

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SERVET-İ FÜNÛN ROMANCILARININ
ROMANLARINDA TASVİR**

DOKTORA TEZİ

Selda GÜREL

**Enstitü Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı : Yeni Türk Edebiyatı**

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Hasan AKAY

ŞUBAT – 2013

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

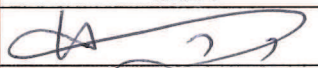
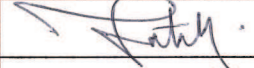
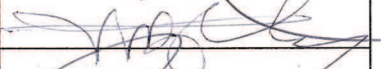
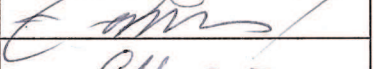
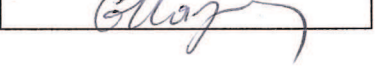
SERVET-İ FÜNÛN ROMANCILARININ
ROMANLARINDA TASVİR

DOKTORA TEZİ

Selda GÜREL

Enstitü Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı : Yeni Türk Edebiyatı

“Bu tez 22/02/2013 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Dr. Hasan AKAY	KABUL	
Prof. Dr. M. Fatih ANDI	KABUL	
Prof. Dr. M. Mendi ERGİZEL	KABUL	
Doç. Dr. Muharrem TOSUN	KABUL	
Yard. Doç. Dr. Gülsemin HAZER	KABUL	

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlâk kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Selda GÜREL

22.02.2013

ÖN SÖZ

Türk Edebiyatı'nda 1896-1901 yılları arasını kapsayan Servet-i Fünûn Dönemi, batılı anlamda romana açılımın başladığı bir dönemdir. Bu dönem romancıları farklı duyuş ve algılayış tarzları geliştirmişlerdir. Servet-i Fünûn yazarlarının romanları bu açıdan zengindir. Ancak kavramsal incelemelere konu olmak bakımından da hem önemli hem de ihmal edilmiştir. Biz “Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Tasvir” başlıklı bu çalışmada Servet-i Fünûn yazarları ve onların romanları için son derece etkili olan bir kavramı, “tasvir” kavramını, bu dönem romancılarının romanlarındaki tezâhür biçimleri ve işlevleri açısından incelemeyi sağlayan bir model olarak benimsedik.

“Tasvir” konusu, sadece edebiyat alanı için değil; sosyoloji, felsefe, sanat tarihi gibi alanlar için de önemlidir. Bu alanların araştırmacıları tarafından da farklı yöntem ve görüş açılarıyla ele alınmıştır. Bu kavramın, Servet-i Fünûn romancılarının romanlarını nasıl etkilediği, bu dönem yazarlarının romanlarında, yapı kurucu unsur olarak ne kadar önemli olduğu, nasıl bir insan ile mekân, eşya, zaman ilişkisi ortaya çıkardığı hususları üzerinde durulmaya değer bir konudur. Biz de bu çalışmada bu kavram vasıtası ile dile getirilmek istenilen hususları, eserler arasındaki tasvirlerarası ilişkileri dikkate alarak tespit etmeye, ayrıntılı biçimde model metinler üzerinden irdelemeye çalıştık. Tezin ağırlık merkezi, bu kavram ve romanlardaki nüfuzlu etkisi oldu.

Bu çalışmanın hazırlanmasında, değerli hocam Prof. Dr. Hasan Akay'ın önemli katkıları oldu, bundan dolayı kendisine en derin saygılarımı ve teşekkürlerimi sunmak isterim. Çalışmam sırasında zaman zaman yönlendirici düşünce ve tekliflerini esirgemeyen Tez İzleme Komitesi üyesi hocalarım Prof. Dr. Mehdi Ergüzel'e ve Doç. Dr. Muharrem Tosun'a, ayrıca tezin ilerlemesi esnasındaki katkılarından dolayı Doç. Dr. Yılmaz Daşçioğlu'na teşekkürlerimi arz ederim. Umarız bu çalışma alanında önemli bir yer işgal eder ve yararlı olur...

Selda GÜREL

22.02.2013

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
SUMMARY	iv
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: TASVİR KAVRAMI	4
BÖLÜM 2: SERVET-İ FÜNÛN ROMANININ GENEL ÖZELLİKLERİ VE TASVİR	21
2.1. Hâlid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Tasvir	24
2.1.1. Hâlid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında İnsan Tasviri	31
2.1.1.1. Fiziksel Tasvir, Portre.....	31
2.1.1.2. Ruhsal Tasvir, Portre	47
2.1.2. Hâlid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Mekân Tasviri.....	80
2.1.2.1. Dış Mekân Tasviri	80
2.1.2.2. İç Mekân Tasviri.....	87
2.1.2.3. Cisim Tasviri	100
2.1.3. Hâlid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Zaman Tasviri.....	106
2.1.4. Hâlid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Tablo.....	111
2.2. Mehmet Rauf'un Romanlarında Tasvir.....	128
2.2.1. Mehmet Rauf'un Romanlarında İnsan Tasviri.....	130
2.2.1.1. Fiziksel Tasvir, Portre.....	130
2.2.1.2. Ruhsal Tasvir, Portre	144
2.2.2. Mehmet Rauf'un Romanlarında Mekân Tasviri	154
2.2.2.1. Dış Mekân Tasviri	154
2.2.2.2. İç Mekân Tasviri.....	158
2.2.2.3. Cisim Tasviri	162
2.2.3. Mehmet Rauf'un Romanlarında Zaman Tasviri	166

2.2.4. Mehmet Rauf'un Romanlarında Tablo	170
2.3. Hüseyin Cahit Yalçın'ın Romanında Tasvir	179
2.3.1. Hüseyin Cahit Yalçın'ın Romanında İnsan Tasviri	180
2.3.1.1. Fiziksel Tasvir, Portre.....	180
2.3.1.2. Ruhsal Tasvir, Portre	182
2.3.2. Hüseyin Cahit Yalçın'ın Romanında Mekân Tasviri.....	183
2.3.2.1. Dış Mekân Tasviri	183
2.3.2.2. İç Mekân Tasviri.....	183
2.3.2.3. Cisim Tasviri	183
2.3.3. Hüseyin Cahit Yalçın'ın Romanında Zaman Tasviri.....	184
2.3.4. Hüseyin Cahit Yalçın'ın Romanında Tablo.....	184
2.4. Safveti Ziya'nın Romanında Tasvir	186
2.4.1. Safveti Ziya'nın Romanında İnsan Tasviri.....	186
2.4.1.1. Fiziksel Tasvir, Portre.....	186
2.4.1.2. Ruhsal Tasvir, Portre	189
2.4.2. Safveti Ziya'nın Romanında Mekân Tasviri	190
2.4.2.1. Dış Mekân Tasviri	190
2.4.2.2. İç Mekân Tasviri.....	191
2.4.2.3. Cisim Tasviri	192
2.4.3. Safveti Ziya'nın Romanında Zaman Tasviri	193
2.4.4. Safveti Ziya'nın Romanında Tablo	193
BÖLÜM 3: SERVET-İ FÜNÛN ROMANCILARININ ROMANLARINDAKİ TASVİRLERARASI İLİŞKİLER VE ÇELİŞKİLER	195
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	219
KAYNAKÇA	224
ÖZGEÇMİŞ	230

Tezin Başlığı : Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Tasvir	
Tezin Yazarı : Selda GÜREL	Danışman : Prof. Dr. Hasan AKAY
Kabul Tarihi : 22.02.2013	Sayfa Sayısı : 1v (ön kısım) + 230 (tez)
Anabilim dalı : Türk Dili ve Edebiyatı	Bilim dalı : Yeni Türk Edebiyatı
<p>“Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Tasvir” adı altında ele aldığımız doktora tezinde, “tasvir” kavramından hareketle, Servet-i Fünûn romancılarının (Hâlid Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Safveti Ziya) eserlerindeki tasvir kullanımları tespit edilmeye çalışılmış; bu dönem romancılarının romanlarında “tasvir”in de “tahkiye” kadar önemli bir yapı kurucu unsur olduğunun ortaya konulması amacıyla, eserlerden hareketle değerlendirmeler yapılmış; bu dönem romancılarının eserlerindeki tasvirlerarası benzerlikler ve farklılıklar da dikkate alınarak bütüncül bir gözle ortaya konulmuştur.</p> <p>Türk Edebiyatı’nda 1896-1901 yılları arasını kapsayan Servet-i Fünûn Dönemi, batılı anlamda romana açılımın tam anlamıyla başladığı bir dönemdir. Bu dönem romancıları aldıkları eğitimleri, etkilendikleri akımları, sanat zevklerini ve tabiatı farklı duyuş ve algılayış tarzlarını, bu dönemde ve sonrasında ortaya koydukları eserlerindeki tasvir sahnelerine de yansıtmışlardır.</p> <p>Biz “tasvir” kavramının, bu dönem romancılarının romanlarındaki tezâhür biçimlerini ve işlevlerini incelemeyi ve bu eserlerde “tasvir”in de “tahkiye” kadar önemli bir yapı kurucu unsur olduğunu ortaya koymayı gâye edindik.</p> <p>Bu amaçla çalışmamızın ilk bölümünde “tasvir” kavramı ele alınmıştır. “Tasvir” kavramıyla ilgili olarak gerek sözlüklerde, gerek ansiklopedilerde, gerekse çeşitli çalışmalarda (makale, kitap vs.) birbirine benzer ya da kısmen farklı tanımlamalar ve yaklaşımlarda bulunulmuştur. Bu tanımlama ve yaklaşımlardaki farklılıklar, tasvir kavramının sadece edebiyat alanında değil, güzel sanatlar, felsefe, sosyoloji hatta pedagoji gibi alanlarda da önemli bir yer işgal etmesinden kaynaklanmaktadır. O yüzden çalışmamızda, bizi doğrudan doğruya ilgilendiren roman alanındaki ‘tasvir’ ile ilgili bakış açıları olsa da, diğer alanlardaki tasvir yaklaşımları da, çalışmamızın bütünlüğü açısından ortaya konulmuştur.</p> <p>Servet-i Fünûn romancılarının romanlarında, neslin temlerinin, dil ve anlatım özelliklerinin, realist ilkelerinin, kısacası neslin sanat anlayışının bilinçli bir biçimde tahkiye ile beraber tasvir kullanımlarında da ortaya konulduğu görülür. Bu dönem romancılarının eserlerindeki tasvir kullanımları, çalışmamızın ikinci bölümünde “1.İnsan Tasviri a.Fiziksel Tasvir ve Portre b.Ruhsal Tasvir ve Portre, 2.Mekân Tasviri a.Dış Mekân Tasviri b.İç Mekân Tasviri c. Cisim Tasviri, 3.Zaman Tasviri, 4.Tablo” sınıflandırması altında incelemeye tâbi tutulmuştur.</p> <p>“Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarındaki Tasvirlerarası İlişkiler ve Çelişkiler” isimli üçüncü bölümde, eserlerdeki bazı benzer ve farklı noktalara dikkat çekilmiş; “Sonuç ve Değerlendirme” kısmı ile de çerçeve tamamlanmıştır.</p>	
Anahtar Kelimeler: Tasvir, Roman, Servet-i Fünûn	

Title of the Thesis: Description in the Novels of Servet-i Funun Novelists'	
Author : Selda GÜREL	Supervisor: Prof. Dr. Hasan AKAY
Date : 22.02.2013	Nu. of pages: iv (pre text) + 230 (main body)
Department : Turkish Grammar and Literature Subfield : Modern Turkish Literature	
<p>In this doctoral dissertation titled “Description in the Novels of Servet-i Funun Novelists’”, use of description in works of this period's novelists' (Halid Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Safveti Ziya) is analyzed. In order to reveal that narration is an important structure founding element, evaluations are made about the works of this period's novelists', similarities and differences between descriptions in them have been presented with a holistic approach.</p> <p>In Turkish Literature, during Servet-i Funun period, which takes place between 1896 and 1901, novels were written in a true western fashion. Novelists reflected their educational backgrounds, trends that influenced them, pleasures of art, and perception of nature, on to their works.</p> <p>We aimed to analyze the appearances and functions of the concept of "description" used in novels of this period's novelists' and to reveal that the "description" is a structure founding element as important as the "narration".</p> <p>With this aim, "description" is analyzed in the first section of our work. There are similar or slightly different definitions and approaches about "description" concept in dictionaries, encyclopedias, articles, and books. The reason of these differences is that description concept occupies an important place not just in the field of literature but also in fine arts, philosophy, sociology, even in pedagogy. Hence in our work, approaches to description in other fields are also presented to keep the integrity of our work.</p> <p>In novels of Servet-i Funun novelists', it's obvious that language and expression characteristics, realist principles, understanding of art of the period are put forth in use of narration together with description in a conscious way. The use of description in novels of this period's novelists' is analyzed under the second section of our work.</p> <p>In the third section titled "Relations and Contradictions Between Descriptions in Novels of Servet-i Funun Novelists'", we point to some similar and different aspects in the works, and the framework is completed with the section “Conclusion and Evaluation”.</p>	
Key words: Description, Novel, Servet-i Funun	

GİRİŞ

‘Tasvir’ kavramıyla ilgili olarak gerek sözlüklerde, gerek ansiklopedilerde, gerekse çeşitli çalışmalarda (makale, kitap vs.) birbirine benzer ya da kısmen farklı tanımlamalar ve yaklaşımlarda bulunulmuştur. Bu tanımlama ve yaklaşımlardaki farklılıklar, tasvir kavramının sadece roman alanında değil, güzel sanatlar, felsefe, sosyoloji hatta pedagoji gibi alanlarda da önemli bir yer işgal etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu önemin birçok açıdan daha iyi anlaşılabilmesi için bu konuda yapılmış çalışmaların bilinmesine ihtiyaç vardır.

Bu kavram; Şemseddin Sami’nin *Kâmus-ı Türkî* isimli sözlüğü, Muallim Naci’nin *Lûgat-ı Nacî* isimli sözlüğü, Ali Nazîmâ ve Faik Reşad tarafından hazırlanan *Mükemmel Osmanlı Lûgatı*, James W.Redhouse’ın *Müntahabât-ı Lügât-ı Osmaniyye* isimli sözlüğü ve Ferit Devellioğlu tarafından hazırlanan *Osmanlıca- Türkçe Lûgat* gibi kültürel tarihimize yaklaşımları içeren kaynaklarda yer aldığı gibi; Ahmet Cevizci’nin *Felsefe Sözlüğü*, Abdülbâki Güçlü, Erkan Uzun, Serkan Uzun ve Ümit Hüsrev Yolsav tarafından hazırlanan *Felsefe Sözlüğü*, Orhan Hançerlioğlu’nun *Felsefe Sözlüğü*, Cemal Yıldırım’ın *Çağdaş Felsefe Sözlüğü*, Süleyman Hayri Bolay’ın *Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Öncül tarafından hazırlanan *Eğitim ve Eğitim Bilimleri Sözlüğü*, Paul Foulque’nin *Pedagoji Sözlüğü*, Gordon Marshall’ın *Sosyoloji Sözlüğü*, Adnan Turani’nin *Sanat Terimleri Sözlüğü* ve N.Keser’in *Sanat Sözlüğü*, Berke Vardar yönetimindeki *Açıklamalı Dilbilim Sözlüğü*, Özhan Öztürk tarafından hazırlanan *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü* ve İbrahim Erşahin tarafından hazırlanan *Halk Kültürü ve Edebiyatı Sözlüğü* gibi diğer alanlardaki yaklaşımları içeren sözlüklerde de yer alır.

Çalışmamız açısından elbetteki merkezde olması gereken, tasvirin dil ve edebiyat alanındaki kullanımlarıdır. Bu alandaki tasvir kavramına da çeşitli yönlerden, çeşitli açıklamalarla yaklaşıldığı görülür. Bu çalışmalar; *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu tarafından hazırlanan *Türkçe Sözlük*, Yaşar Çağbayır tarafından hazırlanan *Ötüken Türkçe Sözlük*, Günay Karaağaç’ın *Türkçe Verintiler Sözlüğü*, Mehmet Doğan tarafından hazırlanan *Büyük Türkçe Sözlük*, İlhan Ayverdi tarafından hazırlanan *Misalli Türkçe Sözlük*, Emin Özdemir’in *Örnekli-Açıklamalı Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*, Turan Karataş’ın *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Orhan Hançerlioğlu’nun *Türk Dili Sözlüğü* ve Kemal Demiray’ın

hazırladığı *Temel Türkçe Sözlük*, W.T.J. tarafından hazırlanan *İkonoloji, İmaj, Metin, İdeoloji*, Roland Bourneur ve Real Quillet'in beraber hazırladıkları *Roman Dünyası ve İncelemesi* ve Mehmet Tekin'in *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları* isimli eseri olarak sıralanabilir.

Tüm bu çalışmalarla birlikte Agâh Sırrı Levend'in *Divan Edebiyatı* isimli eseri, İskender Pala'nın yine *Divan Edebiyatı* isimli eseri, Namık Kemâl'in *Mukaddime-i Celâl'i*, Mehmet Âkif Ersoy'un *Tasvir* isimli yazısı ve Ahmet Atillâ Şentürk'ün *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevîlerinde Edebî Tasvirler* isimli eseri Türk Edebiyatı alanında tasvir ile ilgili önemli tespitlerin ortaya konulduğu çalışmalardır.

Bir edebi eserdeki tasvir kullanımlarını tasnif etmesi açısından ise Safiye Akdeniz'in "Tasvirî (Descriptif) Metin Tipleri ve Tanzimat Döneminde Tasvirî Metinlerin Gelişim Çizgisi" isimli makalesi ile Sabahat Emir'in "Örneklerle Tasvir ve Tahlil" isimli çalışması önemli çalışmalardır. Safiye Akdeniz ismi geçen makalesinde "tasvir"i P. Fontainer'den hareketle sınıflandırırken, Sabahat Emir çalışmasında bir sınıflandırmadan hareketle çeşitli örneklere de yer vermiştir.

Servet-i Fünûn Nesli, yeni bir sanat anlayışını, yeni bir duyumsayışı, yeni temleri edebiyatımıza kazandıran bir nesildir. Bu dönem romancılarının romanlarında, tasvir de, tahkiye kadar önemli ve yapı kurucu bir unsur olarak yer almaktadır.

Buradan hareketle çalışmamızın ilk bölümünde "tasvir kavramı" ele alınmıştır. Bu kavrama çeşitli alanlardaki yaklaşımlar, bu kavramın ele alınış biçimi ve kavramla ilgili yapılan tasnifler ortaya konulmuştur.

Çalışmamızın "Servet-i Fünûn Romanının Genel Özellikleri ve Tasvir" isimli ikinci bölümü ise dört alt bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerde Servet-i Fünûn romancılarının romanlarındaki tasvir kullanımları; insan, mekân, zaman ve tablo ana başlıkları altında sınıflandırılarak incelemeye tâbi tutulmuş; buradan hareketle "tasvir" in bu dönem romanlarında bir yapı kurucu unsur olarak önemine cevap aranmıştır.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde ise, Servet-i Fünûn romancılarının romanlarındaki tasvir kullanımlarının benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konulmuş; bu romanlardaki tasvirlerarası ilişkilere ve çelişkilere yer verilmiştir.

“Sonuç ve Değerlendirme” kısmı ile de çalışmamızın çerçevesi tamamlanmıştır.

Bu doğrultuda;

Çalışmamızın Amacı

Çalışmamızda, Servet-i Fünûn romancılarının romanlarında “tahkiye” kadar önemli olan “tasvir” kavramını merkeze alarak; bu kavramın bir yapı kurucu unsur olarak bu neslin romanlarına nasıl etki ettiğini ve Servet-i Fünûn romancılarının sanat anlayışlarındaki yerini tespit ederek, Türk Edebiyatı’nın bu yöndeki kazanımlarını ortaya koymak amaç edinilmiştir.

Çalışmamızın Önemi

Çalışmamız, çeşitli alanlardaki “tasvir” kavramının ortaya konulması, bu kavramın, yeni bir sanat anlayışının vücut bulmasında Servet-i Fünûn romancılarının romanlarında yapı kurucu bir unsur olarak büyük bir önemi ve değeri haiz olduğunun tespit edilmesi, bu romanlardaki tasvirlerarası ilişkilerin ve çelişkilerin de bu bağlamda görünür kılınması; böylelikle Türk Edebiyatı’nda hem söz konusu alanının genişlemesi hem de bu yöndeki çalışmalara katkı sağlaması açısından önemlidir.

Çalışmamızın Yöntemi

Çalışmamızda Servet-i Fünûn romancılarının romanlarında daha önce bakış tarzı ve yöntem açısından üzerinde pek durulmamış bir “tasvir” araştırması yapılacak ve bu kavramın, neslin romanlarını nasıl etkilediği, bu kavramdan hareketle bu romanlarda nasıl bir insan, mekân, eşya ve zaman ilişkisi ortaya konduğu tespit edilecek ve “tasvir” vasıtasıyla dile getirilmek istenen hususlar ve yaklaşım tarzları, eserler arasındaki tasvirlerarası ilişkiler ve çelişkiler de dikkate alınarak değerlendirilecektir.

Umarız bu çalışma, kültür ve edebiyat dünyasına önemli katkılar sağlar ve müteakip çalışmalara da yol gösterici olur.

BÖLÜM 1: TASVİR KAVRAMI

‘Tasvir’ kavramıyla ilgili olarak gerek sözlüklerde, gerek ansiklopedilerde, gerekse çeşitli çalışmalarda (makale, kitap vs.) birbirine benzer ya da kısmen farklı tanımlamalar ve yaklaşımlarda bulunulmuştur. Bu tanımlama ve yaklaşımlardaki farklılıklar, tasvir kavramının sadece edebiyat alanında değil, güzel sanatlar, felsefe, sosyoloji hatta pedagoji gibi alanlarda da önemli bir yer işgal etmesinden kaynaklanmaktadır. O yüzden biz de çalışmamızda, bizi doğrudan doğruya ilgilendiren roman alanındaki ‘tasvir’ ile ilgili bakış açıları olsa da, diğer alanlardaki tasvir yaklaşımlarına da, araştırmanın bütünlüğü açısından, belli noktalarda temas edecek ve bu bahislerin asıl konuyla irtibat kurduğu noktalar üzerinde duracağız. Bunu çalışmanın zeminini sağlam kurmak için bir gereklilik olarak tespit etmek isteriz.

‘Tasvir’ kavramının sözlüklerde aldığı biçim ve açılımı görmek için, farklı alan sözlüklerine bakmamız gerekmektedir. Kavram hakkında önce kültürel tarihimiz ile ilgili yaklaşımları içeren sözlüklere, ardından felsefe sözlüklerindeki yaklaşımlara ve diğer yaklaşımlara göz atmak yerinde olacaktır. Ancak bu kavramın her sözlükte aynı olmadığı, değişik adlarının tercih edilip izah edildiği görülmektedir. O yüzden biz öncelikle bu kavramın, aslî ad formu olarak belirlenen “tasvir” şeklinin, sonra da diğer isimlendirmelerinin izahlarına geçmek mecburiyetindeyiz. Bu noktada hem kelime sözlüklerinden hem de kavram sözlüklerinden istifade edecek, edebiyat alanındaki kullanım tarzına bundan sonra daha sağlam bir zeminde temas edeceğiz.

‘Tasvir’ kavramı kültür tarihimizin önemli kaynaklarından sayılan sözlüklerde birbirine yakın tanımlamalarla karşılanmaktadır. Şemseddin Sami *Kamus-ı Türkî* adlı eserinde bu kavrama örnekleriyle birlikte şu şekillerde temas eder:

- “1.Bir şeyin suretini çıkarma, resmini yapma, tersim: Bir mevkii, bir bireyi tasvir etmek.
- 2.Tersim edercesine güzel tarif etme: Firdevsî Şâhnâme’de Îrânîlerle Tûrânîlerin muhârebâtını güzel tasvir ediyor.
- 3.Suret, resim: Tasvirinizi gördüm.” (Şemseddin Sami, 2010)

“Tersim edercesine güzel tarif etme”, bir edebi metin söz konusu olduğunda, “kelimelerle resim yapma olarak” tanımlanabilir ve kültür tarihimize tanıklık eden eserlerde de bir bakıma yerini bulan bu tanım, tasvirin estetik yönünü de vurgulaması açısından önem arz etmektedir.

Kültür tarihimizin bir diğer önemli kaynağı *Lûgat-ı Naci*'de Muallim Naci'nin tanımlamaları ise şöyledir:

“1.Suret vermek, verilmek; bir surete koymak, konulmak: Bir fikri tasvir. Bir vakanın tasviri.

2.Tersim: Bir çehreyi tasvir. Bir çehrenin tasviri.

3.Tersim olunmuş suret.” (Muallim Nâci, 2009: 666)

Ali Nazîmâ ve Faik Reşad'ın birlikte hazırladıkları *Mükemmel Osmanlı Lügati*'nda da bu kavramın *Lûgat-ı Nâci* ile aynı şekilde geçtiği görülür:

“1.Suret vermek, verilmek, bir surete koymak, konulmak. Cem'i: tasvîrat.

2.Tersim

3.Tersim olunmuş suret, resim.

4.Bir musavvirin hayalinde suret verip de resmettiği peyker-i muhayyel ki güzelden kinaye olur: tasvir gibi. Bu iki manada cem'i : tesâvir.” (Ali Nazîmâ, Faik Reşad, 2009: 494)

Bu eserlerdeki, “tersim olunmuş suret” tanımı, sadece heykel, resim gibi güzel sanatlar açısından değil; bir edebi metin açısından da değerlendirildiğinde, *Kamus-ı Türkî*'ye paralel olarak “kelimelerle resim yapma” olarak anlaşılabilir ve yine bu tanım, kavramın estetik yönünü de içeren bir tanımdır.

Bu kavram James W. Redhouse tarafından hazırlanan *Müntahabât-ı Lügât-ı Osmaniyye*'de “Suret yapmak ve resim, çizilmiş yahut oyulmuş suret” (Redhouse, 2009: 478) olarak geçer.

Kavramın *Müntahabât-ı Lügât-ı Osmaniyye*'deki tanımı da, önceki yaklaşımlarımızla aynı paralelde değerlendirilebilir. Elbetteki, bir edebi metindeki şahıslar, mekân, eşya ve zaman da “kelimelerle çizilmiş bir resim”dir.

Ferit Devellioğlu'nun kavramı sadece güzel sanatlar açısından değil, edebiyat açısından da ele aldığı görülür.

Tasvir kavramının Ferit Devellioğlu'nun *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lügat*'ında izahı şöyledir:

“1.Resmini yapma.

2.Resim, figür.

3.Ed. Yazıyla târif etme.” (Devellioğlu, 2006: 1039)

Arapça sözlüklerden *el-Mu'cemü'l-Vasît*, bu kavramı “nakş-ı suret” olarak izah eder. Bu durum, Şark edebiyatında, kültüründe tasvir yerine, nakşın kullanımını ortaya koyar ki bu kullanım, İslam kültüründeki tasvir yasağını hatırlatır. Metin Sözen ve Uğur Tanyeli beraber hazırladıkları *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*'nde konuya şöyle yaklaşırlar:

“İslam dininin özellikle insan ve hayvan betilerinin sanat ürününe konu seçilmesine karşı takındığı tavır, genellikle “tasvir yasağı” biçiminde ifade edilir. İslam'ın ilk ortaya çıkış yıllarında put olarak kullanılma endişesi nedeniyle beliren tasvir yasağının sanatsal yaratma üzerinde, özellikle de resim ve heykel sanatları üzerinde, yakın dönemlere dek süren bir etkisi olmuştur. Bu nedenledir ki, İslam ülkelerinde yüzey sanatları geometrik öğeleri ve bitkisel betileri ön plana almışlardır. Yine de, bu “yasak”ın aşılmaz olduğu söylenemez. Geleneklerinde insan ve hayvan betilerini kullanmakta bulunan bazı İslam toplumları, çoğu kez bu sınırlamanın ötesine geçebilmişlerdir. Örneğin, İran'ın İslam öncesi geçmişi sayesinde gelişebilen güçlü bir resim sanatından söz edilebilir. Aynı biçimde, Türkler'de de hayvan betilerinin özellikle bezemede kullanımı büyük ölçüde eski Şamanizm gelenekleriyle bağlantıları olarak değerlendirilmelidir. Oysa, Erken Hristiyan Sanatı'yla sıkı biçimde ilişkili olan Emevi Sanatı hariç tutulursa Arap Ülkelerinde “betimleyici” bir sanat anlayışı pek az görülmektedir.” (Sözen, Tanyeli, 2011: 296)

‘Tasvir’ muhtelif alanlarda kullanım açısından çeşitlilik arz etmektedir. Çalışmamızın konusunu oluşturan da, işte bu kullanım tarzlarıdır. ‘Tasvir’ tarzlarından biri, bazı sözlüklerin tasvirle eşanlamlı gibi gösterdikleri bazılarının da doğrudan doğruya bu kavramın Türkçe adı olarak kullandıkları ‘betimleme’ tarzıdır. ‘Tasvir’ tarzlarından biri de, “tanımlama veya tarif etme yoluyla tasvir”dir. Tanzimat döneminde daha ziyade bu şekil kullanılmakta, sıfatların estetik açıdan kullanımını fark eden Servet-i Fünûn dönemi sanatçıları ise bilhassa ‘betimleme yoluyla tasvir’ tarzına değer vermektedirler. Bu durum, sanat anlayışları bağlamında değerlendirilmesi gereken bir husustur.

Kültürel tarihimizdeki yaklaşımları içeren bu kaynaklardan sonra, diğer alanlardaki tasvir kavramına yaklaşımlara bakalım:

Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*’nde konuya *betimlemeler teorisi ve betimleme yoluyla bilgi* açısından yaklaşır. Cevizci’nin sözlüğünde, betimlemeler teorisi “İngiliz filozofu B. Russell tarafından geliştirilen ve betimlemeler ya da tasvirler arasında bir ayırım yaparak, bunların dilde, ayrı birtakım işlevler yerine getirdiğini öne süren teori”dir. (Cevizci, 2002: 153) “Buna göre, Russell bir betimlemeyle özel bir isim arasında bir ayırım yapmıştır. Betimlemeyle belirli bir mantıksal formu olan dilsel bir ifadeyi anlayan Russell’e göre, betimlemeler belirli ve belirsiz betimlemeler olarak ikiye ayrılır. Belirli bir tasvir ya da betimleme, biricikliği ifade eden ve kendisinde geçen sözcüklerin anlamlarından dolayı, yalnızca tek bir kişiye uygulanabilen, buna karşın, belirsiz bir betimleme ise, biriciklik sınırlamasından bağımsız olan bir ifadedir. Bu çerçevede içinde, “İngiltere kraliçesi” belirli, “bir kraliçe” ise belirsiz bir betimlemeye karşılık gelir.” (Cevizci, 2002: 153) Betimleme yoluyla bilgi ise, “nesnelerin, doğrudan değil, fakat dolaylı bilgisi”dir. (Cevizci, 2002: 153) “Başka bir deyişle, Russell’e göre, biz, dış dünyadaki nesnelere ancak tasvir veya betimleme yoluyla bilebiliriz.” (Cevizci, 2002: 154).

Russell’in bu yaklaşımı, bir edebi eser söz konusu olduğunda bilhassa geçerlidir. Şüphe yok ki, insanın dış dünyası kadar, bir edebi eserin ve bu eserin kişilerinin de dış dünyası mevcuttur. Dolayısıyla, edebi eserin dünyasındaki nesnelere ile beraber insan, zaman, mekân ve onlara dair ayrıntılar tasvir yoluyla bilinir ve tanınır.

Abdülbâki Güçlü, Erkan Uzun, Serkan Uzun ve Ümit Hüsrev Yolsal birlikte hazırladıkları *Felsefe Sözlüğü*'nde konuya aynı şekilde *betimlemeler kuramı* açısından yaklaşırlar. “Betim(leme)ler Bertrand Russell’in doğruluk değeri taşıyan bilgi nesnelere doğruluk değeri taşımayanlardan ayırmak ve adlandırmak için tek başlık altında topladığı dilsel ifadelerdir. Russell’a göre doğruluk değeri taşımayan bilgi nesnelere hakkında bilgimiz tanışıklık sayesinde edindiğimiz bir bilgidir. Russell buna “tanışıklık yoluyla bilgi” (knowledge by acquaintance) der. Diğer yandan doğruluk değeri taşıyan bilgi türü “betimleme yoluyla bilgi”dir. (knowledge by description). Örneğin elmayı tanışıklık yoluyla biliriz ama tanesi bin kilogram olan meyveyi eğer böyle bir meyve varsa betimleme yoluyla biliriz.” (Güçlü, 2002: 214,215)

Bu tanıma bir edebi esere uyarladığımızda diyebiliriz ki; bir edebi eserde de, ona dair özelliklerin anlatılmadığı, tanışıklık yoluyla bildiğimiz, sadece olayın akışı içinde yer alan yan kahramanlar, nesnelere vb. olduğu gibi; ona dair ayrıntıların vurgulandığı, betimleme yoluyla bildiğimiz kahramanları, nesnelere, zaman ve mekân unsurları da mevcuttur ki, çalışmamızın konusunu oluşturan da, işte bu betimleme yoluyla bildiğimiz tasvir kullanımlarıdır.

Orhan Hançerlioğlu'nun *Felsefe Sözlüğü*'nde ise betimleme “söz ya da yazıyla tasarlama... Mantık terimi olarak, herhangi bir şeyi dış ıralarıyla tanımlamayı dile getirir.” (Hançerlioğlu, 2008: 27)

Orhan Hançerlioğlu'nun *Felsefe Sözlüğü*'ndeki bu tanımlamalar ise, bir edebi metindeki betimleme, tasvir kullanımlarının içerdiği anlamla uygunluk göstermesi bakımından, çalışmamız açısından, dikkate alınması gereken tanımlamalardır.

Cemal Yıldırım'ın *Çağdaş Felsefe Sözlüğü*'nde betimleme “bir nesne, bir olgu veya bir durumu hiçbir yorum ve açıklamaya gitmeksizin, olduğu gibi dile getirme.” (Yıldırım, 2000: 29) olarak tanımlanır. Çağdaş Felsefe Sözlüğü'ndeki bu tanımlama, bir edebi eser söz konusu olduğunda da geçerli olan bir tanım olması bakımından, çalışmamız açısından önemlidir.

