlü vurgusu olarak mikro-mekân özelliği kazanır. *Eylül'*de ise yalı, daha entelektüel ve özel hayata açık, Suad'ın bireysel bunalımını vurgulayacak mekâna dönüşür. Yalı, maddiyatı gösteren ve bireyselliği bulmaya yardımcı olan gizemli bir mekândır. Boğaz'daki kıyılar, diğer kıyılara göre kişinin kendini bulduğu bir yerdir. Toplumdan kaçışı işaret eder. Boğaziçi en ince zevklere ulaşmak isteyenlerin, Beyoğlu ise çaresizliğin yeri olarak geçer.

[5] Hisarcıklılar, E. (2016). *Halit Ziya Uşaklıgil İn Hikâyelerinde Kahramanların Ruh Hallerinin Tabiat Algısına Etkisi,* (s.4). Current Research In Social Sciences, 2(1)
[6] *A. g. e. , s.5*
[7] *A. g. e. , s.7*

Esma Dumanlı Kadızade, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanları ve İzleksel Açıdan İncelenmesi* tezinin *Kaçış İsteği* bölümünde Halit Ziya'nın *Nemide* romanında denizin, sandal gezintisinin, Kanlıca'daki yalıya taşınmanın başkahraman Nemide için yaşadıklarından uzaklaşmak, rahatlamak anlamı taşıdığını, *Mai ve Siyah'*ta Ahmet Cemil'in, *Ferdi ve Şürekası'*ndaki İsmail Tayfur'un ise sürekli uzak diyarlara gitme isteğinin hayalî bir kente özlem yarattığını söyler.

Hanifi Aslan'ın *Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinin Tematik İncelenmesi* tezinde, Uşaklıgil'in *Heyhat* hikâyesinde denizin anlatımının sanatkârane bir anlatımı, realist bir üslubu olduğunu söyler. *Heyhat'*taki fırtınalı deniz, manzara çizimine tekabül eder. *Köy Hatırası* hikâyelerinde ise deniz, ölümü, hayatın zorluğunu, yaşamı ifade eder. *Bir Yazın Tarihi'*nde denizin kullanıldığı yerde romantik bir dilin kullanıldığından bahseder. Hatta Samipaşazâde Sezâi, bu hikâyeyi değerlendirdiği makalede üslubundan ötürü yazarı "şair" olarak nitelendirir. *Mükafat'*ta deniz, hayalleri ve özlemleri temsil eder. Hikâyelerde Karadeniz sahilleri, İzmir kıyıları, İstanbul'da Boğaziçi kullanımı ve denizden hoşlanan karakterler göze çarpar.

Selma Baş, *Cenab Şehabettin ve Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Tabiat Unsurları* tezinin *Deniz* bölümünde Cenab Şehabettin'in şiirlerindeki deniz kullanımında Parnasyen etki görüldüğünü söyler. Musiki gibi şiir yazma isteğinde deniz, üsluba etki eder. Hamid'de olduğu gibi deniz, felsefî ve estetik açıdan ele alınır. Panteist yaklaşımıyla Cenab, denizi ilahî varlıklarla donatır. Deniz zevk verir. Hayalleri, kaçış isteğini, vatan sevgisini temsil eder.

Beste Semiha Bahçeci *Tanzimat Dönemi Hikâye ve Romanlarında Deniz* adlı tezinde denizi mekânsal, psikolojik etkisiyle inceler. İlk bölümde denizde eğlence, vapur, mehtap gezintileri, kayık ve sandal sefaları olarak yer aldığı noktaların örneklerini verir. İkinci bölümde psikolojiye olumlu-olumsuz etkisinden bahseder. Üçüncü bölümde denizde taşıma aracı olarak vapurlardan, deniz ticaretinden bahseder. Dördüncü bölümde o dönem kullanılan vapurlar, kayıklar, yelkenliler hakkında bilgi verir. Emin Nihat Efendi'nin *Müsameretnâme'*deki ilk hikâyesi *Binbaşı Rıfat Bey'in Sergüzeşti*'ni deniz mekânının geçtiği ilk yer olarak örneklendirir.

Duygu Ergun, *Tekilliğin Gözü: Halid Ziya'nın Kırık Hayatlar Romanında Karşılaşmanın Etiğine Doğru* tezinin, "Halit Ziya'da bakış nedir?" i incelediği giriş

yazısında bakışın, anlık bakışmanın ve öteki ile karşılaşmanın öznelliği yıkan bir gayrişahsilik olduğunu söyler. Kavrayış gücünün dışına çıkmaya müsait karakter, bakışıyla ötekine odaklanır.

Kavramsal çerçeveler içerisinde, inceleyeceğim döneme uygun olarak edebiyatta denizin, onun özü olan suyun varlığı üzerinden incelediğim literatür taramasını Çimen Günay Erkol'un "Edebiyatımızda Deniz ve İçimizin Sönmeyen Yangını" adlı makalesinden bahsederek sonlandırmak istiyorum. Erkol, sözlü edebiyatta denizden bahseder:

> Türkçe deyimlerde "deniz," cömertlik, zenginlik, genişlik belirten veya aşılmaz gibi görünen zorlukları ifade eden, bu zorluklarla beraber de çoğunlukla tehlikeyi ve ölümü anımsatan bir imge olarak karşımıza çıkar: "Devletin malı deniz" ve "denizde kum bende para" gibi deyişler bolluğu simgeleyen bir portre çizerken "denizi geçip çayda boğulmak", "denize düşen yılana sarılır" veya "denizde dalga eksik olmaz" vb. sözler, suyla iç içe geçen bir risk unsurunu akla getirir. Karasal göçerlik ile örülü Türk tarihi düşünüldüğünde, denizin hem cazibeyi, hem de tehlikeyi gösteren bir imge olması şaşırtıcı değil. Bu cazibe ve tehlike algısı, denizler üzerindeki egemenlik ve ticaret savaşının da katkısıyla modern zamanlara kadar taşınmıştır. (Erkol, 2018, 1)

Erkol, Türkçe edebiyatta deniz imgesinin araştırılmasının çok boyutlu bir maceraya davet olduğunu, yine de bu maceraya divan edebiyatıyla başlayarak Cumhuriyet sonrası dönemi inceleyeceğini söyler. Divan edebiyatında deniz, ırmak ve göller için de kullanılır ve çoğunlukla aşılmazlığı simgeler. Su, canlı ve kutsal sayılır. Yunus Emre, Dede Korkut şiirlerinde ölümsüzlük suyunu (ab-ı hayat) simgeler. 19. Yüzyıl romanlarının başında ise Evangelinos Misailidis'in Yunan harfleriyle Türkçe basılan *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş'*in deniz kazası, esir düşme konusunda ilk örnek olduğunu söyler. T. Abdi tarafından yazılan *Sergüzeşt-i Kalyobi (1873)* deniz macerası metinlerine örnektir. Bahriyeli Mehmet Rauf, bir "deniz savaşı"nda ölmek istediğini, denizde sonsuz bir huzur bulacağını söyler. Erkol, *Eylül* romanı için ise şöyle der:

> Zamanla, deniz imgesinin bir seyahat problemi birleştirilen ve çözülecek sorunlar veya ulaşılacak sevgili için aşılması gereken bir yerden, üzerindeki gezintinin, tadının çıkarılması gereken bir yere doğru evrildiğini görürüz. Kadın da bu gezintideki yerini alır. Bu dönüşümde, romantizmin, doğayı Tanrı'ya eşitleyen ve denizin "sonsuzluğu"nu Tanrı'nın sonsuzluğunun metaforik imgesi olarak gören bakışı dünyevî bir perspektifle yeniden ele almasının da etkisi bulunmaktadır. Servet-i Fünûn döneminin baskıcı atmosferinin de etkisiyle, deniz, edebiyatta

> kaçış ve özgürlük simgesi olarak boy göstermeye başlar. Dönemin ünlü bahriyeli yazarı Mehmet Rauf'un (1875-1931) öne çıkan romanı *Eylül*'de (1900), karısı Suad genç akrabaları Necib'e karşı hissettikleri nedeniyle bocalarken, Süreyya'nın tek hevesi sandalına binip denize açılmaktır. Deniz tutuyor bahanesi ile kimi zaman kendisini geride bırakan Suad, Necib ile ortak tutkuları olan müzikle vakit geçirir. Bu romanda deniz, duyguların ahengini, ilişkilerdeki dalgalanmaları ifade eden bir metafora dönüşür. Süreya sandal tutkusunu karısıyla paylaşmadığı için deniz bir yönüyle yine kişileri ayıran bir engel konumundadır; ancak romancı, dikkatini Suad ve Necib arasında gelişen yasak aşka ve başka bir kavuşmaya yöneltir. (Erkol, 2018, 6)

Denizin bir imgesinin "içimizdeki yangını söndürme" anlamı taşıdığını söyleyen Erkol, melankolinin çetrefilleştiği, intiharın hissedilmeye başladığı noktada denize sığınıldığını ifade eder. Buna da *Mai ve Siyah'*ın sonunda Ahmet Cemil'in kendini karanlık denize atıp hayatına son verme arzusunu örnek verir. Deniz, bunaltıyı ve bunalımın tedavisini, Servet-i Fünûn romanlarında leit-motive olarak görülen kaçış arzusunu simgeler.

Bu tez iki bölüme ayrılır. İlk bölümde Halit Ziya Uşaklıgil'in *Sefile, Nemide, Bir Ölünün Defteri, Ferdi ve Şürekâsı, Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnu, Kırık Hayatlar, Nesl-i Ahir* romanları incelenecektir. Denizin fiziksel ve psikolojik etkisi olarak iki ayrı bölümde incelenir. *Fiziksel Mekânın Kurguya Etkisi: Nötr Bir Zemin Olarak Deniz* adlı bölümde fiziksel etkiler incelenirken *seaman, landman, yer-sever karakter, mutlu mekân, mutsuz mekân, konfor* kavramları kullanılacaktır. Arazi deniz ve kara olarak ikiye bölünmüş, arada kalan bölgeye yani sahile farklı anlamlar yüklemiştir. Bu ayrım, deniz ve kara değerlerini yaratmıştır. Bu nedenle romanlarda kara ve deniz değerleri örnekleriyle verilip incelenecektir. *Sefile'*de denizin fiziksel etkisi karakterin acısını yansıtan bir alan olarak görülürken *Nemide'*den itibaren anlam değişecek, kara ve deniz ayrışarak belirginleşecektir. *Bir Ölünün Defteri'*nde deniz farklı manalara bürünerek karakterin ruh hâlinin yansıtıcısı olacaktır. *Ferdi ve Şürekâsı'*nda karasal değerler öne çıkacaktır. Burada landman ve karasal değerler kavramı, karakterin deniz kenarındaki hâlleriyle birlikte ele alınarak incelenecektir. *Mai ve Siyah* incelenirken bu kavramların hemen hepsi kullanılacaktır. Çünkü Ahmet Cemil karakterinin zihninin denizden kopamaması ama kara değerlerine tutunma çabası onu diğer bütün roman karakterlerinden farklı bir yere koyacaktır. Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi karşılaştırması seaman, landman ve kara, deniz değerleri üzerinden incelenirken Moretti'nin *konfor* kavramına da değinilecektir. *Aşk-ı Memnu'*da deniz incelenirken yine üst sınıf yaşam kodlarıyla bağlantılı olarak Moretti'nin *konfor* kavramı ele alınacaktır. Deniz kara zıtlığında Bihter'in ruh hâli incelenirken yine kara ve deniz değerleri ayrımına gidilecektir. *Kırık* Hayatlar'da ve *Nesl-i Ahir'*de de kara değerlerine bağlı olmak isteyen karakter üzerinden *landman* kavramına değinilecek ve yine *konfor*un altı çizilecektir. Denizin psikolojik olarak incelenecek *Deniz Kenarında*

Metafor Yağmuru ve Birdenbire Gelen Vahiy: Epifani ve Seyirlik Levhalarda Seyre Dalış:Görü Anlatıları ve Karaya Çarpan Hülyâlar adlı ikinci bölümünde ise *Sefile* romanı hariç Uşaklıgil'in tüm romanları ele alınacaktır. S*efile'*de denizin fiziksel etkisinden bahsedilebilir ancak psikolojik bir etkisine rastlanmamıştır ve bu nedenle incelenmeyecektir. İkinci bölümde *görü anlatısı, epifani, bulanık zihin, psiko-anlatı, trans anı* gibi kavramlar romanlar üzerinden örneklendirilecektir. Denizin psikolojik etkisi tüm romanlarda aynı şekilde görülecektir. Hayal kuran deniz kenarındaki karakterin zihni önce bulanır, sonra bir trans anına geçilir. Bu trans anı s*eyirlik levhalar* yaratır. Görü anlarında açılan bu seyirlik levhalar epifanik bir etkiye yol açarak karakterin romandaki gidişatına yön verecektir. Deniz epifaniye yol açtığında romanın dönüm noktaları oluşacak ve bu görü anlarında romanın akışının yavaşladığı görülecektir. Böylece deniz ve kara kendi zamanını yaratacaktır.

Tezin ikinci bölümünde de deniz fiziksel ve psikolojik etki olarak ikiye ayrılacaktır. Fiziksel etkisinin incelendiği *Fiziksel mekânın kurguya etkisi: Müzik, koku ve deniz* adlı ilk bölümde *Ferdâ-yı Garam, Eylül, Genç Kız Kalbi, Bir Aşkın Tarihi, Böğürtlen, Karanfil ve Yasemin, Define- Kan Damlası, Son Yıldız, Harabeler, Hâlâs* romanları incelenmiştir. *Bir Zambağın Hikâyesi, Menekşe, Kabus,* romanlarında denizin fiziksel etkisine rastlanmadığı için konu dışı tutulmuştur. *Eylül* dışındaki tüm romanlarda deniz mutlulukla bağdaşlaşır. Mehtap insan ruhuna güzellikler veren bir alem olarak geçer. Sıkça deniz kenarında yürüme, hava alma fikrine rastlanır. Görü anlarına çok rastlanmaz. Deniz, romanın akışını yavaşlatmaz. Kara alanından bahsedilirken -*Harabeler, Son Yıldız-* yine Moretti'nin *konfor* kavramıyla karşılaşılacaktır. *Harabeler'*de Mehmet Rauf'un ilk landman karakterine rastlanılacaktır. *Eylül* romanında ise diğerlerinden farklık olarak yer-sever karakterler öne çıkar. Deniz, asla kopulamayan ve karayla birleşen bir etki alanı olacaktır. Etkisi karada da devam eden deniz, ilk kez görülecek ve romanın gidişatını değiştiren bir alan olacaktır. Denizin psikolojik etkisinin incelendiği *Aşkın Manzaraya Tesiri: mutlu-alan (happy-place) ve mutsuz alan-lar (unhappy-place)* ikinci bölümde *Ferdâ-yı Garam, Eylül, Genç Kız Kalbi, Bir Aşkın Tarihi, Böğürtlen, Karanfil ve Yasemin, Son Yıldız, Hâlâs* romanı incelenecektir. *Define-Kan Damlası, Bir Zambağın Hikâyesi, Menekşe, Kabus, Harabeler* ise psikolojik bir etkiye rastlanmadığı için ele alınmayacaktır. Bu romanlarda denizin psikolojik etkisinin aşk teması üzerinden işlendiği görülür. Aşık karakterler, sevgilisiyle birlikteyken deniz karşısında güzel manzaralara dalarken sevgisilisinden ayrı kaldığından deniz manzarası değişecek ve karaktere azap veren karanlık bir suya dönüşecektir. Bu nedenle bu romanlarda sıkça *mutlu-mekân (happy-place)* ve *mutsuz mekân (unhappy place)* kavramları öne çıkacaktır.

2. HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'İN ROMANLARINDA DENİZ TEMASI

2.1 Fiziksel Mekânın Kurguya Etkisi: *Nötr Bir Zemin Olarak Deniz*

2.1.1 Sefile

Halit Ziya Uşaklıgil'in ilk romanı *Sefile* İzmir'de, 1886-7 arasında *Hizmet* gazetesinde 73 sayı olarak tefrika edilmiştir. Roman, Encümen-i Teftiş ve Muayene tarafından "şeâir-i İslamiyeye muğayir" yani İslâm prensiplerine "kat'iyyen gayr-ı caiz" bulunduğu için kitap halinde yayımlanmamıştır. Olcay Önertoy bu durumu değerlendirirken "Halit Ziya bütün müsveddleri yakar. Ahmet Mithat, *Henüz On Yedi Yaşında'*da kötü yola düşen Rum kızını Türk genciyle evlendirerek kurtarır. *Sefile'*nin sakıncalı görülmesi ise encümen üyelerinin Türk kızının böyle durumlara düşebileceğini kabul edememiş olmaları akla gelebilir."[8] der. Uşaklıgil, *Kırk Yıl'*da *Sefile'*den şöyle söz eder:

> Bir büyük roman! Ne zamandan beri zihnimde bu arzubir fikr-i sabit [saplantı] gibiydi. Bir genç kız düşünüyordum ki iffet [namusu], iğfal eden bir aşkın kurbanı olsun ve bu yolda kurban olan iffetlerin hemen umumi denilebilecek bedbaht mukadderatı [kötü yazgısı] arasından, bir uçuruma yuvarlana yuvarlana en son derekesine [katına] düşerek, artık bir halâs demek olan ölümle bitsin. … Sezai Bey'in pek yüksek bir kıymet-i edebiyesi olan "Sergüzeşt" hikâyesi Namık Kemal mektebinin [ekolünün] bir zeyli [ürünü] kabilindendi. Ahmet Mithat Efendi'nin hikâyelerinde garp edebiyatının roman nevinehas olan [türüne özgü] tarz ve üslup yoktu. "Sefile" de bunlar var mıydı? Bunu söyleyecek kadar daiyeperver [iddialı] değilim, fakat sahte bir mahviyete tebaiyet ederek [tevazu ile] bunun lisan, tahkiye [anlatım] ve mişvar [konu] itibariyle bugünün romancılığına bir mukaddime [başlangıç] teşkil edecek mahiyette olduğunu da inkâr etmezdim. (Uşaklıgil H. Z., Kırk Yıl, 2008, s. 306)

Sefile, anne ve babasını kaybetmiş, 14 yaşlarında Mazlume adlı bir genç kızın trajik hikâyesini anlatır. Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında "kimsesiz", ebeveynsiz karakterler mühim yer tutar. Kimsesizlik hakkında Zeynep Uysal *Metruk Ev- Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi'*nde şöyle der:

---

[8] Önertoy, O. (1995). *Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri,* (s.25). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

> Denilebilir ki kimsesizliğin, hamisizliğin çocuklukla, büyüyememekle bir tutulduğu Halit Ziya romanındaki bu uçuşan, seken çocuk kadınlar bütünlüklü, tamamlanmış, her bir arzu, ayrıntısı belirgin resimler olarak çizilmeleri, aksine yukarıdaki alıntılarda da görüşdüğü gibi, kumaşlarla, bulutsu renklerle örtülü, müphem hatlı yaratıklardır. Daha sonra özellikle *Mai ve Siyah'*ta giderek empressyonist birer tabloya dönüşecek bu çizimler, karakterlerin tamamlanmamışlığını, bireylerin bütünlüklü, muktedir özneler olamadığını işaret eder adeta. (Uysal, 2014, s. 107)

Cami önünde dilenen Mazlume'yi Mihriban Hanım evine alır. Mihriban'ın kızı İkbal ve İhsan Bey ile tanışmasıyla sefaleti katlanır ve Mazlume ölüme sürüklenir.

Deniz üzerinden romanı okuyacak olursak, ilk olarak sayfa 90'da geçen deniz, roman karakteri İhsan Bey'in acısına eşlik eden manzaradan ibaret olarak görünür. İhsan Bey, Köprü'ye gelir, hastadır, acısını denize bakarak dindirmeye, gidermeye çalışır:

> Aksaray Caddesi'ni aheste aheste çıktı. İhtimal gideceği yeri bilmiyordu, fakat ayakları kendisini Köprü'ye kadar sevk etti. İhsan Bey tevakkuf etmedi [durmadı], Köprü üzerinde ilerlemeye başladı. Bir hayli yürümüştü ki birdenbire cihet-i teveccühünü [yöneldiği tarafı] tebdil ederek [değiştirerek] parmaklığa takarrüp etti [yaklaştı]. Kollarını dayayarak denizi seyretmeye başladı. Gözleri, mütehayyilane [hayale dalmış gibi] zulmetler [karanlıklar] içinde galtan olan [yuvarlanıp duran] satîha-i bahrın [deniz yüzeyinin] menazır-ı mehibesini [heybetli manzaralarını] dolaştı. Küçük küçük dalgalar Köprü'ye çarptıkça hazin ahenkler husule getiriyordu. İhsan Bey bu ahenkleri derin derin dinledi. Sahilden fenerlerin şuleleri [ışıkları] denize aksederek zulmetler içinde nurdan seyyaleler [akıntılar] tersim ediyordu [çiziyordu]. (Uşaklıgil H. Z., Sefile, 2016)

İhsan Bey karakterinin tam da kendisini "bîhud, bîtab" hissettiği anda ortaya çıkan bu deniz manzarası onun acısını imgeler. Daha sonraki romanlarda derin anlamlar yüklenecek olan deniz manzarası bu romanda neredeyse İhsan Bey'in acısını alan, onu yıkayan, arındıran bir su alanından ibarettir. Sahile vuran deniz dalgaları hüznü simgeler. Romanın akışı "aheste"leşir. Denizin seyri sırasında romanın akışının durması, karanlık ve ışıkların tezatlığı yazarın bir sonraki romanlarında -özellikle *Maî ve Siyah'*ta- geliştirdiği ve genişlettiği bir tekniktir. Buradaki "nurdan seyyaleler", Maî ve Siyah'ta "bârân-ı elmas" a dönüşecektir. Yine sayfa 122'de:

> İhsan Bey şedit [şiddetli] kâbuslar altında ezilerek bir hab-ı mevt- nümanın a'kamına [ölümü gösteren bir uykunun derinliklerine] tamamen dalmış idi ki Mazlume de kederlerini piş-i nigâhından [gözünün önünden] ziya-yı kamerle tesettür ederek güzeraneden emvac-ı bahre [ay ışığıyla örtünerek geçen denizin dalgalarına] tevdi ediyordu [emanet ediyordu]. (Uşaklıgil H. Z., Sefile, 2016)

karakterlerin kederli bir anında beliren denize, Uşaklıgil'in sık sık kullandığı kamer ve ziya eşlik eder. Yine sayfa 146'da "ziya-yı kamer" kullanımı görülür:

> Mazlume kadehi elinden bıraktığı zaman sandalyesinin arkasına atıldı. Hiçbir şey olmamış gibi nazarı yine denizin mevceleri [dalgaları] arasında ihtizaz eden [titreyen] ziya-yı kamere daldı, gitti.

Sayfa 104'te ise Çamlıca manzarasından görünen Boğaz'ın "elvah-ı lâtifesi [güzel tabloları]" İhsan Bey'in dudağına mutlu bir gülümseme ekler. Güzel bir deniz manzarası karşısında mest olmak ya da mahvolmak Uşaklıgil romanlarının özellikle erkek karakterleri üzerinde romanın atmosferini sembolize eder bir şekilde sıkça kullanılır.

Sayfa 113'te deniz üzerinden bir benzetmeye rastlanmaktadır. İhsan Bey'in sevgiyle bakışı Makbule'nin kalbini adeta bir "derya-yı aşk [aşk denizi]" doldurur:

> Genç adam Mazlume'nin ellerini şiddetle sıkıyor, cevap vermeye icbar ediyordu [zorluyordu]. Bir aralık gözleri yekdiğerine tesadüf etti. İhsan Beyin nazarı o kadar şedit [şiddetli] hissiyat-ı âşıkane [âşıkça duygular] ile malî [dolu] idi ki genç kızın gözleri mağlubane indi. Lâkin bu telâhuk-ı nazar [iki bakışın birbirine karışması] kalbini bir derya-yı aşk [aşk denizi] ile imla etmişti [doldurmuştu]. Az kaldı ki ağzından "Ben de seni seviyorum… Al… Beni ne yaparsan yap!... Senin tamamiyle memlûkunum… [kölenim] itirafı çıkacaktı. (Uşaklıgil H. Z., Sefile, 2016)

*Sefile'*ye yazarın hem ilk romanı olması hem de amacının gençliğinde etkilenerek okuduğu realist Fransız romanlarına benzeyecek tema etrafında yazılacak bir roman olması düşünülerek yaklaşıldığında deniz manzarası çok yer bulmadığı görülür. Burada henüz, deniz, henüz seyredilen ve karakterin hüznünü imgeleyen bir alandan ibarettir.

2.1.2 Nemide

Nemide romanı 1892'de yayımlanır. Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında sık sık kullandığı aşk üçgeni, bu romanda iki genç kızın -Nemide, Nahit-, Nail'e olan aşkı üzerinden görülür. Roman boyunca Nail'in, Nemide ve Nahit arasında yaşadığı gidip gelmeler hepsine farklı bir son hazırlayacaktır.

Halit Ziya Uşaklıgil romantik ve realist roman anlayışı incelediği *Hikâye'*de şöyle der:

> Bendeniz nekaisine [kusurlarına] aczimin [yetersizliğimin], aczimden nevmid [pişman] olmayışıma henüz *Sefile'*den sonra ikinci hikâyem olması sebebiyet veren *Nemide'*yi şu esas üzerine vaz'etmiş [kurmuş] idim:

> Nemide asabi, hissiyat-ı müteheyyice sahibi [heyecanlı duygulara sahip], vereme müstaid [yatkın], bedbaht bir surette tevellüd etmiş [doğmuş], validesiz olmakla beraber pederi nezdinde fevkalade kıymetdar, lakin şebabının [gençliğinin] ve suret-i hilkatinin [yaratılışının] icap ettiği surette galeyanlı bir hayattan mahrum, saadet içinde mahzun bir kızdır. Nahid, metin [sağlam], kuvvetli, vakur [ağırbaşlı], âmâline vüsul [istediklerine kavuşmak] için azm-i kavî [kararlılık] sahibi, tufuliyetinden [çocukluğundan] beri felakete alışmış, fakat arzularını kaderin pençesinden almaya, yavrularını bir tehlikeden kurtarmaya müheyya [hazır] kükremiş bir dişi arslan gibi hazır bir kızdır. Nail, hafif, lakayt, hissiz bir delikanlıdır. Genç kızların ikisini de sevmiyor, fakat ikisine de meyyal [eğilimi var]… Nail'i, Nemide asabi, Nahid bedbaht bir kız gibi seviyor. Ne olacak? Bu muhabbetlerden ne netice çıkması tabiîdir; o üç kişiyi o neticeye sevkedecek hissiyat nedir? O hissiyat nasıl husule gelecek? İşte *Nemide* bu esasa mübtenidir [dayanır]; eğer bu esas erbab-ı iktidardan [güçlü] bir hikâye-nüvis tarafından idare olunsa idi güzel bir eser vücuda getirmeye kabiliyeti olan bu esas bendeniz gibi henüz kalemine sahip olmayanların elinde pek sönük kalır. (Uşaklıgil H. , 2012, s. 91-92)

Nemide ile, ilk kez aynı evde büyüyen kardeş çocukları arasındaki kardeşlik sevgisinin aşka dönüştüğü görülür ve Tanzimat romanlarındaki aşktan bu yönüyle ayrılır. Tanzimat romanlarındaki, görür görmez aşık olma, yerini bir duygunun zamanla gelişmesine bırakmıştır. Uşaklıgil, *Kırk Yıl'*da şöyler der:

> Her genç gibi bende de bir hayal, emellerimin, heyecanlarımın arasında irtisama [şekillenmeye] başlayarak hassasiyetimin daimi bir zairi [ziyaretçisi] olan genç bir kız hayali vardı ki, [onun] okunan hikâyelerden, tekrar edilen şiirlerden, dinlenilmiş bestelerden teressüp etmiş [süzülerek birikmiş], üzerine muhtelif zeminlerde tesadüf olunan veya temas edilen simalardan renkler inikas eylemiş [yansımış], silik, donuk, müphemiyet ve müşevveşiyeti [karşılığı] içinde daha cazibedar bir şekli vardı. O şekle hiçbir zaman sarih [açık], vazıh [net] hatlar vermemiştim ve hayalimin menşuru [prizması] arasından onu, yarı karanlık bir aynaya uzaktan inikas etmiş bir sima gibi seyyal [akıcı] ve mütehavvil [değişken] görürdüm. Onunla bir alaka-i cinsiye [cinsel ilgi] hissi taşımazdım, o sadece mütebellir [belirgin] bir hülya, bir genç kız şeklini almış mefkure [ideal] idi; pencerenin kenarında bir şişe içinde inkişafına intizar olunan [serpilmesi beklenen] bir sümbül gibi rüyalarımın ziyaları [ışıkları] ile beslenerek, dokunulursa solacak, yakından bir nefes dokunursa ölüverecek kadar rakikti [hassastı]. İşte "Nemide" bu hayalden doğdu, karanlıkta çekilmiş bir klişe gölgesiyle… (Uşaklıgil H. Z., Kırk Yıl, 2008, s. 323)

Romandaki deniz mekânı kullanımı ise *Sefile'*ye göre oldukça işlevlidir. *Nemide'*de, her şey Nemide'nin deniz kenarına gitmek istemesiyle başlar. Çok çok uzaklara gitmek isteyen Nemide, Kanlıca'daki yalıya taşınır:

> Birinci defa olarak Kanlıca'ya geldiği zaman bahardan, ziyadan [ışıktan], şiirden mürekkeb [oluşmuş] bir dünyaya çıkmış gibi kendisini mesut buldu. O vakte kadar Kanlıca'ya hiç gelmemiş, babasının metruk bıraktığı [terk ettiği] bu yalıyı hiç görmemişti. İlk defa olarak

> kapıdan girdiği zaman senelerce kendi haline bırakılmış ağaçlardan müteşekkil vahşi, sık bir koru gördü. Genç kız kapı açılır açılmaz birdenbire gözlerine çarpan bu manzara karşısında mebhut [şaşkın], bir müddet tevakkuf etti [duraklardaı], gözleri yeşillikten mürekkeb bir dünya teşkil eden bahçeye daldı… Köşk korunun ilerisinde, denize yakın bir mahalde kâin idi [yerde bulunuyordu], sokak kapısından girildiği zaman köşkün beyaz duvarları ağaçlar arasından müşevveş bir surette [belirsiz bir şekilde] görünüyordu. (Uşaklıgil H. Z., Nemide, 2013, s. 75)

Öncelikle burada dikkat çekici olan unsur denizin karaktere verdiği coşkunluk ve mutluluk hissidir. Ad de Vries'ın -giriş kısmında belirtilen- denize yüklediği 19 anlamdan biri de mutluluk hissidir. Deniz kenarına yani yalıya gelinmesiyle fiziksel süreç başlar. Deniz, ötesinde ve gerisinde farklı anlamlar oluşturur. Nemide öteye gitme, kaçma isteğiyle karasal alandan deniz kenarına gelerek deniz değerlerine yaklaşır. Bu durum romanın sonundaki trajediyi hızlandıran bir sürecin başlangıcıdır. Deniz kenarı, sahil (marine) alanındaki yalı nötr bir zemindir. Ötesine gidemeyen, gerisinde de kalamayan Nemide, bu arafta çırpınır. Romanda sahil alanının asıl unsuru yalıdır. Yalı, "metruk" tur ve ağaçlarla kaplanmıştır. Ormanın, dışa kapalı bir alan oluşuyla bu romanda bilince tekabül ettiğini varsayarsak ağaçlarla çevrili, beyaz duvarlı yalı, Nemide'nin beyaz yani saf bilincinin açılacağı, karakterinin çözüleceği bir alandır. Karakterin zihni Bachelard'ın *içsel uçsuz-bucaksızlık* kavramı burada devreye girer:

> Denizin ve ovanın uçsuz bucaksızlıklarından uzaktan, tefekküre dalarak, büyüklüğün temaşası sırasında oluşan titreşimleri kendi içimizde basit bir anı aracılığıyla yeniden yaşayabiliriz. Pek, ama söz konusu olan gerçekten bir anı mıdır? Hayal gücü, uçsuz bucaksızlığa dair hayalleri sınır tanımaksızın büyütemez mi tek başına? Hayal gücü, ilk temaşadan itibaren etkin değil midir zaten? (Bachelard, Mekânın Poetikası, 2014, s. 223)

Karakterin ruh fenomenolojisi, tefekküre dalma ile bilincin yansıtılışına ikinci bölümde değineceğim ancak Halit Ziya Uşaklıgil'in deniz üzerinden bir temaşa, seyre-dalış başlattığı ilk kez görülmektedir ve *Mai ve Siyah*'ta bir adım ötesine gidilerek övülen-mekân olacaktır. Uşaklıgil adeta bir empresyonist gibi manzaralar çizer ve buraya karakterinden bir ruh yerleştirir.

Nemide için sahil kenarı, artık mutlu-mekândır (happy-place). Nemide'nin Ahmet Cemil gibi tam bir sea-man olduğu söylenemese de yer-sever (topophilie) bir karaktere dönüştüğünü söyleyebiliriz. Arzularını yansıtan deniz manzarasına bakmadan duramaz ve bilincini temsil eden bahçeden neredeyse dışarıya çıkmaz. İçselliğini bu metruk evde yeniden keşfeden Nemide'yi, sokakta, kentte aktif göremeyiz çünkü

dışarısı tedirginlik vericidir ve sokakta, "her şeyin makine olduğu bu yerlerden içsel yaşam kaçıp gider." [9]

Sayfa 78'de fiziksel olarak deniz karşımıza tekrar çıkar:

> Bu oda, cephesi bahçeye nazır olmak üzere yalının sağ köşesini işgal ediyordu. Oda kapısının karşısına tesadüf eden tarafta iki büyük pencere ağaçların arasından boğazın bir kısmını gösteriyordu. Bu pencerelerden birine ilerleyerek kanatları açtı, başını biraz sarkıtarak iki tarafına baktı, bir tarafında muzlim [karanlık] bir koru, diğer tarafında münevver [ışıklı] bir deniz gördü. Geriye çekilerek bahçeye nazır olan [bakan] pencerelere ilerledi. Bu tarafta iki pencere ile ortasında camlı bir kapı vardı, kapıyı açtı, kendisini uzun bir şehnişinde [balkonda] buldu, bu şehnişin köşkün bir kısmını büsbütün kuşatmıştı. (Uşaklıgil H. Z., Nemide, 2013)

Bir tarafı ışıklı denize, bir tarafı yeşil bahçeye bakan odanın pencerelerinin ayrıntılı tasvirinde, yazarın realist tutumu ağır basmaktadır. Oda, pencereler, balkon, ağaçlar, ötesine gidilemeyen deniz manzarasını izleyen Nemide, metruk yalıyı keşfetmektedir. Bachelard'a göre ev, gevşeme, sıcaklık, insanilik mekânıdır ve içsellik barındırır. Oda penceresinden görülen ışıklı deniz manzarası, evin lambası gibi Nemide'nin odasını aydınlatmaktadır.

Sayfa 147'de Nemide, balığın denizle ilişkisini Nail, Nahit ve kendisiyle olan ilişkisine benzetir. Kendi hallerini bu benzetmeyle anlatır.

> Nemide diyordu ki:
>
> -Nu mutlaka genç bir nişanlı olmalı. Zavallı! Kim bilir ne kadar bedbahttır! Şimdi bunun maşukasını da [sevgilisini de] tutup yanına getirmeli.
>
> Bir hayli zaman geçti, ikisi de büyük bir hevesle uğraşıyorlardı. Bir aralık Nemide dikkati arttırdı. Nahit'e işaret etti.
>
> -Ne var?
>
> -Zannederim ki bizimkinin maşukası geldi.
>
> -Nereden anladın?
>
> -Oh! Bundan kolay bir şey olamaz. Olta mıknatıslı bir hat gibidir, denizin ortasındaki balıklardan haber getirir, bak nasıl titriyor. Bu neye delalet eder bilir misin? Oltanın yanında dolaşan balığın aşk hisleriyle titrediğine… Aman, aman dur!...
>
> Nemide oltasının başında dikkat kesilmiş olduğu şu sırada arkasında bir ses işitti:

[9] Bachelard, G. (2014). *Mekânın Poetikası,* (s.54). İstanbul : İthaki Yayınları.

-Bu eğlencenize iştirak edemez miyiz [katılamaz mıyız]?

Nemide başını çevirerek Nail'i gördü. Sapsarı kesildi. Nail, sualinin cevabını Nahit'ten bekliyormuş gibi ona bakıyordu. Nemide dedi ki:

-Of… İşte bizim maşuka kaçtı!... Celb edinceye kadar çektiğim zahmeti bilseniz böyle münasebetsiz bir zamanda bizi işgal ettiğinize teessüf ederdiniz [üzülürdünüz].

Nail ciddi bir hiddet göstermeye çalışan bu latifeye mukabil [şakaya karşı] gülmeye çalışarak dedi ki:

-Balıklarla ülfet [yakınlık] insanlarla ülfetten istiğna mı [bıkkınlık mı] verdi. (Uşaklıgil H. Z., Nemide, 2013, s. 149)

2.1.3 Bir Ölünün Defteri

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Nemide'*den sonra Hizmet gazetesinde *Deli* adıyla tefrika edilen bir eseri daha vardır fakat bu eser yarım bırakılmıştır. *Bir Ölünün Defteri* Halit Ziya Uşaklıgil'in üçüncü romanıdır. 1890'da yayımlanır. *Kırk Yıl'*da Halit Ziya kendi romanı için şöyle der:

> Ben de diğer bir roman ihzar edinceye [hazırlayıncaya] kadar gazetenin iç sayfalarında evvela romanın sonra tiyatronun bir tarihçesini yazacaktım. Şemi Bey'le bu muhavere [konuşma] neticesinde bu suretlere karar verildi: Ben "Hikâye" ile "Temaşa"yı yazdım. Bunlar "Küçük Kitaplar" silsilesine dahildi. Birincisi dahil oldu, ikincisi evvelce hikâye ettiğim surette kazaya uğradı. Nihayet epeyce uzun bir fasıladan sonra "Bir Ölünün Defteri" romanına başladım. Bu fasıla [ara] pek hayraver [hayırlı] oldu, zira üslupta ve tahkiyede [anlatımda] bir tekamül [gelişme] safhası geçirmiş oluyordum. (Uşaklıgil H. Z., Bir Ölünün Defteri, 2016, s. 333-334)

Aşk üçgeni -Nigâr, Hüsam, Vecdi- üzerine kurulu bir hikâyeden ilerleyen romanda Uşaklıgil'in belirttiği gibi üslupta ve anlatımda bir fark görülür. Vecdi, halasının kızı Nigâr'a aşıktır. Nigâr ile Hüsam birbirini sever. Olaylar Vecdi'nin anı defterinden aktarılır. Yine bir aşk üçgeni, ebeveynini kaybetmiş karakterler, karanlık manzaralar romana hakimdir. Ölüm, delilik, kayıplar üzerine yazan yazarın bu romanında anlatımda giderek ustalaşır, *Mai ve Siyah'*a ve *Aşk-ı Memnû'*ya yaklaşan tarz burada kendini gösterir.

Bir Ölünün Defteri, deniz manzarasıyla (sea-scape) ile açılır:

> Beylerbeyi'nin denize nâzır [bakan] yalılarından biri. İlkteşrinin [Ekimin] yağmurlu bir gecesi. Etraf sükûn [sessizlik] içinde Ancak ince bir yağmurun rıhtımın taşlarına, pencerelerin camlarına temasından gelen hayal okşayıcı zemzemesi [nağmesi] hüküm sürüyor.

> Pencerenin kenarında gözleri; bu hazin gecenin önünde tersim ettiği muzlim levhayı [resmettiği siyah tabloyu], denizin siyah sathı üzerinde yuvarlanan karartılar telatumunu [dalgalanmalarını], diğer sahilde yağmur silsilesiyle titreyen donuk ziyaları [ışıkları] dolaştıktan sonra odanın ortasına doğru ilerledi:
>
> -Ne hazin [hüzünlü] hava! dedi. (Uşaklıgil H. Z., Bir Ölünün Defteri, 2016, s. 11)

Romanın mekânı, ortamı (*setting*) sahilde (*marine*), Beylerbeyi'nde deniz kenarında bir yalıda geçer. Uşaklıgil mekân olarak yine sahil kenarını seçmiştir. Girişte Shin Yamashiro'nun *American Sea Literature* kitabından belirtildiği üzere sahil anlatılarında deniz kenarı güvenli bölgedir ve önünde, arkasında farklı anlamlar taşır. Bu yönüyle bir nevi romanın arafıdır. *Bir Ölünün Defteri* de aşk üçgeninde arafta kalan karakterlerin romanıdır. Bu roman için de sahil, mekân olarak seçilmiştir. Yağmurlu bir gece, sessizlik, pencerenin, rıhtımın camlarına vuran damlalar, "hayal okşayan" bir atmosfer hâkimdir. Pencere kenarında gözler, hüzünlü bir gecenin resmettiği karanlık denizin üstündeki donuk ışıklara bakmaktadır. Roman, donuk bir zihinle başlar. *Göz*ün, *bakış*ın romanın ilk sayfasında öne çıktığını görüyoruz. Gören göz, denizde hüznü fark eder. Zihni bulanır. Ev dışı hüzünlüdür. Evin içi çocuklarla neşelidir. Romanın ilk sayfasında, mekân üzerinden anlatılmak istenen zıtlık kurulmuştur. Bir diğer deniz manzarasına kadar yağmur, dışarıda bir "matem ezgisi" gibi yağmaya devam eder. Deniz, evin üzerinde kümeleşir, hüzün damlaları halinde evin, yalının üzerine yağar. Burada yağmur ile *dramatik ironi* yapılmıştır; yağmur, "matem ezgisi" dir. Yani su unsuru yine ölümü çağrıştırır ki bu da romanın sonundaki ölüm sahnesine işarettir. *Dramatik ironi* ile sonuç kısmının ipucu verilmiştir.

Vecdi, hasta yatmaktadır. Hüsam onu ziyarete gelir. "Hayatının sonuna kadar saklamak" istediği sırrı Hüsam'a anlatacağını söyler. Bir küçük siyah anı defterinde, Vecdi'nin gizleri saklıdır, Hüsam'a defteri buldurtur. Aşk üçgeninde sıkışan Vecdi, Hüsam ile Nigâr'ı affettiğini söyler.

Sayfa 68'de Köprü üzerinde konuşan Nigâr ve Vecdi'nin konuşmaları, yine deniz kenarı kullanıldığı için dikkat çekicidir:

> Hatırına geliyor mu, Hüsam? Aynı suali [soruyu] iki sene sonra sen bana irad etmiş [söylemiş] idin. Sen bana cevap vermedin. Kıraathaneden çıkmış idik. Bir müddet sakin, yürüdük. Köprü'ye geldiğimiz vakit sen tevaffuk ettin [durdun]. Dedim ki:
>
> -Ne için? Bana refakat etmeyecek misin?

-Hayır… Artık orada bir kız çocuğu değil, bir nişanlı kız var demektir. Müsaade et [izin ver] de bu halin icabına [gereğine] göre hareket edeyim.

O kadar ciddi idin ki itiraz etmedim.

-Seni ne vakit görürüm?

-Bir buçuk ay sonra… Yarın avdet ediyorum [geri dönüyorum]… Benim geldiğimi haber vermezsin, değil mi?

Cevap vermeye vakit bırakmadın, kalabalık arasında kaybolup gittin.

Orada bana muntazır [beni bekleyen] bir şey varmış gibi Beylerbeyi'ne avdette [dönmekte] büyük bir tehalük [istek] hissediyordum. Köprü'yü canlı bir sokak haline getiren kalabalıktan geçerken pek mühim [önemli] bir iş için acele eden bir adam şeklinde idim. Güvertede oturamadım, her vakit bana kısa görünen bu yol şimdi uzun geliyordu. İskeleye atladığım zaman bir iki yolcuyu devirmek tehlikesinde bulundum. Ne oluyordum? Bu sual [soru] birdenbire beni tevkif etti [durdurdu]. (Uşaklıgil H. Z., Bir Ölünün Defteri, 2016, s. 68)

Hüsam, deniz üzerinde, bir köprüde sakince yürüdükten sonra durur. Köprü'yü "canlı sokak haline getiren kalabalık"ta, sakin, beklemektedir. Birden "Ne oluyordum?" diye düşünür. Deniz, karaktere yeniden soru sordurur. Uşaklıgil'in diğer romanlarında da görülecektir ki Köprü'ye inmek ve orada birdenbire bir karar vermek ya da biraz düşünmek için sahil kenarına inmek gerekecektir. Burada da Köprü nün, sahilin bir karar noktası olmasının Uşaklıgil'de ilk örneği görülmektedir.

Sayfa 106'da Hüsam ve Vecdi'nin denize doğru oturup, hesaplaştıkları görülür. Deniz burada her ikisi için de "iç dökme" anlamında işlevselleşir:

Elimle denize doğru dökülüyormuş gibi mütemevvic bir meyl ile [dalgalı bir eğilimle] akıp giden bayırı, boğazın iki cihete [tarafa] imtidad eden [uzayan] kollarını gösteriyordum.

-Herhalde senin pencerenden göre göre usandığın mahdud [dar], yeknesak [monoton] manzara ya burası müreccahtır [tercih edilir] zannederim.

Sen doğrudan doğruya cevap vermedin:

-Seni buraya gelmeye sevk eden nedir? Bu manzara vüs'asine [genişliğine], tabiata hükmediyormuş gibi ruhu mealî ve sürur [yücelik ve neşe] ile şişiren bu yüksekliklere meftun olacak [tutulacak] kadar şiir âşığı değilsin. Şimdiye kadar hayatını geçirdiğin bir yerden, içinde büyüdüğün bir aileden çıkıp da bu yalnızlığa atılmak için bir sebep yok mu?

Senin muhavereyi [konuşmayı] hep Nigâr'a ait olan noktaya sevk etmeğe çalıştığın görülüyordu.

-Belki… dedim.

Sonra gülerek, sesime bir kayıtsızlık vermeye gayret ederek şu suali [soruyu] ilave ettim:

-Sen ne için bizden ayrılmış idin?

Biraz kızardın. Cevap vermedin.

Tekrar ettim:

-Ne için?

-Buna benzer bir sebep yoktu. Sana bir mektep refiki [arkadaşı] sıfatıyla daha doğrusu bir çocuk gibi refakat [eşlik] etmiş olmak, bir genç adam sıfatıyla da misafir olmaya sebep olamayacağını anlamış idim. (Uşaklıgil H. Z., Bir Ölünün Defteri, 2016, s. 105-106)

2.1.4 Ferdi ve Şürekâsı

Ferdi ve Şürekâsı Halit Ziya Uşaklıgil'in son İzmir dönemi romanıdır. 1892'de *Hizmet* gazetesinde tefrika edilmiş, 1895'te kitap olarak basılmıştır. Ferdi Bey'in ticarethânesinde veznedar olarak çalışan İsmail Tayfur, Seniha'yı sevmektedir. Ferdi Bey'in kızı ise İsmail Tayfur'u sevmektedir ve bunu günlüğüne yazar. Yine bir aşk üçgeni görülmektedir. Ferdi Bey, bir gün bu defteri görür ve kızının İsmail Tayfur'u sevdiğini anlayınca onları evlendirmek ister. Bir gün İsmail Tayfur'u odasına çağırır ve maaşına zam yapar. Daha sonra İsmail Tayfur ile Hacer'in evlenmesi için aileler görüşür. İsmail Tayfur, Hacer ile evlenir ancak kalbi Seniha'dadır. Bu duruma dayanamayan Hacer, kendi intiharını hazırlar. İsmail Tayfur ise aklını yitirmiştir.

Uşaklıgil, *Kırk Yıl'*da *Ferdi ve Şürekâsı'*nı şöyle anlatır:

> Bu halet-i ruhiyenin [ruhsal durumun] içinden neler çıktı? En başta, İzmir'de yazılmış büyük romanlarımın sonuncusunu teşkil eden "Ferdi ve Şürekası" vardı. Bu eser belki kendisine takaddüm edenler [öncekiler] kadar cazip değildi, fakat öyle zannediyorum ki hayat-ı hakikiyede [gerçek yaşamda] pek yakın sayfalarla, hususuyla dedemin ve babamın ticarethanesinden, banka âleminden kalmış intibalarla [izlenimlerle] dolu idi. Eşhas [şahıslar] arasında timsaller [örnekler] vardı ki muayyen [belirli] şahsiyetlerden münakis [yansıma] olmamakla beraber birer müteayyin [belirlenmiş] ve bariz şahsiyet teşkil ederdi. Bunu bana söyleyenler pek çoktu, belki bu eser hakkında hasıl olan [oluşan] fikirlerime ona dair işitilmiş takdirler müessir [etkil] olmuştur. Bugün bu kitabı elime almak cesaretinde değilim, ihtimal o zaman kazanılan tebrik seslerine ne az nispette [oranda] müstahik [layık] olduğuma vâkıf olmamak için… (Uşaklıgil H. Z., Kırk Yıl, 2008, s. 457)

Uşaklıgil'in de dediği gibi bu roman tamamen kara değerlerine ait bir dünyayı anlatacaktır.

Olcay Önertoy, kıskançlıktan kasıtlı öldürmenin *İntibah* ve *Zehra'*dan sonra *Ferdi ve Şürekâsı'*nda görüldüğünü söyler. "Bu romanda bilinçdışı çalışmaları uykuda ya da

uyku ile uyanıklık arasında görülen düş ile yansıtılması özellikle kendisinden önceki romanlara göre bir yeniliktir."[10]

Uşaklıgil, romanlarında aşk üçgeninde kalan karakterlerin ebeveynlerinin pasifliğini bu romanda kırar. Hacer'in babası Ferdi Bey, kızını İsmail Tayfur ile evlendirir. İsmail Tayfur'un annesi de bu duruma yön verir. Çoğunlukla ticarethâne gibi karasal etiğe ait bir mekânda geçen romanda karakterler (Zehra-İsmail Tayfur'un annesi, Ferdi Bey) karasal değerlere ait landman kavramına çok daha yakındır. Bu nedenle deniz, *Ferdi ve Şürekâsı'*nda çok az görülür. Bu romanda denizin arka kısmında kalırız, sahille çok az temas ederiz. Romanın baskın landman karakteri "parasından sonra kızını seven"[11] Ferdi Bey'dir. Hiyerarşinin, paranın, maddî değerlerin üstün olduğu bir alanın, ticarethânenin kurucusudur. Ferdi Bey için mutlu-mekân (happy-place), karadır. İsmail Tayfur, *Mai ve Siyah'*taki Ahmet Cemil'in prototipi olarak görülebilir çünkü kara ve deniz etiği arasında sıkışıp kalır.

Karasal değerler, maddiyata, tüketime işaret eder. Şehir yaşamını, metropolü temsil eder. Kimlikler ve mülkiyet önemlidir. Ferdi Bey'in yazıhanesi de kimlikleri, mülkiyeti, rakamları, parayı vurgular. Romanın ilk sayfası İsmail Tayfur'un para hesabıyla başlar:

> Elindeki kurşunkaleminin ucunu dişlerinin arasına sıkıştırmış, gözleri önündeki yazıhaneyi örten baştan aşağı rakam sütunlarıyla dolu büyük çizgili kâğıda dikilmiş, sol eli hafif bir meyille omzuna düşen başının uzun kumral saçları içinde kaybolmuş; nefsi, fikri başının üzerinden donuk bir ziya saçan lambanın titrek inikâsları içinde gözünün önünden bir sürü garip gölgeler gibi kâh şişerek kâh küçülerek kâh titreyerek cereyan eden rakamlara tam bir imtisasla istiğrak etmiş İsmail Tayfur, dişlerinin arasından ıslık çalar bir sesle devam ediyordu:
>
> "1.224, 3477, 20.305, 683, 13.560…" (Uşaklıgil H. Z., Ferdi ve Şürekası, 2016, s. 11)

Franco Moretti *Tarih ile Edebiyat Arasında Burjuva* adlı eserinde burjuvazi değerlerin kodlarını 18., 19., 20. yüzyılları karşılaştırarak verir. Giriştiği de değinildiği gibi *Robinson Crusoe'*da ilk burjuva değerlerinin yansıması konfor, verimlilik, çalışmak, mülkiyet sahibi olmak, faydalı, işe yarar malzemeleri bulundurmakla gerçekleşir. 18. yüzyılda burjuvazi değerlere sahip olmak için mülk sahibi olmak yetmektedir. 19.

[10]Önertoy, O. (1995). *Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri,* (s. 52). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

[11] Uşaklıgil, H. Z. (2016). *Ferdi ve Şürekası,* (s.24). İstanbul: Can Yayınları.

yüzyılda ise mülkiyete eğitim eklenir. Faydalılık, amaçsal rasyonalizmden ziyade araçsal akılla mevcuttur. Robinson Crusoe da adayı adeta bir atölyeye çevirerek "faydalı" malzemeler bulundurur. Bir diğer değer de verimliliktir. Verimlilik, "kâfi güç" ile gerçekleşir. Modern iş bölümünün dayatması sonucu insan bütünlüğü kurban edilir. Bütünlükten yoksun, israf etmeden, en ekonomik şekilde bir işi gerçekleştirme kapasitesinden bahsedilir. Aletler de amaca uygun olarak sürece ayarlanır, böylece verimlilik doğar. Bir diğer değer de *konfor*dur. Konfor üretim sonucu gelen tüketim hazzıdır. Robinson Crusoe, adayı bir çalışma atölyesine dönüştürdüyse, sonuçtaki konfor da varoluşundaki hazzı canlandırır. Konforun cisimleşmiş hâli olarak burjuva evi İngiliz edebiyatında İngiliz burjuva evi, Türk edebiyatında konak, köşk, yalı, Halit Ziya Uşaklıgil'de çoğunlukla yalı olarak görülür. Evde olma mutluluğu modası başlar. Halit Ziya Uşaklıgil'in landman karakterlerini sıkça evde tutmasının bir sebebi de bu olabilir. Onlar karasal değerlere aittir ve genelde üst sınıfa mensuptur. *Araba Sevdası'*ndaki Bihruz'un kitapları, *Felatun Bey ve Rakım Efendi'*deki Felatun'un pahalı kıyafetleri hatta *Aşk-ı Memnu'*daki yalı, haz ve tatmin sağlayan konfordur. Dinlenme ihtiyacı da bir "konfor" dur. Zamanla çalışmak değil, dinlenmek "konfor" olur. İsmail Tayfur'un böyle bir konforu yoktur. Sürekli çalışır. *Mai ve Siyah'*ta Ahmet Cemil'in de böyle bir konforu yoktur ancak hayalini kurduğu şey "konfor" dur. Yalıda geçen *Aşk-ı Memnû*'da ise böyle bir ihtiyaç yoktur. Adnan Bey'in arada dinlendiği çalışma atölyesi bir nevi konfor alanıdır. Konfor, sıradandır, estetiği zayıftır, işlevseldir, gündelik yaşama göre ayarlanmıştır. Gereksinim ile lüks arasındadır.

İsmail Tayfur, Ferdi Bey'den maaşına % 0.5 zam aldığında, onun kızıyla evlenmeyi reddedemez. Karasal değerlerin İsmail Tayfur'a etkisi de buradadır. Bu, romandaki bir aşk felâketini fitilleyen ateştir.

Cetveller, kalemler, kâğıtlar, sayıları hep belirli olan paralar ve diğer yazıhane nesneleri bu dünyanın bir parçasıdır. "Faydalı aletler" ve rakam yağmuru bu romanda en çok karşılaşılan maddî unsurlardır. Her şey, Halit Ziya Uşaklıgil'in diğer romanlarında hiç olmadığı kadar belirlidir. Vakit, saat kavramının önemi de ilk kez bu romanda vurgulanır. Hayat bir akış halindedir. Benzetme oldukça az kullanılmıştır. Muğlaklık bu dünyada -karada- neredeyse yoktur:

> Ferdi ve Şürekâsı Ticaretevi'nin bu muhasebe odasında dört kişiydiler. Tavana muallak iki büyük lambanın ziyası uzun koyu perdelerle pencerenin önünde teressüm eden gölgelerinin üzerine dökülerek duvarları örten levhaların, haritaların, ilanların üzerinden kayarak odanın

> sağ cenahında muzlim bir kapı gibi ağzını açan; rafları mahmul oldukları iri, kalın defterler altında çökmüş gibi kıvrılan dolabın içine sokularak şurada gölgeden bir leke etrafında nurdan bir daire, burada bir siyah satıh üzerinde nurdan bir parça bırakarak garip levhalar, yer yer gölge ve ziyadan mürekkep resimler teşkil ediyor; odanın ortasında ateşîn bir mahluk gibi homurduyarak sinesinde ra'd ve berk besliyormuş gibi deruni iniltilerle inleyerek, birer uçan yılan gibi kıvrılıp havaya atılmak istiyormuşçasına boruya hücum eden alevlerle kızararak, büyük sac soba, bu kış gecesinin pencerelerin arasından giren müncemit havasını kızdırıyor; bu dört kişinin yorgun fikrini, yorgun vücudunu latif bir buhar içinde tutuyor; odanın kapısına mukabil olan duvarda eski bir zincirli asma saat, bu muhasebe odasının muttarit hayatından bıkmış usanmış gibi ağır bir hareketle zincirlerini toplayarak, güllelerini sürükleyerek dönüyor; bu derin sükûn içinde şu dört kişiden bir hayat eseri, bir vücut nefhası çıkmıyor; yaşmız insanlara hayat yeri değil, rakamlara cevelan sahası olan bu yerde kalemlerin mütemadi feryadı, adetlerin yorgun bir sesle muttarit süku^tu hüküm sürüyordu.
>
> "8.360, 450, 5.670, 7.240, 350…
>
> Artık yorulmuştu, sesi kısılmıştı. Henüz altı yaprağın dördünü bitirmişlerdi; daha iki yaprak, birer arşınlık on altı sütun vardı; şimdi İsmail Tayfur ihtisar ediyor; fark son iki hanede olduğu için onlardan sonraki haneleri söylemeye lüzum yoktu. Bunu niçin evvelce düşünmemişti? Kendi kendisine kızıyordu. Ya fark zannettiği gibi müsveddenin bir hatasından ibaret değilse ne yapacak? Bu otuz altı kuruşluk farkı nereden bulup çıkaracak? Bu sualler dimağında bir ceriha açtığı sırada ağzından rakamlar tabii bir seyelanla akıyordu.
>
> "25, 34, 40, 50, 25…" (Uşaklıgil H. Z., Ferdi ve Şürekası, 2016, s. 12-13)

Nesneler, saatlerin tıkırtısı, sayılar tam da Shin Yamashiro'nun *American Sea Literature'*da anlattığı karasal değerin, kara alanının parçasıdır. *Ferdi ve Şürekâsı* da nesne üzerine kurulan yapısıyla kara alanının hikâyesidir. Bu alanın merkezi çoğu zaman Babıâli Caddesi'dir. Hacer'in günlük tutması da karasal değerlere bağlıdır. Moretti'nin *Burjuva'*da bahsettiği üzere burjuvaziye ait anahtar kelimelerden biri de gündelik hayat kaydı yani günlük tutmaktır. Bu değerle de *Ferdi ve Şürekâsı* bir kez daha karasal değerlere eklemlenir. Ancak burada asıl değinilmek istenen kara ve deniz zıtlığının Uşaklıgil romanlarında bu denli bariz olmasıdır. Romanın ritmi hiç durmaz. Hızlıca sona yaklaşır. Arada verilen esler yine denizin etkisiyle yavaşlatılır. Buralardaki işlevi ise ikinci bölümde açıklanacaktır.

2.1.5 Mai ve Siyah

Halit Ziya Uşaklıgil, İzmir'de *Hizmet* gazetesinde başladığı romancılığa İstanbul'da *Servet-i Fünûn* dergisinde *Mai ve Siyah* ile devam eder. Uşaklıgil'in en iyi romanlarından biri olarak bilinen *Mai ve Siyah* öyle bir eser olmalıydı ki, hem Servet-

i Fünûn edebiyatının dilini, dönemin edebî atmosferini, matbaa hayatını yansıtsın hem de hayalleri ve yaşamın realitesi arasında sıkışan bir "hülya heyulası"nın etrafında gelişen olaylarla yazarın realist yaklaşımını da yansıtacak bir karakter çizilsin. *Mai ve Siyah* yazarın kendi yazarlığı üzerine birçok temennisinin gerçekleştiği, kaleminin olgunlaştığı bir eserdir. *Kırk Yıl'*da şöyle der:

> Ben de artık bu yeni edebi hareketin cereyanına nefsimi tamamıyla kaptırmıştım. Ben de bu cereyanın içinde bir dalgacık yapabilecek miydim? Bunu bilmiyordum, fakat herhalde onun içine atlamalıydım ve o zamana kadar zapt edilmeye [tutulmaya] çalışılan ve kısmen mahbus [tutuklu] bırakılabilen heveslerimin birden tuğyanına [coşmasına] mukavemet edemeyerek [direnemeyerek], aynıyle herkesin denize atıldığını gören bir yüzme müptelası [tutkunu] acelesiyle üstümde endişe olarak ne varsa hepsinden soyunarak kendimi suyun içine salıvermiştim.
>
> O zamana kadar şurada burada ve bilhassa Ahmet İhsan'ın risalesinde yazılan şeylerimde bir nevi kendimi denemekten ileri gitmemişken onun matbaası artık büsbütün karargâh ittihaz edilince [merkez seçilince] ben de ne vakitten beri zihnimi tırmalayan, artık mutlaka doğurmak ihtiyacıyla beni sükundan mahrum bırakan eseri yazmak istedim: Mai [Mavi] ve Siyah! (Uşaklıgil H. Z., Kırk Yıl, 2008, s. 700)

Yazar *Hikâye* kitabında realizm akımını (meslek-i hakikiyyun) açıklarken *Mai ve Siyah'*tan şöyle bahseder:

> Bir aile tanırız ki reisi ihtiyar olmuş, vaktiyle kazandığı bir serveti sarfa ve tutmuş olduğu suret-i maişette [yaşama tarzında] devama mecburdur. Bir çocuğu var, zengin bir pederin muhtaç olmayan bir oğlu sıfatıyla maişetini tedarik edemeyecek [geçimini kazanamayacak] bir terbiye almıştır, çalışamaz. Ailenin serveti inkıraz bulmak [tükenmek] üzeredir. Ne olacak? Bu pek âdi bir meseledir, neticesini pek kolay buluruz. Suret-i idarelerini ihtisara [yaşayışlarında kısıtlamaya gitmeye] mecbur olacaklar, çocuk bir işe girecek veyahut son servetlerini irada [gelir getiren bir yatırıma]naklederek sefilane [yoksulcasına] vakit geçirecekler. Bu neticeleri, o ailenin ahval-i hususiyelerine [özel durumlarına]az çok vukufumuz nispetinde tenevvü ettiririz [çeşitlendiririz], fakat netayic-i tabiiyesinden [doğal sonuçlarından] çıkmayız, bu esas bir hakikî [realist] için zengin bir esas addolunamaz, zira pek âdi ve tedkikat-ı hikemiyeden berîdir [felsefî incelemelerden uzaktır], bu esası bir hayalî [romantik] idare etse ya bir define buldurur veya karilerin [okuyucuların] aklına gelemeyecek yani harikulade bir netice verir. (Uşaklıgil H. , 2012, s. 90)

Ahmet Hamdi Tanpınar, Uşaklıgil'in vefatı üzerine *Ülkü'*de *Hâlit Ziya Uşaklıgil* adlı bir yazı kaleme alır. Burada, asıl romancılığın Halit Ziya ile başladığını ve realist akımı etkisinde kaldığını söyler:

> Bizde asıl romancılık Hâlit Ziya ile başlar. Namık Kemal, roman nev'ini sadece denemede kaldı. Onunla hemen aynı yıllarda işe başlayan Midhat Efendi'nin halk kütlesine okuma zevkini aşılamaktaki hizmeti inkâr edilemez. Fakat sanat eserinin ilk şartı olan şekilden daima mahrumdu. Eserlerinde birçok meselelere dokunmasına, hayatımızdaki aykırılıkları görmesine, hattâ şöyle böyle sürükleyici bir vak'a icat edebilmek kabiliyetine rağmen, yazdıklarına hiç bir hayat sıcaklığı geçirmedi. Bulduğu bazı yerli tipler, romancılık sanatına ancak Hüseyin Rahmi'nin elinde yeniden yuğrulduktan sonra mâl oldu. Hâlit Ziya ve nesli, Abdülhamid'in ilk yıllarında yetiştiler. Daha 1300 sularında, Fransız realistlerinin tesiri altında Namık Kemal'den başka türlü bir üslûp ve hayata bakış tarzı edebiyatımızda başlamıştı. Büyük dostluklara çok elverişli olan ve heyecanlarını saflıkla yaşayan Muallim Naci'yi bile peşinden sürükleyen, ona zorla *Theresa Raquin'*i tercüme ettiren bu realizm aşkının asıl yazıcısı, bugün pek az hatırlanan Beşir Fuad idi. (Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, 2007, s. 284)

der ve *Aşk-ı Memnu'*nun da, *Mai ve Siyah* gibi "mukadderini kendi içinde taşıyan eserler" olduğunu söyler ve şöyle devam eder:

> Realitenin sert yüzüyle iki üç temas nasıl Ahmed Cemil'i yıkarsa, zengin, kibar, aşçılı, uşaklı, mürebbiyeli, havası garip bir hissîlikle dolu Adnan Bey'in evini de Bihter, öylece altüst eder. Güzelliğini, kadın insiyakı, biraz yabancı olan Adnan Bey'in evini de Bihter, öylece altüst eder. Güzelliğini, kadın insiyakı, biraz yabancı olan aile terbiyesi, para ihtiyacıyla ailesi için yaptığı fedakârlık, Bihter'i, etrafındaki insanlardan çok canlı, çok kuvvetli yapar. O, bu eve limonluğa düşen bir yıldırım gibi girer. *Âşk-ı Memnu,*küçük bir aile cehennemidir. Bir yığın karşılıklı durum, kitabın kuvvetini yapar. Kan bağları, iradesizlik, günah, romanın bütün şahıslarını birbirine kenetler. O kadar ki, ölüm, ayrılık bile bu kördüğümü çözemez. Gariptir ki, her iki roman da aynı şekilde biter. *Mai ve Siyah'*ta Ahmed Cemil ile annesi, *Aşk-ı Memnu'*da Nihal ile babası, iki çöküntü hâlinde kalırlar… Kitabın bugün için güzel taraflarından biri, bir ucunu şöyle bir gösterebildiği o zamanki İstanbul ve Boğaziçi'dir. Hâlit Ziya'da bu İstanbul, yer yer yaşanmış olarak vardır. *Bir Ölünün Defteri* bize belki *Eylül* kadar o zamanın Boğaziçi'ni bugün bile tadına varılacak bir hava ile verir. Bu, edebiyatımızda ilk def'a görülen bir hâdisedir. (Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, 2007, s. 285-286)

Tanpınar, Halit Ziya'yı "Türk romanının başı" kabul eder ve yarattığı "tip"lerin "nesiller boyunca hayatta devam etmesi de gösterir ki, tiplerinin bir nevi dinamizması var" dır.

Gül Mete Yuva'nın *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları'*ndaki *Hırslı bir melek: Ahmet Cemil* adlı bölümde Uşaklıgil'in realizminden bahsederken onun getirdiği roman anlayışının Türk edebiyatında roman anlayışını değiştirdiğini söyler:

> İlk Türk romanlarında kişilerin tek boyutlu yapısı, geleneksel anlatı modellerini izleyerek, yazarın vermek istediği mesajı kuvvetlendirir. An çizgisi (kahramanlık, aşk, kötülük, parayla olan ilişki vs) ne olursa olsun karakterler sıra dışıdır ve bu özellikleriyle didaktik bir alan

açarlar. Yazar, kendini gizleme endişesi taşımadan, kişileri aracılığıyla fikirlerini sergiler, okuyucuya ders verir. Halit Ziya'nın romanlarındaki karakterler ise başka bir modele, gerçekçi Fransız romanına dayanır. Yazar kişilerini bağımsızlaştırırken bunun doğal sonucu olarak kendisini de görünmez kılar. Kişiler ve olaylar gerçekçilik kurallarına uygun çizilirken nelere dikkat edilir: " *"Klasik" gerçekçilik öncelikle psişizme (duyguların, ihtirasların, karakterlerin, psişik normallik veya anormallik gerçekçiliğine), toplumun yapısına ve işleyişine (ekonomik, sosyal, kurumsal gerçekçilik) ve daha ihtiyatlı, ama gitgide cesurlaşarak vücuda ve onun güdülerine dikkat prensipleriyle tanımlanır."* Halit Ziya romanının Türk edebiyatında açtığı yeni devrin anahtarı esas olarak bu kuralları uygulamasında yatar. Yazar, psikolojik analizden hareketle kişilerini, her zaman mümkün olmasa da, yargılamamaya gayret eder; doğrudan açıklamaksızın, değişik yollarla, ortaya çıkan değişiklikleri okuyucu tarafından anlaşılır kılmaya çalışır. (Yuva, 2017, s. 285-286)

Mai ve Siyah eleştirmenlerinin Ahmet Cemil'i ilk "karakter" olarak kabul edip Halit Ziya'yı Türk romancılığının mihenk taşı saymasının sebebi nedir? Bu sorunun cevabı oldukça geniştir ve edebiyat tarihiyle ilişkilendirilerek uzun uzadıya cevap aranabilir. Ancak kısaca bir eserde "karakter" nedir sorusunun cevabı üzerinden bu soru cevaplandırılabilir. Terry Eagleton *Edebiyat Nasıl Okunur?* adlı kitabının *Karakterler* bölümünde şöyle der:

Karakter kelimesinin anlamının bir bireye has bir özellikten bireyin kendisini tanımlamaya geçişinin arkasında bütün bir toplumsal tarih yatıyor. Özetlemek gerekirse, modern bireyciliğin doğuşu bu. Günümüzde bireyler imzaları yahut benzersiz kişilikleri gibi onlara özgü nitelikleriyle tanımlanıyorlar. Bizi birbirimizden ayıran şeyler, müştereklerimizden daha önemli artık. Tom Sawyer'ı Tom Sawyer yapan şey, Huck Finn'le paylaşmadığı özellikleridir. Leydi Macbeth şiddetli arzuları ve azılı hırsları yüzünden Lady Macbeth'tir; acı çektiği, güdüldüğü, kederlendiği ya da hapşırdığı için değil. … Günümüzde "karakter" terimi bir bireyin zihinsel ve ahlakî nitelikleri anlamına geliyor… (Eagleton, 2015, s. 59)

Ahmet Hamdi Tanpınar'dan devam edilecek olursa *Mai ve Siyah* romanı için ayrıca ele aldığı *Hâlit Ziya Uşaklıgil (Mai ve Siyah ve Aşk-ı Memnu)* adlı yazısında Edebiyat-ı Cedide'nin ahlak, duygu, sanat ve üslup anlayışını birebir yansıttığını hatta bir "beyannamesi" olduğunu söyler. Romanda realist akımının etkisiyle Uşaklıgil'in "realite âlemi" icat ettiğini söyler. Ayrıca *Mai ve Siyah* için "Türkiye'de nesli namına konuşan ilk eserdir, denebilir. *Mai ve Siyah,* bir hayal kırıklığının romanıdır."[12] der.

[12] Tanpınar, A. H. (2007). *Edebiyat Üzerine Makaleler,* (s.288). İstanbul: Dergah Yayınları.

Uşaklıgil *Kırk Yıl'*da *Mai ve Siyah* için şunları söyler:

> Bunu başka türlü tasavvur ederdim [düşünürdüm]. O zamanın hayatından, idaresinden, memlekette teneffüs edilen [solunan] zehirle dolu havadan muztarip, mariz [hastalıklı] bir genç, hulasa devrin bütün hayalperest yeni nesli gibi bir bedbaht tasvir etmek isterdim ki ruhunun bütün acılarını haykırsın, coşkun bir delilikle çırpsın ve bütün emelleri parmaklarının arasından kaçan gölgeler gibi silinip uçunca, o da gidip kendisini, ölmek için saklanan bir kuş gibi, karanlık bir köşeye atsın. Bu gençte bir aşk yıldızı, bir de sanat hülyası olacaktı ve bunların arasında bir sarhoş gibi yıkıla yıkıla, o duvardan bu duvara çarpa çarpa geçip gidecek, nihayet bir kovukta sinip can verecekti, mai hülyalar içinde yaşamak için yaratılmışken siyah bir uçuruma yuvarlanacaktı. Bu esasın ilk büyük kısmından tabiatıyla vazgeçilince ortada ancak sanat ve aşk hülyaları kalıyordu, onun içindir ki birçok munsif münekkitlerin [insaflı] eleştirmenlerin dedikleri gibi Ahmet Cemil itmam edilmemiş [bitirilmemiş] bir müsvedde [taslak] halinde müphemiyetle muhat [belirsizlikle çevrili] kalmıştır, fakat gene o münekkitler onun etrafını teşkil eden şahısları pek zi-hayat [canlı] buldular. Bu da pek tabii [doğal] idi; Ahmet Cemil'in bi'z-zarure [zorunlu olarak] memleketin umumi muhitinden çıkarmaya mecburiyet hasıl olunca onu matbuat zemininde bırakmak lazım gelmişti ve bu zemin ele alınacak, tasvir olunacak o kadar mebzul [çok] unsurlarla dolu idi ki kendiliklerinden koşuşup eseri doldurmaya müheyya [hazır] idiler. (Uşaklıgil H. Z., Kırk Yıl, 2008, s. 700-701)

Uşaklıgil, dönemin de etkisiyle kendini sansürlemiştir. Gül Mete Yuva "apolitik birey" hakkında şunları söyler:

> Halit Ziya'da birey geniş bir tarihi freskte değil, günlük yaşam ve hayallerle dolu sınırlı bir dünyada yer alır. Yazar daha sonra anılarında bunun bir tercih olmadan öte dönemin sansürüne boyun eğme olduğunu ifade eder. Sansür olmasaydı Mai ve Siyah model aldığı eserlere daha da yaklaşabilecektir diye düşünebiliriz. (Yuva, 2017, s. 282)

Yazarın, siyasî atmosferin de sirayet ettiği bir roman yazma isteği, Servet-i Fünûn topluluğunun Yeşil Yurt projesinin bir parçasıdır. Girişte ayrıntılı olarak açıklanan Yeşil Yurt projesi, yazarların istibdattan kaçma isteği Ahmet Cemil karakterine, deniz ötesine gitme isteği olarak yansıyacaktır. Akşit Göktürk'ün *İngiliz Yazınında Ada Kavramı'*nda dediği gibi toplum ya da devir çıkmaza girdiği zamanlarda, edebiyatta- özellikle İngiliz edebiyatında- ütopya kavramlarına, coğrafyası ada olan ütopyalara sık rastlanır. Özetle Servet-i Fünûn'un Yeni Zelenda'ya gitme hayalini barındıran Yeşil Yurt projesi, Tevfik Fikret'in şiirlerindeki âlem, bu duruma örnektir. İstibdat bir nevi ütopya yaratır ve Ahmet Cemil gibi karakterler kendi adalarında saklanır. Shin Yamashiro'nun bahsettiği *seaman* yani denizi ve onun getirdiği değerleri, imgeleri kendine alan edinmiş karakterin Türk edebiyatındaki karşılığı Ahmet Cemil için deniz, bu noktada da işlev görmektedir. Deniz, öteye gitme, kaçma isteğini simgeler, hayal

alemi yaratır. Bu durumda deniz, hem nötr bir zemin olarak arada (*in-between*) yani sahilde, karada ve denizde başka anlamlar taşımaktadır.

Mai ve Siyah, deniz üzerinden incelendiğinde çizdiği doğa manzaralarıyla realist etkiden de bahsetmek gerekir. Kara alanına geçildiğinde ise kara değerlerine bağlı Hüseyin Nazmi karakteri *karasal arzu* kavramında ayrı olarak ele alınabilir ve deniz değerlerine ait romantik karakter Ahmet Cemil ile karşılaştırılabilir. Bu noktada da Franco Moretti'nin *Burjuva'*sı üzerinden karasallık incelenebilir.

R. Finn'e göre *Mai ve Siyah* "*romantik düş kırıklığı"* romanıdır:

Ahmet Cemil düşlediği her şeye sahip olmanın eşiğine geldiği anda "siyah karanlığın" içine yuvarlanacaktır. *Mai ve Siyah*'ı, Lukacs'ın *Roman Kuramı*'nda Flaubert için kullandığı terimle "romantik düş kırıklığı romanı" kategorisine yerleştiren Robert Finn'e göre, kitabın ana ekseni, "*Fransız Parnasçı şair Sully Prudhomme'dan alınan 'siyah' ve 'mai' ayrımının, yani iyimserlikle karamsarlığın, idealizmle ekonomik determinizmin, roman boyunca süren ve gittikçe hızlanan çatışmasıdır" (Finn'den alıntlayan Koçak O. 1996, s. 111)* (Koçak, 1996, s. 111)

Finn, Tanpınar ve İsmail Habip Sevük'e göre serinkanlı bir şekilde romanın "maddî koşullardan" ve kendi tarihsel bağlamından hiç de kopuk olmadığını vurgular:

Finn'e göre, "Ahmet Cemil, yaşadığı toplumun bir ürünüdür, entelektüel açıdan yabancı bir sisteme bağlanmıştır; bu sistem, karşı konulmaz süreçleriyle onu ekonomik yıkıma ve manevî yoksunluğa sürükleyecektir. Finn, sürekli olarak, romanın kurgusunun belirlenmesinde "ekonomik faktörlerin" oynadığı role işaret etmekte; Balzac'ın "ekonomik baskılar sonucunda" estetik ideallerini gerçekleştiremeyen kahramanlarıyla Ahmet Cemil arasında paralellik kurmakta ve bu noktada Lukács'ın *Avrupa Gerçekçiliği Üzerine Çalışmalar* gibi Marksist döneminde yazdığı kitaplara gönderme yapmaktadır (174). Finn'e göre, Lukácsyen anlamıyla bir "toplumsal tip" tir. Ahmet Cemil; karakteri, dönemin kültürel/toplumsal eğilim ve çelişkilerini yansıtmaktadır (151). *Mai ve Siyah,* "ondokuzuncu yüzyıl sonlarında oluşan entelektüel mayanın niteliğini de" göstermekte; "İstanbul yayın dünyasıyla, kentli yaşam ortamını" betimlerken, "gelişmeleri hızlandıran olaylar[ı], gazete idarehanesi denen arenada[ki] rekabet ve kişisel sivrilme hırsının çatışmaları arasında" vermektedir. Finn'den alıntlayan Koçak O. 1996, s. 111) (Koçak, 1996, s. 111-112)

*Mai ve Siyah'*ın ilk sahnesi denize bakan Taksim Tepebaşı Bahçesi'yle açılır. Çilem Tercüman *Türk Romanında Moda ve Toplumsal Değişim (1923-1940)* adlı kitabında modernleşme süreciyle değişen günlük yaşam kodlarına, kadın-erkek modasına, müziğe, gezinti yerlerine değinir. Burada Taksim Tepebaşı Bahçesi'ni şöyle anlatır:

> İçerisinde gezinti yollarıyla birbirine bağlanan gazinolar, büfe, teras-bar, kahve, yüksekçe bir orkestra yeri ile bir havuz ve bunların arasında kenarlara doğru gittikçe yoğunluk kazanan ağaçlık alanların bulunduğu Taksim Bahçesi, 1870'de düzenlenir. Belediye Bahçesi olarak da

> bilinir. İngiliz üslubunda inşa edilen Avrupaî bahçe, ufak tefek değişikliklerle 20. yüzyıla gelir. I. Dünya Savaşı sonrası bakımsız kalır. 1939'da yenilenir ve açılır. (Tercüman, 2018, s. 190)

Romanın daha ilk sayfalarında başlayan denizin etkileri fiziksel değildir. Fiziksel etki çok sınırlı kalmıştır. Deniz daha çok Ahmet Cemil'in görü anlarına daldığı bir noktadır. Bu nedenle tezin ikinci bölümde incelenecektir. Köprü'den geçerken, sandala bindiğinde ya da denizi izlediğinde zihni bulanır. *Mai ve Siyah*, kara-deniz değerlerinin zıtlığının çok net verildiği romanlardan biridir. Kara-deniz değerlerinin zıtlığının çok net verildiği romanlardan biridir. Bu nedenle romandaki deniz, ikinci bölümde ayrıntılı olarak incelenmiştir.

2.1.6 Aşk-ı Memnu

Aşk-ı Memnu eleştirmenleri romanın Halit Ziya Uşaklıgil'in en yetkin romanı olduğunu söyler. Hayallerini süsleyen eve sahip varlıklı Adnan Bey ile evlenen Bihter'in Behlül ile başlayan aşk hikâyesi trajik bir sonla biter. Türk romanında ilk kez bir kadın karakter iç dünyasıyla bu kadar var olmuştur. Bihter'in iç dünyasına, *içe bakış*ına sık sık deniz manzarası da eşlik eder.

Aşk-ı Memnu Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre roman bir aile cehennemidir, Bihter, bu cehenneme güzelliğe, paraya olan ve aile terbiyesinden yoksun oluşuyla düşer:

> Filhakika pek az roman *Aşk-ı Memnû* kadar hayatı birkaç moda mağazasına ve eğlence yerinin uzak akislerine, köksüz birkaç hayâl sukutuna indirmiştir. Bununla beraber bu romanın içtimaî tenkit gayesiyle yazıldığını biliyoruz. Sade başlangıcı değil, bütün yürüyüşü bir boşluğu ve kaçışı göstermek içindir. Bihter, Adnan Bey, Nihal, Behlûl hepsi birer Madame Bovary'dir. Hiçbiri arandıkları yerde bulunmazlar. Yazık ki, bütün Madame Bovary'lerin bovarizmi, Halid Ziya'nın bovarizmi ile birdenbire kaynaşır… İşte Edebiyat-ı Cedîde'nin asıl karakteristiği burada, bu noktadadır. (Tanpınar, Yahya Kemal, 2014, s. 77)

Bihter, Behlül, Adnan Bey ve Nihal arasındaki ilişkileri de bir satranç oyununa benzetir. Bihter, hem karakter hem de yaşadığı yasak aşk ve bu aşk sonucu intiharı tercih etmesiyle Madame Bovary romanının kahramanı Emma ve Anne Karanina romanındaki Anna'yı hatırlatır. Tanpınar'a göre "Bihter, büyük ölçüde Madame Bovary'dir." Berna Moran ve Rahim Tarım da Emma Bovary ile Bihter arasında benzerlik kurarlar. Nurdan Gürbilek ise Halit Ziya Uşaklıgil'in kahramanlarıyla Emma Bovary arasındaki benzerlik değil, Halit Ziya Uşaklıgil'e çağdaşlarınca yöneltilen "bovarizm" suçlamasına dikkat çeker:

> Frenkseverlikle, dekadanlıkla, süslü ve çetrefil bir üslup kullanmakla suçlanmıştı Halid Ziya. Sonradan Türk romanının ilk usta işi yapıtlarını verdiği kabul edilirse de Cumhuriyet döneminde de eleştiriler sürer: Marizlikle, köksüzlükle, taklitçilikle, milli olmamakla, doğallık ve yerellik eksikliğiyle suçlanır Halid Ziya. Sonraki yıllarda kendisi de benzer eleştirilere hedef olan Tanpınar bile *Aşk-ı Memnu'*nun evet "mükemmel bir tekniği" olduğunu, ama bu mükemmel tekniğin "bovarysme ve esthethisme'de mahpus" olduğunu söyleyecektir. (Gürbilek, 2016, s. 163)

Halit Ziya Uşaklıgil'in "Fransız gerçekçilik etkisini en iyi yansıttığı" ilk romanı *Mai ve Siyah't*a bakacak olursak, gerçekçiliğin "seyirlik levhalar"ın ve "karasal gerçekliğin" zıtlığı üzerinden işlediğine yukarıda değinilmişti. *Aşk-ı Memnu'*daki realist etki ise yalı çerçevesinde çizilmiştir. Bir Uşaklıgil romanında karasal değerlere (mülkiyete) ilk defa karakterler bu kadar sahip olmuştur. Ahmet Cemil'in arzuladığı her şeye sahip olan Bihter, karasal arzulardan aşk/ sevme isteği ile sapar. Bihter, karasal değerlere mi deniz değerlerine mi bağlı bir karakterdir? Romanın başlangıcını Bihter'in karasal arzuları belirlese ve bu Adnan Bey ile evlenmesiyle sonuçlansa da bu evlilik, sevgi yoksunluğunu derinden hissettirerek onu deniz değerlerine sürükler. Roman Melih Bey takımının maun bir sandalla denizde gezinti yaptıkları sahne ile açılır. Deniz sahnesi ile açılan romanda deniz, sayfiye yerinden ibarettir. Ancak anlatıcı sıklıkla Melih Bey takımının gözlerinin donukluğuna vurgu yapar. Firdevs Hanım donuk gözlerle Bihter'e bakar. Bu donuk gözlerin, Boğaziçi'ne Adnan Bey'e gelinceye kadar donuk kalması dikkat çekicidir. Melih Bey takımı, denizde "donuk" bakışlarla ne arıyordur? Uysal'ın da belirttiği üzere Halit Ziya romanlarında "bakış" arzu ifadesidir. Melih Bey takımı ne arzular? Firdevs Hanım eğlenceyi, Bihter'de "her şeyiyle hayal alemini dolduran" Adnan Bey'in yalısını, İstanbul'un kibar alemine dahil olmayı arzular. Aynı zamanda annesinden/içindeki kötü arzulardan arınmak ve iyi bir anne olmak ister. Firdevs Hanım ise maun sandalla Göksu gezintisine ona hayran olanların peşine takılması, "sevda taşıyan suların üstünde" bir gül ile uçması için gelir. Onlar mesirenin "zarafet ruhu" dur. *Deniz manzarası (seascape)* Melih Bey takımı için "hülya alemidir". Melih Bey takımı, *Mai ve Siyah'*taki Ahmet Cemil ve ailesinden varlıklıdır. Onlar, anlatıcının deyimiyle "kibar alemine mensub" dur, yalıda yaşar.

Üst sınıfa mensup Melih Bey takımı kara alanında (landscape) sıklıkla Beyoğlu'nda görülür. Buraya alışveriş ve para harcama için çıkılır. Beyoğlu (kara alanında), o dönemin üst sınıfının Moretti'nin deyimiyle "konfor" alanlarından biridir. Kişisel

sermayenin harcanma usulü Melih Bey takımının kara değerlerine ne kadar ait olduğunu gösterir. Ahmet Cemil'in Beyoğlu'ndaki şaşkınlığı görülmez:

> İşte Pygmalyon'dan alınmış siyah işlemelerle açık kül rengi eldivenler, işte Au Lion D'or'dan çıkma keçi derisinden potinler, işte siyah saten de Lion'dan herkesinkine benzer çarşaflar… Fakat herkesinkine benzeyen bu ufak tefek şeylerde zarafetlerinin ruhunda tayaran eden [uçuşan] bir nefaset [güzellik] havası bu manasız şeyleri öyle bir mümtaziyet aguşu [seçkinlik kucağı] içinde sarardı ki bunları adilikten çıkarır ve başka bir dünyanın müstesna metaı [nesnesi] hükmüne getirirdi. Onlardan taklit edilemeyen şey giydikleri değil giyinişleriydi. Peçelerini bir iliştirişleri vardı ki onu herkesin peçesinden başka bir şey yapardı. Mesela onlardan biri bir gün eldivenlerinden birini iliklemeyi unutmuş olurdu: Eldivenin tersine devrilen kapağının arasından türlü türlü ince gümüş tellerle, yahut altın zincirler arasında sıra ile inci ve mini mini yakut parçaları sıralanmış zarif bileziklerle dolu beyaz bir bilek öyle latif [hoş] bir ihmal ile açık kalırdı ki bir saniye görülebilen bu bilek artık unutulamazdı. Çarşaflarının kıvrımları, omuzları, kalçalarını sıkarak dökülüşü onları görenlere, tanıyanlara hemen kim olduklarını ifşa ederdi [açığa çıkarırdı]. (Uşaklıgil H. Z., Aşk-ı Memnu, 2013, s. 32)

Burjuva terimi, kibar Melih Bey takımına işaret eder ki kibar takımı elbiselerinden, mücevharatından da anlaşılabilir. Güzellik algısı da buna göre şekillenir. Ahlak ve güzellik algısı *Aşk-ı Memnu'*nun kara etiğinde birbirinden ayrı düşünülür. Güzellik, dış güzellikle ölçülür. Bihter'in karasal arzuları yalı, elbiseler, mücevherlerdir. Mülk konusunda Ahmet Cemil kadar bahtsız değildir. Karasal arzuları çabuk tüketir, deniz arzuları ağır basar. Ahmet Cemil ise her daim hepsine birden sahip olmak ister.

Adnan Bey'in evine baktığımızda Matmazel Mlle de Courton için bu Türk evi, bu yalı "hülya yuvasıdır." Bihter'i cezbeden şey ne Adnan Bey ne de çocuklardır. Sadece yalıdır. Ama Adnan Bey ile evlenmek demek:

> "Boğaziçi'nin en büyük yalılarından biri; o önünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Louis XV ceviz sandalyeleri, iri kalpaklı lambaları, yaldızlı iskemleleriyle masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle, maun sandalı fark olunan yalı demekti. Sonra Bihter'in gözlerinin önünde bu yalı bütün hayalinin tantanasıyla yükselirken üzerine kumaşlar, dantelalar, renkler, mücevherler, inciler serpiliyor; bütün o çılgıncasına sevilip de alınamayarak mütehassir kalınmış [özlem çekilmiş] şeylerden mürekkep [oluşan] bir yağmur yağıyor, gözlerini dolduruyordu." (Uşaklıgil H. Z., Aşk-ı Memnu, 2013, s. 44-45)

Adnan Bey, konforun cisimleşmiş hâli olarak bir burjuva evinde, yalıda yaşamaktadır. Bülent ve Nihal'in yatak odaları yalının en üst katında bahçeye nazır olan taraftadır. Buraya geniş bir koridordan sonra gidilir. Bu koridordaki odanın birincisinde Adnan

Bey, üçüncü de Mlle de Courton kalır. Odaların arasında birer aralık kapı vardır. Koridorun sonu ise çocukların dershanesine ayrılmıştır. Burada piyano vardır, çocuklar mürebbiyeden ders alırlar. Adnan Bey, bir eşya bile değiştirilse kıyamet koparacak kadar evin içinde "düzenliliğe" son derece önem verir. Adnan Bey'in yaşam alanı verilirken üst sınıfa mensup kodlar karasal değerlere bağlıdır. Öncelikle eğitim, mürebbiye ile sağlanır. Anlatıcının tasviri ile ev içine hâkim oluruz, muğlaklık, müphemlik, donukluk görülmez, her şey belirlidir. Adnan Bey'in ev içindeki düzene önem vermesi de kara değerlerine eklemlenir. Düzen, karada hiyerarşinin bir parçasıdır. Adnan Bey'in bir de "mini mini bir yazıhane"si vardır burada oymacılıkla uğraşır. Bu yazıhane Robinson Crusoe'un adada kurduğu çalışma atölyesine benzer ki bu da konfor alanlarından birine işaret eder. Adnan Bey sahip olduğu tüm değerlerle kara değerlerine ait karakter yani landman'dir. Behlül'ün kara alanı da Beyoğlu'dur ve burası eğlenme, dinlenme alanından ibarettir:

> Eğlenmek… Bu kelimenin manası da Behlül de tebeddüle [değişime] uğramış idi. O hakikatte hiçbir şeyden eğlenmezdi. Bütün eğlence yerlerine koşardı, bütün gülünecek şeyleri arardı, ihtimal herkesten ziyade gülerdi; fakat eğlenir miydi? Eğleniyor görünürdü, onun için eğlenmek, eğleniyor görünmek demekti. Bütün gülüşlerinin, eğlenişlerinin altında saklı bir can sıkıntısı vardı ki onu daima bir zevkten diğerine sevk ederdi. Geceyi Tepebaşı'nda bir opereti dinleyerek geçirdikten sonra ertesi gün Erenköy bağlarında bir siyah çarşafın peşinde dolaşırken görülürdü; bir pazar günü Konkordiya muganniyelerinden [kadın şarkıcılarından]birini araba ile Maslak'a kadar götürür, bir Cuma günü Çırçır Suyu'nda saz dinlerdi. İstanbul'un hiçbir eğlence yeri yoktu ki Behlül oradan bir zevk hissesi almasın. Ramazan'da akşamları Direklerarası seyranına devam eder, kışın Odeon'un balolarında ortalığı neşvesinin velvelesine boğardı. Henüz mektepte iken kendisine muhtelif ülfetler [dostluklar] peyda etmiş idi [edinmişti]. Mektebin her unsurlar karışık hayatı içinde başlayan bu ülfetler mektepten çıktıktan sonra intişap etmiş [çoğalmış], ona memleketin bütün muhitlerinde selamlanacak çehreler, sıkılacak eller vücuda getirmiş idi. (Uşaklıgil H. Z., Aşk-ı Memnu, 2013, s. 111-112)

Anlatıcı Behlül'ün ahlakından şöyle bahseder:

> Bu adamın ahlak hüviyeti nasıldı? Bu öyle bir sual idi ki Behlül şimdiye kadar nefsine karşı bile iradına [söylemeye] lüzum görmemiş, vakit bulamamıştı. Bazı şeylere itikadı [inancı]vardı: Parayı büyük bir kuvvet olmak üzere telakki ederdi, iyi bir adam olmak için güzel giyinmek başlıca bir şart olduğuna zahipti [kapılmıştı]; insanlara karşı vazifesinin onlarla mümkün mertebe beraber eğlenmek, memleketine karşı vazifesinin mümkün mertebe mesirelerinden istifade etmek, nefsine karşı vazifesinin bu haşarı çocuğu mümkün mertebe sıkmamak noktalarından ibaret olacağında tereddüt etmemişti. (Uşaklıgil H. Z., Aşk-ı Memnu, 2013, s. 113-114)

Bir diğer deniz sahnesi Adnan Bey'in Bihter'le evlenmeye karar verdiği zaman bunu çocuklarına nasıl açıklayacağını düşündüğü sahnedir. Burada Adnan Bey sandaldadır. Bir an önce eve gidip çocuklarına bunu anlatmak ister. Denize bakar, heyecanla düşünür, sabırsızlanır. Acaba Nihal ne diyecektir? Nihal ona annesizliği, naifliği, zayıflığı, yalnızlığı hatırlatır:

> Birden gözlerini karşı tepelerden ayırdı. Kalender'e takarrüp ediyorlardı [yaklaşıyorlardı]; onlara, Bihter'e, tesadüf edebileceğini düşündü. Dümene ufak bir darbe ile daha ziyade yanaştı; işte uzaktan beyaz sandalı fark etmiş idi; dümene yine bir küçük darbe ile ufak bir inhina [eğilme] daha tersim etti [çizdi], iki sandal yekdiğerinden [birbirlerinden] ancak çarpmayacak derecede açık kalmış idi.
>
> Adnan Bey kendisine: "Şimdi, on dakika sonra haber alacaklar." diyordu. Bihter'in muvafakat [kabul] cevabı vereceğinden emin idi, bunu kızın zaten gözlerinde sarahaten [açıkça] okumuş, gözlerinin bakışında müracaatta teahhüründen [gecikmesinden] şikâyete benzer bir şey bile fark etmiş idi.
>
> Kendi kendisine bir nakarat gibi: "Evet," diyordu; "şimdi on dakika sonra…" tekrar birden aklına Nihal'le Bülent geldi. Eve gidince onun da yapılacak işi vardı. Bugün çocukları hazırlamak istiyor, saadetinin tam olmasına mâni olacak olan şu helecanı da hemen iskât için acele ediyordu.
>
> Maun sandal artık yapılacak bir işi kalmamış gibi süratle suları yararak ilerlerken bu halecan büyüyordu. Hâlâ bir kolay tarik [yol] bulamamış, aklına gelen çarelerin hiçbirine karar verememiş idi. (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 63-64)

Aşk-ı Memnu romanında iş ve para kavramı yoktur. Bu iki kelime eğlence demektir. "Halit Ziya, Batı toplumu modelini işleyerek Osmanlılarda bulunmayan gerçek bir aşıklık tanımı da yapar. Böylece Firdevs Hanım'a ve grubuna mahsus bayağı davranışlar asil kan sahibi olmamalarıyla açıklanır."[13] Yuva, Adnan Bey'in yalısı için "yaz, kış mahkum oldukları yalı" der. "Her birinin içsel yalnızlığını daha da kuvvetlendirir. Baudelaire'in "büyük insan gölü" olarak nitelendirdiği büyük şehir örneği gibi burjuva evi kalabalık da olsa içindeki her birey yalnızdır. Ev sakinleri dışarıda, doğada olsa bile yalıtılmışlıkları üzerinde taşırlar."[14]

[13] Yuva, G. M. (2017). *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları,* (s.320) İstanbul: İletişim Yayınları.

[14] A.g.e. , (s.370)

Emel Kefeli, romandaki mekân kullanımını Boğaziçi'nde Melih Bey'in yalısı, Adnan Bey'in yalısı ve Beyoğlu olarak ayırır. Melih Bey takımının yalısı "içinde renkli hayatlarla çevrenin ilgisini çeken", Boğaziçi'nde uzun yıllar eğlence merkezi olan yalıdır. Bihter'in evlilik öncesi evidir. Evlilik sonrası Adnan Bey'in yalısına taşınmasıyla zenginlik, sosyal statünün simgesi olan yalıya "özlenen hayal" e kavuşur. Beyoğlu, Şişli yeni coğrafyalardır.

Zeynep Kerman, Bihter'in yalıdan ziyade mülkiyet sahibi olmanın getirdiklerini arzuladığını söyler: "Adnan Bey yalısının ihtişamını değil, Bihter karakterinin en önemli özelliği olan maddiyata aşırı tutkusunu fark ederiz." der. Kerman'ın belirttiği üzere yalı, Bihter'in dramını yansıtır. Bihter hem çok uzak ülkelerin hayalini kurmaktadır, "boğucu realiteden uzak mesut hülyasını" yaşayacağı, kurtulacağı diyarlara gitmek istemektedir. Ancak bu yalıda hapsolur. Onun dramı "bu iki zıt mekânda aynı anda yaşamasından kaynaklanır. Romanda bu ikili yaşama, ancak ölümle içinde çıkılabilen bir durumla çözümlenir."[15] Bihter'in bu sahilde/arada (in-between) kalma durumu onu deniz değerlerine ait karakter yani seaman karakteri yapar. Ne ileri gidebilir Bihter, ne de olduğu yerde mutlu olabilir. Bu sıkışmışlığı denize nazır bir yalı metaforlaştırır.

Berna Moran, Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu'*yu "birtakım insanların, neden sonuç yasasına göre gelişen aşk öyküsünü anlatan, psikolojik gerçekliğe dayanan, sağlam yapılı, kusursuz bir sanat yapıtı yaratmak" için yazdığını söyler. Böyle bireyler arası duygusal yoğun ilişkiyi işleyen romanlara Edwan Muir *dramatik roman* adını verir. Moran'a göre *Aşk-ı Memnu* bu tür romana iyi bir örnektir. Dramatik romanda mekân sınırlıdır çünkü karakterler arası ilişkileri yansıtması ve onları bir arada tutması zorundadır. Bu nedenle Uşaklıgil herkesi bir yalı çatısında toplar.

Fiziksel deniz ve kara sahneleri karşılaştırıldığında karakterlerin sosyo-ekonomisi ve ruh çözümlemeleri kolayca ayırt edilebilir. Romanın ilk 150 sayfasına kadar anlatıcı, karakterlerin -Firdevs Hanım, Peyker, Bihter, Mlle de Courton, Nihal, Bülent, Adnan Bey- yaşam alanlarının (kara-deniz) taslağını çıkararak onların kimliklerini netleştirir. Buraya kadar deniz nötr bir zemindir, gezinti yapılan bir alandır. Romanın akışını, zamanını yavaşlatmaz. Bihter'in Adnan Bey ile evliliğinin birinci yılında yaptıkları Göksu sefasında ise denizin anlamı değişir. Deniz, Bihter'in "sevgi yoksunluğu" nu

[15] Kerman, Z. (1996). Halit Ziya'nın Romanlarında Karakter Yaratma Usülü Olarak Mekân Kullanımına Bir Bakış. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, 529,120*

imgeleyecektir. Romanın gidişatını değiştiren bir dönüm noktası *Mai ve Siyah*'ta ve Halit Ziya'nın diğer romanlarında da olduğu gibi yine deniz üzerinden imlenecektir. Bu semboller, denizin fizikselliğini aştığı için ikinci bölümde incelenmiştir.

Nihal'in ilk Büyükada'ya gidişi "kaçış" isteğini sembolize eder. Nihal için denizle çevrili ada mutluluk demektir. Burada her şey unutulur. Nihal'e her şey kaybolmuş gibi hissettirir. Adanın etrafa kapalılığı Nihal'e kendini mutlu hissettirir. Romanda zayıf, içe kapalı, neredeyse hastalıklı olarak bahsedilen hassas karakter Nihal'in dışarısıyla, dış mekânla ilişkisi sorunludur. Dışarıda her zaman bir koruyucuya ihtiyaç duyar. Bu kimi zaman Bihter kimi zaman Behlül kimi zaman Beşir kimi zaman da babası olur. Yalıdan dışarı çıktığını pek görmeyiz. Annesini ufakken kaybeden Nihal, deniz kenarındaki evinde, dişil suların yanında mutludur. Yalıdan çıktığında yer-sever karakterin zihni donuktur. Nihal'in geçtiği sahnelerde durmak, yavaşlamak fiilleri sıkça kullanılır. Kara değerlerinin içinde büyüse de karasallığı gerçekleştirmek, karada var olmak onun için zordur. Bu nedenle deniz kenarı onun için huzurludur.

Bir diğer deniz, Bihter ile Behlül'ün seviştikleri sahnede görünür. Bihter ve Behlül denize bakarlar. Manzara parça parça koparak denize dökülüyor gibidir. Bihter, dalgın bakar, düşünemez, zihni felç geçirmiş, ölmüş gibidir. Bihter'in intiharına sebep olacak, Behlül'le ilişkinin başladığı bu sahne, manzaranın koparak denize dökülmesi, Bihter'in zihninin donukluğu gibi ifadelerle sondaki ölüm sahnesine gönderme yapan bir *dramatik ironi*dir. İkisi de denize bakarak uçuruma yuvarlanıyor gibi hissederler, dışarda küçük küçük karlar bütün ufku beyaz dumana boğar gibidir:

> İkisi de pencereden bakıyordu: Bütün sis… Yalnız küçük küçük beyaz karlar mütemadi bir sukut [devamlı bir düşüş] ile karşı sahilin artık hep gölgelerden ibaret manzaralarını titretiyordu. Karşıda azim bir dumanla mürtesem bir levha [resmedilmiş bir tablo] parça parça koparak denize dökülüyor gibiydi. Bihter, dalgın, bakıyordu; fakat düşünemiyordu. Onun da zihninde şimdi böyle dumanlarla tersim olunmuş [çizilmiş] bir şey vardı, onun da zihninde bütün muhakemeleri böyle sislerle bunalarak parça parça bir denize dökülüyor gibiydi. Şimdi, şu dakikada o Göksu alemini takip eden gecenin kâbusuna benzeyen bir şey onu derin bir uçurumun içine yuvarlıyor zannediyordu. (Uşaklıgil H. Z., Aşk-ı Memnu, 2013, s. 245)

Bihter, Behlül'ün gelişini beklediği sahnede pencere kenarından denizi izler. Behlül'ün artık onu istemediğini, başkasıyla birlikte olduğunu düşünür. Denizin suları ona sırdaşlık eder, mırıltısı ona dost olur:

> Böyle kendi kendisine her şeyin bittiğinden bahsederken, hafif bir mırıltıyla rıhtımın kenarında çırpınan sulara bakıyordu. Bunlar, bu Boğaz'ın, ta mini mini bebekliğinden beri ona ninni

söyleyen suları, kadim [eski] ve kalbinin sırlarına vâkıf birer muhip [dost] samimiyetiyle tekrar ediyorlar gibiydi:

-Evet, hepsi, hepsi….

Bütün hayatı bu denizin kenarında, fütur [usanç] getirmeyen ve nihayet bulmayan bir cereyan ile sahilleri yalayarak kim bilir ne kadar düşünceler, ne samimi hasbıhaller [sohbetler] toplaya toplaya geçen bu suların zemzemelerini [nağmelerini] dinleyerek geçmiş iken onları hiçbir zaman böyle vicdanına harim [sırdaş], hissiyatına enis [dost] bulmamıştı. Onu kendisiyle daha yalnız bırakmak arzusuyla manzarayı hafif hafif silmeye başlayan bir zulmet mukaddemesi [karanlık başlangıcı] yarı şeffaf tülden eteklerini salıvererek karşı sahili sisliyordu, tepede gurubun son bir şulesiyle [aleviyle] kırmızı birer göz şeklinde parıldayan bir çift pencere vardı ki yakuttan nigâhını [bakışını] çoktan kapamış idi, Kanlıca eteğinde parlayıp hemen sözlüyor zannolunan birçok gözler açılıp kapanıyordu. Yavaş yavaş semalardan ruhu uyuşturan bir samt [susma] ve sükûn yağıyordu. Tabiata sakit [sessiz] bir ninni söyleniyor gibiydi. Birden, bu sükûn aramişini [huzurunu] yırtan bir ses, bir düdük sesi Bihter'i titretti; belki bununla geliyordu. Kalbinde bir şey onun her halde geleceğini temin ederken diğer bir şey ona <<Aldanıyorsun gelmeyecek, artık hepsi bitti, hepsi, hepsi…>> diyor, sonra gözlerinin altında gizli kahkahalarla sular tekrar ediyordu; hepsi hepsi…İstemeksizin gözleri, bir köşesi görünen rıhtıma dikiliyor, oradan bir gölgenin belirmesini bekliyordu; bir aralık başını uzattı; arkalarından takip eden Beşir'le Nihal ve ihtiyar mürebbiye geliyordu, onlara görünmemek isteyerek çekildi. (Uşaklıgil H. Z., Aşk-ı Memnu, 2013, s. 373-374)

Romanın son sayfasındaki deniz, Nihal'in artık sadece babası ve kardeşiyle mesut olacağı bir hayatın tablosunu çizmektedir: "Onunla beraber burada yarım saatlik bir istiğrak [kendinden geçme] içinde neler duymuştu!... Yine deniz uzak bir feşfeşe [fışırtı] ile mahrem neşideler [gizli şarkılar] söylüyor, yine ay beyaz ziyalarıyla etrafa baygın bir inbisat [ferahlama] handesi yayıyordu…"[16]

2.1.7 Kırık Hayatlar

Kırık Hayatlar arzuların gerçekleşmesini beklemekle geçen hayatı anlatır. Bu romanda deniz neredeyse yok gibidir. Sebebi ise tamamen kara alanının kullanılmasıdır. Ömer Behiç karakterinin "karasal" arzuları ve onları Ahmet Cemil'e göre kısmen gerçekleştirmesi onu yarı landman yapar. Ev hülyası kuran Ömer Behiç, karısı Vadide ile Şişli'de mini mini bir evde yaşarlar. "Bu benimdir, benim, yalnız benim! diyecek bir avuç toprağa mâlik olmak onun nazarında öyle bir haz, öyle zevkine pâyân [son] olmayan bir saadetti ki bu tahakkuk etmeyecek [gerçekleşmeyecek] olsa hayatını nâkıs

[16] Uşaklıgil, H. Z. (2013). *Aşk-ı Memnu,* (s.513) İstanbul: Özgür Yayınları.

kalmış bir rüya, mevcudiyetini [varlığını] sakat doğmuş bir cenin [çocuk] zavallılığına indirecekti."[17]

*Mai ve Siyah'*ta Ahmet Cemil'in sahip olmak istediği karasal değerler arasında bulunan "konforlu" bir ev/mülk, burada sahip olunan ancak mutluluk getirmeyen bir nesneye dönüşür. Ahmet Cemil'in denize bakarak hayallerini kurduğu nesneler, *Aşk-ı Memnu'*da ileri seviyeye taşınarak *Kırık Hayatlar'*a da sirayet eder. *Aşk-ı Memnu'*da "denize bakış" *Mai ve Siyah'*a göre daha dengeli bir hâl almıştır. *Kırık Hayatlar'*da ise deniz kaybolur. Sebebi Ömer Behiç karakterinin kara değerlerinden ayrılmamasıdır. Ömer Behiç, hayalindeki beyaz cepheli evi yaptırmak için mimar mimar dolaşır, ev resimlerini örnek alır çünkü güzel cephelere tesadüf etmek ister. Roman boyunca "ev hülyası" (karasal arzu) kurar. Moda, Tarabya, Büyükada gibi üst sınıfın yerleşim bölgelerini kendine yaşam alanı edinir. Muayenehanesinin kapısına "dahilî hastalıklar mütehassısı" yazdırır. Bu levha onun "bütün hayatının özü, mevcudiyetinin kanıtı"dır. Ömer Behiç memur oğludur. Bu mesleği bu boş hayatı bir şey olmakla doldurmak için uyanan hislerle seçer. Ömer Behiç'in tek istediği bu hiyerarşik kara değerleri arasında bir "rol" üstlenmektir. Bu nedenle o bir landmandir ve aynı nedenle onu deniz kenarında hayallere dalarken ya da düşünürken görmeyiz. Halit Ziya Uşaklıgil'in romanları arasında deniz en çok *Mai ve Siyah'*ta görülmüştür çünkü Ahmet Cemil bir hülya adamıdır. *Aşk-ı Memnu'*da dengelenen hayal üretme durumu Ömer Behiç'te bir gerçeğe dönüşür. Aynı zamanda Uşaklıgil'deki realist etkiyi en iyi yansıtan roman *Aşk-ı Memnu'*dan sonra *Kırık Hayatlar'*dır. Gerçeklik etkisi para/mülk ile sağlanmıştır. Moretti'nin *Burjuva'*da bahsettiği "konfor" sağlanmıştır. Karasal değerlerin çok ağır bastığı bu romanda sayılar, rakamlar, nesneler, bütün bilgiler belirlidir. Örneğin almak istedikleri evin taslağı dahi bellidir. Muğlaklık neredeyse yoktur. R seyirlik levhaların görüldüğü değil, hayal aleminden oldukça uzak, "hayat çarkı"nın döndüğü bir romandır.

Deniz romanda ilk kez 69. sayfada karşımıza çıkar. Ömer Behiç Kâğıthane'de gezintidedir. Bu sahnedeki sandalla Kâğıthane gezintisi, Tanzimat romanlarındaki gibi Kâğıthane'yi sayfiye yeri yapmaktan ileri götürmez. Ahmet Cemil'in mehtapta gördüğü hülyalar kaybolur, "bakış" yerini Ömer Behiç'in kara değerlerine odaklar.

[17] Uşaklıgil, H. Z. (2015). *Kırık Hayatlar,* (s.31) İstanbul: Özgür Yayınları.

Nedir bunlar? Ömer Behiç'in sahip olmak istediği karasal arzulardır. Yani lândolar, kupalar, İstanbul'un kibârlarına ait maceralar, ağırbaşlı ve ciddî çehreler, asil, soylu, seçkin sınıfın hareketleri… Ciddiyet ve ağırbaşlılık Moretti'nin deyimiyle burjuvazinin egemen sınıf olma, Ömer Behiç'in arzuladığı yukardaki hâlinin adıdır. Buna en iyi örnek Halit Ziya Uşaklıgil romanları arasında *Aşk-ı Memnu'*daki Adnan Bey'dir. Ahmet Cemil *Mai ve Siyah'*ta nasıl Hüseyin Nazmi olmak istediyse Ömer Behiç de *Kırık Hayatlar'*da Adnan Bey olmak ister. Gezinti sahnesi şöyledir:

> Şimdi arabalar sıklaşıyor, halkaları gittikçe birbirine takarrüb eden [yaklaşan] ağır bir zincir oluyordu; ara sıra bu zincirden tek tük halkalar ayrılarak kenarlarda kümelere iltihak ediyorlardı [katılıyorlardı]. Karı koca bütün geçenleri takip edemiyorlardı. Bir zaman oldu ki bu, gözlerini bulandıran, başlarını döndüren bir mütelâtım cereyan [dalgalı hareket] haline geldi. Renkler, çehreler birbirine karışıyor; çarşafların, feracelerin gözleri okşayan renkleri azîm [büyük] bir demetin birdenbire dağılıvererek bir kasırga içinde yuvarlanan çiçekleri gibi akıp gidiyordu. Ara sıra cereyana bir sekte [durgunluk] geliyor; öteden bir araba zinciri terke ederek bir kamçı şakırtısıyla, seri süzülüp gidiyordu. Nadir lândolar, daha ziyade küçük, ancak iki kişilik kupalar, faytonlar, şurada burada arabaların arasında yol bulmaya çalışan atlılar, bu güzide halk zümresinin arasında fakir heyetleriyle [görünüşleriyle] kendilerini garip bulan kira arabaları, bütün bu batî ve mütelaşi [ağır ve telaşlı] hayat ve hareket çağlayanı, Şişli'nin geniş caddesini doldurarak, şimdi taşacak, şimdi kabara kabara etrafa dökülecek bir sel haliyle fevkinde [üstünde] tozdan bir bulut, akıp gidiyordu. Ara sıra Ömer Behiç tanınmış çehreyi gösteriyor, hatıralarında bütün bir hikâye uyandıran isimler tekerrür ediyordu [tekrarlanıyordu]. Karı koca arasında okumuş birtakım hikâyelerin şimdi resimleri temaşa ediliyor [izleniyor] gibiydi. İstanbul'un hemen bütün kibar âlemine ait maceralar, tuhaf aşk münasebetleri, bu büyük şehrin handeler [gülüşler], kahkahalar serpen havai bir fişek şeklinde birdenbire bir köşeden fırlamış garip sergüzeştler [maceralar], canlanarak, birer şekil ve suret kesbederek geçiyordu. Sonra bunların yanında Kâğıthane seyranının kayıtsız müdavimleri [önde gelenleri], isimlerinin etrafında naklolunacak [anlatılacak] hikâyeler, arabaların arkasında pencereden atılabilmeye fırsat arayan kâğıtlar, vakur [ağırbaşlı] ve ciddi çehrelerine hürmet ve riayetten [saygı ve bağlılıktan] başka bir hisle in'itaf edebilecek [çevrilecek] gözler olmayan asil, necip [soylu] ve muhterem mümtaz [seçkin] sınıf, dirsek dirseğe beraber gezilen diğer sınıftan fersahlarca uzakmışçasına âsude [rahat] ve sakin geçiyorlardı. (Uşaklıgil H. Z., Kırık Hayatlar, 2015, s. 69-70)

Deniz *Kırık Hayatlar'*da 151. sayfada tekrar belirir. Bekir Servet, Büyükada'ya çamların altında hava almaya gider. Büyükada onun için bir kaçış yeri olur ancak bu kaçış hayal alemine kaçış değildir. Bekir Servet karakteri de hayal aleminden oldukça uzak olması sebebiyle landmane bir örnektir ve kara değerlerini temsil eder. Anlatıcı onu "murdar bir çapkın" olarak tanımlar:

> -Haberin var mı? dedi, ben beş on gün bütün işleri bırakarak, hatta Nebile'yi, Büyükada'ya gidiyorum. Biraz çamların altında dinlenmek istiyorum. Bu müddet zarfında Nebile isterse Talat Bey'in zevcesi [karısı] olabilir, olmazsa kabahat bana ait değil.