Süleyman Hayri Bolay, *Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü*'nde betimlemeyi “ bir olguyu, bir varlığı, bir nesneyi, bir hali veya bir durumu, yoruma ve izaha kaçmadan olduğu gibi tanıtmak, tasvir etme.” (Bolay, 2009: 42), betimleme kuramını ise, “tasvir

edici kelime grubunu, yapısal özellikleri çerçevesinde mânâlandırma analizi” (Bolay, 2009: 42) olarak tanımlar.

Süleyman Hayri Bolay’ın betimleme tanımının da, betimlemenin edebi eserdeki kullanımıyla uygunluk gösterdiği görülür.

Bu uygunluk, Remzi Öncül’ün *Eğitim ve Eğitim Bilimleri Sözlüğü* ile, Paul Foulquié’nin *Pedagoji Sözlüğü*’nde de devam etmektedir: Remzi Öncül’ün hazırlamış olduğu *Eğitim ve Eğitim Bilimleri Sözlüğü*’nde betimleme “a. Gözlenen olaylar ve onların gözlenebilir ilişkilerinin dökümünü verme, görülenleri bildirme. b. İçgözlem ruhbiliminde, anlam ve yorum eklemekten olup bitenleri anlatma, görülen ya da tasarlanana sözle ya da yazı ile bütünü ile ortaya koyma.” (Öncül, 2000: 148) olarak tanımlanırken, Paul Foulquié’nin *Pedagoji Sözlüğü*’nde ise tasvir “tasvir etmek, yani görülen ya da hayal edilen bir kişiyi veya şeyi, göz önünde bütünüyle canlandırarak şekilde sözle ya da yazıyla anlatmak eylemi ve bunun ürünü.” (Foulquié, 1994: 488) olarak geçer.

Gordon Marshall’ın *Sosyoloji Sözlüğü*’nde ise tasvir kavramına yakın, temsil kavramı geçer. Marshall’a göre “temsil; imge ve metinlerin, temsil ettikleri orijinal kaynakları doğrudan yansıtmalarından ziyade onları yeniden kurmalarını anlatan bir terimdir. Dolayısıyla bir ağaç hakkındaki resim, fotoğraf ya da yazılı metin asla gerçekten ağaç değil, o ağacın görünüşünün ya da onu temsil etme çabasındaki kişiye ifade ettiği şeyin yeniden kurulmasıdır. Eğer o bir ağaç olsaydı, o zaman fotoğraf, resim ya da metin olamazdı.” (Marshall, 1999: 725) Bu durumda her tasvirin aslında bir temsil olduğu söylenebilir. Öyleyse örneğin; *güneş doğuyor* tasviri, güneşin doğuşunun metindeki bir temsilidir denilebilir.

Adnan Turani’nin *Sanat Terimleri Sözlüğü*’nde tasvir kavramının, Sanat Tarihi alanına uygun bir tanımla “Resim demektir. Heykel ve resim için kullanılır.” (Turani, 1993: 143) biçiminde tanımlanarak, kavramın sadece Güzel Sanatlar açısından ele alındığı, edebi yönüne temas edilmediği görülür.

Buna mukabil, N. Keser’in *Sanat Sözlüğü*’nde tasvir, “Betimleme, resmetme, anlatma. Doğadan bir konunun bir sanat eserindeki anlatımı.” (Keser, 2009: 333) olarak daha

geniş tanımıyla ele alınmış ve bir edebi metin de, sanat eseri olması yönüyle tanımın dışında bırakılmamıştır.

Berke Vardar'ın yönetimindeki *Açıklamalı Dilbilim Sözlüğü*'nde ise kavram "betimleme" olarak ele alınır ve betimleme, "genel olarak görgül ve tümevarımlı inceleme, özel olarak da tümceyi kuran öğelerin, anlambirimlerin, sesbirimlerin, bunlara ilişkin birleşim kurallarının dizgisel gösterimi" (Vardar, Güz, Huber, Senemoğlu, Öztokat, 1998: 43) olarak tanımlanır. Betimleyici ise "edimsel tümceye karşıt olarak, oluşu, edimi, durumu, vb. yalnızca betimlemekle yetinen tümceleri, eylemleri belirtmek için kullanılır. (*Gözlemleyici* de denir.) Örneğin *Güneş doğuyor* tümcesi betimleyici bir tümcedir." (Vardar, Güz, Huber, Senemoğlu, Öztokat, 1998: 43)

Kavramın Halkbilimi alanında da geçtiği görülür. Buna göre, Özhan Öztürk'ün *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*'nde tasvir, "Karagöz gölge oyununda kullanılan eşek, deve, düve veya at derisinden yapılmış karakterlerin adıdır. Nemli deri üzerine çini mürekkebi ile çizilen şekiller, "nevregan" adlı bıçaklarla kesilip, çiçek zımbasıyla delindikten sonra kat güd adı verilen iplikle birbirine bağlanmakta, baskıda kurutulduktan sonra kullanıma hazır olmaktadır." (Öztürk, 2009: 912) Bu eserde "tasvir" kavramının bir edebi eser yönünden ele alınmadığı görülür. Buna mukabil, İbrahim Erşahin'in *Halk Kültürü ve Edebiyatı Sözlüğü*'nde kavrama bir edebi metindeki tasvir tanımı açısından da yaklaşıldığı görülür. Bu eserde tasvir şöyle tanımlanır: "Tasarlama, betimleme. /Bir şeyi söz ya da yazıyla göz önünde canlandıracak biçimde anlatma, bir bakıma yazıyla resim yapma şeklindedir. /Her hangi bir şey, aynı cinsten benzerleri arasından fark ettirilebilecek özellikleriyle anlatılır. /Edebiyatta, özellikle roman, hikâye gibi düz yazı türlerinde olayların geçtiği yerleri, kişileri ve nesnelere tanıtarak benzerlerinden ayırmak amacıyla baş vurulan bir anlatım biçimidir. /Tasvir, iç özelliklere, karaktere bakmayıp çokça dış görünüşü yansıtmayla "tanım"dan ayrılır. Bu yüzden "eksik tanım" olarak da değerlendirilebilir. Tasvirin başarısı, önce iyi ve doğru gözleme, sonra da bunu ifade becerisine bağlıdır. /Resim, bir şeyin resmini yapma. /Mantık bakımından her hangi bir şeyi dış karakteri ile tanıtmak." (Erşahin, 2005: 263)

Çalışmamız açısından elbetteki merkezde olması gereken, tasvirin edebiyat alanındaki kullanımlarıdır. Bu alandaki tasvir kavramına da çeşitli yönlerden, çeşitli açıklamalarla yaklaşıldığı görülür:

Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü'nde, 'tasvir' kavramı şöyle açıklanır: "Bir varlığın sözle, yazıyla, çizgi veya şekille göz önünde canlandırılacak tarzda ifadesi. Betimleme. Resim. İkon. Tasvir, varlığın gerçeğine uygun bir şekilde ifade edilmesi anlamı taşıdığından bunun çizgilerle ifadesi olan resim yerine ve birlikte kullanılmıştır. Ayrıca dinî anlamı ön planda olan ve gerçeğe en uygun şekliyle yapıldığı düşünülen ve inananların zihninde somut karşılık oluşturan heykel ve resimler de tasvir olarak adlandırılmıştır. Meryem Ana tasviri gibi. Sözlerin kullanıldığı bir sanat olan edebiyatta tasvir için, söz veya yazı esastır. Bir varlığın, bir mekânın, bir durumun okuyucunun gözü önünde olacak şekilde; anlatılanın okuyucunun zihninde karşılık bulacak şekilde ifadelendirilmesi anlamında kullanılır." (Ortak, 2006: 51).

Kavramın bu anlamda kullanılışı farklı alanlarda tekniklerin de farklılaşmasını doğurmuştur. Edebiyatta kullanılan tasvir, teknik olarak diğer güzel sanatlardakinden farklıdır. "Edebiyatta bir anlatım tekniği olan tasvir, hareketin sözlerle resmedilmesi değildir. Yazar, tasvir ettiği kişiyi, nesneyi, mekânı, vb. ya da bir ânı içinde durdurarak ona ait şekil özelliklerini anlatır; ya da bir süreç içinde onun şekil özelliklerini canlandıracak tarzda anlatır. Yazarın benimsediği bir mekân, eşya veya insanın bir parçası veya tamamı, yazarın istediği bir görünüm içinde, o hâliyle okurun zihninde resmedilir, daha sonra olaylarla birlikte değişik durumlarla ilişkilendirilmesi sağlanır." (Ortak, 2006: 52).

TDK tarafından hazırlanan *Türkçe Sözlük*'te 'tasvir' kavramı "1.betimleme. 2.ed. Betim. 3.hlk. Resim." (TDK, 2005) olarak; 'tasvir etmek' ise "1.betimlemek. 2.resmini yapmak." (TDK, 2005) olarak tanımlanır.

Yaşar Çağbayır, *Ötüken Türkçe Sözlük*'ünde 'tasvir' kavramını birkaç maddede tanımlamaktadır: "1. Bir şeyi veya bir kimseyi ayrıntıları ile anlatma; göz önünde canlandırma; betimleme. 2. Bir şeyin veya bir kimsenin resmini yapma. 3. Bir kimseyi ya da nesneyi diğerlerinden ayıran yönleri ile anlatan yazı, betim. 4. ed. Roman, Hikâye ve diğer edebi türlerde olayların geçtiği yerleri, kişileri ve nesnelere ötekilerden ayırarak yapılan anlatım; betimleme. 5. Bir eserde, yazarın eyleme katılan kişilerin, eylemin ve somut gerçekliğin yer aldığı bağlamı tanıttığı bölüm; betimleme bölümü. 6. Resim, heykel, gravür vb. plastik ve pratik sanatlarda bir kişi, nesne ya da figürün canlandırılması. 7. Resim, surat." (Çağbayır, 2007: 4626).

Çağbayır, ‘tasvir etmek’ eylemini şöyle tanımlar: “1. Sözlü ya da yazılı olarak ayrıntıları ile anlatmak; betimlemek. 2. Resmini yapmak.” (age.: 4626). Günay Karaağaç’ın *Türkçe Verintiler Sözlüğü*’nde bu kavram iki madde halinde tanımlanmaktadır: “1. Tasarlama, bir şeyi sözle ya da yazıyla anlatma, göz önünde canlandırma, betimleme. 2. Resim (TS)” (Karaağaç, 2008: 819). Mehmet Doğan’ın *Büyük Türkçe Sözlük*’ünde bu kavrama ait iki tanım yer alır: “1. Bir duyguyu olayı sözle anlatma. 2. Resim, fotoğraf.” (Doğan,2009: 1067). İlhan Ayverdi’nin, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*’ünde ise tasvir kavramını birkaç maddede ele aldığı görülmektedir. Bu esere göre: “(Ar.sûret “şekil”den tasvir): 1. Bir şeyi resim gibi göz önüne gelecek şekilde ayrıntıları ile anlatma. 2. Resmini yapma, resmi yapılma. 3. Resim. 4. Karagöz oyunundaki kahramanların deriden kesilmiş şekillerinden her biri.” (Ayverdi, 2011: 3012).

Emin Özdemir, *Örnekli-Açıklamalı Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*’nde ‘tasvir’i “betimleme” ile karşılamakta ve bu kavramı şöyle açıklamaktadır: “Bir varlığı, bir olayı, bir durumu ya da kavramı göz önünde ya da zihinde canlandırarak biçimde sözle, yazıyla anlatma. Sözlü ve yazılı anlatımda sık sık başvurulan temel anlatım biçimlerinden biridir betimleme. Yalınlaştırarak söylemek gerekirse, sözcüklerle resim çizme işidir. Doğanın ve eşyaların belirleyici özellikleriyle ayrıntılı biçimde yansıtımındır. Okurun duygularını devindirerek algılama gücünü belirli doğrultulara yönlendirir. Bu yönüyle, onun bilincinde gerçeklik duygusunu yaratmadır.” (Özdemir, 1990: 37-38).

Turan Karataş da *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*’nde kavramı “betimleme” ile karşılar ve “Herhangi bir şeyin (bir insan, bir nesne, bir yer vb.) nitelik, nicelik, görünüm gibi bütün özelliklerinin, yani “karakteristik görünüşlerinin” ayrıntılarıyla okuyanın/dinleyenin gözü önünde ya da zihinde canlanacak “o şeyin haline münasip” ifadelerle anlatılması.” (Karataş, 2007: 455) olarak tanımlar. Kavramı “betimleme” olarak karşılayan diğer iki isimden biri Orhan Hançerlioğlu, diğeri Kemal Demiray’dır. Orhan Hançerlioğlu *Türk Dili Sözlüğü*’nde parantez içinde bu kavramı ‘tasvir’ olarak gösterir ve “bir şeyi söz ya da yazıyla göz önünde canlanacak biçimde anlatma” (Hançerlioğlu: 2007: 82) olarak tanımlar. Kemal Demiray ise *Temel Türkçe Sözlük*’ünde betimlemeyi “Bir şeyi söz ya da yazıyla canlandırma” (Demiray, 1988: 112) olarak ele alır.

Bu kavramın Batılı çalışmalarda ele alınış tarzında nisbi farklılıklar görülmektedir. W.T.J. Mitchell, *İkonoloji, İmaj, Metin, İdeoloji* adlı eserinde tasvirleri, imajlar ailesinin bir alt başlığı olarak değerlendirir. Ona göre: “Bu ailenin her bir kolu, herhangi bir entelektüel disiplinin söylemi için merkezî bir tasvir tipini gösteriyor: zihinde tasvir psikoloji ve epistemolojiye; optik tasvir fiziğe, grafik, heykelcilik ve mimari tasvir sanat tarihçesine; sözel tasvir edebiyat eleştirmenine aittir.” (Mitchell, 2005: 13).

Bu çalışmaların yanı sıra Roland Bourneur ve Real Quillet’in *Roman Dünyası ve İncelemesi* adlı eseri ile Mehmet Tekin’in *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları* adlı eserinde ortaya koydukları fikirler ve tespitler, makalenin içeriği açısından önemli yaklaşımlardır. Bourneur ve Quillet’e göre: “Anlatmak ve tasvir etmek demek, kelimelerden oluşan bir sekansla (yani zaman içinde anlatım sürekliliği yöntemi ile) her ikisinin de ifade edebildiği ölçüde, birbirlerine benzer iki işlem demektir, ancak anlatma objesi ile birbirinden farklı objelerdir. Anlatım demek, “olayların zaman içerisinde art arda sıralanması” demektir; tasvir ise “mêkanda yan yana bulunan ve aynı zaman içinde varolan simültane objelerin gösterilmesi” (Bourneur, Quillet, 1989: 99) demektir.

Bourneur ve Quillet’in ‘anlatım’ ve ‘tasvir’ tanımlamaları, bu iki kavramın arasındaki farkı açık bir biçimde ortaya koyabilmek açısından önemli tanımlamalardır. Bununla birlikte bir eseri ‘tasvir’ yönünden incelerken, tasvir paragraflarının dışında, zaman zaman öykülemenin içerisinde de tasvir öğelerinin bulunabileceği dikkatlerden kaçmamalıdır. Örneğin, “Ayşe merdivenlerden yeşil, bel kısmında şeritleri olan, uzun bir elbise ile indi.” cümlesiyle karşılaştığımızda, “Ayşe’nin merdivenlerden inmesi” öyküleme zamanının içerisinde gerçekleşir, fakat Ayşe’nin üzerindeki “yeşil, bel kısmında şeritleri olan, uzun bir elbise” öykülemenin içerisindeki bir tasvir kullanımını ve “tasvir” olarak sınıflandırılması gereken de sadece bu kısımdır. Fakat anlatımın durdurulup Bourneur’un ve Quillet’in tanımıyla, “mêkanda yan yana bulunan ve aynı zaman içinde varolan simültane objelerin gösterilmesi”ne geçildiğinde, cümlenin veya paragrafın tamamı, bir tasvir cümlesi/paragrafı hâlini alır.

Bourneur ve Quillet, aynı eserlerinde ‘tasvir’in neden yapıldığı konusuna da açıklık getirmeye çalışırlar. Onlara göre; “Tasvir, hikâyenin ritmini vermeye yarar. Bakışı dış çevreye yöneltmek suretiyle tasvir, aksiyonun arkasından gevşeme veya kritik bir anda hikâyeyi kestiğinde okuyucuya sabırsızlık getirir; müzikal anlamda, zaman zaman esere

ton ve hareket veren bir üvertür durumundadır (Atala); anlatım perspektiflerini genişletir, sembolik değer kazanan bir müzik notası tespit eder.” (Bourneur, Quellet, 1989: 108). Yine onlara göre, “Bir süsleme eklentisi olmaktan çok tasvir, hikâyenin kendi bütünlüğü içerisinde işlemlerini sağlayan ve yönlendiren bir unsurdur” (Bourneur, Quellet, 1989: 111).

Mehmet Tekin’in *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları* adlı eserindeki yaklaşımları ise, tasvir sanatının tarihi gelişimini ortaya koyması açısından önemlidir. Tekin’e göre, “Tasvir sanatı, dünden bugüne uzanan zaman kesitinde, değişik seviyelerde, değişik maksatlarla uygulanmıştır. Nitekim klasik romanda hikâyeye önem verildiğinden ayrıntılar ihmal edilmiş, tasvir sanatı gelişmemiştir. (...) Ancak, romanın kendi kimliğini bulduğu çağda, bu durum değişir. Romancı, anlatacağı hikâye ve insanı, tabii dekoruyla birlikte vermeye çalışır. Çağdaş roman tek kelimeyle ayrıntı üzerine kurulur. (...) 19. Yüzyılda romancılar, kişi ve olayları, ait olduğu dekor içinde göstermeye özen göstermişlerdir. Temelde “romantik tasvir” denilen bu yaklaşımla romancılar, “belirli bir ruh ve hava yaratmak ve onu devam ettirmek” istemişlerdir. Bu ameliyenin bir hedefi de, oluşturulan hava ile okuyucuyu etkilemektir. Realistler, bu konuda prensip sahibi idiler. Onlara göre tasvir, gerçeğin ifadesi için yerine getirilmesi gereken şartlardandır.” (Tekin, 1989: 73-74).

“Tasvir” kavramıyla ilgili tanımlama ve yaklaşımlar, bakış açımızı şekillendirmek ve bize konuyla ilgili bir öngörü kazandırmak açısından önemli tanımlama ve yaklaşımlardır. Bununla birlikte, Safiye Akdeniz’in *Tasvirî (Descriptif) Metin Tipleri ve Tanzimat Döneminde Tasvirî Metinlerin Gelişim Çizgisi* ile Sabahat Emir’in *Örneklerle Tasvir ve Tahlil* isimli çalışmaları, tasvirin tasnifi açısından önemli gayretlerdir.

Safiye Akdeniz, *Tasvirî (Descriptif) Metin Tipleri ve Tanzimat Döneminde Tasvirî Metinlerin Gelişim Çizgisi* adlı makalesinde tasvirî, P. Fontanier’dan hareketle sekize ayırır:

“1. Yer Tasvirî (Topographie): Bir dağın, ovanın, şehrin, köyün, evin, bahçenin tasviridir.

2. Zaman Tasvirî (Chronographie): Zamanın, bir periyodun, bir sürenin tasviridir.

3. Cisimlerin Tasviri (Prosopographie): Figürlerin, cisimlerin, fizik niteliklerin, dıştan görünüşün tasviridir.
4. Gelenek ve Seciye Tasviri (L'éthopée): Geleneklerin, karakterlerin, kusur ve faziletlerin, gerçek yahut hayalî bir şahsın ahlakî niteliklerinin tasviridir.
5. Portre (Portrait): Canlı bir varlığın fizikî ve ruhî niteliklerinin bir tasviridir.
6. Paralel (Parallèle): Aralarında benzerlik yahut farklar bulunduğunu göstermek için iki nesnenin fizikî yahut ahlakî tasvirinin art arda yahut birlikte yapılmasıdır.
7. Tablo (Tableau): Hareketlerin, tutkuların, olayların vb. canlı ve hareketli tasvirleridir.
8. Canlı Tablo (L'hypotypose): Bu tasvirlerde nesnelerin takdimi o kadar canlı ve o kadar enerjiktir ki unutulmaz bir tablo ve imaj yaratır.” (Akdeniz, 2007: 5).

Sabahat Emir ise adı geçen eserinde, tasvir ile ilgili ele aldığı örneklerde, şu başlıklara yer vermiştir:

- İnsan Tasviri
 - a. Fizik Portre
 - b. Ruhî veya Moral Portre
 - c. Fizik ve Ruhî Portre
- Fizik ve Ruh Tasviri
- Cansız (Eşya) Tasviri
- Manzara Tasvirleri
- Dekor
- Hayvan Tasvirleri

Bir edebi eserde birçok ‘tasvir’ kullanımına rastlanabilir. Fakat temelde “tasvir”, insanın mekân, eşya ve zaman ile münasebeti olarak değerlendirildiğinde; ‘tasvir’

kullanımlarının bu temel başlıklar altında tasnifi, daha açıklayıcı ve toparlayıcı bir yöntem olarak gözükmetedir. Bu doğrultuda şöyle bir sınıflandırmaya gidilebilir:

- 1) İnsan Tasviri
 - a) Fiziksel Tasvir, Portre
 - b) Ruhsal Tasvir, Portre
- 2) Mekân Tasviri
 - a) Dış Mekân Tasviri
 - b) İç Mekân Tasviri
 - c) Cisim Tasviri
- 3) Zaman Tasviri
- 4) Tablo

Buna göre, *İnsan Tasviri*; *Fiziksel Portre* (kişinin her zaman dış görünümünde taşıdığı özellikler) ve *Fiziksel Tasvir* (kişinin dış görünümünde zaman zaman değişebilecek unsurlar -kişinin üzerindeki giysileri gibi-) ile *Ruhsal Portre* (kişinin ruhsal yapısını oluşturan özellikleri -duygusallığı, narinliği gibi-) ve *Ruhsal Tasvir* (kişinin o andaki -tasvir yapılırken- içsel yapısındaki değişimler) olarak iki alt başlık altında değerlendirilecektir. *Mekân Tasviri*; *Dış Mekân Tasviri*, *İç Mekân Tasviri* ve *Cisim Tasviri* olarak üç alt başlık altında değerlendirilirken; mekânın psikolojik tasvirinin ortaya konulduğu durumlarda ise, psikolojik etkinin dış ya da iç mekânda hâsıl olması durumuna göre, yeri geldiğinde o başlık adı altında değerlendirilmesi yapılacaktır. Bu neslin eserlerinin ayrılmaz bir unsuru olan *Zaman Tasviri* ve *Tablo* da sınıflandırmaya dâhil edilerek çerçeve tamamlanmış olacaktır.

“Tasvir”in, sadece Modern Türk Edebiyatı’nda değil, Klâsik Türk Edebiyatı’nda da önemli bir yer tuttuğu inkâr edilemez. Bilhassa modern hikâyelerdeki ve romanlardaki

anlatının, Klâsik Türk Edebiyatı'nda bir bakıma yerini tutan mesnevilerde, tasvirsel anlatımlar kuvvetle kendini hissettirir.¹

Bununla birlikte, Modern Türk Edebiyatı'ndaki tasvir kullanımlarıyla, Klâsik Türk Edebiyatı'ndaki tasvir kullanımlarının birbirinden farklılık arz edeceği dikkatlerden kaçmamalıdır. Her şeyden önce insan, mekân, eşya ve zaman ilişkisine bilinçli yönelim düzeyindeki tasvir kullanımları, Modern Türk Edebiyatı ile başlamıştır. Hatta denilebilir ki; maddi bakımdan eşya ile münasebet kurmak isteyen bir klâsik kültür yoktur; aksine klâsik kültürde fenâ ve bekâ kavramları önemlidir. Yokluğa karışma ve sonsuzlukta var olma inancı, Klâsik Türk Edebiyatı'nda mazmunlar sistemine de yansımış; dolayısıyla tasvir kullanımları da bu çerçeve ve anlayış içerisinde anlam kazanmıştır.

İskender Pala'ya göre “Bu şiirde aşk esastır. Gerek ilahî gerekse beşerî aşkı andıran plâtonik aşk, hemen birçok beytin esasını oluşturur. Yani Divan şairi daima âşıktır. (...) Sevilen ay parçasıdır, zaman zaman güneştir. Boyu tuba ağacı, yahut servi, saçları sümbül veya misktir. Yanakları gül ya da lâleyi andırır. Gözleri nergiz gibi baygın bakar. Kaşları yay, kirpikleri oktur. Gamzesi kılıç veya hançer olup âşğın bağına saplanır. Dudaklar hokka yahut mücevher kutusudur. Dişler ise bu kutu içerisindeki incilerdir. Yine dudak bir nokta kadar küçük, bazen hiç yoktur. Bu dudak abıhayat bağışlar. Ondan bir kere içen bir daha ölmez; ama içebilen olmamıştır. Çünkü o daima nazlanır. Vaat eder, ama sözünde durmaz...” (Pala, 2008: 7-8)

Görülmektedir ki, Klâsik Türk Edebiyatı'ndaki tasvir kullanımları, mazmunlar sistemi içerisinde anlam kazanmıştır. Sevilen, fiziksel özelliklerinden ruhsal özelliklerine kadar bu sistem içerisinde tanımlanmıştır. Dolayısıyla bu tasvir kullanımlarında, bireysel olana, farklı olana, mekân, eşya, zaman ile arasında kendine has özellikleri nisbetinde münasebet kurana rastlanmadığı gibi, modern edebiyat anlayışı ile edebiyatımıza giren trajediye de rastlanmaz. Pala'nın tespiti önemlidir: “Söz konusu olan aşk, asla ilâcı bulunmayan bir derttir. Gerçi buna dert de denmez. Çünkü Divan şairi bu durumdan mutlu olur. Bu derdin çaresi yine derdin kendisidir.” (Pala, 2008: 8)

¹ Bu konuda geniş bilgi için bkz. Ahmet Atillâ Şentürk, *16. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebî Tasvirler*, Kitabevi, İstanbul, 2002.

Agâh Sırrı Levend'e göre; "Bu edebiyatın en zayıf tarafı, beşeri hisleri terennüm edecek genişlikten mahrum olması, insan ruhunun binbir çeşit kararsızlıklarını, ümitlerini, saadet ve ıstıraplarını tahlil ve ifade etmek hususunda kifayetsiz bulunmasıdır." (Levend, 1941: 431-432) Elbette bu durum, bir kifayetsizlik yerine, yukarıda sözünü ettiğimiz klâsik kültür ve anlayışın bir tezâhürü olarak da değerlendirilebilir.

Mehmet Âkif Ersoy, tasviri, *hakîkî*, *hayalî* ve *hakikatle hayalin mümteziç bir şekli* olarak üçe ayırdığı "Tasvir" başlıklı yazısında, klâsik şiirin *hakîkî tasvir* eksikliğinden bahseder: "Eski Şâirlerimizin hiç ehemmiyet vermedikleri, âdetâ şâirliğe münafî gördükleri bir meslek varsa o da mahsusata aid hakîkî tasvirlerdir. (...) Vâesefâ ki dîvanlarımızdaki tasvîrler baştanbaşa hayâlîdir. Bahar, hazan, gurûb, tulû' gibi elvâh-ı kudret bile etraflı bir sûrette tasvîr olunmamıştır. Bir Acem şâiri baharı nasıl görmek istemiş ise biz de öyle görmek istemişiz. Garîbdir ki "bahariye" ünvan-ı acîbi altında gördüğümüz şiirlerde ismi geçen çiçeklerin çoğu İran toprağında yetişir. Burada bulunmaz! Memleketimizde mezarlık haricinde servi ağacı pek nâdir görülürken bahar tasvîr eden şiirlerimiz her çemenden bir ırmak geçirir; her ırmağın iki tarafını da servi ağaçlarıyla doldurur." (Mehmet Âkif, h.1327: 391-392)

Namık Kemal ise, *Mukaddime-i Celâl*'de, eski eserlerimizdeki tasvir anlayışları ile modern romanlardakini ayırır: "Roman kısmını da yeni bir tür kabul edişimize şaşılmasın: Eski eserlerde İbret-nüma, Muhayyelât, Aslı ile Kerem gibi birtakım hikâyeler vardı. Fakat geleneksel kütüphanemizde mevcut olan birkaç tercümeden anlaşılacağı üzere romandan maksat; geçmemişse bile geçmesi imkân dahilinde olan bir olayı ahlâk, âdetleri hisler ve ihtimallere dayanan her türlü tafsilâtıyla beraber tasvir etmektir. Romanlara nadiren ruhanî varlıkların karıştırıldığı vardır; lâkin o türlü hayallere ne fikir ile müracaat edildiği meselenin tasvir şeklinden açıkça ortaya çıkar. Halbuki bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp müllifin hokkasından çıkmak ah ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin dışında birer konuya dayandırılmış şekil ve tasvirden ibaret olup ahlâki tasvirler, âdetlerin tafsili ve duyguların izâhı gibi edebî şartların bütününden mahrum olduğu için roman değil kocakarı masalı nevindedir. Hüsn ü Aşk ve Leylâ - Mecnûn çeşidinden olan manzumeler de, gerek konularına ve gerek yazılış şekillerine göre âdetâ birer tasavvuf risalesidir." (Namık Kemâl, 1969: 12)

Cahit Kavcar'a göre; "Gerçek tabiat da rengi, kokusu ve sesiyle edebiyatımıza Tanzimat'ın açtığı pencereden girdi. Bu konuda öncü, romantizm ve Victor Hugo etkisinde çok kalan Namık Kemal ve onun eserleridir. Gene bu arada Abdülhak Hamid ve onun Sahra, Belde gibi eserlerini de anmak gerekir." (Kavcar, 1973)

Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı'nda hikâye ve romanın ilk örnekleri verilmekle birlikte, Cevdet Kudret'e göre bu türler, "Edebiyat-ı Cedide devrinde (1896-1901) olgunlaşmış ve ilk usta romancılar bu devirde yetişmişlerdir." (Cevdet Kudret, 2009: 131)

Türk romanı üzerine araştırmalar yapan Robert P. Finn, Hâlid Ziya'yı "Türk romanının ilk dönemdeki birikimi ve sonraki gelişiminin en başarılı temsilcisi" (Finn, 2003: 122) sayar.

Sevim Kantarcıoğlu'na göre; "Modern Türk Romanı, Hâlid Ziya Uşaklıgil'in "Mai ve Siyah" adlı eseriyle ilk örneğini vermiştir. İlk defa 1870'ten sonra Tanzimat Devri (1860 - 1896) yazarları tarafından denenen roman, yirmi yedi yıllık bir denemeden sonra, batıda modern romanın gelişmesinde ilk safha olan dramatik romanın klâsik biçim ve gerçekçi özüne sahip olmuştur." (Kantarcıoğlu, 2004: 34)

Yine Kantarcıoğlu'na göre, "Dramatik roman yazarı, gerçekçi bir özü klâsik bir biçimin kalıbına dökerken, eserinde roman kişilerinden birini; yani romanın başkişisini ilgi merkezi yapmak ve belli bir zaman ve mekân içinde onun yaşadığı ruhsal büyüme sürecini bütün derinliğiyle verebilmek amacını güder." (Kantarcıoğlu, 2004: 36) Bu ruhsal büyümenin bütün derinliğinin verilebilme amacının güdülmesi, romanda sadece ruh tahlillerinin değil; insanın mekân, eşya ve zaman arasında kurduğu bağın, dolayısıyla tasvirsel kullanımların önemini daha da arttırır. Dolayısıyla, denilebilir ki, bu durum beraberinde, tasvire bu anlamdaki ilk bilinçli dikkat ve yönelimi de, *Mai ve Siyah*'ın dönemiyle, yani Servet-i Fünûn'la birlikte getirmiştir.

Hasan Akay'a göre; "Hayâli saadet ülkelerine veya yapay cennetlere karşı duyulan âtıl arzuları ve zoraki tutkuları aşip bedbinliği saf dışı edemeyen bu yeni tasvir ve tasavvurlar bahçesi, elbette öncekilere nispetle yeni bir hassasiyet ve üslûbu yansıtacaktır. Çünkü daha önce örneğine pek rastlanmayan yeni bir zihniyete göre

düzenlenmiştir.” (Akay, 1998: 512) Bir sonraki bölümümüzde bu neslin romanı genel özellikleriyle ele alınacaktır.

BÖLÜM 2: SERVET-İ FÜNÛN ROMANININ GENEL ÖZELLİKLERİ VE TASVİR

Servet-i Fünûn Dönemi, Türk Edebiyatı'nda her ne kadar 1896- 1901 yılları arasında kapsasa da, bu dönemin yazarları 1901 yılından sonra da, bu dönemdeki etkileri taşıyan eserler ortaya koymuşlardır. Dolayısıyla çalışmamızda, yazarların sadece bu yıllar arasında değil, daha sonraki yıllarda da ortaya koydukları romanları ele alınacaktır.

Servet-i Fünûn romanının iki büyük temsilcisi Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf'tur. Diğer romancıları Hüseyin Cahit Yalçın ve Safveti Ziya'dır. İnci Enginün'e göre, Türk Edebiyatında gerçek roman Servet-i Fünun ile başlar. (Enginün, 2007: 327) Gerçekten Servet-i Fünûn Dönemi, Tanzimat'ın ikinci neslinden aldığı etkilerle de, batılı anlamda romana açılımın tam anlamıyla başladığı bir dönemdir. Kenan Akyüz'e göre; Servet-i Fünun yahut Edebiyyât-ı Cedîde Devri, Türk Edebiyatında 1860'tan beri devam eden Doğu- Batı mücadelesinin kesin sonucunu -Batı edebiyatının lehine olarak- tayin eden sonuncu safhadır. Gerçekten, pek yoğun ve pek dinamik çalışmalarla geçen bu kısacık safhanın sonunda Türk Edebiyatı, gerek zihniyet, gerek temalar ve gerekse teknik bakımlardan tamamiyle avrupaî bir mahiyet kazanabilmiştir. (Akyüz, 1995: 88)

Servet-i Fünûn romancıları gerek aldıkları eğitimi, etkilendikleri akımları ve sanat zevklerini, gerekse tabiatı farklı duyuş ve algılayış tarzlarını eserlerindeki tasvir sahnelerine de yansıtmişlerdir. Realist bir roman tekniği ve üslûbu kullanmalarına rağmen, hayalperest ve romantik kahramanlarıyla duygusal, melankolik ve kırılğan dünyalar yaratmışlardır.

“Mizaç olarak içe kapanık ve hissî olduklarını belirttiğimiz Servet-i Fünuncuların bu psikolojik yapılarıyla roman vadisinde Fransız romantikleri tesirinde kalmaları beklenirdi. Ancak onlar, Tanzimatçıların çok defa tesadüfî olarak tanıyıp benimsedikleri romantiklere mukabil, çağlarının Fransız realistlerini okumuşlardı. Bu açılışlarında önceki nesle göre daha programlı ve disiplinli bir eğitim görmüş olmalarının tesiri vardır. Öncekilerin belki adlarını bile duymadıkları Balzac, Paul Bourget, Flaubert ve Standhal'i eserleriyle tanımışlardı. Böylece realist bir roman tekniği ve üslûbu

kullanarak hayalperest ve romantik kahramanların aşklarını, küçük ihtiraslarını dile getiren bir ikilem içerisinde kaldılar. Servet-i Fünun romanı, şiirde olduğu gibi sosyal problemlerden uzak kalmış, buna mukabil rafine bir edebiyat diline ve başarılı psikolojik tahlillere ulaşmıştır. Realist romancılara has olan, mekân ve eşya ilke insan karakteri arasındaki ilişki, bilinçli ve başarılı bir şekilde eserlerine uygulanmıştır.” (Okay, 2005: 70)

Enginün’e göre, bu nesil, duyguların ifadesi olan üslubu aramıştır:

“Duygunun ifadesi olan üslubun aranması, Maî ve Siyah’ta Ahmet Cemil’in sözlerinden anlaşıldığı gibi, Tevfik Fikret’in “Resim Yaparken”, Cenap’ın “Tekaza-yı Üslup” adlı şiirlerinde de dile gelir. Duyguların ve ulaşılmak istenilen dilin karşısında, dil âcizdir. Hayal ile hakikat arasındaki tezat, onları yeni âlemler aramaya götürmüş, intihar ve ölüm üzerinde düşündürmüştür. Siyah, mavi ve beyaz renkler onların bu iki zıtlık arasındaki durumlarını özetler. Kötümserlik, melankoli, kaçma, yalnızlık arzusu, oyalanma, bunalım nesir ve şiirlerindeki ortak temlerdir.” (Enginün, 2007: 327-328)

Klâsik edebiyat sahasından, Modern edebiyata geçişle birlikte, tabiatı algılayış ve duyuş da farklılaşmaya başlar. Güzellik artık mutlak bir güzellik değil, tabiattaki güzelliktir.

“Tanzimat edebiyatının hem tema, hem de problem olarak en yaygın konularından değilse de çok işlenmiş motiflerinden biri de tabiattır. Eski edebiyatımızda çok defa alegorik değerde mazmunlarla veya stilize (deforme) edilmiş şekilleriyle bulunan tabiat unsurları, Tanzimat’tan sonra giderek daha gerçekçi bir vasıf kazanmaya başlar. Ziya Paşa’nın şiirinde kâinatın ve hilkatın felsefesi için vesile olan tabiat, İntibah’ta eski kaside nesiplerini andıran bir dekordan ibaret kalır. Tanzimat’ın ikinci neslinden Abdülhak Hâmid’de metafizik düşüncelere yol açarken Recaizade Ekrem ve özellikle bütün Servet-i Fünun şair ve yazarlarında tabiat daha gerçekçi vasıflarıyla ortaya çıkar.” (Okay, 2005: 83)

Mehmet Kaplan’a göre, Servet-i Fünun nesli, duyu organlarını dış aleme açmış, dış âlemi kendine mahsus bir ruha sahip bir varlık olarak telakki etmiştir. Ona göre, bu, Servet-i Fünuncuların tabiat idrakine getirdikleri en önemli yeniliktir. Bu idrak ayrıca ferdî duygularla da renklendirilir. Böylece dış âlem yani kâinat bir mizaç arasından seyredilir. (Kaplan, 1987: 50)

Zeynep Kerman Servet-i Fünûncuların gerek iç âleme, gerekse dış âleme yâni tabiata karşı dikkatlerini, onların güzel sanatlara karşı duydukları ilgiye bağlar. Gerçekten de Servet-i Fünûncuların romanlarında gerek duygular gerekse tabiat âdeta renkli bir tablo gibi resmedilir.

“Servet-i Fünun edebiyatında iç âlem yani duygu hayatı kadar dış âleme, tabiata da geniş yer verilir. Servet-i Fünuncuların hemen hepsi güzel sanatların hiç değilse bir dalıyla yakından ilgilidir. Fikret, iyi bir ressamdır. Mehmet Rauf bir melomandır. Halit Ziya mükemmel piyano çalar. İşte güzel sanatlara karşı duydukları bu derin ilgi onları dış âleme ve iç âleme son derece dikkatli kılar. Duygularını da renkli tablolar hâlinde ortaya koymaya çalışırlar.” (Kerman, 2009: 164)

Bu neslin sadece şiirinde değil, nesrinde de ahengi sağlama arzusu göze çarpar ki bu onları duyulmamış kelimeler, farklı tasvirler kullanmaya kullanmaya yönelmiştir. Enginün’e göre, onların bu yönelimlerinde duygularını derinlemesine anlatma ihtiyaçları da önemlidir:

“Duygularını derinlemesine anlatma ihtiyacıyla, Servet-i Fünuncular kelimelerle de oynamışlardır. Yıpranmamış kelimelerle duyguların bakirliğini verme arzusu, yazdıklarında ahengi sağlama isteği, onları sözlüklerden duyulmamış kelimeler seçmeye, Tanzimat’tan itibaren başlayan sadeleşme ve halk diline gidişe karşı durmaya yönelmiştir. Mamafih bugün Türkçede kullanılmayan nice Türkçe kelimeye de eserlerinde yer vermişlerdir.” (Enginün, 2007: 327)

Servet-i Fünûn romancılarının eserlerinde hakim temler olan; hayal kırıklıkları, mekankoli, hüzn gibi temler sadece eserlerindeki tasvir kullanımlarına değil, çarpıcı bir biçimde eser adlarına da yansımıştır: *Sefile, Bir Ölünün Defteri, Mâi ve Siyah, Kırık Hayatlar, Eylül...*

2.1. Hâlid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Tasvir*

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in doğum yılı olarak çeşitli kaynaklarda birbirinden farklı yıllar gösterilir. Kendisi asıl doğum yılını 1868 olarak belirtir. (Uşaklıgil,1955: 236) Hâlid Ziya Uşaklıgil, İstanbul'da doğmuştur. Ailesi Uşaklı olup, sonradan İzmir'e yerleşmişlerdir. Babası Hacı Halil Efendi, Hâlid Ziya'nın halıcılıkla uğraşan dedesi tarafından, İstanbul'daki bir şubenin başına gönderilmiştir. İlköğretime Mercan Mahalle Mektebi'nde başlayan Hâlid Ziya, oradan Sübyan Mektebi'ne, orada bir yıl okuduktan sonra da Fatih Askeri Rüştüyesi'ne geçmiştir. Okuma tadını geceleri, Hacı Halil Efendi'nin evinde toplanan dostlarına gazete okuyarak, edebiyat tadını da Âşık Garip, Leyla ve Mecnun, Kerem ile Aslı gibi hikâyeleri okuyarak almaya başlamıştır. Tiyatroya ilgisini ise, Nâmık Kemal ile Abdülhak Hamit'in yapıtlarıyla, Gedikpaşa Tiyatrosu'nda izlediği oyunlar uyandırmıştır.

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in, Abdülaziz'in ardından V.Murat'ın tahttan indirilip II. Abdülhamit'in tahta çıkması (31 Ağustos 1876) ve Rus savaşının başlaması üzerine, babasının işleri bozulmuş, 1878'de İzmir'e dönüp dedesinin yanına yerleşmişlerdir. Rüştüye'ye İzmir'de devam eden Hâlid Ziya, burada da dedesinin konuklarına roman okumaya başlamıştır.

Hâlid Ziya, Auguste de Jaba adlı bir avukatın katibi olan Antoine'den Fransızca ve matematik dersleri almıştır. İlk okuduğu Fransızca roman, Pierre Zavacco'nun "Ölüme Kadar Düello"sudur. Bu yazarı Eugene Sue, Paul Feval, Frederic Saulie ve başkaları izler. En çok beğendiği yazar ise, Alexandre Dumas'tır. Fransızcasını ilerlettikten sonra Machitariste okuluna gider ve burada İtalyanca'da öğrenir. Fransızca'dan çeviriler yapıp, bu çevirileri İstanbul'a gönderip yayımlar. Kitap olarak ilk çevirisi Jean Racine'nin manzum "La Thebaide" adlı yapıtıdır. Ardından Terrail'in "Les Nuits de la Mison Doree"sini çevirir.

* Çalışmamızda Hâlid Ziya Uşaklıgil'in incelemeye tâbi tutulan eserleri: Hâlid Ziya Uşaklıgil, *Sefile*, yay. haz. Ö.Faruk Huyugüzel, Özgür Yayınları, İstanbul, 2006; *Nemide*, yay. haz. Berna Sağıroğlu, Özgür Yayınları, İstanbul, 2005; *Bir Ölünün Defteri*, yay. haz. Orhan Oğuz, II.b., Özgür Yayınları, İstanbul, 2009; *Ferdi ve Şürekâsı*, yay. haz. Samet Öz, Özgür Yayınları, İstanbul, 2011; *Mai ve Siyah*, yay. haz. Enfel Doğan, Özgür Yayınları, İstanbul, 2001; *Aşk-ı Memnû*, yay. haz. Muharrem Kaya, XXVII.b., Özgür Yayınları, İstanbul, 2010; *Kırık Hayatlar*, yay. haz. Seval Karadeniz, II.b., Özgür Yayınları, İstanbul, 2010; *Nesli Ahîr*, yay. haz. Alev Sınar Uğurlu, Özgür Yayınları, İstanbul, 2009.

Hâlid Ziya Uşaklıgil yazı hayatına, Louis Figuer'in kitabından makaleleri çevirip yayımlayarak girer. Hazine-i Evrak'ta yayınlanan bu makalelerin ilki "Uyku Nedir"dir. Şiirin düzyazıyla da yazılabileceğini savunan Halid Ziya, bu yolla yazdığı "Aşkımın Mezarı"nı Tercüman-i Hakikat'e Muallim Naci'ye gönderir. Naci, "Mezarda aşk aramak, ölüde can aramaya benzer" diyerek onu eleştirir. Bu eleştiri, onu çok üzer. Ardından ilk günlük gazete olan Nevruz'un ilk sayısından başlayarak, George Ohnet'ten çevirdiği "Demirhane Müdürü" adlı romanı gazeteye ek olarak yayımlar. Yine Musset, Hugo ve Malharbe'den yaptığı düzyazı çeviriler bu gazetede yayımlanır. Bu arada kitaplığını zenginleştirerek Goncourt Kardeşler, Daudet, Stendhal, Balzac gibi Batı edebiyatının tanınmış yazarlarını okumayı sürdürür.

İstanbul'a döndüğü zaman, edebiyat ve basın çevresi Hâlid Ziya'yı düş kırıklığına uğratar. Tercüman-ı Hakikat basımevinde Muallim Naci ve Ebüzziya Tevfik'le tanışır. Fransız Edebiyatı Tarihi hazırlamak isteyen Hâlid Ziya, bu konuda Abdülhalim Memduh'tan destek alır. Kitabın basılması için Arakel Efendi'den yanıt gelince, kitabın giriş kısmını hazırlayıp bırakarak, annesinin hastalığı nedeniyle İzmir'e döner. Arakel kitabı kendi kendine basıp gönderir. Hâlid Ziya buna sinirlenince kitabın basımı yarıda kalır.*

Hâlid Ziya, İstanbul'dan döner dönmez, İzmir Rüştüyesi'nde Fransızca öğretmenliğine, kısa bir süre sonra da, Osmanlı Bankası'nın İzmir şubesine memur olarak atanır. Aynı yıl, arkadaşı Tevfik Nevzat'la Hizmet ve Ahenk gazetelerini kurarlar. Yaşları tutmadığı için, gazetenin imtiyaz sahibi Şerif Efendi olur. Hâlid Ziya, gazetede çeşitli konularda yazılar yazar. "Sefile" adlı romanı ve şiirsel düzyazıları ilk sayıdan başlayarak yayımlanır. Recaizade Mahmut Ekrem, mensur şiirlerini beğenerek onu isteklendirir. -"Mensûr Şiirler, edebiyatımızda bu türün, eski edebiyat geleneğine karşı bir iddiayı da bünyesinde barındıran bu isim altında kitaplaşmış ilk örneğidir." (Andı, 2000: 95)- İki yıl sonra kitap olarak bastırmak için "Sefile"nin müsveddelerini ister. Ancak Encümen-i Teftiş'ten izin alınamaz. "Sefile"den sonra "Nemide", tefrika edilmeye başlanır. Bu arada "Bir Muhtıranın Son Yaprakları" ve "Bir İzdivacın Traih-i Muaşakası" isimli iki küçük öykü kitabı çıkar. Sonradan kitap halinde basılan "Hikâye" ve "Temaşa" adlı yazıları yazar.

* Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. *Kırk Yıl*, C.II, 1936, s.40-42

Yirmi yaşında annesini yitiren yazar, bu acıyla önce “Hizmet”te tefrika edilip sonradan küçük kitaplar dizisinde çıkan “Mezardan Sesler”i yazar.

Hâlid Ziya, Muallim Naci’nin Tercüman-ı Hakikat’teki Ukaz-ı Osmanî sütununa karşılık, arkadaşları ile birlikte Ukaz-ı Şübban sütununu açar. Muallim Naci’ye karşı “Püf” başlıklı makalesini yayımlar. Muallim Naci, bu makaleye kısa bir süre sonra manzum bir yanıt verir. Böylece Hâlid Ziya, eski-yeni tartışmalarına katılmış olur.

Yirmi bir yaşındayken (1889) Köse Raif Paşa’nın yeğeniyle evlenen Hâlid Ziya, aynı yıl amcasıyla Atina, Sicilya, İtalya, İsviçre yoluyla Paris sergisine gider. Gezi ile ilgili ilk izlenimlerini Vakit ve Hizmet gazetelerine gönderir. “Şadan’ın Hikâyeleri” ve “Kenarda Kalmış”taki yazıların çoğu bu geziden izler taşımaktadır.

Edebiyat öğretmenliği yaparken “Ferdi ve Şürekâsı” adlı romanının yazımını tamamlar. Fransızca’dan çeviri öykülerini “Nakil” adıyla dört cilt halinde bastırır. (1892- 1894). Mehmet Rauf’un “Düşmüş” adlı öyküsünü Hizmet’te yayımlar. Böylece aralarındaki dostluk başlamış olur.

Hâlid Ziya, 1893’te İstanbul Reji Dairesi’ne baş yazman olarak atanır. Zamanla Reji’deki odası toplantı yeri haline gelir. Mehmet Rauf, Hüseyin Siret, Recaizade Mahmut Ekrem, Ahmet İhsan burada toplanırlar. Ahmet Cevdet’in önerisiyle İkdam için küçük öyküler yazar. Bunlar, onun İstanbul’daki yazı hayatının ilk yapıtlarıdır.

Cihangir’de Hüseyin Cahit’le, daha sonra taşındıkları Nişantaşı’nda da Ahmet Hikmet ve Safveti Ziya ile tanışır. “Sanskrit Edebiyatı Tarihi” yüzünden sorguya çekilince notlarını yakar. Yazılarını yayımladığı “Mektep” dergisi kapanınca, yazılarını Recaizade Mahmut Ekrem aracılığıyla Servet-i Fünûn dergisinde çıkarmaya başlar. “Mai ve Siyah” (1896-97), ardından “Aşk-ı Memnû” (1897-98) Servet-i Fünûn’da tefrika edilir. Sarayca sıkı bir denetim altına alınan “Kırık Hayatlar”ın tefrikasını yarım bırakır ve II.Meşrutiyet’in ilanına kadar (1908) edebiyatla uğraşmaz. Bu yıllarda oğlu Sadun’u, kızı Güzin’i ve babasını yitirir. 1908’de oğlu Bülent’in doğumundan sonra Yeşilköy’de yaptırdıkları köşke taşınırlar.

Bir süre İttihat ve Terakki fırkasına girer. 1908’den sonra hükümetin Reji’deki temsilcisi olur. Aynı zamanda yeni açılan Darülfünun’da “Batı Edebiyatı Tarihi”

dersleri verir. Bu konuda kendisine Ahmet Mithat yardımcı olur. Derslerine Hüseyin Cahit'in bıraktığı “Estetik” dersleri eklenir. Değişik konulardaki yazılarından sonra, Sabah gazetesinde “Nesl-i Ahir”adlı romanı tefrika edilmeye başlanır. Sultan Reşat'ın padişah olmasıyla “Mabeyn Başkatibi”, ardından “Ayan Azası (Senato Üyesi)” olur. Daha sonra istifa ederek derslerine ve yazı hayatına geri döner.

Hâlid Ziya, rahatsızlığı için Viyana'ya gittiği sırada, I. Dünya Savaşı başlayınca geri döner. Savaşın sonlarında oğlu Vedat'ı ve birkaç yeğenini öğrenim için Almanya'ya götürür. On dört ay sonra geri döner. Döndüğünde özel şirketlerin yönetim kurullarında görev alır.

Cumhuriyet Dönemi'ndeki günlerini, yapıtlarını sadeleştirip yeniden bastırarak ve gazetelere yazılar yazarak geçirir. 1937'de oğlu Vedat'ı kaybeder. 27 Mart 1945'te de yazarın kendisi hayata gözlerini yumar ve Bakırköy'de oğlu Vedat'ın yanına defnedilir.*

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in *Sefile*, *Nemide*, *Bir Ölü'nün Defteri*, *Ferdi* ve *Şürekası* romanları, İzmir dönemi romanlarıdır ve bu eserler, İstanbul dönemi romanları olan olgunluk dönemi romanlarına (*Mai* ve *Siyah*, *Aşk-ı Memnû*, *Kırık Hayatlar*, *Nesl-i Ahîr*) bir nevi hazırlık aşamasıdır. Bu ilk dönem romanlarına bakıldığında da, neslin temlerinin, dil ve anlatım özelliklerinin, realist ilkelerinin kısacası neslin sanat anlayışının bilinçli bir şekilde tahkiye ile beraber tasvir kullanımlarında da ortaya konulduğu görülür. Bu romanlar, grift ilişkilerden ziyade, tek konulu bir temel üzerinde yürür. Ve bu dönemin ortak hâkim özellikleri, roman kahramanlarının ebeveyn kaybı yaşamış, hastalıklı, güçsüz, hayatın getirdiği olumsuzluklar karşısında çaresiz kalan kahramanlar oluşu; -bu durum dönemin realizm ve determinizm anlayışının da bir tezahürüdür.- yaşanan aşk üçgenleri ve sonun ölüm olmasıdır. (Olgunluk dönemi romanlarında ölümün yanında

* Hâlid Ziya Uşaklıgil'e ve eserlerine dair ayrıntılı bilgi için bkz. İsmail Parlatır, İnci Enginün, Ömer F. Huyugüzel, Bilge Ercilasun, Mustafa Özbacı, Alaattin Karaca, *Servet-i Fünun Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006. Ali İhsan Kolcu, *Servet-i Fünun Edebiyatı*, Salkım Söğüt Yayınları, Ankara, 2005. Olcay Önertoy, *Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, II.b., Ankara, 1999. Zeynep Kerman, *Halid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı İle İlgili Unsurlar*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1995. Cahit Kavcar, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985. Ömer Faruk Huyugüzel, *Halit Ziya Uşaklıgil (Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler)*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1995. Cemil Yener, *Bir Romancının Dünyası ve Romanlarındaki Dünya*, M.Sıralar Matbaası, İstanbul, 1959.

kaçış teması da yerini alacaktır.) Bu durum aynı zamanda, bir mizacın ardından romanın dünyasına bakışın da bir ifadesidir.

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in *Sefile* romanının tamamı, 13 Kasım 1886- 30 Temmuz 1887 tarihleri arasında *Hizmet* gazetesinde 73 tefrika halinde yayınlanır.

“Sefile romanı, küçük yaşta anne ve babasını kaybetmiş, on üç on dört yaşlarında Mazlume adlı bir genç kızın, fuhşa sürüklenişi ve bu yolda trajik bir şekilde ölümünü anlatır. Romanın diğer kişileri olan Mihriban ve kızı İkbal ile İhsan Bey de fuhuş ve içki yüzünden hayatları mahvolmuş kişilerdir. Yazar bu kişilerin hayat maceralarını ve birbirleriyle ilişkilerini göz önüne sererken Fransız realist ve natüralist roman yazarlarının çok önem verdikleri determinizm ilkesine özellikle dikkat eder. Kişilerin yetişme tarzı, yaşadıkları çevre veya ortam ve karakter özellikleri üzerinde uzun uzadıya durur. Bunun için de eserde hikâyenin yürüyüşü üç yerde durdurulup geriye dönülerek romanın önemli kişileri olan Mazlume, İkbal ve İhsan'ın geçmişleri ya dramatize edilmek suretiyle ya da kendi ağızlarından okura sunulur. Böylece kişilerin tutum ve davranışları, sebep- sonuç ilişkisi (determinizm prensibi) çerçevesinde mantıklı sebeplere dayandırılarak açıklanmak istenir. Bu yol romanda gerçekçi, rasyonel veya daha doğru bir ifadeyle ilmî bir şekilde davranmak isteyen realistlerin yoludur.” (Okay, 2006: 8)

Eserde kahramanların yaşadıkları tüm bu olumsuzlukların, sefaletin, trajikliğin tasvir kullanımlarını da tüm çıplaklığıyla etkilediği görülür. Eserin etki gücünü artıran bu trajik tasvirlerde; karanlığın hâkim olduğu hüznü mekânlarda, ıstıraplı ve uzun kış gecelerinde, şiddetli fırtınaların, korkunç sadaların arasında, solgun, hastalıklı ve öfkeli roman kişilerinin trajik tablolarına tanık olunur.

Daha önce de belirtildiği gibi, gerek Servet-i Fünûn romancılarının eserlerinde gerek Hâlid Ziya'nın romanlarında tasvir, eserin önemli bir ögesi konumundadır. Dolayısıyla esere tasvirin ne kattığıdır önemli olan ve kanaatimizce tasvir üzerinden okumalar da bu doğrultuda yapılmalıdır. Eserde özellikle hangi karakterlerin üzerinde durulduğu, hangi mekânların ayrıntılarıyla ortaya konduğu, mekânın dekoru, zamanın hangi dilimi olduğu gibi noktalar, bilhassa tasviri böylesi bilinçli bir düzenlemeyle kullanan bir nesilde çok daha önemlidir. Çabamız incelediğimiz eserlere bu dikkatle yaklaşmaktır.

Nemide, Hâlid Ziya Uşaklıgil'in *Sefile*'den sonraki ikinci romanı, fakat kitap olarak basılan ilk romanıdır. Öncelikle 1887- 1888 yıllarında, Tevfik Nevzat ve Bıçakçızade Hakkı ile İzmir'de çıkardıkları *Hizmet* gazetesinde tefrika edilmiştir. Bu roman, yazarın ilk romanıyla hemen hemen aynı karakter özelliklerini taşıyan, kronolojik olarak geri dönüşler yaşanan, yine bir aşk üçgeni üzerine kurulmuş, melankoli, karamsarlık, çaresizlik temleriyle yürüyen ve sonu yine bir ölümle biten İzmir dönemi romanlarından.

“Roman bir aşk üçgeni üzerine kurulmuştur: Yazarın ifadeleriyle “asabi, hissiyat-ı müteheyyice sahibi, vereme müstait, bedbaht bir surette tevellüd etmiş, (...) saadet içinde mahzun bir kız” olan *Nemide*; onun tam tersi özellikler taşıyan “metin, kuvvetli, vakur, (...) arzularını kaderin pençesinden almaya, yavrularını bir tehlikeden kurtarmaya müheyya, kükremiş bir dişi arslan gibi hazır” Nahit ve ikisinin arasında “hafif, lakayd, hissiz” ve “kızların ikisini de sevmeyen, ama ikisine de meyyal” olan Nail... Sağlıksızlığı annesinden miras kalmış *Nemide*, küçük yaştan itibaren amcasının oğlu Nail'e tutkundur. Bu durum Nail'in Avrupa'daki tahsilini tamamlamasından sonra ailesi tarafından anlaşılınca iki genç nişanlandırılır. Ancak Nail'in teyzesinin kızı Nahit, “arzularını kaderin pençesinden almaktan vazgeçmez ve Nail'in gönlünü çeler. Durumun farkına varan ve gözleriyle de şahit olan *Nemide*, bunun kendisine pahalıya patlayacağını bile bile aradan çekilir. Böylece bedbaht doğan *Nemide*'nin sonu da acıklı olacaktır.” (Sağiroğlu, 2005: 7-8)

Bir Ölünün Defteri, Hâlid Ziya Uşaklıgil'in *Sefile* ve *Nemide* romanlarından sonraki İzmir dönemi romanlarından. 1890- 1891 yılları arasında *Hizmet* gazetesinde tefrika edilir. 1892'de İzmir'de kitap halinde basılır. Eser, *Nemide*'de olduğu gibi, yine bir aşk üçgeni üzerine kurulmuştur ve bu aşk üçgeni yine karakterlerden birinin (Vecdi) ölümüyle biter. Eser de bu ölen karakterin (Vecdi'nin) hatıra defterinden aktarımların üzerine kurulmuştur. -Denilebilir ki, hatıra defteri kullanımı, dönemin realist anlayışla örtüşmektedir.- “*Bir Ölünün Defteri*'nin çok önemli bir yanı ise hayatın gerçekleri karşısında çabucak kırılıveren ve hemen “kaçış” duygusuyla hareket eden Vecdi'nin, yazarın en önemli eseri *Mai ve Siyah*'ın kahramanı Ahmet Cemil'in bir prototipi olmasıdır. Yine *Bir Ölünün Defteri*'nde yer alan şiir ile ilgili görüşler *Mai ve Siyah*'taki Ahmet Cemil'in görüşleriyle benzerlik göstermektedir.” (Oğuz,2009: 8)

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in İzmir dönemi romanlarından sonuncusu *Ferdi ve Şürekâsı*'dır. 1892 yılında *Hizmet* gazetesinde tefrika edildikten sonra, 1895 yılında kitap haline getirilmiştir. Roman, İsmail Tayfur'un fakir ve mâneviyata önem veren dünyası ile, Ferdi Efendi'nin zengin ve maddiyata önem veren dünyası arasındaki çatışmadan doğar. Aynı zamanda bu eserde, Hâlid Ziya'nın iç mekânlardan sosyal çevreye yönelişi de ciddi bir biçimde farkedilir. Bu durum, eserdeki tasvir kullanımlarına da yansır. Fethi H. Gözler'e göre; "Ferdi ve Şürekâsı, Halid Ziya'nın ilk üç romanı olan Sefile, Nemide, Bir Ölünün Defteri ile karşılaştırıldığında gerek konu, gerekse üslup bakımından daha olgun ve ustalıkla bir biçimde kaleme alınmıştır. Bu romanıyla Halid Ziya'nın, olgunluk çağına ayak bastığını söyleyebiliriz." (Gözler, 1984: 48)

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in ilk İstanbul dönemi romanı ise, *Mai ve Siyah*'tır. 1896- 1897 yıllarında *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edilmiş, 1900 yılında kitap olarak basılmıştır. Eser, Ahmet Cemil'in mavi bir gecede başlayan hayallerinin, siyah bir gecede son bulması esasına dayanır. Bu bağlamda eserde "mavi" hayalin, "siyah" ise hakikatin temsilcisi durumundadır, ve eser de bu hayal - hakikat çatışması üzerine kuruludur. Bununla birlikte tüm bu çatışmalar ve eserdeki sanat anlayışına dâir yönelimler sadece Ahmet Cemil'in değil, bir neslin özellikleridir ve bu bağlamda eser, aslında Ahmet Cemil'in nezdinde, bir neslin romanı olarak değerlendirilebilir.

Yazarın *Mai ve Siyah*'tan sonraki romanı *Aşk-ı Memnû*'dur. Bu eser, yazarın kahramanlarının duygularını, ihtiraslarını, çatışmalarını âdeta yaşanılan bir hayat sahnesinden karaler gibi okuyucuya sunmayı başarmış; sadece derin ruhsal tahliller ile değil; aynı zamanda roman kişilerinin eşya- mekân ve zamanla ilişkisini de başarılı bir şekilde ortaya koymuştur.

Yazarın *Kırık Hayatlar* romanı ise; 1901 yılında *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edilmeye başlanmış, fakat yarım kalarak 1922 yılında *Vakit* gazetesinde tekrar tefrika edilmiştir. Kitap olarak basılması ise 1924 yılıdır. "Kırık Hayatlar, tutku, acı, nefret vb. bireysel duyguları işler görünse de aynı zamanda toplumsal bir kurum olarak aileyi ve toplum yaşamındaki aksaklıkları da sorgulayan bir eserdir. Eserin bireysel ve toplumsal düzlemde farklı okumalara olanak veren bu çok yönlülüğü, başlangıçta tek bir ailenin yaşamından yola çıkarak herkesi ilgilendirecek incelikleri bütüncül bir yaklaşımla yakalayivermesi onu okunmaya değer kılar." (Karadeniz, 2010: 8)

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in son romanı olan *Nesl-i Ahîr*, Sabah Gazetesi'nde 1908- 1909 yılları arasında tefrika edilmiştir. II.Meşrutiyet sonrası kaleme alınmış bir devir romanıdır. "Romanda asıl yansıtılmak istenen II.Abdülhamid'in baskılı idaresi altında bunalan gençliğin hayata ve geleceğe dair kaygılarıdır. (Uğurlu, 2009: 14)

2.1.1. Hâlid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında İnsan Tasviri

2.1.1.1. Fiziksel Tasvir, Portre

Yazarın *Sefile* adlı romanındaki fiziksel tasvir, portre kullanımlarına bakıldığında, daha çok romanın başkişisi Mazlume'nin üzerinde durulduğu görülür. Mazlume, sarı saçlı, mavi gözlü, uzun kirpiklerle müzeyyen gözlere sahip bir kızdır. Fakat yokluk ve sefalet, kısaca içerisinde bulunduğu hayat şartları onu zayıf bünyeli, solgun ve hastalıklı bir hale getirmiştir. Mihriban'ın eline düşen Mazlume, tüm mazlumluğu ve masumluluğuyla, İkbâl'in hüznü çehresine mukabil, İhsan'ın gözünde latif bir cisme bürünmüş, nurdan, gençlikten oluşmuş bir tablo gibi görünür. Fakat İhsan'ın tecavüzü ile hayatı bir kez daha yıkılan Mazlume, bir vakitler sarı saçlarla süslü olan başından "*beyni akıp giden bir Sefile*" olmuştur. Bu bağlamda eserdeki fiziksel tasvir ve portre kullanımlarının, Hâlid Ziya'nın determinizm anlayışına uygunluk gösterdiği görülür:

"Fakat Mazlume'yi erbab-ı dikkatten [dikkati keskin] biri görseydi, teessüs-i bünyevîsinin [beden oluşumunun] pek zayıf olduğunu hükmederdi. O kadar sarı, o kadar nahifti [zayıftı]." (s.29)

"Genç kız, bahar-ı nev-zuhura [yeni gelen bahara karşı] şiir ve letafetten [güzellikten] mürekkep bir levha [tablo] teşkil etmekteydi.(...)

Mazlume'nin en ziyade nazar-ı dikkate isabet eden letafeti, sema kadar derin bir çift mavi göz idi ki uzun kumral kirpiklerle müzeyyen [süslü], hafif laciverdî dairelerle muhat [çevrili] idi.

Nazarında o derece ulvî hâller, o kadar şairane hisler görülürdü ki halâvet [incelik] ve ruhaniyet [maddeden arınmışlık] gözlerinde tecemmu etmiş [toplanmış] zannolunurdu." (s.57)

"Fakat bir fikir iradına [söylemeye], bir eser-i zekâ izharına [göstermeye] muktedir olamayan bu vücut; faaliyet-i fikriyesini tamamen kaybetmiş, bir vakitler zerrin [altın] sarı saçlarla müzeyyen [süslü] olan bu baş altında beyni akıp gitmişti." (s.182)

"İkbal Hanım yirmi sekiz yaşlarında, uzun, iri yapılı bir kadındı. Omuzlarına iğreti bir surette atılmış olan kürkünün üzerine uzun, siyah saçları perişan bir hâlde dağılmış, dalgın dalgın süzölmüş olan gözlerini kıvrırcık, koyu, kumral kirpikler tezeyyün etmekte [süslemekte] idi." (s.34- 35)

Ali Efendi, İkbal'in ilk eşidir ve eserde özellikle onun yaşı ile çirkinliği vurgulanmıştır. Aradaki yaş farkı ve bunun yansıttığı karakter özellikleri İkbal'i mutsuz etmiş ve ona trajik bir hayat biçiminin ilk adımlarını attırmıştır. Bu kurgu bize, *Aşk-ı Memnû*'daki Adnan Bey ve Bihter arasındaki yaş farkı ve bunun neden olduğu olumsuzlukları hatırlatır:

"Bu adam tahminen kırk beş yaşlarında, güzellikten ziyade çirkinliğe malik, şişmanca, orta boylu birisiydi." (s.50)

"Hayata reside-i hazan olmuş [hayatının son baharına gelmiş]." (s.50)

Sefile'nin kişiler tablosuna bakıldığında, eserin Mazlume, İkbal, İkbal'in annesi Mihriban, Mazlume'nin annesi Besime ve ev sahibeleri Rahime, İkbal'in ilk eşi Ali Efendi ve sevgilisi İhsan (sonradan Mazlume ile yaşamaya başlayacaktır.) olmak üzere çok da geniş olmayan bir çerçevede çizildiği gözlemlenir. Yazar, bu çerçevede, Mazlume ve İkbal'in fiziksel tasvir ve portreleri üzerinde durmuştur. Bu fiziksel tasvir ve portrelerde Mazlume ve İkbal'in fiziksel farklılıkları hemen göze çarpar. Mazlume zayıf, narin, mavi gözlü, sarı saçlı bir kız iken; İkbal iri yapılı, uzun siyah saçlı bir bayandır. Yazarın burada zayıf ve iri yapılı karşıtlığının dışında; Mazlume'nin sarışınlığı ve İkbal'in esmerliği arasında da bir karşıtlık kurarak; renklerin gücünden yararlanmak istediği söylenebilir. Öyle ki siyah renk, kişide gücü ve vuruculuğu ile öne çıkarken, sarı açık bir renk olması hasebiyle de daha naif bir renk olarak gözükmektedir. Onların fiziksel portrelerindeki bu farklılıklar, ruhsal portrelerini de tamamlar niteliktedir. -Bu durum, Ruhsal Tasvir, Portre bahsinde ele alınacaktır.-

Yazarın eserde Mazlume ve İkbâl'in dışında, İkbâl'in ilk eşi Ali Bey'in fiziksel özelliklerine de yer vermesi dikkate değer bir noktadır. Bu bir bakıma, İkbâl'e dair ruhsal tasvirleri tamamlayıcı ve açıklayıcı bir özellik arz etmektedir. Çünkü İkbâl; 45 yaşında, şişmanca, orta boylu, hayatının sonbaharına gelmiş bu adamı beğenmemekte; bir bakıma içindeki yangınları söndürememekle itham etmektedir.