2.1.8 Nesl-i Ahîr

Halit Ziya Uşaklıgil'in son romanı *Nesl-i Ahîr* 1908 yılında *Sabah* gazetesinde tefrika edilmiştir. II. Abdülhamit dönemini eleştiren roman, istibdat döneminin insanların hayatına nasıl etki ettiğini anlatır. Başkahraman Süleyman Nüzhet, Galatasaray Lisesi mezunudur. Ortaokulu Fransa'da Lycee Concerret'te okur. Sonra Hariciye Nazırı olarak görevlendirilir. Dışişleri Bakanlığı'ndayken Paris, Berlin, Petersburg, Viyana'da müsteşarlık yapmıştır. Dışişleri İstişare Odası'nda 6 yıldır izinli Avrupa'ya hava almak için çıkmış, 45 yaşında biridir. Kibar sınıfındandır. İstanbul'da istibdat devri sona erdiği için ve kızı Azra'yı daha fazla yalnız bırakmamak için İstanbul'a döner. Marsilya'dan bindiği bir vapurda "erbab-ı fikr" dediği Şakir ve İrfan ile karşılaşır. Roman boyunca devam edecek arkadaşlıkları vapurda başlar. Şakir, Paris'te Siyasal Bilgiler bitirmiştir. Hariciye memurluğuna aday, gelecek beş sene Paris'e müsteşar olmak için İstanbul'a kız aramaya dönüyordur. İrfan ise Paris'teki konservatuvarın en parlak öğrencisidir.

Roman, istibdatı ve onun getirdiklerini anlattığı için daha çok kara alanında geçer. Romanda hiyerarşi ve kara değerlerin kullanımı sıkça görülür. Deniz alanı çok azdır. Hayal aleminde dolaşan Ahmet Cemil'ler görülmez. Kimlikler ve mülkiyet kullanımları romanın amacı doğrultusunda daha ön plandadır. Buna rağmen roman Marsilya'dan İstanbul'a giden bir vapur sahnesiyle başlar. Burada istibdat karşıtları, "son nesil- nesl-i ahîr", tiyatrocular, kibâr aleminden insanlar aynı gemidedir. Romanda deniz kullanımı yalı ve Büyükada olarak devam eder. Adayı da bir gemi gibi etrafa kapalı bir alan olarak düşünürsek, vapurda başlayarak adada devam eden sahne "aynı gemideyiz" deme sembolüdür. Romanda bu ifade "aynı denizi geçmek" olarak geçer:

> Kendimi benim gibi olanlarla, benim hamurumdan yaratılanlarla muhat [çevrili] görmek istiyorum. Bir senelik yorgunluklarını gidip on beş gün olsun bir kaplıcada dinlendirmek isteyenler gibi ben de bu uzun müferekattan [ayrılıktan]sonra memleketimin havasıyla yıkanmak, memleketimin hayatıyla yaşamak istiyorum. Tasavvur edemezsiniz [hayal edemezsiniz], insan vatanından uzak yaşarken ne umulmaz küçük küçük ihtiyaçların, ne mukavemetsûz [dayanılmaz] bir şiddetle istila ettiğini görüyor. Tasavvur edemezsiniz, diyorum, bilâkis tasavvur etmelisiniz, çünkü eminim, bunları siz de duyuyorsunuz. Kim bilir,

> şu birkaç ay içinde siz de ne saniyeler geçirdiniz de kendi kendinize itiraf etmek istemeyerek o saniyeler üzerinde tevakkuf etmediniz [durmadınız], tevakkuf etse idiniz, biraz o saniyelerin ihtisasatını [duygulanmalarını] tahlil etse idiniz…
>
> -Değil mi İrfan?
>
> Bu hitap ile arkadaşına dönüp ondan bir kelime-i tasdik bekliyor ve elinin küçük bir hareketiyle denizi göstererek ikmal etmediği [tamamlamadığı] cümlesine bir işaretle hâtime [son] veriyordu. (Uşaklıgil H. Z., Nesl-i Ahir, 2009, s. 20)

Gemide seyahat ederlerken İrfan'ın Charles Lecocq, Audran, Varney, Offenbach, Blangini'den parçalar çalar ve"…gece yarısına kadar bu çılgın musikinin sermest ü raksan [başdöndürücü ve oynak] dalgaları vapurun ufak sallantısına refakat ederek coşmuş, taşmış idi."[18] Süleyman Nüzhet bu esnada gençliğini hatırlar,kızının küçüklüğünü hatırlar, memleketle ilgili güzel hayallere dalar.

Süleyman Nüzhet'in kara alanı ile Azra'nın kara alanı çoğunlukla Beyoğlu'dur. Burada Beyoğlu'na *Aşk-ı Memnu*'da görüldüğü gibi para harcamak için değil Behlül'ün çok az gittiğini gördüğümüz operetler ve oyunlar için sık gidilir. Beyoğlu'nda Margarit'e, Au Lion'a, Karlman'a, Dron'a, Bon Marche'a, Bazar Alleman'a gittiği görülür: "Löben'dan Şaob'a, Burgany'den Commadinker'e, Gandipiti'den Au Lion'a, Pari'den Louvre'a uğrayarak, Beyoğlu caddesini türlü hutut-ı münkesire ile [kırık çizgilerle] kat ederek oradan oraya Azra'ya refakat ederken Nüzhet ne bir iskarpin için geçirilen zamanı çok görüyor, ne bir türlü beğenilemeyen bir dantela için sabrını kaybediyordu."[19]

Bu sırada üst sınıf değerlerine ait ciddiyet kavramı Azra üzerinden görülür. Ciddiyet, ağırbaşlılık kibârlık ile ilişkilendirilir:

> Satıcılarla konuşmasında, babasıyla Fransızca konuşurken onların bozuk Frenkçesine temiz Türkçesiyle cevap verme inadında, zevzekliklere müsaade etmeyen vaz-ı vakarında [ağırbaşlı tutumunda], babasına müsaade etmeyerek mini mini kurşun kalemiyle kalpeninin [not defterinin] üzerinde hesabını bir çocuk muamelesi göstermeye cesaret eden bir veznedara gözlerinin bir bakışıyla daha ziyade ciddiyete muntazır olduğunu iade edişinde [beklediğini ifade edişinde] öyle bir kibarlık bulunuyordu ki kalbinde azîm bir itminan ile [büyük bir

[18]Uşaklıgil, H. Z. (2009). *Nesl-i Ahir,* (s.40-41) İstanbul: Özgür Yayınları.

[19] A.g.e, (s.169)

güvenle] "İşte kendisini daima bir hâle-i hürmet ü tazimle [saygı ve büyüklük halesiyle] muhat [kuşatılmış] tutacak bir hanım kız!..." diyordu.[20]

Süleyman Nüzhet'in arkadaşları Sahir ile Muzaffer, istibdat döneminde uzun zamanlar Ada'da adeta sürgün hayatı yaşarlar.

Boğaziçi yalılarının anlatıldığı kısımda (s. 84-85-86) buranın bir âlem olduğundan bahsedilir. Kibâr, sermaye sahibi halk, Boğaziçi halkı, sakin ve huzurlu yaşamak için yalılarda yaşar. Yalılarının pencerelerinden dışarı baktıklarında gözleri manzaranın ihtişamından sarhoşlukla parlar. Mülkiyet sahibi kara alanı insanlarının gidilecek ve gezilecek yerleri belirlidir:

> Gözler sahillere tesadüf ettikçe o ihtişam-ı menazırdan [manzaranın ihtişamından] bir mesti-i ruhperverle [ruhu besleyen bir sarhoşlukla] parlardı, bir timsal-i zulm ü itisafa [zulüm ve doğru yoldan sapma simgesine] çarpılıp irkilerek dönmek istemezdi. Boğaz'ı seyrede ede bir baştan bir başa geçmek kalbi âlâm-ı hayattan [hayatın acılarından], meşakk-ı maişetten [geçimin zorluklarından] yıkayıp tathir edecek bir seyran idi [temizleyecek bir gezintiydi]; kahredecek, ruhu harap ve hasta bir hâle getirecek, zaptolunmaya mahkûm tehevvürlerle [öfkelenmelerle] hırpalanacak bir işkence değildi. Hele, asıl Boğaziçi halkı; bunlar bir baştan başa bir, bir sahilden diğer sahile türlü revabıtla [bağlarla] bağlanmış binlerce komşular hükmünde idi. Aynı vapurlarla inip çıkmaktan, aynı saatlerde aynı şeyleri yapmaktan mütevellit gizli birtakım alâkalarla hepsinin arasında güya bir tekafül-i umumî [toplu anlaşma] vardı ve bu tekafül-i umumî cumaları, pazarları bu halkı Hünkâr Suyu'nda, Göksuyu'nda, Beykoz Çayırı'nda, Büyükdere Rıhtımı'nda, Bebek Bahçesi'nde; Kalender'de, Koru'da toplayınca bir mezheb-i hafinin ayin-i resmî alenîsi [gizli bir mezhebin resmî ve herkese açık töreni] ifa ediliyor zannını verirdi. (Uşaklıgil H. Z., Nesl-i Ahir, 2009, s. 86-87)

İrfan, bu hiyerarşi sistemi içinde kendine yer bulamayan bir karakterdir. Roman boyunca Boğaz halkının yaşayışına, köşklere bakar, paşaların zenginliğine şaşırır. Bütün bu İstanbul'un kibâr halkının nasıl para kazandığını merak eder. Kara insanları ise İrfan'dan saatlerini Erenköy'de, orada burada müzik öğretmenliği yaparak harcayan, çalışkan fakat fakir bir insan olarak bahseder.

[20] A.g.e., (s.170)

2. 2 Deniz Kenarında Metafor Yağmuru ve Birdenbire Gelen Vahiy: *Epifani ve* Seyirlik Levhalarda Seyre Dalış: *Görü Anlatıları ve Karaya Çarpan Hülyâlar*

2.2.1 Nemide

*Nemide'*de, denizin romana fiziksel etkisi, romandaki olayların dönüm noktasını oluşturma ve mekân-karakter ile uyum sağlayarak onun ruh halinin yansıması olarak varlık göstermişti.

Romanın 85. sayfasında deniz, kendini bir manzaradan ziyade, kasvetli bir ânı, hüznü, korkuyu, tereddüdü temsil ederek gösterir. Nail'e aşık Nahit ile Nemide köşkün denize bakan avlusunda oturmaktadırlar. Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında sık sık görülecektir ki deniz manzarası çizildiğinde romanın akışı yavaşlayacak, karakterler bir iç hesaplaşma yaşayacak ya da romanın dönüm noktalarını oluşturan sahneler deniz manzarası üzerinden sembolleştirilerek bir sonuca ulaşacaktır. *Nemide'*de, aşk üçgenindeki iki kadın -Nahit ile Nemide- bir deniz manzarası karşısında içe-bakış ile kasvetlerini paylaşmaktadırlar. Bu yer-sever ikiz-karakter, deniz kenarında, sarmaşıklarla çevrili, fenerin hayal gibi belirsiz bir donuk ışık ile vücutlarını aydınlattığı bir ortamdadırlar. Sarmaşıklar burada çok tipik bir benzetme olarak verilmiştir. Birbiri içine geçen, birbirinin köklerinden beslenen bu ikiz-karakterlerin arasındaki akışkanlık şu şekilde verilir:

> Nahit ile Nemide köşkün cihetine nazır olan avlusunda oturuyorlardı. Sarmaşıklarla muhat [çevrili] olan kameriyede asılı bir fener, genç kızların karanlık içinde bir hayal gibi müşevveş [belirsiz] bir surette fark edilen vücutlarına donuk bir ziya [ışık] salıyordu. Havanın hafif ihtizazıyla [titreyişiyle] fener iki tarafa ağır meyillerle sallandıkça intişar eden [yayılan] ziya genç kızların saçlarından çehrelerine, dizlerinden sinelerine raks ederek vücutlarının muhtelif yerlerine buseler konduruyordu. (Uşaklıgil H. Z., Nemide, 2013, s. 85)

Sarmaşık, fener, karanlık, hayal, belirsiz, ziya, donuk, ihtizaz kelimelerinden oluşan bu kısa paragraf romana bir es verir. Okuyucuyu o ana odaklar. Tam da o "an"a odaklanışla beraber Virginia Woolf'un cotton-wool -hayatın bir an durması-kavramına yakın bir an görülür. Bu, sahil kenarında olmanın getirdiği bir etkidir.

> Biraz ötede Boğaz'ın mevcelere [dalgaları], bulutların arasıından, gömleğini yırtarak göğsünü arz eden [gösteren] bir genç kız gibi, aheste aheste sıyrılan ayın yer yer saçtığı nur toplarını sürükleyerek cereyan ediyor [geçiyor], karşıda yalılardan sahile akan ziyalar suların üzerinde birbirini kovalayarak raks ediyordu. Etrafta derin bir sükûn, havada büyük bir betaet [ağırlık] hüküm sürüyordu. (Uşaklıgil H. Z., Nemide, 2013, s. 85,86)

Su yüzeyi olan deniz, yansıtıcı etkisiyle ayna olarak görülürse ikiz-karakterler bir Boğaz manzarasında akışır ve aynılaşır. Bu sakin sularda, biri boğularak ölürken, bir diğer karakter ona galip gelerek, yeniden doğacaktır. Deniz manzarası Nahit'in arada kalmışlığının simgesine dönüşür:

> Nahit'in iri siyah gözleri bir düşünce içinde denizlere akseden yıldızları, nurlara bürünen mevceleri [dalgaları], münevvet bir sema [ışıklı bir gökyüzü] ile müşaşaa [parlak] bir deniz arasında kalmış muzlim [karanlık] koruları dolaşıyor, bütün bu menazır [manzaralar] kalbinin hazin [hüzünlü] duygularını hafif hafif tehziz ediyordu [titretiyordu].

Gören göz, bakışa sahip bir zihin tam da modern insana özgü bir "farkındalığı" yansıtacak şekilde verilmiştir. Nahit düşüncelere dalmış, ışıklı gökyüzü ile parlak deniz arasında kalmış koruları yani zihnini dolaşır. Doğa ile bütünleşen zihni kalbinin duygularını titretir. Burada deniz manzarası üzerinden karakterin düşüncesine de bir es verilir. Nahit, sara haline benzer şekilde titremektedir. Yıldız, nur, düşünce, dalga, korku, karanlık, kalp, hüzün, titremek… Donuk bir manzara ve onu dolduran zıtlıklar, hüzünle titreyen kalp ile düşünceli bir akıl arasında gidip gelen Nahit tabiatla birleşerek kendini ikiz-karakter Nemide'ye karşı yeniden var eder.

Zeynep Uysal, "bakış" konusuna Rene Girard'ın *kendiliğinden arzu, dolayımlanan arzu, üçgen arzu* kavramları üzerinden açıklık getirir:

> Halit Ziya, ilk romanında, daha sonrakilerde ince ince işleyeceği, bakışlarla, görmekle uyanan arzuyu adım adım kurmaya ve göstermeye başlar. Realist romanda bir gözün görmek ve bakmakla biçimlenen dünyası, arzu nesnesini belirleyen bakışı, burada olduğu gibi ısrarla vurgular. (Uysal, 2014, s. 75)

Girard, kendiliğinden arzu ve dolayımlanan arzu, üçgen arzu kavramlarını incelerken bir sınıflandırma yapar. Bir yanda öznenin özerkliğini ve arzunun kendiliğindenliğini yücelten "romantik yapıt", diğer yanda "arzunun dolayımlanmış niteliğini açığa çıkaran" romansal yapıttan söz eder, işte Halit Ziya romanında önce karakterin bakışlarında, sonra zihninde beliren arzu Girard'ın dolayımlanmış arzusudur. Orhan Koçak'ın *Mai ve Siyah* incelemesinde daha sonra üzerinde durulacağı gibi okuyucuya hatırlattığı üçgen arzu eğretilemesi aslında bütün Halit Ziya romanını açımlamakta işe yarayacaktır. Halit Ziya bireylerinin her daim tutkulu olan arzuları, her zaman dolayımlanmış, ödünç alınmıştır. Arzunun aşk üzerinden biçimlendiği romanların çoğunda üçlü aşkın öne çıkması tesadüfi değildir. Birbirlerinin arzularını dolayımlayan iki kadın ya da iki erkeğin karşısında arzu nesnesine dönüşen bir kadın ya da erkek vardır. (Uysal, 2014, s. 77)

Romanda sayfa 112'ye kadar Nahit'in ya da diğer karakterlerin düşüncelerine ya da olaylara es verilmez. Ancak buradaki deniz manzarası akışı yine böler. Bu sefer Nahit'in zihnine odaklanırız. Yalının bir odasında karanlıkta pencere kenarında oturan

Nahit denize bakar "Nahit odasına çekildiği zaman mumunu yakmadı. Karanlıkta ilerleyerek penceresinin yanındaki sandalyeye oturdu. Nahit'in yattığı oda denize nazırdı [bakıyordu]. Genç kız karşıki sahilin ziyalarını [ışıklarını], denizin bir kısmını görüyordu."[21] Nail'in onu aldatması, onda bir "darbe etkisi" yaratır, ağlar. Mutlaka bir çözüm bulmalıdır. Hareketsiz oturur, denizden aldığı ilham ile şimdi ne yapacağını düşünür. Burada karar verme noktasının başlangıcını oluşturan "denize bakıp düşünme" sahnesi bir epifani etkisi yaratır ve karakteri "birdenbire" yeni bir karar almaya teşvik eder. Nahit, Nail'i kaybetmiş olma fikrini kabul edemez, korkar, gecenin karanlığında kendini bahçeye bakan balkona atar. Burada görü anlatısı yoktur ve karakterin bilinci duyulara açıktır. Nahit devam eder. Bahçeye bakarken zihninden düşünceler akar. Zihni temsil eden bahçeyi, karanlık bir deniz gibi görür:

> Nahit bu yalnızlık içinde, gecenin bu vaktinde kendisini bu halde görmekten korkuyormuş gibi ihtiraz ediyordu [çekiniyordu]. Titrek bir elle şehnişin kapısını açtı, gözlerinin önünde bahçeyi karanlık bir deniz gibi muhib [heybetli], durgun gördü. Şehnişinde biraz ilerledi, daha öteye gitmeye cesaret edemiyormuş gibi müteredditidi. Nihayet Nemide'nin odasının önünde durdu, titrek elini uzattı, lakin açmadı. İçinden bir seda "Ne yapmak istiyorsun?" diyordu. Evet, ne yapmak istiyor? .. Bilmiyor. Oraya girmek istiyor. O kadar… Zihnine öyle bir fikir gelmişti. Kalbinde hâkim bir sedanın bağırdığını işitiyordu: "Ne için titriyorsun?.. Nahit sende bir şey var.." (Uşaklıgil H. Z., Nemide, 2013, s. 114)

Burada zihin sunumu oldukça muğlaklaşır. Psiko-anlatı, karakterin zihninin normal dışına çıktığını gösterir. Aklına gelen cinayet fikri karasal etiğe aittir. Yalının yani sahil kenarının getirdiği ikilik buradadır. Nahit, bahçeyi karanlık bir deniz olarak görür. Bu sahnede zihni gider gelir. Titrer, yine sara nöbetine benzer hastalıklı ruh haline girer ve kendine sorular sorar: "Ne istiyorsun?". Böylece Nemide'nin odasına girip "bulanık zihin" halinde onun odasını bir gölge gibi dolaşır. Aynanın karşısına geçer. Burada zihni temsil eden bahçe, bir denize dönüşür. Ayna- deniz akışkanlığında Nahit ikizini -kötü yanını- öldürme kararını alır. Zihni bulanıktır ve titremektedir. Aynaya bakarak kendini "kara bir gölgeye" dönüştürür ve birdenbire zihni yerine gelir bir parlamalar (flare) etkisiyle Nemide'yi öldürmekten vazgeçer ancak kendini ayna-deniz akışkanlığında çoktan boğmuş, Nemide karakterinin yaşamasına izin vermiştir: "Zihninde müthiş bir fikir şimşek gibi çakmıştı. Kendi kendisinden korkarak bu aleti

[21] Uşaklıgil, H. Z. (2013). *Nemide,* (s.112). İstanbul: Özgür Yayınları.

fırlatarak şiddetle dışarıya atıldı, deli gibi bahçeye kadar çıktı."[22] Trans anı sona ermiştir.

Sayfa 130'da denizin epifanik bir etkisi daha görülür. Nail, Paris'ten dönmüştür. Nahit ve Nemide arasında zihninde taşları yerine oturtmaya çalışmaktadır. Kara alanında karar verme, düşünme ihtiyacı görmez fakat yine deniz tarafında "birdenbire" bir fikre sahip olur:

> Birdenbire fikrine bir şey geldi. Deniz tarafına ilerledi. Burada yer ince bir kum ile döşenmişti, ayaklarının altında yavaş yavaş çıtırdıyordu. Nail köşke kadar geldi, önünden geçti. Denize doğru gitmek üzere binanın duvarını takibe başladı, köşeyi dönmek üzereyken öte taraftan bir gölgenin hareket ettiğini gördü, tevakkuf etti [durdu]. (Uşaklıgil H. Z., Nemide, 2013, s. 130)

Deniz kenarının işlevselliği burada tekrar devreye girer ve "birdenbire" gelen fikir karaktere karar aldıracak ve yön verecektir. Burada zihnin yeniden muğlaklaştığı, bulanık zihne döndüğü görülür. Nail, Nahit'i görür ve beraber sahile kadar ilerlerler. Bu sırada "Hafif bir ay ziyası geceyi donuk bir aydınlık içinde bırakmıştı."[23] Ay, ışık, donukluk, aydınlık kelimelerinin sık sık kullanıldığı bu sahne adeta onları vurgular, ışıklar şimdi onların üzerindedir. Elaine Scarry'nin *Kitapla Hayal Etmek* kitabının "Resimleri Hareket Ettirmek" bölümünde bahsettiği *ışıkları yakma* kavramı tam da budur. *Işıkları yakma*yla birlikte Nail ve Nahit'in "oradaki" eyleminin altını çizer. Bundan sonra ikilinin ayrılmadığını, tamamen birleştiğini görürüz. *Aşk-ı Memnu'*daki son sahne, Bihter'in Behlül'e "Ölüyorum" dediği sahne burada görülür, Nahit, Nail'e "Ölüyorum" der. İki çift öpüşür, Nemide ise olanları görmez. Onun aşk üçgeninin dışında kalması, mutsuzluğu artık denize çıkmak istememesiyle belirtilir.

> -Hiç!.. Hayatım o kadar mutarrid [düzenli] ve düz geçiyor ki bugün ile dün arasında bir fark bulamadım. Her gün bu bahçede dolaşmak, saatlerce yalnız yalnız gezmek, ara sıra babamla görüşmek, biraz satranç oynamak, pek nadir kanun çalmak, en büyük zamanımı okumakla geçirmek, ikide bir geceleri sandalla denize çıkmak; işte başlıca işlerim bunlardır. Lakin bunların hepsinden yoruldum. Şimdi kalbimde büyük bir sıkıntı hissediyorum. (Uşaklıgil H. Z., Nemide, 2013, s. 135)

[22] Uşaklıgil, H. Z. (2013). *Nemide,* (s.115). İstanbul: Özgür Yayınları.

[23] A. g. e, s.(130)

Karakterlerin karar verme süreçlerini oluşturan mekân genellikle deniz kenarıdır. Nemide'nin şu sözleri denizin işlevselliğine örnektir:

> Genç kız kalbini gösterdi. Nail tebessüm etti. -Ne için gülüyorsunuz? İhtimal ki bu his sizce pek çocukmuşçasına bir şey olmak üzere telakki edilir [düşünülür], lakin bence öyle değil. Ben pek çok geceler, sandal denizin karanlık sularını yarıp da hafif hafif aktığı zaman derin derin düşünürüm. O zaman kendimi pek yalnız, pek kimsesizlik içinde bulurum. Bana öyle gelir ki eğer bir annem olsaydı daha mesut olacaktım. (Uşaklıgil H. Z., Nemide, 2013, s. 136)

Nemide, annesini küçük yaşta kaybetmiş, babası Şevket Bey ile yaşamaktadır. Zeynep Kerman, baba-kız ilişkisini *Halit Ziya'nın Romanlarında Karakter Yaratma Usülü Olarak Mekân Kullanımına Bir Bakış'*da şöyle tanımlar: "Baba-kızın sevgi ve saygıya dayalı, devri için modern diyebileceğimiz dostane ilişkilerini bir tablo-pasajdan, gül bahçesinde dolaşmaları sahnesinden anlamak mümkündür."[24] Ancak bu sevgi tablosu Nemide'nin sevgi ihtiyacını karşılamamaktadır: "Babam beni eğlendirmek için icat kuvvetinin kifayet ettiği [yettiği] kadar vesile [bahane] buluyor. Lakin hayatımda büyük bir boşluk hissediyorum, bunu doldurmak kabil olmuyor."[25]

> Freud'un "fallik dönem" olarak adlandırdığı, çocuğun -yaklaşık 3-5 yaslarına tekabül eden- cinsiyet farklılıklarını algılamaya başladığı süreçte, önemli bir gelişim basamağına gelinir. Çocuk kendi cinsiyetini, anne ve babasının ayrı cinsiyetlerden olduğunu fark etmektedir. Bunun yanında, karşı cinsten olan ebeveynine daha yakın olmak ister. Merakla karışık bu ilgi ve sonrasında çocuğun kendi cinsinden olan ebeveyni tarafından engellenme kaygısı, psikanalizde "Oedipus Kompleksi" olarak adlandırılır. (Candır, 2010, s. 36)

Nemide'nin Nail'le olan ilişkisinin, onu bu denli kaygılandırmasının sebebi de budur. Zeynep Uysal'a göre ise "kimsesizlik" Nemide'nin bakışlarında var olur, baktığı her yerde kendi ıstırabını görmektedir:

> "*Kirpiklerinin arasından donuk bir nazar, ufkun üzerinden mermer kademeler teşkil eden bulut kümeleri arasında güneşin gurubunu görüyordu. …. Nemide korkunç bir rüyada derin bir uçuruma düşüyormuş gibi dalıyordu, nazarında bir gurup manzarası, her zamankinden başka cehennemî bir şekil alıyordu. (N, 158)"* Nemide'nin bakışı, baktığını nasıl gördüğü bütünüyle ruh halini yansıtır. Gurup manzarasının aldığı "cehennemî" şekil de Nemide'nin ruhundaki ıstırabın ürünüdür. Karakterin bakışı ve bakışının nesnesini kavrayış biçimi, Halit Ziya romanı için bir tür iç dünya çözümlemesidir. Özellikle kırılgan çocuk öznenin iç dünyası, duyguları bakışlarında okunacaktır. Nemide bakışları ve hasta bedeni ile tasvir edilen acılı düşünme

[24] Kerman, Z. (1996). Halit Ziya'nın Romanlarında Karakter Yaratma Usülü Olarak Mekân Kullanımına Bir Bakış,*Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, 529,* 117..

[25] Uşaklıgil, H. Z. (2013). *Nemide,* s.(136). İstanbul: Özgür Yayınları.

> anlarından, sonra bu kez aynada kendisine bakarken gösterilir: "*Saçları örüldükten sonra iskemlesinden kalkmadan aynanın içinde inikas eden hazin resmini temaşaya daldı…Gözlerini aynadan ayırmayarak parmağını yanağına bastı, kaldırdığı zaman yerinde donuk bir eserden başka bir şey görülmedi, "Hiç kan yok" dedi."* Nemide'nin bu bakışı kendi bedeninden başka bir nesneye, hayatiyetini kaybetmiş ruhuna bakışıdır. Ayna bu kez hakikati gösterir. Hakikat onun bu dünyaya ait olamayışının, bu yüzden kaçınılmaz yok oluşunun resmidir. Nemide bu dünya için donanmamıştır, annesizlikle zaten baştan eksik başladığı hayata, hiç tanımadığı annesinden kendisine miras kalan hastalıklı bedeni ve ruhuyla müsademelere dayanıksızdır. (Uysal, 2014, s. 96)

Bachelard'ın *Su ve Düşler'*de dediği gibi durgun sular ölümü çağrıştırmaktadır. Anne (yuva) eksikliğini hayatı boyunca taşıyan Nemide, baktığı denizde artık ölümünü görmektedir. Burada deniz, Wayne Booth'un *Kurmacanın Retoriği'*ndeki dramatik ironi kavramına karşılık gelen deniz, ölümün habercisidir. Bir sonraki deniz sahnesinde ölüme daha çok yakınlaşır. Yemek sahnesiyle başlayan bu bölümde Nemide, denize açılmak istediğini söyler. Şevket Bey, Nemide hasta olduğu için doktoru Osman Bey'in ona kızacağını söylese de Nahit ve Nail'in de gelmesi şartıyla izin verir. Bu sahne oldukça acayip bir sahnedir. Tanzimat'tan bu yana da ilk kez denizde ölüm-oyunu ve bulanık zihin bu denli verilmiştir. Halit Ziya Uşaklıgil'in burada çizdiği deniz sahnesi romanın sonunu hazırlar. Uşaklıgil'in romanlarında ilk kez bulanık zihnin bu kadar altı çizilmiştir. Deniz etiği yabancı/ yabanıl bir alandır ve yer-sever karakteri Nahit ile önceden ayna karşısında yer değiştiren yeni- yer- sever karakter Nemide tamamen deniz etiğini ele geçirmiş ve Nahit ile Nail'i denizde, kendi mezarında boğmak ister. Nemide, hastalığından dolayı kürklere, battaniyeye sarılmıştır yani adeta kefenini giymiş ve ölüme bir tık daha yaklaşmıştır. Nemide, burada ilk kez deniz-ötesine, sahil-ötesine yani isteklerine, yalının penceresinden bakıp gitme hayalini kurduğu yerlere -annesi gibi ölümüne- yakınlaşır. Artık deniz ile kara değerlerinin arasında sıkışmış olan Nahit, Nemide ile önceden yaptığı sandal gezintilerini hatırlayarak rahatlar. Nemide, kürekleri eline alır. Her zaman parlak olan deniz ve ötesi ilk kez karanlıktır, ışıklar sönmüştür:

> Kürekler yavaşça denize düştü. Hafif darbelerle suları okşadı, sandal üzerinde zulmetlerin yıldız parıltılarını kovalayarak oynaştığı dalgacıkları yararak süzüldü. Ay henüz görünmemişti. Semada ancak birkaç yıldızın donuk ziyaları gülümsüyordu. Etraf zulmete boğulmuştu. Yalılardan akan sönük ziyalar sahilleri tenvir edemiyordu [aydınlatamıyordu]. Sandal yarı aydınlık bir sema altında dalgaların raks [dans] ahengi üzerinde yuvarlanıyordu. (Uşaklıgil H. Z., Nemide, 2013, s. 181)

Nemide, hareketsiz durmaktadır. Bir sandalın ışığını denizde takip eder, bir müddet onu seyreder. Sonra "birdenbire" "aklına" bir şey gelmiş gibi döner, dümeni sağa çevirir ve bir bakar ki sandal Hisarlar'dadır. Köşkü geçmişlerdir. Hava durgun, deniz derin bir sükûn içindedir. Artık Kandilli'ye yaklaşmışlardır. Bir saatten beri sandaldadırlar. Nahit ile Nail kürek çekmektedir ve kimse konuşmaz. Sessizliği Nail bozar, daha ileri gitmek istemez. Nemide'nin suda ölüm-oyunu ve zihninin muğlaklaşması ile başlamıştır:

> Nemide gülerek dedi ki: -Akıntıdan mı korkuyorsunuz?.. Uzaktan geçeriz.
>
> -Ne için gece vakti kendinizi tehlikeye atmak istiyorsunuz?
>
> Genç kız güldü: -Tehlike mi? Bu sularda ne kadar mahir olduğumu bilmiyorsunuz. Nemide dümeni çevirdi. Dedi ki: -Bakınız şöyle bir daire çevirsek… Akıntıların hafif bir mukaddemesi [başlangıcı] sandalı ileriye sevk etmekte devam ediyordu. Nemide fikrinde musırr [ısrarlı] görünüyordu, Nail küreği tekrar aldı, sandal Nemide'nin eliyle tersim ettiği [çizdiği] daireyi takip ederek ilerledi. Şimdi sahilden on onbeş kulaç uzaktaydılar. Akıntının şırıltısı uzaktan bir şelalenin sükûtunu andırıyordu. Biraz sonra sandal tam akıntıların en kuvvetli mecrası olan Kandilli Burnu'nun önünde bulunuyordu. Pek uzaktaydılar, fakat buralarda bile suların cereyanı o kadar çılgın daireler tersim ediyordu ki takip edilecek hattı tayin [yolu belirlemek] için büyük bir dikkat sarf etmek iktiza ediyordu. (Uşaklıgil H. Z., Nemide, 2013, s. 183)

Bu sırada Nail "birdenbire" sandalın yön değiştirdiğini fark eder. Bunu Nemide'ye söylediğinde Nemide kendinden geçmek üzeredir, her şeye "kayıtsız" dır, zihni bulanıktır. Nail küreği Nemide'nin elinden alır, sandalda sallanmaktadırlar, süratle sahile yaklaşmaya çalışır:

> Akıntıların kurbanlarını sarmaya hazırlanan cesim [iri] yılanlar gibi daireler tersim ederek [çizerek] müthiş bir süratle dönüyordu.
>
> Bir saniye sonra suların sandalı yutmasına kifayet edecekti, tiz bir feryat işitildi, Nail deli gibi başını çevirdi, Nahit', arkasına düşmüş gördü, genç kız bir saika [yıldırım] ile vurulmuş gibi bîtab [halsiz] yatıyordu, o zaman berkî bir süratle [şimşek hızıyla] Nail kürekleri aldı, Nemide'ye şiddetle bağırdı: -Ölüyoruz! Başını sağa çevir. (Uşaklıgil H. Z., Nemide, 2013, s. 184)

Burada Nail'in zihni açık, ne yaptığının farkında; Nemide ise bayılmak üzeredir.

> Nemide sapsarı kesilmiş, dişleri kilitlenmişti. Karanlığın arasından Nahit'i serilmiş gördü. İhtiyarsız [elinde olmayan] bir hareketle kolları Nail'in emrine tebaiyet etti [uydu].
>
> O zaman sularla, müthiş bir muharebe [savaş] başladı. Akıntılar kurbanlarını iade etmemek istiyormuş gibi mütehevvir [öfkeli] bir mağlubiyetle ileriye hamle eden sandalı çekiyordu. Uzun bir müddet geçti, Nail yalnız tehlikenin verdiği bir cesaretle uğraşmış, sandalı suların

> tehevvüründen kurtarmıştı. Fakat artık devam etmek kabil olamadı. Kürekleri elinden bıraktı. Bîtap durdu. (Uşaklıgil H. Z., Nemide, 2013, s. 185)

Nemide, bîtap, boş gözlerle bakarak, şaşkın durmaktadır. Aklı gidip gelen, sapsarı kesilen, dişleri kitlenen Nemide sara nöbeti geçirir gibi titrer. Bulanık zihni bu ölüm-oyunu sahnesinden sonra kendine gelmektedir. Burada görü anlatısı yoktur, Nail'in bakışından Nemide yansıtılır. Nemide ağlar, bu geceden sonra evde kimseyi istemez. On gece şiddetli nöbet geçirir, vücudu zayıf düşer, bu sahne onu ölümüne hazırlar. Aslında zihnen denizde ölmüştür. Zihni denizde kaybolmuştur, ikiz karakteri Nahit'e can vermiş, Nahit yeniden doğmuştur ve Nahit, Nail ile evlenerek, Nemide'nin kalbinde hep yara olarak duran "anne" (yuva) eksiği tamamlanmıştır. Nemide-Nahit ikiz karakteri, birbirini arınma alanı olan suda, denizde simgesel olarak öldürüp doğurarak kötülüklerini, eksikliklerini yok ederek sonuca ulaşır. Denizin üstündeki sandal beşik gibidir. Bachelard'ın, *Su ve Düşler'*de belirttiği üzere amaçsız dolaşan kayık, suyun içinde yakaladığı hafifliği sever, ondan derin bir bilgiymişçesine doğrudan keyif alır. Burada epifaniye de işaret vardır. Lamartine "Doğanın en gizemli zevkleri"nden birinin bu olduğunu söyler. Su ilişkisi için sayısız referans vardır. Bachelard'a göre suyun işlevi: "Hiçbir imge yoktur ortada, gökyüzü bomboştur, ama hareket vardır; capcanlı, kesintisiz, ritmik hareket, neredeyse kımıltısız çıt çıkmayan bir harekettir bu, su taşır bizi. Su uyutur. Su annemizi bize geri verir."[26]

Nemide, romanın sonunu deniz sahneleri üzerinden hazırlayan bir romandır ve bu şekilde kurulan roman yapısı ilk kez görülmektedir. Deniz sahnelerinin parçaları birleştirildiğinde adeta bir film canlılığında bütünlük elde edilir.. Türk romanında da yepyeni bir yapıdır.

2.2.2 Bir Ölünün Defteri

*Bir Ölünün Defteri'*nde sahilin, denizin Vecdi karakterinin zihnini bulandırdığı görülür. Bulanık zihin, ne yapacağını bilemeyen Vecdi'ye bir kapı açacaktır ancak bunun öncesi Vecdi, sahilde oturur, düşünür:

> Etraf sakin, rüzgâr hafif, karşı sahilde koruların muzlim sâyeleri [karanlık gölgeleri] titrek, semanın nurdan in'ikâsları [ışıktan yansımaları] altından denizin dalgacıkları bir terane

[26] Bachelard, G. (2006). *Su ve Düşler- Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme,* (s. 148). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

> [nağme] ile girizan [kaçıyor] idi. Fikirsiz, hissiz bir sair filmenam [uyurgezer] gibi semanın muzlim derinliklerine, uzak bir ufukta titreyen bir şuleye, denizin mütemevvic sathına [dalgalı yüzeyine] akseden bir gölgeye saatlerce bakarak yürüdüm.
>
> Tabiatın bu mutantan [görkemli] manzarası huzurunda bu sakit seyran [sessiz gidiş], bu yalnızlık, beni şahsiyetimden çıkarıyor, bir rüya içinde gezdiriyordu.
>
> Odama avdet ettiğim [döndüğüm] vakit semanın bir köşesi yırtılmış, fecir ilk ziyasını [ışığını] saçmaya başlamış idi.
>
> Penceremi açtım.
>
> Gözlerim, dağların üzerinde hafif bir temevvüç [dalgalanma] ile sıyrılıp yükselen sisleri, fecrin hafif ziyası altında havaî bir tül içinde mestur [örtülü] gibi yarı irtisam eden [çizen] tepeleri dolaştı. Bu esnada odamın kapısında hafif bir tıkırtı işittim. (Uşaklıgil H. Z., Bir Ölünün Defteri, 2016, s. 90-91)

Burada öncelikle "gören göz" göze çarpar. Vecdi'nin bakışı bir "seyir" değil bir "fark ediş" tir. Gözlerini doğada gezdirir, zihni bulanır ve bu doğaya dalış onun düşünce sürecini başlatır. Bu süreçte romanın akışı yeniden yavaşlar.

Kapı açılır, içeri giren Nigâr'dır. Vecdi'nin halası, Nigâr ile Vecdi'yi evlendirmek ister. Nigâr ise bunu reddettiğini Vecdi'ye açıklamaya gelmiştir. Romanın dönüm noktalarından biri, hazin bir deniz manzarası sonrası verilmiştir. Üzerinden yorum yapılabilecek, metafor olabilecek bir şey yani doğal nesne burada denizdir. Deniz, yeniden hüznün, ölümün metaforu olarak işlevselleştirilir. Fikirsiz, hissiz, donuk, haber bekleyen Vecdi'nin gördüğü manzara, onun cevabının habercisidir. Burada birlikte kullanılan hayat, dalgalı denizler, rüya, neticesiz, kalp, titrek, fikir, sema, oda, korkunç kelimelerinin kullanılması bu durumun özetidir.

Sayfa 90'da Vecdi'nin Hüsam ile Nigâr arasındaki aşkı kabul ettiği görülür. Halasına onları birlikte görmenin kendisi için büyük sevinç olacağını söyler. Fakat o an söylediği onu da şaşırtır ve kendi kendine bir soru sorar "Ne diyordum?". Zihni yine bulanıklaşan, "deli olmuş" başıyla sallanan karakter kendini "birden" deniz kenarında "bulur":

> Deli olmuş gibi, ateşler içinde yanan başımı ellerimin içine aldım, sallanarak buradan çıktım. Karanlık dairelerden geçmeye başladım. Ayaklarım tabii bir hareket ile beni sevk ediyordu. Kendimi sahilde buldum. (Uşaklıgil H. Z., Bir Ölünün Defteri, 2016, s. 90)

Bulanık zihin burada tekrar devreye girer. Birden manzara açılır ve görü anlatısı başlar:

> Gözlerimin önünde yıldızlı bir gök lacivert perdelerini açmış idi. Etraf sakin, rüzgâr hafif, karşı sahilde koruların muzlim sâyeleri [karanlık gölgeleri] titrek, semanın nurdan in'ikâsları [ışıktan yansımaları] altından denizin dalgacıkları bir terane [nağme] ile girizan [kaçıyor] idi. Fikirsiz, hissiz bir sair filmenam [uyurgezer] gibi semanın muzlim derinliklerine, uzak bir ufukta titreyen ir şuleye, denizin mütemevvic sathına [dalgalı yüzeyine] akseden bir gölgeye saatlerce bakarak yürüdüm. (Uşaklıgil H. Z., Bir Ölünün Defteri, 2016, s. 91)

*Bir Ölünün Defteri'*ndeki, deniz kenarında "fikirsiz" yürümek, bu açık hava deneyimi, ilk kez görülür. Deniz kenarında karakterlerin zihninin bulanıklaşmasına yeni bir deneyim eklenmiştir.

Deniz, defterin son sayfasının yazıldığı yer olarak yeniden karşımıza çıkar:

> Defterimin son fıkrasını yazdıktan sonra şehnişe [balkona] çıkmış idim. Güneş büyük bir ateş safhası gibi, ziyalarıyla [ışıklarıyla] tutuşan bulutlar arasında bir uçuruma yuvarlanırcasına süzülüyordu. Biraz ötede ufkun denizle birleştiği bir noktada bulutlar dalgalarla, o semanın mevceleri [dalgaları], o denizin bulutlarıyla, son güneş ziyalarına karışmış zannolunuyordu. Ta uzaklarda iğtirab eden [kaybolan] şehrin bir kısmına, mühib [korkunç] devler gibi boğazın üzerinde başlarını kaldıran dağlara, koyların arasına iltica eden [sığınan] sahillere semanın bir köşesinden savrulmuş, siyah bir toz gibi hafif bir zulmet [karanlık] saçılıyordu. (Uşaklıgil H. Z., Bir Ölünün Defteri, 2016, s. 118)

Sema, dalga, siyahi sahil, karanlık, gölge, hayal denizin ötesinde görülenlerdir. Bunlar, karakterin zihninin "birden" deniz ötesine gitmesiyle beliren seyirlik levhalardır: "Ötede beride zulmetlerin içinde birer göz açılıyormuş gibi tek tük ziyalar parlıyordu. insan , kalbini dinlemek istemediği zamanlar tabiatı dinler."[27] Anlatıcı, roman boyunca karakterin zihnini doğayla temsil etmek istediğini itiraf etmiştir. Deniz, karakterlerin düşünme alanıdır. Bu yönüyle de dokunulmazdır.

2.2.3 Ferdi ve Şürekâsı

*Ferdi ve Şürekâsı'n*daki fiziksel ortamın kara değerlerine bağlı olduğuna bir önceki bölümde değinilmişti. Burada romanda karasal değerlerinin fazla olmasından dolayı az da olsa görülen denizin psikolojik etkilerine değinilecek. Romanda bu şekilde kurulmuşilk deniz sahnesi şöyledir:

> Mehmet Rıfkı ile Osman Şevket ayrılmışlardı. Hasan Tahsin Efendi, İsmail Tayfur'a Babıâli Caddesi'ne kadar refakat etti; her akşam ikisi de buraya kadar gelirler, birbirine orada Dörtyol ağzında veda ederler, ihtiyar adam, ince bacaklarıyla yokuşu tırmanır, İsmail Tayfur caddeyi

[27] Uşaklıgil, H. Z. (2016). *Bir Ölünün Defteri,* (s.118). İstanbul: Özgür Yayınları.

> takip ederdi. Bu akşam ayrıldıktan sonra genç adam tevakkuf etti, bir müddet ihtiyar refikini gözleriyle takip etti; yaya kaldırımında yavaş yavaş çıktığını, karanlıkta kanatlarını çırpan güvercinler gibi oynaşan kar parçaları arasından sekerek kaybolup gittiğini seyretti; etrafına baktı, karanlık… Bu karanlık içinde yalnız karların donuk bir beyazlığı var. Dört tarafından yollar, muzlim bir denizde köpüklerden müteşekkil bir geçit gibi uzanıp gidiyor, Babıâli Caddesi birbirinin üzerine yıkılmış bulutlar gibi yükseliyor; yükseldikçe binaların gölgelerine, semanın çatılara dökülen sislerine karışarak genç adamın gözlerinde zulmet ve ebyazitten mürekkep müphem, müşevveş bir levha imtidad ediyordu. (Uşaklıgil H. Z., Ferdi ve Şürekası, 2016, s. 26-27)

İsmail Tayfur bir an durur. Babıâli Caddesi'nde etrafına bakar, cadde üzerine yıkılıyor gibi hisseder. Karasal alan, onun içinde kaybolan İsmail Tayfur'u yıkar ve zihnini donuklaştırır. Müphem, zulmet, soğuk, karanlık, dehşetli sıfatlarının kullanımı dikkat çekicidir. İsmail Tayfur kendini yine deniz kenarında bulacaktır. Zihni donuktur. Deniz, yeniden bir düşünme alanına dönüşür.

> İsmail Tayfur bu manzaradan başının içinde kaynayan beynine, cildinin altında yanan kanına temasıyla latif bir haz veren bu soğuktan; beyazlıklar altında kalan bu karanlıklardan , karanlıklara karışan bu beyazlıklardan; kulaklarına başka bir dünyanın garip nefhası gibi isabet eden o rüzgârdan, kalbe kâinatı bütün şiir vahşetiyle gösteren bu kış gecesinden mest oldu; ihtiyarsız bir hareketle döndü, aşağıya doğru ilerledi, gözünün önünde açılan beyaz yol bir noktada tevakkuf ediyordu. Burası başka bir manzaranın mukaddimesiydi. İsmail Tayfur deniz kenarındaydı; şimdi deniz, gözünün önünde mühib, azîm, dehşetli bir uçurum gibi açılıyor, karlar, sanki sema zeveban etmiş de parça parça bir adem uçurumuna dökülüyormuş gibi düşüyordu. İsmail Tayfur, muzlim derinlikleri semaları yutacakmış gibi açılan bu denize nazarını rakkas bir duvar gibi tahdit eden kar telatumuna gözlerini dikti; ara sıra karşısında küçük bir ziya gülümsüyor, sonra bir kar sağanağıyla örtülüyor, karanlık içinde diğer bir ışıldak göz açılıyor, ansızın kapanıyor, bir müddet hafif bir feşafeşle düşen karlardan başka bir şey görülmüyor, sonra bir-iki ziya daha İsmail Tayfur'a gözünü kırpıyormuş gibi açılıp kapanıyordu. (Uşaklıgil H. Z., Ferdi ve Şürekası, 2016, s. 27-28)

İsmail Tayfur'un bir görü anında gördükleri tablo halinde verilmiştir. İsmail Tayfur, deniz kenarında zihni donuk, "dimağını hayalle dolu bir beşik içinde sallıyordu."[28] Soğukta, deniz manzarasına "bakıp", uzun uzun "düşünmek", vahşi tabiatın sırlarını, şiirlerini çözmek, tecrübe etmek ister. Halit Ziya Uşaklıgil ilk defa deniz kenarındaki

[28] Uşaklıgil, H. Z. (2016). *Ferdi ve Şürekası,* (s. 28). İstanbul: Can Yayınları.

karakterine bir isim takar: "hülya heyulası"[29]. Hülya heyulası, zavallı adam, sabahın ışığından mahrum olduğu için (çalışırken), gecenin siyahını seyretmek istemiştir.

Anlatıcı, İsmail Tayfur'un üzüntüsünü belli etmek için güneş ışıkları yüzünde batıyormuş gibi gösterir bu sırada İsmail Tayfur, Haliç'in üstündedir.

İlerleyen kısımlarda ilk defa denizde görülen bir rüyaya rastlarız. Hacer, rüyada deniz gibi bir yerde, dalgaların üstündedir.:

> Peki iyi tayin edemiyor fakat bulundukları yer, bildiği yerlerin hiçbirine benzemiyordu. Deniz gibi bir yerdeydiler. Üzerine nur serpilmiş bir dalganın üstünde yuvarlanıyorlarmış gibiydi. Uzun kumral saçlı, yeşil gözlü bir çehre Hacer'in yüzüne yaklaşıyor, yanaklarına temas ediyordu; fakat o kadar hafif ki genç kız, yüzüne yalnız bir ziya saçılıyormuş zannediyordu. Üzerlerinde parlak bir bulut, altlarında mütelatım bir dalga varmış gibi Hacer, İsmail Tayfur'un kolları arasında, yüzleri birbirine dokunarak bir boşluk içinde yuvarlanıyordu. Sonra birdenbire karanlık olmuş, ikisi de siyah umman içinde kalmıştı. O vakit Hacer, yavaş yavaş kendisinden firar eden o vücuda sarılmak için ellerini, o çehreye asılmak istiyormuş gibi dudaklarını uzatmıştı. Fakat heyhat! Ayağının altında bir uçurum açılmış, birden oraya sukuta başlamıştı. (Uşaklıgil H. Z., Ferdi ve Şürekası, 2016, s. 45)

Hacer, uyanınca rüyasını mavi kaplı defterine yazar. Bachelard'ın *Su ve Düşler'*de belirttiği üzere rüyasında suyun içinde duran kişi:

> …hiçbir arayış içinde olmaksızın, en ufak buluşlara bile şaşkınlıkla bakan bir ruh çözümlemesi gibi Eureka diye bağırarak uykusundan uyanmaksızın, gecenin karanlığında "ortamını" bulup suların içinde yakaladığı hafifliği sever ve tanır. Ondan derin bir bilgiymişçesine, -birazdan göreceğiz- sonsuzluğu açan bir bilgiymişçesine doğrudan keyif alır. (Bachelard, Su ve Düşler-Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme, 2006, s. 148)

Zeynep Uysal, *Ferdi ve* Şüreka'sında görü anlatıları ve bunun sonucunda gelen epifaniye değinirken "sairfilmenam"lık (uyurgezerlik) kelimesinin altını çizer. Uyurgezerliğin Servet-i Fünûncuların kullandığı imgeler arasında olduğunu söyler ve Cenab Şehabettin'in *Sairfilmenam* adlı şiirini örnek gösterir. *Ferdi ve Şürekası'*nda Hacer'in "aydınlanma anı" yaşadığı noktada adeta "sairfilmenam" hâli içindedir:

> "*Hacer'in beyninde müthiş bir fikir mahuf, dehhaş, garip bir şey hazırlamak istiyordu! Lakin ne yapacaksın zavallı kız?* (Uşaklıgil H. Z., Ferdi ve Şürekası, 2016, s. 171)" Bu satırlarda karşımıza çıkan vahşet, musallat fikir ve "sairfilmenam" kelimeleri bir kez daha Halit Ziya romanındaki neredeyse bütün karakterlerde tekrar eden bir örüntüye işaret eder. Metrukiyete sürüklenen karakterler romanların sonunda kafalarındaki o korkunç "musallat fikir"le, (Mazlume'nin İhsan'ı öldürme kararı, Nemide'nin fırtınada kayıkla denize açılmak istemesi,

[29] A.g.e., (s.28).

> Hacer'in intikam arzusu, Bihter'in kendini öldürme kararı, Ahmet Cemil'in eserini yakma kararı gibi) bir uyurgezer gibi, tam da ne yaptıklarını bilmeden eyleme geçerler. Eylemlerinin failidirler ama bir yandan da o vakte dek gerçekle tam yüzleşememenin ardından gelen müsamedenin verdiği uyurgezerlikle hareket ederler. (Uysal, 2014, s. 109)

Uyurgezerlik, gerçeklik ile müphemlik arasında olmanın bir başka hâlidir. Burada da görüldüğü gibi uyurgezerlik, genellikle sahil kenarında belirir.

Romanın son deniz manzarasında İsmail Tayfur tekrar bulanık zihinle deniz kenarında düşünürken karşımıza çıkar:

> İsmail Tayfur sabahın bulutlarından dökülen nemli havayı teneffüs ederek deniz kenarına kadar gitti. Bir gece karlar içinde burada saatlerce düşündüğünü tahattur etmiş, gidip orada dağların arkasından fışkırarak semaya püsküren sabahın incilasını seyretmek istemişti. Oraya kadar gitti, o akşam oturduğu halat direğinin üzerine oturdu. Karşısında Galata'nın, biraz ötede Boğaziçi'nin görünen kısmının üzerinden sisler yavaş yavaş kalkıyor; denizin üzerinde yer yer duran vapurların bacalarından ince dumanlar çıkarak sislere karışıyor, kâh bir düdük feryadıyla hava yırtılıyor, biraz ötede demiryolu üzerinde yuvarlanmaya hazırlanan bir ateş arabası gibi lokomotifin homurtusu işitiliyor, iskelenin yanında bir kayıkçı kayığını bağlıyor, beride gümrük kolcusu kulübesinin penceresinden başını çıkarıyor, ta ötede ihtiyar bir adam yorgun yorgun sokağı süpürüyor, uzakta hayvanların çanları yuvarlanıp gitmekte devam ediyordu. İsmail Tayfur bütün bu levha karşısında hareketsiz kaldı, düşünmedi. Dimağı, başının içinde incimat etmiş gibiydi. Kalktı, dolaştı, düşünmeden hareket ediyormuşçasına gezdi; sonra yazıhaneye gitmek zamanı geldiği vakit sırf bir itiyat sevkiyle oraya girdi, yukarıya çıktı; daha kimse gelmemiş, henüz işe başlanmamıştı. Defterini açtı, üç seneden beri hayatını zapt eden rakam deryasına boğuldu. (Uşaklıgil H. Z., Ferdi ve Şürekası, 2016, s. 142-143)

2.2.4 Mai ve Siyah

Zeynep Uysal, Halit Ziya'nın roman karakterlerinin hep aynı arzu hikâyesini yaşadığını söyler:

> Halit Ziya'nın romanları, odakları ve ayrıntıları değişse de, yazarın aslında hep aynı hikayeyi yeniden ve yeniden yazdığı yekpare, büyük bir romanın parçaları gibidir. Çoğunlukla bir erkek iki kadın ya da bir kadın iki erkekten oluşan üç ana karakterin hikâyesine, üçlü aşkına, ama en çok da karakterlerin şiddetli arzularına odaklanan romancı, hep aynı hikâyeyi, bir bakıma arzuların hikâyesini anlatır. Arzular da bizi Halit Ziya romanında "beşer hayatı" na, diğer bir deyişle arzulayan bireyin, eylemlerinin faili olan insanın hayatına götürür. *Mai ve Siyah* romanının başkarakteri Ahmet Cemil'in en büyük arzusu "beşer hikâyesi" ni, "beşer hayatı" nın şiirini yazmaktır. Büyük arzularla şiddetli duygulanımların, neşeyle kederin, zaferlerle hüsranların arasında salınan bir hayat tasavvurudur bu. (Uysal, 2014, s. 13)

Ahmet Cemil'de bu arzu hikâyesinin etrafında önce mavi düşlere dalacak sonra siyah girdabın içinde kaybolacaktır.

> Sofranın etrafında yedi kişiydiler. Bir gün, Mir'at-ı Şuun sahib-i imtiyazı Hüseyin Baha Efendi, matbaaya çehresinde bir şaşa-, fevkalâde parıldayarak girdiği zaman dört nüshadan beri devam eden Sanayi-i Dahiliye makalesinin altına intiha kelimesinin ya'sını bitmez tükenmez bir hatt-ı medîd suretinde çekmekle meşgul olan ser-muharrir Ali Şekip'e demiş idi ki:
>
> -Yarın değil öbür gün Mir'at-ı Şuun onuncu senesinin üç yüz altmış beşinci gününü ikmal ediyor. Çarşamba günü için…
>
> Ali Şekip hemen cevap vermiş idi:
>
> -Hiçbir şey yazamam. Ziyafet verilmeyince bir satır yazı yok. Bu gece işte, Tepebaşı Bahçesi'nde heyet-i tahriyeye o ziyafet verilmiş idi. Medûvvin Mir'at-ı Şuun ceridesi muharrirlerinden ibaret idi. Bütün bu gençler dört saat mütemadiyen içmişler, bir saat mütemadiyen yemişlerdi. İş şimdi parmaklarının arasında karnı doyduktan sonra yalnız meşgul olmak için oyalananlara mahsus bir edâ-yı mütekâsilâne ile yavaş yavaş yuvarladığı bir elmanın kabuğunu bir parçada çıkarmaya çalışan Ali Şekip'ten başka, hepsi, sandalyelerinin vaziyetini tebdil etmişler; sofradan az çok çekilmişlerdi. Sofrada artık yemek sonuna mahsus bir perişânî hüküm sürüyor; kahvenin vüruduna kadar unutularak bırakılıvermiş elma, portakal kabukları ile dolu son tabaklar, diplerinde kırmızı cüralar görünen şarap kadehlerinin yanında duruyor; sofranın kenarından câ-be-câ çıkan tütün dumanı bir müddet dalgalanarak lambanın etrafında bir sehâb-ı devvâr teşkil ettikten sonra dağılıyor; beyaz örtünün üzerinde yüksek yemiş tabaklarının, sürahilerin, kadehlerin, oraya bırakılmış bir fesin şarap lekelerine karışan gölgeleri lambanın ziyâ-yı rakkası altında gâh küçülüp gâh büyüyor… Şurada devrilmiş bir tuzluk… Ötede birisinin can sıkıntısı ile üç çataldan teşkiline çalıştığı bir ehram … Yer yer tabakların üzerine yahut şişelerin yanına bırakılmış peşkirler… Düşmüş de kaldırılmasına üşenilmiş bir bardak… Sofrayı ser-tâ-ser örten bir hâl-i gayr-i muntazam güyâ ki yedi kuvvetli çenenin bî-tâb-ı darabâtı kalmış, bir perişânî-yi, melûl ile serilmiş bir sofra! (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 13-14-15)

Ahmet Cemil bu sofranın neresindedir? Bir köşede, uzun sarı kıvırcık saçları ensesine dökülen Ahmet Cemil sigarasının minimini bulutlarına "süzgün gözlerle" "dalmış düşünüyor" vaziyettedir. Ziyafet boyunca sessiz, "dalgın", "dili donmuş", "titreyen" Ahmet Cemil, sofradan kalkar: "Ahmet Cemil müsaade istedi, o aydınlık ve kalabalık bir yere şu mahfî ve nim-muzlim ciheti tercih ediyor, buradan zîr-pâyine serilen Haliç'in ve İstanbul'un münevver bir sema altında irtişam eden manzarasına karşı düşünmek istiyordu."[30]

[30] Uşaklıgil, H. Z. (2018). *Mai ve Siyah,* (s.25). İstanbul: İletişim Yayınları.