Yazarın bir diğer eseri *Nemide*'de, fiziksel tasvir, portre kullanımları geniş yer tutar. Yazar sadece bu kullanımlarla bile, roman kişilerinin kaderleri ile ilgili ciddi ipuçları verir. Romanın trajedik başkişisi Nemide, bu tasvirlerde çoğunlukla zayıflığı, güçsüzlüğü ve narinliği ile vurgulanmıştır ki bu durum onun ruhsal portresinin de tamamlayıcısı durumundadır. Nemide'nin kaşları dahi hazin bir çizgi üzerindedir ve bu kaşlar gözlere acı katmaktadır. İnce, renksiz dudakları bir ızdırap çılgınlığını tutmak için büzülmüş gibi, yüzünü bir hüzün şiiriyle örtmüş gibidir. Sarışın, mavi gözlü bu naif ve narin kızın karşısında, siyah saçlı, koyu kestane gözlü Nahit vardır ki; “*metin, kuvvetli, vakur, (...) arzularını kaderin pençesinden almaya, yavrularını bir tehlikeden kurtarmaya müheyya, kükremiş bir dişi arslan gibi hazır*”dır.

Eserdeki Nemide ve Nahit karşıtlığı bize, *Sefile*'deki Mazlume - İkbâl karşıtlığını hatırlatır ki, bu karşıtlık, yazarın *Aşk-ı Memnû* eserinde en net hali ile Nihal- Bihter karşıtlığı olarak ifadesini bulacaktır. Eserin naif ve kırılğan başkişisi gerek ruhsal gerekse fiziksel özellikleri ile *Sefile*'nin naif ve kırılğan başkişisi Mazlume ile örtüşürken, Nahit de yine hem fiziksel hem ruhsal özellikleri ile İkbâl ile örtüşür:

“*Kudretin en mükemmel bir sanat numunesi olan başını altından bir taç gibi tezyin eden [süsleyen] saçları.*” (s.19)

“*Nehafet-i vücudu [Vücudunun zayıflığı], şefafet-i cildi [cildinin şeffaflığı] Nemide'yi nem-nâk [nemli] bir yerde açmış sarı bir çiçeğe yahut bir bahar bulutuna benzetirdi.*” (s.22)

“*Nemide ressamların, heykeltıraşların perestiş ettikleri [taptıkları], hilkatın bedialarını [yaratılışın güzelliklerini] israf ederek halk ettiği [yarattığı] vücutlardan değildi. Fakat Nemide şayan-ı dikkat [dikkate değer] hiçbir letafet-i hususiyeye malik [özel bir güzelliğe sahip] olmadığı halde o kadar ulvi [yüce], o kadar şiir-âmiz [şiirle karışık]*

bir mecmua-i letaif [güzellik bütünlüğü] arz ediyordu ki, ruh tecessüm etmiş [cisimleşmiş], nurdan bir kisveye bürünmüş zannolunurdu.” (s.22)

“Nemide mermerden masnu’ [yapılmış] gibi kollara, bir safha-i sîmin [gümüş levha] gibi bir sineye malik değildi. Fakat Nemide’nin nahif [zayıf] vücudu; genç kıza narin bir bedia-i haklat [yaratılış güzelliği] şeklini veriyordu.” (s.23)

“Nemide’nin yalnız gözleri ulvi bir bedia [yüce bir güzellik] idi. Kumral kıvrıcık kirpiklerle müzeyyen [süslü] olan bu koyu maî gözler derinliklerine inmek mümkün olmayan bir sema-yı istiğrak [kendinden geçme âlemi] arz ediyordu.” (s.23)

“Bir vaziyet-i hazinede mürtesem [hazin şekilde çizilmiş olan] kaşları bu gözlere o kadar acı, o rütbe [kadar] rikkat-âver [ince] bir mana bahşediyor [kazandırıyor] idi ki, o ulvi gözler yaşlardan mürekkebe [oluşmuş] bir bulutla mestur [örtülü] gibi görünüyordu.” (s.23)

“İnce, renksiz dudakları bir şuhak-ı ıztırabı [ıztırab çılgınlığını] zabt için takallüs etmiş [tutmak için büzülmüş] gibi Nemide’nin vechini [yüzünü] bir hüznün şiiiriyle örtmüş idi.” (s.23)

Nemide adlı eser, şahıs kadrosu olarak, tıpkı *Sefile* gibi çok geniş bir çerçeveye yayılmaz. Olay daha çok bir aşk üçgeni üzerine kurulmuştur ve *Nemide*, *Nahit* ve *Nail* arasında geçer. Bu üçü dışında esere, *Nemide*’nin babası Şevket Bey, kronolojik olarak geriye dönüşle annesi Naime Hanım (eserin olay zamanında vefat etmiştir), tabib Osman Bey, evin ihtiyar hizmetçisi, *Nemide*’nin yengesi (*Nail*’in annesi ve *Nahit*’in teyzesi), ve onun ihtiyar babası girmiştir. Bu yan karakterlerden, *Nemide*’nin annesinin fiziksel portresi verilmiştir. Buna göre Naime Hanım “*kıvrıcık kumral kirpiklerle gölgelenmiş bir çift koyu yeşil göz*”e sahiptir. Eserde yazar tıpkı *Sefile*’deki gibi bir yol izler ve karakterlerinin fiziksel portrelerini karşıtlık üzerine kurar. Burada da yine eserin naif karakteri *Nemide*; zayıf, narin, koyu mavi gözlü, sarı saçlı bir genç kızken; *Nahit* tıpkı *İkbal* gibi uzun siyah saçlı, iri siyah gözlüdür. Roman kişilerinin bu fiziksel portreleri yazar tarafından eserdeki birçok yerde vurgulanarak tekrar edilmiştir. *Nahit*’e paralel olarak *Nail* de siyah saçlı, siyah kaşlı, kirpikli ve gözlüdür. İnce ve uzun boyludur. Yazarın burada yine *Sefile*’deki gibi siyahın gücünden, vuruculuğundan yararlanmak istediği söylenebilir:

“Nahit uzun siyah saçlı güzel bir kızdı. Samur kıvırcık saçlar, uzun kirpikler bir çift koyu kestane gözlere gölge veriyordu. Kırmızı dudakları arasında iki sıra parlak dişler hafif pembe çehresini latif [hoş] bir tebessümle tenvir ediyordu [aydınlatıyordu].” (s.67)

“Uzun siyah kirpiklerle bir çift siyah gözün üzerinde mürtesem [resimlenmiş] uzun siyah kaşlar, iki sıra beyaz dişlerini cüzi [çok az] açıkta bırakan dudaklarını tezyin eden [süsleyen] ince kara bıyık, bu delikanlının beyaz çehresinde latif bir ahenk teşkil ediyordu [hoş bir uyum oluşturuyordu]. İnce ve uzunca boyu, zayıf parmakları; tabî bir vakar [ağırbaşlılık] ile dik duran başındaki uzun ve ince saçları genç tabibe kadınlara mahsus ince bir letafet bahşediyordu [hoşluk veriyordu].” (s.118)

Bir Ölüünün Defteri adlı eserde ise; olay yine temelde üç karakter arasında geçmektedir. (Vecdi, Nigâr, Hüsam). Fakat bunların dışında esere kısa kısa dahil olmuş şahıslar da mevcuttur. Bunlar; Hüsam ile Nigâr’ın çocukları Fuat ve İsmet, onların büyükanneleri (esere, zayıflığı, ihtiyarlığı ve beyaz saçları ile dahil olmuştur), Vecdi’nin hastalılığını haber veren ihtiyar adam, ayrıca esere Vecdi’nin hatıra defteri aracılığı ile girmiş annesi, babası, dadısı, halası, gazete dağıtıcısı, muharebeye giden adamlar (bunlardan arkadaşı olan ikisi Samih ve Süleyman Şekip), 5 asker ki birisi ihtiyar, kır bıyıklı binbaşı, kısa şişman vücutlu cerrah ve genç bir zabittir. Bu eserde *Sefile* ve *Nemide*’nin aksine, aşk üçgeni bir bayan ve iki erkek arasında geçer. Eserdeki fiziksel tasvir ve portre kullanımlarında Nigâr letafeti ve güzelliği ile vurgulanırken, eserin bir nevi *Sefile* ve *Nemide*’deki naiflikten ziyade güçlülüğü, duygularını açıkça ifadesi ile İkbâl ve Nahit’e denk gelen kişisi Hüsam yine onlar gibi siyah gözlüdür. Vecdi’e dair fiziksel portresinin en dikkate değer olanı ise, hatıra defterinden yine onun ağzından *“Çehreme yayılmış derin hüüzün”* olarak verilir.

“On dört yaşlarında zarif boylu, siyah gözlü bir çocuk.” (s.18)

“Nigâr’ın ahenkli handeleri [gülüşleri]; hilkatın [tabiatın] çiçeklerden, ziyalardan toplayıp da çocukların dudaklarına vaz ettiği [yerleştirdiği] renk ve nurdan mürekkebe [oluşan] tebessümleri.” (s.35-36)

Eserde fiziksel özellikleri bakımından üzerinde durulan bir diğer şahıs Vecdi’nin annesidir ki; biz bu tasvirlerle yine onun hatıra defterinde rastlarız. Ölmeye yakın bu

bayan (ki eserin olay zamanında vefat etmiştir) sarı kirpikli, donuk gözlü, soluk dudaklı ve renksiz çehrelidir. Ölünün kirpikleri yine sarı renkle tasvir edilmiştir. Naif bir erkek çocuğunun naif annesi ile buluşması manidâr bir sonudur. Ki aynı son, oğlunu da beklemektedir. Tıpkı Bihter’in, tüm reddine rağmen, annesine benzeyerek eşini aldatması gibi, burada da bir çocuğun sonu annesi gibi olmuştur. Tıpkı Mazlume ve Nemide’nin de ölümlerinin, annelerinin ölümüyle örtüşmesi gibi. Burada yazarın realist ve determinist anlayışını ortaya koyduğu söylenebilir:

“Senelerin sıkleti [ağırlığı] altında vücudu tazyik edilmiş gibi nahif [zayıf] bir ihtiyar kadın.” (s.12)

“Uzun boyu hayat sıklet ve meşakkî ile temayül etmiş [hayatın ağırlığı ve zorlukları ile eğilmiş], çukur gözlü, donuk bakışlı bir ihtiyar.” (s.15)

(İhtiyar kadının) “Sararmış zayıf yanakları.” (s.16)

(İhtiyar kadının) “Sarı Çehresi.” (s.16)

“Annemin renksiz çehresi, soluk dudakları.” (s.31)

“Annemin donuk gözleri.” (s.31)

“O uzun uzun sarı sarı kirpikler.” (s.31)

Yazarın *Ferdi ve Şürekâsı* adlı eseri, önceki eserleri gibi, yine bir aşk üçgeni üzerine kurulmuştur. Bu aşk üçgenin kişileri İsmail Tayfur, Hacer ve Saniha’dır. İsmail Tayfur kumral saçlı, yeşil gözlüdür. Hacer’in babası Ferdi Efendi ise mavi gözlü ve sarı sakallıdır. Yazar burada daha önceki eserlerinden, naif roman kişilerinin sarı saçlı, mavi gözlü olmasından farklı bir yol izleyerek, Ferdi Efendi’yi mavi gözlü ve sarı sakallı olarak tasvir etmiştir. Bu durum bir bakıma, tüm gücüne rağmen, kızının ölümünü engelleyemeyen bir babanın eserin sonundaki çaresizliğine bir çağrışım olarak değerlendirilebilir.

“İsmail Tayfur; o kumral saçlı, uzun boylu, yeşil gözlü genç adam.” (s.55)

“Ferdi Efendi, ince uzun boylu, içinde yuvarlandığı altınların rengini almış gibi sarı saçlı, sarı sakallı, temaruz-ı daim-i bünyevisine [bünyesinin zayıflığına] dâl olacak

[eğilmiş] derecede donuk benizli, hayatını sertâser [baştan aşağı] işgal eden [kaplayan] zaaf-ı teessüsün [düşkünlüğün] verdiği endişe-i mematla [ölüm endişesiyle] alnı çizilmiş, ömründen otuz sekiz senesini geride bıraktıktan sonra artık ileride yaşayacak çok senesi kalmadığını anlamış gibi istikamet-i kâmetine biraz inhina gelmiş [boyu öne eğilmiş]; hayata kazanmak, kazanmak, daima kazanmak için geldiğine hüküm [karar] vermiş; paradan başka dünyada hiçbir şeyin kıymeti olabileceğini asla düşünmek külfetini ihtiyar etmemiş [zahmetine katlanmamış]; insanın para yaptığına değil, paranın insan yaptığına kanaat-i kâmile ile kâni olmuş [yürekten inanmış]; hatta cemiyet-i beşeriyenin [insanlığın] şu küre [dünya] üzerindeki vücudu paradan mütenaim olmak maksadına [nimetlenmek amacına] mübteni olduğu [dayandığı] fikrini, hikmet-i mahza [tek görüş] olmak üzere kabul etmiş; sîret-i insaniyesi [öngörüsü] para ile mahdut [sınırlı] bir ufuktan başka bir ufka açılmamış; para her şey; her şey, hiç olduğuna inanmış bir adamdır.

Ferdi Efendi'de iki şey vardır; dikkat edildiği vakit korku verir: Gözleri, dudakları!

İnce, seyrek, sarı daima bir fikr-i hafî [gizli bir düşünce] gizliyormuş gibi bir irtism-ı gay-i tabî ile [sıra dışı bir görünürlü] basık, serair-i kalbiyesine [yüreğinin sırlarına] tercüman olabilecek reng-i nazarı [bakışını] saklamak istiyormuş gibi düşük kaşları altındaki bu mavi gözlerde; bütün cemiyet-i beşeriyeye [topluma] karşı bir hande-i istihfaf [saklanan bir gülümseme] gibi ince, küçük dişlerinin üzerinde ebedi [sonsuz] bir tebessümle mütekallis [gerilmiş] o dudaklarda; harikulade, fevka'l-tabia [tabiat üstü] şeytani, cehennemî [cehennem gibi] bir şey, tayin edilemez [belirtilemez], tefsir olunamaz [yorumlanamaz] bir mana vardır ki dikkat edildiği vakit bir yılanın, bir timsahın manzarasından tahassul eden tehaşiye şebih [doğan korkuya benzeyen] bir şey duyulur.

Hasan Tahsin Efendi, derdi ki:

- Bu gözleri, bu dudakları görüyor musunuz? Para, zavallı insanları kurban-ı seyyiati [kötülüklerine kurban] eden o iblis; boş sofrasının üzerinde ağlayan aç bir aileyi gördüğü vakit bu gözlerle, bu dudaklarla güler.” (s.27-28)

Eserde annesiz büyümüş, kırılıgan Hacer'in de mavi gözlü ve sarı saçlı olarak tasviri anlamlıdır. Bununla birlikte eserin bir diğer kişisi Saniha'nın da küçük yaşta ailesini

kaybetmiş olmasına ve Hacer'in zenginliğinin karşısındaki fakirliğine rağmen siyah gözlü ve siyah saçlı olarak tasvir edilmesi, karşılaştığı tüm güçlülere rağmen, ayakta kalmasının bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Öyle ki, İsmail Tayfur evleneceği zaman bile, bu aşktan vazgeçemeyen Saniha değil; İsmail Tayfur olmuştur.

“Genç kız şu halinde şebab [gençlik] kadar ruh-perver [ruhu besleyen], şiir kadar letafet-güster [güzellik saçar] idi. Hacer, henüz on beş yaşındadır. Nahafet [zayıf] vücudu, küçük başı altında, uzun ipek saçları arasında küçük beyaz çehresi; ona büyümek, daima çocuk kalmak üzere yaratılmış gibi bir hal-i tıflâne [çocukluk hali] verir. Kemiklerinin inceliği, ellerine, kollarına, biraz uzun gibi görünen endamına bir incelik vermiştir ki güneşin ziyâ-yı feyzinden [güneş ışınlarından] mahrum kalmış; bir camekânın [seranın] heva-yı meshununda [sıcaklığında] yetişmiş bir çiçekteki zarafeti andırır. Renksizce, solukça dudaklarının altından dişleri bir ebyaziyet-i müşaşaa ile [gösterişli bir beyazlıkla] parlar; gözleri, saçlarının nurdan bir sehab [bulut] arasında tuttuğu çehresinin, o sema-yı saf-ı şebabın [gençliğin saf göğünün] iki kevkebidir [yıldızdır] ki nur-ı lacivert [lacivert parıltısı] olsun.” (s.53)

“Sâniha'nın çehresi, bir ressamın - fikr-i keder-perveri mestur-ı sehab-ı endişe olduğu hengâm-ı melal içinde [kederli düşüncesinin endişe bulutlarıyla kaplandığı bıkkınlık anlarında] - firçasının gözyaşlarından çıkmış bir simâ-yı gam-perver [kederli bir yüz] gibi kısa fakat gür siyah saçlarının arasında, bir levha-i hüzn-enis [hüzünlü bir görünüş] teşkil eder; reng-i elimi [kederli rengi], bir gecenin zulmet-i mateminden [yaslı karanlığından] toplanmış kadar siyah gözlerinin altında bir hilal-i muzlim [karanlık bir hilal] görünmüş, güya o siyah gözlerin nigâh-ı hazinine [hüzünlü bakışına] birer zill-i hazin [kederli birer gölge] vücuda getirmişti [düşürmüştü]. Biraz soluk, biraz sarı reng-i siması [yüzünün rengi] arasında ince dudakları kalkıp beyaz dişleri parladığı vakit, güya bu sima-yı zalam-ı âşiyana [kederli çehreye] uğramış bir nur-ı serseri [başiboş bir parıltı] gibi dudaklarının ucunda bir şule-i tebessüm [parlak bir gülümseme] uyandırdığı zaman, Sâniha'mn çehresi, mehtaba tesadüf etmiş bir leyl-i sehabdar [bulutlu bir gece] halini alır.” (s.80)

Bunun dışında eserin şahıslar kadrosunda, İsmail Tayfur'un annesi ve babası (babası olay zamanında vefat etmiştir), Muhasebe odasından arkadaşları (Hasan Tahsin Efendi, Mehmet Rıfki, Osman Şevket), Hacer'in refikası Melekzat ve Nerime Hanım vardır.

İsmail Tayfur'un annesinin, hayatın zorlu şartları karşısında saçının ağarmış olarak tasviri, yazarın realist anlayışı ile örtüşür ve önceki eserlerindeki roman kişilerini hatırlatır. -Mazlume'nin ve Vecdi'nin valideleri gibi.-

“İsmail Tayfur'un validesi, fakir bir aileden yetişmiş, pek genç iken Abdülgafur Efendi'ye zevce olmuş, o fakir muhasiple hayatın en müşkül demlerini [zor zamanlarını] geçirmeye alışmış; fakat bu tecrübe-i maişet esnasında [geçim sıkıntıları içinde] saçlarını ağartmış, henüz kırk beş yaşında bir kadın iken ihtiyar olmuştu.” (s.98)

Hacer'in evleneceği zamanki tasviri, eserdeki diğer önemli fiziksel tasvir kullanımlarından biridir. Hacer, evleneceği zaman geleneksel kıyafetler içinde değil; batılı, sade bir gelinlik içinde tasvir edilmiştir. Bu durum, bir bakıma, sadece Hâlid Ziya'nın değil; aynı zamanda bir neslin batılı anlayışının da bir tezahürüdür:

“Hacer, beyaz tüllerle karıştırılmış mavi ipekten ince bir elbise giymişti. Gerdanı, göğsünün latif bir tedererrüc ile [kabarmasıyla] tedevvür etmeye [yuvarlaklaşmaya] başlayan kısmına kadar açık bırakılmış, burada kumaş, iğnelerin bir ihmal-i mültezimini [gerekli bir savmasını] gösterecek ve setr ettiği [örttüğü] esrar-ı latifeyi [güzel sırrı] ifşaya [açığa çıkartmaya] hazır olduğunu imâ edecek bir gevşeklik ile büzülmüş, sırtından dolaşarak bu vücud-ı narini [ince yapılı vücudu] der-âguş eder [kucaklayan] iki kol gibi inen tüller içinde nimten [mintan] yavaş yavaş darlaşarak Hacer'in vücudundaki nahafet-i latifeyi [hoş zayıflığı] izhar etmiş [belirtmiş], sonra burada tazyik edilen [sıkıştırılan] kumaşlar artık serbest kalmış gibi beyaz tüller mavi ipeklerle câbecâ [yer yer] toplanarak salıverilmişti; yalnız Hacer'in iki tarafında güya bütün bu tüller, ipekler dökülüverecekmiş de orada öyle zaptedilmek [tutulmak] istenmiş gibi iki boğumla kumaşlar toplanarak elbiseye iki tarafından çekmek suretiyle biraz kaldırmış; bir çift küçük ayağı mekşuf [açık] tutmuştu.

Hacer'de hiçbir zinet [süs eşyası] yoktu; fakat bir zinet-i mücesseme [canlı bir süs eşyası] gibiydi, hatta kulaklarının sarı saçları arasından görünen pembe uçları üzerindeki tek taş küpeler bile nazardan [bakışlardan] gizlenmek istiyordu.” (s.162-163)

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in *Maî ve Siyah* romanı ile birlikte İstanbul dönemi romanları başlar. Bu romanlarda artık üslûp daha da olgunlaşmış, olaylar grift bir hal almış,

şahıslar kadrosu genişlemiştir. Ayrıca *Maî ve Siyah* bir neslin romanı olması bakımından da ayrı bir özellik arz eder. Romanın ana karakteri Ahmet Cemil'dir. Bunun dışında Ahmet Cemil'in kardeşi İkbâl, İkbâl'in kocası Vehbi Bey ve onun babası Tevfik Efendi, annesi Sabiha Hanım ve babası (roman zamanında vefat etmiştir), arkadaşı Hüseyin Nazmi, Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi ve Ahmet Cemil'in sevdiği kız olan Lâmia, Mir'at-ı Şuûn gazetesi imtiyaz sahibi Hüseyin Baha Efendi, gazetede çalışan Sait, Raci (hemen kimse tarafından sevilmez. Eski yanlısıdır.), Raci'nin karısı ve oğlu Nedim, sevgilisi İri Alman Karısı, Saip, Ahmet Şevki Efendi (idare memuru), hizmetçi Seher, Beyoğlu kahvehanelerindeki simalar (çalgıcı kızlar, orkestra şefi, şarkıcı kadın...), Ahmet Cemil'in şiir okuyuş törenine davet edilen edebiyat meraklıları şahıslar kadrosunu oluşturan diğer şahıslardır.

Eserde, eserin başkişisi Ahmet Cemil sarı saçlı olarak tasvir edilmiştir. Bu durum, yazarın diğer eserlerindeki naif yapıları roman kişilerinin de sarı saçlı olarak tasvirini hatırlatır ki; Ahmet Cemil'in hayallerinin içinde yaşayan, hayat karşısında pasifizi tutum takınan bir roman kişisi olması, onun naifliğini de destekler niteliktedir:

“Herkes Ahmet Cemil'in başlamasını bekliyordu, bu uzun sarı saçlı genç hepsince bir başka fıtrata malik olmak [yaratılışa sahip olmak] üzere tanınır, o söze başlarken herkes bir hürmet hissiyle [saygı duygusuyla] sükût ederdi.” (s.19)

Yazar, Ahmet Cemil'in çalıştığı ortamdaki kişilerin fiziksel özelliklerini de ayrıntılı bir biçimde tasvir etmiş; realist anlayışının bir göstergesi olarak, âdeta bu mekânın kişilerini, sanki gerçeklermişçesine, roman dünyasının dışında da varmışlarcasına görünür kılmıştır:

“Ötede idare memuru -kısa, şişman; bıyıkları seyrek, o kadar ki yolunmuş zannolunur, yanakları kıpkırmızı, öyle ki berber, sakalından nişane [iz] bırakmamak için derisini soymuş kıyas edilir [sanılır]; hiçbir sinne [yaşa] sığmaz bir yaşta; bir adam ki yürürken yuvarlanıyor, otururken gömülüyor denebilir-.” (s.16)

“İri boylu, geniş omuzlu, açık çehreli, ancak otuz beş yaşında olan bu adam biraz safça -tabirde zarafet iltizam olunmasa [sözümüzde zarıflığı bir kenara koyarsak]- biraz budalaca olmakla beraber “Mir'at-ı Şuûn” yazı heyetinin en ziyade malumat [bilgi] sahibidir.” (s.30)

“Saip -kısa, zayıf, kuru çocuk- Ahmet Cemil’in sinirlerine dokunan işte bu mahluktur. Bunun manzarasından [görünüşünden] duyduğu soğuk ürpermeyi hatta Raci hakkında bile hissetmez. Saip; o, küçük kıt’ada [olarak] yaratılmış, kemikleri vüsat bulamamış [gelişememiş], adelatı [kasları] kemiklerinin üzerinde kurumuş, küçük gözlü, ufak yüzlü, daima ayakta, daima harekette, kulaklarıyla gözleri daima meşguliyette, bu dünyaya görülmeyecek şeyleri görmek ve işitilmeyecek şeyleri işitmek için gelmişçesine gözleri mesela Ali Şekip’in bilmem nerede nahiye müdürü [bucak sorumlusu] olan eniştesine yazdığı bir mektubu yandan okumakla meşgul iken kulaklarını odanın köşesinde idare memuru Ahmet Şevki’nin -Ahmet Şevki Efendi’nin- kâğıtçıyı az para ile savmak için sarf ettiği belagate vakfeder [harcadığı enerjiyi yönlendirir].” (s.31-32)

Ahmet Cemil’in muhayyilesinde güzel bir şekilde hatırladığı muallim ise, eserde hayali temsil eden mavi renk bir cüppe ile tasvir edilmiştir:

“Oh! Bu muallim ne güzel bir adamdı! Seyrek sakallı, henüz genç, temiz... Hele mai bir cübbesi vardı ki pek yakıştırdı.” (s.47-48)

Romanın başkişisi Ahmet Cemil kumrallığı, ince dudakları ve parmakları ve sarı saçlarıyla, Hâlid Ziya’nın diğer naif yapılı roman kişileri ile örtüşürken, Hüseyin Nazmi ise, yazarın diğer romanlarındaki güçlü roman kişileri gibi siyah saçlıdır:

“O, yalnız dinliyordu, o da onun kadardı, derin kırkılmış siyah ve sert saçlarının altında küçük başı, nahif [zayıf] çehresinde parlayan gözleri, henüz terlemeye başlayan bıyıklarının altında ince donukça dudaklarıyla güzel, ve zeki olduğu için sevimli bir genç idi.” (s.74)

Aynı doğrultuda Lâmia siyah saçlı ve gözlüken, ruhsal yapısı itibariyle naif ve kırılğan olan İkbâl’in saçları açık kestane, başı zariftir olarak tasvir edilmiştir:

(Lâmia’nın) “Siyah saçlarla dalgalanan küçücük başı.” (s.137)

“Bu gece Ahmet Cemil’in gözlerine güzel görünüyordu, kardeşinin bu kadar cazibesi [çekiciliği] olduğuna dikkat etmemişti. Zavallı çocuk, bari bahtiyar [mutlu] olsa!.. Açık kestane gür saçları altında zarif başı; kulaklarının etrafından, altından, asi, perişan, çılgın saç kümeleri arasında biraz küçük, söbü görünen siması, bu yaşta genç kızların çehrelerine mahsus bir süzgülük altında hafif bir donukluk ile mümteziç [karışmış]

pembe rengi, biraz vücuduna erkekçe bir vaz' [görünüm] veren geniş omuzlar, uzunca bir boy, henüz tekemmül etmemiş [olgunlaşmamış] bir vücudu ki noksanlar içinde cazibe ile ve onun için şiir ile dolu... Büsbütün tevessü etmesi [genişlemesi], mukaddimleri görünen kadınlık meziyetleri kemal bulmak [belirtileri görünen kadınlık özellikleri olgunlaşmak] için yalnız kadın olmayı bekliyor..." (s.186)

Hâlid Ziya'nın İstanbul dönemi romanlarından bir diğeri olan *Aşk-ı Memnû*'da, yine ustalıklı bir üslûp, grift olaylar ve buna paralel geniş bir şahıslar kadrosuyla karşılaşırız. Eserde yine bir aşk üçgeni var gibi görünse de (Bihter, Behlül, Nihal) aslında Nihal'in bu durumdan son âna kadar haberi olmaması dolayısıyla tam olarak böyle bir üçgenden söz edemeyiz. Bu romanın naif kişisi Nihal'dir ve bazı bakımlardan Mazlume'nin, Nemide'nin, Hacer'in bir devamı gibidir. Bihter ise eserin hırslı ve güçlü kişisi hükmündedir. İntiharı bile bu hırslın bir göstergesi niteliğindedir ve aslında bu bir aradan çekiliş değil, aksine her şeyi ortaya çıkararak böylelikle Behlül ile Nihal'in arasını tamir edilmeyecek şekilde bozarak, muhayyilelerden asla silinmeyecek şekilde bir araya girer. Behlül ise kararsızlığı ile yazarın *Nemide* isimli eserindeki Nail'i andırsa da, hoppalığı ile kendine özgüdür. Batılı olmayı içine sindirememiş, bir bakıma sonradan görme davranış biçimiyle de *Ferdi ve Şürekâsı*'ndaki Ferdi Bey'i anımsatmaktadır. -Bu durum ruhsal tasvir, portre bahsinde ele alınacaktır.-

Eserdeki fiziksel tasvir ve portre kullanımlarına bakıldığında, karakterlerin fiziksel özelliklerinin ruhsal özellikleri ile örtüştüğü görülmektedir. Firdevs Hanım'ın yaşlılığı ve yaşlanmamaya karşı sarf ettiği gayret, onun fiziksel ve ruhsal tasvir ve portrelerinde birbirleriyle ilişkili ve örtüşür bir nitelikte sunulmuştur. Artık yaşlanmaya başlayan Firdevs Hanım'ın karşısında genç ve güzel Bihter vardır. Bu durum âdeta bir anne ile kızı arasındaki cenkleşme gibidir ki, bir annenin kızlarına şefkât duygusu yerine kıskançlık ve hatta öfke ile yaklaşımı, Firdevs Hanım'ın evliliğinde aradığını bulamamasına, dolayısıyla kızlarını bir anne şefkatiyle sahiplenememesine hatta onları yetiştirmeyi gençliğinin harcanması olarak düşünmesine dayandırılabilirdiği gibi; mizacındaki rahatlıkla, umursamazlıkla, hırsla ve bencillikle açıklanabilir. Dolayısıyla karşısında kendisi yaşlanırken gençleşip güzelleşen kızlarının varlığı, âdeta geçmişteki tüm bu tatminsizliklerini yüzüne vurur gibidir. Yaşlanmayı, hatta büyükanne olmayı

içine sindiremeyen Firdevs Hanım, genç görünebilmek için azim bir gayret sarf edecektir:

“Bir müddetten beri artık daha ziyade ihtiyarlayan, daha ziyade çöken bu kadın bugün, sanki tamamıyla sönmeden evvel letafetinin son bir şaşaa halesi içinde görünmek isteyerek büsbütün değişmiş, on sene evvele avdet etmiş idi. Onu az kaldı tanıyamayacaklardı.

Firdevs Hanım’ın sıfatı, o büyük anneliğin müthiş sıfatı bile çocuğun ağzından düzgünlenererek, gençleşerek çıkıyordu. O, şimdi etrafında uyanan bu hayreti fark etmemişçesine, daha düne kadar onu uzun iskemlesinde esir eden sızuları, sanki onları da sanatının sihriyle örterek, elli yaşının içinde genç ve güzel kalmış olmak zaferiyle ilerliyordu. Üzerinde o tasavvur olunan elbise vardı: Siyah bir eteklik, alla siyahın tezadı imtizacı içinde göğsünün ve kollarının beyazlıklarına bir fazla taravet veren corsage ve sinesinin ta ayrılık noktasında iri kırmızı bir gül...” (s.283)

“Firdevs hanım uzun, hâlâ bitmeye tahammül edemeyen bir gençlikten sonra birdenbire, genç kalabilmek için sarf edilen kuvvetler ihtiyarlığının sıhhat sermayesini perişan ederek, bir iflas neticesiyle, düşüvermişti. İskemlesinin üstünde o uzun, levent, hâlâ güzel kametiyle yanarken usaresi kuruya kuruya bir gün yolun bir kenarına düşüvermiş metin bir ağaç gibiydi. Dizleri artık sızuların daimi bir mahkûmu idi; sabahleyin yatağından kalkabilmek için muavenete muhtaç idi.” (s.394-395)

Bihter ise, “öyle şık, zarif, genç, güzel bir anne (s.110,128),” olarak ve “o levent kameti (s.260)” ile tasvir edilmiştir.