Çizilen Ahmet Cemil portresi Türk edebiyatındaki ilk seaman karakteridir. Şöyle ki, denize bakıp düşünmek, burada âlemlere, görü anlarına kapılmak, denizi kendine "yuva" edinmek ilk kez bu kadar kuvvetli görülecektir. Bu ısrar, denizi Ahmet Cemil için mutlu-mekân (happy-place) yapar ve Ahmet Cemil yer-sever (topophilie) karakterine dönüşür. Denizde zihni gidip gelen Ahmet Cemal "bârân-ı elmas"lar ile içinde kaybolacağı seyirlik levhalar yaratır. Bu manzara, onda bir takım sorular sonunda birdenbire gelen bir fikir uyandırır ve deniz, epifani yaşadığı bir ortama (setting) dönüşür. Romanda bu döngü denizin geçtiği her yerde aynı olacaktır. Virginia Woolf'un *Deniz Feneri'*ndeki Mrs. Ramsey'in yaşadığı epifani ve trans anları Türk edebiyatında ilk kez bilinçli, işlevli bir şekilde *Mai ve Siyah'*ta Ahmet Cemil üzerinden kullanılır. Ahmet Cemil'in deniz boşluğundan roman boyunca asla kopamayışı onu seaman karakteri yapar. Halit Ziya'nın romanları arasında en çok da Ahmet Cemil deniz değerlerine sıkı sıkıya bağlıdır. T.S. Eliot'un, modern şehrin "maddeciliğinden" -kara değerlerinden-kaçmak için gittiği İngiliz kırlarında düşünerek baktığı, modernist boşluk dediği deniz, Ahmet Cemil'in mavi hülyalara daldığı aynı zamanda kendini yaşamın kara gerçekleriyle karşılaşırken gördüğü boşluktur. Bu boşluğa Tanzimat romanlarında görülmeyen bir "bakış" hâkimdir. Bu "arzu bakışı" yazarın sürekli altını çizdiği bir romantik tavır değil, realist karaktere has, reel bir yansıtıcıkla, yazardan bağımsız bir gözün bakışıdır. Bakıştaki "farkındalık" Ahmet Cemil'i, Türk edebiyatının ilk modern karakter yapar. Ahmet Cemil karakteri adeta deniz kenarında doğar, deniz kenarında ölür. İlk deniz sahnesine bakmak gerekirse, Ahmet Cemil sofradan kalkmış, Haliç'e nazır bir köşeye çekilmiş, manzarayı izlemektedir. Arkadaşları Raci, Ali Şekib, Said, Saib hakkında biraz düşünür. Anlatıcı bu süreçte geçmişe gider, bize karakterler hakkında Ahmet Cemil'in düşüncesini aktarır. Sonra şimdiye gelir ve denizde manzaralar açılmaya başlar. Burada manzaraya müzik efekti eklenmiştir:

> Ahmet Cemil'in sanki vücudunu iki kuvvetli kol tutmuş, bir umk-ı bî- pâyânâ çekiyormuş idi; kendisini toplamak istedi, fakat bütün irâdet-i fikriyesine malik olmakla beraber vücudunu istila eden o keselân-ı azîme mukavemet kabil değildi, o vakit bir cebr-i nefsle, sanki hey'et-, mecmua-i cismaniyesinden yavaş yavaş uzanıp gidiyormuşçasına uyuşan bacaklarını çekti, bahçenin bu nokta-ı hâkimesine maruz olan o bütün menâzır-ı muzlimeyi bir rüyanın elvâh-ı rakkâse vü mübhemesine benzeten bulanmış gözlerinde cem'-i kuvvet etmek istedi, o aralık muzikanın uzaktan gelen ahengini takliden kendisine biraz metanet vermiş olmak üzere

> hafifçe, belirsizce ıslık çalmaya başladı, şimdi Ali Şekip, Raci, Sait, Saip bütün bu çehreler beyninden silinmiş idi, bu çalınan şeye aşina çıkıyordu, neydi? Neydi? Her vakit, bahçeye hemen her gelişinde dinlediği bir şey… O vakit aklına geldi. Waldteufel'in bu meşhur *Valse'*ını ne vakit dinlese bütün şükûfe-i hayâli inkişaf ederdi: Bârân-ı elmas! Ne güzel, ne hülyâ-perver, ne rüya-âmiz bir isim… (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 32-33)

Burada "bârân-ı elmas"lar görülür, bulanık zihin, süzülen gözler denizde anlam arayışına çıkar. *Mai ve Siyah'*ın üçüncü bölümünün neredeyse tamamı, Ahmet Cemil' in rüya halindeki bulanık zihninin manzarasından oluşur: "Bakınız, işte gözlerinin önünde gördüğü bu şeyler; bâlâ- yı nigâhında temmuzun şu leyl-i hârına mahsus bir buğ ile örtülü zannolunan bu telâtum-ı zâr-ı kebûd içinde titriyormuş, dalgalanıyormuş kıyas edilen bütün bu lâ-yü' add nücum, bunlar bir bârân-ı elmas değil mi?"[31]

Manzaranın donması Ahmet Cemil'in zihninin donması demektir. Önce gökyüzü yıldızlarla belirir, sonra gözleri, "bakış"ı denize inecektir. "Yıldız alayları" betimlemesi için Yuva, bir Van Gogh etkisinden bahseder:

> Romanın başlangıcında, yalnızken, gözleri yaz gecesinin yıldızlı gökyüzüne doğru çevirilir; "bârân-ı elmas", elmas yağmuru, gökten yağıp, yerden fışkırıp genç adamı sarıp sarmalar. Yazar okuyucudan bu tahtaya "bakmasını" ister. Van Gogh'un *Yıldızlı Gece*'sini (1888) anımsatan bir tablo çizer sonra, Van Gogh'un bu ismi verdiği bir dizi vardır. Halit Ziya'nın betimlemesinde de yaz gecesinin karanlığı, yıldızları daha belirli, daha ışıltılı kılar, yakınlaştırır. Deniz ve gökyüzü arasındaki sınır, mavi ve siyahın parıltılarıyla silinir. Belirgin ve keskin hatlar, saptamalar yerini öznel izlenimlere bırakır; yıldızlar titriyor ve denize düşüyor görünmektedir. Genç şairin ayakları yerden kesilmiş gökyüzü ile sarılıp sarmalanmıştır. Yıldızlar gökten yağar, her yerden fışkırır, sevinçli bir kaos içinde yer ve gök birbirine yaklaşır. Mavi ve siyahın hayal edilen, arzulanan buluşmasıdır bu. (Yuva, 2017, s. 276)

Manzara yoğunlaşır, Ahmet Cemil'in bakışları denize iner. Yuva'nın da dediği gibi deniz ile gökyüzündeki sınır, roman boyunca mavi ve siyahın simgelediği değerlerin birleştiği noktadır. Mavi hülyaları yani hülyalarını kurduğu hayatın levhası mavi denizi, siyah ise gerçekliğin, şehrin, evin Ahmet Cemil tam da o noktada, arafta, arada sıkışıp kalmasının sembolüdür. Uysal'ın belirttiği, Halit Ziya'nın bütün romanlarında anlattığı "arzu hikâyeleri"nin başladığı nokta burasıdır.

> Ahmet Cemil'in sıklet-i mestî altında bî-tâb kalarak süzülen gözlerinin önünde bu kebûd-ıleyâlisi üzerine avuç avuç sarı pullar serpilmiş sema sallanıyor, sallanıyor, şimdi karşısında tepelerin kenar-ı hâbidesine dökülecek; yahut denize doğru akan bu şeb-renk levha yavaş yavaş yüksele yüksele zîr ü bâlâ birleşecek, hâk ü sema gecenin bu sükûn-ı aşk-perveri içinde azîm, medîd, can-sûz, tâkât-ber-endâz, bir buse ile âguş-be-âguş-ı visal olacak zannediyordu. …Şimdi Ahmet Cemil altından ye kaçıyor,

[31] A.g.e., (s.33)

başından sema uçuyor, vücudu bir boşluk içinde yuvarlanmaya başlıyor zannında idi. Bârân-ı elmas! İşte işte; sanki semalardan dökülen, karşısında şu bayırın eteğinde câ-be-câ parıldayan, levn-i esvedi içinde şurada burada ışıldayan bu ziyalar; işte işte raks ediyor; yağıyor; onlarda bir bârân-ı elmas, fakat meftun-ı maâliyat olmuş gözler gibi aşağıdan yukarıya yağıyor; ta o semalara, o telâtum-gâh-ı handâ-hand-ı envâra doğru yağıyor.

Bir rüya içinde yahut bir âlem-i sihr karşısında idi; kemanların mühtezz eninleri, filavtanın kahkahaları, sanki bu âşetşerden, bütün bu kirişlerle tahta veya bakır parçalarından sihr-âmiz bir nefesle canlanarak, kanatlanarak uçuşan küçük küçük nağmeler birbirine atılıyor; birinden bir sâda-yı hırmân, ötekinden bir enîn-i ıztırâb, şundan bir nâle-i tahassür, diğer birinden bir cevâb-ı ümid çıkarak bütün o bir kalb-i beşere mahsus acılıkların, tatlılıkların hazinesi taşıyor, mavi siyah kelebekler gibi uçuşarak, birbirleriyle leb-ber-leb-i visal olarak dağılıyorlar, yükseliyorlar; sonra bunlar o parlak semanın mailiklerine, şu muzlim denizin siyahlıklarına serpiliyor; işte işte şu aşağıya süzülen envâr-ı semâ, şu yukarıya uçuşan siyahlara bürünmüş sönük ziyaları; bârân-ı elmas… (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 34-35)

Deniz Uşaklıgil'de genellikle bir düşme hissiyle ve karakterin yukarıdan "bakış"ı ile verilir. Hayal kuran zihin "tepede", "yukarıda", göktedir. Hayal kurarken ulvî gökyüzüne yaklaşılır. Gökyüzü bakışla birlikte deniz ile birleşir. Arzu hikâyelerinin başladığı nokta olan "ufuk çizgisi" ne yoğunlaşır. Yukarıdaki paragrafta belirtilen hayal ve gerçek arasında arafta kalma durumu, bu ufuk çizgisinin altını yeniden çizmiştir. Zihin görme ve duyma duyusu ile birleşir. Nağmeler somutlaşır ve manzarada maddî unsurlar öne çıkar. Denize dökülen yağmur elmastır ve bu da maddîdir. Gittikçe bu maddî unsurlar silinir yerini varlığı müphem şeylere, bir yanıp bir sönen ziyalara bırakır.

Gökyüzü onu hayal alemine götürür. Lacivertliklerin altında bir peri alayının kanatlarıyla dalgalanan seslere benzer ezgiler duyar, titrer. Ahmet Cemil "hayalin şu gösterişli tablosunu yaşar." "Ah o ümit güneşi" der. Taksim Bahçesi herkes için eğlence yeriyken Ahmet Cemal denize kaçar. Taksim Bahçesi, yani eğlenceyi, canlılığı, varlığı gösteren kara değerine ait bir mekân onun için kaçılacak, deniz ise hayallere dalınacak bir yere dönüşür. Çizdiği tabloda neler görür? Deniz, rüya, büyü evreni, umut, ıstırap, özlem, ayrılık, elmas yağmuru, karanlık…Gökyüzüyle açılan manzara denizle devam etmiştir. Ahmet Cemil ise bu çizdiği hayal tablosunda adeta boğulmaktadır ki bu da romanın sonundaki intihar -denizde boğulup ölme isteği- sahnesine gönderme yapan bir dramatik ironidir. Bachelard'ın *Su ve Düşler'*de belirttiği üzere gökyüzü, tersine çevrilmiş denizdir. Bu özelliğiyle yıldız-ada (star-isle) kavramına işaret eder:

Su, genç berraklığında yıldızların yepyeni bir yaşama büründükleri ters çevrilmiş bir gökyüzüdür. Poe da, suların kenarında seyre dalarak şu tuhaf *ada-yıldız (star-isle)* çifte kavramını kurar: bu kavramda gölün tutsağı durumunda sıvı bir yıldız, gökyüzünün bir adası olabilecek bir yıldız söz konusu olur. Gerçek nerede: Gökyüzünde mi yoksa suların dibinde mi? Rüyalarımızdaki sonsuzluk, gök kubbede de, dalgaların altında da aynı ölçüde derindedir. *Yıldız-ada (star-isle)* imgesi türünden bu çifte imgeler hiçbir zaman fazla dikkat çekmeyecektir bir imgelem ruhbilimde. Düşün bağlantı noktaları gibidir bu imgeler, düş bunlarla anlatım dili değiştirir, madde değiştirir. Burada, bu bağlantı arasında su gökyüzünü alır. Düş suya en uzak yurt, göksel bir yurt anlamı verir.". (Bachelard, Su ve Düşler-Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme, 2006, s. 59-60)

Gece ve su bir araya gelir ve su kristalleşir. Böylece bârân-ı elmaslar dökülür.

Yuva, Halit Ziya'nın en çok kullandığı "bârân-ı elmas"ı yine Fransız edebiyatına etkisine bağlar.

> İnci ve elmasın hakkında Claude Mouchard, Fransız şair Vigny'de kullanımına şöyle yaklaşır: "*İnci ve elmasın parıltılı sertlikleri, şairin ve şiirin yalnızlığını, kalabalığın bayağılığından ayırır."* Halit Ziya'nın ünlü metaforu bu fikrin ışığında ve özellikle bir sonraki paragrafta şairin kendine gelme, gerçeğe dönme anında açıklık kazanır. (Yuva, 2017, s. 277)

Ayşe Kılıç Gündoğdu *Mai ve Siyah Romanında Tasvirler ve Yüklendiği Fonksiyonlar* adlı tezinde "bârân-ı elmas" metaforu için "Romanın konusunu tek başına toplayan tablodur" der. Romandaki çatışmanın kaynağının Ahmet Cemil'in romantik iç dünyasıyla bunu yok eden fiziksel gerçeklik olduğunu söyler. Burada da deniz- kara zıtlığında karakterin ruh çözümlemesine gidilebilir. Gündoğdu, Tepebaşı Bahçesi tasvirinin "Ahmet Cemil'in içinde bulunduğu sosyal çevreyi tanıtması kadar; ziyafet sofrasındaki nesneleri, figürleri, cisimleri, eşyayı, resim sanatının imkânlarını romana yansıtıp, kahramanın bakış açısından bize sunması açısından önemli"[32] olduğunu söyler.

Ahmet Cemil, on üç, on dört sayfa boyunca süren bu *görü* anlatısından bir ezgiyle uyanır:

> Son bir tufan-ı nagamât ile nagehanî bir karar bütün bu silsile-i hayâlâta bir hâtime-i gayr-ı muntazıra çekti. Ahmet Cemil sanki bir rüyadan uyandı, etrafına baktı, şimdi her şey hakikate ricat etmiş idi, başını çevirdi, burada ne için bulunduğunu anlamak için düşündü, baktı, o vakit tahattur etti; arkadaşları şüphesiz orada, işte şuracıkta bir parçasını gördüğü bahçenin kalabalığı arasındadırlar. Onların yanına gitmeye ne lüzum var? Ta ötede bir levha-i devvârenin yalnız

[32] Gündoğdu, A. K. (2009). *Mai ve Siyah Romanında Tasvirler ve Yüklendiği Fonksiyonlar,* (s.50). Aydın: (Yüksek Lisans Tezi). Adnan Menderes Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

> bir kısmı şeklinde gözünün önünden akıp giden şu seyrancılara, ağaçların arasında küme küme oturan bütün bu seyircilere onun bir nisbeti var mı ki gitsin de o kalabalığın âguşuna atılsın? O bu dünyada herkesten uzak, herkese yabancı değil mi? Şimdi kendisini biraz topluyor,, şakaklarında hafif bir serinlik hissediyor, dimağını âteşin bir bulutla örten buhar-ı sekr yavaş yavaş açılıyordu: Onun âlemi işte şu yavaş yavaş açılan beyninin içinde mai bir sema, o mavi semanın içinde birçok hande-rîz-i mücûm-ı ümid, orada da bir bârân-ı elmas… (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 35-36)

Ahmet Cemil rüya görmüyor, zihni uyanıktır ancak zihni "bulanık" tır. Dorrit Cohn *Şeffaf Zihinler Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu* adlı çalışmasının *Söz-Altı Durumlarının Anlatılması* bölümünde "görü anlatıları" olarak adlandırdığı bu kavramı şöyle açıklar:

Anlatı bilinçaltı seviyesine indiğinde, yazar müdahalesi için pek o kadar ayrıntılı gerekçelendirme gerekmez. Fakat anlatıcılar aktardıkları ruhsal durumların bilinçaltı ya da bilinçdışı doğasına ya da karakterin kendi başına bunları ifade etmesinin olanaksızlığına sık sık ve açıkça dikkat çekerler. Farklı kurmaca epizotlarından iki örnek yeterli olacaktır. Raskolnikov yaşlı kadını öldürme kararını tetikleyen pazardaki konuşmaları duyduktan sonra; *"Hiçbir şey düşünmedi, zaten düşünemiyordu da; fakat birdenbire tüm benliğinde artık düşünce özgürlüğünün ve iradesinin olmadığını, her şeyin birdenbire ve geri dönülemez bir şekilde karara bağlandığını hissetti."* Tüm benliğindeki bu zorlayıcı his, Raskolnikov'un (pek çoğu iç monologlar biçiminde sunulan) cinayetle ilgili muhakemeleriyle keskin bir karşıtlık sergilemektedir. Benzer bir durum ruhsal yelpazenin diğer ucunda, en uç görü ya da biliş anlarında ortaya çıkabilir. *Buddenbrooks'*taki meşhur "Schopenhauer" sahnesinde, Thomas bir anlığına yaşamın yanılsamalı doğasını fark edip iradesinin ve bilincinin prangalarından kurtulduğunda, bilgisinin ona "sözcüklerle ve ardışık düşüncelerle değil, en iç varlığının ani, coşkulu aydınlanmalarıyla", geldiğini öğreniriz. (Cohn, Şeffaf Zihinler Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu, 2008, s. 59-60)

Cohn'un da belirttiği üzere bilinçaltı aktarılırken, anlatıcı, anlattığı karakterin ifade yeteneğinden yoksun olduğuna bize inandırır. *Mai ve Siyah'*taki anlatıcı, Ahmet Cemil'in zihnine girer, orası "donmuş" tur. Psiko-anlatı burada devreye girer. Psiko-anlatı, anlatıcının karakterin bilincini kendi yorumuyla aktarmasıdır. "Düşündü, hissetti, anladı…" fiilleri psiko-anlatıda sıkça kullanılır. *Mai ve Siyah'*taki fiiller de "görmek, bakmak, hissetmek, düşünmek, denize bakıp düşünmek" olarak görülür. Anlatıcı, ona hem tepeden, hem içeriden bakar. Fiil ve isim bolluğu psiko-anlatıya işaret eder ki *Mai ve Siyah* isim, sıfat tamlamaları ve psiko-anlatıya uygun fiillerden oluşur. Psiko-anlatıların bir özelliği de romanda anlatıya durağanlık katmasıdır. Görü anlarında zaman, Uşaklıgil'in romanları arasında en çok *Mai ve Siyah'*ta *genişler*. Bu genişlemelerde Woolf'un moment of being (oluş anı) dediği anlar belirir. Uşaklıgil'in,

kaleminin zirvesi olarak görülen bu esere denk gelmesi, yazarın bu tekniği ne kadar geliştirdiğine ve bilinçle işlediğine işaret eder. Bu durum *Aşk-ı Memnu'*da daha dengeli bir hâl alacaktır. Romanın anlatıcısı psiko-anlatı aracılığıyla Ahmet Cemil'in bir "rüyada" olduğunu söyler. Onun *görü*lerini aktarır. Bu yüzden sık sık onun yerine konuşur. "İşte işte" diyerek okura, karakterin bilinciyle paralellik gösterdiğini işaret eder. Anlatıcı ve "zihni donmuş" karakterin sesleri "işte işte" de birleşir. Dostoyevski örneğinde de görüldüğü üzere görü anında karakterin aklına "birdenbire" bir soru gelecektir. Görü anları, soruları tetikler. *Mai ve Siyah't*a da benzerlik gösteren bu durum Ahmet Cemil'e *"O bu dünyada herkesten uzak, herkese yabancı değil mi?"* sorusunu sordurmuştur.

Ahmet Cemil tekrar hayale dalar. Bir peri alayının kanatlarıyla dalgalanıp şarkılar söylediğini görür. Ufuk, güneşin battığı haliyle gözünde canlanır, kızıl bir tablo çizilir. Bu "umudun güneşi"ni senelerden beri bekliyordur. Henüz 22 yaşındadır. Fakat hayata dair emeli nedir? Bu soru onun aklına işte bu tablo karşısında "birdenbire" gelir. Epifani, Halit Ziya romanlarında bulanık zihnin gördüğü görü anlatısından sonra gelen soruyla belirir. Bu da *epistemolojik dikkat*e işaret eder. Türk edebiyatının modern karakterlerinin Ahmet Cemil ile başlamasının sebebi budur. Ahmet Cemil ne istediğini sorgular:

> Henüz yirmi iki yaşında, bütün hüviyet-i maneviyesi yalnız bir ümidin intizâr-ı tahakkuku lezâizine mevkuf… Şöhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanılmak, bugün o kadar acılıklarına göğüs vermek için hayatını zehirlediği bu âlem-i edebiyatın bir gün mertebe-i kusvâ-yı itilâsına çıkmak, Ahmet Cemil ismini o kadar yükseltmek ki… O tasavvur ettiği pâye-i refi'a bir had bulamıyor; sonra da bu derece itilâ-perest harîs-i rif'at olduğundan kendi kendine utanıyordu. Edip olmak, şöhret almak… Senelerden beri bütün düşüncesi bu değil mi idi? (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 39)

Bu sorudan sonra Ahmet Cemil'in düşünceleri bu sahnede son kez kesintiye uğrar, trans anı sona erer. Daha romanın ilk sayfalarında "hülya silsileleri" üreten Ahmet Cemil roman boyunca gerçekliğe yaklaşmaktan korkarak olaylar karşısında kör, sağır kalır. Bu onda okulda, derste de görülür, çocukluğundan beri mevcuttur. Çocukken ders oyununa daldığında odaya gelen babasını, kardeşini fark etmez, onları görünce "donar kalır". Psiko-anlatının anlatıcısı bizi Ahmet Cemil'in her daim böyle olduğuna inandırır. Ahmet Cemil "uyuşmuş" bir zihne sahiptir, sık sık hülyalara dalar. Hayal ve hakikat arasında arafta sıkışır kalır.

Taksim Bahçesi sahnesinde Ahmet Cemil bir kez konuşur, fikir beyan eder. Şairlik hevesinin dayanaklarını, şiirinin dilini, üslubunu anlatır. Bu aynı zamanda Halit Ziya'nın da Servet-i Fünûn'un hayalini kurduğu dildir. *Mai ve Siyah* romanının bir emeli de budur, Servet-i Fünûn'un diline bağlı bir karakter çizmek. Ahmet Cemil bu dili anlatırken sesi titrer, varlığı lambanın hafif ışığı ve sigara dumanlarının altında adeta bir cılız bir gölge gibi "var olur", cümlesi bitince ise silinir:

> -Bilseniz, şiirin nasıl bir lisana muhtaç olduğunu bilseniz!. Öyle bir lisan ki… Neye teşbih edeyim, bilmem? ..Bir ruh-ı mütekellim kadar beliğ olsun, bütün kederlerimize, neşvelerimize, düşüncelerimize, o kalbin bin türlü inceliklerine, fikrin bin çeşit derinliklerine, heyecanlara, tehevvürlere terceman olsun; bir lisan ki bizimle beraber gurubun ahzân-ı elvanına dalsın düşünsün, bir lisan ki heyecâ-ı âsâbımıza refakat ederek çırpınsın… Haniya bir kemanın telinde zapt olunamaz, anlaşılamaz, bir kaide altına alınamaz nağmeler olur ki ruhu titretir… Haniya bir sabah zamanı incilâ-yı fecrden evvel âfâka hafif bir imtizâc-ı elvân ile dağılmış sisler olur ki üzerlerinde tersim olunamaz, tayin edilemez renkler uçar; nazarlara buseler serper… Haniya bazı gözler olur ki bir ufk-ı bî-intihâ-yı siyaha açılmış kadar ölçülemez, ka'r-ı nâyâb-ı umkuna vukuf kabil olamaz, derinlikleri vardır ki hissiyatı mas eder… İşte bir lisan istiyoruz ki onda o nağmeler, o renkler, o derinlikler olsun. Fırtınalarla gürlesin, dalgalarla yuvarlansın, rüzgârlarla sarsılsın; sonra müteverrim bir kızın kenâr-ı firâşına düşsün ağlasın; bir mehd-i nâz-perverine eğilsin gülsün, bir gencin nûr-ı nigâh-ı şebâbına saklansın, parlasın. Bir lisan… Oh! Saçma söylüyorum, zannedeceksiniz, bir lisan ki sanki ser-â-pâ bir insan olsun. (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 22-23)

Ahmet Cemil, Tepebaşı'nda denizin, manzaranın etkisiyle gelen sualler karşısında kendini cevap ararken bulur. Bir sonraki deniz sahnesi ise bu sorulara cevap verecektir.

Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi'nin evini, kitaplığını, onun gibi bir edib olmayı, onun kız kardeşini arzulamaktadır. O, Hüseyin Nazmi'nin ikizi olmak istemektedir. Bu noktaya değinmeden önce Ahmet Cemil'in babasızlığı üzerine düşünmek gerekir. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar Tanzimat Dönemi Romanının Epistemolojik Temelleri'*nde Tanzimat dönemi romanlarında, "baba arayışı"nın dikkat çektiğini söyler. "Metinler yetimdir. Şerif Mardin'in de söylediği gibi Batılılaşmanın ilk aşamalarında bulunan İslâm topluluklarında, babayı simgeleyen "adil hükümdar" modeli tipik bir arayıştır. Nitekim Osmanlı kültürünün Batılılaşmasının ilk aşamalarında da hem siyasal, hem de edebi söylem yoğun bir baba arayışını yansıtır. Bu ikonoplastik arayışta sık sık rastladığımız bir metaforla, Tanzimat'ın korunmaya muhtaç bir çocuk olduğu fikri

yenilenir."[33] Servet-i Fünûn'da bu arayış biter. Ölüm, babanın ölümü sadece kayıptır. *Mai ve Siyah'*ta bir dramın dramatik ironisidir. Deniz ise bunu metaforlaştırır, su alanı olarak deniz bu "ebeveyn-yuva" arayışına çare olur. Bachelard'ın dediği gibi sular, akışkanlığıyla ona "yuva"sını verir. Dişil su, arındırır, besler, mırıltısıyla uyutur. "Deniz, annedir, su mucizevî bir süttür."[34] Romantizm, tuhaf bir maddeciliğe bağlanır.

> On dokuz yaşına kadar Ahmet Cemil tamamiyle -hayatta mümkün olabildiği kadar- mesut idi, ondan sonra pederini kaybedince endişe-i mâişet, mübâreze-i hayat başlamış; tâbir-i şâirânesince şivesine göre bir "piyale-i telh-i hayatın zehrâbesine" dudakları temas etmiş idi. Babası dava vekili idi, ailesini iyi geçindirecek kadar para kazanırdı, zaten ailesi Ahmet Cemil'in validesiyle on sekiz yaşında oğlundan, on dört yaşında kızı İkbal'den ibaret idi. (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 41)

Mai ve Siyah bu bölümden sonra kara ortamına geçer. Bu, görü anlarının bir süreliğine kesilmesi demektir. Ahmet Cemil'in çöküşü önce "babasızlığıyla" sonra "parasızlığıyla" başlamıştır. Kara etiğine katılmak isteyen ancak ona uyum sağlayamayan Ahmet Cemil'in sonunun başlangıcıdır. Ahmet Cemil, babasıyla olduğu zamanları hatırlar. Babasını hatırladığında aklına ilk gelen kelime "namus" tur ki bu da karasal değerlere eklenir. Halit Ziya'nın en çok kullandığı kelimelerden biri olan "minimini" bir evde yaşamaktadırlar. Ahmet Cemil, bazen gülerek "bizim konak" dediği -anlatıcının bilinçli müdahalesiyle altını çizdiği, Ahmet Cemil'in maddî durumunu gösteren- Süleymaniye'deki beş odalı "evcik" te babası varken çok mutlu mesuttur.

> Heyhat! Şimdi iskemle yine üç ayak üstünde; fakat bu defa eksilen ayak o kadar mühim bir ayak ki iskemle duramıyor… O vakitten sonra bu küçük bahtiyar aile nasıl değişmiş, nagehan bir darbe-i hevâ-yı kazaya uğrayan bu yuvacık nasıl perişan, ser-gerdân olmuş idi. O vakitten beri o pembe odanın içinde o kilim döşemenin üstünde bir şey noksan idi, bu evin bütün havasında bir cüz'i hayat eksilmiş… (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 45)

İmgelenen mavi ve siyah zıtlığı Ahmet Cemil'in babasını kaybetmesiyle başlamıştır.

---

[33] Parla, J. (2014). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri,* (s.15-16). İstanbul: İletişim Yayınları.

[34] Bachelard, G. (2006). *Su ve Düşler- Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme,* (s.135) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ahmet Cemil'in karasal değerlere olan ilgisi daha Askerî Rüştiye'de görülür. Diğer arkadaşlarının gözünde saygın, itibarlı olmak için çabalar, hiyerarşide yer edinmesi, başçavuş olması onun için önemli bir adımdır:

> Bununla beraber bir müddet sonra onu başçavuş yaptılar, bakınız, bu hâdise-i mühimmenin esasını hâlâ anlamamıştır. Ne için başçavuş oldu? Başçavuş olmak için ne yapmış idi? Hesap derslerinde tahta başında ağlamaktan başka bir fazilet göstermiş mi idi? Daha da pek küçük idi, fakat bütün çocuklar onun hatırını saymaya başlamışlardı; mesela sınıfın en gürültülü bir zamanında, bir müzakere esnasında, bir telaş ile dışarıdan içeriye girer, muallimlere mahsus olan kürsüye çıkar, elindeki cetveli vaz-ı mühim ile vurur; "Efendiler…" diye başlar, ince sesiyle bir nutuk mukaddemesi sınıfın ortasına düşer düşmez, sükût… Herkeste bir dikkat, başçavuş ne diyecek? … Mini mini başçavuş ne der? Sınıf halkına tebliğ olunacak bir emr-i müdüriyet… Yalan! Ne müdürün bir şey dediği var, ne de tebliğ olunacak bir emir… Maksat bir kere efendilerin dikkatini celb edip düzme bir şey söyledikten sonra; fakat kemal-i ciddiyetle, esassızlığını sezdirmeyerek, evet, ondan sonra bir kere hasıl olan sükû tu muhafaza etmek… Ahmet Cemil'i başçavuş olduğu gün görmeliydi, eve nasıl göğsü şişkin, bu mesut havadisi bir an evvel vermek için sabırsızlıktan nasıl koşarak gelmiş idi. (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 48)

Babası onu bu mektepten alıp Mekteb-i Mülkiye'ye götürür. Bu sırada Ahmet Cemil'e bir "ciddiyet" gelir. Saygınlık, itibar, ciddiyet gibi üst sınıfa (burjuva) ait terimlere sahip olma isteğine daha o zamandan sahiptir: "Hatta -bu on dört yaşında çocuk- mektebe giderken çanta taşımaya bile tenezzül etmez oldu, kitaplarını bir gazeteye sarar, koltuğunun altına yerleştirir, bir kalem efendisi tavrını takınırdı."[35]

Bundan sonra sahneye Ahmet Cemil'in hayalini kurduğu hayatı yaşayan Hüseyin Nazmi girecektir. Bu bölümde sıkça Ahmet Cemil'in aslında ne kadar çok karasal değerlere sahip olmak istediğini Ahmet Cemil- Hüseyin Nazmi zıtlığında görürüz. Onun hayalini kurduğu her şey Hüseyin Nazmi'nindir.

Hüseyin Nazmi o sırada *Gencine-i Edeb'*de yazar bir gençtir. Mekteb-i Mülkiye'de Hüseyin Nazmi ile duygu alışverişleri, arkadaşlıkları başlar. Daha sonra ikisinde de "okuma deliliği" başlayacaktır. Kitapçılardan romanları kiralar, yabancı dildeyse onları birlikte çevirir, onlar üzerinde fikir alışverişinde bulunurlar. Romandan bir aralık nefret ederler. Sonra onlar için şiir yepyeni bir gökyüzü gibi açılır. Bu sefer önce Baki, Nefi, Nedimleri araştırırlar. Sonra Fransızları keşfederler. Sonra, *İlyada,*

[35] Uşaklıgil, H. Z. (2018). *Mai ve Siyah,* (s.49) İstanbul: İletişim Yayınları.

*Odysseia, Goethe, Schiller, Milton, Young, Byron, Hugo, Musset, Lamartine'*i tanırlar. Bir gün Beyoğlu'nda bir kitapçının vitrininde Hüseyin Nazmi ve Ahmet Cemil Edmond Haracourt'un *L'âme nue* şiir mecmuasına denk gelirler. Ahmet Cemil kitabın ismini *Çıplak Ruh* olarak hemen tercüme eder. Ahmet Cemil'de "bilgi" (Fransızca) mevcuttur, Hüseyin Nazmi'de ise hem bilgi, hem de kitabı alacak para.

Hüseyin Nazmi havanın soğuk olmasına karşın yine de Taksim Bahçesi'nde denize karşı kitabı okumak ister:

" "Ne zararı var? Bak güneşe! Bu güneşin altında, bunu denize karşı, Taksim Bahçesi'nde, ta o tepede, Üsküdar'ın denize akan tablosunun karşısında okuruz." Taksim Bahçesi'nde yüzlerini denize dönerek yeşil tahta sedirlerin birine otururlar. *Çıplak Ruh* mecmuasından rastgele bir manzume seçerler; *Makber*! Şimdi denizde görmekte oldukları bilinçleri onların çıplak ruhlarının mezara dönüşmesidir. Ahmet Cemil'in Hüseyin Nazmi olma isteği daha iyi anlatılamazdı. Nemide nasıl denizde dönüşmek istediği karakteri, Nahit'i, yok ettiyse, denize bakıp şiir okudukları sahnede Ahmet Cemil de Hüseyin Nazmi'yi bu denizde boğmak, "o" olmak, onun yerine geçmek istemek ister. Çeviride talihlerine *Makber (Mezar)* çıkar. Hüseyin Nazmi: "Of! Ne yeis-âmiz… Ne derin bir hiss-i melâl…"[36] der. Bir süre sonra Hüseyin Nazmi çeviriyi bırakmak ister. Ahmet Cemil ise ismin, *Makber'*in, altında eriyip gider, bir daha "yüksek sesle" okumak ister. Böyle okumak onun umutsuzluk ve kederini "büsbütün yorumlar". Şiir, Ahmet Cemal'e "sarhoşluk" verir. Hüseyin Nazmi, landman olarak duyguların sınırlarını çizer. Hüseyin Nazmi gibi güzel şiirler yazmak isteyen Ahmet Cemil ise duyguların sınırını şiirden öteye götürür, Taksim Bahçesi'nden manzaraya taşır. Şiirle adeta haykırır. Suda Hüseyin Nazmi ile yer değiştirir. Bu da Bachelard'ın suda görünme isteği olarak adlandırdığı durumdur. Manzara şöyledir:

> Bu suretle manzume bittiği zaman her ikisi de sükût ettiler, bu şârâb-ı mestî-âver-i şiir beyinlerini latif bir surette uyuşturmuş idi; öyle sâkit, gaşy olmuşçasına karşılarında güneşin eşiâsıyla parıldayan elvâha; ta uzakta denizin âğûşuna süzülen Üsküdar'a, beride bir müddet devam edip sonra birdenbire inkıta eden Boğaziçi'nin mukaddemât-ı menâzırına, Üsküdar İskelesi'nden kalkan bir vapura, Beşiktaş'tan karşıya geçen aheste-rev bir kayığa, uzun uzun baktılar.

[36] A.g.e., (s.57)

> Birkaç gün evvelden beri devam eden yağmurlar yalnız o sabah dinlenerek, sema açılmış, güneş hafif bir hararet neşreden ziyasını bir âtıfet-i mebzule ile saçmıştı isi; bahçenin çok yağmur yemiş otlarından, ağaçlarından, topraklarından bir buğ kalkıyor; ziyâ-yı şemsin altında titriyordu; ta karşılarında Çamlıca tepelerinin üstünde, hava ihtizaz ediyor; râtib topraklardan yükselen tebahhurî bir hava güneşin altında hafif hafif sallanıyordu; bahçenin bû-yı türâbı, demin ellerindeki kitaptan fışkıran zülâl-i şiir, karşılarında hevâ-yı mühtezzin altında titreyen o menâzır-ı müşemmese, denizin üstünde birbirini kovalıyormuş gibi uçuşup kaçışan ziya parçaları; beyinlerine latif bir hararet-i mestî vermiş idi; öyle düşündüler, düşündüler… Sonra birdenbire Ahmet Cemil dedi ki: (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 60-61)

Bachelard *Su ve Düşler'*in *Berrak Sular, İlkbahar Suları ve Akan Sular. Narsisizmin Nesnel Koşulları, Aşk Suları* bölümünde bahsettiği suyun, görünme isteği işlevi Ahmet Cemil'e paraleldir:

> Suyu yalın görünüşünde incelemeye başlayalım. Sonra, adım adım, çok küçük belirtilerle *görünme isteği'*ni ya da en azından onu seyreden hayalcinin *görünme isteği'*yle nasıl simgeleştiğini kavrayacağız. Ruhçözümleme öğretilerinin, narsisizm hakkında, diyalektiğin şu iki terimi üzerinde eşit ölçüde ısrarla durduğunu düşünmüyoruz: *görmek ve kendini göstermek.* Suların şiirselliği bu ikili incelemeye bir katkı sağlamamıza yardımcı olacaktır. Bu basit bir kolay söylenbilim arzusu değildir, ruhçözümlemeyi insanın kendi imgesine, durgun bir suda yansıdığı biçimiyle o yüze duyduğu aşkı Narkissos göstergesiyle belirlemeye iten doğal deneyimlerin ruhsal rolünün gerçek anlamda önceden bilinmesidir. Gerçekte, insan yüzü her şeyden önce baştan çıkarma aracıdır. İnsan kendi yansımasını seyrederek o yüzü o bakışı, tüm baştan çıkarma araç gereçlerini hazırlar, biler, parlatır. Ayna saldırgan aşkın *Kriegspiel'*idir. Zaman yitirmeden, klasik ruhçözümlemenin büsbütün unuttuğu bu *etkin narsisizm'*i işaret ediyoruz. "Aynanın ruhbilimi" ni açmak için bütün bir kitabı bu konuya ayırmak gerekir. İncelemelerimizin daha başındayken, mazoşist çizgilerden sadist çizgilere geçen, pişmanlık dolu bir seyir ve umut dolu bir seyir, avutan bir seyir ve saldıran bir seyir gören narsisizmin derin ikili karşıtlığını belirtmek yeter bize. Aynanın karşısındaki varlığa iki soru sorulabilir her zaman: Kimin için seyrediyorsun kendini? Kime karşı seyrediyorsun kendini? Güzelliğinin mi yoksa gücünün mü farkına varıyorsun? Bu kısa gözlemler narsisizmin daha baştan karmaşık niteliğini göstermek için yeterlidir. (Bachelard, Su ve Düşler- Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme, 2006, s. 30)

Ahmet Cemil, suda kendini Hüseyin Nazmi olarak görmek istemektedir. Romandaki "düş kırıklığının" sebebi de budur, Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi'ye dönüşemez. Denize, suya yani aynaya Narkissos gibi bakar. Hüseyin Nazmi'yi görmek ister. Halit Ziya'nın denizde işlediği bu narsisizm Ahmet Cemil'i bir sado-mazoşist yapacaktır. Bu nevrotik hâlin sebebini Freud *Dostoyevski- Baba Katilliği* adlı makalesinde *sınırsız bencillik, yıkma isteği, sevgi yokluğu* olarak tanımlar. "Kişi ahlakçılığın zirvesine

erişmek için korkunç günahlar işlemeli" diyen Dostoyevski sevilmek ihtiyacı ile dolup taşmaktadır. Freud, yazarlığı dışında gerçek hayatında da Dostoyevski'yi mazoşist olarak tanımlar. Çünkü kolayca kanun dışına hareket edebilen, kıran, öldüren, bencil biridir. Daha da ötesi önemsiz şeylerde başkalarına mazoşistken, önemli yerlerde kendine karşı sadisttir. Bunun nedeni de *ego* tarafından gemlenmesi gereken düzensizliklerin çokluğunun getirdiği düzensizliklerdir. Bu düzensizlikler ne kadar çoksa, nevroz o kadar kolay ortaya çıkar. Dostoyevski'nin hayatında nevroz kendini bilinç kaybında, sara hastalığında, ruhsal çöküntüsünde, geçirdiği nöbetlerde gösterir. Bunu Freud "şiddetli isteri (sara)" olarak tanımlar. Saranın patolojisi ruhsal nedenlere bağlıdır. Organik ve duygusal sara olarak ayırır. Dostoyevski duygusal saradan muztariptir. Duygusal saralı, nevrozludur ve kendi ruh hayatının dile gelişinden başka bir şey değildir. *Karamazof Kardeşler'*deki babanın öldürülmesi ile Dostoyevski'nin babasının öldürülmesindeki benzerlik onun biyografisini yazanlarından da gözünden kaçmamıştır. Dostoyevski'nin babasının ölümü onda nevroz oluşturur.

> Dostoyevski'nin gençliğinde etkisini duyduğu ilk nöbetlerin anlamını biliyoruz. Bu nöbetler ölüm korkusuyla ortaya çıkar ve hareketsiz, uyur uyanık haller olarak sürüp giderlerdi. Bu hastalık, Dostoyevski'de henüz çocukken (Sloviev'e söylediği üzere) ölecekmiş gibi bir duygu ve temelsiz bir kara duygululuk (melancholy) biçiminde belirmişti. (Hilav, 1981, s. 12)

Freud için nöbet geçirmek, ölmesini istediği kişinin yerine geçerek onu öldürmeye çabalamaktır. Psikanaliz bu çocuk-baba ilişkisini, çocuğun babasının ölümünü istemesiyle açıklar. Sonuç olarak bu "baba katilliği"dir. Ahmet Cemil'in denizde gördüğü manzaralar karşısındaki hali, -özellikle varlığı, babayı, yuvayı temsil eden Hüseyin Nazmi yanındayken- geçirdiği nöbetler onu bir nevi "baba katili" yapar. Babasının yokluğundan beri maceralara sürüklenen, hayallerinde kaybolan Ahmet Cemil, babayı geri kazanmak için ona benzer ikiz-karakter Hüseyin Nazmi'yi geçirdiği nöbetlerle,titremelerle öldürür, denizde, sular aynasında onu boğar ve sado-mazoşist karaktere dönüşür. Hüseyin Nazmi ile Ahmet Cemil'in deniz karşısındaki medceziri, Bachelard akar ruh hâli olarak tanımlar. Hatta baba konusu, "Oedip complex" dahil edilerek yorumlanmaya da açıktır. Ahmet Cemil, denizin ışıltılarına bakarak uzun uzun düşündükten sonra Hüseyin Nazmi'nin sesi çıkmaz. Ahmet Cemil içini, Hüseyin Nazmi'ye hislerini döker:

-Ah, neler hissediyorum da tahlil edemiyorum; bir şey yazmak, o tahassüsâtın içinden bir şey çıkarmak istiyorum ama bir kere ne yazmak istediğimi tayin edebilsem, şurada -beynini gösteriyordu- bir şey var, bir şey duyuyorum ama rüyalarda tutulamayan eşkâl gibi parmaklarımın arasından kaçıyor… Bilir

misin, nasıl bir şey… Bak şu semaya, ne görüyorsun, mailiklerden mürekkeb bir deryâ-yı mînâ… Gözlerinle onun içine girmeye çalış; o mailikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mai… Daimi mai… Değil mi? Sonra, bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Bir reng-i câmid-i esved… Of!... O tabakât-ı muzlimeyi parçalayarak içeriye infaz-ı nazar et; in, in, in, ne kadar inebilmek mümkünse o kadar in; ne buluyorsun? O siyahlıklar içinde ne buluyorsun? Siyah… Daima siyah… Bir şey ki mai ve siyah olsun. Hasta mıyım, bilemiyorum; fakat ah! O ne yazmak istediğimi bilsem; onu şöyle karşımda mürtesem, musavver görmek mümkün olsa; işte o vakit, zannediyorum ki artık ölebilirim; nisâb-ı hayatını tamamıyla almış bir adam hükmünde gözlerimi kapayabilirim. (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 61)

Freud'un kavramlarına paralel olarak Ahmet Cemil de, Dostoyevski (baba katili) gibi, geçirdiği nöbetlerle, titremelerle Hüseyin Nazmi'yi yok etmek ister. Sado-mazoşist karakter kendine "Hasta mıyım?" diye sorar. Ancak ölüm gerçekleşmez çünkü "yazmak istediği" eseri tamamlamamıştır, tamamladığında "hayatta payına düşeni tamamıyla almış bir adam olarak" gözlerini kapayacaktır. Ahmet Cemil sonra "baba" olarak kendini yeniden var edebilecek midir? Kazandığı bazı karasal değerler (matbaayı satın alması, para kazanmaya başlaması) onu "baba" seviyesine çıkarmaya başlasa da tekrar Vehbi -landman- karakteri tarafından darbe alır. Fakat önce babasının öldüğü sahneye dönmek gerekir. Bu sahnede babasının ölüm haberini alan Ahmet Cemil'in "bütün beyni donmuş gibi şaşkınlık içinde" kalır. Burada hastalığına tekrar atıfta bulunur Ahmet Cemil, anlatıcı için ise bu *melankoli* halini yaratan sebep şiirlerdir:

> Ah! Böyle hasta-dil olanlar: Onlara kendilerini sorunuz, marazlarını teşrih etsinler, emin olunuz ki bu mümkün olamayacaktır, şiir-i mübhem bir lisan-ı şerhe giremez, o öyle bir şiirdir ki mahiyeti belki kıymeti zaten müphemiyetten ibarettir; ona bir lisan bulmak, bir suret vermek mümkün olabildiği anda o asıl şiirlikten çıkmış olur; o kalb-i hasta, bir billûr-pâredir ki üzerine neyyir-i şiirden bir ziyaya isabet etsin, gayr- i kabil-i tahammül renkler gösterir ki ziyaya maruziyetiyle kaimdir, onların ne olduğunu anlamak için çekiniz; heyhat! Elinizde kalan sönük, bî-renk, câmid bir cam parçasından başka bir şey değildir. (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 65)

Ahmet Cemil babası öldükten sonra sadece sessizlikten haz eder, Hüseyin Nazmi'den eskisi kadar haz almaz. Annesi bir gün Ahmet Cemil'i yanına çağırır, artık bir iş bulması, çalışması gerektiğini ima eder. Ahmet Cemil'in dünyası başına yıkılır, karabasanlar geçirir, hemen Hüseyin Nazmi'nin (babanın) yanına gitmek, çözümü onda bulmak, ona bol bol derdini anlatmak ister. Bir yandan da Hüseyin Nazmi'nin hayatını nasıl istediğini ilk kez itiraf eder:

> Ah! O da zengin olsaydı, bakınız Hüseyin Nazmi ne kadar mesutt! Servet ve haysiyet sahibi bir babanın oğlu, bugün düşünmeye mecbur olmadığı gibi yarın da endişe-i maişet henüz revnak-ı hayatla parlayan alnını bî-vakit çizgilerle bozmayacak. Fakat ne beis var! Ahmet Cemil çalışmaktan tehâşî eden o cebinlerden miydi ki henüz mübâreze-gâh-ı hayatın ilk hatvesini atmadan lerzedâr-ı mağlubiyet olup kalsın. Hayat ile uğraşmak, bu meydân-ımudârebe-i maişette o da yumruğunu sıkarak hissesini almaya çalışmak icap ediyor, öyle mi? Ne için çalışmasın? Bu suallere zihnen cevap verdikçe Ahmet Cemil sanki dövüşmeye hazırlanıyormuşçasına ayaklarının üstünde biraz daha metinâne duruyordu. (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 68)

Hüseyin Nazmi'nin Erenköy'deki "gök mavisi" boyalı, bahçeli, zarif yazlık köşkü onun elde etmek istediği bir hayaldir. Gücün, paranın timsali olan bu köşkün, -karasal değerin- yanında kendini "zavallı bir dilenci" gibi hisseder. Arkadaşının ondan para istemek için geldiğini düşünerek utanır, "bir servetin simgesi gibi yükselen bu binanın kapısından" kaçmak, geri dönmek Süleymaniye'deki "evcik" ine dönerek "Baba! Sen bizi bırakmamalıydın!" demek ister. İleride "aşık olduğunu zannedeceği" Lamia ona kapıyı açar, Lamia burada Ahmet Cemil için henüz çocuktur. Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi'nin odasına gelir. "Mai köşkün mutlu odasında" Hüseyin Nazmi'ye derdini anlatacaktır fakat oda ilk kez onda garip bir tesir gösterir. Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi'deki "maddî" gücü keşfeder. Bahçeye bakan yeşil panjurları açılmamış, aralıklarından güneş ışığının belirsizce süzüldüğü bir odada Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesi dikkatini çeker. "Ah!" der, onun da böyle bir odası, kitaplarla dolu bir kütüphanesi olsun ister. Kendisinin çalışma masası bile cilası uçmuş eski cevizden olduğunu hatırlar. "Okuma"nın bundan sonra onun için ulaşılmaz bir seviyeye, "konfor" a yerleştiğini fark eder:

> Odanın bahçeye nâzır yeşil pancurları henüz açılmamış, aralıklarından güneşin ziyâsı belli belirsiz süzülmüş, pencerelerin uzun, koyu perdeleri yerlere dökülmüş… Sanki bu zulmetin ortasından fışkırarak dikilmiş mehîb heyulalar… Odanın ötesine berisine perişan konuluvermiş sandalyeler, ta karşısıda duvarın üzerinde renkleri karanlıkta dalgalanarak duran bir harita… Oda kapısının iki cenâheynini işgal eden yükseki Hüseyin Nazmi'nin bir israf-ı nev-hevesâne ile doldurduğu kütüphaneler…
>
> Ah! Ahmet Cemil böyle bir odaya, şöyle bir kütüphaneye, böyle kitaplara malik olabilseydi!... (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 71)

Ahmet Cemil ne yapacağını bilemez halde Hüseyin Nazmi'nin tavsiyelerini dinler, Hüseyin Nazmi'ye göre vaziyet açıktır, çare ise "çalışmak"tır.

Yapacağın şeyi pek sade buluyorum… Evvela bütün çocukluklara, bütün şairâne düşüncelere "Siz biraz durunuz!" demek; hayatı olanca hakikat ve maddiyetiyle kabul etmek, mademki yaşamak için çalışmak lazım geliyor, çalışmak… Bana böyle geliyor ki seni bu kadar perişan eden şey çalışmaktan korku değildir, hayatın henüz bilmediğin bir şeyine biraz vaktinden evvel vukuf hasıl ettiğindir. (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 73)

Hüseyin Nazmi'nin bu konuşması Ahmet Cemil'i "karaya" çarptırır. Hüseyin Nazmi'nin bu babacan fakat Ahmet Cemil'le aralarındaki farkı maddî, manevî taraflarıyla ortaya koyan tavsiyesi ile Ahmet Cemil kara etiğiyle tanışacaktır. Çok çalışacaktır: "Hüseyin Nazmi'nin sert elli bir cerrah gibi idi, fakat tam yaranın neştere muhtaç olan yerine dokunmuş oldu, Ahmet Cemil de buna muhtaç idi; çalışmak, evet, zaten demin de öyle düşünmüyor muydu?"[37]

Burada Franco Moretti'nin *Tarih ile Edebiyat Arasında Burjuva* kavramlarına dönmekte fayda var. Çalışmak, üst sınıfın (burjuvanın) "konfor"larına sahip olmak için Ahmet Cemil'in ilk yapacağı şey olur. Erenköy'deki mai boyalı köşk gibi zarif bir "mülkiyete" "sahip olmak", Hüseyin Nazmi'ninki gibi "ışıklı" bir odasının olması için "çalışmak" gerekir. Zamanını, "kâfi gücünü" bunun için harcar. Kitap çevirmekle işe başlayacaktır. Ahmet Cemil *kara alanı*nda görüldüğü zaman sayılar, saatler belirginleşir, çünkü karasal etikte maddiyatla alakalıdır ve hiçbir şey muğlak değildir. Örneğin; iki saatte on sayfa çevirir, bir dakika önce yazdığı iki kelimeyi dört satır aşağıya koyar, on altı sayfalık roman tercümesi iki mecidiye eder, ilk dört cüzü tercüme eder, on beş gün içinde sekiz-on cüzlük müsvedde hazırlayarak on beş- yirmi mecidiye alabilir, bir ara yüz kuruş kazanır, elli altı kuruşa aldığını elli üç kuruşa bozar… Ağzından "ben biraz çalışacağım" lafı eksik olmaz. Doğaya kaçmaz. Bir ara Taksim Bahçesi'ne gidemeyeceği için üzülse de çalışmaya devam eder, okul tatil olduğu zamanlarda dahi çalışır. Karasal değerleri ön plana koyan Ahmet Cemil için objeler (mülkiyetin habercisi) artık dikkat çekicidir. Örneğin odası ona artık çok sıkıcı gelir:

Odasının penceresini açmak, hava almak istedi; evlerinin bahçesine -mini mini bir bahçe ki İkbal kendine göre bir bahçıvan idi- nâzır bir pencere… Ah! Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesinin penceresi, o müşemmes bahçe, o telâtun-ı ziya, o bû-yo sahra, orada duyulan hazz-ı müskir-, hissiyât… Bu, kafesinin boyası solmuş pencere… Şu güneşin kifayetsizliğinden toprağı yosunlanmış bahçe… …Ah! Ahmet Cemil zengin olaydı, evet zengin olaydı, onun da Erenköyü'nde bir köşkü, köşkte müzeyyen bir kütüphanesi, kütüphanenin önünde latif bahçesi olaydı; Lamartine'i, Musset'yi orada

[37] A.g.e., (s.74)

okuyaydı, fakat on altı sahifesini kırk kuruşa tercüme etek için değil… (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 77-78)

Ahmet Cemil'in "kara alanı", çalıştığı yer olan Babıâli Caddesi olacaktır. Ahmet Cemil sonunda *Mir'at-ı Şuun'*da bir iş bulur: tercümanlık: "Bundan sonra Ahmet Cemil'in suret-i cereyân-ı hayatı hemen takarrür etti: Daima çalışmak, öteden beriden müteferrik olarak ayda üç dört yüz kuruş kadar para kazanmak..."[38]

Çalışırken Ahmet Cemil sararır, zayıflar. Bu sırada "matbaa sahibi" olma hayalleri kurar; kendini başyazar, kitapçı Faiz Efendi'yi gazete imtiyazı yapacaktır. Ahmet Cemil'in "mülkiyet" kavramı gelişmeye başlar. Beş liralık hisse senetleri çıkarır, Sirkeci'de açacağı matbaanın hayallerini kurar. Ancak o zaman bir "gözlük"de takacaktır. Gözlük, burada "faydalı" bir alete dönüşür. Hayalde Süleymaniye'deki ev satılır, daha "konforlu" bir eve geçilir. Moretti'nin bahsettiği *burjuva* değerlerine sahip olmak isterken Ahmet Cemil'in landmane dönüşmek istediğini görürüz.

Bu sırada okullar açılır. Ahmet Cemil'in iki liralık bütçesi vardır. Eve dört-beş yüz kuruş girer, iki lira daha eklenir. Ahmet Cemil annesi Sabiha Hanım ile evin gelirlerini giderlerini hesapladığı sahnede rakamlar çok nettir. Hesap sonucu "zengin olduğunu" görerek sevinir.

Ahmet Cemil'in *Mir'at-ı Şuun'*daki tercümanlığının yanında bir işi de Vezneciler'de büyük bir konakta, iyi terbiye almış altı yaşlarında bir çocuğu üst sınıfa hazırlamaktır. Bir süre sonra *Mir'at-ı Şuun'*a yazı işlerinde devamlı olarak başlar ve hayatı "düzen" e girer. Ahmet Cemil'in karasal değerlerden öğrendiği bir şey de hayatın bir "düzen" gerektirdiğidir.

Ahmet Cemil için "başarı", maddî "güçle" paraleldir ancak o elde ettikten sonra ancak hayallerini gerçekleştirebilecektir.