Firdevs Hanım’ın zevci, ona gelen gizli mektupları bulunca fenalaşarak bir hafta sonra ölür. Firdevs Hanım bir müddet üzülp kendini sorumlu hissetse de, bir ay sonra seyranlara katılmaya başlar. Bu durum Bihter’in annesine benzemek istememesinin doğal bir açıklayıcısı gibidir. Fakat, yazar Bihter’i gülüşünde bile annesinin mahkumu yapar. Bu gülüş, yalnızca fiziksel bir gülüş değil; içinde birbiririne benzer hırsın ve özgüvenin bulunduğu ruhsal yapılarının da bir tezâhürü gibidir:

Yazar bu tasviri, Nihal’in dilinden Matmazel’e söyler:

“Siz bilirsiniz a, onlarda birbirine bakarak bir nevi gülüş var. O her vakitki gülüşleri değil, dudaklarının sağ tarafı, yalnız sağ tarafında bir köşesi yavaşça kalkarak gizli bir gülüşleri var. Annelerinde de, kendilerinde de... Onu en evvel Bihter'de gördüm. Bir gün, neydi yarabbi! Babama bir lakırdı söylüyordu, bilmem nasıl bir şey birden gözlerimi ona sevk etti. O, işte bu gülüşüyle babama bakarak bir fikir vermek istiyordu. Siz o gülüşlerini farkettiler, değil mi? Sizinle istihza mı ediyorlar, size merhamet mi ediyorlar, anlaşılamayan bir şey... İşte o günden beri hep babamla lakırdı ederken zannediyorum ki o yine öyle, o gülüşüyle gülüyor...” (s.164-165)

Nihal, eserin naif ve narin karakteridir. Eser boyunca, yazar tarafından bu naifliği ve narinliği sürekli vurgulanır. Eserin sonunda, Bihter'in ortaya çıkardığı çarşafın arasındaki genç bayandan, babasının kolları arasındaki küçük kıza döner.

Nihal'in ellerinin küçüklüğü “İnce,arısından güneş geçebilecek zannolunan nahif elleri. (s.72)” “Küçük, ince eli. (s.129,447)”, “İnce kolları.(s.138)”; dudaklarının küçüklüğü “Küçük ağzının renksiz dudakları.(s.72)”, “Nihal'in ince dudakları.(s.80,81,130,261)”; ince kaşları “Nihal'in ince kaşları.(s.263,341)”; bedeninin küçüklüğü “Mini mini Nihal (s.260, 329, 383, 461, 462)” “Küçük Nihal (s.383)” şeklinde eserin birçok yerinde tasvir edilmiştir.

Eserde Behlül'ün, bir nevi gençliğinin bir göstergesi olarak “ince sarı bıyıkları. (s.76)” ile tasvir edilirken, “Adnan Bey'in, beyazlıkları kumralları içinde kaybolan saçları. (s.137)” ile yaşlılığı vurgulanırcasına tasvir edildiği görülür.

Bunların dışında eserde birkaç yerde, Mlle Courton ihtiyar ama ferih ve asude simasıyla (s.88); Peyker sarı gözleri ve kumral saçlarıyla (s.266); Bülent minik kol ile ayaklarıyla (s.74, 77, 128); Beşir ise inceliği, yumuk gözleri, süzgülün rakik çehresi, siyahlığı ve biraz büyükçe kafasıyla (s.77,117) tasvir edilmiştir.

Yazarın *Kırık Hayatlar* eserindeki fiziksel tasvir ve portre kullanımlarına bakıldığında görülür ki; roman kişilerinin yaşantısı, onların fiziksel görünümüne de yansımıştır. Kelime anlamı “çok karanlık gece” anlamına gelen “Leylâ”, ölümle sonuçlanan kısa hayatına paralel bir isimle, sanki bu karanlığı imlercesine siyah renk saçlarıyla ve hastalığındaki fiziksel durumlarla esere dâhil edilmiştir:

“Ancak ensesine kadar dökülen düz siyah saçları.” (s.43)

“Bu sevincin neşesini bir hafta tatmaya meydan kalmazdı, bir küçük üşüme ona kırk sekiz saat süren bir gıcık getirir, hararetini [ateşini] birden kırk dereceye kadar çıkarır; üç gün beş gün içinde Leyla bu sarsıntıdan, bütün evvelce [önceden] kazandıklarını kaybetmiş olarak incelmış bacaklarının üstünde titreye titreye, kurtulurdu.” (s.222)

“Birdenbire çehresinde süzölmüş bir hâl peyda oluvermişti [ortaya çıkıvermişti]. Başının hadden [normalden] aşırı büyüklüğü, kaşlarının arasının fazla genişliği daha meydana çıkmış gibiydi.” (s.258)

Eserde Ömer Behiç’in olumlu fiziksel özellikleri ile tasvir edildiği görülür. Yazar, onu olumlu özellikleri ile tasvir ederken, Zevcesi Vedide ile ilgili özgüveni düşük bir portre çizmiştir. (bkz. ruhsal tasvir, portre). Buna mukabil, Ömer Behiç’in eşine ihanet etmesine neden olan Neyyir ise güzelliği ve fıkırdaklığı ile tasvir edilmiştir. Bu durumun, yazarın, belli sebeplerin belli sonuçları doğuracağı yönündeki, determinizm düşüncesinden hareket ettiğinin bir göstergesi olduğu söylenebilir:

“Ömer Behiç orta boyuyla, redingotunun içinde belinin inceliği tamamıyla teressüm eden [beliren] hiçbir zaman şişman olmayacak asabi [sinirden] vücuduyla, çenesinde biraz uzun bırakılmış kırkık sakalıyla, ince ipek kaytanı kulağının üstünden dolanmış gözlüğünün altında tatlı bir tebessümle hep gülüyor zannolunan koyu sarı gözleriyle; giyinişinde, yürüyüşünde, söyleyişinde hiç aldanmayan nefis zevkiyle o kadar şık, o kadar zarıftı ki Vedide'nin, onunla beraber bulunurken, aralarındaki farkın mesafesini lüzumundan fazla büyük görerek titrediği dakikalar olurdu.” (s.83)

(Neyyir) “Onun çarşafının içinde başından arkaya ihmal ile atılan peçesinin altında o kadar genç ve ince görünen bir güzelliği, çocukluğa, haşarılığa hamledilebilen [yorumlanabilecek] öyle hoş bir fıkırdaklığı vardı ki Ömer Behiç doyamayan gözlerle onu oda kapısı kapanıncaya kadar, tekrar özleyerek, yeniden kollarının arasında tutmak emelleri [istekleri] duyarak, temaşa [seyir] etti.” (s.232)

Vedide, eserin sonunda, yaşadığı ıstıraplara paralel olarak bembeyaz saçlarıyla tasvir edilmiştir:

“Ve öperken, ancak o zaman fark etti ki Vedide’nin saçları lüle lüle, takım takım bembeyaz olmuştu.” (s.416)

Yazarın diğer eserlerine paralel olarak bu eserinde de, çekilen sıkıntılı hayat, yine bir roman kişinin, Andelip Bacı’nın, fiziksel portresine yansımıştır:

“Kırkık [Tıraşlanmış] kınalı saçlarının arasından daha sarı görünen çehresi.” (s.51)

“Andelip Bacı’nın bu akşam büsbütün küçülen kambur vücudu.” (s.134)

Yazarın *Nesl-i Ahîr* romanı, Meşrutiyet sonrası kaleme alınmış bir devir romanıdır ve II.Abdülhamit dönemine yönelik kuvvetli bir tenkidi de barındırır. Yazar, eserini geniş bir şahıslar kadrosuyla oluşturmuştur. Eserin başkışisi Süleyman Nüzhet Paris’te tahsilini tamamlamış; uzun yıllar devlet idaresinde bulunarak sonra ayrılmıştır. Roman onun Marsilya’dan İstanbul’a dönüşüyle başlar. Gemide İrfan ve Şakir başta olmak üzere birçok gençle (Behiç, Dâniş, Kâşif, Muzaffer, Sahir) tanışır ve İstanbul’a döndüğünde de onlarla bağı koparmaz. Onları Nesl-i Ahîr diye adlandırır. Bunların dışında, Süleyman Nüzhet’in kızı Azra, eniştesinin yeğeni ve sevdiği bayan olan Server, yolculuk esnasındaki kaptan, kumanya müdürü, Jeannette, hafiyeler... romanın geniş şahıslar kadrosunun içinde yer alırlar.

Romandaki fiziksel tasvir ve portrelerde Süleyman Nüzhet’in 45 yaş *“Nüzhet! Süleyman Nüzhet! İstişâre Odası’ndan altı senedir kendi kendisine mezuniyet [izin] vermiş, hava almak için Avrupa’ya çıkmış kırk beşlik bir ihtiyar.” (s.24)* şeklinde vurgulanırken, Azra’nın *“küçük siyah gözleri” (s.48,192,221,225,238,467)*; *“arkasına serbest bırakılan sarı saçları” (s.66)*; *“küçük, biraz sivrice başı.” (s.66)*; İrfan’ın *“aralarında beyaz telleri oldukça çoğalmış bıyıkları” (s.17)*, *“dudaklarının arasında altınla kaplanmış bir dişi.” (s.17)*; Şakir’in *“o iri kestane gözleri” (s.62)* ile vurgulanır.

Eserde Server’e dair portrelerin ise daha ayrıntılı bir biçimde ortaya konulduğu görülür:

“Server kavi [sağlam] bünyelerden biriydi. Uzunca boyuyla, kuvvetlice kemikleriyle, recülane adalatıyla [erkeği andıran kaslarıyla] iri bir kadın tesirini icra ederken bilâkis boynunun temayülât-ı zarifanesinde [zarifçe eğilişlerinde], omuzlarından başlayarak gövdesini latif bir inhina ile [eğilmeye] indikten sonra incelen belinde; kollarının, bacaklarının biraz müfrit [aşırı] zannolunan uzunluğunu tadil eden [düzelten] aheng-i

muvazeniyyetinde [dengeli uyumunda] öyle ince bir genç kızlık vardı ki onun yalnız kamet ü endamını [boy bosunu] tedkik ederken Nüzhet: " Ne güzel vals edilir" diyordu." (s.184-185)

"Ve Server böyle, başının üzerine dolanarak toplanıvermiş kestane saçlarının harîî [ipek gibi yumuşak] dalgalarıyla, gerdanını, bileklerini tamamıyla küşâde [açık] bırakan gayet açık yavruağzı soğuk bezden bir prensin giyinişlikleri içinde daha levent [uzun], daha meyyal görünen endamıyla, bütün o biraz yüksek, biraz recülane [erkeksi] boyunun mevâid-i esrarengiziyle [esrarengiz vaatleriyle] o kadar câlib, o derece mukavemetsûz [dayanılmaz] idi ki." (s.305)

Süleyman Nüzhet'in kızı Azra, babasına çok düşkün olması ve evliliğini istememesiyle Nihal'i hatırlatsa da, Süleyman Nüzhet, Adnan Bey'den farklı olarak, Server'e tutku derecesinde âşık olmasına rağmen, evlilik kararı almaz. Fakat müşfik yapıları ve kızlarına düşkünlükleri ile, Süleyman Nüzhet ile Adnan Bey birbirine benzeyen iki roman kişisi olarak adlandırılabilirler.

2.1.1.2. Ruhsal Tasvir, Portre

Hâlid Ziya'nın *Sefile* isimli eserindeki fiziki portrelerde de ele alınan, Mazlume ile İkbâl karşıtlığı, yazarın ruhsal portre kullanımlarında da tüm çıplaklığıyla ortaya konur. İkbâl Hanım'ın Mazlume'ninkilere mukabil uzun, siyah saçları; koyu kumral kirpikleri vardır. Yazar burada, bir bakıma, Mazlume'nin aydınlığına karşı, İkbâl'in karanlıklığını ortaya koymak istemiştir denilebilir. Bu fiziksel portredeki farklılığın ruhsal alandaki tezâhürleri de önemlidir. Mazlume paçavralar altında yüce bir kalp taşımaktadır. Yetiştirilirken merhamet ve şefkât içerisinde büyütülmüştür. Onurludur. Fakat eserde çizilen hayat şartları bu iffetli kızı, onunla karakter özellikleri bakımından karşı noktada bulunan İkbâl'le aynı sonda buluşturmuştur:

"Mazlume paçavralar altında ulvî [yüce] bir kalp taşırdı." (s.22)

"Mazlume hayatının bir kısmını pedersiz, validesiz, sefalette geçirmiş olmakla beraber fevkalâde saf ve masum bir kalbe malikti." (s.38)

"Nazarında o derece ulvî hâller, o kadar şairane hisler görülürdü ki halâvet [incelik] ve ruhaniyet [maddeden arınmışlık] gözlerinde tecemmu etmiş [toplanmış] zannolunurdu." (s.57)

"Validesi gibi müdebbir [tedbirli], terbiyeli bir kadının taht-ı nezaretinde [gözetimi altında] şayan-ı nümune [örnek alınacak bir surette] büyümüştü." (s.76)

"İffet ve ismetinin [temizlik ve saflığının] muhafazasına, ahlâkının adem-i inhilâlîne [bozulmamasına] o rütbe dikkat olunur ki validesinden izinsiz bir yere gittiği, bir gece hariçte kaldığı [başka yerde yattığı] vaki olmamıştı." (s.76)

Mazlume, annesine benzerliği ile, *Aşk-ı Memnû*'nun Bihter'ini hatırlatır. Fakat benzeyiş yönleri farklıdır. *Aşk-ı Memnû*'da ihtiraslı annesinin ihtiraslı kızı Bihter varken, bu eserde hassas annenin hassas kızı Mazlume vardır. Benzeyiş yönleri farklı olsa bile, burada önemli olan yazarın determinizm ilkesinden hareket ettiği ve annelerinin sahip oldukları karakterleri nedeniyle, kızlarının da o karaktere sahip olduğu sonucunu ortaya koyduğudur:

"Mazlume gibi validesini âşikane seven bir kızcağız ile merhamet ve şefkati derece-i kemalde [çok büyük] olan bir ihtiyar hatundan başka ne beklenir...." (s.26)

Ruhsal portrelerde, Mazlume ve İkbâl karşıtlığını tüm çıplaklığıyla görmek mümkündür. Fakat burada da yazarın determinizm anlayışı devreye girer. İçinde bulunulan şartların aynı olması nedeniyle, karakterleri farklı bir çizgide çizilmiş bile olsa, Mazlume ve İkbâl aynı sonda buluşacaklardır. Eserde İkbâl'e dair portreler şöyledir:

"Bilakis bu kadında hissiyat-ı şehvaniyeye [cinsel duygulara], lezaiz-i hayata [hayatın tadlarına] şiddetli bir arzu, meftunane bir inhimak [aşırı bir düşkünlük] vardı." (s.51)

"Ben fecî muaşakalar [trajik aşklar], şairane muhabbetler [şiiirli sevgiler] tasavvur [hayal] ederdim. Fakat heyhât!.. Bir ihtiyara, lezaiz-i kalbiyeden bihaber [gönül tadlarından habersiz] bir zevce müsadiif olmuşum. [karşılaşmışım]." (s.51)

Öyle ki, İkbâl'e karşı zevci de olumsuz düşünceler içerisindedir:

"O da anlamıştı ki esbab-ı istirahatini [rahatlatıcı vasıtaları] ihzar edecek [hazırlayacak] bir genç kızla değil; takat-sûz [gücü tüketen], tahammül-güdâz [dayanılmaz] bir afetle izdivaç etmişti." (s.52)

Rahime Hanım, Mazlumelerin ev sahibidir ve Mazlume'nin annesinin vefatından sonra on iki on üç yaşlarına kadar Mazlume'ye o bakmıştır. Karakterinin Mazlume'nin annesi ile benzerliği önemlidir:

"Rahime Hanım merhametin ifrat derecesine malik [aşırı mehametli] bir kadıncağz olduğu için kızı gibi sevdiği Besime Hanımın hâlini görür görmez fena hâlde bir telâşa düştü." (s.24)

"Rahime Hanım evvelce dediğimiz gibi merhameti ifrat derecesinde bir kadıncağz olduğu için Mazlume'ye kendi kızı gibi muamele ederdi." (s.28)

Nemide'deki ruhsal portrelere bakıldığında ise görülür ki; bu portrelerde romanın başkişisi Nemide merkeze alınmıştır. Yazar bu portreleri, Nemide'nin kaderini ve kederini imleyecek şekilde oluşturmuştur. Eserin başkişisi Nemide daha doğuştan, narin, naif ve zayıf bünyelidir. Ruhsal olarak da kırılğan bir kız olan Nemide, Nahit ile Nail'in ilişkisini anladığı anda, Nail'i çok sevmesine rağmen aradan çekilir ve kendini amansız bir hastalığa ve bunun ardından gelen ölüme terk eder.

"Bazı hasta kalpler vardır ki, en küçük vesilelerle müteheyyiç olurlar [heyecanlanırlar]. Onların cerihalarını [yaralarını] açmaya en hafif bir temas kifayet eder [yeter]." (s.21)

"Nemide ressamların, heykeltıraşların perestiş ettikleri [taptıkları], hilkatın bedialarını [yaratılışın güzelliklerini] israf ederek halk ettiği [yarattığı] vücutlardan değildi. Fakat Nemide şayan-ı dikkat [dikkate değer] hiçbir letafet-i hususiyeye malik [özel bir güzelliğe sahip] olmadığı halde o kadar ulvi [yüce], o kadar şiir-âmiz [şiirle karışık] bir mecmua-i letaif [güzellik bütünlüğü] arz ediyordu ki, ruh tecessüm etmiş [cisimleşmiş], nurdan bir kisveye bürünmüş zannolunurdu." (s.22)

"Tabiat çiçeklerden zarafeti, bulutlardan sefafeti [saflığı] toplamış da bir insan suretine koymuş denebilirdi." (s.22)

“*Nemide saf, masum bir kızdı.*” (s.117)

Bir Ölünün Defteri adlı eserdeki ruhsal portrelere geçildiğinde görülmektedir ki, en önemli vurgular, Vecdi'nin ölümden korkmayacak kadar yüce kalpli olmasına ve yaratılışında yalnızlığa olan meyline dair yapılan vurgulardır. Bu korkusuzluğun ve yalnızlığa meylin onu -neslin önemli temlerinden olan- yalnızlığına ve nihayetinde ölüme götürdüğü düşünülürse, bu ruhsal portrelerin önemi anlaşılır:

“*Ölümden korkmayacak kadar ruh ulviyetine mâlik [yüceliğine sahip] olan bir adam.*” (s.25)

“*Tab'ımda [Yaradılışımda] öteden beri yalnızlığa bir meyl olmakla beraber.*” (s.130)

Yine bu portrelerde, Vecdi'nin hatıra defterinden hareketle halasının portresi “*Vaktinden evvel ihtiyarlayan kadınlara mahsus [özgü] bir tavır.*” (s.58) olarak, Nigâr'ın portresi “*Zavallı genç kadın.*” (s.154) şeklinde zavallılığı vurgulanarak, Samih'in portresi *Bu rakik [ince] kalpli genç.*” (s.139) ve “*Zavallı Samih, rakik [nazik] çocuk; yeisi [üzüntüsü] gözlerinde okunuyordu.*” (s.147) olarak çizilmiştir.

Ferdi ve Şürekâsı'ndaki ruhsal portrelerde de, yazar yine bizleri, hayatın bedbaht bir hale koyduğu roman kişilerinin trajik hikayeleri ile karşılaştırır. Romanın başkışisi İsmail Tayfur, babasının vefatından sonra tıpkı *Maî ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'i gibi, ailesinin yükünü üzerine alır. Evde bir annesi bir de babasının sağken eve getirdiği yetim kız Sâniha vardır. Sâniha'nın trajedisi ise, zaten ailesini kaybettiği an başlar. Fakat İsmail Tayfur'un babasının şefkatle onu eve alması ve yetiştirmesi onun için kaderinin dönüm noktası gibi görülür. Küçüklükten beri hep aile tarafından da İsmail Tayfur tarafından kaderleri bir görülür. Tâ ki Ferdi Bey'in kızı Hacer'i İsmail Tayfur'la evlendirmek istemesine kadar. Aslında ne Hacer ne de Sâniha romanda kötü ya da olumsuz özelliklerle çizilmemiştir. Fakat İsmail Tayfur'un, tıpkı Ahmet Cemil gibi, hayattaki pasif tavrı ve olayların onu götürdüğü yönü tayin edememesi trajik bir olay örgüsünü de beraberinde getirmiştir. Bu defa aradan çekilen Saniha'dır. *Nedime*'de Nedime'nin aradan çekilmesi, Nail'in Nahit'i tercihi ile, *Bir Ölünün Defteri*'nde ise, Vecdi'nin aradan çekilmesi Nigâr'ın Hüsam'ı tercihi iledir. Ve ölüm bu eserlerde aradan çekilenlerle (Nemide, Vecdi) buluşur. *Fakat Ferdi ve Şürekası*'nda yazar farklı bir yol izlemiştir. Aradan çekilen bu defa seven ve sevilen taraftır. Belki de bu yüzden

yazar ölümü aradan çekilenle değil, bir bakıma evlilikle vuslata eren (tam bir vuslat olmasa da ve sonu hüsrân olsa da) Hacer ile buluşturmuştur. Bununla birlikte İsmail Tayfur, olaylar karşısındaki pasifize tutumunu ve hayatın akışına yön veremeyerek, vermek için çaba harcamayarak ve bu yüzden hem Sâniha'nın hem Hacer'in hayatını mahvederek, bedeli aklını yitirerek öder. Eserdeki ruhsal portrelere bakıldığında da bu portrelerin, bu trajik olayın trajik kişilerinin zavallılıkları ile, bedbahtlıkları ile, hüznleriyle örüldüğü görülür.

“Sâniha! O zavallı kızcağz! İsmail Tayfur'u böyle gördüğü zamanlar evin içinde bir gölge, bir bulut gibi vücudu hissedilmez [varlığı duyulmaz], gürültüsü işitilmez bir cism-i seyyal [akıcı bir beden] olurdu. Bu evin bir melekü'l- saadeti [mutluluk meleği] olan genç kız, öyle bir melekti ki kanatlarının gürültüsü bile mahsüs olmazdı [hissedilmezdi].” (s.67)

(Saniha'nın) “Bu genç kızın heyet-i umumiyesine [genel durumuna] bakılsa güya yed-i hilkat [Tanrı]; yetim kalmaya, me'yus [ümitsiz] olmaya mahkûm bir vücut yaratmış; bu simaya bir hayat-ı yeisin zübde-i tarihini [ümitsiz bir hayat tarihinin özünü] nakşetmiş [işlemiş] zannolunurdu [sanılırdı].” (s.80)

“Sâniha, ömründe para düşünmemiş, paranın ne olabileceğini muhakeme [akıl] etmemiş, paradan ne çıkacağını hayaline getirmemişti; yalnız bir gün bu kelime, İsmail Tayfur'un ağzından bir tercüme-i yeis [ümitsizlik anlamıyla] gibi çıkmış, genç kızın kalbine bir katre-i zehir [zehir damlası] atmıştı.” (s.96)

Eserdeki diğer önemli ruhsal portreler İsmail Tayfur ve Ferdi Efendi'nin portreleridir. Bu portrelerde iki roman kişinin zıtlığı görülür. Zorlu hayat şartları İsmail Tayfur'u maddi isteklere yöneltir. Fakat içindeki bu isteğinden dâhi hicap duyacak kadar gururludur:

“İsmail Tayfur, yalnız bir şeyi itiraftan sıkılmıştı: Para! Âmâli [İstekleri] yüksek olan bu genç, baha-yı hayatı [hayatının karşılığı] olan şu paranın, âmâlinin [isteklerinin] ne kadar dînunda [altında] kaldığını söylemekten hicap ederdi [utanırdı], bir hiss-i gurur [gurur duygusu], buna mani olurdu.” (s.96)

Ferdi Efendi içinse para, kızından dahi değerlidir:

“Ferdî Efendi, parasından sonra kızını severdi; fakat bu muhabbeti [sevgisi] o paranın vârisesine [mirasçısına] muhabbet suretiyle [şeklinde] tevcih etmek [yorumlamak], daha mukârin-i hakikattır [gerçeğe daha yakındır]. Ferdî Efendi'nin Hacer'e karşı olan şefkatinde yüz bin liralık bir sahîbe-i müstakbele-i servete [gelecekteki servet sahibine] karşı hürmetten [saygıdan] bir eser vardı.” (s.31)

“Mavi gözleri parlıyordu, Ferdî Efendi için birçok para sarf etmek büyük bir şeydi.” (s.197)

“Ferdî Efendi, ince uzun boylu, içinde yuvarlandığı altınların rengini almış gibi sarı saçlı, sarı sakallı, temaruz-ı daim-i bünyevisine [bünyesinin zayıflığına] dâl olacak [eğilmiş] derecede donuk benizli, hayatını sertâser [baştan aşağı] işgal eden [kaplayan] zaaf-ı teessüsün [düşkünlüğün] verdiği endişe-i mematla [ölüm endişesiyle] alnı çizilmiş, ömründen otuz sekiz senesini geride bıraktıktan sonra artık ileride yaşayacak çok senesi kalmadığını anlamış gibi istikamet-i kâmetine biraz inhina gelmiş [boyu öne eğilmiş]; hayata kazanmak, kazanmak, daima kazanmak için geldiğine hüküm [karar] vermiş; paradan başka dünyada hiçbir şeyin kıymeti olabileceğini asla düşünmek külfetini ihtiyar etmemiş [zahmetine katlanmamış]; insanın para yaptığına değil, paranın insan yaptığına kanaat-i kâmile ile kâni olmuş [yürekten inanmış]; hatta cemiyet-i beşeriyenin [insanlığın] şu küre [dünya] üzerindeki vücudu paradan mütenaim olmak maksadına [nimetlenmek amacına] mübteni olduğu [dayandığı] fikrini, hikmet-i mahza [tek görüş] olmak üzere kabul etmiş; sîret-i insaniyesi [öngörüsü] para ile mahdut [sınırlı] bir ufuktan başka bir ufka açılmamış; para her şey; her şey, hiç olduğuna inanmış bir adamdır.

Ferdî Efendi'de iki şey vardır; dikkat edildiği vakit korku verir: Gözleri, dudakları!

İnce, seyrek, sarı daima bir fikr-i hafî [gizli bir düşünce] gizliyormuş gibi bir irtism-ı gay-i tabî ile [sıra dışı bir görünüşlü] basık, serair-i kalbiyesine [yüreğinin sırlarına] tercüman olabilecek reng-i nazarı [bakışını] saklamak istiyormuş gibi düşük kaşları altındaki bu mavi gözlerde; bütün cemiyet-i beşeriyeye [topluma] karşı bir hande-i istihfaf [saklanan bir gülümseme] gibi ince, küçük dişlerinin üzerinde ebedi [sonsuz] bir tebessümle mütekallis [gerilmiş] o dudaklarda; harikulade, fevka'l-tabia [tabiat üstü] şeytani, cehennemî [cehennem gibi] bir şey, tayin edilemez [belirtilemez], tefsir

olunamaz [yorumlanamaz] bir mana vardır ki dikkat edildiği vakit bir yılanın, bir timsahın manzarasından tahassul eden tehaşiye şebih [doğan korkuya benzeyen] bir şey duyulur.

Hasan Tahsin Efendi, derdi ki:

- Bu gözleri, bu dudakları görüyor musunuz? Para, zavallı insanları kurban-ı seyyiatı [kötülüklerine kurban] eden o iblis; boş sofrasının üzerinde ağlayan aç bir aileyi gördüğü vakit bu gözlerle, bu dudaklarla güler.” (s.27-28)

Maddi olarak iyi hayat şartları içerisinde yetişmiş Hacer ise babasından farklıdır. Eserin sonundaki ölümü, bir bakıma annesinin ölümünü hatırlatır. Karşılaştığı olumsuzluklar karşısında gösterdiği aşırı hassas tepkiler, her ne kadar annesinin ruhsal portresi çizilmemiş olsa bile, müphem bir biçimde annesine benzerliği olarak değerlendirilebilir:

“Hacer, bu tenhâi-i maişet [yerin yalnızlığı], bu yektarzî-i hayat [tekdüze yaşam] içinde hüzn-perver, gam-enis [hüzünlü, tasalı] olmaktan baîddir [uzaktır]; bilakis o kadar takîdat ile [karmaşayla] özenle vücuda gelen [meydana gelen] bu âşîyan-ı saadet [mutluluk yuvası] içinde mesrurdur [neşelidir], bahtiyardır; daima güler, evin her tarafında bir tarraka-i kahkahası [kahkaha sesleri] duyulur, daima söyler, bulunduğu yerde Hacer'in sesi mutlaka işitilir.” (s.62-63)

(Hacer) “Her türlü meziyat-ı nisvaniyeden [şehvi arzulardan] başka büyük bir servete mâlik [sahip] bir kız.” (s.105)

Yazarın *Mai ve Siyah* adlı eseri, Ahmet Cemil’in mavi bir gecede başlayan hayallerin, siyah bir gecede son bulması üzerine kuruludur. Eserde mavi, Ahmet Cemil’in hayallerini temsil ederken, siyah hayallerini yıkan hakikatlerin temsilidir. Ahmet Cemil, öyle bir şey yazmak ister ki, “mai ve siyah” olsun. Eserin “Mai ve Siyah” oluşu, yazarın, romanının başkişisi ile özdeşleşmesinin ve aslında Ahmet Cemil’in nezdinde bir neslin hayal - hakikat çatışmalarının, melankolisinin, hüznünün, kaçış psikolojisinin... verildiğinin bir kanıtı gibidir. Dolayısıyla, eserde romanın başkişisinin ruhsal portreleri, ruhsal tasvir ve tahlillerle desteklenerek, neslin ve yazarın derin iç dünyası ortaya konmuştur denilebilir. Eserdeki Ahmet Cemil’e dair ruhsal portreler şöyledir:

“Herkes Ahmet Cemil’in başlamasını bekliyordu, bu uzun sarı saçlı genç hepsince bir başka fıtrata malik olmak [yaratılışa sahip olmak] üzere tanınır, o söze başlarken herkes bir hürmet hissiyle [saygı duygusuyla] sükût ederdi.” (s.19)

“Ahmet Cemil’i bir seneden beri tanıyorlardı, geçen sene Mekteb-i Mülkiye’den [Siyasal Bilgiler Okulu’ndan] çıkıp da matbuat âlemine [basın dünyasına] atıldığı zamandan beri... Onu bir kere görmek, sevmek için kifayet etmişti [yeterli gelmişti], herkes severdi, daha doğrusu bir nevi [bir tür] hürmet ederdi.” (s.24)

“Ahmet Cemil bunların hiçbirisinden haz [zevk] almazdı, bu âlemde bir letafet olmak lazım gelse onun bir başka tarzda olması lazım geleceğini düşünürdü. Onda bir illet [özellik] vardı, her şeyle hatta sefalette [yoksullukta], fuhuşta bile bir ziynet [süs], bir zarafet [incelik] olmasını isterdi. Esasen çirkin olan bu şeylerin hiç olmazsa aldatici gösterileri olması lazım geleceğine kani idi [kanaati gelmişti]. Onun için şu yaşına kadar birçok refiklerinin [arkadaşlarının] eğlencelerinden ayrılarak bütün bu âlemlerden uzak kalmış, hele iki kere ne olduklarını anlamak için tesadüfle [rastlantı eseri] girdiği bazı muaşaka [aşk] pazarlarından bir daha oralara avdet etmemek ahdiyle [dönmemek üzere] çıkmış idi.