Vezneciler'deki konakta ders vermeye gittiği sahnedeki su unsuru olarak yağmur ve çamur onun çaresizliğini simgeler:

> Her dakika bir çamur girdabına batmamak için tevekkufa mecbur olur, iki ellerini ceplerine sokarak eteklerini dizlerinin üstünde zapta çalışa çalışa taşların üzerinden sekerek yürür, bazen duvarın kenarından bir gölge şeklinde süzülerek geçer, güzergâhına tesadüf eden küme küme büzülmüş köpeklerden korkarak yolunu değiştirir; bazen bir viranenin boşluğundan geçerken

[38] A.g.e., (s.85)

şimdi bir el uzanıverecekmiş, yakasından tutuverecekmiş gibi kalbinde bir lerziş-i hirâs duyardı. (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 99)

Bir gün Hüseyin Nazmi, Ahmet Cemil'i evine davet eder. İkisi şiir anlayışlarını tartışır. Kafiyeler, tasvirler, aruz kalıpları, üslup meselesi hakkında konuşurlar. Ahmet Cemil "gülümseyişle başlayıp gözyaşıyla biten" şiirin hayalini anlatırken Hüseyin Nazmi ona karşı merhamet hissiyle dolar. Ahmet Cemil bu kadar hülyalara daldığı için "Zavallı çocuk!" der. Yemeklerini yedikten sonra köşkün üst katından, Lamia'nın odasından piyano sesi gelir. Lamia dadısıyla birlikte etüttedir. Ahmet Cemil'den utanıp piyanosunun kapağını kapatırken Ahmet Cemil Lamia'yı ikna eder. Ahmet Cemil'i odanın en uzak tarafına, pencerenin yanına oturturlar. "Ama siz ta oraya şu açık pencerenin yanına oturacaksınız… Bu tarafa hiç bakmayacaksınız, anladınız mı? Hiç… dedi, küçücük parmağıyla şu emr-i hakîmâneyi teyit etti, Pencereyi gösterdi. Ahmet Cemil: -İşte gidiyorum, dedi, ben oradan gökleri seyrederim olmaz mı?"[39] Lamia'nın repertuvarı piyanoya yeni başlayan çocukların bildiği parçalardan ibaretti: *Bir Genç Kızın Duası, Aşk Serzenişleri, Carnevale di Venezia'*dan kısa bir arya. Lamia önce heyecanlanır, gözleri kararır, fakat parmakları fildişinin üzerinde ezbere çalmaya başlar. Bu sırada Ahmet Cemil pencerenin yanında, gecenin hafif rüzgârıyla sallanan korkunç gölgelere dalmıştır. "Sanki" orada değildir. Buradan itibaren *Mai ve Siyah*'ın en yoğun görü anlatısı başlar. Uzun uzadıya devam edecek bir tarafı ışıklarla pırıldayan, aydınlık, bir tarafı gecenin karanlığında kalmış gökyüzü "seyirlik levha" çizer. Gökyüzünde beyaz aydınlık pullar, uçan beyaz tüller harekete geçer. Mai ve siyahın aşk kavuşmasıyla kavuştuğunu görür. Bu tablo Ahmet Cemil'e bir şey fısıldar. Lamia'nın piyanosunun nağmeleri olmasa o sesi duyacaktır. Bu sırada Lamia'nın uyarısını unutur, ona bakar. Lamia, "ete kemiğe bürünmüş şiir" gibi durmaktadır. Odanın kırmızı lambasından çıkan yakut rengi evi kızıla boyar. Kızıllık, ateş yavaş yavaş şekil değiştirir, bir güle benzer. Lamia'nın üzerinde mumların sarı ışığıyla beraber titreşir. Onu "sarhoş" eden hayali kaybetmek istemez. Gözlerini Lamia'nın üzerinde gezdiren Ahmet Cemil, Lamia'ya yakalanır. Burada görü anlatısı kesilir. Lamia Ahmet Cemil'i uyarır. Ahmet Cemil gözlerini, "bakış"ını tekrar dışarıyı çevirdiğinde tekrar görü anlatısı başlar. Burada su unsuru göze çarpar. Bu tabloya bakarken Ahmet Cemil'in zihni donuktur:

[39] A.g.e., (s.132)

> Ahmet Cemil başını çevirdi, şimdi gözleri kamaşmış idi; bir müddet geceye bakamadı, sonra yavaş yavaş gözleri alışınca hayret etti, deminki manzarada bir tebeddül vardı; şimdi sema lacivert bir şişeden süzülen ziyaya şebih hafif bir tenevvür-i âbî ile büsbütün şeffaf, ötede beiride nücûm büsbütün beyaz idi; bacalar, çatılar, ağaçlar, demin birer kitle-i siyah olan bütün bu eşya şimdi güya âb-ı câfî-yi ziya-dâr ile yıkanıyordu; Ahmet Cemil'in önünde yüksek bir kayısı ağacı var idi ki at köşkün saçaklarını öpmeye çalışıyordu, ağacın bir kısmı zıll içinde kalmış iken kısm-ı mütekâbili beyaz bir ateşle tutuşmuşçasına parıldıyor, yaprakların üzerinde sanki bir fırçadan serpilmiş parça parça lebenî nurlar titreşiyordu. Şimdi güya bu ağacın usaresinden bir bürkân-ı mütefesfir tayerân ediyormuşçasına yapraktan yaprağa koşuşarak birbirini tutuşturuyor, o yeşilliklere birer beyaz fener asılıyordu; sonra nagehan ağacon bütün kısm-ı bâlâsı beyaz bir yangın içinde kaldı. Ahmet Cemil başını kaldırdı, işte şu karşıki köşkün çatısının arkasında… Şehnâz-ı hayal-perver-i leyâl şimdi oradan görünecek. Köşkün kırmızı kiremitlerinin arkasında güya bir menfez-i bürkan açılmış, bir tufan-ı lebenin şelaleleri taşmış idi. Ahmet Cemil başını pencerenin kenarına dayadı, şurada gayr-ı müteharrik seyretmek istedi… (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 138-139)

Şelale ile verilen akışkanlıkla, Lamia'nın odası ve Ahmet Cemil'in baktığı yer bütünleştir. Ahmet Cemil sanki yukarıda da belirtildiği üzere, düşünmek için en avantajlı bölge olan sahilde, nötr zemindedir. Önünde taşan şelaleler, yıkanan simsiyah eşyalar, bacalar, çatılar, ağaçlar, lacivert bir şişeden dökülen ziyalar, şeffaf bir manzara mevcuttur. Arkada ise aşk -Lamia- ve musiki mevcuttur. Soyut ve somut unsurlar iç içe geçmiştir. Müzikten gelen etki Ahmet Cemil'in zihninde süzülüp manzaraya akar. Ahmet Cemil'in baktığı manzara da hayal alemi etkisinde adeta bir deniz kenarı gibidir. Ahmet Cemil sanki sahilden denizi izlemektedir. Bu sahnede Ahmet Cemil, Lamia'ya aşık olduğunu hisseder. Ancak zihni o denli bulanıktır ki Lamia piyanoyu bitirdiğinde Ahmet Cemil "o anda" değildir. Hüseyin Nazmi'nin Lamia'ya alkış istemesiyle Ahmet Cemil bu görü anından uyanır. Sonra Hüseyin Nazmi'ye çıkıp biraz gezmek istediğini söyler. Ahmet Cemil burada ne ister? İlk işi "denizi içine alan bir mehtapta" düşünmeye, görü anına devam etmek olacaktır:

> Ahmet Cemil'in düşünmeye ihtiyacı vardı; onun için Hüseyin Nazmi'den kaçmak, sahra-yı bir deryâ-yı tâb-dâr içine alan mehtaba karşı feyfâ-neverd-i hülya olmak istiyordu; ayaklarının altında çıtırdayan kumların üzerinden yavaş yavaş, gecenin sükût-ı hâb-dârisini ihlalden korkarak ilerledi; köşkün önünden geçen geniş caddeye çıktı, şimdi kamer bütün bir tabiata sibâ-yı münevver hazırlamak istiyormuşçasına bir fanus-ı zerrin şeklinde duruyordu, ona karşı yürüdü… Ah o genç kız! (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 143)

Denize karşı, çizdiği seyirlik levhalarda aşk hülyaları kurar. Kara değerlerinden uzun bir süre sonra ilk kez sapmış, tekrar muğlak alana girmiştir. Burada gördüğü

deniz ilk kez onun canını acıtır. Bu nedenle Elena Rein'in deyimiyle deniz, zalim denizdir (cruel sea). Denize bakış, arzu nesnesini paradan aşka çevirmiştir. Arzular tablosunda görünen unsurlar için Yuva, Halit Ziya'da ilk kez yeni bir anlayış kazanan betimlemeler olduğunu söyler:

> Halit Ziya'da yeni bir anlayış kazanan betimleme, çoğu yerde renk ve ışık kullanımıyla şekillenen tablolardan oluşur. Betimleme, ilk romanlarda, anlatıda bağımsız bölümler olarak yer alırken artık romanın dokusunda erir. Okuyucu çoğu kez içselliklerine, dış dünyaya ilişkin betimlemelerle ulaşır. Örneğin bir odayı anlatırken bile ışık, sıcaklık, renkler, odadaki kişilerle ilgili anlam yüklüdür. Özellikle bir şekilde gözlemlenebilecek doğa parçaları kişilerin durumunu ve ilişkilerini yansıtmada önemli bir araçtır. Goncourt Kardeşler'de olduğu gibi, Halit Ziya'da da doğa, şehirli bir yazar tarafından gözlemlenen doğadır. İçine girilmez, anlamaya çalışılmaz; ancak bir etkilenim repertuarı gibi kullanılır. Yırtılan, kopan, parçalanarak düşen, uçuşan bulutlar, gökyüzü, deniz, yağmur, kar… bütün bunlar kişilerin ruh halleriyle rezonanastadır. Bu unsurlar anlatıyı kesen, soluklandıran tablolar oluşturur. Halit Ziya resmetme güçlerine hayran olduğu Goncourt Kardeşler'den öğrendiklerini bu bölümlerde uygulamaya geçirir. (Yuva, 2017, s. 279)

Denizin, "tersine çevrilmiş gökyüzü" olduğundan yukarıda bahsedilmişti. Burada gökyüzü ile başlayan sahne denizle devam eder. Cohn'un psiko-anlatı kavramı burada tekrar oluşur. Anlatıcı okuyucu için ikinci bir göz olur, çünkü Ahmet Cemil'in zihni donuktur. Zaman ise, Yuva'nın da belirttiği gibi yavaşlar, yeniden genişler. Denizin bu sahnedeki işlevi Ahmet Cemil'in "sallanan hayaller" arasında Lamia'ya aşık olduğunu fark etmesidir. Birdenbire gelen bu tezahür, epifaniye işaret eder. Uysal, Halit Ziya'da epifanileri "birdenbire zihne çarpan hakikatler olarak tanımlar:

> *"Bazen birden, hiç intizar olunmayan bir zamanda zihne çarpıvermiş hakikatler vardır ki senelerden beri katre katre, muhtelif zamanlarda döküle döküle birikmiş emarelerin küçük küçük, başlı başına manasız nişanelerin birdenbire doğuveren neticesidir. Bir hiç, fikirden geçen bir rüzgar, o manasız emareleri, nişaneleri açıverir; bunlar aralarından mani cidarlar kalkıvermiş zerreler gibi yekdiğerine iltihak eder, birbirini bulur, onlardan bir küme teşekkül eder ki görmemek mümkün olmayan bir hakikat hükmünü alır."* Ahmet Cemil bu satırlarda sanki epifaninin tarifini yapar. O andan itibaren onun için de artık hakikati görmemek mümkün değildir. (Halit Ziya romanında aynı zamanda hakikatin kurulumunun yöntemi olarak okunabilir bu satırlar.) (Uysal, 2014, s. 242)

Ahmet Cemil'in bir sonraki deniz sahnesi yine Taksim Bahçesi olacaktır:

> Ahmet Cemil'in sanki senelerden beri ruhuna çöken bir sıklet şu tasfiye-i müsvedâttan sonra mündefi oldu. Bir mayıs günü matbaada otururken birdenbire defteri Taksim Bahçesi'nde -bir

> gün henüz mektepte iken Hüseyin Nazmi ile gidip oturdukları yerde- Boğazın şiir-i menâzırına karşı kendi kendisine okumak istedi, nagehan doğuveren şu arzuya mukavemet edemedi, matbaada işini istical-i mahsus ile bitirerek çıktı. (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 196)

Ahmet Cemil, daha önce *Çıplak Ruh* mecmuasında Hüseyin Nazmi ile okudukları *Makber* şiirinin anısı tazelemek için Beyoğlu'na (kara alanı) çıktığında Lamia'ya rastlar. Lamia, onu köşke davet eder. Ahmet Cemil'i eserini okurken görmek istediğini söyler ve küçük bir kahkaha atarak gider. Bu sırada Ahmet Cemil'in zihni yine donar, Lamia'nın dediğini anlamayarak "Efendim!" der ve öylece durur. Eline aldığı şiir defterleriyle Taksim Bahçesi'ne gider. Bahçe tenhadır:

> …Ahmet Cemil'in gözleri, bunlardan ayrılarak, bayırın fevkinden uçuyor; elvân-ı mütebessimesiyle, ivacacât-ı menâzırıyla, yeşil tepelere doğru tırmanmış yahut mai mevcelere doğru akıvermiş gibi duran mebânisiyle Boğaz'ın levha-i sâkinesine dikiliyordu; bazen de bu levha derûn-ı nigâh-ı temaşasında bulanıyor; tepeler, sular, yalılar, bütün bu eşbâh u eşkâl bir fırça darbesinden kopma renkler imiş de yek-diğerine karışarak bir hamîre-i gayr-ı muayyene-i elvân haline geliyormuş gibi oluyordu; o zaman ma'kes-i hayalinde ziyâ-yı guruba tesadüf etmiş bir sehab-pâre şeklinde kırmızılara, mailere, yeşillere boyanan bu levhanın içinde Lamia'yı -evvela küçük, şu kadarcık, kıvırcık saçları başının beresinden dışarı taşarak, Hüseyin Nazmi ile gezmeye çıktıkları vakit yanı başında iki elleriyle eline yapışarak, muhaverelerinin arasına "Bu ne? Ne için? Ne vakit?" sualleriyle her dakika karışarak; bir dakika sonra sekiz on yaşında, bir kış bahçesi mesela iki arkadaş cehren bir şiir okurken halının üstünde daima hande-rîz siyah gözlerini anlamayarak yüzlerine dikmiş, yahut kendine mahsus bir mütalaa ile meşgul oluyor zannını vermek için bir tavr-ı ciddiyet-perdâzî ile elindeki hikâyât-ı müntahabe mecmuasına dalmış- görüyordu. (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 202-203)

Beyoğlu gerçek hayatı yansıtan organik alandır. Taksim Bahçesi ise onun için hayal alemidir. Bahçede Lamia'yı düşünür. Lamia'yı uzun uzun düşündüğü bu sahnede ona olan aşkı pekişir.

Lamia'nın daveti üzerine Erenköy'deki köşke giden Ahmet Cemil, Lamia'yı görünce "bedeni donar, gözleri bulanır, kalbi durur." Daha sonra tekrar Lamia ile karşılaşmalarında ona eserini okur. Ahmet Cemil, şiir vasıtasıyla aralarındaki varlığını hissettiğini münasebetin kuvvetlendiğini düşünür. Tekrar hülyalara dalar, "rüyalar" görür haldedir.

Vehbi'nin (kara değerleri temsili landmanin), Ahmet Cemil'in kız kardeşi İkbal ile evlenerek romana dahil olmasıyla romanda zaman akışı hızlanır. Aralarında önce akrabalık sonra emek-sermaye ilişkisi doğar. Emek-sermaye kelimeleri Ahmet Cemil

için bir "cebir denklemi, kimya formülü kadar yabancı"dır. Çünkü o bir seamandir. Vehbi karakteri, Ahmet Cemil'in kaderini hızlıca trajik sonuna yaklaştırır. İkbal'in ölümü, Lamia'nın başkasıyla evlenmesiyle Ahmet Cemil'de uzaklara gitme, kaçış isteği başlar. Başta yıldızlarda, denizde, doğada beliren mavi hülyalar, karada, gerçeklik alanında (organik alan) tek tek silinecektir: "Kendi kendisine "Ah! Hülyalarım!... " diyordu… Şimdi İkbal, matbaa, eseri, eniştesi, bütün bu yaralar hepsi birden kanamaya başlamış idi."[40]

İkbal'in öldüğü sahnede de deniz kendini tekrar gösterir. Güneşli sular, Ahmet Cemil'in matemiyle alay eder. Ahmet Cemil'in zihni "donuk" tur, zaten her zaman "donuk" olan zihnini canlandırmak için arkadaşı Ahmed Şevki, onu hatıralarla ayakta tutmaya çalışır:

> O gün güzel bir hava altında Ahmet Cemil'in matemiyle istihza ederek Haliç'in mülemmes suları bir deryâ-yı sîm-i câri gibi kayıklarının kenarlarından akıp gidiyordu. O arkadaşlarının hiçbiriyle lakırdı etmiyor, nazar-ı merkûzuyla sulara bakıyordu… Sonra Eyüp'e geldiler, onu çıkardılar, Ahmet Şevki Efendi onun zihnini işgal etmek, düşüncesinden -şu düşünememekten ibaret olan donukluktan- velev bir dakika olsun ayırabilmek için gençliğine ait eski bir hatıradan bahsediyordu… (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 334)

İkbal'in ölümünden sonra Lamia'nın bir başkasıyla evleneceğini öğrenen Ahmet Cemil bu sahneden sonra roman boyunca ilk kez okumaktan nefret eder, okuduklarından zehirlendiğini fark eder:

> Okumak?... Artık bunların hepsinden nefret ediyordu; o şairler, o sevgili kitaplar, bunlar bütün yaşamamış yahut yaşamaktan yorulmamış adamların sahte şiirleri, sahte felsefeleriydi; bütün şiir ve felsefe-i hayat işte şu dakikada onun bu melâl ve yeisinde muhtevi idi… (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 359-360)

Lamia'yı kaybederken aynı anda Hüseyin Nazmi'nin Avrupa'ya tayinin çıktığını ve onu da kaybedeceğini öğrenir Ahmet Cemil. Uşaklıgil'in de dediği gibi "bütün emelleri parmaklarının arasından kayıp gidecek"tir: "Hüseyin Nazmi'nin sürûr-ı tıflânesine karşı Ahmet Cemil duruyordu; bu mesut refiki, zengin bir pedere, müemmen bir hayata malik olduktan sonra istikbaline parlak bir meslek hazırlayan bu arkadaşı kıskandığı için değil fakat bunlar hep boşa çıkan emellerini, bahtsız

[40] A.g.e., (s.306)

başlayarak yine bahtsız devam edecek gibi görünen hayatının mahrumiyetlerini takrir ettiği için ağır bir ye's-i girân duydu.[41]

Ahmet Cemil, romanın başından beri dilini, üslubunu kurduğu, bütün bir hayatını ona adadığı, onu tamamlayınca artık ölmeyi dahi göze aldığı eserini yakar. Kendi kendine *"Niçin bu kadar hülyaların esiri olmuştu?"* diye sorar. O hülyalara artık hiç ihtiyaç yoktur. Eserini yakması bir nevi kendini öldürmektir. Ancak Ahmet Cemil'in sonunu görmek için son deniz sahnesine bakmakta fayda vardır. Ahmet Cemil'in yıkılan hayalleri, onda "deniz ötesine gitme, kaçma" isteği uyandırır: "Kendi kendisine: -Bir yerlere gitmek, o kadar uzak ki fikrim şu geçen hayatıma yetişemesin…" diyordu."[42] Öyle bir yer olacaktı ki bu, "*solunda, sağında, çöl, kuru, çıplak, uzun bir çöl olsun*". Bir süre "ölüm sessizliği" yaşar. Annesi Sabiha Hanım'ı da alıp gidecektir. Gideceği yer onun için nasipsiz hayatına layık sığınma, huzur köşesidir. Babasının ölümüyle başlayan acıları, İkbal'ın ölümü, aşk -Lamia- hayallerinin uçup gitmesi, hayatını adamak istediği eserinin, matbaanın elinden kayıp gitmesi Ahmet Cemil'i yokluğa götürür. Hüseyin Nazmi ile Taksim Bahçesi'nde denize karşı düşünerek çevirdikleri *Makber (Mezar)* şiiri, onu çöle/mezara götürecek son sahnenin simgesidir. Deniz değerlerine ait muğlaklık, müphemlik içinde var olan Ahmet Cemil'i, kara değerlerinin gerçekliği yok eder. Bir nevi suya dalıp kaybolma isteği doğurur.

Ahmet Cemil, İstanbul'u terk etmek için Sirkeci'ye geldiğinde Hüseyin Nazmi ile karşılaşır. Hüseyin Nazmi, tayini çıktığı Avrupa'ya yol almaktadır. Hüseyin Nazmi, denizde sandalın üzerinde yüreği umut dolu, hayal ettiği dünyasına kavuşmak için yol alır. Ahmet Cemil, denizde, geminin üzerinde, kalbinde yeis ile İstanbul'a veda eder. Denizde iki gemi, iki farklı "imge" ye yol alır. Bu sahnede son görü anı başlar. Anlatı, yine *psiko-anlatı* tekniğiyle verilir. İstanbul, Galata arasında sıkışan deniz, "mahşeri" andırır. Ölüp yeniden dirilen yer olan mahşer alanı denizdir. Bir sonraki sayfadaki *görü anlatı*sı Ahmet Cemil'i denizde öldürüp tekrar doğurur. Ahmet Cemil, Yemen'e gitmek için bindiği geminin güvertesinde denize bakar, düşünür, denizin/annenin/ dişil suların kucağına kendisini atmak ister:

> Ta mebde-i hayat-ı hülyasında, ta zaman-ı incilâ-yı ümidinde Tepebaşı Bahçesi'nde Haliç'e bakarak seyrettiği mai gece ile o bârân-ı elması tahattur etti.
>
> Pîş-i nigâhında o mai gece ile bu siyah gece tekabül etti: Mai ve siyah?...

[41] A.g.e., (s. 350)
[42] A.g.e., (s. 376)

> Ah! Biçare hayat-ı pejmürde!... Mai bir gece ile siyah bir gece arasında geçen on beş senelik ömr-i ber-heva!... Bir bârân-ı elmas altında inkişâf ederek şimdi bir bârân-ı dürr-i siyâhın altında gömülen o ezhâr-ı fersude-i âmâl!..
>
> İşte, işte, görüyor, gözlerinin önünden yağan bu siyahlıklar, denize döküldükçe bir zemzeme-i vâ-pesîn ile boğulan bu zulmetler, işte bunlar o hayat-ı hülya üzerine çekilen bir kefen-i matem değil mi?
>
> O vakit denize baktı: Siyah bir deniz… Karanlığın içinde geminin kenarından esmer bir köpükle kaynaşarak firar eden o siyahlıkları görüyor; bütün zîr-i nigâhında mahfuf, muhavviş, vehm-i âver-i adem siyahlıktan başka bir şey görmüyordu.
>
> Ah! Bu denizin zîr-, hafayâ-yı zalâmı… Bir hamle-i karar, yalnız bir küçük hareket, oraya gidebilirdi. Oraya gitmek, bu siyahlığın içine, bir daha çıkılmaz, avdet olunamaz derinliklere gitmek…
>
> Dalgalar uzun, kalın birer siyah yılan gibi kıvrana kıvrana, yuvarlana yuvarlana açılıyor; bellisiz bir lisan ile zîr-i nigâhında zulmetlerin ebâd-ı bî-nihayesinde doğru serilerek onu davet ediyordu.
>
> Bunların âgûş-ı siyahına atılmak, yarın doğacak olan o güneşin sefalet-i hayat ile istihza eden ziyasından kaçmak, ilelebet bu zulmet-i hîçî ile şu âsûde-gî-yi bezm-i adem içinde yuvarlanıp gitmek…

O zaman kendisini bu dalgaların arasında süzülüp latif bir mestî-yi tereddüd-i mevcudiyet ile gaşy olarak, asabı uyuşarak denizin o bî-pâyân uçurumlarına doğru iniyor ve vehmetti… İniyor, bi sukut-ı bî-nihaye ile, zulmetleri tabaka tabaka yararak, şu emvâc-ı siyahı kütle kütle sırtına alarak, yavaş yavaş, bir aheng-i muntazamla, adee bir sükûn-ı teslimiyetle iniyordu; evet, hamle-i karar, yalnız bir küçük hareket, bî-nasib geçen hayatıyla şu bî-faide vücut arasında bu denizin bütün tabakât-ı zalâmını bir silsile-i esdâd gibi bırakarak da şu umman-ı deycûrun umk-ı ka'r-ı nâ-yâbına kadar inecekti; nagehan silkindi…. (Uşaklıgil H. Z., Mai ve Siyah, 2018, s. 390-392)

Nurdan Gürbilek *Kör Ayna, Kayıp Şark* 'ta bu durumu *narsisistik yazgı* olarak tanımlar. Daha önce *Nemide'*de Nemide'yi öldüren su-ayna- narsisistik ilişki, *Mai ve Siyah'*ta Ahmet Cemil'i yaşatır. Su alanı olarak deniz, ayna işlevi görür. Ahmet Cemil burada mai hülyalarının özlemini duyar. Taksim Bahçesi'nde aydınlık, ışıltılı, parıltı, mai, bârân-ı elmaslar görülen deniz, son sahnede karanlık, derin, uçsuz, bucaksız görünür. Bahcelard'ın suda görünme isteği olarak adlandırdığı bu narsisistik istek tamamlanmadığı için Ahmet Cemil çözümü "bir an" intiharda görür. Fiziksel olarak bir ölüm gerçekleşmese de roman boyunca Ahmet Cemil'in zihni anlatıcının da sürekli vurguladığı üzere "donuk" tur. Son sahnede gerçekleşmesi istenen intihar, denizde ölüp tekrar dirilmek olarak imgelenir:

> Tepebaşı'ndan Haliç'i seyrettiği mavi gecenin karşıtı olan bu sahne, aynı zamanda *Aşk-ı Memnu'*da Bihter'in kendini dalgaların kucağına bırakmayı arzuladığı aynalı sahnenin de bu kez coşkulu değil, yaslı yüzünü anlatıyor gibidir. *Aşk-ı Memnu'*daki sahneye eşlik eden ölüm fikri burada daha belirginleşmiş, Bihter'in aynada kendini seyrederken gömülmek istediği mavi su tümüyle kararmış, Bihter'e bir sevda hayaliyle birlikte görünen yeşil denizaltı mağarası dipsiz karanlığıyla tam bir ana rahmine benzemiştir artık. (Gürbilek, 2016, s. 147)

Gürbilek'in de belirttiği üzere denizin buradaki işlevi anne rahmi yani *dişil su, analık suyu*na dönüşmesidir. Ahmet Cemil, yanına annesi de alıp gittiği bu deniz yolculuğunda denizde *sado-mazoşist* yönünü arındırarak yeniden doğurur. Bu da ayna-deniz metaforu üzerinden görülür.

> Yukarıda sözünü ettiğim, Ahmet Cemil'in İstanbul'u terk eden geminin güvertesinden karanlık suları seyrettiği sahnenin tam da burada, kahramanın çıplak hakikati gördüğü, kendi nasipsizliğini, kendi muhtaçlığını fark ettiği anda devreye girmiş olması yeterince anlamlıdır. Ana rahmine dönmekten başka bir kurtuluşu yokmuş gibi ummanın sonsuz derinliklerinde kaybolmak, bu "mesut ve müsterih" yokluğa gerilemek istiyordu şimdi Ahmet Cemil. Bu sahnenin hemen öncesinde annesine sokularak söyledikleri de yine aynı giderilmez ifadesidir: "*Anne, müsaade eder misin? Senin dizine yatayım… Haniya bir vakitler beni dizine yatırır da saçlarımı okşardın? İşte yine öyle yatayım, beni yine öyle, güya sekiz on yaşında bir çocuk gibi okşa… Ah! Bilsen, anneciğim, bugün okşanmak, sevilmek için ne kadar ihtiyacım var. Hususiyle çocuk olmak, o mesut zamana biraz avdet etmeye nasıl muhtacım!"* (Gürbilek, 2016, s. 148)

Ahmet Cemil'in çocuksuluğuna, anne/yuva arayışını Gürbilek, *müebbet çocukluk* olarak adlandırır. Yukarıda bahsedildiği üzere Ahmet Cemil de, Freud'un s*ado-mazoşist* kabul ettiği Dostoyevski gibi intihara meyillidir. Hem ölmek istemek hem bunu gerçekleştirememe ancak bu ikilemden zevk almayı, bu ikilemden çıkamamayı Bachelard *Swinborne kompleksi* olarak adlandırır.

Orhan Koçak, *Kaptırılmış İdeal Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme* adlı yazısında ideal-süperego karşıtlığını Doğu-Batı üzerinden verir. Gürbilek'in *müebbet çocukluk* dediği durumu Koçak, "çocukluğun yitirilmiş narsisizmi" olarak açıklar:

> Ahmet Cemil Batı'dan devralınan, bu yüzden de her zaman çoktan "kaptırılmış" olanideallerle, bu idealin penceresinden bakıldığında sakil düşmüş (romanda meziyet sahibi herkese düşman, her zaman çoktan bedbaht ve biçare, kindar ve hasud Raci'nin temsil ettiği alaycı ve suçlayıcı) gelenek arasında, yaldızlı emellerle yerli geleneğin dayattığı suçluluk duygusu arasında mekik dokuyor, ruhsal yapıyı oluşturan Narkissos ekseniyle Oidipus ekseni romanda bir türlü bütünleşemiyordur. Bu iki eksen bütünleşemediği için sonunda suçlayıcı geleneğe teslim olur Ahmet Cemil. Emellerini

gerçekleştiremediği için, çocukluğun yitirilmiş narsisizmi idealler aracılığıyla geleceğe aktarılamadığı için, bir mezara girer gibi Yemen'e gider. (Gürbilek, 2016, s. 149)

Zeynep Uysal bu sahneyi, *Faustyen* karakter kabul ettiği Ahmet Cemil'in Faust ile karşılaştırması üzerinden okur. Ahmet Cemil, Faust gibi arzuları için yaptığı anlaşmanın bedelini ölümle ödemez fakat roman boyunca kaybettiği her şey *Faustyen* bedellerdir. Bu da *Mai ve Siyah'*ı modern birey anlatısı yapar:

> Ahmet Cemil'in şairane bir metruklukla kapanan hikâyesi hem romantik hayal kırıklığı romanına, hem sanat.ı romanına bağlanabilirken, diğer yandan bütün bu kategorilerin, arkasında -ya da bu kategorileri de ihata ederek- Faustyen bir modern birey anlatısı olur. Mitik bir figür olarak Faust'un temsil ettiği modernlik, bedeli ne olursa olsun kendini gerçekleştirme arzusuyla biçimlenir. İşte *Mai ve Siyah* da bu tür bir arzunun romanıdır. Böylesine bir arzunun bedeli ise kaçınılmaz olarak metrukiyettir. (Uysal, 2014, s. 256-257)

Gül Mete Yuva, son sahnenin Fransız eserlerle benzerliğine açıklık getirerek "*kaçış"* temasına dikkat çeker: " "kaçmak" fiili Ahmet Cemil'in kişiliğinin anahtarlarından biridir. Hayatı "kaçmak ya da "kaçmamak" kutupları arasında gider gelir."[43] Yukarıda da belirtildiği üzere karakterler yüklenen kaçış isteği çok yönlü okunabilir. Servet-i Fünûn'un Yeşilyurt Projesi'nin tezahürü olabilir ya da Yuva'nın da belirttiği üzere realist etkiler kurguyu etkilemiş olabilir. Yuva kitabının *Mai ve Siyah'ı Duygusal Eğitim'in Başlangıcıyla Bitirmek* bölümünde şöyle der:

> *Mai ve Siyah* bir ziyafetle başlar, Ahmet Cemil'in bir gemide İstanbul'u terk edişiyle biter. *Duygusal Eğitim'*de, başında gemide ayakta yalnız duran uzun saçlı delikanlı Frederic'in aksi, bu bölümde Ahmet Cemil'e yansır. Roman biterken genç şair, meslek yaşamının başlangıcında Tepebaşı'nda katıldığı yemekteki gibi yalnızdır. Fransız yazarda da yer, tarih, gemi adı okuyucuya hemen verilir. Kalkıştaki hareketlilik benzer ayrıntıları taşır. Telaşlı gemiciler, birbirleriyle çarpışan insanlar, çalan düdükler, çözülen palamalar… Gemi yavaş yavaş uzaklaşırken bu hareket iki gencin pasifliğini, dış dünya üzerindeki etkilerinin yokluğunu ivmelendirir Frederic'i "götürdüğü" gibi Ahmet Cemil'i "sürükler. (Yuva, 2017, s. 305)

İşte Japonların *sansui* resmindeki keşfi, Karatani'nin deyişiyle *manzaranın keşfi* Türk edebiyatında *Mai ve Siyah*'taki bâran-ı elmaslarla çizilen *seyirlik levhalar*dadır. "Farkındalık"ın etkisiyle beliren "arzu bakışı", manzaranın farkına varır. Sadece görmekle kalmayıp onu duyumsar ve karaktere etki eden bir nesneye dönüşür. Ahmet Cemil, bütün kısıtlanmış maddî imkânsızlığı ve aşırı hayalperestliğiyle seaman iken,

[43] Yuva, G. M. (2017). *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları,* (s.206) İstanbul: İletişim Yayınları.

sürekli hayalini kurduğu kara değerleriyle bir landmane dönüşmek ister. Karasal değerler maddiyata ve reel gerçekliğe dayalıdır. Ahmet Cemil roman boyunca bunlardan mahrum kalır. Bu yönüyle *Mai ve Siyah*, bir seamanin landmane dönüşememesinin romanıdır.

2.2.5 Aşk-ı Memnu

Bihter'in karasal arzularının değişmesi, deniz arzularının, aşk gibi muğlak hislerinin başlaması Göksu sefası sahnesiyle açılır. Bihter ilk kez bu sahnede Behlül'ün, Peyker'in ensesine kondurduğu buse ile "sevgi" den yoksun olduğunu hisseder. Oysa Adnan Bey ile evliliklerinin ilk yılını kutlamaya gelmişlerdir. Bihter, Peyker ile Behlül arasında geçen bu sahneyi unutamaz. Behlül'de aradığı aşkı bulacağını düşünmeye başlasa da annesi gibi olmak istememektedir, kocasını aldatmayacaktır ve "iyi" bir anne olacaktır. Göksu sefası sahnesinde denizin anlamı değişir, deniz bu ana kadar güzel bir manzaradan ibarettir. Sonra Bihter'i ölüme götürecek "şehvet"in temsili olur: "Buraya gelmek fikrini hepsi büyük bir sevinçle telakki ederken şimdi akşama kadar geçirilecek uzun saatlerin boşluğu hepsini ürkütüyor, eğlenmek kastıyla gelen bu fikirlerde eğlendirecek bir şey doğmuyordu."[44] Bihter'in deniz manzarası (seascape) değişir. Uysal, Göksu sefası sahnesinin Nihal'in ve Bihter'in iç dünyalarındaki değişimi arzuları uyandıran etkisinden bahseder, denizde arzular uyanır:

> Romanın ve Bihter'in iç dünyasının kırılma noktası Bihter ve Adnan Bey'in evliliklerinin birinci yıl dönümüne gelen Göksu gezisi "sahra âlemi"dir. Sahra alemi, Nihal ve Bihter, Peyker ve Behlül, Matmazel ve Bihter arasındaki gerilimleri ya da sadece Nihal'ın ve Bihter'in iç dünyalarındaki değişimi uyanan arzularının gerilimini tetikleyen bir atmosfer olarak çizilir. (Uysal, 2014, s. 150)

Moran da Göksu sefası hakkında Bihter'in cinsel açlığını ortaya çıkardığından şöyle bahseder:

> Bihter'in yavaş yavaş değişen durumu onun bu adımı atmaya nasıl uygun bir ruhsal durum içinde olduğunu göstererek bizi olaya hazırlar ve genç kadının dönüşümünü okura yadırgatmaz. Bihter, Göksu'nun gezintisinde Behlül'ün Peyker'i baştan çıkarmak için

[44] Uşaklıgil, H. Z. (2013). *Aşk-ı Memnu, (*s.176). İstanbul: Özgür Yayınları.

> ensesinden öptüğünü görür ve cinsel açlığını hisseder ve Behlül'le arasında bağ kurar. Göksu sefası, Adnan Beyler ile Firdevs Hanım (Melih Bey takımı) ailelerinin katıldığı kapalı dünyada geçer. Burada sanki başka insanlar yaşamaz. Yazarın uyandırmak istediği yoğun ve gergin havanın etkisini bozabilecek, dikkat dağıtacak hiçbir öğeye yer vermez. (Moran, Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış 1, 2012, s. 96)

Bihter, Behlül'ü düşünürken, onun aşkını ararken *Aşk-ı Memnu'*da görü anlatısı başlar. Görü anlatısını tetikleyen şey *Nemide'*de olduğu gibi karakterin akşam yemeğinden sonra odasına geçerek ayna önünde kendini izlemesiyle başlar. Bihter, odasına, "sükûn hücresine" çıkar. Pencereden denizin dalgalarını görür. Görü anlatısı psiko-anlatı ile verilir ve bu sırada zihin donuklaşır, adeta felç geçirmiş gibidir. Bu sırada Bihter, kendi kendine "Hasta mıyım?" diye sorar. Bihter düşünürken gözlerinin daldığı denizin içinde olmak, üşümek, gecenin karanlığında kaybolmak ister:

> Bihter bu serin gecenin karşısında işte böyle bir ateş hissediyor ve üşümek, üşümek istiyordu. Mesela, şimdi, denizde, suyun içinde olsaydı… Rüzgâr hep hamle hamle püskürüyor, yakasından, omuzlarından girerek, sinesinden kayarak onu soğuk dudaklarla öpüyordu. Böyle, rüzgârın bu buseleriyle ihata edildikçe [sarıldıkça], daha ziyade açılmak, daha ziyade öpülmek istiyordu. Arkasında ince bir pikeden kolalı erkek gömleği vardı; boyun bağını çekip attı, yakasının, göğsünün düğmelerini çözdü, belinden kemerini çekip fırlattı, asabi bir el ile korsesiz yalnız iç gömleğinin nim-küşade [yarı açık] bıraktığı sinesiyle rüzgârın şimdi serbest serbest sürünen dudaklarına, güya gecelerin esrar getiren ufuklarından, ta semaların o uzak karanlık sinesinden peyda olmuş buseler getiren o dudaklara karşı öyle durdu. Evet, denizde, suyun içinde, böyle koyu mavi bir semanın, ötede beride parlayan o sarı gözlerin altında, karanlıkta, bütün vücudunu serin bir safa aguşuna [kucağına] çeken dalgalar arasında olsaydı… O küçük şamarlarla gerdanına, sinesine dokunan, suların ipek temaslarıyla kollarını, bacaklarını okşayan dalgaların vehminde hissediyor, gecenin bu serin havasında yüzüyordu. Daha ziyade soyunmak, bu havaya, onun buselerine [öpücüklerine] nefsini teslim etmek, vücudunu, bütün çıplaklığıyla vermek istiyordu. Etekliğinin kopçalarını çözdü, sıyrıldı çıktı; iskarpinlerini, çoraplarını, hepsini çekiyor, hırpalayarak, buruşturarak atıyordu; artık üstünde yalnız omuzlarından birer kurdele ile bağlanmış ince ipekten iç gömleği, şimdi rüzgârlarla titreyerek, o da uçup gitmek ve bu taze kadın vücudunu gecelerin haris [hırslı] dudaklarına büsbütün çıplak bırakmak isteyerek çırpınıyordu.

Düşünceleri Adnan Bey'in "Daha yatmadın mı?" sözleriyle bölünür. Bihter yalnız kalmak istediğini söyler. Odasının kapısını kilitler. Denizden ilham alınarak başlayan düşünceler devam eder, Bihter uzun zaman sonra kendisiyle iç hesaplaşma yaşar:

> Lakin bu gece ne oluyordu? Bu mücadele ile alınan buse, o boğuşmak suretiyle kadınlığından hemen cebir ile [zorla] gasp edilen aşk sadakası, bu koca, evet onu birden üşütmüş idi. İşte

şimdi üşüyordu, fakat inşirah veren, onu sefalı dalgalarla saran bir üşümek değil, hasta eden, ıstırap veren bir üşümekle üşüyordu.

Bu gece şu dakikada ona adeta bir ıstırap vererek tahakkuk eden [gerçekliği anlaşılan] bu hakikat ta izdivacının mukaddemesinde [başlangıcında] başlamış idi. Bu adamın ilk buse temasında, bütün gençlik garamının [aşkının] emellerini almak için haris buselerle yüzüne gözüne sürünen dudaklarında cismaniyetinin bir isyanıyla titremiş, bir asap lerzişi [sinir titreyişi] içinde bu izdivacın kendisi için hep böyle titretecek dakikaları olacağını hissetmiş idi. (Uşaklıgil H. Z., Aşk-ı Memnu, 2013, s. 203)

Bihter, tamamen o andadır ve bir karar verecektir. Bu sahnede Woolf'un moment of being dediği epifanik etki başlar. Adnan Bey'le olan ilişkisini düşünürken Bihter odasında yalnızdır ve anlatıcı Bihter'i karanlık bir odada bırakarak odanın ışıklarını söndürür.:

> Bu gece, işte aralık kapının anahtarını çevirdikten sonra, karanlıkta, hareket etmeden, bu aşk odasını dolduran zulmetlere [karanlıklara] bakarak, güya bu siyahlıklarla bütün hüviyeti dolarak, düşünmeksizin bu hakikati her vakitten ziyade vuzuh [açıklık] ile söyletti. Bu dakikaya kadar o hakikat, ne söyleyeceği anlaşılan, fakat söylenmesine müsaade olunmayan bir ses hükmünde idi; bu gece, şu dakikada artık müsaade olundu: Evet, hep, hep böyle olacaktı. İşte bu karanlık muaşaka hücresi… Ne bir şeffaf ufuk, ne bir parlak hande [gülüş], ne bir uçan bulut parçası; hiç, hiç, hatta hafif bir ziya, donuk bir kandil bile olmayacaktı; siyah, mümkün olabildiği kadar siyah bir gece, O, bu karanlıkların içinde bir haşyet [korku] lerzişiyle titreyerek, okşayıcı temaslarıyla inşirah veren serinlikler duyarak değil sanki bu karanlıklardan yağan siyah kar parçalarının tırmalayan temaslarıyla üşüyerek bütün gençliğin garam açlığını azim, boş bir siyah uçuruma gömecekti; hep, hep… Böyle olacaktı… Demek, bu izdivaç, o kadar arzu edilen, tahakkukuna o kadar çalışılan bu izdivaç, işte şu karanlık şeyden ibaretti. (Uşaklıgil H. Z., Aşk-ı Memnu, 2013, s. 206)

Bihter'in aklına Nihal gelir. Bihter, hayalini kurduğu yalıya sahiptir ancak Nihal'in sevgisini kazanamamıştır, "belinde ince bir zincirle şakırdayarak sallanan bu anahtarların arasında asıl evin ruhunun anahtarı eksik." Ruh eksikliği gibi düşüncelerin sonu Behlül'e uzanır ve *içe bakış* düşüncelerle, karanlık odada devam eder. Oda, düşlemeyi barındırır, huzur içinde düş kurmamızı sağlar. İnsanî değerleri deneyimlemeyi sağlar:

> Düşünmedi, düşünmemek istedi. Evet, ne için düşünecekti? Behlül hatırına geldikten sonra zihninde başka bir hatıra uyandı: Onu Peyker'in arkasında dudakları muhteris [ateşli] bir buse ile titreyerek hemen eğiliyor; yakıcı, ısırıcı bir buse ile Peyker'in ensesinden öpmek için orada can veriyor gördü; daha sonra çapkın bakışlarıyla hamakta Firdevs Hanım'ı sallarken gördü.

> Düşüncelerine ufak bir vakfe geldi [duraksama oldu]. Mülahazalarının [düşüncelerinin] cereyanı titriyor gibiydi. Bu noktada durmamak ve bu yeni mecrayı takip etmemek için bu hayali bir kelime ile tebit etmek [uzaklaştırmak]istedi. Hemen açıktan: -Çapkın, dedi. Evet, bu kelimenin bütün manasıyla çapkınlıktan baika bir şey değildi. Kendi kendisine şimdi hiddet ediyordu. *"İcap ederse söylerim; bu, yapılır bir şey değil, Peyker'in hakkı var…"* Evet, fakat Firdevs Hanım'ın?..
>
> Birden Peyker'in bir sözünü tahattur etti [hatırladı]. Ne diyordu? O kocasına hıyanet etmek maksadıyla evlenmemişti. Bunu söylerken gözlerinde ne celi [açık] ve ne hain bir mana vardı. Ne demek istiyordu? Başkaları, kendisi, Bihter, kocasına hıyanet etmek maksadıyla evlenmişti, öyle mi? Bunu yapmayacaktı, bir Firdevs Hanım'a benzemeyecekti. (Uşaklıgil H. Z., Aşk-ı Memnu, 2013, s. 209-210)

Anlatıcı, "hissetti, düşündü, gördü" fiilleriyle psiko-anlatı tekniğiyle Bihter'in zihnini verir. Bu, ucu Behlül'e, yani yasak aşka uzanacak *trans anı*ndaki düşünceler Bihter'in zihninden sırasıyla dökülür. Oda hâlâ karanlıktır. Trans anındaki akış sona erdiğinde Bihter "birdenbire" karar verir: "Sevmek, sevmek istiyordu. Hayatında yalnız bu eksikti; fakat hayatta her şey bundan ibaretti. Sevmek, evet, bütün saadet yalnız bununla istihsal edebilirdi [elde edilebilirdi]."[45] Bihter, kararını verince birden "yerinden fırlar". Oda bu karar anından sonra "yeşil denizlerin altında renkli gecelere boğulmuş bir" mağara gibidir. Mağara ve deniz anne rahmine işaret eden simgelerdir ki Bihter, bu kararıyla "iyi bir anne" olma arzusundan "yasak aşk" a yön değiştirir.

Bihter'in sevebilmesi için kendini yok etmesi, kötü yanını kırması gerekir. Ayna karşısına geçer, müphemlik, muğlaklık başlamıştır, "zannetmek, görmek, bakmak, istemek" fiilleri sıkça kullanılır. Bachelard'ın suda görünme isteği dediği narsisistik durum burada kendini gösterir. Ayna, su gibi yansıtıcı bir işlev görür. Bihter, pencereden denize bakarak aldığı ilhamla bu düşünce noktasına gelir ve sahne aynadan devam eder. Ayna karşısında Narkissos hakkında şunları söyler:

> Aynalar fazla uygarlaşmış, fazla kullanışlı, fazla geometrik nesnelerdir; kendiliklerinden düşsel yaşama uyum gösteremeyecek kadar fazla belirgin düş araçlarıdır…Narkissos'un aynanın önünde hayal edersek, camın ve metalin direnişi onun girişimlerine karşı bir engel oluşturur. Bu engele alnını ve yumruklarını çarpan engelin arkasına geçse hiçbir şey bulamaz. Ayna onda, ondan kaçan, kendisini bir türlü yakalayamadan gördüğü ve onunla ara sıra daraltabileceği ama kesinlikle aşamayacağı sahte bir mesafe koyan bir art dünya yaratır. Oysa pınar onun için açık bir yoldur. Öyleyse pınarın yansıtıcılığı, bir açık imgelem fırsatı yaratır. Biraz belki belirsiz, biraz soluk yansıma bir ülküselleştirmeyi getirir. İmgesini yansıtan suyun

[45] A.g.e., (s.211)

> kenarında Narkisos güzelliğinin sürdüğünü, daha tamamlanmadığını tamamlanması gerektiğini hisseder. Camdan aynalar, içinde bulunurken odanın camlı ışıklarında fazla durağan bir imge verirler. Canlı ve doğal bir suya benzetilebildiklerinde, yeniden doğallaştırılmış imgelem kaynağın ve nehrin görünümlerinin katılımını kabul edebildiğinde canlı ve doğal olurlar. (Bachelard, Su ve Düşler- Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme, 2006, s. 31)

Bihter de bu sahnede ayna karşısında oldukça durağandır. Ayna karşısında ruhunun sevda ihtiyacı tutuşur:

> Bihter, karanlık bir rüyadan mülevven [renkli] bir rüyaya çıkmış gibiydi. Bu, perilere mahsus bir âlemi ihtar eden [hatırlatan] odasının müphem [belirsiz] ziyaları arasında ta ötede, uzakta sanki tabaka tabaka derinleşen bir yeşil mağaranın kaybolmuş ufuklarında, kendisine titrek bir hayal şekliyle takarrüp ediyor [yaklaşıyor] görünen Bihter'i, o aynanın Bihter'ini gördü; donuk bir gümüş levhaya yalnız beyazla tersim olunmuş [çizilmiş] bir kadın ki ince ipek gömleğinin içinden sıyrılarak uçacak, bir bulut olacak zannedilirdi. Bilinemez nasıl bir hisle, karşısında bu ince gömleğin içinde titriyor görünen vücudu üryan [çıplak], tamamıyla üryan görmek istedi; omuzlarından kurdeleleri çözdü, gömlek kayarak, göğsünün üstünde, belinde ufak bir tereddütten sonra ayaklarının dibine düştü. Uzun siyah saçlarını ellerinin asabi darbeleriyle tuttu, kıvırdı, bunların tam çıplaklığına nakısa [eksiklik]vermesini istemeyerek kaldırdı, ta başının üstüne, perişan bir küme şeklinde tutturdu. Böyle, büsbütün çıplak, kendisine baktı.
>
> Uzun bir temaşa [seyrediş] ile bu levhaya [tabloya]bakıyordu. Hemen kendisini bu haliyle hiç görmemiş idi, bu yeni bir şey, başka bir vücut gibiydi. Demek Bihter bu idi. Yaklaşmaktan korkuyordu, o kadar vuzuh ile görmek istemiyordu; biraz daha yaklaşırsa kendisiyle bu hayalin tevemiyeti teeyyüt edecekti [ikizliği belli olacaktı]; uzak, uzak kalmak ve bu güzel vücudu böyle uzaktan, bir rüya arasından sevmek istiyordu. (Uşaklıgil H. Z., Aşk-ı Memnu, 2013, s. 212-213)

Bihter, aynada kendi dönüşümünü tamamlayan Bihter'e yabancı kalmıştır. Ondan korkar. Kendini tanıyamaz.

Ayna/su karşısında zihni artık donuklaşan, bulanan Bihter, seaman karakterine daha da yaklaşmıştır. Gürbilek'in belirttiği üzere ayna sahnesi Madame Bovary'den izler taşır:

> Bu sahnenin *Madame Bovary'*den izler taşıdığı söylenir. Gerçekten de benzer bir bölüm Flaubert'de de vardır. Rudolphe'un kendisine âşık olduğunu öğrendikten sonra, aynanın karşısında, bir âşığa sahip olmanın sevinciyle, büyük bir hazla kendini seyreder Emma. "Mavimtrak bir genişlik" Emma'yı sarmış, onu gündelik hayatın dışına taşımıştır. Halid Ziya'da olduğu gibi burada da mavi renk hem Freud'un "okyanusal duygu" sunu andıran bir tamlık özlemini, hem de bu özlemle birlikte şekillenmiş emelleri simgeler. Yine de bence *Aşk-*

*ı Memnu'*daki narsissiktik içerik çok daha yoğun, hem sahnenin romandaki hem de aynanın Halid Ziya yapıtlarındaki rolü çok daha merkezidir. (Gürbilek, 2016, s. 145)

Bir sonraki deniz sahnesinde Bihter ile Behlül sevişmiş ve yalının penceresinden denize bakarak düşünürler:

> İkisi de pencereden bakıyorlardı: Bütün sis… Yalnız küçük küçük beyaz karlar mütemadi bir sukut [devamlı bir düşüş] ile karşı sahilin artık hep gölgelerden ibaret manzaralarını titretiyordu. Karşıda azim bir dumanla mürtesem bir levha [resmedilmiş bir tablo] parça parça koparak denize dökülüyor gibiydi. Bihter, dalgın, dalgın, bakıyordu; fakat düşünemiyordu. Onun da zihninde şimdi böyle dumanlarla tersim olunmuş [çizilmiş] bir şey vardı, onun da zihninde bütün muhakemeleri böyle sislerle bunalarak parça parça bir denize dökülüyor gibiydi. Şimdi, şu dakikada o Göksu âlemini takip eden gecenin kâbusuna benzeyen bir şey onu derin bir uçurumun içine yuvarlıyor zannediyordu. (Uşaklıgil H. Z., Aşk-ı Memnu, 2013, s. 244-245)

Bir diğer deniz sahnesinde Bihter değil Nihal ile Behlül belirir. Bihter'in denize bakarak yaşadığı keşfettiğini yaşarlar. Yine bu anlar görü anlarıyla verilir. Romanın akışı yavaşlar. Manzaranın keşfi*, Aşk-ı Memnu'*da karakterlerin denizde kendilerini tanıma, kendiyle yüzleşmesiyle gerçekleşir. Nihal ve Behlül, Büyükada'da denize bakarlar. Nihal, kendini "metruk" hisseder. Deniz, onun yalnızlığını vurgular, bir çocuk hüznünü duyumsar. Behlül içinse Nihal'i keşfettiği bir fark ediştir. İkisi de denize bakarak kendileri hakkında aydınlanma yaşarlar:

> Ve bu manzaranın ihtişamındaki samimi şiir ile ikisi de mebhut, başka bir kelime ilave etmeyerek, bir hareket edecek olurlarsa bu havadan, ziyadan terkip edilmiş esiri [hafif] bir levha rikkatiyle [inceliğiyle] titreyen hayal serabı siliniverecekmişçesine hareketsiz, sessiz uzun uzun baktılar. Deniz, derin bir uyku sükûtu içinde gibi, yukarıdan sarı bir ateş şişesi şeklinde afaka sekr [sarhoşluk] veren bir zülalin selsebilini işar eden [suyunu serpen] kamerin altında, baygın, melül [bezgin] bir rüya içinde uzun nefeslerle göğüs geçirerek, seriliyor uzakta müohem gölge yığıntılarıyla duran sahillerin muavveç rişerine [eğri saçaklarına] sokularak daha mahrem, daha samimi köşeler, gizlenecek, siperlenecek tenha, mahfi [gizli], muzlim [karanlık] etekler arıyor; beride, ancak siyah birer sırtı görünen Adaların, meçhul bir uçurumdan fışkırıvermiş binlerce sarı gözlerinin hain ateşleriyle bakıyor zannolunan bu mühip [heybetli] siyah devlerin önünden kaçarak, ta uzaklara, bit mez tükenmez ufukların uzak enginlerine doğru imtidat ediyordu [uzuyordu]. Ve aydan dökülen ziya şelalesi ile yaldızlanarak böyle serpilip uzanan deniz o uzak ufuklarda semalarla birleşiyor gibiydi; onların bu visal [birleşme] noktasında beyaz bir fecr [tan ağarması] hattı inkişaf ederek, parıldayan bir toz galeyanı [coşkunluğu] içinde, sanki orada tutuşup yanmış bir güneşin hâlâ şaşaalı külleri savrularak, kaynaşıyordu. (Uşaklıgil H. Z., Aşk-ı Memnu, 2013, s. 441-442)

Deniz sahneleriyle aydınlanan karakterlerin iç çatışmaları ve olaylardan sonra son sahne gelmektedir. Bihter'in intiharını Yuva, *estetik intihar* olarak yorumlar ve marjinalliğine dikkat çeker:

> Ölüm ve intihar temasını bu kadar çekici kılan umutsuzluk işareti değil, yeniden doğuştur. Halit Ziya'nın romanlarında bireyin doğuşunun, bir insan yaşamında alınabilecek son karara kadar gitmesidir. İntihar edemeyen, etmeyen Ahmet Cemil'in durumuna gelince, Michel Crouzet'in *Monette Salomon'*da ressam Carriolis'in bütün tablolarını taktığı bölüm için kullandığı "estetik intihar" fikrini bulabiliriz. Halit Ziya'da, intihara sürüklenenlerin başlangıçtaki hedefleri, kelimenin geniş anlamıyla "marjinal" olanları reddeden toplumun sınırlarına çarparak parçalanır. Yazarın romanlarında sayfalar ilerledikçe bu kişiler gitgide köşeye sıkışır ve tek onurlu çıkış yolu olarak intihar kalır. (Yuva, 2017, s. 345)

*Aşk- ı Memnu'*da neredeyse tamamı deniz kenarında bir yalıda geçer. Dışarısı ise -Göksu gezisi gibi- yine denizle bütün bir alan olarak verilir. Halit Ziya'nın romanlarında okyanusa ya da gemiyle yapılan büyük seferlere rastlanmaz. Halit Ziya Boğaz'a rehberlik eder. Bu nedenle Halit Ziya, okuruna mekân olarak deniz kenarını, sahili tavsiye eder. Sahil, arada kalmışlığı (in-between) ifade eder ki Halit Ziya karakterleri zıtlıktan ibaret hayatlarını idareye çalışırlar.

2.2.6 Kırık Hayatlar

*Kırık Hayatlar'*ın karasal arzuları yansıtan bir roman olduğu için romanda denizin çok az görüldüğünden birinci bölümde bahsedilmişti.

Deniz, Ömer Behiç'in hasta kızı Leyla'ya şifa vermesi için gidilen dinlenme alanıdır:

> Nihayet bir itiraf noktası buldular. Kâğıthane'ye doğru gitmekten vazgeçilerek geri dönülecekti, fakat eve girilmeyerek Taksim Bahçesi'ne kadar gidilecekti. Şimdi bu güzel havada ona bu araba seyranını her halde yaptırmak, bahçede ona mavi denizin karşısında, mavi semanın [göğün] altında şifa ümidi vereceğine zâhib olmuyormuşçasına [inanıyormuşçasına], her türlü imtinalara [uzak duruşa] karşı ilacı içirilecek bir hastaya karşı gösterilen ısrara şebih bir sebat ile [benzer bir direnmeyle], Ömer Behiç Leyla'yı mümkün mertebe [elden geldiğince] eve geç götürmek ve biraz daha Bekir Servet'le kalarak bir kere meydana çıktıktan sonra bu mesele hakkında o zamana kadar kendi düşüncesinden bile tebîd olunan [uzaklaştırılan] şüphelere dair onunla artık açıkça görüşmek istiyordu. (Uşaklıgil H. Z., Kırık Hayatlar, 2015, s. 221)

Ahmet Cemil'in bârân-ı elmaslarla doldurduğu Taksim Bahçesi'ndeki deniz, Leyla için hava "şifa ümidi" taşıyan bir mekândan ibarettir.