Burada ne var? Bu halk bunun nesine aldanyor? Bunu bir türlü anlayamazdı.” (s.166-167)

Ahmet Cemil’in dünyası, olayları algılayışı, hayallerinin maviliği ve hakikatlerle yüzleştiğindeki siyahı, ruhsal tasvirlerle de tam bir trajedi, karamsarlık, hüznün ve melankoli bağlamında yansımıştır. Ahmet Cemil’in hayallerinin dünyasında yaşarken, hakikatleri tam olarak okuyamaması ve hayatını hayallerinin yönlendirmesi neticesinde karşılaştığı hayal kırıklıkları, biraz da *Ferdi ve Şürekası*’nın İsmail Tayfur’unu hatırlatır. Sâniha ile ilgili hayaller kuran İsmail Tayfur, Hacer söz konusu olduğunda pasifize bir tutum takınmış ve hayatı olayların onu götürdüğü yöne sürüklenmiştir. Bu bağlamda Ahmet Cemil de Lâmia’ya duygularını açmadığı gibi, kardeşi İkballe de sağlam bir iletişim kuramamış, Vehbi Bey’i yeteri kadar araştırmamış, kardeşi İkbâl’in hayatını bir trajediye sürüklediği gibi, kendi hayatı da, tıpkı İsmail Tayfur gibi olayların onu götürdüğü yöne sürüklenmiştir. Elbette *Maî ve Siyah*’da ruhsal tasvirler çok daha derin ve okuyucuyu sarsıcı niteliktedir. Öyle ki Ahmet Cemil her şeye ruhunun süzgecinden

geçirerek bakar. Denilebilir ki, eserde, Ahmet Cemil'in nezdinde bir neslin sadece sanat anlayışları değil; hayal kırıklıkları, melankolisi, hüznü, kısacası trajedisi ortaya konmuştur. Eserdeki Ahmet Cemil'e dâir, ruhsal tahliller ile desteklenmiş ruhsal tasvirler şöyledir:

“Ah, neler hissediyorum da tahlil edemiyorum [irdeleyemiyorum]. Bir şey yazmak, o duyguların içinden bir şey çıkarmak istiyorum ama bir kere ne yazmak istediğimi tayin edebilsem [belirleyebilsem]. Şurada -beynini gösteriyordu- bir şey var, bir şey duyuyorum ama rüyalarda tutulamayan şekiller gibi parmaklarımın arasından kaçıyor. Bilir misin, nasıl bir şey? Bak şu semaya, ne görüyorsun, mailiklerinden mürekkep bir derya [maviliklerinden oluşan bir deniz]... Gözlerinle onun içine girmeye çalış, o mailikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mai... Daima mai... Değil mi? Sonra, bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Donmuş, siyah bir renk... Of!.. O siyah tabakaları parçalayarak içeriye bak; in, in, in, ne kadar inebilmek mümkünse o kadar in; ne buluyorsun? Siyah... Daima siyah değil mi? İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki yukarı bakılsa mai ve daima mai; aşağı bakılsa siyah daima siyah... Bir şey ki mai ve siyah olsun. Hasta mıyım, bilemiyorum; fakat ah! O ne yazmak istediğimi bilsem; onu şöyle karşımda resmi çıkarılmış, tasvir edilmiş [betimlenmiş] görmek mümkün olsa; işte o vakit, zannediyorum ki artık ölebilirim; hayatta nisabını [nasibini] tamamıyla almış bir adam hükmünde gözlerimi kapayabilirim...” (s.61-62)

“Oh! O İkbâl'i böyle mi gelin etmek isterdi? Onun için neler düşünmüş; ne süslü evler, ne müdebbet [görmekli] daireler, ne latif tuvaletler, ne müzeyyen cihazlar tasavvur etmiş [ne süslü çeyizler düşünmüş] idi!.. Demek o istikbalde zuhuruna emniyet ederek [gelecekte gerçekleşeceğine inanarak] aldandığı hayaller yalandı? İkbâl'in gelin olacağını düşündükçe bir vakitler onu beyaz uzun etekli -moda gazetelerinin mülevven ilavelerinde [renkli ellerinde] görerek imrendiği şeylere benzer- bir esvap [elbise] içinde, beyaz ipek duvağı yanlarına dökülmüş, başı mücevherlerin altında biraz eğilmiş olarak görülürdü. Macar atlı zarif parlak bir araba onu alıp götürüyor, daha sonra güzide [seçkin] tuvaletlerle zihayat [canlı] bir çiçek deryası [denizi] gibi dalgalı geniş bir mermer sofanın ortasında o çiçek deryasının perisi, köpüklerden teşekkül etmiş bir melike [köpüklerden oluşmuş bir kraliçe] gibi İkbâl... Şark [Doğu] halıları döşenmiş çifte bir merdiven, salonlar, avizeler, levhalar, kadifeler, atlaslar... Demek bunlar hepsi

yalan? Hayalinin kendisine bahşettiği [bağışladığı] bütün bu tantana, kendisini mest eden o müdebedeb [gösterişli] rüya, demek bütün bu şeyler boş idi.” (s.189-190)

“Şimdi bu izdivacı [evliliği] düşünüyor, bütün geçmişin tafsilatını icmal ediyor [özetliyor]; bu izdivacın nasıl vücuda geldiğini, bu neticenin ne yolda sebeplerle tevellüt ettiğini tahlil ediyor [ortaya çıktığını irdeliyor], bunda bir mesuliyet mevcut [bir sorumluluk var] ise onun kime aidiyeti lazım geleceğini [onun kime ait olduğunu] bulmak istiyordu.

O zaman pek kayıtsızca davranmamış mıydı? Kardeşine intihap olunacak [seçilecek] hayat refikini [arkadaşını] iyice öğrenmek, tanımak için bir ihtiyatta [çabada] bulunmuş mu idi? Matbaada iki sigara dumanı arasında Ahmet Şevki Efendi'nin fikrinde doğuveren bu izdivacın o bir iki haftalık başlangıç tarihi bütün ihtiyatsızlıklarıyla, kayıtsızlıklarıyla hatırına geliyordu. Matbaada bir yazıhanenin kenarında başkasının işitmesinden ihtiraz edilerek [çekinilerek] iki üç dakika süren muhavereciklerle [konuşmacıklarla] hemen bitiriverilmiş olan bu izdivaç işte bugün şu neticeyi vermişti: "Ahmet Şevki Efendi, budalanın biri!" diyordu; sonra birden kalbini bir şey, yakıcı bir şey buldu. Ahmet Şevki Efendi'nin zevzekçe bir vaziyetle: "Matbaa ihtiyarındır." dediği hatırına geldi. Ahmet Cemil bu fikri zihninden defetmek, onu düşünmemek, idare memurunun yuvarlak hayetiyle [vücuduyla] o sırtkan yüzünü görmemek için nefesine zor etti; fakat şimdi o fikir beynine musallat olmuş [rahatsız edercesine girmiş], oradan çıkmamak istiyor, "Bu mesuliyet [sorumluluk] sana ait!" diyordu. (...)

Artık saklayamıyor, kendisine adeta kendi menfaatine [çıkari için] birçok güzide [hoş] hisleri feda etmiş bir kötü mahluk nefretiyle bakıyordu.” (s.289-292)

“Ah! Bu eser!... Bir vakitler bunun için neler kurmuş, ondan neler beklemiş idi!

Şimdi o kadar çocuk olduğundan utanıyordu. Bu, kendisine ne kazandırabilirdi? Merak ederek bir göz atacakların kayıtsız [ilgisiz] bir tebessümünden, fena bulmaya hazırlanmış beş on arkadaşın ağzında yalan tebriklerden [kutlamalardan] başka bu eserden ne ümit olunabilirdi? O buna hayatının en güzel parçasını feda etmiş, gençliğinin en kıymetli hararet [sıcaklık] ve ruhunu bırakmış idi. Bunu, ahmakça bir hulyanın galat rüyetiyle [bir hayalin yanlış görülmesiyle] malul [hastalıklı] gözlerine

başka türlü görünen matbuat [basın] sahasına attıktan sonra ne olacaktı? Bunun neşesi ne kadar sürecekti? Bir hafta, belki on beş gün, daha sonra müebbet bir nişyan [sonsuz bir unutulma]! Yalnız on beş günlük bir mesti [kendinden geçiş] lezzeti için ne tahkirlere [aşağılamalara] hedef olacak, ne hasetlere tesadüf edecekti [kıskançlıklara rastlayacaktı]? Gözlerinin içi size temin ettikleri [söyledikleri] şeyin zıddıyla [tam tersiyle] gülen birtakım adamların "Bu ne ulvi [yüce] şiir!" deyişlerinden nasıl üşüyecekti. (...)

Fakat, şimdi mademki artık Lâmia elinden kaçıyor, mademki onu kendisine bırakmıyorlar ve bütün o aşk rüyası bir yalandan başka bir şey değilmiş, o halde buna ne lüzum var?...

Bu eserden nefret ediyor, kırık hayatının intikamını ondan almak istiyordu; kapadı, bu küçük defteri avucunun içinde muzır [zararlı] bir böcek gibi sıkıyordu...

Ah! Artık hulyalarından büsbütün ayrılmak, onlardan bir nişane [iz] bile bırakmamak için ihtiyacı vardı. Kendisini öldüren bunlar değil miydi? Sonra onlar da birer birer ölmüşlerdi; şimdi yalnız bu eser, bu son malul dimağ nişanesi kalmış idi. Onu da öldürmek, ötekiler gibi bunu da mevcudiyet sahnesinden [varlık sahasından] kaldırmak istiyordu. ” (s.381-383)

“Birden, bu siyah gecenin karşısında aklına bir başka gecenin hatırası geldi.

Ta hulya hayatının başlangıcında, ümitlerinin incilas [parlaklığı] zamanında Tepebaşı Bahçesi'nde Haliç'e bakarak seyrettiği mai gece ile o bârân-ı elması tahattur etti [o elmas yağmurunu hatırladı].

Gözlerinin önünde o mai gece ile bu siyah gece tekabül etti [karşılık oldu]: Mai ve siyah.

Ah! Biçare hırpalanmış, ezilmiş hayat!.. Mai bir gece ile siyah bir gece arasında geçen şu nasipsiz, bahtsız [talihsiz] ömür!.. Bir bârân-ı elmas altında inkişaf ederek [belirerek] şimdi bir bârân-ı dürr-i siyahin altında gömülen o emel çiçekleri!..

İşte, işte, görüyor, gözlerinin önünden yağan bu siyahlıklar, denize döküldükçe bir bir sekerat zemzemesiyle [son nefes ezgisiyle] boğulan bu zulmetler, işte bunlar o hulya hayatının üzerine çekilen bir matem kefeni değil miydi?” (s.398)

Eserde matbuat âlemindeki kişilerin de, ruhsal portrelerine yer verilmiştir. Bu çevredeki olumlu ve olumsuz roman kişilerinin ayrıntılarıyla çizilmesi, roman dünyasının dışında da varmışlar izlenimi uyandırması, yazarın realist anlayışını ortaya koyar.

Raci, Sait ve Saip eserin olumsuz kişileridir:

“Bu adamdan, ilk muarefe [tanışma] dakikasından başlayarak duyduğu nefreti şu üç kelime tamamen izah ederdi [bütünüyle açıklardı]. Onu hiç sevmez, sevmemek mümkün olduğu kadar sevmezdi. Raci o adamlardan biri idi ki dünyada hiçbir şey olmamaya mahkûm edilerek geldikleri halde her şey olmak isterler. Raci de en ziyade [çok] olamayacağı bir şey olmaya yelteniyordu: Şair... Ahmet Cemil pek iyi bilirdi ki bu adam bilmem kimin bir gazeline nazire söylemek [bilmem kimin şiirinin bir benzerini yazmak] için bir gün Boğaziçi'nin ta Kavak iskelelerine kadar gidiş geliş seferini ihtiyar etmiş [gidip gelmiş], on kuruş da masraftan çıkmıştı [harcamıştı] da ancak iki buçuk beyitle dört kafiye [uyak] bulabilerek avdet etmişti [dönmüştü]. O vakit muzafferane [zafer kazanmış gibi] matbaaya girdiği zaman Ahmet Cemil elindeki kâğıdın üzerinde yirmi otuz çizilmiş satur arasında sağ kalabilmiş altı mısra [dize] ile bir mısraın yalnız son kısmını -evet, son kısmını- görmüştü. Aman ya Rabbi! Şair Raci dedikleri işte bu idi!.. Bu kadar hiçlik ile beraber her meziyet [üstün nitelik] sahibine düşman... Bunun bir güzel şeyi beğendiği, muktedir [kudretli] bir arkadaşı takdir ettiği [beğendiği] daha görülmemiş. Güya diğerlerinde bir meziyetin teslimi kendisinde bir noksan tevlit edecekmiş [bir eksiklik meydana çıkaracakmış] gibi bir küçük Tahsin tebessümünü [beğenme gülümseyişini] bile esirger. Bu adamın beğendikleri yalnız ölülerden ibarettir.” (s.27-28)

“Saip -kısa, zayıf, kuru çocuk- Ahmet Cemil'in sinirlerine dokunan işte bu mahluktur. Bunun manzarasından [görünüştünden] duyduğu soğuk ürpermeyi hatta Raci hakkında bile hissetmez. Saip; o, küçük kıt'ada [olarak] yaratılmış, kemikleri vüsat bulamamış [gelişememiş], adalatı [kasları] kemiklerinin üzerinde kurumuş, küçük gözlü, ufak yüzlü, daima ayakta, daima harekette, kulaklarıyla gözleri daima meşguliyette, bu

dünyaya görülmeyecek şeyleri görmek ve işitilmeyecek şeyleri işitmek için gelmişçesine gözleri mesela Ali Şekip'in bilmem nerede nahiye müdürü [bucak sorumlusu] olan eniştesine yazdığı bir mektubu yandan okumakla meşgul iken kulaklarını odanın köşesinde idare memuru Ahmet Şevki'nin -Ahmet Şevki Efendi'nin- kâğıtçıyı az para ile savmak için sarf ettiği belagate vakfeder [harcadığı enerjiyi yönlendirir].” (s.31-32)

Ali Şekip, eserin, ruhsal portresi olumlu olarak çizilmiş kişilerindendir:

“Bakınız, başmuharrir Ali Şekip büsbütün başkadır. Raci ile tam bir tezat teşkil eder [karşıtlık ortaya çıkarır].” (s.29-30)

“İri boylu, geniş omuzlu, açık çehreli, ancak otuz beş yaşında olan bu adam biraz safça -tabirde zarafet iltizam olunmasa [sözümüzde zarıflığı bir kenara koyarsak]- biraz budalaca olmakla beraber "Mir'at-ı Şuûn" yazı heyetinin en ziyade malumat [bilgi] sahibidir. Hukuka nispeti [bağlılığı] vardır, çok kitap okumak sayesinde az çok her şeyden anlar, küçük yaşından beri matbuatta çalışmıştır, cihan [dünya] siyasetinin en ehemmiyetten ari [önemsiz] tafsiratı [ayrıntuları] bile ezberindedir, sanki bir kamus- ı ulûm [ansiklopedi] gibi beyninin içinde yapraklar döndükçe malumat tenevvü eder [bilgiler çeşitlenir], hikmet-i tabiyeye [fizik bilgisine] ait bir şey yanında idareye ait bir mebhasa [konuya] tesadüf olunur, mamafih [bununla birlikte] gayet mütevazıdır [alçak gönüllüdür], bildiğinden emin olmayanlara mahsus bir korkaklıkla herkesten iyi konuşabileceği mebâhiste [konularda] sükûtu tercih etmek âdetidir. Onun için kendisini tanıyanlar ondan hiç korkmazlar, yanında en saçma şeylerden bahsederler de o tashihten [düzeltmekten] utanır, hatta Raci'nin gazellerini güzel bulmamaya bile cesaret edemez, zaten edebiyata katiyen intisap [kesinlikle bağlılık] iddia etmez. Bir gün bir fikra [köşe yazısı] yazmıştı da arkadaşlarını okumak için matbaaya getirdiği halde okuyamazsınız: "Alay edeceksiniz! Neme lazım? Bana siyasi [siyasetle ilgili] makale yazmak ne güne duruyor." Diyerek yırtmıştı. Onun için Ahmet Cemil de, bu bir küçük çocuk kadar utangaç adamın samimi bir dostudur. Ali Şekip o adamlardandır ki insan, ellerini ellerine koyacak olur ise onlarda hissolan [duyulan] saffet [temizlik] sıcaklığıyla hayatın bir çok kötülüklerinden kalpta hâsıl olan [ortaya çıkan] buzların eridiğini duyar. Ahmet Cemil, Ali Şekip'in yalnız bir şeyini affedemez: O da bütün utangaçlığıyla beraber bu adamın ara sıra latife etmek istemesidir. Bu saf yüreği

incitmek için Ahmet Cemil en tahammül olunmaz [dayanılmaz] latifelerini bile hoş bulmuş gibi görünür.” (s.30-31)

“Ali Şekip o iyi yürekli adamlardan idi ki beş dakikada dost olur, hasbihale girer [sohbete başlar], her görüştüğünü sever, dünyada her şeyi sevmek için yaratılmıştır.” (s.86)

Eserde ruhsal portresi olumlu olarak çizilen diğer iki roman kişisi, Ahmet Cemil’in babası ve annesidir:

“İyi bir aile babası, evine meftun [tutkun], zevcesine [hanımına], çocuklarına tamamıyla bağlı, hususıyla [en önemlisi] namuslu...” (s.42)

“Bu adamın yalnız bir endişesi vardı: Ailesini mesut etmek... Senelerce fikrini vakfettiği [adadığı] bu maksadı temin [bu amaca ulaşmak] için kendisini, evet yalnız kendisini birçok şeylerden mahrum [yoksun] bırakarak; araba ile gitmek arzularına galebe çalıp [üstün gelerek] yokuşları, çamurlu sokakları yaya tırmanarak, geçen senenin esvabını [giysilerini] bu seneye salih [elverişli] görmeye çalışarak, hatta arkadaşlarının hissetle ithamına [cimrilikle suçlamalarına] gülümseyerek para biriktirmişti, ufak bir şey... Birçok adamların bir dakikada bir zarın hevesine terk edebileceği kadar ufak... Fakat bu ufak şey bu namuskâr [namuslu] aile babasını senelerce yormuş, senelerce alnını terletmişti.” (s.43)

“Sabiha Hanım çocuklarının hiçbir halini ve hissini tetkikten [incelemekten] hali kalmayan [uzak durmayan] annelerdendi.” (s.88)

Eserde Ahmet Cemil’in yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi ise, tüm olumluluğuna rağmen, Ahmet Cemil’in bir bakıma hayal kırıklığıdır. Çünkü karşılaşılan hayat şartları, Hüseyin Nazmi’yi hayallerine kavuştururken, Ahmet Cemil’i hakikatin zorluklarına ve hayal kırıklıklarına sürüklemiştir:

“Hüseyin Nazmi edebiyat-ı garbiye ile iştigali neticesi olarak [Batı edebiyatıyla uğraşması sonucunda] şiirde yepyeni bir tarzın heman mucidi [hemen hemen ortaya çıkarıcısı] gibi idi; fakat edasının tazeliğinde, fikrinde ve lisanında son derece itidal ve sükûn [ülumluluk ve sakinlik] gösterir; en büyük cüretleri [cesaret isteyen yenilikleri] o kadar nazik ve munis bir kisve [kibar ve cana yakın bir elbise] altında örter idi ki

gençlerin en güzide pişvalarından madudiyeti [en seçkin reislerinden sayılması], nazenin-i şiiiri [şiiirin narinliğini] dört asırlık "haftan berduş [kaftanı omzunda]" görmedikçe tanımak istemeyenlerin bile takdir-i şerefinden [beğenilerinden] hisse almasına mani [engel] olamamış idi." (s.250)

Yazarın *Aşk-ı Memnû* isimli eserindeki ruhsal tasvir ve portrelerin, ruhsal tahliller ile desteklendiği görülür. Bu tasvir ve tahlillerde iç âleme son derece dikkatli bir nazarla bakıldığı, duyguların dahi âdeti renkli bir tablo gibi yansıtıldığı görülür:

"İğnesinin ucu kırılmış bir sayyad, avlanmaktan ziyade avlanmaya muntazır ve müheyya bir Firdevs Hanım." (s.25)

"Firdevs Hanım tamamıyla serbest idi, hatta denebilirdi ki bu kadın izdivaç münasebetlerinde vazifeleri değiştirmiş, kocalık sıfatını kendisine alıkoymuş idi. Bir hafta içinde zevcini Melih Bey takımından yapmış idi." (s.26)

"Bu,iki kızla valide arasında ebedi bir cenk ve istihza zemini idi ki tamamen vuzuh ve sarahat kesp edememekle beraber hemen her gün tekerrür eder; Peyker'in manalı bir kelimesi, Bihter'in insafsız bir tebessümü güya bu iki genç vücudun gençlik muzafferiyetini hala genç kalmak isteyen bu validenin harap ve fersude kırk beş senesine çarpardı." (s.19-20)

Her ne kadar Bihter, annesine benzememe mücadelesi içinde olsa da, yazar ruhsal tahlil ve tasvirlerin iç içe geçtiği, Bihter'in ruhsal ve fikri yapısının gözler önüne serildiği paragraflarda, Bihter'in kaderini önceden çizmiş gibidir:

"Bu haberin Bihter üzerinde sihirli bir tesiri olmuş idi. Eniştesinin son sözü hissiyatını uyuşturan bir zemzeme ile kulaklarında ihtizaz ediyordu . O büyük yalının yegâne hâkimesi olmak!.. (...)

Bu isim gözlerinin önüne şık, zarif, en güzide bir âleme mensup, birçok ikbal ihtimallerine namzet , uzaktan kır mı kumral mı fark olunamayan sakalları çenesinde hafif bir hatla ayrılarak iki tarafına taranmış, daima güzel giyinen, daima güzel yaşayan, ince eldivenlere mahpus parmakları altın telli gözlüğünü seri bir hareketle beyaz zarif keten bir mendilin ucuyla sildikten sonra her tesadüfte kendisine bir rica

nazarıyla bakan, güzel, o kadar maharetle saklanan elli yaşına rağmen hâlâ güzel bir koca koyuyordu. (...)

Lâkin Adnan Bey'le izdivaç demek Boğaziçi'nin en büyük yalılarında 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 şeylerden mürekkep bir yağmur yağıyor, gözlerini dolduruyordu. (...)

Artık bahçeyi değil, gözlerinin önünde küme küme yığılmış kumaşları, bunların üzerine dökülen mücevherleri görüyordu. Burada bir kavs-i kuzah parçalanmış, ondan yeşil, mavi, sarı ve al ipek tufanları serpilmiş idi ve bu renk fevvesinin üstüne zümrütlerden, yakutlardan, elmaslardan, firuzelerden mürekkep güneş parçaları dökülüyor gibiydi.” (s.43-48)

Eser ilerledikçe, Bihter annesine daha çok benzemektedir. Tıpkı annesinin babasını aldattığı gibi o da eşini aldatmıştır. Dahası Behlül'e âşık da değildir, tutkularının esiri olmuştur. Ve bu günahı damarlarında dolaşan kana, annesinin kanına yükler. Düşmanlığı onu annesinin kızı yapan kaderidir: -Burada yazarın, “ahlâki seçimler dahil bütün olayların, özgür iradeyi ve insanın başka türlü davranabilmesi olanağını dışlayan, önceden var olan nedenlerce belirlendiğini savunan”^{*} determinizm düşüncesinden hareket ettiği söylenebilir.-

“Bu ilk aşk günahından sonra Bihter hastalanmış gibiydi, Behlül'ün odasından çıkınca hiçbir şey duymamıştı. Bütün hissini uyuşturan bir uyku içindeydi. Bir şey düşünmeyerek hep sükût etmek istiyordu. Yatağına girince hemen uyumuş idi; fakat sabahleyin gözlerini açar açmaz, henüz yatağından kalkmadan, bütün o çirkin hakikati kendisiyle beraber uyanmış buldu. Demek bu sabah Bihter, her sabahkinden başka bir Bihterdi. Artık bedbaht , bedbahtlığına acınacak bir kadın değil, bir daha silinmeyecek

^{*} www.felsefe.gen.tr/determinizm_nedir_ne_demektir.asp

bir leke ile televvüs etmiş , sefil, murdar bir mahluk idi. Nihayet işte şimdi büsbütün Firdevs Hanım'ın kızı olmuştu. Bunu kendi kendisine söylüyor ve kendisinden iğrenilecek bir vücuttan kaçarcasına kaçmak istiyordu. Lakin ne için böyle olmuştu? Bu günahı affettirecek bir sebep de bulamıyordu... Behlül'ü sevmiyordu, hayır, bundan emindi; çapkın bir çocuktan başka bir şey olmayan bu adam hakkında aşka benzer hiçbir şey duymamış idi. Şu halde oradan kaçmak, onun kim bilir kimlere karşı binlerce defa tekrar olunmuş, sözlerini dinlememek, hatta onun odasına girmemek o kadar mümkün iken, ne için, evet ne için gidip adi bir sefile zaafıyla bu adamın kollarına atılmış idi? Bu sukûtu affettirecek hiç, hiçbir şey bulamıyordu. Hatta bundan bir küçük saadet bile bekleyemezdi. Kocasına karşı, vazifesine karşı, bundan sonra artık herkese, kendisine hürmet edecek olanların kâffesine karşı hıyanet ederek, hatta kendi nefesine karşı bir mazeret vesilesi bulamayarak kendi kendisini sefil bir mahluk yaptıktan sonra mı, bu suretle mi mesut olacaktı? Şimdi nefsinden iğreniyordu; hayattan, her şeyden iğreniyordu.

Nihayet Firdevs Hanım'ın kızı olmuş idi; evet, yalnız onun için gitmiş, bu adamın kollarında mülevves bir kadın olmuş idi. Başka bir sebep bulamıyordu. Demek onun kanında, kanının zerrelere bir şey vardı ki, onu böyle sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs Hanım'ın kızı yapmış idi. Bütün bu günahın, bu levsin mesuliyetini annesine atfediyordu . Bu kadına bir düşman idi, ondan nefret ediyordu, kendisini bu kadının kızı yapan kadere küsüyordu. (...)

O vakaya herkes vâkıf da kendisine merhamet ederek bir şey söylenmiyor gibi bir şey hissediyordu. O gündün beri herkesin nazarında sanki bir şey değişmiş idi, hatta eşyada, bütün evin içinde yüzüne bir vukuf nazarıyla bakan bir hal buluyordu.” (s.255-258)

Öyleyse Bihter'i annesinin kızı olmaktan kurtarabilecek tek bir şey kalmıştır: Ölüm. Denilebilir ki; yazar düğümleri, dönemin hâkim temlerinden “intihar” ve bir nevi “kaçış”la çözer. Bu hem Bihter'in Adnan Bey'le yüzleşmekten kaçışı, hem de bir nevi Firdevs Hanım'a benzemekten kaçışıdır:

“O karanlıkta bir adım atmıştı; dişlerini sıkıyordu ve odanın o yığın yığın zulmetlerine gülen asabi, geniş bir hande ile sanki çehresi yırtılıyordu; birden titreyen dizlerine bir

şey, bir alçak sandalye dokundu; ayaklarının önünde onu yürümekten meneden bir duvar yükseldi. Oh!.. Açamıyacaktı, o adamın karşısına çıkamıyacaktı ve elinde hep o küçük zarif oyuncuğun siyah ağzı kıvrılıyor, kıvrılıyor, ona çevrilmek, karanlıkta onu bulmak istiyor ve ikna eden bir sesle:

- Evet, güzel, genç, nefis kadın senin için yapılacak yalnız bu var,diyordu.

Kendisini aldatmak isteyen o hain şeyi silkip atacaktı, ölmeyecekti; bu güzel, genç, nefis kadın yaşayacaktı; sonra birden, artık kırılmaya müheyya, çatırdayan kapının karşısında, bileğinin mukavemetine bir keselan geldi, sanki onu bir kuvvet büktü, mağlup etti, nihayet o siyah ağız kıvrıldı,kıvrıldı, bir yılan hıyanetiyle, karanlıkta, o elim aşk cerihasıyla sızlayan noktayı buldu.” (s.510-511)

Nihal, eserin naif ve narin karakteridir. Eser boyunca, yazar tarafından bu naifliği ve narinliği sürekli vurgulanır. Eserin sonunda, Bihter'in ortaya çıkardığı çarşafaların arasındaki genç bayandan, babasının kolları arasındaki küçük kıza döner.

Nihal'in fiziksel yapısının, ruhsal tasvir ve portrelerine de yansıdığı görülür. Fiziksel olarak narin ve küçük olan bu kız, ruhsal olarak da zayıf bir asaba sahiptir:

“Nihal'de bazı şeyler fark eder ki bunlar kalbinde ufak bir korku uyandırır. Bu çocukta garip, tahlilden firar eden tezatlar vardı. Babasından başlayarak bütün ev halkına kadar ona gösterilen muhabbette her vesile ile bir merhamet hâkim olur ve bu acınarak sevilme zaten çocuğun mevrus bir zaaf ile mariz asabında daha ziyade bir incelik, daha ziyade bir hassasiyet uyandırır. Bu, onu bir mazlumiyet havası içinde sarıyordu ve sanki bu havadan şu narin çiçeği öldürmeyecek fakat daima sarartıp solduracak bir müsemmin nefes intişar ederdi . Onun için Nihal'de herkesin gözlerinde katre katre içilen merhamet manasının bir yetim elemi vardı. (...)

Uzun uzun hırçınlıkları vardı ki eğer bir gözyaşlarının tuğyanı ile, bir asap buhranı ile sükûn bulmayacak olursa günlerle sürerdi. Gözyaşlarından, çarpınmalardan, tepinmelerden sonra fazla uyku uyumuş gibi simasına bir yorgunluk çöker, sanki bu buhran onu hırpaladıktan sonra dinlendirirdi.” (s.91-92)

Ruhsal tasvir ve portreleri açısından, Behlül'ün rahat, hoppa ve maddeci yapısının karşısında, ağırbaşlı, sanatsal ve düzenli Adnan Bey vardır: -Adnan Bey'in oymacılık ile

uğraşması, dönemin sanatçılarının güzel sanatlara karşı ilgisinin bir nevi tezâhürü gibidir. Ayrıca Hâlid Ziya'nın piyanoya olan ilgisi, Matmazel'de ve Nihal'de tezâhürünü bulmuş gibidir.-

“Behlül o gençlerden biri idi ki onlar yirmi yaşında hayatı tamamıyla öğrenmiş olurlar; mektepten hayata çıkarken sahneye ilk defa çıkan mübtedi bir sanatkârın helecânını bile duymazlar; hayat onlar için mektepte bütün sırlarıyla öğrenilen bir mudhike hükmündedir, onu o kadar iyi öğrenmişler, onun esas mahiyetini öyle nafiz bir vukufla teshir etmişlerdir ki sahneye çıkınca ufak bir iptida tehaşisinden azadedirler . (...)

Eğlenmek... Bu kelimenin manası da Behlül de tebeddüle 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 demektir. Bütün gülüşlerinin, eğlenişlerinin altında saklı bir can sıkıntısı vardı ki onu daima bir zevkten diğerine sevk ederdi. (...)

Bu adamın ahlâk hüviyeti nasıldı?

Bu öyle bir sual idi ki Behlül şimdiye kadar nefsine karşı bile iradına lüzum görmemiş, vakit bulmamıştı. Bazı şeylere itikadı vardı. Parayı büyük bir kuvvet olmak üzere telakki ederdi, iyi bir adam olmak için güzel giyinmek başlıca bir şart olduğuna zahipti ; 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 olacağına tereddüt etmemişti.” (s.110-114)

(Adnan Bey'in) “Onun başlıca merakı tahta üzerine oymacılık idi; bütün boş saatlerini kağıt bıçakları, hokkalar, kibrit kutuları, üzerinden kabartma resimlerle kağıt baskıları oynamakla geçirirdi.” (s.65-66)

“Evin içinde bir sigara iskemlesinin yer değiştirmesine kıyametler koparacak kadar intizam merakında ifrat gösteren Adnan Bey çocukların bu odasına giremezdi, oraya ne zaman girse sinirlerinde bir hastalık hissettiğini iddia ederdi.” (s.96)

Bunların dışında eserde ayrıca, Mille Courton zarafeti ve asaletiyle (s.89); Bülent ise gülmeyi seven yapısıyla (s.95) tasvir edilmiştir.

Hâlid Ziya'nın *Kırık Hayatlar* eseri, mutlu ve huzurlu bir aile yaşantıları olan Ömer Behiç ve ailesinin uzaktan baktıkları “kırık hayatlar”ın içinde kendilerini bulmaları üzerine kuruludur. Çevresinden etkilenen ve nefsinin esiri olan Ömer Behiç'in, Neyyir ile yasak ilişkisinin başlaması hayatlarının kırılma noktasıdır. Eserin sonunda Ömer Behiç pişmanlığa sürüklenmiş olsa bile, Vedide ile evlatlarını kaybetmişler, saçları tutam tutam beyazlayan Vedide kendini dünyadan soyutlamıştır. Artık onların da hikâyesi “kırık bir hayat”tır.

Eserin başında Ömer Behiç ailesine düşkünlüğü ile tasvir edilmiştir:

“Ömer Behiç, yaklaşmış, dudaklarında geniş bir saadet tebessümüyle [gülümseyişiyle] bu levhayı [tabloyu] seyrediyordu. Aman yarabbi! Ne kadar mesuttu!.. Hayatında hiç kendisini böyle mesut hissetmemişti. İşte nihayet kendisini, karısıyla, çocuklarıyla, evinde, kendi evinde görüyordu. Bu ev onun bütün hayatında emellerini [arzularını] hulasa eden [özetleyen] bir hülyaydı [hayaldi] ki işte nihayet tahakkuk etmişti [ortaya çıkmıştı]. Birinci defa olarak hayatının bir gününü kendi evinde geçiriyordu, o kadar beklenen, o kadar süslenip bezenilen saadet saati işte buydu.” (s.29)

Fakat eserin konusu ilerledikçe Neyyir'e olan tutkunluğu ile tasvir edilir:

“Ömer Behiç Neyyir'in bu mukaddimesinden [başlangıcından] fena bir tesir duyuyordu. Bunu oynamaya lüzum var mıydı? Vaziyetin hakikatini [durumun aslını], velev böyle makûs noktasından [ters açısından] olsun, ihtar edecek bir lisan ihtiyatına müracaat etmemek [uyarıcı bir dil kullanmaya başvurmamak] daha muvafık [uygun] olmaz mıydı?.. Yine bu esnada [sırada] dikkat etti ki eğer ona meclubiyetinin [tutkunluğunun] şiddetini, hayatında en büyük aşk günahını onunla, yalnız onunla yaşamak için kanının, cildinin cinnetini [çılgınlığım] Neyyir keşfedecek ve onun zaafıyla [güçsüzlüğüyle] oynayacak olsa bu küçük âfetin pençesinde ne mezbun [bitkin], ne miskin [uyuşuk] bir oyuncaktan ibaret kalacaktı.

Bugün şu bir saatten beri kendisine karşı samimiyetinden emindi. Bu genç kız vücudunda her şeyden evvel galeyan halinde olan [kaynayan], kendi iradetinde [isteminde] de hâkim bir kuvvetle onu kollarına atan sâik [sürükleyen] çılgin bir sevda yangınının telâtumuydu [dalgalanmasıydı]. Fıtratının bürkân [Yaradılışının yanardağ] kaynağından fişkiran bir ateş kasırgasında onu istemiş, onu almak arzusundan

çıldırması, koşarak gelip onun kucagına atılmıştı. Biraz evvel kollarının arasında öyle bir tuğyan eden [çoşan] garam hilkatinin fesadiyle [aşk yaradılışının bozukluğuyla] tutuşmuş olarak titremiş ve kıvranmıştı ki bunun samimiyetinden şüphe olunamazdı; kendisi ona nasıl bir ihtiyaç ile meclub ve müsahhar [tutulmuş ve büyülenmiş] ise o da kendisine öyle bir ibtilâ [düşkünlük] şiddetiyle müncezib [sürüklenmiş] ve mağluptu.” (s.231)

Eserde Neyyir’e mukabil, Ömer Behiç’in zevcesi Vedide, korkuları olan, pısırık, çekingen, özgüveni düşük bir ruhsal portre ile verilir. Öyle ki, kendisine karşı olumsuz tavırlarla davranan Ömer Behiç’in ablasına dahi sesi çıkmaz. Yazarın Vedide’nin karşısına, genç, güzel ve Ömer Behiç’in tutkularına cevap veren Neyyir’i çıkarması mânidar bir kullanımdır.