*Kırık Hayatlar'*da deniz sayfa 262'de son kez geçer. "Murdar bir çapkın" olan Bekir Servet, ilk defa aşık olmuştur. Tarifi olmayan hislerini gözünün önüne gelen deniz, gökyüzü manzarasıyla anlatır:

> Şura-yi Devlet âzâ mülazımlerinden [üye teğmenlerinden] bir baba, çoktan vefat etmiş olan bir ferikin [tümgeneralin] kızı olan bir anne, babanın memuriyet maaşıyla ananın kırık dökük birkaç dükkânından başka bir maişet medarları, bir âti [geçim kaynakları, gelecek] ümitleri yok; buna mukabil [karşılık] küçük, zarif, sakin bir yuvacık. Burada bütün dünya emellerini, önünde yeşil sularını çalkalayan deniz parçasına, tahakkukuna [gerçekleşmesine] imkân görülmeyen hülya ufuklarına vâreste [uzak] bir kalp ile hapsetmiş bir âsude [rahat] hayat… (Uşaklıgil H. Z., Kırık Hayatlar, 2015, s. 262)

2.2.7 Nesl-i Ahîr

İrfan'ın Ada'da Beethoven çaldığı sahnede herkes kısa bir anlığına hayal alemine dalar. Sonat, adete neşide-i mehtaptır [mehtap şiiri]. Deniz suları uykuya dalmıştır. Süleyman Nüzhet, dalgın gözlerle uzun uzun deniz manzarasına bakar. Ancak burada görü anlatısı görülmez.

Süleyman Nüzhet, kızı Azra ile denizi izledikleri manzarada bulanık bilinç ve görü anlatısı görülmez. Durgun olan tek şey suyun kendisidir. Bilinç, Halit Ziya Uşaklıgil'in bu son romanında -romanın da amacına yönelik olarak- bulanık değil, açıktır. Denizden bütün semtlerin kıyıları izlenir. Romanda bir duraklama, yavaşlama anını oluşturan bu sahne deniz güzel bir manzaradan ibaretti. Azra denizi izlemeyi çok sever:

> Sonra birden, gözler bu sath-ı vasiin [geniş yüzeyin] bîhadd ü intiha üryanisinden [sınırsız ve sonsuz çıplaklığından] bir taab-ı rüyetle [görme yorgunluğuyla] ayrılarak, güya uzun bir tayerandan [uçuştan] sonra ilişecek bir nokta bulmak ihtiyacıyla geri geri döne döne, hep bu denizin üzerinden kaya kaya, geliyor geliyor, ta işte şurada, el uzatılırsa tutulacak zannedilen minarelere tutunup asılıyordu. (Uşaklıgil H. Z., Nesl-i Ahir, 2009, s. 229)

Nesl-i Ahîr romanının yarısında ilk kez bir karakterin denize bakarak düşündüğü görülür. Süleyman Nüzhet, yalısının penceresinden uzun uzun Boğaz'ın sularını izler:

> Şimdi penceresinin yanında Boğaz'ın sularına dalarak düşünürken tahttur ediyordu. Yine burada, on iki sene evvel, bir gece nasıl bir cinnetle tutuşarak kalkmış giyinmiş, ta Bebek'e kadar sandalda bir kişi, uzun bir sefer yapmış idi. Onun yalısının önünde kurulan hülyayı düşünüyordu. O gece bu cüreti yapsa idi, yahut, bir izdivaç tehlikesinden kaçacağına, miskin ve perişan bir aşk beceriksizlikleriyle değil, Suatla tesadüflerine cüretkâlıklara karar vererek bu tarik-i sevdayı [sevda yolunu] emin hatvelerle geçseydi ne olurdu. (Uşaklıgil H. Z., Nesl-i Ahir, 2009, s. 324)

Bir sonraki denize bakıp düşünme sahnesinde Süleyman Nüzhet aşık olduğunu fark eder. İlk kez zihin bulanıklaşmıştır ve görü anlatısıyla karşılaşırız. Birdenbire gelen "fark ediş" epifani ile sonlanır:

> Bu akşam odasından çıkmak istemedi. Açık penceresinin kenarında oturarak gittikçe esmerleşen emaya, gurubu müteakip kalan rüzgârdan yatışarak şimdi donuk sathı imtidad eden [uzayan], uzaklana uzaklana ta ileride tamamıyla siyah görünen denize bakıyordu. Son vapur düdüğünü çekmiş, Heybeli'den kalkmıştı; orada, shailde, sırtta, câbecâ sarı gözler açılıyor, daha yukarıda, tepenin güya hemen beş on karış üstünde beyaz bir yıldız parlıyordu. Daha uzakta fener beyaz iltimaatıyla [parlaklığıyla] gözleri cezbediyordu. Süleyman Nüzhet'in gözleri, gecike gecike, dolaşıyordu. Ta önde bir kotra meltemin son nefahatından [esintilerinden] istifade ederek biraz daha yaklaşmak emeliyle, gevşek yelkenlerini sarkıtmış bekliyordu. Tatlı bir gece başlıyordu. Sema tamamıyla berrak idi. Ne bir leke, ne bir bulut parçası… Üzerine siyah bir tül çekilmiş mai bir atlas donuklupuyla duran semanın ötesinde berisinde, ancak mahsüs [sezilebilen] bir beyazlıkla, müheyya-yı tenevvür [aydınlanmaya hazır] yıldızlar seziliyordu. Kamerin fıkdanına [olmamasına] rağmen anbean semada bir istidad-ı şeffafiyet vardı. Süleyman Nüzhet hayatında bu gecenin nasıl bir gece, nasıl bir leyle-i sevdan [sevda gecesi] yahut bir şeb-i hicran [ayrılık gecesi] olacağını düşünüyordu…..Fikrini bir noktaya iliştirmek, kendi kendisini oyalamak, son günlerin vukuatını düşünmek, bugün Sâhirle Muzafferle, daha sonra Şadi Revnakla geçen sözleri tekrar eylemek istedi. Efkâr ve hâtıratını birbirine ekleyemiyordu. Nihayet bir aralık, birden kalktı:
>
> -Nüzhet korkarım ki sen sadece âşık oluyorsun. dedi. (Uşaklıgil H. Z., Nesl-i Ahir, 2009, s. 421)

Süleyman Nüzhet ile Server beraber olmaya başladıkları zaman Ada'da arabayla bir gezintiye çıkarlar. Burada Süleyman Nüzhet Server'le uzanıp denizi izler. Süleyman Nüzhet, arabacıdan deniz kenarında durmasını ister, denize karşı sigara içer. Server ile Süleyman Nüzhet birbirlerini sevdiklerini söylerler. Deniz izlenilen ve aşklarına renk katan romantik bir manzaradan ibarettir.

Bir sonraki denizi izleme sahnesinde ise Süleyman Nüzhet yine sulara bakarak düşür, intihar etmeye karar verir. Süleyman Nüzhet, hayatındaki her şeyin elinden kayıp gittiğini gördükçe ölüm fikrine yaklaşır. Boğaz'ın güneşle birleşen sularını izler. İstanbul'u son bir kez bütün ayrıntılarıyla izler:

> Ve birer birer bütün tanıdıklarını, evdiklerini gördü; sonra memleketin, milletin bütün evlâd-ı mecrûhesini [yaralı evlatlarını], bütün o fakir ve mariz [hasta] gençlerini, o gözleri nevmididen [umutsuzluktan] yanmış, içlerinde şule-i hayat [hayat ışığı] sönmüş ma'lûl [hastalıklı] halkı gördü; bu hayat-ı sefalet ü aczin [bu sefalet ve acizlik dolu hayatın], bu ömr-i mezellet ü

marazın [bu aşağılanmış ve hastalanmış ömrün] bütün elvah-ı siyahını [siyah tablolarını] işte ayaklarının altında açılan bu uçurumun boşluklarını gömülüyor zannetti. Şimdi bir hummanın kâbusları içinde imişçesine hâtıratı inhilal ediyor [çözülüyor], güya hüviyet-i hissiyesi [duygusal kimliği] zevabâna geliyordu [erimeye başlıyordu]; ve kaffe-i hakâyıkı [bütün gerçekleri] eritip dağıtan bu hâlet-i ruhiyenin [bu ruh hâlinin] içinde yalnız derin bir hiss-i matem vardı ki bütün teferruat ve tafsilatı, kendisini, refiklerini, memleketini, milletini hayat ve cihanı aynı aguş-ı samimiyetin [samimi kucağın] içine alıp sararak birleştiriyor ve güya ruhunun içinde de, işte şu ayaklarının altında zîr-i nigâhına mütelâtım [balışına çarpan] siyahlıklarını, mütevâlî [ard arda giden] derinliklerini seren boşluğa benzer, bir boşluk kazıyordu. Gözlerini kapadı. Kendisini yutup yok etmek isteyen bu boşluğun içine salıvermek istiyordu. Güya bu derin bir uyku idi ki sızlayan bir ıztırab-ı marîzaneye [hastalıklı biracıya] firâş-ı tesliyet ü nisyanın cazibe-i nüvazişkârını [teselli ve unutma yatağının okşayıcı cazibesini] gösteriyordu. Kendisini unutuyor, yok olmuş kıyas ediyordu, ve bu yokluğun içinde öyle bir hazz-ı cavidânî [edebî haz], öyle her şeyi sisleyip her derdi uyuşturan, her elemi teskin eden bir zevk-i gaşy-âver [insanı kendinden geçiren bir zevk] buluyordu ki, ilelebet böyle kalmak, bir daha uyanmamak istiyordu. Evet, bir daha uyanmamak…. (Uşaklıgil H. Z., Nesl-i Ahir, 2009, s. 617)

Romanın başındaki "gemi" benzetmesiyle verilen İstanbul'u "kurtaracak" nesl-i ahîr kendini kaybetmiştir. Bu "gemi" Süleyman Nüzhet'in de ölümüyle batmıştı

3.MEHMET RAUF'UN ROMANLARINDA DENİZ

3.1 Fiziksel mekânın kurguya etkisi: Müzik, koku ve deniz

3.1.1 Ferdâ-yı Garam

Heybeliada Bahriye Mektebi'nden mezun, , 1894'te Girit'te gemicilik stajı yapan, 1895'te Kiel kanalının açılış töreni için Fuad vapuru ile Hamburg'a giden, dönüşte Tarabya'da karakol gemisinde irtibat subaylığı ve yüzbaşılığı yapan Mehmet Rauf (12 Ağustos 1875), ilk romanı *Ferdâ-yı Garam*'ın (1901) ilk sahnesini deniz ile başlatır. Romanın başkahramanı Macit, yedi yaşında iken Yeniköy'de amcasının köşkünde yaşamaya başlar. Ailesi memuriyet dolayısıyla uzak şehirlere gitmiştir ve Macid eğitimine devam etsin diye onu İstanbul'da bırakırlar. Amcasının kızı Sermed ile Macid çocukluklarından beri hiç anlaşamazlar. Macid'in anne ve babasının İstanbul'a dönmeleri üzerine Macid ailesiyle Beykoz'a dönmesi gerekecektir. Macid Beykoz'a döner ve çok hastalanır. Sermed ile Macid birbirlerine özlem duyar, sevgilerini hissederler. Sermed, Macid'i ziyarete gider ve kavuşurlar..

*Ferdâ-yı Garam'*ın deniz sahnesiyle başlayan ilk sahnesinde Halit Ziya Uşaklıgil'de görülmeyen okyanusta olma isteği karşımıza çıkar. Hayatının mühim bir kısmı denizde geçen Rauf, kendini daha ilk sayfada anlatıcı vasıtasıyla hissettirir. İlk romanının ilk sayfalarında denizin güzelliğinden bahseder:

> -Nasıl, denizi çok mu seversiniz hanımcığım diye sordu.
>
> -Hem de o kadar severim ki… Belki de ömrümün birçok yılı denizde ve deniz kıyısında geçtiğinden olmalı…Bana öyle gelir ki deniz kıyısında geçirilen hayat kadar güzel bir hayat olamaz. Oh! Deniz, deniz… Eğer denizin bütün güzelliklerini bilseydiniz….
>
> Ve hafif bir gülüşle ekledi:
>
> -Ne var ki böyle denizler değil elbette… Örneğin buradan karşıya bakınca, Kanlıca, Beykoz, ufku sınırlıyor. Benim dediğim hayat, sonsuz denizlerin kıyısında bir yerde geçen hayat…. Orada fırtınalı açık denizi seyrederiz ya da berrak sularıyla sahili okşayan, kumları yıkayan, dingin ve sakin bir denizi… Ben böylesi bir hayatı, başka bütün hayatlara yeğlerim… (Rauf, Ferdâ-yı Garam, 1913, s. 5)

Macit, ailesinin İstanbul'a dönmesiyle Sermed'in evinden ayrılacağı için üzülür. Sahil kenarında dalgın dalgın yürür. Deniz, manzara romanın akışını yavaşlatmaz. Deniz sadece düşünme ortamıdır: "Delikanlı şimdi rıhtıma inmiş, kaya oyuklarına şırıltıyla vuran suların vuruşları arasında dalgın dalgın geziniyordu."[46]

Roman boyunca denize bakan köşkte ve çoğunlukla sandal gezintilerinde gözüken karakterler henüz bir deniz değerlerine ait karakter seamani ya da kara değerlerine ait landmani oluşturmaz. Ancak üçünün ortak noktası da denizde başka bir his bulmalarıdır. Bu nedenle Nevber, Macit, Sermed yer-sever karakterdir. Kara alanı romanın yarısından sonra acı veren bir alan olmaya başlar. Macit, ailesinin İstanbul'a dönmesiyle Beykoz'a taşınacaktır ve Sermed'den ayrı kalmanın hüznünü denize bakarak yaşar. Birbirlerinden ayrı kaldıklarında ise odalarında mutsuz halleriyle göze çarparlar. Deniz kıyılarına bakarak birbirlerini ararlar. Macid, ailesiyle Beykoz'a döndüğünde hastalanır. Sermed'in ziyarete gelmesiyle kendini iyi hisseder. Artık gezmeye de çıkabildiği zaman Sermed ile denizi izlerler ve denizi "saf ve temiz bir hayatı temsil eden" doğa parçası olarak görürler. Denize bakıp huzur bulurlar.

Macid ile Sermed'in dere kenarında yaptığı yürüyüşte birbirlerine karşı hisleriyle ilgili üstü kapalı sorular sorarlar. Burada müzik motifi görülür. "Bahar ezgileri" çalmaya devam etmektedir. Saatlerce dere kenarında dolaşırlar. Gün batmak üzere olduğunda ise Beykoz'a yaklaşan vapura, Boğaz'dan geçen birkaç gemiye, Emirgan'a bakarlar. Gün batımı onlarda "dumanlı" bir tablo gibi gözükür.

Macid, bir gün Sermed'in evine onu ziyarete gider ancak Sermed Büyükada'ya gitmek için hazırlanmıştır. Macid, Sermed'e alınarak evden çıkar ve bir an ada vapurunda Sermed'i başka erkeklerin onu izlediğini düşünüp kıskanır. Bunun üzerine "kalbinde anlaşılmaz yaralar açan durumu" çözerek Tarabya'ya yürümeye başlar. Deniz, tekrar, düşünmek için nötr bir alan yani bir boşluk oluşturarak işlev görür: "Yürümeye başladı. Tarabya'ya doğru, rıhtım kenarından yürüyordu. Bugünü, bu geceyi nasıl geçireceğini düşünüyordu. Bazı bazı sonsuz bir hayat uyuşukluğuna, bir yok etme isteğine kapıldığı oluyordu. Şu anda evren, onun için başka bir acı çekme nedeni olup çıkmıştı."[47]

[46] Rauf, M. (2015). *Ferdâ-yı Garam,* (s.15) İstanbul: Anonim Yayıncılık.

[47] Rauf, M. (2015). *Ferdâ-yı Garam,* (s.91) İstanbul: Anonim Yayıncılık.

Bu sırada Sermed'in Ada'ya gitmediğini, evde onu beklediğini öğrenir ve hemen Sermed'in yanına gider. Denizle açılan sahne denizle sonlanır. Denizde bir sandalın üzerinde birbirlerine aşklarını itiraf eden çiftler birleşir ve öpüşürler. Deniz burada mutlulukla özdeşleştirililir:

> Ay, mavi gökyüzünden ufukların karanlığına inen sislerin arkasında hilal biçimiyle yeşil, titrek ve yaslıydı ve her şeyin derin bir sessizliğe gömüldüğü bu temmuz gecesinin yarısından sonra, bütün kıyılardaki ışıkların deniz yüzeyine biriken yoğun bulutun beyaz dalgaları arasında yasla halelenmiş olduğu bir vakitte, suların üzerinde dalgaların arasında yasla halelenmiş olduğu bir vakitte, suların üzerinde dalgaların saldıran şamalarına kendisini bırakmış sandalda Sermed'le Macid dudak dudağa, unutmuş, unutulmuş gidiyorlardı. Ara sıra balıkçıların uzaktan evrenin uykusu içinde çınlayan naraları yankılanıyor, aşağıda, sandala çarpan sular fışıldıyordu.
>
> Macid, bu benliğini eritip kendisini bitkin düşüren kavuşma sarhoşluğu içinde, sayıklar gibi tekrar ederek inliyordu:

-Oh Sermed, gel bu son gecemiz olsun! (Rauf, Ferdâ-yı Garam, 1913, s. 96)

3.1.2 Eylül

Mehmet Rauf'un *Eylül* romanı Halit Ziya Uşaklıgil'in eserlerindeki gibi bir aşk üçgeninde -geçer. Suat ile Süreyya evlidir ve İstanbul'daki köşkte yaşamaktadırlar. Suat'ın kocası Süreyya köşkte çok sıkılır, Boğaziçi'ne taşınmak ister. Orada aradığı huzuru bulacağını düşünür. Süreyya'nın akrabası Necip'in Boğaziçi'ndeki yalıya sık sık gelip gitmesiyle birlikte Suat ve Necip aşk eksikliklerini hissederek yakınlaşmıştır. İkisi arasında bir aşk başlar ve romandaki karakterler bu durumu fark etmez. Yazı Boğaziçi'nde geçirdikten sonra kışa doğru İstanbul'daki köşke dönerler. Köşkte çıkan yangında Suat ve Süreyya kurtulamaz. Roman boyunca kahramanların hepsinde bir can sıkıntısı mevcuttur, Boğaziçi, hepsinin kaçış noktası olur.

Romanda, Süreyya kara alanında, İstanbul'da, bir seaman olarak adeta "patlar": "Evet, sorma… Patlıyorum… Burası zaten yaşanılacak bir yer mi? Allah'ın kırı… Hele bu yemekten sonraki saatler… Sabahleyin yemeğe kadar, akşam üstü… Hâsılı her zaman… İnsan boğuluyor… Herkes böyle birer köşede eziliyor… Kendimi bostan kuyusunda zannediyorum."[48] Suat'a göre ise Süreyya'nın can sıkıntısının köşkle ilgisi yoktur. Süreyya, Boğaz yani deniz alanı ile kara alanını karşılaştırır:

[48] Rauf, M. (2012). *Eylül,* (s.12) İstanbul: Özgür Yayınları.

> Ah, büyükbabalarımız, diyordu; anlaşılmaz hesaplarla bu cehennem köşelerinde bağ yapıp kapanacaklarına, ne olurdu şu İstanbul'u İstanbul eden güzel yerlere gitselerdi… Sonra bir babanın budalalığı bütün ahfad [torunlar] gelip onlar gibi bu köşelerde çile doldurmaya mecbur oluyorlar… Bağ, üzüm… İşte filoksera da hepsini berbat etti ya… Yer yer değil ki… Bak babam elindekini avucundakini sarf etsin, bu tauna [vebaya] karşı koyabilir mi?
>
> Sonra birdenbire köpürere:
>
> -Ah bu çöl… dedi; şimdi farz et ki Boğaziçi'nde yahut mesela Adalardayız… Deniz yok mu deniz; en sıcak havalarda bile insana can verir. Serin, mavi, latif… Halbuki burada poyraz çıkacak diye ta saat dokuzu beklemeli… Duman, duman… Külhan [Ocak] gibi… Sonra manzaranın mahdudiyeti [sınırlılığı], yek-renkliği [tek renkliliği]… Düşün Suat! Bir sandalımız olurdu, sabahları erken yahut akşamları geç vakit sen şemsiyeni kapardın, ben küreklere sarılırdım… Mehtap olsun olmasın oranın geceleri ne güzeldir…
>
> Süreyya söylerken hülyaya terk-i nefs ediyordu [kendini hayallere bırakıyordu]; sahihen [gerçekten] orada, deniz imiş gibi mahzuz olarak [haz duyarak] tarif ediyordu. (Rauf, Eylül, 2012, s. 13)

Süreyya'ya göre "deniz insana can verir". Denize olan bu tutku Süreyya'nın hem seaman hem de yer-sever bir karakter olduğunu gösterir. Roman boyunca neredeyse denizden çıkmak istemeyen, sandal gezintileriyle denizde olma arzuları kuran Süreyya'nın hayallerini engelleyen şey kara değerlerini belirleyen etken "para" dır. "Ah para!" der: "Bak, dedi, bak. Suat, elli lira insanı nelerden mahrum ediyor? Sonra biz de adamız değil mi? Zevcesini [Karısını] mesut etmek için elli lira bulamayan bir erkek…"[49]

Suat'ın babası Süreyya'nın Boğaziçi'nde yaşamak için istediği yalının ücretini karşılar. Boğaz'a taşınacaklardır. Bu sefer de yalının masrafları hesaplanır. Süreyya, Boğaz'a taşınmak için aç kalmayı göze aldığını söyler: "Şimdi oradaki masrafı düşünüyorlar, herhalde on beş lira ile idare edebileceklerini zannediyorlardı. Süreyya, "Ah bir kere oraya gidelim de aç kalalım" diyordu; sonra Necip'e dönüp, "Artık bize misafir gelirsin," diyor, Suat "Elbette , elbette " diyerek Necip Bey'i üç gündür mahza [sadece] onun için, yalıyı birlikte gidip tutsun diye alıkoyduğunu itiraf ediyor, artık bütün tertibinin ne olduğunu anlatıyordu."[50]

Denizin fiziksel etkisi Süreyya'da kendini, yanında, kıyısında mutlu olunan bir yer olarak gösterir. Süreyya için deniz kenarına uzak, mehtapları, manzaraları olmayan bu

[49] A.g.e. , (s.16)
[50] A.g.e., (s.34)

İstanbul'daki bu köşk "uğursuz"dur, "cehennemdeki bağ"dır. Tuttukları yalı ise "mücevher kutusu fildişi yuva"dır. Suat ile Süreyya yalıyı gördüklerinde çok beğenirler. Denizin kapılarının önüne kadar gelmesi onlarda farklı bir hâl yaratır. Suat ile Süreyya'nın deniz manzarası (seascape) mutluluktan ibarettir. Denizin sabah, öğle, akşamki hallerini her ayrıntısıyla deneyimledikleri anlar ayrıntılı bir ruh çözümlemesiyle verilmiştir:

> O asıl sabahları seviyordu, oturdukları odanın üstünde yatıyorlardı. Evvela güneş, o cehennem güneşi değil, kız gibi saf ve taze bir güneş gelip odaları aydınlatıyor, "Uyanınız" diyordu; sabaha kadar deniz insana mahrem [gizemli] ve şen bir ninni söylüyor, bazen tehevvür ederek [öfkelenerek] gürlüyor, köpürüyor, fakat ekseriya böyle sakin bir kuzu gibi melül ve uslu… Suat her gün bu güneşle beraber uyanıyor, sıçrayıp camları açıyordu, o zaman içeri sabah, hayat, neşe, bahusus gençlik, her şey sade bu güneşle, sade denizin sesleriyle, bütün bunlar odalarına ve kalplerine hücum ediyordu; insanı gelip böyle koklayarak ısıtan, denizin taravetiyle [tazeliğiyle] serin bir hararet veren güneşle yıkanıyorlardı… İşte Süreyya buna doyamıyordu. (Rauf, Eylül, 2012, s. 52)

Mehmet Rauf romanlarında, Süreyya ile Necip ilk defa bir yatla dünyayı gezme fikrini ortaya atar. Okyanus ötesini gitme hayali Rauf'ta sürekli rastlanacak bir hülyadır. Anlatıcının deyimiyle yer-sever karakterler sahilde –yalı da dahil edilebilir- ve denizde "melâllerini" örterler. Zaman zaman Suat ve Necip için bir vapur düdüğü "acı"yı hatırlatarak yüreklerini hoplatır. Vapur uzaklaştıkça buranın acısını, kederini alıp götürür. Başka mutlu mesut uzaklara yol alır.

Deniz, fiziksel bir mekân olarak ayrı mutlu bir âlem olarak verilir. Burada huzur bulunur, düşünülür ve düşüncelere çare bulunur.

3.1.3 Genç Kız Kalbi

Mehmet Rauf'un *Genç Kızın Kalbi* (1912) adlı romanı Pervin adlı eğitimli, çağdaş, güzel bir kızın İstanbul'daki hayata özenip, İzmir'den İstanbul'a gitmek istemesiyle başlar. Pervin güzel şeylerin, zevkin, mutluluğun İstanbul'da olduğunu düşünür. Anne- babası ısrara dayanamaz ve Pervin'i amcasının yanına, İstanbul'da İstinye'deki yalıya gönderir. Amcası, amcasının eşi ve çocukları Nigâr ile Abdi, Pervin kadar "kibar" değillerdir ve Pervin buna çok şaşırır. Bin bir hayalle geldiği İstanbul'un manzarasına hayran olsa da insanlarından nefret etmeye başlar. Bir şaire aşık olur ancak bir gün annesinden aldığı mektupta bir jandarma kumandanının kendisini istediğini öğrenir. Pervin bunu kabul edemez, Behiç'e aşıktır. Amcası durumu fark edince şairin niyetini sorgular. Şair, kızın maddî durumuyla ilgilenmektedir. Pervin

bunu öğrenince İstanbul'dan iyice soğur. Jandarma kumandanının teklifini kabul ederek İzmir'e döner.

Deniz bu romanda iki yerde geçmektedir. İlki romanın başında Pervin'in gözünde tüten İstanbul'dur. İstanbul'a geldiğinde Fenerbahçe, Moda, Kadıköy, Adalar manzaralarıyla onu büyüler. Buradaki letafetler, güzellikler, mehtap Pervin'in aklını başından alır. Roman ilerledikçe İstanbul'dan nefret etmeye başlayan Pervin'e İstanbul manzarası siyah, koyu, sıkıcı, boğucu gelmeye başlar ve deniz manzarası (*seascape*) değişir. Artık romandaki kara alanı Beyoğlu ile deniz kenarında yaşadığı yalı ve Boğaz manzarası bir bütünleşir ve deniz sevilmeyen bir yere dönüşür. Pervin bundan sonra İstanbul'u sık sık İzmir'le kıyaslar. Merak ettiği Göksu gezintilerinde, İstanbul'un zengin halkını tanıdıkça ona yapay gelen bu yaşantıdan nefret ederek İzmir'deki aile hayatının ulviyetini özler. Deniz, kara değerleriyle bağlantılı olarak verilmiştir. Üst sınıf, Göksu deresindeki gezintiye hava almak, hayallere dalmak ya da düşünmek için değil birbirlerine gösteriş yapmak için çıkarlar. Denizde deniz değerleri yok olur. Sandallar, kıyafetler, kibar halkın davranışları öne çıkar.

Pervin, amcalarıyla beraber bir gün Büyükada'daki köşke gider. Aşık olduğu Behiç de Pervin'in orada olduğunu duyunca köşke uğrar ve gezinti yapmaya teklif eder. Pervin için burada deniz manzarası mutlulukla bağlantılıdır. Hem sevdiğiyle yapacağı bu gezi onu mutlu etmektedir hem de deniz onun mutluluğuna eşlik eden, neşe veren bir manzaradır. Pervin gezide adeta mest olur. Manzara Mehmet Rauf'un diğer romanlarında da görüldüğü gibi müzik (alaturka olmayan, yabancı) ve koku unsuru (çam kokusu) ile beraber verilir, burada çam kokusu ve müzik sesleri bütünleşerek mutlu bir tablo çizer, aşkı, mutluluğu yaşatır, pekiştirir. Ancak bu romanda görü anlatısı ya da bulanık zihin yoktur. Deniz, fizikî etkisiyle ön plana çıkmaktadır; Pervin'in aşkına ortak olur, ona gülümser, yabancı kaldığı İstanbul'da ona dostluk eder:

> Deniz kenarında birtakım arabalar durmuşlar, oradan serpilmiş denizi seyrediyorlardı, biz de durduk.
>
> Bu anda, ayrı ayrı hepsinin çok neşeli olduğuna şüphe bulunmayan bu yüzlerce kişiden mürekkep kalabalık içinde, kendimi hepsinden mesut buldum… Çünkü bütün halk arasında, şüphesiz, karşımda oturan benim kalbimi bağlamış ve cezbetmiş ve bana merbut görünmekte olan bu erkek kadar müstesna, eşsiz, mümtaz başka bir erkek yoktu. Bunu düşünerek aldığım nefesler, ruhumu neşeyle, saadetle ıtırlaştırıyordu. (Rauf, Genç Kız Kalbi, 2016, s. 99)

Bir gün bu aşkı öğrenen amca, Behiç'in niyetini sorgular. Behiç, zengin olmak istemektedir: "Zengin olsaydı belki alırdım, kız fena değil, hoşuma gidiyor… Fakat yaşamak için insana hayat lazımdır, hayal değil…" [51] diyerek Pervin'i reddeder.

Mehmet Rauf'un *Eylül'*de ayrıntıyla işlediği deniz manzaraları, kahramanların uzun uzun anlatılan denizden zevk alma anları bu romanda kaybolmuştur.

3.1.4 Bir Aşkın Tarihi

Mehmet Rauf'un *Bir Aşkın Tarihi* (1912) romanı Büyükada'da geçer. Güzin, Abdülhamid dönemi paşalarından Şener Paşa'nın kızıdır ve verem olduğu için babası onu Ada'ya getirir. Macit, herkesin bahsettiği, Ada'ya yeni gelen Güzin'in kim olduğunu merak eder. Ada halkı, Güzin'e "hafif kadın" der. Macit bunlara inanmaz. Güzin ile Macit birlikte olurlar. Ancak Güzin Macit'i ansızın terk eder ve bir süreliğine uzaklaşacağını söylediği Mısır'a gider. Güzin bir sene sonra Ada'ya döndüğünde evlenmiştir. Macit, Güzin'in kaçamaklar yaptığını görür ve onu aklından siler.

Macit'in Ada'da Güzin ile deniz kenarında yürüme sahnelerinde deniz mutluluğu, "tatlı saatler" olarak adlandırılır. Kâğıthane'de kayıkla gezintiyle çıktıkları vakit mutluluktan, manzaranın güzelliğinden saatlerin nasıl geçtiğini anlamazlar. Sık sık Ada'dan Çekmeceler'e ve Maltepe'ye, Heybeliada'ya, Fener'e yaptıkları gezilerde deniz aracı olarak vapuru kullanırlar ancak bu sahnelerin bir burada incelenecek anlamda bir işlevi yoktur.

3.1.5 Menekşe

Mehmet Rauf'un *Menekşe* (1913) romanı Beyoğlu Tokatlıyan'da başlar. Başkarakter, kara alanında Ahmet Cemil gibi kararsız ve şaşkındır. Hüseyin Bülend evli ve çapkın, "aşka aşık" bir adamdır, aynı zamanda meşhur bir yazardır. Beyoğlu'ndan çıktığında Şişli'deki Ermeni arkadaşı Madam Saryan'ı ziyarete gider. Bu sırada edebiyattan çok iyi anlayan, iyi bir okur Matmazetl Violet'le tanışır. Derin bir edebî sohbete girerler. Bu genç kızı kendisine "hemşire-i ruh" bulur, ona gönlünü kaptırır. Aynı zamanda İclal ve Münevver'e de yakınlık duyar. Matmazetl Violet İzmir'e döner ve Hüseyin Bülend'e bir mektup yazar. Mektupta aslında Türk olduğunu, o gün Şişli'de Madam

[51] Rauf, M. (2016). *Genç Kız Kalbi,* (s. 114). Kırmızı Kedi Yayınları: İstanbul.

Saryan'ın, kendisinin menekşeyi sevdiği için, birden Matmazel Violet olarak tanıttığını söyler.

Roman sınırlı kara mekânları arasında geçer. Deniz alanının tek bir yerde kullanıldığı görülür. Tarabya rıhtımı, Hüseyin Bülend'in İclal Hanımefendi'ye vurulduğu yer olarak geçer:

> O zaman birkaç kereler Beyoğlu'nda, yahut Tarabya rıhtımında arabasında görerek meftun-ı nefâseti olmuş olduğu bu genç hanımefendiyi tekrar tasavvur ve temsil ederek, kalbinin derin bir saadet ve inşirahla, adeta âşıkâne bir heyecanla çarpındığını hissediyordu; ve bu heyecanın taht-ı tesirinde, lâyıh olan sözleri bir kağıda kaydederek nihayet İclâl Hanımefendi'ye yazacağı cevabını hazırladı… (Rauf, Menekşe, 2012, s. 41-42)

Deniz Mehmet Rauf romanlarında sıkça aşkla bağlantılıdır. Burada da aşkın başladığı bir nokta olarak görülür. Karada başlayan roman karada sonlanır. Bu nedenle ikinci bölümde tekrardan değinilmeyecektir.

3.1.6 Karanfil ve Yasemin

Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin* (1924) romanı kara alanı olan Nişantaşı'nda başlar. Mehmet Rauf ilk kez bir romanında kara değerlerini bu kadar ayrıntılı çizmiştir. Samim, Avrupa'dan yeni dönmüştür. Arkadaşı Pertev, onu Nişantaşı'ndaki çay partisine çağırır. Pertev'in babası paşadır ve Samim bu sayede İstanbul'un kibar aileleriyle tanışır. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki İstanbul'un cemiyet hayatına karışan Samim'in hayatı anlatılır. Karasallığın ön planda olduğu bu romanda rütbeler, maddiyat, mülkiyet gibi kavramlar ön plana çıkar. Üst sınıf, kara değerlerine bağlıdır. Bu değerler de Avrupa'ya gitmek, konakta, yalıda yaşamak, Amerika'dan mobilyalar, Fransa'dan tasarım eşyalar, İngiltere'den kumaşlar, çay partileri, Beyoğlu'ndan alışveriş olarak kendini gösterir. Kara değerleri çoğunlukla maddiyatla ilgilidir ve *Karanfil ve Yasemin*'de roman boyunca nesneler ön plana çıkar. Deniz çok az görülmekle birlikte deniz manzaraları çok iyi ve işlevli çizilmiştir ve Rauf'un diğer romanları gibi koku ve müzik unsurları ile verilir.

Samim, Nevhiz'le tanıştığında ona gönlünü kaptırır. Yine bir çay partisinde Samim ile Nevhiz sohbet ederler. Nevhiz, Mehtap Sonatı'nın ruhunda bambaşka hisler uyandırdığını Samim'e anlatır. Sonat, capcanlı bir mehtap tasviridir. Nevhiz bu sonatı her duyduğunda denizde gezen ışık dalgalarını gerçekmiş gibi gözünün önünde canlandırır:

> Halbuki Mehtap Sonatı… Benim için muhteşem, beliğ [açık] ve canlı bir mehtap tasviridir. Öyle cümlecikler vardır ki bana denizde gezen menevişli ziya dalgacıklarını adeta hakiki imişler gibi gösterir, tecessüm ettirir [canlandırır]… Sonra bir yeri vardır ki, ayın denizdeki aksi üzerinde uçan hafif bir rüzgâr gibi eser, suları okşar, dalgaları öper, gayr-i mahsus [sezilmeyen] bir peri nağmesiyle terennüm eder, uçar gider… (Rauf, Karanfil ve Yasemin, 2018, s. 102)

Mehmet Rauf'da ikinci kez olarak Avrupa sahillerini dolaşma hayali görülür. Hayal bu romanda gerçekleşir. Pervin ile Şeref, Pertev ile Yezdan evlenmiştir ve Avrupa'ya doğru denizlere açılırlar Döndüklerinde Pervin'i Samim'e oradaki denizlerde başka bir ruh haline büründüğünden bahseder. Deniz, Avrupa'da başkadır. Avrupalı denizden başka zevk alır:

> Samim sordu:
>
> "Denizi sever misiniz Pervin Hanım?" dedi.
>
> Pervin kaşlarında latif bir hatt-ı zevkle [zevk çizgisiyle]:
>
> "Bayılırım" diye cevap verdi.
>
> "Deniz hayatı Avrupa'ya mahsustur. Biz burada her şeyi olduğu gibi denizi de feda etmişiz. Kendi haline terk etmişiz… Yazın denizden ne zevkler alınabilirken bundan bizim hiç haberimiz yoktur… Oostende'da olduğu gibi Avrupa plajlarında ne latif bir hayat sürülür… Mesela farz ediniz ki sizinle beraber şimdi denize giriyoruz… Beş dakika sonra siz latif ve şayan-ı perestiş [tapınmaya layık] bir deniz kıyafetiyle tulû ediyorsunuz [görünüyorsunuz]… Beraber kumların üzerinde, çakılların arasında, dalgaların derâguşlarına müstağrak [kucaklayışlarına batmış] oynaşıyoruz… Ne güzel hayat olur, değil mi?.." (Rauf, Karanfil ve Yasemin, 2018, s. 253)

Mehmet Rauf'ta deniz manzarası çoğunlukla aşk ile bağlantılı olarak verilir. Aşıklar, denize bakarak aşkını tazeler:

> Fener'de ilerliyorlardı. Adalar tarafında en uç köşede sahile indiler. Orada kayaların üstüne oturdular. Oturdukları büyük kaya ayaklarının altında oyuklar, kovuklarla yırtıklar ve yarıklarla yapılmış, suyun içinde ötede beride bazen bir timsah sırtını, bazen bir yılan başını andırır parçalar halinde fırlamıştı. Hafif bir rüzgârla titreyen suyun ra'şeleri [titreyişleri] bunların kenarlarına çarparak sermest [sarhoş] cilvelerle oynaşıyordu.
>
> Bu silik güneşi ile, dumanlı simasıyla ketum [sır saklayan], hazib, muhteriz [çekingen] bir sonbahar günüydü. Ta uzakta Adalar, yekpare bir silsile halinde İzmit'e doğru uzuyor, arkasında mavi dumanlarla kaybolmuş eflatun dağların zinciri seçiliyordu. Beri tarafta Marmara sincabi, sakin uzanarak bir adem [yokluk] uçurumunda kayboluyor gibiydi. Semada dağınık, perişan tül bulutlar sallanıypr, sönük bir Eylül güneşi bunların arasında bazen gölgeleniyor, bazen aynada aksetmiş gibi yanıyordu.

> Arka taraf, seması saf ve pak bir mavilikle mahmur [uykulu] ve hayalî imtidad ediyor [uzanıyor], tepeler, sahiller, berrak, parça parça, uzakta İstanbul, ufkun üzerinde irtisam eden [resimlenen] camilerinin ve minarelerinin ehvaliyle [dehşetleriyle] müphem tebellür ediyordu [billurlaşıyordu]. Ufukta bir vapur ufalmış, dumanlarının içinde kaybolmuştu.
>
> Havanın bu ince melaliyle onlar da hüzne müstağrak [batmış], ağır ağır avdet ettiler [geri döndüler]. Bilhassa Pervin daha derin bir surette mahzun görünüyordu. Giderken hep söylendiği halde avdette dakikalarca sükût ediyor, hatta Samim'in suallerine bile müşkülatla cevap veriyordu. (Rauf, Karanfil ve Yasemin, 2018, s. 254)

Samim, aşktan kafası karışık olduğu bir anda yürüme ihtiyacı duyar. Bu sırada denizi izler ve "Ah, sevmek ve sevişmek için ne emsalsiz yerler" diyerek manzarada sızlayan acısını dindirmeye çalışır:

> Deniz sîmîn [gümüşten] bir incila [parlaklık] ile süzülüyor, sema bakir bir mahrumiyetle derinleşiyor, arkada, ta arkada Bozburnu uzakların âguşunda [kucağında] dumanlanıyor, Adalar, daha yakın, yeşil kabartılarla yekpare denilecek kadar birbirine yapışık, daha derin, daha bariz tecessüm ediyordu. Birkaç duman dalgası havada şuhane [şuhça] bir iltiva [sarılma] ile asılmış, nazlı nazlı yayılmış, uzamış bir halde sallanıyordu. Sağında, Kalamış'tan başlayıp Moda'ya kadar giden sahilde yeşiller daha canlı, renkler daha ateşli görünüyor, sonra Moda'nın ilerisinde, daha uzak görünen Rumeli kıyısı yayılıyordu.
>
> Arabalar tek tük çiftler, kadın erkek gruplar tenezzüh için çıkmışlar, geziyorlardı.
>
> Deniz o kadar yumuşak görünüyordu ki insan âguşuna [kucağına] atlamak, içinde gömülmek, lazımsa orada can vermek isteyecek kadar derin bir tahassüs duyuyordu.
>
> "Ah ne yazık!" diye düşündü, "Şimdi o da beraber olsaydı…" (Rauf, Karanfil ve Yasemin, 2018, s. 229)

Samim, mutlu geçen Nişantaşı ve Beyoğlu günlerinin arkasından aşka düştüğünde, soluğu, düşünmek için deniz kenarında alır. Halit Ziya Uşaklıgil'de arzuyu bakışlarla imgeleyen deniz manzarası, Mehmet Rauf romanlarında mutlu aşk ve mutsuz aşk olarak ikiye ayrılır. Mutlu aşk manzarayı güzelleştirir, mutsuzluğa sürükleyen aşkta ise deniz hüzünle seyredilir. Samim'e gönlünü kaptıran Pervin, yine kafa karışıklığı anında denizi seyreder. Denizde melalini izler:

> Arka taraf, seması saf ve pak bir mavilikle mahmur [uykulu] ve hayalî imtidad ediyor [uzanıyor], tepeler, sahiller, berrak, parça parça, uzakta İstanbul, ufkun üzerinde irtisam eden [resimlenen] camilerinin ve minarelerinin ehvaliyle [dehşetleriyle] müphem tebellür ediyordu [billurlaşıyordu]. Ufukta bir vapur ufalmış, dumanlarının içinde kaybolmuştu.
>
> Havanın bu ince melaliyle onlar da hüzne müstağrak [batmış], ağır ağır avdet ettiler [geri döndüler]. Bilhassa Pervin daha derin bir surette mahzun görünüyordu. Bilhassa Pervin daha

> derin bir surette mahzun görünüyordu. Giderken hep söylendiği halde avdette dakikalarca sükût ediyor, hatta Samim'in suallerine bile müşkülatla cevap veriyordu. (Rauf, Karanfil ve Yasemin, 2018, s. 254)

3.1.7 Böğürtlen

Mehmet Rauf'un *Böğürtlen* romanı 1926'da yayımlanır. Müjgân, babasını kaybettikten sonra İstanbul'da kuzenleri Şekure, Mahmure ve Nigar ile yaşamaya başlamıştır. Üç genç kız İstanbul'un sosyete sınıfına mensuptur ve Müjgân onların yaşam biçiminden kendini uzak tutar. Yazı Büyükada'da, kışı Nişantaşı'ndaki apartmanda geçirirler. Roman Büyükada'daki Kalipso Otel'de başlar. Pertev ile Nihat bu üç genç kızın verdiği partilere katılır. Pertev bu sırada Müjgân'a aşık olur. Müjgân, evlenmek istediğini belirtir. Bir süre Pertev'in aşkına inanmasa da sonra ona inanır ve evlenirler.

Deniz burada daaşkla bağlantılı olarak kullanılır. Pertev, Müjgân, Nihat ve bu üç kız kardeşle sandal gezintisine çıkarlar. Bu sırada Pertev Müjgân'a aşkını itiraf eder. Yine koku unsuru görülür. Müzik motifi değişerek yerini kalabalığın sesine bırakır. Pertev'in aşkını itiraf ettiği bu deniz sahnesinde su, durgundur: "Parlak haziran sabahının denizi, durgunluğu ve sessizliğiyle ipekleniyordu. Tek tük sandallarda çocuklara ve kadınlara rastlıyorduk. Sabahın bütün coşkusu, bütün tazeliği, hoş kokulu bir serinlikle titreşiyordu. Bütün damarlarımda en şiddetli bir coşku çırpınıyor, beynimi sarhoş ederek bakışımla, soluğumla taşıyordu." [52]

Büyükada bu romanda bir deniz alanı olmaktan çok kara alanı gibi kullanılmıştır. Kara değerleri ön plana çıkar. Zengin ailenin kızları adayı bir gemi gibi komuta ederek yönetir. Kumar partileri, çay partileri ve diğer gezintiler onların emrinde gerçekleşir.

3.1.8 Define-Kan Damlası

Define (1927) romanı Şakir Feyzi'nin bir defineden haberdar olması ile başlar. Erzurum Hastanesi başhekimi Şakir Feyzi, Hacı Hanım'ı tedavi eder. Hacı Hanım'ın hayat hikâyesi tuhaftır. Gençken İstanbul'a bir paşanın konağında çalışmıştır. Bu konakta paşanın bir kitabında definenin yeri yazmaktadır. Paşa, Hacı Hanım'a bu

[52] Rauf, M. (2016). *Böğürtlen,* (s.43) İstanbul: Ema Yayınları.

kitabı Avrupa'ya kaçan kızı döndüğü zaman bu kitabın ona verilmesini vasiyet eder. Hacı Hanım, evlenip Erzurum'a döner. Bu vasiyeti yakında İstanbul'a dönecek olan Şakir Feyzi'ye bırakır. Şakir Feyzi, Hadiye Hanım'ı bulur. Annesiyle vasiyetten habersiz yaşamaktadırlar. Bir yandan Hadiye Hanım'ın ilk kocası Raci, kayınpederinin vasiyetinden haberdardır ve Şakir Feyzi'nin konağa gelip gitmesiyle definenin peşini bırakmaz. Raci, Hadiye Hanım'ın kızını ve Şakir Feyzi'yi kaçırır. Durumu Sherlock Holmes ve Arsené Lupin hikâyeleriyle yarıştıran Şakir Feyzi, buradan bir arkadaşı aracılığıyla kurtulur. Şakir Feyzi sonunda Hadiye Hanım'ın kızı Suzan ile evlenir. *Define'*nin devamı *Kan Damlası* (1927) yine Raci ve adamlarının entrikalarıyla devam eder. Hadiye Hanım, babasından kalan vasiyetle Tarabya'da bir köşkte kızı Suzan ve damadı Şakir Feyzi ile yaşamaya başlar. Raci ve kardeşi Hüsrev ile vesayeti kovalasalar da sonunda polis olaya müdahale eder ve Şakir Feyzi, Suzan ve Hadiye Hanım rahat nefes alarak yaşamaya başlar.

Kan Damlası bir polisiye romanıdır ve romanda deniz görülmez. *Define'd*e polisiye bir romandır. Burada ise deniz, definenin bulunduğu yer olarak geçer. Başkahraman vapurda giderken denizi süzer. İstanbul'da iki koy burnu arasında bulunan bu define büyük ihtimal Moda Burnu'nda olabilir. Moda'da defineyi aramaya koyulur. Bu sırada Fener'in Adalar'ın güzelliğiyle mest olur. Düşünmeden edemez. Deniz ona gençliği, aşkı hatırlatır. O sırada bir ağacın altında oturmaktadır ve definenin bu ağacın altında olabileceğini fark eder ve onu burada bulur:

> İki yüz elli bin lira ve iki nur mahluk! Bu kolay kazanılırsa, ne zevk kalır ne de bir lakayt olurdu!
>
> Dalgın, yorgun yürüyor, şimdi artık havâssıma [duygularıma] hâkim olarak, Fener'in, Adalar'ın arz ettiği bakir ciyâdetle [güzellikle] meclûb [tutkun], denizin, semanın füsûn-ı şiiriyle [büyülü şiiriyle] meshûr [büyülenmiş], gayr-i ihtiyârî [düşünmeden] ilerliyordum. Orada bir ağaca dayanarak, kalbim nihayetsiz emel hararetiyle pür-galeyan, havâssım tahassüsâtımın [duygulanmalarımın] inkişâfıyla [meydana çıkmasıyla], sarhoş bütün mesemmâtımla [hücrelerimle] teneffüs ediyor, gençlik ve zenginlik ve bunların bahş ve temin edeceği aşk ve zevkin bütün emvâcını [dalgalarını] her nefesimle sermest-âne [sarhoşçasına] içiyordum.
>
> Oraya oturmak istedim, ağacın kökünde oturulabilecek bir münasebet yer ararken, kökün boğum boğum olduğunu gördüm ve birden bir şimşekle tutuştum.
>
> Sıçradım, geriledim. Ağaca hariçten dikkat ettim.
>
> Bu bir ağaç değil, adeta boğumlu bir kök idi.
>
> Demek… Demek…
>
> Ah, acaba bahsolunan aradığım boğumdan murat ağaç mı idi?

> Burundan itibaren onu mütecâviz [aşkın] ağaç vardı. Koşa koşa burna gittim, saymaya başladım. Bir, iki, üç, dört, beş, altı, yedi, sekiz, dokuz…
>
> Acaba bu muydu? (Rauf, Define, 2013, s. 31)

Bir sonraki deniz sahnesinde Şakir Feyzi, Adalar'a uzanan manzarayı izler. Mavi deniz, başka bir aleme, başka bir hayata ait şeylermiş gibi acı ve hasretli bir nazarla bakar:

> Pencereden uzak ufka ve beyaz köpüklü dalgaları görünen mavi denize, başka bir âleme, başka bir hayata ait şeylermiş gibi acı ve hasretli bir nazarla bakıyordum. Merdivende yine ayak sesleri aksetti. Fakat bu sefer birkaç kişi geliyorlardı.
>
> İçim sızladı, yüreğim hop ettim. İşte, cendereye giriyordum.
>
> Üç kişi idiler. Birisi deminki herif, diğer ikisi kıyafetleri muntazam [düzgün], sözlerinden râbıtalı [düzenli] adamlar olduğu anlaşılan efendi adamlardı. (Rauf, Define, 2013, s. 56)

Bu sırada peşindeki adamlar yanına gelir ve birden kaçmaya başlar. Kurtulmak ister. Şakir Feyzi, Raci'nin adamlarından nasıl kaçacağını düşünür, Şakir Feyzi kaçırıldığında pencereden denize bakar. Dışarı gayet şen, mesuttur. Mavi deniz başka bir aleme, başka bir hayata ait şeylermiş gibi "acı ve hasretli bir nazarla" bakar: "Pencereden uzak ufka ve beyaz köpüklü dalgaları görünen mavi denize, başka bir âleme, başka bir hayata ait şeylermiş gibi acı ve hasretli bir nazarla bakıyordum. Merdivende yine ayak sesleri aksetti. Fakat bu sefer birkaç kişi geliyorlardı."[53] Deniz, burada Şakir Feyzi'nin içinde bulunduğu zıtlığa işaret eder. Bunun dışında *Define* ve *Kan Damlası* romanlarında deniz manzarası çizilmediği için bir sonraki bölümde ele alınmayacaktır.

3.1.9 Son Yıldız

Son Yıldız (1927) romanı, Perran'ın Avukat Şefik Nuri ile olan evliliğiyle başlar. Şefik Nuri, eşini aldatmaktadır. Perran, kendisini yalnız hissetmeye başlar. Şefik Nuri ile boşanıp çok satan gazetenin başmuharriri Fahri Cemal ile birlikte olmaya başlar. Bu sırada gençlik aşkı Fuat'ın, cephede hayatını kaybettiğini sanarken yaşadığını öğrenir.

Roman, Beyoğlu Tokatlıyan'da başlar. Karasal değerlerin son derece öne çıktığı, üst sınıf yaşantısının manzaraları çoğunlukla Beyoğlu ve Şişli'de geçer. Bu nedenle deniz az geçer ve geçtiği yerlerde yine aşk acısı ya da mutluluğu temsil eder.

[53] Rauf, M. (2013) *Define,* (s.57), İstanbul: Labirent Yayınları

Fahri Cemal, Perran'la yaşadıkları, denize bakan evlerini "ilahî manzaralı, zevk ve zarafet yuvası" olarak anlatır:

> Cephesi, İstanbul'un en ilahi bir manzarasını teşkil eden ve bir tarafı hudutsuz Marmara ufku, uzakta dumanlar arasında mahmurlaşmış, Bozburun silsilesi, denizin üstüne dökülmüş ada zincirleri ve karşıda Kadıköy'ünden Boğaziçi'ne doğru uzanan yeşil tepelerden mürekkep manzaraya bakan salon, aks-ı cihete, apartmanın içine doğru uzanarak dipte kadife bir perde ile kapanıyordu. Perdenin içerisi paranın ve iptilanın toplayabileceği en harika-engiz musiki aletleriyle müzeyyen bir ahenk ma'bed idi.
>
> Cephe taraf bir kanat halinde diğer küçük bir salon vardı ki, Perran' n bu duvarı idi. Bu duvar, büyük salondan geniş camlı bir kapı ile ayrılıyordu. Bu XVI. Lui takımıyla mefruş ve her türlü teferruatıyla bir sanat ve zerafet yuvası idi. (Rauf, Son Yıldız, 1927, s. 50)

Denize bakan bir evin zenginlik ve zevki temsili ettiğinin altı çizilmiştir. Mehmet Rauf'un diğer romanları yalıda geçmesine rağmen ilk kez denize bakan bir ev karasal değerlerle bağlantılı olarak verilir. Deniz, satın alınabilen bir lükse dönüşür.

Adalar mehtabı, deniz manzarası Boğaziçi manzarası ile karşılaştırılır:

> -Âh hanımefendi, oradaki mehtap alemleri… Allah kameri adaların mehtabı için yaratmıştır diyeceğim… Kamer orada bir mehtap değil, adeta canlı bir hayat ibda eder… Ağaçlar, duvarlar, taşlar bile canlanır, hepsi kamerin nevaziş nurları altında galeyana gelir, aşktan, saadetten bahsetmeye, insanlara: "Sevişiniz, sevişiniz!" diye hitap etmeye başlar. Gölgeler canlanır, topraklar canlanır, ağaçlar canlanır, her şey ezeli bir sermesti ile bayılır… Halbuki Boğaziçi'nde mehtap mezalim ve şa'şasızdır… Adalarda mehtap ne kadar feyyaz ve pür-nur ise, Boğaz'ın mehtabı o kadar ıssız, o kadar ketum, o kadar gölgelidir… (Rauf, Son Yıldız, 1927, s. 76)

Rauf'un romanlarında manzara karşılaştırmaları sık görülür. Mehtabın Adalar'da canlı, Boğaziçi'nde ketum olduğunu söyler. Ancak mehtabın bir ortak noktası vardır o da mehtabın bir manzaradan fazlası olarak kendisinin canlı bir atmosfer olduğudur:

> Boğaziçi kıyılarında yerleşen Türkler, burada dünyanın başka bir yerinde eşine rastlanmayan bir medeniyet kurmuşlardır. Tabiatın imkân tanıdığı büyülü bir atmosfer içinde, dünyanın hiçbir yerinde benzeri bulunmayan "Mehtap alemleri"ni de icat edenler onlardır. Aslında mehtaba, bir eğlence diyemeyiz. Çünkü mehtaba çıkanlar, tabiat ve musikinin eşsiz uyumuyla meydana gelen esrarlı atmosfer içinde tam bir teslimiyete varırlar. Bu teslimiyet âdeta, ruhun bedenden ayrılması ve katılan insan topluluğu içinde "ben" in dilinerek bir bütün hâlinde "biz"e dönüşmesidir. Ahmet Hamdi Tanpınar bu sebeple mehtabı bir "ayışığı ibadeti" olarak tanımlar. Musikinin tesiriyle ferdî acı ve ihtiraslarından kurtulabilen insanlar, ruhlarında hissettikleri bir yenilenme ve arınma ile bu âlemden ayrılırlar. (Koç, 2005, s. 207)

Bir başka yerde de Avrupa sahilleri ile Boğaziçi manzarasını karşılaştırır. Nice, Monte Carlo, Napoli sahilleri "denizin atlası" ile saadet duyulacak, aşk tazelenilecek yerlerdir:

> Ah! Napoli'yi görsen Peri? O, Vezüv Tepesi'nde duman bulutuyla… Sonra o sahilleriyle, binbir bahçe içinde gizlenmiş bin bir köşküyle, o çamlar şairane, resmengiz şekilleriyle… Bahusus bu havanın letafeti… O güneşin rengi, o denizin atlası… Bunları birçok defa gördüm. Fakat, şimdi seninşe bütün mesammatımla başka saadet duyarak en derin vücut içinde göreceğim… Sonra İtalya'nın bütün şehirlerinde her birinde ancak bir hafta on gün kalır Nice' e gideriz… Nice'nin tam karnaval zamanına rastgelecek… O karnaval hayatını bir görsen Peri, bir görsen… Bahusus o Nice'nin, Menton'un, Monte Carlo'nun şa'şalı kibarlığına bayılırsın… Daha… Ne bileyim… Aklımız nereye isterse, canımız neresini isterse, trene binince, yahut otomobile atlayınca, dünyanın en nefis şehirlerini, en renkli, en mu'attar memleketlerini gezeriz… Daima beraber, daima mesut…. (Rauf, Son Yıldız, 1927, s. 126-127)

Fahri Cemal, Perran ile beraber Avrupa sahillerinde dolaşmayı planlar. Bu sırada Perran, gençlik aşkı Fuat'ın yaşadığını öğrenir ve bu geziye soğuk bakamaya başlar. Fuat ve Perran buluştuklarında, Perran Avrupa'ya gideceğini söylemesi üzerine Fuat, Perran'ı kaybetmekten korkar. İntihar etmeyi düşünür. Bu sırada deniz manzarası (seascape) değişir. Deniz artık mutlu, şen bir zarafet yuvasını değil, acıları hatırlatır. Perran, Avrupa'ya gideceği gemiye bindiğinde rıhtıma bakarak Fuat'ı düşünür, hayatının en müstesna, ilahî ve neşeli olması gereken gününde, İtalya sahillerini dolaşacağını günde, Fuat'ı düşünerek kahrolur. Yanında Fahri Cemal yerine Fuat'ın olmasını ister. Bu deniz yolculuğu onun için ıztıraba dönüşür ve deniz manzarası sitemle doludur.

Sevdiğiyle birlikte olan Fahri Cemal için ise Napoli sahilleri nefis yerlerdir:

> Üstat, artık, yine kollarının arasında bulduğu İstanbul'un şen, şayan-ı perestiş, inci kadınını tekrar ele geçirmekten, havanın, güneşin, denizin verdiği galeyandan sermest, balkondan biraz geri çekilerek geniş bir hareketle ufuğu gösterdi.
>
> -Asırlardan beri Periciğim! Asırlardan bri Napoli, güneşin feyzi, havasının letafeti, ikliminin yumuşaklığı, manzarasının canlılığı ile şöhret bulmuş bir şehirdir. Şu, sol sahil, karşıda ufukta gördüğün Kapri Adası'na kadar, fildişi villalarla, zümrüt bahanelerle süslü koycuklarla danteleterek uzar. Bu köyler, seyyahların perestiş ettikleri nefis tenzih yerlerdir. Mesela Surdeneto, bunlardan biridir. Bir şak ve şevk koyu ki, belki bildiğin İtalyanca bir şarkıya isim olmuştur. Bu sağ taraf Pozilipo'ya gider. Pozilipo ki, dünyanın bu pek güzel koyunun emsalsiz çamlarla dolu kıvrıntılarla süslenmiş bir köşesidir. Burada teneffüs edilen hava, bildiğimiz sair yerlerin havası değildir. (Rauf, Son Yıldız, 1927, s. 287)

Perran ile Fahri Cemil, yemek yemek için oturdukları masada hem manzarayı izler hem de mandolin gitarcı kızın ruh okşayan terennümlerini dinlerler. Fahri Cemal için manzara "rüya gibi", Perran için ise Fuat yanında olmadığı için "kabus gibi"dir. Deniz manzarasına yine müzik motifinin eşlik ettiği görülür:

> Çıktılar, otomobili buldular, Kral Cemal onu otomobilden indirerek rıhtımın taş merdivenlerinden sevk etti. Birkaç merdiven yürüdüler. Bir anda, namütenahi küçük elektrik fenerleriyle tenevvür edilmiş, beyaz örtülü küçük masalarla doldurulmuş denizle bir hizada bir sahil lokantalarında bulundular.
>
> Deniz, burada bir minderin içinde sakin ve durgun, namütenahi sandallarla dolu idi. Rıhtım, ekseriyeti avam halktan gürültücü, mevvac ve müteharrık bir insan kalabalığıyla taşıyordu. Yan yana, birkaç lokanta masalarını dükkanların önlerine yaymışlar, her birisinde başka bir çalgı takımı, bir hay huy, bir keşmekeş, bir izdiham kaynıyor, taşıyordu. Fahri Cemal:
>
> -Burası; dedi; Burası Napoli'nin asıde hayatına melce bir yerdir. Napoli hayatını görmek isteyenler burasını görmelidir.
>
> Orada bir temizce masayı intihap edip oturdular. Seyyar bir mandolin gitarcı bir kızla beraber hemen yanlarına yanaştı, terennüm ve teganniye koyuldular.
>
> Perran, mütehayyir, mebhut, bunları seyrediyor, ve şarkılarını dinliyordu. Fahri Cemal, garsonla, liste üzerinde müzakere ediyor, emirler veriyordu…. En keskin tahassüslerle titreyen Perran, kalbinde daha dolmamış, bir meraretle akşama kadar gözümün önünden geçen arızî manzaralarla unutmuş gibi olduğu Fuat'ı, yine gözünün önünde buldu.
>
> Ah, bu aşk…. Her yerde, her köşede, aşk vardı. Dağıstan'ın tepelerinde, Afganistan'ın türbelerinde, Japonya'nın pageantları, Hindistan'ın mabedlerinde, nasıl hakim ve nasıl müstebidd mevcut ise… Eğin kıvrıntılarında İstanbul'da, Van'da, Eğin'de ve Napoli'de de o hüküm sürüyordu. (Rauf, Son Yıldız, 1927, s. 294-295)

Fahri, Perran ile beraber İtalya sahillerini mest halde dolaşır. Deniz onun için mutluluk kaynağıdır. Perran'a gezi planını anlatırken, bir insanın gezdiği yeri manzaralarıyla gezmesi gerektiğini söyler:

> Akşam üstü müzeden çıkmışlar, zengin Viyaroma Caddesi'nden aşağı iniyorlardı.
>
> Fahri Cemal, Perran'ın yine bir avdet tesiri ani neşe gölgesinden alevlenerek:
>
> -Şimdi, dedi; şimdi Perrancığım, Napoli'de gezecek yerleri sayalım, bir gün Pompei'ye gideriz. Pompei'ye bir meraklı seyyahı birkaç gün işgal ediyorlarsa da biz, evvel bir gün gidip umumi bir nazarla tetkik ederiz. Sonra bir gün otomobille Portici'den ileri gidip sahildeki koyları ta Sorrento'ya kadar bir bir yine umumi bir nazarla gezeriz. Daha gidilecek Capri Adası var. Bu ada, bir güzellik harikasıdır. Etti üç gün değil mi? Bir de Pozilipo… eder dört… Ha, bir de akvaryum var…Burası belediye bahçesinde bir bahri müzedir… Ne kadar hayvanat-ı bahriye, deniz mahsülatı varsa burada, hepsini su içinde göreceksin… İnsan adeta deniz altında

> yaşıyorum vehmiyle bir derin raşe duyar… Eğer hoşlanırsan sahil koylarının hepsinde güzel oteller vardır, onlarda istediğimiz kadar kalabiliriz… (Rauf, Son Yıldız, 1927, s. 320)

Perran, Fahri Cemal gibi bu sahil manzaraları karşısında mest olmaz. Fuat'ı düşünerek ağlar. Fuat, İstanbul'da denizi izler. Suda boğularak intihar etmeyi düşünür. Perran bu özleme dayanamayıp İstanbul'a döner ve Fuat ile birlikte olmaya başladığında ikisi için deniz, acı ve elem dolu olmaktan çıkar. Perran, bu sefer Fuat ile hayalini kurduğu Avrupa seyahatine çıkar. Bu sırada rıhtımda bekleyen Fahri Cemal için deniz manzarası yalnızlığı ve acıyı temsil eder. Perran ile Fuat için manzara "aşk nurları" ile parlar, "emel deryaları"nda gezmektedirler.

Deniz manzarası (seascape), yine aşkın mutlu-mutsuz temsili haline dönüşür. Sevdiğine kavuşan aşık için mutlu, acı çeken için mutsuz manzaralardır. Bunun dışında deniz manzarası kullanılmaz.

3.1.10 Harabeler

Mehmet Rauf'un Yunus Nadi'ye ithaf ettiği *Harabeler* (1927) romanı cumhuriyetin ilk yıllarındaki İstanbul'un yeni hayatını anlatır.

> Mehmet Rauf, *Bir Zambak'ın Hikâyesi* sonrasında yaşadıkları nedeniyle geçimini tamamen yazılarıyla kazanmak zorunda kaldığından (Tarım 1998: 35) gazete ve dergilere makaleler ve tefrika romanlar vermektedir. 1925'ten itibaren *Cumhuriyet* gazetesinde aralıklarla yazılarını yayımlatan yazar (Törenek 1999: 54-55) 1926'da bu gazeteyle yeni bir tefrika roman için anlaşılır. Yazar, tefrikanın son sayfasında verdiği tarihe göre *Harabeler'e* aylar önce, 1926'nın Şubat'ında, başlamış olmalıdır…"*Harabeler yeni İstanbul hayatının bir ayinesidir. Harabelerin getirdiği sefalet tecellileri içinde İstanbul hayatının bir ayinesidir. Harabelerin getirdiği sefalet tecellileri içinde İstanbul âlemlerinin hariminde ne elim ne çirkin ve bazen ne müstekreh faciaların geçmekte olduğunu tasvir eden bu büyük millî romanı yakında tefrika etmeye başlayacağız."* (İmzasız 1926: 2). Roman ilk sayısıyla bu reklamdan kısa süre sonra, 22 Temmuz 1926'da okurun huzuruna çıkar. (Rauf, Harabeler, 2018, s. 9)

İlk kez Mehmet Rauf romanlarında landmanin başkarakter olduğu bir metinle karşılaşılır. Kara değerleri, müphemliğe yer bırakmayacak şekilde nettir. Sayılar, rakamlar çok belirlidir. Deniz, diğer romanlarda olduğu gibi bu romanda da aşk ile bağlantılı şekilde mutlu yer (happy-place) ya da mutsuz yer olarak geçer. Fethi Naci, Mehmet Rauf'un, eserlerinde aşk ve trajedinin dışına çıkmasına izin vermeyen bir çember içinde geçtiğini söyler. Bu trajedi ve aşkın verildiği mekânlar çoğunlukla deniz manzarasıyla bağlantılı olarak verilir. Aşk, karşılıklı ise manzara parıltılı, ışıltıdır; karşılıksız ise deniz manzarası (sea-scape) mutsuzluk veren, kasvetli, boğucu, karanlık

ufuklardır. *Harabeler'*de de aynı manzaraya rastlanır. Denizin az geçtiği romanda kara alanı ön plana çıkar. Kara değerlerin verilişini incelemek açısından da oldukça dikkat çekici bir romandır.

Lebibzâde Şefik Bey, İstanbul'un önemli bir ticarethanesinin sahibidir. Nuri Süha'yı Robert Koleji'nde okutmuştur. Nuri, isminin önüne kendisini okuttuğu için Lebibzâde'yi, isminin sonuna devrin yenilik taraftarlarının kullandığı isim olarak da Süha'yı ekler. Lebibzâdelerden Nuri Süha olarak tanınmaya başlar ve Lebibzâde Şefik Bey'in ticarethanesinde çalışmaya başlar. Bu ticarethane, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Ferdi ve Şürekâsı'*ndaki ticarethaneye benzer. İki romanda da müphemliğe yer yoktur. Nesneler, sayılar oldukça nettir. Sıraselviler'deki Lebibzâde Ticarethânesi'nin amiri Şefik Bey yüzlerce bin liralık servetin sahibidir. Lebibzâde, İstanbul'un belli başlı ticarethânesi, Almanya ve İngiltere'nin külliyetli ihracat yapan büyük bir müessesesidir. Olduğundan iyi görünme ve "ciddi" görünme hastalığı vardır. Moretti'nin bahsettiği -yukarıda sözü edilen- üst sınıfla bağlantılı olarak kullanılan "ciddiyet" e ve konfor alanı olarak zengin Erenköy semtindeki "köşk"e, Cağaloğlu'ndaki "konak"a, Ada'da "yazlık"a sahiptir. Karasal değerlerin tümüne sahip olmak, zengin bir köşkün bahçesinde ömür sürmek, büyük bir ticarethanenin sahibi olmak, işin patronu olmak isteyen Nuri Süha'nın ise henüz hiçbir şeyi yoktur:

> Beni, köşkün önüne, havuzun hududuna kadar teşyi ettiler ve oradan ayrılmak hüsranı en buhranlı hararetlerle kalbimi yakarak, dalgın, perişan uzaklaştım.

Temas ettiğim ikisinden istidlalen hepsi de böyle nefis olduklarına şüphe bulunmayan bu yedi bıldırcın arasında, bu zengin bahçede, bu müzeyyen köşkte ömür sürmek… Ne mesut bir hayal, diye binbir ahla kös kös avdet ettim. (Rauf, Harabeler, 2018, s. 39)

Bu köşke sahip olmak, üst sınıfa dahil olmak isteyen Nuri Süha'nın hayalleri metinde görü anlatısına, zihin bulanıklığına neden olmaz. Kara hayalinde her şey çok belirlidir. Köşk çok ayrıntılı tasvir edilir. Girişte sağda ve solda dört kapısı vardır, yemek odasının, holün ve diğer odaların yeri ve sayısı bellidir. Evde 16. Lui üslubunda döşenmiş halı vardır. Patron her gece dokuzda yemeğe oturur:

> Vakıa girip çıkarken mefruşatı pek dikkatli muayene edememişsem de bu hole sağdan soldan dört kapı açılmıştı. Bunlar, beni kabul ettikleri salon gibi muhtelif salonlar ve ihtimal birisi yemek odası olacaktı. Dipte mükellef bir merdiven kıvrılarak yukarıya, bıldırcınların gece yuvalarına sevk ediyordu. Merdivenin sağında solunda, kenarda, başka da iki kapı, mutlak hizmetçi ve mutfak dairesine gidiyor olacaktı.

> Beni aldıkları salon muazzam aynasıyla, zarif masasıyla koltukları, kanepeleri ve bütün levazımıyla On Altıncı Lui üslubunda mefruşatla döşenmiş ve yerde insanın topuklarını der-âguş eden zengin bir halıyla, pencereler ise ipekli mükellef perdelerle tezyin edilmişti. Her şey refah, servet ve saltanatı gösteriyordu. Geniş holün mermerleri de mutena yol halıları ve müteferrik seccadelerle örtülmüş siyah abanozdan sedef kakmalı mefruşatla döşenmiş ve bir köşede bir büyük kuyruklu piyano, üstünde büyük borusu azametle mevcudiyetini ilan eden bir gramafon… Ve daha her şey bu mutena tertiple tezyin olunmuştu. Tabii, diğer salonlar da aynı numunede olmak lazım gelirdi. (Rauf, Harabeler, 2018, s. 40)

Ada'da kiralanan köşkün aylığı bin beş yüz liradır. Ada, denizden bağımsız bir anlamda kullanılır. Zenginlik, gösteriş ve partilerin yapıldığı yerdir. Ada'da Yat Kulübü'nde, Splendid Otel'de "kibar hayatı" yaşanır. Dönemin İstanbul üst sınıfının çay partileri, baloları, dansları, konserlerine yer verilir. Bu partilerde giyilen kıyafetlerin tasviri de mühimdir. İskarpin, çorap, kravat, eldiven, mendil, terziden lacivert kostüm, renkli mantolar, melon şapka, rugan potin, boyunbağı, şık baston, sol gözde tek bir gözlük imza niteliğindedir. Tavırlar ise zarif, ölçülü, biçilidir. Karasal değerler, dönemin "kibar hayatı"nın alışkanlığıyla bağdaşlaştırılarak verilir.

Mehmet Rauf tarafından bir "harabe" olarak değerlendirilen bütün bu "kibar hayatı", romanda şöyle eleştirilir:

> Hükûmetimiz eğreti bir hükûmet olduğu gibi, efradımız da kiracı bir milletti. İşte o devirden kalan şu köşklerin hepsine bakınız. Bugün hepsi kiralıktır. Hepsi muvakkat bir ikbal mahsulü yaptırılmış yahut elde edilmiş vâsi binalar ki bugünün zîk maişeti, idaresini imkânsız hâle getirince kapısının üzerine: "Kiralık Köşk" levhasını yapıştırarak kimimiz Fatih'e, kimimiz Eyüp'e, kimimiz Kesmekaya'ya hicrete mecbur olduk. Eee, tabii küllü şey'in yerciu ilâ aslihî" değil mi? Bir devir evvelki mamur Boğaziçi şimdi baştanbaşa yıkılmış, bakımsızlıktan, idaresizlikten hak ile yeksan olmuş bir sürü harabe. Abdülaziz ricalinin o mutantan yalıları bugün ne hâldeyse Abdülhamit ricalinin müzeyyen köşkleri de şimdi o hâle geliyor. Hatta kirayla değil, bedava bile kimsenin oturamayacağı bu kışla-âsâ binalar nedir? Muvakkit ikballerle ölçüleri bozulmuş, şişmiş tuhutların piç semereleri bugün bütün o müdebdeb hayatlardan, mükellef ailelerden ne kaldı? Harabe… Sadece harabe… (Rauf, Harabeler, 2018, s. 141)

Denizin mekân olarak kullanım anlamına baktığımızda, karşımıza ilk olarak aşkın başladığı anda çıkar. Mübeccel'e aşık Nuri Süha, kotra seferinde Mübeccel'i inceler, onu izler. Deniz sahnesinin başlamasıyla beraber Nuri Süha'nın da zihninden sorular akmaya başlar. "Aşk nedir?" diye sormaya başlar. Denize bakarak aşkın ne olduğunu düşünmeye sürüklenmesi, mekânın etkisini gösterir ki bu düşünceler romanın dönüm noktasıdır. Mübeccel'e aşık olduğunu "fark eder". Mübeccel'in de kendisini sevmesini

çok arzular. Bu sırada Heybeli'ye gelirler. Deniz manzarası karşısında o kadar mutludur ki aklına Goethe'nin *Faust*'u söylettiği söz gelir:

> O esnada kotra rüzgârı pupaya alarak Burgaz'la Heybeli arasından geçip Heybeli'nin arkasında orsa ederek sakin suya dahil oldu ve ağır ağır Ada'ya sokularak gitmeye başladı. Çam Limanı'na giriyorduk. Heybeli sırtlarının çamlıkları denizden cennet gibi görünüyordu. Daha yaklaştığımız vakit yollarda merkeplerle koşuşan, naralar atarak gezen kalabalıklar görmeye başladık. Biz, Mübeccel'le ben, yan yana rüzgâr üstü kamara kaportasına uzanmış, önümüze levhalarını seren güzel Ada'nın güzel manzaralarını yan yana seyrediyorduk. O kadar mesuttum ki, *Faust'*ta Göte'nin zamana hitap ettiği gibi: "*Dur ey zaman. Artık hareket etme."* demeye hazırdım. Yanımda bu şayan-ı perestiş mahluk, karşımda yeşil kaliçelerini yayan bu Ada manzarası, önümde sakin suları dalgalanan mavi deniz, etrafımda Marmara'nın bu nefis havası. Böylece ebediyete kadar değişmeden hayatımın devamını bir saadet telakki edecektim. (Rauf, Harabeler, 2018, s. 98-99)

Nuri Süha, Mübeccel'in artık Şefik'i sevdiğini anladığında bu mutlu deniz manzarası değişir. Manzara insana "deli olma arzusu" verir. "Fırtınalı denizde kasırgalara uğramış bir tekne gibi tarumar" olur.

Romanın sonunda Mübeccel ile gemideki kavuşma sahnesinde ise deniz manzarası tekrar değişerek mutlu alana (happy-place) e dönüşür.

Romanda ikinci bölüme ait bir izlenim bulunmadığı için orada incelenmemiştir.

3.1.11 Halâs

İstiklâl Savaşı'nı anlatan *Halâs* 1929'da yayımlanır. Nihat, İzmir'e evini satmak için gelmiştir. Bu sırada mütareke ilan edilir. Rum Beatrice ile ilişkisi başlasa da yurtsever bir Türk olarak İstanbul'a gidip memleketin kurtuluşuna yardım etmek ister. İstanbul'a geldiğinde İclal ile tanışıp Millî Mücadele hareketine katılır. Bu sırada İngilizlere tutsak düşer. Beatrice sayesinde bu tutsaklıktan kurtulur ve İstanbul'dan Anadolu'ya İclal ile birlikte geçer ve aşklarını yaşarlar. Romanda, Refik Halid, Ali Kemal Bey, Refi Cevat, Rıza Tevfik gibi isimlere Millî Mücadele hareketinin planlandığı sahnede yer verildiği görülür.

Romanın ilk sahnesi İzmir Kordon'da açılır. Herkes sahile yaklaşan geminin yük gemisi mi yoksa savaş gemisi mi olduğunu merak etmektedir. Mütareke başlamıştır ve yaklaşmakta olan bir savaş gemisidir. İnsanlar denize bir vahşete bakar gibi bakmaktadır. Zihinler "denizde bir ceset" gibi cansızlıkla sürüklenir. Savaş gemileri "deniz canavarı"na benzetilir: "Nihat, hayal ürünü, ümit şeklinde sergilenen böyle

fikirlere aldanıp inanmıştı. Fakat o, Tophane'nin önünde bir deniz canavarı gibi yığılmış duran boz renkli, büyük toplu İngiliz gemisini unutamıyor, şehrin her köşesinde her sokağında İngiliz kamyonlarının etkisinden kendini kurtaramıyordu."[54]

Sahil, liman kullanımının sık görüldüğü bu romanda deniz, romanın amacına uygun olarak savaşı ve vahşetin yaşandığı yer olarak geçer. Gemi ve gemicilik, kara değerlerine bağlı olduğu için denizde karasallık ön plandadır.

3.2 Aşkın Manzaraya Tesiri: *mutlu-alan (happy-place)* ve *mutsuz alan-lar (unhappy-place)*

3.2.1 Ferdâ-yı Garam

Romana hüznün hâkim olduğu anda deniz sahnesi devreye girerek hüznü metaforlaştırır. Denize bakarak düşünme Halit Ziya Uşaklıgil'deki gibi seyirlik levhalarla oluşturulmuştur. *Mai ve Siyah*'taki mai ve siyah imgeleri bu romanda beyaz kırmızı olarak görülür. Beyaz, hayalleri, kırmızı umutları temsil eder. Bu sırada başkarakter Macid'in baktığı deniz siyahtır. Gece, deniz, kıyılar güzel manzaralardan ibarettir:

> Balkonun bir köşesinde parmaklığa dayanmış olan Sermed, dalgın dalgın düşünüyordu. Delikanlı, reddedilmekten korkulan zamanlara özgü bir tereddütle diğer köşede sigarasını içiyordu.
>
> Son vapurun geçerken ürettiği dalgalar birbirlerine çarparak, sıçrayarak rıhtımın taşlarına vuruyordu. Deniz, sessiz bir durgunlukla iki sahili hafif birer gölgenin düştüğü kucağına almıştı. Sahiller Boğaz'ın karanlığına doğru toplanan bir sis birikintisi gibi görünüyordu. Boş kıyıdan akan beyaz hayaller arasında bir umut ışığı gibi kırmızı dubanın yüzeyi, siyah denizde titreşip göz kırpıyordu. Karşı sahilde Beykoz'a yanaşmış vapurun makinesinin gürültüsü duyuluyordu.
>
> Sigara bitince delikanlı bunu bekliyormuş gibi elinden fırlatarak genç kıza yaklaştı:
>
> -Ne harika bir gece! (Rauf, Ferdâ-yı Garam, 1913)

Bu sırada piyano sesleri köşkü sarar. Nevber, Macid ve Sermed'i Kalender'e sandal gezintisine çıkarmak ister. Bu sandal gezisi sahnesi Halit Ziya Uşaklıgil'in *Nemide* romanında görülen gezinti sahnesine benzemektedir. Mehmet Rauf'un Halit Ziya

[54] Rauf, M. (1998). *Halâs,* (119). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Uşaklıgil ile ilk tanışması *Nemide* romanı iledir. *Nemide'*deki tatlı romantizmden çok etkilenir ve bunun üzerine *Düşmüş'*ü yazar.[55] Bu sahnede de *Nemide* etkileri göze çarpar. Karanlıkta sandalla denize açılıp zihnin bulanıklaşması ve neredeyse "delirme" fikrine *Ferdâ-yı Garam'*da müzik motifi ve koku unsuru eklenir. Denizdeki tuzlu su kokusu "baştan çıkarıcı", "kendinden geçirici" bir kokudur:

> Deniz çok güzeldi… Tuzlu, ürkek bir esinti, küçük dalgaların titrekliğinden yayılan baştan çıkarıcı bir koku gibi onları kendilerinden geçirircesine çevreliyordu. Sandal suları yararak ilerlerken fenerlerin, yalıların pencerelerinden süzülen ve titreşen ışık demetleri kırılıyordu. Ardından parçalayıp dağılarak dalgalara ayrılıyor, suyun üstünde yeniden eski biçimine bürünüyordu. Bu dalgacıkların kucaklaşmalarından ve kıyıları yalamalarından çıkan sesler birbirine uyuşarak bir şarkı oluşturuyordu. Köpüklerin ışıltılı izleri, denizde birer ışık dalgası gibi kalıyordu. Sandal, yardığı suların şırıltılı sesleri altında birer hayalet gibi duran üç kişiyle birlikte denizin durgun sularında kayarak yalıların önünde ilerliyordu.
>
> Kalender'e yaklaştıklarında, Nevber kürekleri bırakarak yorgun bir gülüşle sızlandı:
>
> -Artık yoruldum, biraz dinlenelim.

Bunun üzerine Macid küreği tek başına çekmeye başladı. On beş dakika sonra Tarabya'ya girdiler.

Sahilde tek tük insan şekilleri oynaşıyordu. Birdenbire uzaktan bir müzik sesi gelmeye başladı. Sandaldakiler o tarafa bakındılar. Derken oradaki gemilerin gerisinde fenerlerle donanmış bir sandalın çıktığını gördüler. (Rauf, Ferdâ-yı Garam, 1913, s. 24)

Uşaklıgil'de görülen "bârân-ı elmas"lar "titreşen ışık demetleri"ne dönüşür. Sandalda üç kişi denize açılırken uzaktan bir "hayalet", "yığın" gibi görünür ki aynı benzetmeyi *Nemide'*de Uşaklıgil, benzer sandal gezintisi sahnesinde kullanır:

Bu yeni sandal, gecenin karanlığında dans eden renkli fenerleriyle göz alıyordu. Sandalın üzerindeki tentenin püsküllerine şekil şekil kağıt fenerler asmışlardı.

Derken iki sandal yan yana geldi. Sandalın içindekiler uzaktan bir yığın gibi görülüyordu. Düşük, tekdüze, ağır bir sesle, hüzünlü bir Rum şarkısı söylüyorlardı. Bütün bu seslerin arasında önce hüzünlü, yaslı bir kadın ses, titreyerek yükseliyordu. Arada sırada bir kitaranın boğuk, kederli, inleyen ezgileri titreşiyordu. Hemen peşinden yine o düşük, aynı tarzdaki ağır ses, o hüzünlü, kederli, inleyen bir kadın sesiyle devam ediyordu. (Rauf, Ferdâ-yı Garam, 1913, s. 24)

Bir diğer sandaldan Rum ezgileri gelmektedir. Hüzünlü müzik üç genci hüzünlü bir havaya sokar. Tuzlu su ve baharın yaydığı taze çiçek kokusu, hüzünlü bir müzik ve

[55] Tarım, R. (1998). *Mehmed Rauf-Hayatı, Sanatı, Eserleri,* (20). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları .

gecenin karanlığında üzerinde ışık demetleri parıldayan bir deniz manzarasında adeta rüya görürler, zihinleri bulanır. Fakat Uşaklıgil'de görülen görü anlatıları burada yoktur. Birdenbire "Uyanalım artık" derler. Bu sırada Sermed hüzünden ağlar. Deniz, işlevini ruhçözümleme etkisiyle hüznün açığa çıkması olarak gösterir. Bir diğer sandal gezintisi sahnesi yine *Nemide* ile benzerlik gösterir.

3.2.2 Eylül

Eylül romanında denizin psikolojik yanının verildiği ilk sahne, çok iyi örülmüş, sayfa sayfa işlenerek ilerletilmiş bir sahnedir. Sahne Süreyya'nın Suat ve Necip ile yapacakları sandal gezintisini planlamakla başlar. Süreyya, rüzgârdan, havanın ısısından, akıntıdan, diğer sandallardan bahseder. Rüzgâr ve diğer unsurlar Halit Ziya Uşaklıgil gibi atmosfer yaratmak için değil, Süreyya'nın deniz hevesinin gerçekliğini vurgulamak için yerleştirilmiş unsurlardır. Deniz manzarasındaki ayrıntıların verilişinde yazarın bahriyeli olduğu da düşünüldüğünde yazarın sesinin anlatıcı ile birleştiği görülür. Süreyya sık sık dürbünüyle denizi gözlemektedir.

Sandal gezintisine çıkıldığında deniz, Suat için endişe, korku verici, Süreyya için mutluluktur. Su, rüzgâr ve koku unsurlarıyla beraber verilir. Ara ara müzik de eklenir. Hep beraber bir sandalda "Ah ne güzel" diyerek gezerler. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Nemide'*sindeki sandal sahnesinde birer "hayalet" gibi gözüken üç karakter, *Eylül'*de "mest" halde ilerlerler. Boğaz'dan Beykoz'a dereye girerler. Bu sırada deniz üzerinde Necip hem manzaraya dalar hem de düşünerek kendine sorular sorar: "Evlenmeli mi?":

> "Ya ben? Ben ne yapayım…" Niçin o daima böyle idi? Dünyada sükûn [huzur] ve rahatın hep zâde-i vehm olduğunu [kuruntudan doğduğunu] görüp kendini teelüm eden [kendisine acı çektiren] şeylerin de hep kendi muhayyilesinin [hayal gücünün], kendi ihtiyarının [seçiminin] icatları olduğunu düşünerek kendine, ruhuna karşı bir şey yapamadığından deliren bir gazap ve tehevvür [öfke] hissediyordu. Evvela birden pervaz [kanat açmak] için asumanı [gökyüzünü] kâfi [yeterli] bulmayan bir şiir ve hülya, bir ulüvv-i emel [yüce amaç], bir ismet-i arzu [masum istek] ile boğulur, o zaman bir hiç için canı verecek hale gelirdi. (Rauf, Eylül, 2012, s. 71)

Necip, denizde derin derin düşüncelere dalar ve Beyoğlu'nda,, karada geçirdiği zamanları anlamsız bularak denizde başka bir şey fark eder ki bu da Suat gibi bir eştir. Başta bunu başkasında arar, sonra aradığının Suat olduğuna karar verir. Ancak şimdilik sandal üzerinde düşüncelerine baygın, durgun bir zihinle devam eder.

Cevabını deniz üzerinde tatlı bahar kokusuyla gezinirken aramaktadır. Dalgınlığı çok uzun sürer ve kendi kendine birçok soru sorar. Süreyya onu sık sık "Uyuyor musun?", "Neden susuyorsunuz siz?" diyerek uyarsa da Necip'in zihninin bulanıklığı kesilmez.

> Ve oraya çıktıkları zaman rüzgârın sönmüş, denizin sîmîn [gümüş] bir rehavet [durgunluk] ile bayılmış olduğunu gördüler. Zeminin [yüzeyin] temevvücatı [dalgalanışı] dağıldıkça içeri doğru tepeler, gittikçe silsilelenen bayırlar, sonra dağlar hâsıl ediyor [ortaya çıkar] ve her noktası tatlı yeşil bir çimenle serapa mestur [baştan ayağa örtülü]görünüyordu. Oradan tâ Hisar'a, Kanlıca'ya kadar görünüyor, ikisi arasında akan mavi suların dumanları içinden Boğaz'ın bükülerek, kıvranarak donan yolu fark ediliyordu. Güneş Tarabya'nın üstünde, bir aynada görülüyormuş gibi kamaştıran ateş beyazıyla bir güneş değil, hudutsuz, şekilsiz bir levha-i duzahî [cehenneme ait levha] gibi ufku bekliyordu. Kıyıdan geçen bir römorkörün batî [ağır] adım sesleri sayılıyor, ılık hava nefhasız [esintisiz], mevcesiz [dalgasız] uyukluyordu. (Rauf, Eylül, 2012, s. 74)

Baktığı manzara karşısında kendinden geçen, büyülenen Necip sadece "Nur içinde yüzüyoruz." der. Yalıya geri döndüklerinde de zihni bulanıktır Denizdeki fikirler karada duraksamadığı ve aynı şekilde devam ettiği için karakterler denizden ve denizin getirdiklerinden asla kopmazlar. Deniz belleği, deniz kenarına, yalıya taşınmış olur. Böylece sahil anlatısına yaklaşılan bir sahne deneyimlenmiş oluruz.

Necip, denizde Suat ve Süreyya'nın yakınlıklarını kendisinin de bir kadınla yaşamak istediğini fark eder. Birbirlerine "Sen" diyebilme saadetini tatmak ister. Fakat bu kadın nerededir? "Evet, bu nazarı, bu sesi, bu kadını bulabilsem…" diye tekrar eder. Denizde gelen bu eksiklik hissi romanın dönüm noktası olur. Necip, sevgi eksikliğini fark ederken, Suat, Süreyya'nın denizle bu kadar vakit geçirmesinden endişe eder ve yalnız kaldığını fark eder. Denize bakarak: "Ne yaparım Yarabbim, ne yaparım?" der.

Necip, romanın başında kara alanı Beyoğlu'nda sık sık görülürken, yalıya gelip gittikçe denizi özlemeye başlar. Beyoğlu onun için eğlenilen bir yerdir. Beyoğlu'na, Tokatlıyan'a çıkıp Suat ile olan aşkını unutmak ister. Kara alanları (Beyoğlu ve Beykoz çayırı), hayallerin durakladığı, gerçekliğe dönüldüğü yerdir.

Necip sandal gezintilerine devam eder çünkü Suat ile ilgili bu fikirlerden, içine düştüğü boşluktan bu şekilde çıkar, denizin şakımaları beynini uyuşturur ve bu "hastalığına" ilaç gibi gelir. Deniz, onu çeker. Necip, denizden çıkmak istemez ki bu sebeple yer-sever bir karakterdir: "Ve deniz, bir kere girince terk edemeyecek kadar

onu işgal ve cezb ediyordu [meşgul ediyor, çekiyordu]."[56] Ölecekse denizde ölmek ister.

Bir başka sandal gezintisinde deniz, ılık, dalgalanmakta, yorgun, ağır, sürüklenir hâldedir. Hüzünlü bir durgunluk vardır. Gök, deniz, kara sükûn içindedir. Manzara gittikçe korkunçlaşır. Deniz susar, sanki bir şeyler bekler. Mavilikler kararır. Necip'in gözleri hüzünle ıslanır, "dalıp" Suat'a bakar ve onu hiç görmediği bir güzellikle "görür". Bu da Suat'a olan aşkını pekiştiren bir "dalış"tır ki deniz üzerinde zihin bulanmış ve yine bir şey daha keşfetmiştir. Kış geldiğinde Necip artık gezi yapamayacakları için üzülür ancak Suat'ın da onu sevdiğini duyumsadığında yerinde duramaz, hareket lazımdır, Sarıyer'e kadar yürür. Sandal ve yalı arasındaki gezintiler, sahilde yürüme ve "hava alma" deneyimine dönüşür:

> Pencereyi açıp yavaş yavaş sokulan güzdüz içinde saatlerce Yenimahalle'ye baktı; o kadar dalıp kalıyordu ki bazen hiçbir şey düşünmeyerek durduğu oluyordu. Sonra ilk telatum-ı envar-ı şems [güneş ışıklarının dalgalanmaları] ile manzara dalgalandığı zaman giyindi, aşağı indi, erken bir kır seferi yaptı. Böyle hafif yürümek, rıhtımların üzerinde, durgun denizin yanı başında gezmek onu tefrih etti [rahatlattı]. Daima onu düşündüğü halde gözünün önünde değildi; gelirse bile sade gözleri geliyordu. (Rauf, Eylül, 2012, s. 173)

Necip camı açar denize bakıp düşünür, durgun deniz, fikrini rahatlatır. Denize bakarken "Lakin işte seviyorum, sade onu, sade onu…"kimseyi sevmeyeceğim…" der. Deniz ona her gün tebessüm etmeye başlar. Yeniden yeniden açık hava deneyimi yaşamak ister. Sahilde "deniz havası" alarak düşünür. Yeniköy'e bir işi varmış gibi acele acele yürümeye başlar.

Süreyya, yazın yalıda geçirdikleri vakit boyunca sandal gezintilerini asla bırakmaz. Zihni denizde dalgın mı, havaî mi belli değildir.

Yazın yer-sever karakterler denizde mutlu geçen günlerinin ardından kışın karaya geçip yer değiştirdiklerinde o "uğursuz, cehennem" köşkte denizden kopan bir balık gibi can vereceklerdir.

3.2.3 Bir Aşkın Tarihi

Mehmet Rauf'un *Bir Aşkın Tarihi* adlı romanı Büyükada'da başlar, Büyükada'da biter. Büyükada başlangıçta bir eğlence alandır. Macit'in Güzin'e aşık olması ve aşkının

[56] Rauf, M. (2012). *Eylül,* (s.135). İstanbul: Özgür Yayınları.

karşılıksız kalması ile Macit Büyükada'nın tepesinden denizi izler. Hazinle biten aşkla beraber güzellikleri temsil eden deniz hazin bir manzaraya dönüşür. Macit, Güzin'den bir mektup almıştır. Burada Güzin'in veda ederek Mısır'a gittiği yazar. Macit, denizi izler, zihni uyuşmuştur. Baktıkça acısı kuvvetlenir:

> Nihayet, saatlerce ihtizârdan sonra, o koca vapur, o kımıldamaz, oradan ayrılamaz, yerinden oynamaz bir kat'iye arz gibi iken, yalnız beni onsuz bırakmak için gibi, rıhtımdan ayrıldı, çekildi, uzaklaştı… Ben hareketsiz, câmid, uyuşmuş gibi, denize bakıyordum. Yanımda mes'eleden haberdâr olan bir dostum vardı, beni kolumdan tutarak arkaya çekti. Beni denize o kadar sâbit, garîb bir nazarla bakıyor görmüş ki korkmuş…
>
> Ben şimdi gözlerim yaşlarla dolu, vapurun kıçındaki kalabalık arasında siyah çarşafıyla fark ettiğim onu arıyordum, yanımda iki üç Rum karısı, gözlerimdeki yaşları, hal ve tavrımı görerek, beni birbirlerine gösteriyorlar ve yüzüme merhametle bakıyorlardı. Dostum beni götürmek istiyordu, ben ağlamamak için dudaklarımı yiyerek: <<Ah, dur, dur… Biraz daha bakayım… Bak gidiyor…>> dedim. Artık bir nokta gibi idi. Bir an oldu ki hiç görünmedi.
>
> Ben artık cansız bir vücûd idim. Dostum beni güverteden kaçırdı. Boğaziçi vapurlarına götürdü, bir küçük kamaraya soktu, oturttu. Ben, hâlâ, câmid, hâlâ, uyuşuk idim, vapur hareket etti, rıhtım önünden geçiyor; artık vapuru bile orada değildi. (Rauf, Bir Aşkın Hikâyesi, 1915, s. 68-69)

Zihin donukluğu, bulanık zihni "câmîd" olarak adlandırır. Bu bir trans anıdır. Denize bakar, düşünür, ne yapacağını bilemez ve bitik haldedir. Bu trans anında düşünceler zihninden akar, "Acaba bana kaç kere eşek dedi?" diye kendi kendine konuşur. Trans anındaki düşünce akışında kendi kendine sorular sorar. Artık kimseyi sevmemeye karar verir. Adanın tatlı manzarası artık ıztırab doludur. Yağmur yağsın ve hiç kimseyi görmesin ister. Su unsuru yine acıyı imgeler. Macit Ada'da kendini yalnız hisseder. Deniz manzarası (seascape) mutluluktan ve eğlenceyle geçen günlerden aşk acısı temasıyla acıya dönüşür.

3.2.4 Karanfil ve Yasemin

Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin* romanında, Nevhiz, aradığı aşkı denize bakarak anlatır, bu sırada gözleri donuktur. Denizde söyleyeceği kelimeleri ağır ağır arayarak bakar:

> Benim çocukluğumdan beri tahayyül ettiğim aşk, dünyada başka hiçbir kuvvet tanımayan, başka hiçbir kuvvete mağlup olmayacak kahir, yırtıcı, korkunç bir aşktır… Beni feci tehlikelere, müthiş felaketlere rağmen isteyecek, arayacak ve sevecek böyle bir erkek ve bunun verebileceği böyle bir aşk isterim…"

> Bu sözleri söylerken gözleri sabit, derin nazarlarla uzak ufuklara, dumanlı ebhâra [denizlere] dalıyor gibi donuklaşıyor ve kelimelerini arar gibi ağır ağır, tereddütle söyleniyordu. (Rauf, Karanfil ve Yasemin, 2018, s. 172)

Bir sonraki deniz manzarasında ise Samim, Nevhiz'i kaybettiğini anladığında denize bakar. Zihni denizde kaybolur, düşünemez, bakamaz, göremez. Ölmek ister. Birdenbire ölme fikri aklına gelir. Kendi kendisine "Ne yapmalıyım?" diye sorar. Hâlâ denize bakmaktadır. Bir an önce Nevhiz gelsin ister. Onu ne kadar sevdiğini "fark eder". Onunsa kendini hiç sevmediğini fark eder. Hummalı bir titreme nöbeti geçirir. İstanbul'dan gitmek ister:

> Moda iskelesine doğru yürüdü. Artık ölmekten başka bir emeli olmadığı halde iskelenin ta ucuna kadar ilerledi. Deniz mütehevvir [öfkeli] dalgalarla rıhtıma hücum ediyor, emeline nail olamayarak daha kuduran canavarlar gibi gerileyerek daha akur [yırtıcı] hamleler alıyordu.
>
> Deniz de, sema da onun hayatı gibi bulanık, onun emelleri gibi zîr ü zeber [altüst] bir haldeydi.
>
> Ölmek, yok olmak, iyi, ah hem ne iyiydi! Fakat bunun çaresi, neticesi o kadar çirkindi ki kendini bu zillete, bu sefalete terk etmeye kıyamıyordu. Şimdi denize atılmak, dört beş hamle su yutup ölmek gayet kolaydı. Eğer ölüsü çürüyüp yarın taşların arasında sürünmese yahut lakayt insanların himmetine muhtaç kalmasaydı.
>
> Tekrar yürüdü. Artık zâtülhareke [kendi kendine hareket eden] bir sarsıntı ile idaresiz, iradesiz bir ezginlikle yürüyordu. Düşünmüyor, bakmıyor, hatta görmüyordu. (Rauf, Karanfil ve Yasemin, 2018, s. 311)

Samim'in zihni bulanmıştır ve bir trans anı geçirmektedir, adeta "hummalı bir titreme" yaşar. Önce denize bakan karakterin bakışı denizde kaybolur, zihni bulanır, sonra transa girer ve adeta nöbet geçirir. Sonra birdenbire akla bir fikir gelir ve epifanik bir an yaşanır. Tam da o an ölme fikri olarak ortaya çıkar.

3.2.5 Böğürtlen

Pertev, Müjgân'a karşı hislerinin aşk olup olmadığını sorgular. Bu monolog, düşünce silsilesi de denize bakarak gerçekleşir:

> Sabah dek böyle bin çözümleme bin birleştirme fırtınası arasında, gözlerim karabasanlardan kaynaklanan çırpınmalara karışıyor, bin karar yüz bin kararsızlıkla kaynaklanan çırpınmalara karışıyor, bin karar yüz bin kararsızlıkla boğuşuyordum. Kendime her gelişimde, saate sarılıyordum. Ah, bir sabah olsaydı!
>
> Sonunda bir zaman oldu ki, uyuyamadığım gibi, hareketsiz yatmam da olanaksızlaştı. Fırladım, kalktım. Odamın penceresini açtım. Sabah oluyordu. Ada'nın zümrüt ufku üstünde pırlanta bir

> gökyüzü açılmış, mavi renli bir deniz uzamıştı. Bütün evrende, en sezilmez bir hareket esintisi, tek bir ses zerresi bile yoktu. Derin ve gümüş benzeri bir uyku ve sessizlik…
>
> Ruhum, o zamana dek hiç hissedilmemiş bir ferahlılıkla aydınlanmıştı. Kendi kendime:
>
> "Acaba doğru mu söylüyorlar? Bu, bir aşk mı?" diye sordum.
>
> Ve onu düşündüm. Şu anda odasında, yatağında, uykulu ve rahat duruşuyla, bütün genç kız hazineleri, güzel kadın servetleri gelişme ve çiçeklenme hâlinde, kim bilir ne hoş bir görüntüsü vardı. Acaba dün gece, bir an olsun beni düşünmüş müydü? Nefretle mi yoksa? Ah, onun gönlünde damla kadar bir ilgi kıpırtısı, bir sıcaklık dalgası yaratmak; işte benim amacım bu, yalnız buydu.
>
> Bu onun, hiç fark etmeden yanından geçen yüzlerce erkek arasında beni, kendisindeki gizli şiirselliği, zengin coşkunluğu fark ettiğimi bilmesi, anlaması ve benim o erkeklerden başka bir varlık olduğumu anlaması isteğiydi.
>
> Ama yalnız bu hâl, başka kadınların en mutlu aşk ilgilerine erişmekten yüz bin kez daha zor, belki kesinlikle olmayacak bir şey değil miydi? Ona bu hâli anlatabilmek için, kendisiyle içten bir söyleşi yapmak gerekliydi. Oysa ele avuca girmeyen sert varlığıyla bu olanaklı mıydı? Sonra onun gururlu ruhunu titretmek? Bunu başarabilir miydim?
>
> Bütün bu düşüncelerle, balkonda dolaştım. (Rauf, Böğürtlen, 2016, s. 33-34)

Pertev yine Müjgân'ı düşündüğü bir sahnede onunla evlenmeye karar verir. Ada'da, denize bakan bir oda düşünür ki şen, güler yüzlü, karanfil dudaklı, yıldız gözlüMüjgân birlikte yaşamaktadır. Bu düşünceler arasında bunu nasıl gerçekleştireceğini düşünür. Bu olanaklı mıdır? Kendisini yeniden rıhtıma, deniz kenarına atarak orada düşünmeye başlayacaktır. Deniz, romanın gidişatını değiştirecek karar verme noktası işlevi görür:

> Çoğu zaman, pek zorunlu kalınca kendimi rıhtıma atıyorum. Deli gibi, görmeksizin, bir uyurgezer duygusuzluğuyla Yeniköy'e ya da bu yandan Büyükdere Çayırı'na dek durmadan, koşarcasına yürüyorum, yürüyorum ve yıkık, bitik, geri dönüyorum.
>
> Gözüm dünyayı görmüyor. Otelde, ilişki kurulması pek kolay kadınlar, sokakta insanı bir süre oyalayacak güzellikler yok değil, ama bunun için heves, neşe ve istek olmalı.
>
> Yaşamlı bağı koparmak… İşte en büyük emelim, en birinci isteğim.

Kendini yok etme fikri intihara kadar varır. Bu sırada hâlâ deniz kenarında yürümektedir. Deniz, fikir oluşturmak için nötr bir zemin oluşturduğu burada da görülür. Zihin iyice bulanır, fikirler, düşünceler hızla akar ve kahraman birdenbire aklına gelen bir fikirle hareket eder.

Bir sonraki deniz sahnesinde aynı düşünceler devam eder. "Aşk nedir?" diye sormaya başlar:

Ben de Müjgan'la öyle olmadım mı?

O akşam "Graslar"a giderken, hiç aklıma gelmiş miydi? Hiç hazırlanmış mıydım?

Olsa olsa, parlak ve şen bir aleme giriyorum umudu vardı. Bu denli korkunç bir ilgi duymuş muydum? Bu, tam anlatımıyla, bir "yıldırım" çarpması oldu.

Oysa Süheyla'yla birbirimize aşık olsak, öyle mi olacak? Ciddi, düzenli bir aşk olmayacak mı?

Sonra Müjgan'a karşı beni kaynatan o coşkunluğu, bu genç kız için duymam olasılığı var mı?

Düşünceler başladığında deniz belirir. Denizi izlerken karar verir. Bu aşktan kurtulmanın yolu Süheyla ile ilişkiye başlamaktır:

Benliğimi tırnakları arasında parçalayan bu uğursuz düşkünlüğe karşı, en derin bir isyan içinde, korkunç bir karar verdim. Kendimi hiç olmazsa avutmak için, ne yapıp yapıp Süheyla'yla ilişkiye girme kararı… Yüreğimi zorlayacağım, muradımı zorlayacağım, kendimi bu kızla oyalayıp bir aşk, hiç olmazsa bir bağ kurmaya çalışacağım.

Hiç olmazsa, bu işle oyanalanırken acılarımı hafifletmiş, zaman geçirmiş olsam da, bu ana dek onun büyülü çekiciliğine karşı da donanımlı ve savunmalı bir benlik gösteriyorum. Şimdiden sonra ona eğilim ve yakınlık göstermeye çalışacağım. Hiçbir şey olmazsa, birkaç gün oyalanmak da bir kazanç değil mi? (Rauf, Böğürtlen, 2016, s. 78)

Denize bakarak "Aşk nedir?" diye düşünerek başladığı sahnede Müjgan'ı düşünür. Müjgan ile istediği aşkı yaşayamayacağını anlayınca Süheyla ile yapay bir ilişkiye girmeye karar verir. Deniz kenarında gezintiye çıkarlar. Pertev'in zihni tekrar bulanır ve deniz kenarında düşünürken aşktan korktuğunu fark ederek Süheyla'dan uzaklaşır:

Şu anda kendimi tanımıyorum. Benim bildiğim bir başka delikanlı geçmiş, benim anlayamadığım nedenlerle bilmediğim hareketlere koyulmuştu.

Şimdi rıhtım üzerinde sıçrayıp kayarak uçan otoda, sendelemelerin etkisiyle birbirimize tutunarak oturuyoruz. Önümüzde, Kireçburnu'nun Karadeniz'e bakan geniş ve rengarenk kıyı çerçevesi içinde duru, uzak ufka kadar serpilmiş, uzayıp akmış mavi deniz var.

Uygun, şairce ve sevdalı sözlere başlamak ihtiyacı duyuyorum. Ancak bunu bulabildim:

"Ne hoş görüntü, değil mi Süheyla Hanım?" dedim.

Gözleri derin derin dalmış, yalnızca:

"Hem ne kadar hoş!" diye yanıt verdi.

Beni tanıyorsunuz. Acaba o ne düşünüyordu, nasıl bir ruhu vardı? Bendeki gizleri ve karanlığı görüp tahmin edebiliyor muydu? Nerede? Bunun, değil böyle saf ve masum bir genç kız, dünyanın bin bir çemberinden atlamış hileci kadınlar için bile olanaksız olduğu, kesin. O zaman, insanlıktan, özellikle dürüstlükten… Asıl… Asıl aşktan, o insanın bütün varlığını kolayca teslim ettiği aşk belasından korktum.

Pertev, içinde olduğu durumdan kurtulmak, Süheyla ile ilişkisini noktalamak, Müjgan'a dönmek ister:

> Evet, aşk yok! Bunlar, bu yapılanlar, oynananalar gerçek, özgür, yürekten gelen bir aşk değil, yalnız bir şehvet oyunu. Yalnız kadının erkeğe, erkeğin kadına karşı beslediği hayvansal bir eğilimin belirtisi. Ve gerçek aşklardaki heyecanlar, çırpınmalar olmadığı içindir ki, ilk hareketler hemen böyle zafere yöneltiyor.
>
> İşte ben, dün sevdiğim Müjgan'a karşı acemi ve sevdalı, bugün sevmediğim Süheyla'nın yanında usta ve başarılı bir aşık olmadım mı?
>
> Ah, iğrenç! İğrenç!
>
> Aşkın tanrısal coşkusunu, kendinden geçme hâlini böyle birdenbire ve hayvanca bir zevk ürperişiyle feda etmek, cinayet… Ne bağışlanmaz bir cinayet! (Rauf, Böğürtlen, 2016, s. 82)

Henüz 23 gün geçmiştir. Müjgan'ı arar, onu "yüksek ruhlu" bulur. En sonunda Müjgan'a onu sevdiğine inandırır ve evlenirler.

3.2.6 Son Yıldız

Denizin psikolojik olarak ilk etkisi Fuat üzerinde görülür. Cephede öldüğü zannedilen Fuat, Boğaz'a bakıp harp günlerinin sıkıntısı atar. "Mai sahilleri" düşünür. Bu sahiller dimağını uyuşturur. Uyuşmuş, bulanık zihne rastlansa da burada görü anlatısı görülmez.

Bir diğer psikolojik etkisi Perran'ın Fuat'ı rıhtımda bırakıp Fahri Cemal ile İtalya sahillerini dolaşmaya gittiği sahnede görülür. Perran, denize bakıp düşünür. Anlatıcı onun yerine "Ah, niçin gidiyordu." der. Perran, Fuat ile kalmayı ya da onunla Avrupa sahillerini dolaşmayı düşünür.

Mehmet Rauf'un diğer romanlarında görülen, karakterlerin Avrupa sahillerini gezme hayali ilk kez gerçek olur ve aşk konusu ile bağlantılı olarak deniz kullanılır. Deniz yine başta mutlu bir manzara, aşka düştükten sonra ise zalim deniz (cruel sea) olarak görülür. Manzara aşk hallerine göre değişir.

Bindikleri gemide, birinci güverte, lüks, müretteb, muntazam bir odada kalmaktadırlar. Burada geminin karasal değerler taşıdığı görülür ki gemi, mürettebatı ve yolcularıyla denizde olmasına rağmen kara değerlerine bağlıdır.

Fahri Cemal için Napoli sahilleri dünyanın en muazzam sahilleridir. Perran ise hiç mesut değildir:

> Fahri Cemal, kendi saadetiyle hem-ahenk olan bu neşe ve sürurdan bin kat daha fazla bahtiyarlık hissediyor, Perran'ın muhafaza ettiği durgunluğu anlamıyordu. Kendi kendine: "İstanbul'dan ilk ayrılışın tesiri olacak…" dedi.
>
> Ekseri, İstanbul seyyahları için Marmara'dan mı böyle hüzünlü ve kasvetli olduğunu bilirdi. Fakat ilk gecesi Marmara'da böyle mağmum ve mazlum olduktan sonra öbür gün Boğaz sularında, hele Çanakkale'ye geçip de Adalar denizinin koyu lacivert aguşuna girildiği zaman o temiz ufukların güneşi altında insan hafiflediğini, havalandığını hissederdi. Bunu birçok defa tecrübe ettiği için, Fahri Cemal yemekte masa başında tek tük lakırdıdan sonra resimli mecmuaların sahifelerine gömülmüş olan Perran'ı öylece bıraktı. Kamaralarında Perran yine öyle mazlum ve mağmum oldu ve neşesiz bir sükutla soyunup yatağa girdi. Pek parlak saadet tezahürlerine muntazır olan Üstat bu kırıklığı anlamamaya, kendi kendine: "Bu alelade bir İstanbul ayrılışına pek benzemiyor…Bu kadar kederin ne lüzumu var acaba?..." demeye başlamıştı. (Rauf, Son Yıldız, 1927, s. 368-369)

Deniz manzarası, içinde bulundukları aşk hallerine göre değişir. Deniz, mutlu-mutsuz aşka göre manzaralar sunar.

3.2.7 Halâs

Mehmet Rauf'un son romanı *Halâs'*ta deniz kullanımı sahil alanı olarak görülür ancak bu kullanım savaş gemileri, casus sandallarıyla sınırlıdır. Psikolojik etki ise tek bir yerde görülür. Nihat, işgal altındaki memleketi düşünerek "kötü bir ifadeyle" denize bakarak düşünür. Denizde savaş gemileri sırayla dizilmiştir. Her yer kan, silah sesleriyle doludur. Pencereye "cansız bir vücut gibi" dayanıp düşünür:

> Bu yargıların önünde dirençsiz kalıp kendine gelen Nihat elleri acizlik ve halsizlik ile iki tarafına düşmüş, gözleri hışım ve gazapla dumanlaşmış, bir taraftan devamı işitilen mitralyöz sesleriyle kudurmuş, bütün vücudu ile düşecek gibi sallanarak geldi, balkonun penceresine başını bayılmış gibi dayayarak, yıkılmış, kötü bir ifadeyle denize bakmaya başladı.
>
> Etraftan sıkı, seri, tehlikeli silâh sesleri devam ediyor ve her ses bizzat Nihat'ı vuruyormuş gibi onu sarsıyordu. (Rauf, Halâs, 1998, s. 158)

İclal onu sakinleştirmeye çalışır. Burada Nihat'ın zihni uyuşur ve deniz acıyı -ilk kez aşkla bağlantısız bir acıyı- temsil etmiş olur. Ancak görü anlatısına rastlanmaz:

> İclal onu yatıştırmaya çalışıyor, kolonya şişesini kapmış, mendilini ıslatarak alnını, şakaklarını siliyor ve bu arada bir takım şefkat ve teliyet kelimelerini mırıldanarak onu yumuşatmaya uğraşıyordu.
>
> Nihat orada pencereye cansız bir vücut gibi dayanmış, ıslak saçları karmakarışık alnına dökülmüş, şimdi daha hafif perdeden söyleniyor, şikayet ediyor, feryat ediyor, lanet ediyordu.
>
> -Bakınız bu gemiler güya medeniyet gemileri… (Rauf, Halâs, 1998, s. 159)

4. SONUÇ

Bu tezde Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf'un romanlarında denizin karakterler üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Denizin bir anlatı tekniği hâline gelişi kavramlar üzerinden incelenmiştir.

Tanzimat edebiyatının denizalanı, Servet-i Fünûn edebiyatında olduğu gibi çoğunlukla Marmara denizi bölgesinde, Haliç ve Boğaziçi'ndedir. Ancak iki dönemde deniz alanının kullanımı farklıdır.

Tezde deniz anlamlandırılırken fiziksel ve psikolojik etki açısından iki türlü ele alınmıştır. Giriş bölümünde denizin farklı tarihlerdeki anlam değişikliğine değinilmiştir. Fiziksel etki *American Sea Literature, Su ve Düşler, Tarih ile Edebiyat Arasında Burjuva* kaynaklarından yararlanılmış ve tezle uygun düşen kavramlar alınarak incelemede yer verilmiştir. Psikolojik etki bölümünde *Şeffaf Zihinler, Mekânın Poetikası, Şeffaf Zihinler Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu, Denizde Modernizm: Britanya Sahili'nde Sanat ve Kültür, Virginia Woolf'un Deniz Feneri'nde Epifani ve Deniz* kaynaklarındaki tezle uyuşan kavramlar kullanılmıştır.