“Birden bu mesut gün böyle hazin bir hâtimeyle [sonla] bitivermişti. Büyük sevinçleri takip eden melal meyli ile [usanç eğilimiyle] Vedide, zihninde mahzun olmak [hüzünlenmek] için bir sebep bulmaksızın şu dakikada garip bir hüznün ihtiyacına nefsinin teslim ediyordu. Hayatının saadetinde daimi bir endişesi vardı ki onu en mesrur [mutlu] saatlerin arasında bile arayıp bularak takip ederdi: Bu saadetin devam edememesi; bir gün, en beklenmeyen, en umulmayan bir dakikada bir sadmenin bu saadeti kırıp mahvetmesi ihtimali... Ve uzakta, müphem bir ufkun köşesinden çirkin bir gayz handesiyle [dargınlık gülücüğüyle] bu ihtimal şimdi ısırp parçalamaya müheyya [hazır] dişlerini gıcırdatarak onun ruhunun derinliklerine kadar titretirdi. Bu, hafî bir düşmanın, onların böyle bahtiyar olmalarına adavet [düşmanlık] eden mahiyeti meçhul manevi bir hasmın [düşmanın] tehdit eden, intikam almak için dakikadan dakikaya bir fırsatı gözler çehresiydi ki bu kadının saadetiyle eğlenerek ona uzaktan:

-Bahtiyar kadın, inanıyor musun ki bu böyle her zaman, her zaman devam etsin? demek isteyen hain bir mana ile bakardı.” (s.77)

“Vedide kocasına karşı bu pısırıklıktan senelerce kurtulamamıştı. Onu herkesten başka, hele kendisinden öyle yüksek bulmuştu ki onun yanında çocuklaşır, bir hata etmek, büsbütün çocuk görünmek korkusuyla lakırdı ederken [konuşurken], bir iş yaparken birden kendisini şaşkırtan mecburiyetler içinde bunalırdı. Önce sevdiğine vâkıf [emin] değildi, ilk zamanlarda o hürmet edilecek, korkulacak bir mabut [tapınılacak varlık]

hükümündeydi; sonra arada, istiğrak ile [dalgınlaşarak] üzerinde uzun uzun saatler geçirilen bir beşik vücuda gelince [ortaya çıkınca] buna bir samimiyet manası inzimam etmiş [katılmış] oldu. Vedide kocasına hürmetten başka bir hisle merbutiyetini o zaman anladı; ve bu her gün, her saat bir parça daha teyyüd ederek [güçlenerek] kendisini biraz daha kuvvetle ihsas etmişti [duyurmuştu]. Kendisini hiçbir zaman hiçbir şeyde onunla müsavi [eşit] bulmazdı, arada bir onun yanında meydana çıkıveren küçük cehaletlerinden gözlerinin beyazına kadar kızarırdı. Onu dinlerken bütün zihin kuvvetini sarf ederek onun irfanı seviyesine yetişebilmek için çalışır, ikide birde aralarında açılan mübahaselerde [konuşmalarda] onun talâkatına ikna kuvvetine [söz söyleme ve inandırma yeteneğine] karşı pek de zayıf kalmamak için uğraşır; ve kuvveti için pek fazla gelen bu uğraşmalar arasında onun yüksek fikir tabakalarında dolaşan zekâsını, en adi meseleleri [sıradan sorunları] bir sihir temasıyla [büyüleyici bir havayla] tenvir ve ilâ eden [aydınlatan ve değerlendiren] talâkatini öyle ulaşamayacak derecede bulurdu ki mağlup, perişan, fakat hayran ve meftun [tutkun], onu o kadar yüksek düşündüğü, öyle güzel söylediği için daha ziyade severek, onu daha ziyade hürmet ve perestişe layık görmekten bahtiyar olarak, her şeyde böyle dununda [altında] bulunmaktan ve bunu hissetmekten garip bir haz ile, gözlerinde bahtiyarlığının meserretiyle [mutluluk sevinciyle] susardı. Kendi kendisine aralarındaki irfan mesafesini o kadar uzak görmekten mütevellid [doğan] yeisleri [üzüntüleri] olurdu. Onun tanıdığı, hemen her gün gördüğü kadınlar arasında kim bilir ne kadar mümtaz [iyi] terbiye alanların mevcudiyetini, Ömer Behiç'in onlardan sonra kendisini kim bilir ne kadar zelil [aşağı] görerek hissesine sade [sıradan] bir kadının düşmüş olmasından tahassürleri [üzüleceği] ihtimalini düşünerek derin bir ıstırap ile kalbi sızlar, uzaktan uzağa kendisine fâikiyyetlerini [üstünlüğünü] hissettiği, hususıyla onun tarafından tarif edilirken medh olunmuş [övülmüş] kadınlar için bir kin duyardı. Kendisine öyle geliyordu ki Ömer Behiç onu bir atıfet [iyilik] ve merhamet duygusuyla seviyor. Bunu bir parça sadakaya benzer bir muhabbet nevinden [türünden] telakki ederdi [sayardı], hatta kendisini güzel bulmuyordu bile... Biraz uzunca boyuyla genç kızlık hayatında ince ve zarif iken şimdi gittikçe fazlalaşan bir dolgunlukla kalınlaşıyor, onu hareketlerinde daha az serbest, mişvarında [yürüyüşünde] daha ağır yapıyordu. Dikkat etmişti, Ömer Behiç hep ince, zarif, bütün hayatlarında genç kız kalan kadınları güzel bulurdu. Vedide, sokakta, eldivenlerinin içinde bir çocuk eli kadar hurda [küçük]

duran elleriyle eteklerini kaldırarak kaldırımlar üstünde ancak ayaklarının hafif bir temasıyla sanki uçarak mevzun ve ahenkli [uyumlu ve ezgili] yürüyen kadınlara tesadüf ettikçe böyle olmadığına tahassür eder, kendi dolgunluğu, ağırlığı nazarında ifrat kesbederek [aşırılık kazanarak] kalbinde derin bir ceza ile o ince ve zarif kadınları kıskanırdı.” (s.81-83)

“O, çocukları için iyi bir anne, evi için bütün manasının şümulüyle [tam anlamıyla] bir kadın, kocası için biraz da analık eder bir eş olduğundan emindi; fakat evini kahkahalarının neşve [neşe] ve hayatıyla canlandıran, ipek eteklerinin feşfeşe musikisiyle (hışırtılı müziğiyle) muhitinin [çevresinin] havasını dolduran, etrafındakileri hep güldürecek, eğlendirecek, çocuklarıyla, şakraklıklarıyla nerede bulunsalar orada zaruri bir meserretin dalgaları içinde yuvarlanılan kadınlardan değildi. Kocasının uzun mütalaa [okuma] saatleri esnasında, çocuklarını uyutup elinde kenarları bastırılacak bir mendil yahut ilikleri tamir olunacak bir gömlekle geldikten sonra koltuklardan birine gömülür, biri kitaplarıyla diğeri işiyle uykuya benzer bir sükûn [sessizlik] içinde susarlardı.

Ara sıra onun ellerinden işi kayarak dizlerinin üzerine düşer, gözleri kocasına çevrilir, uzun uzun ona bakar, sonra, böyle uzak durmak istemeyerek, kendisini mağlup eden bir sokulganlık ihtiyacıyla bir bölge kadar hafif, yanına kadar gider, oturur, elini uzatarak onu bu derece meşgul eden sayfanın üzerine kapar ve başını hemen oraya, kitabın yanına koyarak: “Biraz da ben!” demek isteyen bir vaziyette durur, bütün korkularının teminlerini [giderilmesini] onun bir busesinden [öpücüğünden] beklerdi.” (s.83-84)

Eserde Ömer Behiç’in ablası, kompleksli bir kadın portresi olarak çizilmiştir. Onun tüm kompleksine ve Vedide’ye bir bakıma sevgisiz sayılabilecek davranışlarına rağmen, Vedide sessizliğini korumaya devam eder:

“Ablasının halinde en ziyade fark etmemek mümkün olmayan, bir haddenden [normalden] fazla çekingenlik, tefrit edile edile [aşırılığa kaçma] etrafı sıkacak bir dereceye gelmiş bir resme riayet [ciddilik] vardı. Evin umumi hayatına karışmamak için uzakta duran, gündüzün boş saatlerini odasında kapanmakla geçiren, beslemesi Dilşad’ı bile aynı siyaseti takibe mecbur eden bir hali vardı ki ona evin içinde hırpalanmak korkusundan tahaffuza [korunmaya] lüzum görerek gizlenmiş, bir karanlık köşeye

sinmeye, göz önünden silinmeye mecbur olmuş bir kedi mazlumiyeti veriyor; şahsının etrafında kendisine musallat muakkiblerin zulmünü ve çevrini vehmettiriyordu [arkasına düşenlerin haksızlıklarını ve eziyetlerini düşündürüyordu].

Vedide'ye: "Vedide Hanım" der, yahut, arada sanki büyük bir yaş farkını gelininin lehine ifrat ederek [hesabına abartarak]: "Hanım Kızım!" hitabıyla söz söylerdi. Selma ile Leyla'ya bile hanım deyişine tesadüf edildi, Ömer Behiç'le Vedide'nin her defasında şiddetle itirazlarına tesadüf etmese, her vakit öyle mültezem bir külfetle [gerekli bir törensellikle], yahut daha doğrusu, kaderin kendisine tahmil ettiği [yüklediği] sığıntılık vaziyetini aleniyet meydanına [durumunu ortaya] koyan bir sitem manası koyarak, çocuklara hanım demekte devam edecekti. Bir kere onların itirazına:

-Ne yapayım? Çocuklar bana ısınınsınlar diye öyle söylemişim, zahir [şüphesiz]'... gibi manalı bir cevap ile mukabele etmişti [karşılık vermişti], Vedide dudaklarını ısırarak, sapsarı, susmuştu. Çocuklar kendisinden tebrid olunuyor mefhumu [soğutuluyor anlamı] çıksın diye söylenmiş olduğuna hükmedilebilen [yorumlanabilen] bu sözde kendisine teveccüh eden bir serzeniş [yönelen bir yakınma] olabilirdi. Fakat Vedide görümcesinin bütün bu ufak tefek şeylerini anlamıyor görünmek, tabiatından, mutadından [huyundan, alışkanlığından] hiçbir noktayı tebdil etmemek usulünü esas kaide ittihaz etmişti [değiştirmemeyi ana kural olarak benimsemişti]. Zevcesinin [karısının] bu siyaseti takip edebilmek için ne büyük bir nefis cebrine [kendi kendini zorlamaya] lüzum gördüğünü pek iyi takdir eden Ömer Behiç, ablasını kırmamak, kırıp da onda başlayan sitem istidadına [yeteneğine] daha fazla bir ekşilik ilave etmemek mümkün olan zamanlarda Vedide'yi müdafaa ederdi. Mesela ablasının o sözüne mukabil [karşılık]:

-A, ablacığım, demişti; çocuklar sizi sevmek için iltifata muhtaç mıdırlar? Hatta bu onlar için iltifat değil tokdir [azarlama] olur. Onları size ısıtan ortada kan kadar kavî [güçlü] bir sebep var. Baksanıza yanınızdan ayrılıyorlar mı?

Hakikatte [gerçekte] her ikisinde de bidayette [başlangıçta] halalarına müfrit [aşırı] bir sokulganlık vardı. Aksine, karı koca, dikkat etmekten hâli [uzak] değillerdi ki Meveddet Hanım çocukları seviyor görünmekle, her halde pek sevmemekle beraber, onlardan biraz çekiniyor, zapt ve ifade edilemeyen bir hisle onlara süründükçe biraz

üşüyor gibiydi. Ömer Behiç'in hatırına, bu, layıkıyla [iyicel görülüp zihinde hududu vâzih bir surette tersim edilemeyen emarelerden [sınırları yeterince çizilemeyen belirtilerden], "Acaba çocukları kışkırtıyor mu?" şüphesi gelirdi; sonra, hayatı semeresiz [çocuksuz] geçen, bir yalnızlık âtisine [geleceğine] mahkûm kalan bir kadın ruhunda çocuklara muhabbet rabitasını selb etmeksizin [sevgi bağıny yok etmeden] onun yanında tabiatıyla husul bulan [doğal olarak ortaya çıkan] haset hissini mevcudiyetine [varlığına] inanmak istemeyerek şüphesinin devamına müsaade etmezdi.

Meveddet Hanım'da başka şeylere de dikkat ederlerdi: Hiçbir zaman Vedide ile yalnız kalmaz, hele onunla sokağa çıkmazdı, "Benden sıkılmasın!" diye maksadını İamacını] itiraf bile etmişti, sokak için de "Benden utanmasın!" demişti. Ömer Behiç buna: "Sizinle iftihar eder [övünür]'..." diye mukabele etmek isteyince o ne dediğine pek iyi vâkıfmuşçasına [biliyormuşçasına]:

-A, kardeşim, ben taşralarda ömür geçirdim. İstanbul hanımları tarzında giyinmek bilmem ki... demişti. Bu, acaba Vedide'nin şık giyinişine bir tariz makamında [sataşma olarak] mı söylenmişti? Pek şık, fakat kibar ve ciddi giyinen Vedide'de tarizi calip [sataşacak] bir nokta olamazdı. Maksadı tamamıyla anlamak merakıyla Ömer Behiç gülerek:

-Ablacığım, Vedide Andelib Bacı'yla çıkmaktan bile utanmıyor da... diye başlamıştı. Lakin Meveddet Hanım ondan daha yüksek bir sesle kesik kesik gülerek hemen cevap vermişti:

-Evet, öyle ya, Andelib Bacı ile çıkan Mevedded Bacı'sıyla da çıkabilir... demişti.

Ömer Behiç sapsarı olmuştu. İlk önce bir beceriksizlik yaptığına hükmetti, sonra bu bahsi daha ziyade temdid ederse [konuyu daha çok uzatırsa] ablasında muhtefi [gizli] duran mühim bir hissini taşmasına sebep olmaktan korktu. Sarahatle [Açıkça] anlaşılıyordu ki Meveddet Hanım'da, her şeye karşı, yaşlanmış bir dul görümce tarafından genç ve bahtiyar [mutlu] bir gelin hakkında hissölunan bir kin vardı. Bu his bir kere meydana çıkacak olursa artık onun tezahürlerini [belirtilerini] idare etmek mümkün olmayacaktı. Sükût etmek müreccahtı [Susmak daha iyiydi]." [s.243-246]

Ömer Behiç'lerin kırık hayatlarının en karanlık noktası olan evlatlarının kaybı, Ömer Behiç'i ciddi bir sarsılmayla hatalarıyla yüzleştirdiği gibi, bu durum Vedide'de kendi yalnızlığına, kendi iç dünyasına çekilmesi şeklinde zuhur eder. Evlatlarının hastalığından önceki neşeli halleri ile tasviri, mutlu yuvalarının, hayatlarının, kırılmadan önceki durumunu gözler önüne serer:

“Onu hep böyle severdi. Biraz fazla tombulluğuyla, biraz geç yürümüş olmaktan mütevellid ancak hissolunur paytaklığıyla, hele yapmak istediği şey için başını sallayarak tuhaf bir muannid vaz'ı ile [inatçılıkla] hükümlü hükümlü "yapacam, gidecem, koşacam" deyişinde, İsmet'in, eline geçen her şeyden yapıverdiği bebekleri ciddi bir vakar [ağırbaşlılıkla] ile tutup sallayarak yine İsmet'ten sirayet eden [geçen] bir telaffuz tarzıyla: "benim gızıma ninni" nakaratıyla ninni söyleyişinde, bu nineliğe yaraşan, ona ter ü taze [pek hoş] hurda [yaşlı] bir nine halini veren öyle bir havası vardı ki bu kelime babasının diline kendiliğinden gelmiş, Leyla'ya yalnız babası tarafından istimal olunmaya [kullanılan] mahsus bir alem [özel bir ad] olmuştu.” (s.43)

“Etrafmdakilerin üzerine titremesinden, ne zaman soğuk olsa evin içinde herkesten evvel onun düşünülmesinden, yediğine, içtiğine hatta her zaman hastalığından bahsedilen büyük babasından ziyade kendisi için takayyüd olunmasından [özen gösterilmesinden] münbais bir baylanlık [doğan bir şımarıklık] ve bu kadar endişeye sebep olmasının mükâfatını [ödülünü] etrafmdakileri sevmekle vermek lazım geleceğine hükmeden sabi [çocuk] mantığıyla hâsıl olmuş bir sokulganlık Leyla'nın başlıca hassası [alışkanlığı] olmuştu. Evin içindekilere hep birer: Ci! İlave ederdi:

-Bebabaci! Anneci! Abaci!..Yalnız baciya ilave olunacak bir şey bulamamıştı. Onu hatır için sevdiği, dişsiz çıkık çenesiyle öpmesine gücenmesin diye muvafakat ettiği [peki dediği] belliydi. Ara sıra kensini idare edemeyerek Andelip Bacı'dan kaçır, fakat sonra onun: "A, baksana, hanımım, benden kaçtı!" deyişine dayanamayarak nefesine cebr ile [kendisini zorlayarak], ağzını mümkün mertebe uzak tutarak, yanağını bacının çıkık çenesine uzatırdı.” [s.45]

Eserin sonunda, Vedide'nin evlatlarının kaybından sonraki tasviri, neslin hüznü, melankoli, yalnızlık, kaçış... gibi birçok temini içinde barındırır. Yazar, yer yer ruhsal

tahlilleri de içine aldığı tasvirlerle tahkiyeyi de destekler. Ve böylelikle yapıda tasvirin önemi bir kez daha ortaya konmuş olur:

“Vedide şimdi yalnız kocasından değil, Selma'dan, evinden, bütün hayattan uzaktı; onda birdenbire bütün kuvvetlerin çöküvermesine, hayat ile bütün bağlarının gevşeyivermesine sebep olan bir fütur vardı ki yalnız maneviyatını [ruhunu] değil cismaniyetini [bedenini] de istila etmiş, şebabın [gençliğin], sıhhatin bu güzel tecelli zeminini birden usaresine bir marazın semmi [özsuyuna bir hastalığın zehri] karışmış bir fidan maluliyetiyle [sakatlığıyla] sarmış idi.

Evin içinde her şeyle alakadan tecerrüd etmiş [soyutlanmış] bir hâl ile dolaşırları vardı ki onu kısa bir zaman sonra müebbed [sonsuz] bir uyku için terk olunacak bir tedavihane dehlizlerinden [koridorlarından] geçen, mahkûmiyetine vâkıf [sonunu bilen] bir hastaya benzetirdi.

Üzerinden bütün afiyetli [sağlıklı] havasını mas eden [emen] bir ateş dalgası geçmiş, onu soldurmuş, eritmiş gibiydi. Gözlerinde sönmüş bir şeyle, benzinde simasını daha süzgün gösteren bir solukluk ve dudaklarının kenarında bir çekiklikle, evde dolaşırken önünden herkesi silinmeye davet eden bir hali vardı. Hatta Andelip Bacı'nın bile latife [şaka] ederek güldürmeye çalışan teşebbüsleri [girişimleri] yarıda kalır, sesi boğazında birdenbire kısılmış bulunurdu.

Vedide yalnız bir şeyle meşguldü: Şimdi hemen her saat odasına kapanıyor, uzun uzun namaz kılıyor ve sonra seccadesinin üstünde gecikerek kendisini unutup hariçten vuzuh ile fark edilebilecek derecede yüksek sesle Kur'an okuyordu.

Evdekiler onun böyle saatlerce sesini, bir uğultunun derinliklerinde, arada bir şefafet kesbeden bir mersiye nağmeleri [açıklık kazanan bir ağıt ezgileri] halinde, işitirlerdi. Bir aralık bu sesin bir şahka ile [iç çekişle] düğümlendiğine, sonra içeride bir iniltinin içinde boğulduğuna dikkat olunurdu. O zaman evi yavaş yavaş bürüyen bir yeis ve kasvetin siyah havası eser ve herkesin hayalinde, seccadesinin üzerine kapanıp kıvrana kıvrana ağlayan, boğulup coştukça zehirlenen, fakat zehirlendikçe münşerih olan [içi açılan] bu matem içinde ananın ıstırap manzarası uyanırdı.” (s.405-406)

Yazar *Nesl-i Ahîr* romanında ise; bireylerin iç dünyasından ziyade, sosyal çevreye daha çok önem vermiştir. Eserde roman kişilerinin ruhsal derinliklerinden çok fikri yapıları ile karşılaşırız. Eserin başkişisi Süleyman Nüzhet, gençleri pırl pırl bulmakla beraber, gerçekleştirmek istediklerini çok zor bulur. Eserde, yazarın diğer eserlerine göre, daha çok dağınık özellikler arz eden bir yapıyla karşılaştığı söylenebilir. Buna göre, şahıslar ve iç içe geçmiş olaylar da, daha bütüncül bir yapıdansa, daha dağınık bir yapıya sahiptir. Yazarın bu eserindeki ruhsal portrelerin anahtar kelimesi “bîçare”dir. Yazar, olayların olumsuzlukları karşısında, roman kişilerinin özellikle bîçareliğini vurgulamıştır. Eserde birçok yerde, roman kişilerinin ruhsal portresinin çizilirken bîçarelikleri ile karşılaşırız. Buna göre; İrfan’ın babası “*Biçare baba (s.30)*”, Annesi

“*Biçare kadın (s.543,551,55)*”, kendisi “*Biçare İrfan (s.166)*”, Azra “*Biçare Azracığım (s.198)*”, “*Biçare Azra (s.479, 611)*”, Dâniş “*Biçare çocuk (s.478)*”, Samime “*Biçare Samime (s.318)*”, ve Seniye “*Biçare Seniye (s.523)*” olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca gençlerin bîçarelikleri de eserin birçok yerinde (s.97, 138, 395, 441, 526) vurgulanmıştır.

Eserde bunların dışında Süleyman Nüzhet’in ve onun “nesl-i ahîr” diye nitelendirdiği neslin tasvirlerine rastlanır. Bu tasvirler daha çok karakterlerin ruhsal portrelerinin, karakter özelliklerine dair yönlerini oluşturur.

Eserin başkişisi Süleyman Nüzhet, tüm fikir adamlarınca tanınmasıyla, namus ve haysiyeti ile şöhret bırakmış ailesiyle, cesareti ve titizliği ile vurgulanır:

“*Süleyman Nüzhet'in ismi erbab-ı fikir [fikir adamları] için, siması İstanbul'un bütün kibar halkı için o kadar mârûf idi ki [tanınmaktaydı ki] derhal tanıldılar.*” (s.24)

“*İstanbul'un en güzide [seçkin] bir sınıfına, erkânından [ileri gelenlerinden] biri uzunca bir zaman Sadareti [Sadrazamlığı] işgal ederek o vakitten beri hâlâ hâtıralarda pâyidâr olan [yaşayan] bir sît-ı namus ü haysiyet [namus ve haysiyet şöhreti] bırakmış bir ailesine mensup idi.*” (s.25)

“*Yatmadan evvel bir güzel yıkanmak, saçlarını fırçalamak, kolonya suyuyla yüzünü, gözünü, ensesini, kulaklarını silmek âdetiydi. Vücutuna âşıkane bir ibtila ile*

[düşkünlükle] onu daima temiz tutar, sonra, çamaşırlarını, elbisesini, ufak tefeğini en nefis eşyadan intihab ederdi [seçerdi].” (s.42)

“Nüzhet'te gösterilen tehlikelere karşı yürümek için bir inhimak-ı tabî [doğal bir eğilim], muhataraya [tehlikeye] atıldıkça zevk duyan bir cüretkârlık, bir pervasızlık vardı ki kendi bile bu hissine mâni olamayarak muhakemesinin şayan-ı ictinab olmak üzere [sakınmak gerektiğini] işaret ettiği şeylerden kaçınmaz, bir hatve attıktan sonra artık dönemez ve ilerledikçe mest olarak daha ileri gitmek isterdi.” (s.79)

Süleyman Nüzhet'in “nesl-i ahîr” diye nitelendirdiği gençlerin tasviri, yazarın diğer eserlerindeki ruhsal tahlillerle desteklenmiş ruhsal tasvir ve portrelerden farklı bir özellik arz eder. Bu eserin kurgusuyla da ilişkili bir durumdur. Bu gençler, karakter özelliklerine dair portrelerle esere dâhil edilmişlerdir:

(İrfan) “Dârü't-talim-i musikisinin en parlak şakirdi [öğrencisi], Paris bulvarlarının en dalgın, daima ıslık çalarak yürür yahut en doğru tarifiyle, koşar bir otomobili (...) Ve kör bir otomobili!” (s.24-25)

(İrfan) “O, bazen böyle hiçbir şey çalmayarak, yalnız zihninin içinden geçen garip ve muavvec [eğri büğrü], bir hâtıra-i neşidenin [şiirin hatırasının] yanında doğuvermiş bir saniha ile [ilhamla] yahut herkesçe bilinen bir meşhur parçanın üzerine işlenmiş tezyinat ile [süslerle] terennümsâz olan [çalan] parmaklarını serbestane salıverir, kendisini unutturdu.” (s.72)

“İrfan hayatta pek az bir şeyle kanaat edebilir, onu temin edecek kadar da ders bulur ve dersi nerede bulursa orada kabul eder, bir muallim bir tabip gibidir, paşa evine de gider bir fakir evine de, İrfan için de eminim, bu iki nev [çeşit] evin hiçbir farkı yoktur.” (s.410)

“Şakir öyle numunelerden biri idi ki onlar hayatta kendilerine nazariyat-ı sâbiteden müteşekkil bir hatt-ı hareket [değişmeyen hayat felsefelerinden oluşmuş bir hareket çizgisi] tayin edemezler; kimin yanında, nasıl bir muhit ü hevanın taht-ı tesirinde [çevre ve havanın etkisi altında] bulunurlarsa ondan tesiryâb olarak [etkilenererek] her saat ve takdire göre bir başka hüviyet-i maneviye iktisab ederler [kişilik kazanırlar]. Esasen İrfan, Şakir'i en iyi hislerle yoğrulmuş bir bir kalbe mâlik bilirdi, fakat bu kalp bir

hamîr [hamur] kadar yumuşak, hangi avuca girerse onun nukûş ü irsamı [nakışlarını ve çizgilerini] almaya müstaid idi [eğilimliydi]. Onun içindir ki İrfan İstanbul'a gelirken payitaht [başkent] hayatında Şakir'in bütün tesirat-ı muhit ü zamana [mutit ve zamanın etkilerine] tâbi olacağından korkardı; fakat hiçbir zaman farzetmemişti ve hâlâ etmezdi ki onun esas ruhu böyle bir zemin-i çirkâlûdda bile televvis edebilsin [kire bulaşmış bir ortamda bile kirlenebilsin]. Sonra Şakir harîs-i ikbal ü iştihar idi [ilerleme ve üne kavuşma hırsı içindeydi], onun için İstanbul'a gelip de muvaffak olamadan dönmek o kadar acı bir hüsrân olurdu ki buna tahammül edemezdi, zaten Paris'te hayat-ı tahsilde onun yegâne sâik-i faaliyeti [çalışmasını sağlayan tek itici güç], bir hayat-ı kibaranede büyümüş tembel çocuk rehâvetini sarsarak onu çalışmaya sevk eden kuvvet, hep bu hırs-ı muvaffakiyet idi. Mademki İstanbul'da temin-i muvaffakiyet Gıyas'a refakatle, Şeyda Bey'in yalısına mülâzemetle [gidip gelerek] mümkün olacaktı; Şakir'in mantığı bunu tamamıyla redde lüzum görecekti derecede katî'ül-hükm [kesin kararlı] olamazdı; hatta bu zeminde bir izdivaç bile pek şayan-ı kabul bir çare idi." (s.356-357)

"Her şeye rağmen Şakir'in ruhu altında bir asalet ve necâbetin [soyluluğunun] esas-ı metini [sağlam temeli] vardı, o ilerlemek için pek sakat yollara sapabilirdi, fakat hiçbir zaman uçuruma yuvarlanmazdı. Şakir daima Cenap Mollazadelerden bir çocuktı; biraz zamana uymuş, biraz muhite göre teşekkül etmiş, fakat maya itibarıyla yine o aile evlâdından kalmış bir çocuktan başka bir şey olamazdı." (s.357)

"Gıyas şehrin o gençlerinden biri idi ki bütün hayatı günü gününe takip olunur, elbisesine, boyun bağlarına, gömleklerine, yeleklerine dikkat edilir; geçen pazar "Fenerbahçe'de kalem müdürünün arabasında gezmeye çıktığından, öbür cuma Şeyda Bey'in sandalında Göksu'ya gittiğinden havadis verilir; filan hanım için ona bir mektup gönderdiğine, bir gece filan yalının kayıkhanesinden içeri alındığına dair sözler fısıldanır idi." (s.353)

"Süleyman Nüzhet düşündü ki Şefik hiç fena bir çocuk değil, fakat sadece bir çocuktı. Kendi kendisine hayatta kavaid-i sabite [değişmez kurallar] tayin edememiş, hayatını tahlil edecek kadar nüfuz-ı nazar [ileri görüşlülük] ve selamet-i fikr [düşünce sağlamlığı] edinememiş, başkalarının ihtisaratına [hislerine], etrafında cereyan eden vukuata tâbi bir çocuktı ve ilelebet böyle kalacaktı. Hayatta uğraşmak, cenkleşmek, ve uğraşıp cenkleşebilecek kadar iktisab-ı kuvvet ü maharet etmek [kuvvet ve maharet

kazanmak] lüzumu hissetmeksizin, babasının akşamcılık tepsisiyle kırmızı atlas kesesinin içinde duvarda karnını kabartan udunun arasında büyümüş bir çocuktan, başka ne beklenebilirdi? Dün Suzan'm arkasından Mısır'a gideceğini haykırırken bugün karısına "Mini mini Samimesi nereye giderse Şefik de oraya gider" teminatıyla bakan Şefik daima böyle olacaktı." (s.538)

Eserde dönemin olumsuzluklarına eleştirilerden biri, Şeyda Bey'in tasviri ile gelir. Bu adam tüm cehâletine rağmen, ciddi anlamda bir servetin sahibidir:

"Şeyda Bey sadece bir uşak bozuntusundan başka bir şey değildi. Tahsili, imlâsı bozuk, bir tezkire [mektup] yazmaktan, Avusturya'yı İngiltere ile hemhudud zannetmekten, Endülüs'ü Yemen'in cenuplarında [güneylerinde] eski bir Arap memleketi kıyas eylemekten ileri gitmezdi; sekiz kere kırk beşin ne kadar ettiğine muttali olmak için [öğrenmek için] dörder dörder iki kere kırk beş yazıp cem ettikten [topladıktan] sonra hesap ederdi. Sonra bu adamın Londra bankalarında lâekall [en azından] iki yüz bin liralık mevduatı olduğundan bahsediliyordu. Bu irfan ve zekâ ile bu adam asrın en müteneffiz [nüfuz sahibi], en muktedir [güçlü] adamlarından biriydi." (s.395-396)

Eserde Süleyman Nüzhet'in kızı Azra ve Nefise Hanım'ın tasvirlerine de rastlanır. Bu tasvirlerde Azra, kararlılığı, isabetli seçimleri, ağırbaşlı tutumu ve tez canlılığı ile vurgulanırken; Nefise Hanım, yeniliğe açık yönüyle birlikte, değerlerine de bağlı olmasıyla ve neşeli yönüyle vurgulanmıştır:

"Onda gittikçe tezahüratı [görünüüşü] kesb-i sarahat eden [açıklık kazanan] bir genç kızlık zevki, endişesi görüyordu. Elinin küçük bir darbesiyle beğenilmeyen bir kumaşı itişinde, karşıdan bir renge itiraz eden gözlerinde, önüne yığılan otuz kırk şemsiyenin arasında aldanmaz bir isabet-i keşfle [doğru seçimle] hemen gidip en güzelini bulan parmaklarının sürat-ı kararında [hızla verdiği kararda] öyle bir katiyet-i hükm [kesin hüküm], öyle kendisini şaşırtmayan bir sıhhat-i muhakeme [doğru karar verme], bir selamet-i zevk [zevkli bir seçim] buluyordu ki yalnız olsalardı onu mini mini başından çekip öpecekti. Diğer bir şeye daha dikkat ediyordu: Azra bütün beğendiklerinde, aldıklarında Şarklılığın fitrat-ı alâyişperversine [yaratılışından gelen gösterişe düşkünlüğüne] büyük bir hisse-i itidal [ılımlılık hissesi] ilâve eden İngiliz terbiyesinin taht-ı tesirinde idi [tesiri altındaydı]. 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 yapıp veznede borcunu verişinde, hele ona henüz bir çocuk muamelesi göstermeye cesaret eden bir veznedâra gözlerinin bir bakışıyla daha ziyade ciddiyete muntazır olduğunu ifade edişinde [beklediğini ifade edişinde] öyle bir kibarlık buluyordu ki kalbinde azîm bir itminan ile [büyük bir güvenle] "İşte kendisini daima bir hâle-i hürmet ü tazimle [saygı ve büyüklük halesiyle] muhat [kuşatılmış] tutacak bir hanım kız!..." diyordu. Anlıyordu ki Azra ne Bon Marche'de tezkere teati eyleyecek [alıp verecek], ne Kâğıthane'de sürmeli gözlerle şamfistıklarının nikat-ı zarifesini [zarif nüktelerini] dilenecek, ne de Direklerarası'nda işlenmiş mendiliyle saçlarını düzeltirken temenna edecek [selam verecek] hanımlardan olmayacaktı. Sonra hükmediyordu ki onun başlıca saadeti kendisini seven, kendisine hürmet eden bir kocaya mâlikiyet, ve ona iyi beslenmiş, iyi terbiye edilmiş çocuklarla neşvedâr, muntazam, âsûde bir hayat tehiyyesine [hazırlamaya] muvaffakiyet olacaktı. Onu böyle müfid olan şeyleri hoş olan şeylere karıştırarak, her iki lüzumu gözetmekten hâli kalmayarak [geri kalmayarak], üşenmeksizin, sıkılmaksızın, ara sıra yorup yormadığını anlamak isteyen endişenâk [endişeli] gözlerle babasına bakarak, oradan oraya geçmekte zahmet tasavvur etmeyerek, her alınan şeyden sonra fihristine işaret verip onu müteakip [arkasından] alınacak şeyi arayarak, şu ufak tefek mübayaatını [alışverişini] tertip ve idare ederken tedkik eyledikçe anlıyordu ki Azra evinde hiçbir zaman tembel oturacak bir kadın olmayacaktı. Dalgın gözlerle, kendisini âfâk-ı baidede [uzak ufuklarda] şaşırta bir cevelan-ı hülya [hayalî gezinti] arkasında, penceresinin kafes deliğinden kayan serseri bir nigâh-ı rüyadâr ile [rüyalı bakışla] âmâl-i gayr-ı mümkününe taharrisiyle [gerçekleşmesi imkânsız emeller arayışıyla] ruhunu zehirlemeyecekti. Memleketinin hayatıyla, milletinin hissiyatıyla yaşamakta öyle lezâiz-i feriha [ferahlatici lezzetler] bulacak, yuvasını öyle temiz tellerle, öyle saf fikirlerle örecekti ki onun içinde hem kendi hem eşi ve yavruları için tabiatıyla bir ömr-i meshun ü bahtiyar [sıcak ve mutlu bir ömür] vücuda gelecekti." (s.169-171)