İlk bölümlerde incelenen fiziksel etki Halit Ziya Uşaklıgil'in ilk romanı *Sefile'*de henüz diğer romanlarında olduğu gibi belirgin bir etki göstermemektedir. Deniz, İhsan Bey karakterinin kendisini tam da "bîhud, bîtab" hissettiği anda beliren, acısına eşlik eden bir manzaradır. Deniz sahnesi görüldüğünde romanın zaman akışı yavaşlar, "nurdan seyyaleler" görülür. Bu da daha sonra *Mai ve Siyah'*ta görülen "bârân-ı elmaslar"ın ham hâlidir. Burada deniz, seyredilen ve karakterin hüznünü simgeleyen bir alandır.

*Nemide'*de denizin kullanımı *Sefile'*ye kıyasla oldukça işlevlidir. Romanın akışına yön veren, dönüm noktalarını oluşturan mekân unsuru olarak yer almaktadır. Romanda bütün olayların başlangıcı Nemide karakterinin deniz kenarına gitmek istemesiyle başlar. Halit Ziya Uşaklıgil'in ilk kez deniz üzerinden bir temaşa, seyre-dalışı başlattığı ilk kez bu romanda görülmektedir. Uşaklıgil bir empresyonist gibi manzaralar çizmiş ve buraya karakterinden bir ruh yerleştirmiştir. Nemide karakteri için denizin mutlu-mekâna (happy-place) dönüştüğü görülmüştür.

*Bir Ölünün Defteri'*nde roman bir deniz sahnesiyle açılır. Roman denize nazır bir yalıda geçmektedir. Denizin, iki karakterin birbirleriyle hesaplaştığı bir alan olduğu ve "iç dökme" alanına dönüşerek işlevselleştiği görülür. Deniz, sık sık düşünmek, hayata biraz mola vermek için kullanılan bir alan olarak kullanılmıştır.

Ferdi ve Şürekâsı romanında deniz ve kara tamamen ikiye ayrılır. İsmail Tayfur karakteri karasal değerlere (ev, tivarethâne, patronluk) sahip olarak aslında bir landman (kara düşü kuran karakter) olmanın hayalini kurar. İsmail Tayfur karakteri için deniz kenarı, sahil, kara ile denizi bölen bir alan ve düşünmek için avantajlı bir noktaya dönüşmüş ve düşünce sırasında romanda zamanın yavaşladığı görülmüştür.

*Maî ve Siyah'*taki başkarakter Ahmet Cemil seaman (deniz düşü kuran karakter) olarak adlandırılmıştır. Deniz değerlerine bağlı Ahmet Cemil için deniz, bir mutlu-mekândır. Burada deniz kenarı, sahil Ahmet Cemil'in sıkça görü anlarına daldığı, zihninin bulandığı bir noktadır. Deniz kenarında düşündükten sonra akla gelen fikirlerin romanın gidişatını değiştirdiği görülmüştür. Sahilin önü ve arkası başka anlamlar taşımaktadır. Deniz, Ahmet Cemil'in üzerinde öteye gitme, kaçma isteği uyandırır. Karada ise bir landman (kara düşü kuran karakter) olmanın, kara değerlerine sahip olmanın (ev, matbaa…) hayalini kurar. Bu arada kalmışlığı simgeleyen sahil, kara ve deniz arasında set çeker ve nötr bir zemin oluşturur.

*Aşk-ı Memnu'*da deniz, sıkça "içe bakış"ın yaşandığı bir alandır. Bihter karakterinin denize çoğunlukla düşünmek için baktığı görülür Aklına gelen fikirlerin romanın gidişatını değiştirecek yönde olduğuna rastlanmıştır. Denizin romanda olay örgüsünü değiştirecek bir teknik olarak kullanıldığı görülür. Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında karasal değerlere ilk defa bu kadar sahip olunmuştur. Roman bir yalıda geçmektedir. Üst sınıfa mensup Adnan Bey karakterinin evi, eşyaları romandaki para, sermaye bağlantısıyla karasal değerlerin altını çizerken Bihter için yalı, deniz ve karayı bölerek bir sahilde/arada (in-between) kalma durumu yaratmıştır. Bihter, bu yalıdan kaçmak, gitmek ister ancak buradan kopamaz, ne ileriye gidebilir ne olduğu yerde kalır. Bihter'i seaman (deniz düşü kuran karakter) yapan nokta da budur. Zihni denizden kopmaz. Denizden aldığı ilham onun hareketlerine ve olaylarına yön verir. Nihal karakteri için ise onun zihninin sıkça bulandığı yerdir. Ne kadar kara değerlerine bağlı yetiştirilse de karada afallar. Deniz, onun için huzur ortamı oluşturur.

*Kırık Hayatlar'*da deniz neredeyse yoktur. Sebebi ise karasal değerlerine sahip olmak isteyen bir karakterin anlatılmasıdır. Ömer Behiç'in tek istediği bu hiyerarşik kara

değerleri arasında kendine bir rol üstlenmektir. Bu nedenle o bir landmandir ve aynı nedenle onu deniz kenarında hayallere dalarken görmeyiz.

Nesl-i Ahir romanında deniz kullanımı yalı ve Büyükada olarak geçer. Adayı da bir gemi gibi etrafa kapalı bir alan olarak düşünürsek, vapurda başlayarak adada devam eden romanda deniz kullanımında kara değerlerinin öne çıktığı görülür ki romanın konusuna ve vermek istediği mesaja uymaktadır. Üst sınıfa mensup şahıslar sıkça ciddiyet, ağırbaşlılık, kibarlık sıfatlarıyla kullanılmıştır. Bu da karasal değerlere eklemlenir.

Mehmet Rauf romanlarında fiziksel etkilere baktığımız zaman ise ilk romanı *Ferdâ-yı Garam'*da denizin Halit Ziya romanlarının aksine anlatının akışını yavaşlatmadığı görülmüştür. Deniz, sadece düşünme alanıdır. Roman boyunca denize bakan köşkte ve çoğunlukla sandal gezintilerinde gözüken karakterler seaman ya da landmane karşılık gelmez. Ancak üç karakterin -Nevber, Macid, Sermed- ortak noktası da denizde başka bir his bulmalarıdır. Bu nedenle üçü de deniz yer-severdir. Bu romanda deniz Uşaklıgil'de olduğu gibi pencereden değil de rıhtım, sahil kenarından izlenir.

Eylül romanında denizin fiziksel etkisi karakterlerin zihnini uyuşturmasıdır. Süreyya, Suat ve Necip aşk üçgeni içindedir ve zihinleri denizde huzur bulurlar. Bu nedenle deniz yer-sever karakterlerdir.

*Genç Kız Kalbi'*nde deniz iki yerde geçmektedir. Pervin karakteri İzmir'den İstanbul'a gelmek , İstanbul manzaralarını görmek için can atmaktadır. Boğaziçi manzarası onu büyüler. Henüz aşık değildir. Aşk acısıyla beraber Boğaziçi manzarası kararır, siyahlaşır. Deniz manzarası (sea-scape) aşk etkisiyle değişir. Mehmet Rauf'un *Eylül'*de ayrıntıyla işlediği deniz manzaraları, kahramanların uzun uzun anlatılan denizden zevk alma anları, bu romanda kaybolur. Deniz sahnesi koku ve müzik efektleri ile kullanılır.

*Karafil ve Yasemin'*de kara değerleri diğer romanlardan daha çok öne çıkmıştır. Deniz çok az görülmekle birlikte deniz manzaraları çok iyi, işlevli çizilmiştir. Deniz, Rauf'un diğer romanları gibi koku ve müzik unsurları ile verilir. *Böğürtlen* romanında denizin yeniden müzik ve koku efektleri ile verildiği görülür. Deniz alanı olan ada, Büyükada, karasal değerlerle bütünleştirilerek verilir. Deniz, karasallaşmıştır. Deniz manzarası yine aşkla birlikte değişir. Aşk öncesi mutlu, karşılıksız aşk karşısında mutsuz bir manzaraya dönüşür.

*Son Yıldız'*da, denize bakan bir evin zenginliği ve üst sınıf zevkini temsil ettiği görülür. Rauf'un romanlarında ilk kez denize bakan bir ev karasal değerlerle verilir ve deniz satın alınabilen bir lükse dönüşür. Deniz manzarası yeniden mutlu ve mutsuz aşkla şekillenir. Deniz sahneleri koku ve müzik efekti ile birlikte kullanılır.

Mehmet Rauf'un romanları arasında *Harabeler'*de ilk kez bir landmane rastlanır. Karasal değerlere sahip olmak, hiyerarşinin en üst noktasına çıkmak için çabalayan Nuri Süha karakteri için deniz, aşık olmadan önce mutlu-mekândır. Aşık olduktan sonra ise deniz manzarası değişir. Denizin tekrar aşk öncesi ve sonrası olarak manzarayı değiştirdiği görülür. Bu romanda müphemliğe yer yoktur. Her şey çok nettir. Netliğin, maddî olanın rakamlarla verilişiyle altının çizildiği görülür. Karasal değerler, üst sınıf kibar hayatının sıkça altı çizilmiştir.

*Hâlâs'*ta ise bir savaş anlatılmaktadır. Bu nedenle sıkça savaş gemilerine rastlanır. İnsanlar denize bir vahşete bakar gibi bakmaktadır. Zihinler "denizde bir ceset" gibi cansızdır. Savaş gemileri için "deniz canavarı" benzetmesi yapılır.

Tezin ikinci bölümde denizin psikolojik etkileri incelenmiştir. Mehmet Rauf romanlarında denizin psikolojik etkisi çoğunlukla karakterin zihnini bulandıran bir alan olarak geçmektedir. Deniz kenarında hayale dalan yer-sever karakter deniz kenarında düşünürken zihni bulanır, sorular sorar, sorusuna bir cevap bulur. Bu cevap arama süreci Halit Ziya Uşaklıgil'de önce karakterin zihnini bulandırarak başlar. Zihni bulanan karakter görü anlatısına dalar. Bu görü anlatılarında belirenler Uşaklıgil'de "bârân-ı elmas" olarak adlandırılır. Gök ve deniz manzarası arasında sıkışan karakterin bakışı romanda zamanın bir anlığına durmasına neden olur. Bu bakış arzu bakışıdır. Denizde aranan şey ise bu nedenle sıkça hayaller, hülyalardır. Bakışla bulanan, bazen donuklaşan zihin kendini yeniler, fikirler üretir ve "birdenbire", epifanik bir etkiyle romanın akışına yön verecek bir karara varır. Bu nedenle karakterlerin denize bakarak yaşadığı iç hesaplaşma deniz manzarası üzerinden sembolleştirilerek verilir. Mehmet Rauf'ta ise deniz sıkça aşk teması etrafında kendisini gösterir. Karakter, aşıksa ve mutluysa ya da aşkı karşılıklıysa deniz manzarası parlak, neşe saçan bir alan, karşılıksız bir aşk yaşıyorsa karanlıktır. Ada kullanımı Mehmet Rauf'ta sıkça görülür. Denizle bağlantılı olan bir alan olsa da sıkça kara değerleriyle birlikte ele alınır. Büyükada, sermayenin harcandığı, üst sınıfın eğlenmeye gittiği bir mekândır.

Halit Ziya'nın *Nemide'*desinde ilk kez denizde ölüm oyunu sahnesi görülür ve romanlarında ilk kez bulanık zihni altı çizilir. Nemide'nin zihni denizde bulanır, yavaş

yavaş düşünmeye başlar ve kendi kendisine bir soru sorar. Soru sorma süreci sonrasında "birdenbire" gelen cevaplar romanın dönüm noktasını oluşturur. Deniz sahnelerinin parçaları birleştirildiğinde adeta bir film bütünlüğü elde edilir. Sonunu deniz sahneleri üzerinden hazırlayan bu roman yapısı Türk edebiyatında ilk kez görülmektedir. Bu da Türk romanında da yepyeni bir yapıdır.

*Bir Ölünün Defteri'*nde sahilin, denizin Vecdi karakterinin zihnini bulandırdığı görülür. Ne yapacağını bilemeyen bulanık zihin, Vecdi'ye bir kapı açar. Burada öncelikle "gören göz" dikkat çekicidir. Vecdi'nin bakışı bir "seyir"den ziyade bir "fark ediş"tir. Gözlerini denizde gezdirir, zihni bulanır ve doğaya, denize dalış onun düşünce sürecini başlatır. Bu süreçte romanın akışı yeniden yavaşlar. Deniz kenarında "fikirsiz" yürümek yani açık hava deneyimi yine Uşaklıgil romanlarında ilk kez görülür. Deniz, karakterin düşünme alanı olması nedeniyle dokunulmazdır.

Ferdi ve Şürekası, karasallığın ön planda olduğu bir roman olduğu için deniz sık görülmez. Ancak görüldüğü yerlerde bulanık zihnin vardır ve diğer romanlarda olduğu gibi bir düşünme alanı oluşturur. Görü anlatılarına rastlandığında anlatıcının karakter için "sairfilmenâm" dediğine rastlanır.

Mai ve Siyah, Halit Ziya edebiyatında görü anlatılarına ve epifaniye en çok rastlanan romandır. Ahmet Cemil karakteri zihni denizden kopamayan, deniz değerlerine bağlılığıyla ilk seaman karakteridir. Denize bakıp düşünmek, seyirlik levhalar, hülya silsileleri yaratmak, onu kendine "yuva" edinmek Türk edebiyatında ilk kez bu kadar kuvvetli görülür. Virginia Woolf'un *Deniz Feneri'*nde görülen epifani ve trans anları Türk edebiyatında ilk kez bilinçli ve işlevli bir şekilde Ahmet Cemil karakteri üzerinden kurgulanmıştır. Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında ilk kez bir karakter deniz değerlerine bu kadar sıkı sıkıya bağlıdır. Deniz, Ahmet Cemil'in zihnini doğurduğu gibi aynı suda boğarak onu öldürür. Ahmet Cemil'in baktığı deniz ve gök ufukta birleşir. Ufuk çizgisi, gökyüzündeki bu sınır, roman boyunca mavi ve siyahın simgelediği değerlerin birleştiği noktadır. Ahmet Cemil'in kara ve deniz değerleri arasında sıkışmışlığını simgeleyen, onun "arzu hikâyelerinin" başlangıç noktasıdır. Tanzimat döneminde baba bir arayış iken (adil hükümdar), Servet-i Fünûn'da bu arayış biter. Ahmet Cemil'in babasının ölümü onun için bir kayıptır. *Mai ve Siyah'*ta ise bir dramın dramatik ironisidir. Deniz ise bunu metaforlaştırır. Su-deniz ilişkisinde bu "ebeveyn-yuva" arayışına çare olur. Bachelard'ın dediği gibi sular, akışkanlığıyla ona yuvasını verir. Dişil su, arındırır, besler, mırıltısıyla beşikte/sallanan suda "yavru"sunu

uyutur. Deniz, anne, su mucizevî bir süt olur. Deniz, aynı zamanda Ahmet Cemil'e aşık olmak üzere olduğunu hissettirir. Ahmet Cemil, denize bakıp düşünürken yeniden görü anlarına dalar. Baktığı noktada gördüğü "sallanan hayaller"de aşkın eksikliğini "farkeder". Bu birden gelen bilgi epifaniye işaret eder. Ahmet Cemil'in gördüğü manzara ile edebiyatımızda manzara anlayışının değiştiği görülür. Karatani'nin manzaranın keşfi kavramını burada aramak gerekir. *Mai ve Siyah'*ta bu manzaranın keşfi Uşaklıgil'in "bârân-ı elmas"larıyla oluşmuştur. Bu manzara karasallığın düşünü kurarken onu elde edememenin acısını deniz kenarında yaşamasının sembolüdür. Bu nedenle *Mai ve Siyah,* bir seamanin bir landmane dönüşememe hikâyesidir.

*Aşk-ı Memnu'*da manzara *Mai ve Siyah'*taki kadar "buğulu" verilmemiştir. Göksu sefası sahnesine Bihter'in aşk eksikliği hissettiği sahnede deniz manzarasının anlamı değişir. Ondan önce deniz, sandal gezintilerinin gerçekleştiği ya da ulaşım sağlanan bir alandır. Göksu sahnesinden sonra Bihter'in zihni bulanır. Deniz burada romanın sonundaki ölümüne götürecek şehvetin temsili olmuş, Bihter'in ayna karşısında düşüncelere daldığı sahne deniz-ayna akışkanlığında verilmiştir. Karatani'nin manzaranın keşfi kavramı bu romanda karakterlerin kendileri hakkında aydınlanma yaşadığı manzaraya denk düşer.

Kırık Hayatlar kara değerlerinin öne çıktığı bir roman olduğu için denize az rastlanır. Denizin görüldüğü yerde anlamı, tarifi olmayan hislerin hissedildiği ve zihne şifa vermesi için gidilen noktadır.

*Nesl-i Ahir'*de deniz, romanın amacına uygun olarak verilmiştir. Zihin bulanık değil, açık ve nettir. Denize baktığı sahnede başkarakter Süleyman Nüzhet aşık olduğunu "fark eder". Sadece bu sahnede karakterin zihni bulanır. Görü anı başlar ve bir epifani ile sonlanır. Bu romanda deniz izlenilen, aşklara renk katan romantik bir manzara ile sınırlıdır.

Fiziksel bir etki olarak deniz, Halit Ziya Uşaklıgil karakterlerinin ruhlarını dinlediği bir alana dönüşmüştür. Deniz kenarı araziyi deniz ve kara olarak ikiye ayırmıştır. Bu ayrım da kara ve denizin kendi değerlerini yaratmıştır. Deniz değerlerine ait olmak isteyen karakter yani seaman (deniz düşü kuran karakter) denizin psikolojik etkisinden kurtulamamıştır. Psikolojik etki olarak deniz Uşaklıgil romanlarında bir dönüm noktası oluşturur ve bu dönüm noktaları birleştirildiğinde romanın yapısı ortaya çıkar. Yine bir psikolojik etki olarak deniz, önce bir hülyalı seyredalışla başlar, yavaş yavaş zihin bulanır, Uşaklıgil'in deyimiyle sairfilmenamlık görülür, bu sırada görü anları

belirir, ve birden gelen bir bilgiyle hareket eden karakterde epifanik bir etki gösterir. Bu süreç de, romanın zamansal akışını yavaşlatarak kendi deniz zamanını yaratmıştır. Uşaklıgil, deniz karşısında hayallere dalan karakter için hülya heyulası sözünü kullanır ve bu seaman ile paralellik gösteren bir benzetmedir. Yine deniz karşısındaki hülyalı vakitlerin ürettiği görü anlarını "hülya silsilesi" olarak adlandırır. Kara değerleri sıkça üst sınıfla bağdaştırılır ve kara düşü kuran karakteri (landman) görünür kılar.

Uşaklıgil karakterleri sıkça denizi yukarıdan bir noktadan izler. Bakış yukarıdan aşağı doğrudur. Bu yukarıdan bakış karakterde sıkça düşme ve yuvarlanma hissi ile verilir. Görüş alanı yuvarlanıyor gibidir. Karakterler gördükleriyle düşüncelerini yukarıdan aşağıya aynı suya aktarır. Dış dünya ve iç dünya denizde birleşir. Uşaklıgil'in denizi karakterlerine yukarıdan izlettirir. Perspektif değişmiştir. Deniz Uşaklıgil için renkli bir yansıtıcı halindedir. O yüzden hareketi imgeler. Deniz fiziksel etki olarak bir levhanın parçası olduğunda realist bir gözlemcinin ayrıntıları, maddî dünyanın gözle görülür hallerini gösterir. Göz, onu süzmeden aktarır. Psikolojik etki olarak ise tam tersi görülür. Her şey soyutlaşır.

Mehmet Rauf romanlarında denizin fiziksel etkisi yer-sever karakteri yaratmasıdır. Deniz, gezintiye çıkılan, insana gülümseyen, mutlu ya da mutsuz anlarını paylaşıldığı bu nedenle denize bakışın anlamlaştığı bir alana dönüşür. Psikolojik bir etki olarak ise sıkça aşkla bağdaştırılır. Deniz, -henüz- aşık olmayan için mutlu olunan, iç ferahlatan bir alanken aşık olunduktan sonra içinde boğulmak isteneni siyah koyu bir sudur. Mehmet Rauf'ta görü anları çok görülmez. Deniz, romanın zamansal akışını Uşaklıgil'de görüldüğü gibi yavaşlatmaz. Aşk üzerinden tesir gösterir. Onda ada kullanımı göze çarpar ancak , o da sıkça bir deniz alanı olmaktan çok karasal değerlerin sahip olunduğu, üst sınıfın sermayesini harcadığı ve bir eğlence mekândır. Uşaklıgil'de ise ada kaçış alanıdır, ada, gemiye benzemektedir. Deniz değerlerinden uzaktır. Adada izlenilen deniz manzaraları sıkça aşkla bağlantılıdır. Mehmet Rauf'un romanlarında deniz, kıyıdan, rıhtımdan izlenir. Bakış, perspektif düzdür. Deniz ötesi seyahatler sıkça görülür ancak onlar da düz bir rota izler, akışkanlığı ısrarla bozar. Deniz, sıkça müzik ve koku ile birlikte verilir. Rauf, denizi Uşaklıgil'den farklı olarak soyut bir hale değil tüm somut verilerle kullanır. Deniz geçen yerlerde kullanılan benzetmeler, fiiller de bu yöndedir (ipeklenmek, dantellenmek, serilmek). Kıyıda her şey maddileşir. Görü anları çoğu romanında görülmez. Onun romanlarında denizdeyken vapurlar, rıhtım görülür. Koku ve müzik efektleri, denizin psikolojik

etkisinin görüldüğü yerde mutlaka denizle birlikte verilir. Koku ve müzik, duyuların açık olduğuna işaret eder ve bu da tüm deniz manzarasını maddileştirir. Bunun sonucu olarak da epifanik etkiye az rastlanır. Uşaklıgil'de ise görü anlarına dalan zihin bulanır ve her şey soyutlaşmıştır. Bu nedenle sıkça "bârân-ı elmas"lara rastlanır. Rauf'un denizi somut, Uşaklıgil'in ise soyut hatta adeta bir ütopyadır. Uşaklıgil romanlarındaki denizde an'a odaklanılır, o an'a dalıp gidilir, sairfilmenamlık görülür ve zihin bulanır. Rauf'ta ise duyular açıktır, "tahattur" görülür ki bu da zihnin bulanmadığına, dalıp gitmenin azlığına işaret eder ve bu manzara karşısında karakter "sermest"tir.

Halit Ziya Uşaklıgil'de gök ile deniz sıkça birleşerek gök-ada kavramına işaret eder. Gök, tersine çevrilmiş bir denizdir ve yıldızlara bakıp kaybolmak adeta su damlalarının içine dalıp kaybolma isteğidir. Mehmet Rauf'ta bu kavram yoktur.

Halit Ziya Uşaklıgil'in denizi kullanma biçimi Servet-i Fünûn dönemi anlayışıyla paralellik gösterir. Onda deniz soyut, dışa kapalı bir hâldedir. Mehmet Rauf'un Servet-i Fünûn döneminde yazdığı romanı *Eylül'*de Uşaklıgil in anlayışıyla benzerlik gösterir. Ancak devir ve dönem farkı olarak incelendiğinde Mehmet Rauf'un diğer romanları 1910-1920'lerde yazıldığı için deniz manzarası değişmiştir. Devir olarak daha dışa açık, dünyaya açık olmanın öne çıktığı bir devirdir. Bu nedenle Mehmet Rauf'da gemi seyahatleri görülür. Rauf aynı zamanda bahriyelidir, denizle bağları oldukça kuvvetlidir. Bu durum, Rauf romanlarında denizin maddî unsurlarla öne çıkmasına sebep olmuştur. Halit Ziya Uşaklıgil ya da Mehmet Rauf'un romanlarında denizin, deniz kenarının varlığının göz ardı edilemeyecek işlevi olduğu bir gerçektir. Görüldüğü gibi bu tezde su mekânı olarak denizin nasıl çizildiği, romanlardaki işlevleri incelenmiştir. Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf'un su üzerinden yarattığı imgeler uygun kavramlarla açıklanmaya çalışılmıştır. Deniz genel olarak fikir yansıtıcı ve karakterin zihninin var olduğu yerdir. Varoluşsal bir öneme sahiptir. Rastlanılan deniz imgelerinin tesadüfî değil, bilinçli bir teknik olarak görüldüğü gözlemlenmiştir.

Kaynakça

Aslan, H. (2008). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinin Tematik İncelenmesi* . Gazi Üniversitesi.

Bachelard, G. (2006). *Su ve Düşler- Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar.

Bachelard, G. (2014). *Mekânın Poetikası.* İstanbul : İthaki Yayınları.

Bahçeci, B. S. (2012). *Tanzimat Dönemi Hikâye ve Romanlarında Deniz.* Ordu Üniversitesi.

Baş, S. (1997). *Cenab Şehabettin ve Tevfik Fikret' in Şiirlerinde Tabiat Unsurları.* Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Booth, W. C. (2012). *Kurmacanın Retoriği.* İstanbul: Metis Yayınları.

Candır, Z. (2010). *Halit Ziya Uşaklıgil' in İzmir Dönemi Romanlarındaki Aşk İlişkilerinin Psikanalitik Yaklaşımına Göre İncelenmesi.* İstanbul: (Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi.

Cohen, M. (2010). *The Novel and The Sea.* New Jersey (United States of America): Princeton University Press.

Cohn, D. (2008). *Şeffaf Zihinler Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu.* İstanbul: Metis Yayınları.

Eagleton, T. (2015). *Edebiyat Nasıl Okunur?* İstanbul: İletişim Yayınları.

Erdoğan, N., & Akarsu, H. T. (2016). *Edebiyatta Mimarlık.* İstanbul: Yem Yayınları.

Ergun, D. (2015). *Tekilliğin Gözü: Halid Ziya'nın Kırık Hayatlar Romanında Karşılaşmanın Etiğine Doğru* . Boğaziçi Üniversitesi.

Erkol, Ç. G. (tarih yok). https://www.academia.edu/20209279/Edebiyat%C4%B1m%C4%B1zda_Deniz_ve_%C4%B0%C3%A7imizin_S%C3%B6nmeyen_Yang%C4%B1n%C4%B1 adresinden alındı

Feigel, L., & Harris, A. (2009). *Modernism on Sea: Art and Culture at the British Seaside.* New York (United States of America): Peter Lang Ltd.

Finn, R. P. (1984). *Türk Romanı İlk Dönem: 1872-1900.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Göktürk, A. (2004). *İngiliz Yazınında Ada Kavramı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

GÖZ, T. (2015).

Gündoğdu, A. K. (2009). *Mai ve Siyah Romanında Tasvirler ve Yüklendiği Fonksiyonlar.* Adnan Menderes Üniversitesi.

Gürbilek, N. (2016). *Kör Ayna, Kayıp Şark Edebiyat ve Endişe.* İstanbul: Metis Yayınları.

Güven, G. (1959). *Servet-i Fünûn Şiirinde Deniz Teması.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Hilav, S. (1981). *Psikanaliz Açısından Edebiyat Freud- Adler- Jung.* Ankara: Dost Yayınevi.

Hisar, A. Ş. (2006). *Boğaziçi Mehtapları.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hisarcıklılar, E. (2016). *Halit Ziya Uşaklıgil Hikâyelerinde Kahramanların Ruh Hallerinin Tabiat Algısına Etkisi.* Current Research In Social Sciences.

Kadızade, E. D. (2004). *Halit Ziya Uşaklıgil' in Romanları ve İzleksel Açıdan İncelenmesi.* Fırat Üniversitesi.

Karatani, K. (2011). *Derinliğin Keşfi Modern Japon Edebiyatının Kökenleri.* İstanbul: Metis Yayınları.

Koç, M. (2005). *Yeni Türk Edebiyatı' nda Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti .* İstanbul: Eren Yayıncılık.

Koçak, O. (1996). Kaptırılmış İdeal: Mâi ve Siyah Romanı Üzerine Psikanalitik Bir Deneme. *Toplum ve Bilim Dergisi, 70,*, 94-152.

Larsson, L. (2005). *Epiphanies and the Sea in Virginia Woolf's To the Lighthouse .* Sweden (Lund): Lund Unıversity.

Moran, B. (2012). *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış 1.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, B. (2012). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Moretti, F. (2015). *Tarih ile Edebiyat Arasında Burjuva.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, J. (2014). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Rauf, M. (1913). *Ferdâ-yı Garam.* İstanbul: Selanik Matbaası.

Rauf, M. (1915). *Bir Aşkın Hikâyesi.* İstanbul: Kanaat Matbaası.

Rauf, M. (1927). *Son Yıldız.* İstanbul: Gündoğdu Matbaası.

Rauf, M. (1998). *Halâs.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Rauf, M. (2012). *Eylül.* İstanbul: Özgür Yayınları.

Rauf, M. (2012). *Menekşe.* Konya: Palet Yayınları.

Rauf, M. (2013). *Define.* İstanbul: Labirent Yayınları.

Rauf, M. (2015). *Ferda-yı Garam.* İstanbul: Anonim Yayıncılık.

Rauf, M. (2016). *Böğürtlen.* İstanbul: Ema Yayınları.

Rauf, M. (2016). *Genç Kız Kalbi.* Kırmızı Kedi Yayınları: İstanbul.

Rauf, M. (2018). *Harabeler.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Rauf, M. (2018). *Karanfil ve Yasemin.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rein, E. (2014). *The Sea as a Setting and a Symbol in Contemporary Irish and British Fiction: Dermot Bolger's Temptation (2000), John Banville's The Sea (2005), Ian McEwan's On Chesil Beach (2007).* Lund: Lund University.

Scarry, E. (2006). *Kitapla Hayal Etmek.* İstanbul: Metis Yayıncılık.

Tanpınar, A. H. (2004). *Beş Şehir.* İstanbul: Dergah Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2007). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2014). *Yahya Kemal.* İstanbul: Dergah Yayınları.

Tarım, R. (1998). *Mehmet Rauf Hayatı, Sanatı, Eserleri.* Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Tarım, R. (2000). *Mehmed Rauf Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*.

İstanbul: *Akçağ Yayınları*.

Tercüman, Ç. (2018). *Türk Romanında Moda ve Toplumsal Değişim (1923-1940).* İstanbul: İletişim Yayınları.

Tuğluk, A. (2012). *Servet-i Fünûn Romanında Mekân* . İnönü Üniversitesi.

Uşaklıgil, H. (2012). *Hikâye.* İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2008). *Kırk Yıl.* İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2009). *Nesl-i Ahir*. İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2013). *Aşk-ı Memnu.* İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2013). *Nemide.* İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2015). *Kırık Hayatlar.* İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2016). *Bir Ölünün Defteri.* İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2016). *Ferdi ve Şürekası.* İstanbul: Can Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2016). *Sefile*. İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2018). *Mai ve Siyah.* İstanbul: İletişim Yayınları.

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

Yamashiro, S. (2014). *American Sea Literature: Seascapes, Beach Narratives, and Underwater Explorations.* New York (United States of America): PALGRAVE MACMILLAN.

Yuva, G. M. (2017). *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları.* İstanbul: İletişim Yayınları.

EKLER

Ek A

Halit Ziya Uşaklıgil

Tablo 1: *Sefile*

Deniz	**Sahil Semtleri**
Deniz (s. 90, 104, 113, 122, 146)	Köprü (s. 90)
Yağmur (s. 16)	Boğaziçi (s. 104, 144)
Su (s.16)	

Tablo 2: *Nemide*

Sahil Semtleri	**Deniz**	**Deniz Aracı**	**Mekân**
Kanlıca (s.27, 74,75, 77,81, 82,94, 101,103, 116,117)	Deniz (s. 75,76,78,85,86, 112,130,135,136, 147,148,149,153, 180,181,182,185)	Sandal (s.84, 135,136, 178,180, 181,182,183, 184,185	Yalı (s.27, 74,75,77,78,84,85, 102, 179,181,182,185
Sirkeci (s. 40)		Kürek (s.179, 180,181,182,183, 184,185	Sahil (s.81,85,112,130,180,182,183,184
Beşiktaş (s. 65)			İskele (s.40-92)

Köprü (s.65)			
Kağıthane (s.65)			
Emirgan (s.77)			
Çubuklu (s.77)			
İstinye (s.77)			
Yeniköy (s.77)			
Boğaziçi (s.78,81,82)			
Üsküdar (s.82,85)			
Kanlıca (s.124,134)			
Hisar (s.182)			
Kandilli (s.182, 183, 184			
Rumeli (s.183)			

Tablo 3: ***Bir Ölünün Defteri***

Sahil Semtleri	**Deniz**	**Deniz Aracı**	**Mekân**
Beylerbeyi (s. 11,33,40, 44,47, 48,80,64, 68,76,80, 104,112	Deniz (s. 11,26, 55,90, 91,106	Kayık (s.47)	Yalı (s. 11,40,112
Köprü (s. 68,80)	Yağmur (s.11,13		Sahil (s. 11,75, 90)
Kadıköy (s.100,101)			İskele (s.44
Boğaz (s.109)			

Tablo 4: ***Ferdi ve Şürekâsı***

Sahil Semtleri	**Deniz**	**Deniz Aracı**	**Mekân**	**Rüya**
Karadeniz (s.17,149)	Deniz (s.27,28,142)	Tekne (s.17)	Sahil (s.28)	Denizde (s.45)
Trabzon (s.15,17,128,149		Vapur (s.127,142)		
Sinop (s. 17,18,149)		Kayık (s.142)		
Köprü (s.33,34,152)				
Haliç (s.35)				
Boğaziçi (s.127,142)				

Hisar (s. 127)				
Galata (s.142)				

Tablo 5 ***Maî ve Siyah***

Sahil Semtleri	**Deniz**	**Deniz Aracı**	**Mekân**
Haliç (s.26,268,313	Deniz (s.32,33,34, 50,51,53,54,119, 165,310,311,312,314	Vapur (s.53,99,133,163,175, 177,280,310,312	Taksim Tepebaşı Bahçesi (s.17,32,50,51,54, 106, 129,165,167,302,313
İstanbul (s.26,145)	Umman (s.314)	Kayık (s.53)	Kavak İskelesi (s.27)
Boğaziçi (s.27,53,82,166)	Yağmur (s.54,85)	Sandal (s.309,310)	Üsküdar İskelesi (s.53)
Köprü (s.49,123,163, 164,280,291	Bahr (s.109)	Gemi (s.314)	Yalı (s.166)
Üsküdar (s.53,311)	Su (s.268)		Haliç İskelesi (s.291)
Beşiktaş (s.53)			Liman (s.310)
Galata (s.310,311)			İskele (s.310
Kağıthane (s.144,163)			
Bentler (s.145)			
Adalar (s.145,311)			
Eyüp (s.291,268)			

Sirkeci (s.309)			
Sarayburnu (s.310)			
Kızkulesi (s.310)			
Cihangir (s.311)			
Fener (s.311)			
Moda (s.311)			
Marmara (s.311,312)			

Tablo 5: Aşk-ı Memnû

Sahil Semtleri	**Deniz**	**Deniz Aracı**	**Mekân**	**Rüya**
Kalender (s.17,18,23, 30,34,51,63	Deniz (s.52,53,65,85,96, 125,1259,171,199, 212,253,373,377,428, 433,435,441,442,443, 444,445,446	Maun Sandal (s.17,18,20, 37,41,44,61,64)	Yalı (s.22,23, 30,37,41,44,60,,61,85,86,96,101,102,111,120,127,147,153,180,206,368,389,395,423,427,466,471,475,476,481,488,506	Deniz (s.375)
Anadolu kıyısı (s.17)	Boğaz'ın Suları (s.22,373)	Kikle (s.44,60,166)	Rıhtım (s.29,37,64,120,122,248,373,422,426,475)	
Rumeli kıyısı (s.23)	Sular (s.22,53,64, 199,200,373)	Sandal (s.21,53, 60,61,63,64,159, 166,167,170,172, 189,194,195,	Kayıkhâne (s.44)	

		260,375,434)		
Göksu (s.24,25,26,30 ,166,172 220,243,244,2 45,474,477 Bentler (s.30)	Bahr-i Muhit (s.171)	Gemi (s.53,97, 131,134,172)	İskele (s. 468,471)	
Kağıthane (s.30,113)	Denizin Suları (s.171)	Vapur (s.56,80,224, 389,433,434, 467,468,471, 472,474,491)	Sahil (s.17,53,58,17 0,172,167,244 , 373,375,377,4 34)	
Paşabahçe (s.37)	Dalga (s.58)	Dümen (s.63)	Selanik Rıhtımı (s.451)	
Yeniköy (s.51)	Yağmur (s.472,493,49 4,495)	Kayık (s.172)	Dere (s.24,166,170, 171,172,174)	
Karadeniz (s.56)		Gondol (s.172)		
Bebek Bahçesi (s.65,72,225,3 75)				
Köprü (s.80,81,85,46 0,474,491)				
Büyükada (s.91,121,122, 123, 124,126,127,1 30)				
Amerika (s.166)				
İstanbul (s.172)				
Marmara (s.172)				
Haliç (s.172)				
Adalar (s.172,421,42				

4,427,428,433, 444,448,471,476,477,482,487, 488,490,493,497,498,501,502,504, 511				
Boğaziçi (s.388,394,474,491)				
Emirgan (s.248)				
Kanlıca (s.373,377,394)				
Beylerbeyi (s.474)				
Küçüksu Kasrı (s.474)				
Hisar (475)				

Tablo 6: ***Kırık Hayatlar***

Sahil Semtleri	**Deniz**	**Deniz Aracı**	**Mekân**
Moda (s.34)	Deniz (s.221,262)	Sandal (s.71,212)	Yalı (s.323,324,334,354,359, 399,400,402,406,409)
Tarabya (s.34)		Vapur (s.305)	Rıhtım (s.398)
Büyükada (s.34,151,234)			

Beşiktaş (s.40,41,55,57,61, 116, 165,175)			
Sarıyer (s.48)			
Paşabahçe (s.48)			
Haydarpaşa (s.48)			
Fener (s.48)			
Köprü (s.67,208,305)			
Kağıthane (s. 66,67,69,71,73,12 2, 155,212,220,221,2 34)			
Göksu (s. 71,212,234)			
Ihlamur (s.192,193,186,18 9)			
Taksim Bahçesi (s.221)			
Boğaziçi (s.305)			
Bebek (s.323,334,354,35 9, 387,398,399, 400,402,406			

Kuruçeşme (s.398)			
Hisar (s.400)			

Tablo 7: ***Nesl-i Ahir***

Sahil Semtleri	**Deniz**	**Deniz Aracı**	**Mekân**
Marsilya (s.16,18 36,38, 39,128 166,322, 325,465 589)	Deniz (s.20,21,38,87,97, 99 106,115,228,229,271, 272,364,420,432,445,446, 551,605	Vapur (s.15,16,17,21,23, 28,31, 32,37,38,68,72,73, 86,97, 128,152,166,176,194,209, 229,230,265,266,281,288,298, 338,375,406,408,420,445, 490,515,575,604)	İskele (s.15,39,72,74, 105,176,285,364, 374,408,486,575,603, 604,610)
Boğaziçi (s.52,77, 85,86, 87,88, 96,152, 204,281, 324,576, 615,616, 617	Su (s.60,61,85,94, 115,324,617,618	Sandal (s.28,32,33,61,88, 171, 223,225,582,583)	Güverte (s.15,16,21,22,25, 31)
İstanbul (s.16,18,19, 24,25,28, 35,39,40,42,43,46, 51,52,61,64,69,78, 83,85,91,101,102,	Dalga (s.97,271)	Kikle (s.52)	Rıhtım (s.16,21,22,23,25, 28,59,61,64,177,194,364,582, 610)

113,116,122,127,128,132,149,156,157,163,164,165,166,178,200,204,211,221,225,227,246,258,260,264,275,279,280,281,282,285,287,288,289,292,293,298,310,314,322,325,331,334,337,340,341,342,346,348,349,353,356,362,378,379,396,399,405,411,412,415,465,466,497,603,611,612,615)			
Taksim Bahçesi (s.23,76,231)	Çin suları (s.98)	Gemi (s.81,97,100,111)	Yalı (s.28,61,64,85,102,176,177,178,179,186,190,194,195,,209,237,297,298,299,301,302,320,324,328,329,332,349,353,355,356,427,434,446,455,456,485,559,566,573,582,584,589,590)
Kağıthane (s.52,76,231)	Japon sahilleri (s.98,101)	Tekne (s.98)	Sahil (s.77,86,87,228,267,420,445)
Büyükdere Rıhtımı (s.23,26,87)			Liman (s.159)
Büyükada (s.26,67,69,70,74,75,115,123,127,130,131,204,221,226,230,255,265,267,268,270,277,283,2			Beşiktaş İskelesi (s.172)

85,286,297,301,311,315,316,320,327,328,332,348,364,369,370,374,375,377,378,382,391,397,398,407,409,412,427,442,452,454,462,463,468,489,530,535,538,571,578,586,603,604,605,611)			
Kadıköy (s.29,32,33,134,138,265,332)			Deniz Hamamı (s.605)
İzmir (s.38,62,68,164,166,275,607)			
Bebek (s.56,59,61,67,87,88,102,171,199)			
Tarabya (s.59,85,87,97,98,265)			
Kalender (s.59,215,223,224)			
Sarıyer (s.204)			
Emirgan (s.61,87,88,142,155,171,173,174,176,177,237,272,298,301,350,377,402,448,452,453,454)			
Heybeli (s.72,78,94,106,115,116,267,285,360,363,375,378,409,420)			
Köprü (s.76,122,230,282,288,332,386,405,406,469,561,575,586,612,613,614,615)			

Göksu (s.52,86,353)			
Girit (s.81)			
Mudanya (s.81)			
Hünkar Suyu (s.86,204,266)			
İstinye (s.87,176,209,526)			
Kanlıca (s.187)			
Haliç (s.100,230,614,615,617)			
Beşiktaş (s.230)			
Marmara (s.117,265,271,273,278)			
Dolmabahçe (s.131)			
Çırağan (s.131)			
Haydarpaşa (s.152,265,332,381,492)			
Baltalimanı (s.176)			
Arnavutköy (s.194,298,297)			
Kuruçeşme (s.298)			

Kınalıada (s.285)			
Burgazada (s.285,368,378)			

Ek B

Mehmet Rauf

Tablo 1: ***Ferda-yı Garam*** [57]

Sahil Semtleri	**Deniz**	**Deniz Aracı**	**Mekân**
Kanlıca (s.5)	Deniz (s.5,15,22, 23,24,25,26,27, 30,38,59,90,96)	Gemi (s.6,82)	Rıhtım (s.7,15,90,91)
Yeniköy (s.51,44,48, 54,59,73)	Berrak su (s.5,23,69,80,82,96)	Gemi (s.9,22,26,29,31, 51,81,89,90)	Sahil (s.9,22,24)
Beykoz (s.5,17,19,22,44,49, 54,82)	Mehtap (s.23)	Sandal (s.23,24,25, 27,37,38,90,96	Kıyı (s.5,22,59)
Köprü (s.31,89)	Damla (s.70,72,73,80)		İskele (s.23,26)
İstanbul (s.9,11,19,48,76,91	Yağmur (s.69,71,72,73,80)		Yalı (s.24,89,91)
Venedik (s.25)	Köpük (s.24,26)		Fener (s.24,25)
Karadeniz (s.28)	Havuz (s.69)		
Tarabya (s.17,24,26,91)	Dere (s.80)		

[57] Türkçe basılı kaynak olması açısından Anonim Yayıncılık 2015 baskısı esas alınarak sayfa numaraları verilmiştir.

Büyükdere (s.22,23,27,59,90)	Dalga (s.22,24,27,82,96)		
Boğaziçi (s.22,23,27,59,90)	Şelale (s.80)		
Paşabahçe (s.82)			
Emirgan (s.82)			
Kanlıca Burnu (s.82)			
Büyükada (s.88,90)			

Tablo 2: ***Eylül***

Sahil Semtleri	**Deniz**	**Deniz Aracı**	**Mekân**
Boğaziçi (s.12,13,28,31,41, 42, 46,47,50,52,65,74, 75, 86,98,175,244,257 ,279	Deniz (s.13,41,44,48, 59,54,69,74,79 80,83,98,124,125, 126,158,159,160, 172,173,174,182)	Yalı (s.28,30,31, 34,35,39,42,46, 136	
İstanbul (s.13,21,24,27,50, 53,59, 67,88,114,118,155 ,170, 198,200,213,214	Yağmur (s.11,158,160,163, 166,169,170,183)	Sahil (s.46,67,74, 75,82,116,124)	

Adalar (s.13,21,44,46,47, 89)	Dalga (s.48,64,68, 69,70,74,80,124, 174)	İskele (s.46,67,79,170, 175)	
Heybeliada (s.21)	Mehtap (s.13,82)	Rıhtım (s.69,75,178	
Burgazada (s.21)	Koy (s.69)	Kıyı (s.74)	
Emirgan (s.35)	Köprü (s.46,48)	Göl (s.159)	
Tarabya (s.35,48,59,74, 75,80,105,123,126 ,145, 170,191	Dere (s.69,70,71)		
Beykoz (s.35,48,62,64, 65,68,159,178,179 ,182)	Yelken (s.64,68,86,116,13 3		
Kavak (s.52,65,159)	Şelale (s.80)		
Büyükdere (s.44,46,48,53,68, 75,79, 80,94,118,124)	Su (s. 64,68,69,74, 80,125		
Karadeniz (s.52,65,159)	Duba (s.68,74)		
Paşabahçe (s.64)	Pupa (s.68)		
Bebek (s.67)			

Moda (s.64)			
Hünkâr (s.68)			
Hisar (s.74)			
Kanlıca (s.74)			
Marmara (s.123)			
Mudanya (s.123)			
Yalova (s.123)			
Midilli (s.123)			
İzmir (s.123)			
İtalya Sahilleri (s.123)			

Tablo 3: ***Bir Zambağın Hikâyesi***

Sahil Semtleri	**Deniz Aracı**
Köprü (s.10)	Vapur (s.10
Haydarpaşa (s.10)	
İstanbul (s.10)	
Moda (s.12)	

Tablo 4: ***Genç Kız Kalbi***

Sahil Semtleri	**Deniz**	**Deniz Aracı**	**Mekân**
İstanbul (s.7,8,10,11, 23,25,26,27,45,48, 64, 66,89,90,100,101, 104,313,315	Deniz (s.94,98,99)	Vapur (s.8,101,112)	Yalı (s.10,86)
Boğaziçi (s.9,10,11,89,100)	Su (s.101)	Sandal (s.11,12)	Sahil (s. 10)
İstinye (s.7,86)	Dere (s.11,27)	Kayık (s.11,12)	Rıhtım (s.27,101)
Bebek Bahçesi (s.23)	Mehtap (s.94)	Sal (s.101)	İskele (s.95,101)
İzmir (s.7,8,9,12,26, 40,64,117			

Moda (s.9)			
Göksu (s.11,12,14,48,49)			
Kadıköy (s.9)			
Fenerbahçe (s.9,14)			
Adalar (s.9)			
Büyükada (s.81,89,94,97,100 ,101			
Kordon (s.9)			

Tablo 5: ***Bir Aşkın Tarihi***

Sahil Semtleri	**Deniz**	**Deniz Aracı**	**Mekân**
İstanbul (s.9,16,20, 48,49,59,78)	Deniz (s.48,68)	Vapur (s.5,47,48,50, 59,60,68,69,78)	İskele (s.5,30,38,47,92)
Büyükada (s.25,27,47, 50,68,70)	Yağmur (s.56,57,61,62,64)	Kayık (s.49)	Rıhtım (s.67,68)

Fener (s.47)		Sandal (s.88)	
Köprü (s.48)			
Kağıthane (s.49)			
Heybeliada (s.50,62,69)			

Tablo 6: ***Menekşe***

Sahil Semtleri	**Deniz**	**Deniz Aracı**	**Mekân**
Adalar (s.22)	Deniz (s.27)	Vapur (s.22)	Rıhtım (s.41,61)
Büyükada (s.54)			
Boğaziçi (s.22)			
Büyükdere (s.17,54)			
Tarabya (s.41,61)			
İstanbul (s.47)			
Moda (s.50)			

Tablo 7: ***Karanfil ve Yasemin***

Sahil Semtleri	**Deniz**	**Deniz Aracı**	**Mekân**

İstanbul (s.20,23,25,29,34, 43, 44,45,49,64,110,1 14, 125,137,143,149,1 57, 176,181,182,183, 207,208,209,211,2 18, 220,221,232,251,2 54, 256,263,283,286,3 00, 313,325)			
Kağıthane (s.56,204)			
Bebek (s.204,206)			
Fener (s.229,232, 251,252,254)			
Kalamış (s.229,252)			
Beykoz (s.56,59,61,97,144 ,145, 146,149,150,151,1 52, 153,158,160,187,2 00,204, 218,238,241)			

Köprü (s.59,149,154,157, 162,163,164,166, 179,214,298,312)			
Büyükada (s.60,87,182,187,218,284)			
Karadeniz (s.86)			
Moda (s.205,212, 215,222,229,273,274,278, 382,386,300,301, 304,306,308,309,311,313, 318)			
Tarabya (s.110,152,164, 165,173,178,186,204, 207			
Büyükdere (s.110,164,173,204,207)			
Marmara (s.254,263)			
Boğaziçi (s.285,286)			

Tablo 8: ***Define***

Sahil Semtleri	**Deniz**	**Deniz Aracı**	**Mekân**
İstanbul (s.20,21,22,23,29, 35, 45,50,65,74,79)	Deniz (s.22,23,31,55,56)	Vapur (s.22,29,33)	Sahil (s.30,33)
Büyükdere (s.22)	Koy (s.22,23,28,30)		İskele (s.44)
Kadıköy (s.29,33)			
Kavak (s.22)			
Selviburnu (s.22)			
Beykoz (s.22)			
Kireçburnu (s.22)			
İstinye (s.22)			
Yeniköy (s.22)			
Haydarpaşa (s.22)			
Kandilli (s.22)			

Kalamış (s.22)			
Arnavutköy (s.22)			
Sarayburnu (s.22)			
Moda (s.22,28,29,30,33, 37,38)			
Fener (s.31)			
Adalar (s.31,41,55)			
Galata Köprüsü (s.37,45)			

Tablo 9: ***Kan Damlası***

Sahil Semtleri	**Deniz Aracı**	**Mekân**
Tarabya (s.91,111,113,120,134,14 1,143,144,147)	Vapur (s.134)	İskele (s.134)
İstanbul (s.91,133,134)		

Tablo 10: ***Böğürtlen***

Sahil Semtleri	Deniz	Deniz Aracı	Mekân
Büyükada (s.14,17,18,26,33, 51, 55,65,88,93)	Deniz (s.34,41,43,49 71,73,78,79	Sandal (s.4,42,43,45,93)	İskele (s.11,17,43,45, 51,88,93)
İstanbul (s.18,38,70,75)		Vapur (s.43,54,88)	Rıhtım (s.79)
Karadeniz (s.79)			
Kireçburnu (s.79)			
Burgazada (s.87,88,94)			

Tablo 11: ***Son Yıldız***

Sahil Semtleri	Deniz	Deniz Aracı	Mekân
İstanbul (s. 10,44,47 50,55,150,162,176 , 184,190,194,199, 231,234,235,245,2 65, 268,269,274,275,2 80,281, 282,285,287,306, 308,316,321,331,3 32, 333,334,339,340, 347,349,352,355,3 67,378, 381,384,386,387,3 88,389,	Deniz (s.50,127,193, 200,256,262,268, 270,272,280,295,2 97, 313,320,372,632)	Vapur (s.59,127, 238,245,251, 257,258,260,261,2 64, 265,295,297,308, 325,458, 524,624, 628,629,631)	Rıhtım (s.127, 217,221, 258,260,261, 265,273, 274, 295,297,308, 332,349,395, 624,631,632

390,391,394,398,411,412,417, 418,420,456,468,478,492,494, 495,519,528,530,551,607,621,624			
Büyükada (s.51,76,157,166,183,268,447)	Dalga (s.218)	Gemi (s. 217,260,265, 270,624,633)	Sahil (s.193, 287)
Bebek (s.217,218,453)	Su (s.268,391)	Sandal (s. 295,297)	Liman (s.313)
Santo Lucia Sahili(s.272,297)	Yağmur (s.624)		İskele (s.260)
Capri Adası (s.287,320)	Köprü (s.631)		
Milano (s.127,144,273)			
Napoli (s.127,238,236, 256,273,275,276,277,279,280,286,287, 293,306,313,320,341,346,347,373, 375,395,441,532)			
Sorrento (s.287,320)			
Portici (s.320)			
Marmara (s.50,144,226,268,391)			

Pozilipo (s.320,358,364,365,370)			
Tarabya (s.47)			
Köprü (s.258)			
Boğaziçi (s.50,76,200,218,268,272)			
Nice (s.127,128)			
Monte Carlo (s.127,128)			
Kadıköy (s.50)			
Arnavutköy (s.221)			
Kuruçeşme (s.221)			
Sarayburnu (s.266)			

Tablo 12 ***Hâlâs***

Sahil Semtleri	**Deniz**	**Deniz Aracı**	**Deniz Mekânı**
İzmir(s.15,16,17,19, 29,42,50,51,57,58, 66,69,74, 75,78,79,80,85,98, 99,100,	Deniz (s.18,31, 57,62 58	Gemi (s.15,16,18,19 20,23,26,34,37, 66,77,84, 85,110,155, 157,161	Liman (s.15,18, 29,37,66, 84,155

103,111,119,140,150,152,155,156,159,160,166, 167,174,175,176,177,186,187,190,237,239)			
Kordon (s.15,18,23,30,42,63)	Mehtap (s.18)	Tekne (s.19)	Rıhtım (s.15,18,19,30,22,23, 24,26,30 ,47,57,60, 83,110,156, 158,159,164, 278)
Boğaziçi (s.109,279,280)	Su (s.84)	Vapur (s.19,31,86,89, 93,94,110,155,194 , 217)	İskele (s.19,31,94,196, 198,201,229)
İstanbul (s.16,24,29,32,34,37,39,58,63, 64,66,67,70,80,84,92,98,102,103, 107,108,109,114,115,114,119,127,136, 149,150,161,162,174,175,185,189,190,192, 193,213,215,229,231,237,249,255,261,262,263, 271,272)	Yağmur (s.111)	Sandal (s.156,158)	Sahil (s.29,57,62,84,85)

Karşıyaka (s.19,86,93,94,106,150,155,167)			
Girit (s.26,84)			
Midilli (s.26)			
Köprü (s.196,198)			
Ada (s.196)			
Marmara (s.109,155)			
Sarayburnu (s.109)			
Kadıköy (s.196,229)			
Dolmabahçe (s.200)			
Beşiktaş (s.200,201,274)			
Tarabya (s.270,271,273,278)			
Kireçburnu (s.270)			

Tablo 13 ***Harabeler***

Sahil Semtleri	**Deniz**	**Deniz Aracı**	**Mekân**
İstanbul (s.25,30,42,47,57, 60,69,71,72,113,140,141, 150,160,161,165,166,172), 173,180,200,231,237, 242,245, 247,257,285,296,307, 310,312,317, 319,320,321,322,323 ,324,326,333,334, 342,344,403,404,405, 427,433,434,436,440,448)	Deniz (s.42,92, 95,96,98,99,100,101, 227,280)	Vapur (s.30,47,49,50,57, 78,114,124,230,247, 248,280,281,285,312,401, 405,434,447,448,451,459)	Sahil (s.42,92, 118,142)
Emirgan (s.30)	Havuz (s.21,39,45, 119,139,211)	Kotra (s.92,94,100i115, 116,118,119,120)	Rıhtım (s.92,313,459)
Beylerbeyi (s.40)	Fıskiye (s.21)	Sandal (s.92,100,114,115)	İskele (s.94,100,114, 231,248,285,312, 321,334,440,451)
Beykoz(s.30,140,445)	Deniz Hamamı (s.42)	Gemi(s.459)	Liman (s.100,116)
Kilyos (s.42)	Su (s.94)		Yalı (s.141)

Şile (s.42)	Koy (s.118)		
Moda (s.37,52,228, 229,248,259)	Dalga (s.94,96)		
Büyükada (s.42,51,114,150, 230,231,236, 240,242,243, 244,256,280, 286,307, 310,311,312,317,319,320, 321,322,323,324,326,333, 334,342,344,403,404,405, 427,433,434,436,440,448)	Mehtap (s.116)		
Marmara (s.94,99,248,321)			
Kadıköy (s.78,127,172,177, 207,247, 248,266,280,285, 301,307,338,355, 356,379,380,401, 405,437,440,451,458			
Fener (s.94,118,242,254, 301,307, 311)			

Heybeliada (s.98,110,118,120, 123,124,125,222			
Caddebostan (s.118)			
Kalamış (s.118,298,301,307			
Beşiktaş (s.177)			
Bebek (s.127,188)			
Tarabya (s.127)			
Boğaziçi (s.141,210)			
Köprü (s.347)			
Kıbrıs (s.448,449,454)			

Tablo 14 *Kâbus*

Sahil Semtleri	**Deniz Aracı**
Köprü (s.111,113)	Vapur (s. 38,111)
İstanbul (s.112,113)	
Kadıköy (s.114)	

ÖZGEÇMİŞ

1992 yılında İstanbul'da doğdu. İlk ve ortaöğretimi İstanbul'da tamamladı. Beşiktaş Bingül Erdem Anadolu Lisesi'nden sonra Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde lisans eğitimini bitirdi. Yüksek lisansı aynı üniversitede Yeni Türk Edebiyatı alanında yaptı. İstanbul Art News, Sabit Fikir gibi çeşitli dergilerde yazıları, Remzi Kitap Gazetesi'nde yazarlarla röportajları yayımlandı.