"Azra'nın her gidilecek yere hemen gitmek, her yapılacak şeyi hemen yapmak için bir istical-ı tab'ı [aceleci bir yaradılışı] vardı ki etrafında bulunanları daima telaşa sevkederdi." (s.215)

“Nefise Hanım İstanbul hayat-ı kibaranesinin en ziyade hoş giden numunelerinden biriydi. O, Şarklığa, Türklüğe ait kadın hayatının en küçük inhırafla [sapmalarından] bile âzade müstevi [hep aynı tarzda] yolunu âsûde ve emin hatvellerle [rahat ve emin adımlarla] geçerek etrafında vukua gelen tahavvülata [değişimlere] itiraz etmeyerek, tayib ü muaheze eden oflayan ve kınayan] nazarlarla bakmayarak, bütün kızla torunlarını alacakları terbiyede, giyecekleri elbisede serbest bırakarak, hatta onların bu vadide sakatatında [düşmelerinden] masun kalmalarına da takayyüd ederek [çabalayarak] kendisi öteden beri tarih-i maîşet-i milliyede kurundan kuruna intikal eden müraat u âdâta [millî yaşayış tarihimizde zamandan zamana intikal eden görenek ve geleneklere] sadık kalmıştı. Onda katâ [asla] taassup yoktu; bilâkis her fikr-i teceddüdü [yenilik düşüncesini], her teşebbüs-i terakkiyi hoş bulan mütekayyid bir nazar-ı tecessüsle [her ilerleme girişimini hoş bulan dikkatli bir öğrenme bakışıyla] etrafının cüretini teşvik edercesine vüsat-ı fikr-i bürhanları [görüş genişliğinin delillerini] göstermekten hazzederdi. Yalnız zemin-i namusta onun hiçbir müsaadeye tahammül etmeyen bir vaz-ı tayibi [ayıplama tavrı] vardı. Gençler istedikleri surette eğlenmeli, istedikleri surette giyinmeli idiler; fakat eğlenmekte ve giyinmekte gözetilecek bir hadd-ı iffet ü ismet [ırz ve namus sınırı] vardı ki onun tecavüz ihtimalleri görünürken büyük validenin hayal-i itirazı [karşı çıkma hayali], mukabeleye [karşılık verilmesine] tahammül etmeyen bir eda-yı itab ile [kınama edasıyla] yükselir ve elini uzatarak:

-Yok, oraya kadar, pek âlâ, fakat ileriye geçilmez!.. derdi.” (s.233-234)

(Nefise Hanım) “O bütün etrafında vukuunu gördüğü temayülât-ı mübalatferamuşaneye [sanki özenle unutmaya meyilli oluşlara] rağmen vezâif-i dinîyesine mülazemetten [dini vazifelerine devam etmekten] hiçbir vesile ile fâriğ olmazdı [vazgeçmezdi], yine aynı takayyüdle [çabalamayla], tendürüst [sağlam] kalmış üşenmez bir hanım sıfatıyla, sebük-mişvar hatvellerle [hızlı tavırlı adımlarla] evinin her köşesini bucağını dolaşır, çamaşıra nezaret eder, ufak tefek parçalara kendi de yardım ederek ütü işlerini yakından gözetir, sabahleyin elinde kilerin anahtarıyla inerek aşçısına erzak verir, yemekleri tertibine kordu.” (s.248-249)

(Nefise Hanım) “O, böyle neşveye, şetarete meftûn idi [hayrandı]. İsterdi ki etrafında bütün hayat böyle kahkaha içinde, koşup oynayarak geçsin.” (s.264)

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in romanlarında, görüldüğü gibi, sadece fiziksel tasvir ve portreler ile ruhsal tasvir ve portreler bile tüm canlılıkları ile yer alırlar. Tüm tasvir türleri düşünüldüğünde, “tasvir”in bu neslin romanlarının yapısı üzerindeki önemli etkisi anlaşılmaktadır.

2.1.2. Hâlid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Mekân Tasviri

2.1.2.1. Dış Mekân Tasviri

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in eserlerinde sadece roman kişileri değil, mekân, zaman, eşya gibi unsurlar da eserin ayrılmaz bir parçası konumundadır. Onun eserlerinde mekân dramatik olaylara sahne olan trajik bir fon gibidir. Yaşanılan olayların olumsuzluklarına paralel, mekânlar da çoğu zaman karanlık, loş ve gölgelidir. Güçlü bir kurgu, mekân ilişkisi; dolayısıyla tahkiyenin, güçlü bir şekilde tasvir tarafından desteklendiği görülür.

Yazarın ilk eseri *Sefile*'de, eserin başkişisi Mazlume'nin içine düştüğü çaresizlik onu Mihriban Hanım'ın evine iter. Yazar bu evi tasvir ederken, âdeta şahıs - mekân ilişkisi kurmuş gibidir. Evin süsüne önem verilmediğinden her yeri otlar sarmış, bahçeye doğal bir görünüm vermiştir. Fakat bu bahçe, içinde yeni açmaya başlayan çiçeklerle, taze meyveleri de barındırır. Mazlume de hayat şartlarının getirdiği bakımsızlığın içinde yine de doğal bir güzelliğe sahiptir ve genceciktir. İçinde âdeta çiçeklerin açmaya başlayacağı ilkbahar çağındadır. Fakat Mazlume'nin karşılaşacakları, onu açmadan solan bir çiçek konumuna sokacaktır.

"Bu küçük evin bahçesi kendisine nispeten büyücek denecek bir hâldeydi. Lâkin hiç bakılmadığından ve tezyinine [süslenmesine] ehemmiyet verilmediğinden naşî [dolayı] her tarafı otlar ihata etmiş [sarmış], bahçeye bir manzar-ı tabî [doğal bir görünüş] vermişti. Mahaza [yine de] Mazlume, sık meyve ağaçlarının başının üzerinde yeni açmaya başlayan çiçeklerle taze yapraklardan müteşekkil bir kuru teşkil ettiğini görmekten mahzuz oldu. [hoşlandı]." (s.64)

Bu köşk insanlardan uzakta ve sık ağaçlarla çevrilidir. Elbetteki buradaki tasvir kullanımının Servet-i Fünûn neslinin toplumdan kaçışının bir tezâhürü olduğu söylenebilir.

"Köşk Çamlıca civarında en müferrih [iç açıcı] bir mahalde kâin idi [bulunuyordu]. İhsan Bey burasını öyle bir surette intihap etmişti [seçmişti] ki hülya ettiği muaşaka-i münzaviyaneye [insanlardan uzakta bir aşka] tamamen muvafık [uygun] idi. Köşkün etrafını sık ağaçlarla memlû [dolu] bir bahçe muhat [kuşatıyor] idi ki bu zarif binaya dallar arasında yapılmış bir kuş yuvası şeklini veriyordu." (s.104)

Eserde, kurguda güçlü bir şekilde varlığı hissedilen hüznün teminin yansıması olan mekân tasvirlerine de rastlamak mümkündür:

"Avlunun ta dibinde oldukça büyük bir bahçeye açılır küçük bir kapı vardı. Kapının küçüklüğü ve önünde bulunan ağaçların sıklığı avluyu nîm zulmette [yarı karanlıkta], hazin [hüzünlü] bir hâlde bulunduruyordu." (s.18)

Mazlume'nin fuhşa sürüklenişinde ise, artık mekânlar daha da karanlıktır. Karanlık sokaklar kibrit kokulu ve viranelerle doludur. En son varış yeri, fuhuş evidir ki, burası sefaletin, mihnetin yeri; Mazlume'nin tamamen sefalete sürüklenip Sefile'ye dönüştüğü yerdir:

"Burası harap bir kalenin harap duvarları arasında sıkışmış muzlim [karanlık] bir sokaktı." (s.177)

"Bu ev sükûnetin hüküm-ferma olduğu [hüküm sürdüğü] bir sokakta kâin idi [bulunuyordu] yahut burası bir kalenin harap bakıyyelerinin [kalıntılarının] hücrelere taksimiyle [bölünmesiyle] hâsıl olmuş bir mahal idi." (s.180)

"Burası şehrin her tarafından toplanan melcesizlere [sığınaksızlara] bir iltica-gâh idi [sığınma yeri]. Fakat burası hayvaniyetlerini ikna [doyurmak] için birtakım sefillerin de mersası [limanı] idi. Sefaletin, mihnetin [sıkıntının], sekrin [sarhoşluğun] mertebe-i insaniyetten [insanlık derecesinden] düşürdüğü zavallılar fuhuş denilen çirkafi [çirkefi] buradan içerlerdi." (s.180)

Yazarın bir diğer eseri *Nemide*'deki dış mekân tasvirlerinde Şevket Bey'in konağının ve köşkünün dışarıdan bakılarak yapılan tasvirlerine rastlanır. Bu tasvirlerde, neslin sanat anlayışına ve eserin kurgusuna paralel olarak yine bir hüznün temi ve gölgelere sığınmışlık fark edilir:

“Şevket Beyin Sultanahmet caddesindeki konağı ikisi selamlık olmak üzere on iki oda ve bir büyük bahçeyi havi [içeren] muntazam [düzenli] bir bina idi. Sokak kapısından girildiği zaman sağ taraftan mermerle mefruş vasi bir avluya nazır [döşenmiş geniş bir avluya bakan] iki oda, karşı cihetinde bahçeye açılır büyük bir kapı, sol tarafta iki cenahlı [tarafalı] bir merdiven görülürdü. Bahçe ve sokak kapılarının iki tarafındaki büyük pencereler avluyu tenvir etmekte [aydınlattmakta] ve karşı tarafta bahçenin nim [yarım] bir surette müşahede olunan [görünen] ağaçları eve girilince hoş bir manzara teşkil eylemekteydi [meydana getirmekteydi].” (s.44)

“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] görülüyordu.” (s.75)

“Şevket Beyin köşkü Kanlıca'nın Çubuklu cihetinde kâin köşesine musadif bir mevkide [tesadüf eden bir yerde] bulunuyordu. Nemide gözlerinin karşısında Emirgân'ın, koruların sayesinde [gölgesine] sığınmış yalılar ile İstinye ve Yeniköy'ün bir kısmını müşahede ediyordu [gözlemliyordu].” (s.77)

Ayrıca “Şeffaf bir sis ile mestur [örtülü] çimenler.” (s.20) ve “Bir iki katre jalenin sikleti [damla çiğın ağırlığı] altında mütemayil [eğilmiş] çiçekler.” (s.20) tasvirleri, yine, kurgudaki hüznün atmosferini destekler niteliktedir.

Yazarın bir diğer eseri *Bir Ölünnün Defteri*'nde, roman başkişisinin günlüğünden oluşan kurgudan hareketle, çok ayrıntılı dış mekân tasvirlerine rastlanmaz. “Köyün, bozuk kaldırımları arasına sular, çamurlar birikmiş sokakları.” (s.17) adeta canlı bir tablo görüntüsü oluştururken, “Şu etraftı muhit olan [çevreleyen] ağaçlar, o karşımda hazin [hüzünlü] duran bina, türlü çılgınlıklarına zemin olan bu bahçe.” (s.103) hüznün temini destekleyen bir nitelik arz eder.

Yazarın *Ferdi ve Şürekâsı* adlı eserinde, ev içi yaşamdan iş yaşamına da açılımla, mekân tasvirleri daha da genişlemiş, ayrıntılarıyla ele alınan; ruhsal tasvirlerle, psikolojik öğelerle, iç - dış mekânın iç içe geçmesiyle oluşmuş geniş mekân tasvirlerine rastlanır.

Eserde İsmail Tayfur'un çocukken yaşadığı evin ve bahçesinin tasviri önemlidir. Onun doğup büyüdüğü bu ev, yazar tarafından, hayatının mahfaza-yı tarihi olarak tasvir edilir. İsmail Tayfur, âdeta mutluluğunu, huzurunu anıların içine, o küçüklükteki evine saklamış, dolayısıyla kendi geleceğine taşımak sorumluluğunu da orada bırakmıştır. Eserin bundan sonraki akışı içinde, İsmail Tayfur kendi hayatının sorumluluğunu almak yerine, pasifize bir tutum sergileyerek hayatın onu sürüklediği yere gider. Dolayısıyla bu mekân tasviri ile yazar, okuyucuyu, sanki ruhu oradaki yaşıyla kalmış bir İsmail Tayfur'a hazırlar:

“Bu küçük evi babası nasılsa edinebilmişti. Hocapaşa'nın تنها bir sokağının bir köşesini teşkil eden [meydana getiren] bu ev, İsmail Tayfur'un veladethanesi [doğduğu], perverişgâhı [büyüdüğü], bütün hayatının mahfaza-i tarihi [hayat serüveninin koruyucusu] idi. Bu evin küçük bir bahçesi vardır. İsmail Tayfur, nevbet nevbet [ara sıra]; burada mucidinin [icat edenin] bir isim vermeyi unuttuğu tekerlekli iskemleye benzer şeyle yürümeye alışmış, biraz sonra topaç döndürmüş, daha sonraları tavuk beslemiş, çocukluğunun bütün hevesatım [heveslerini] burada geçirmişti; şimdi de bazı sabahlar penceresinin yanına oturur, bu küçücük bahçeyi seyreder. Ta odasına kadar yükselen bir erik ağacı vardır ki İsmail Tayfur'la beraber büyümüştür. Bu iki arkadaş hemsindir [yaşıttır], onun için yekdiğerini [birbirlerini] pek severler, bazen ağaç, rüzgârın bir isabetinden istifade ederek bir dalını refik-i tufuliyetinin [çocukluk arkadaşının] penceresine kadar uzatır, başıyla eski arkadaşını selamlıyormuş gibi sallanır.” (s.72)

Eserde Sâniha'nın büyüdüğü evin ve bahçesinin tasviri de yapılmıştır. Sâniha, çok daha zorlu şartlar altında yetişmiştir. Kaldıkları yer ıssız, karanlık ve korkunçtur. Âdeta bir harâbe gibidir. Eser boyunca Sâniha, İsmail Tayfur'a göre daha dik ve güçlü bir duruş sergiler. İsmail Tayfur'un gelgitleri karşısında o, tüm aşkına rağmen, İsmail Tayfur'un geleceği için Hacer ile evlenmesini ister ve bu kararında dik durur. Yazar, âdeta bu mekân tasviri ile, okuyucuyu, yaşadığı zorlu şartlar karşısında, hayattaki zorluklara göğüs germeyi bilen bir Sâniha'ya hazırlar:

“Sâniha, büyük, pek büyük bir evde büyümüştü, bu ev, çocukluğunda bıraktığı tesir ile şimdi Sâniha'nın hayalhanesinde [zihninde] o kadar büyük görünür ki artık bu evi bildiği yerlerden hiçbirine sığdıramaz, yerleştiremez; burası, تنها kalmış bir

memlekette unutulmuş gibi cesîm [büyük] bir bahçenin içinde kaybolmuş bir harabeydi; burada yalnız iki kişiydiler: Validesi, kendisi... Bu harabenin küçük bir odasını mesken ittihaz etmişlerdi [seçmişlerdi]. Burası, metruk [terk edilmiş] bir mebna-yı atik [eski bir yapı] idi ki artık insanlar istihkar ederek [hor görerek] çekilip gitmişler, hukuk-ı medeniyeden [çağdaş haklardan] mahrum kalan şu me'va-yı garibi [kötü barınağı] hukuk-ı beşeriyeden [tüm haklardan] mehcur [yoksun] olmuş bir sefîleye [kadına] terk etmişlerdi.

Burasını düşündüğü vakit Sâniha'nın gözlerinde şu manzara teressüm eder [çizilir]:

Cesîm bir bahçe... Pîş-i nigâhı [Gözünün önünü]; dalları yekdiğerine karışmış, yerlere dökülmüş ağaçlar, yerlerden fıskıran çalılarla yerlere dökülen dallardan müteşekkil [meydana gelmiş] korular tahdid eder [sınırlandırır]; bu ağaçlar, bu korular o kadar siktir ki etraf görünmez, bu vahşet-zârı [ıssız yeri] tahdid eden hudut [çizen sınır] daima gözden mestur [uzak] kalır, burası, tabiatın bütün vahşet-i inbatıyesi [yabani bitki yetiştirme] serbestî-i tam içinde [tam bir başıboşlukla] tenemmüv etmiş [gelişmiş] bir orman gibidir, daima karanlıktır, buraya güneş girmez; burası, ağaçlardan, korulardan teşekkül etmiş [meydana gelmiş] bir mahzen yahut yeşil bir mağaradır burada daima bir hışiltı ferman-fermâ-yı dehşettir [korkusunu sürdürür] bu işbah-ı vahşiye [vahşi hayaller], bir lisan-ı sihr-âmiz ile [sihirle karışık bir dille] bir musahabe-i mütemadiye-i ifritâne [sürekli ifritçesine bir konuşma] içindeymişler gibi her tarafından mütemadi [sürekli], vahşi bir mırıldı çıkar; bu sesler, gâh şişer, yükselir; bu ağaçlar, bu âlem-i vahşetin [vahşi dünyanın] o div-i pür-dehşetleri [korkunç devleri], galeyana gelmiş zannolunur [coşmuş sanılır], bir telatum-ı esvat-ı mahûfe [korkutucu bir ses dalgalanması], ormanın üzerinde fırtına gibi yuvarlanır; gâh bu sesler söner, alçalır; yaprakların, otların içinden, bu mahlûkat-ı acîbe [acayip yaratıklar] arasında bir sır teati ediliyormuş [söyleniyormuş] gibi hafif bir mırıldı çıkar; sâkit [sesi duyulmayan] bir cem-i gafîrin [büyük bir kalabalığın] nefesi gibi ormanın sinesinden [ortasından] bir hışiltı iştilir.” (s.154)

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in *Maî ve Siyah* eserinin hayal ve hakikatin çatışması üzerine kurulmuş, Ahmet Cemil'in nezdinde bir neslin sanat anlayışının, hüznü, melankoli, karamsarlık, kaçış... temlerinin işlendiği bir eser olduğunu belirtmiştik. Bu bakımdan bu eserdeki tasvir yoğunluğunun daha çok ruhsal tasvirler üzerinde toplandığını görüyoruz.

Yazarın bu eserinde, mekân tasvirlerinin bilhassa dış mekân tasvirlerinin belli bir sınırlamanın içinde olduğu görülür. Bu tasvirlerden Hüseyin Nazmi'nin köşkünün “*Hüseyin Nazmi'nin havai [açık mavi] boyalı, bahçesi demir parmaklıklı zarif köşkü.*” (s.69) şeklindeki tasviri, eserde mavinin hayalleri temsil etmesi ve Hüseyin Nazmi'nin Ahmet Cemil'in aksine hayallerine vâkıf bir karakter olarak çizilmesi bakımlarından, anlamlı bir kullanımdır. Eserdeki bunun dışındaki dış mekân tasvirleri, “*Bahçenin dar yolları.*” (s.122), “*Ta bahçenin bir köşesinde sarmaşıklarla loş küçük bir kameriye [süslü çardak] vardı.*” (s.123) ve “*İstanbul'un inişli yokuşlu sokakları.*” (s.350) gibi ayrıntılı hüviyet göstermeyen tasvirlerdir.

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnû* eserindeki dış mekân tasvirlerine bakıldığında ise, Firdevs Hanımların yalısıyla Adnan Beylerin yalısının karşıtlığının verildiği görülür: Firdevs Hanımların yalısı “*mini mini açık sarı boyalı bir yalı* (s.22), *açık sarı boyalı yalı* (s.142), *küçük sarı yalı* (s.402)” olarak tasvir edilirken, Adnan Beylerin yalısı “*o koca mutantan yalı* (s.27)” olarak tasvir edilmiştir. Denilebilir ki; bu tasvirler, gizli bir ruhsal yapıyı da barındırmaktadır. Bihter, Adnan Bey ile evlenmesiyle artık küçük bir yalının kızı değil; görkemli bir yalının hanımı olacaktır. Fakat o koca mutantan yalı, aynı zamanda onun mezarı da olacaktır.

Kırk Hayatlar'daki dış mekân tasvirlerine bakıldığında, bahçenin tasviri ile birlikte, evlerinin tasvirinin yapıldığı ve bu tasvirin psikolojik yönü ile esere dâhil edildiği görülür. Roman başkişisi Ömer Behiç'lerin hayatlarındaki kırılmadan önce, evleri huzuru ve mutluluğu çağrıştıracak biçimde tasvir edilirken, hayatlarındaki kırılmadan sonra, artık gül fidanları bile huzur ve mutluluk vermez:

“*Bugün Şişli'nin büyük caddesinde beyaz taş cephesiyle gülümseyen bu mini mini ev, bu neşve ile [neşveyle] dolu mesut yuva onların ruhunda yavaş yavaş, her parçası ayrı ayrı, en ince, en hurda tafsilat ve teferruatına [en ince ayrıntısına] kadar birer birer, zerre zerre doğmuş, beslenmiş, büyümüştü.*” (s.31)

“*Selma artık kuruduklarına kendisinin de karar verdiği gül fidanlarını sulamaktan vazgeçmişti, bahçede onlardan başka bir şeyler de yoktu. Hayır, pek çok şeyler vardı, fakat bunlar bahçeyi tezyin değil [süslemiyor], aksine Selma'yı sinirlendirecek derecede*

çirkin bir şekilde işgal ediyordu. Yapıdan kalma fiçular, artmış kiremitler, evde çamaşır yıkandıkça kazanın altına sokulmak üzere oraya atılıvermiş tahtalar, direkler...” (s.238)

Yazarın son romanı *Nesl-i Ahîr*'deki dış mekân tasvirlerine, eserin kurgusuna paralel artık eleştiri de girmiştir:

“Hele şu vadi, burası bir mezbele [çöplük], sonra, karşı tepe, şu çıplak bir kafaya benzeyen yer, bunlarda gözleri müteazzi edecek [rahatsız edecek] çirkinliklerden başka bir şey yok. Ben isterdim ki tabiatın bu ihtişamı içinde güzel köşklere, zarif bahçelerden temiz yollardan başka bir şey olmasın. Bakınız şu kulübelere, şu mezbelenin içinde dökülmüş enkaz-ı beşeriyet [insanlık posası] şeklinde son nefeslerini ikmal ediyor [tamamlıyor] zannedilen harabelere. Servet'in yanında inleyen bu sefalet, işte beni zehirlemek, bütün bir günümü berbat etmek için kâfidir.” (s.76)

Yazarın, bu eserinde de, dönemin kaçış, yalnızlık gibi temlerini hatırlatır bir biçimde ağaçların arkasına gizlediği köşk, her vakit تنها ve metruk bir haldedir:

“Köşk, bu biraz viranca, boyları kabararak yer yer dökülmüş büyük bina, Azra'nın valide ailesinin [annesinin ailesinin] eski ocağı, ta ileride ulu sâidide [yıllar görmüş] çamların, dişbudakların, ihlamurların arkasında idi.” (s.232)

“Evvvela bahçe kapısının önünde bir tahta sedir vardı; sonra sık ağaçlarla, iri çamlarla başlayan bahçe kesif bir koru teşkil ederek bir bayır takip ede ede, ta dipte köşke müntehi oluyordu [dipteki köşkte son buluyordu]. Bahçe kapısından köşkün ancak çatı arası görünüyordu. Bu tafsilata dikkat ederken geniş bir nefes-i tesliyetle ciğerleri şişti. Sonra parmaklık kapı hemen daima, Ada'nın ekser evlerindeki gibi, kıynaşık [aralık] duruyordu. Ve bu köşk, bu bahçe her vakit öyle تنها, öyle metruk [terk edilmiş] bir hâlde idi ki burada Serverle, karanlık bir gecede, işte şu ulu ağaçların, şu sık korunun bir tarafında geçirilecek yarım saatlik bir hayat için kalbi çarptı.” (s.407)

“Yol tamamıyla تنها idi, sağ taraflarında evlerin panjurları, kapıları kapanmış idi. Burada hayattan eser yoktu. Aşağıda vadinin içinde bacaları tüten evler, soğuktan kaçan çocuklar, kümese girmek hâtırlarına gelmeyerek tüyleri kabarmış, lapa lapa düşen karın altında bekleyen tavuklar vardı.” (s.444-445)

Görölmektedir ki; Hâlid Ziya Uşaklıgil'in eserlerinde dış mekân tasvirleri de, güçlü bir biçimde kurgu - mekân ve şahıs - mekân ilişkisiyle sunulmalarıyla, dolayısıyla tahkiyeyi güçlü bir biçimde desteklemesi ve dönemin kaçış, yalnızlık, hüzn gibi temlerinin yansıması olan ve ruhsal tahliller ve psikolojik öğelerle desteklenen yönleriyle önemli bir unsur olarak yer alırlar.

2.1.2.2. İç Mekân Tasviri

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in eserlerindeki iç mekân tasvirleri de, kurgu ile şahıs ve mekân birlikteliğini destekler niteliktedir. Bu eserlerdeki iç mekân tasvirlerinde, neslin sanat anlayışına ve eserlerin dramatik kurgusuna paralel, gölgeler, yarı karanlıklar ve loşluk hâkimdir.

Sefile'deki iç mekân tasvirlerindeki mekânın karakteristliğini, eserin dramatik kurgusunu ve neslin hüzn temini destekleyen hazin karanlıklar ve gölgeler oluşturur. Bu tasvirler, âdeta ışık ve gölge oyunları ile kelimelerle resmedilmiş tabloları andırır:

"İkametgâhları olan oda pek küçük denilecek derecede vüs'atsiz [genişlikten uzak] idi. Oda, ziyayı ancak bir pencereden almakta olduğu için yağmurlu havalarda hazin bir zulmete [hüzünlü bir karanlığa] müstağrak olurdu [dalaradı]." (s.22)

"Bahçeye nazır olan pencerelerin yeşil, uzun perdeleri odaya nîm bir zulmet [bir yarı karanlık] vermişti." (s.34)

"Pencerenin kalın perdeleri odayı güneşin sürur-engiz ziyalarından [neşe verici ışıklarından] mahrum bırakmakta, derin bir hüzn vermekte idi. İkbâl'in elbiseleri sedirin üzerine perişan bir hâlde atılmış duruyordu." (s.70)

Ayrıca *"Bu nîm muzlim [yarı karanlık] oda." (s.60), "Nim [yarı] kapalı perdelerden cereyan eden ziya-yı hafif ile mestur [örtülü] olan bu ev." (s.155) ve "Koyu renkli bir kâğıtla örtülü duvarlar, yeşil perdelerle mestur [kapalı] pencereler." (s.156) tasvirleri de söylenenleri destekler niteliktedir.*

Eserde mekânların psikolojik olarak tasvirleriyle de karşılaşırız. Bu tasvirlerde, iç mekândaki yarı karanlık, yazar tarafından, güneşin burayı aydınlatmaktan utanıyor olması ile özdeşleştirilir. Burada da aslında, mekâna anlam yükleyen, o mekânda yaşayan şahısların ve onların yaşantılarının olduğu düşünülürse, mekân ile kişilerin

özdeşleştirildiği söylenebilir. Güneşin oraya aydınlatmaktan utanıyor olması, salt mekânın kendine karşı bir utanç değil, orada yaşananlara ve yaşayanlara bir tepkidir:

"Odada derin bir sükût, nîm bir zulmet [bir yarı karanlık] hüküm sürmekteydi. Ziya-yi şems [güneş ışığı] burasını tenvirden hicap ediyormuş [aydınlatmaktan utanıyormuş] gibi kalın perdelerden pek az duhul etmekteydi." (s.39)

Mazlume için bu ev, bir mezar gibidir. Bu mezar benzetmesine, yazarın diğer bazı eserlerinde de rastlanır. Her şeyin daha iyi olması için girilen ev, roman kişisi için nihayetinde aslında bir mezarı imler. Bu da yine, yazarın, roman kişilerinin iç dünyaları ile mekân ve eşya arasında bağlar kurduğunun net bir göstergesidir ki, bu durum eserin anlatımını güçlendirirken inandırıcılığını da artırır. Eserle yaptığımız ortaklıkta, (her eseri okuma sürecinin, bir nevi o eserin öyküsünde bir yolculuk yapacağınıza dair, eserle yaptığımız bir ortaklık olduğu düşünüldüğünde) kendinizi bir anda yarı karanlıktan tam bir zulmete dönen mekânlarda, karanlık olayların içinde, roman kişilerinin karanlıklarını paylaşan bir hüznün içerisinde bulursunuz:

"Nazarına bir mezar kadar mahuf [korkunç] görünen bu ev." (s.117)

Nemide adlı eserdeki iç mekân tasvirlerinin, *Sefile* ile paralel olduğu görülür. Yazar yine iç mekânlarda, eserin dramatik ve trajik kurgusuna uygun bir biçimde, karanlık ya da yarı karanlık odaları, kapalı perdeleri, kandilin oluşturduğu loşluğu fon olarak kullanır.

"Koyu yeşil perdelerle örtülü olan bu oda hafif ziyalı [ışıklı] iki mumla tenvir edilmişti [aydınlatılmıştı]. Duvarların üzerinde sandalyelerin gölgeleri korkunç bir azametle irtisam etmişti [irilikte resmedilmişti]." (s.58)

"Oda karanlıktı." (s.100,141)

"Oda karanlık, perdeler kapalıydı." (s.114)

"Sofa hafif bir kandil ile tenvir edilmişti [aydınlatılmıştı]." (s.141)

"Perdeler indikten sonra oda yarı zulmette [karanlıkta] kaldı." (s.163)

Bununla birlikte, Nemide'nin odası, karakterine uygun bir biçimde, sönük bir kandille aydınlatılırken, Nahit'in odasının denize bakması, -denizin hayali imlediği düşünülürse- hayalleri gerçekleşenin Nahit olması bakımından anlamlıdır:

“Nemide'nin odası sönük bir kandil ile tenvir edilmişti [aydınlatılmıştı].” (s.69)

“Nahit'in yattığı oda denize nazırdı [bakıyordu].” (s.112)

Bu eserde mekâna, yazarın sonraki bazı eserlerinde de rastlanan, kütüphane girmiştir:

“Merdivenden çıkıldığı zaman ikinci katın sağ cihetinde [yanında] üç ve merdiven tarafında iki oda mevcuttu ki, bunlardan bahçeye nazır olan iki odanın biri Şevket Beyin kütüphanesi, diğeri yatak odasıydı. İkinci katın diğeri üç odasının merdivene muttasıl olanı Şevket Beyin sadık hizmetkârı Ömer Ağaya mahsustu.” (s.44)

“Nemide avluya açılan kapıdan girdiği zaman büyük bir sofaya açılır dört oda gördü. Bunlardan ikisi bahçeye nazır idi [bakıyordu]. Merak ile odanın birini açtı. Burası yemek odası idi. Odanın bir duvarını işgal eden ve sofrta takımları ile dolu olan dolaba, pencerelerin önüne konmuş yeşil kumaşlarla kaplı alçak sedirlere, odanın ortasında uzun sofraya ehemmiyetsiz bir nazar [önemsiz bir bakış] gezdirdikten sonra odanın kapısını çekerek karşıdaki odaya girdi. Burası Ömer Ağaya mahsus olmak üzere pek sade döşenmişti. Burada da tevakkuf etmedi. Sofanın diğeri cihetine [tarafına] doğru ilerledi. Sofanın bu yanında başka bir kapı deniz cihetine açılıyordu. Bu kapıdan çıkmadan evvel iki tarafındaki odalara bir göz gezdirdi. Bunlardan her ikisi de muntazam bir surette tefriş edilmişti [düzenli bir şekilde döşenmişti]. Bunlardan biri Şevket Beyin kütüphanesiydi, diğeri de misafir kabul etmeye mahsus idi. Bu odalardan memnun bir tavır ile ayrılarak sofanın deniz tarafındaki kapısını açtı.” (s.76)

Eserin kurgusunda, Nemide ile ilgili olumsuzluklar gerçekleşmeden önce, odasının onun henüz içerisinde bulunduğu olumlu ruh hali ile paralel olduğu görülür. İç mekândaki beyaz tüller, perdelerin pembe bağları, pembe şeritlerle boğulmuş beyaz cibinlik ve Nemide'ye saadet sunan her şey bu paralelliği destekler niteliktedir:

“Odanın pencereleri beyaz tülden uzun perdelerle mestur [örtülü] idi, perdelerin kanatları pembe bağlarla toplanmış olduğu halde pencerelerin iki tarafındaki sarı askılara talik edilmişti [asılmıştı]. Bahçeye nazır olan pencerelerin karşısındaki

duvarın köşesinde pembe şeritlerle boğulmuş beyaz cibinlik yataklıkla düzen [tuvalet] takımı görülüyordu.” (s.79)

“İki pencere arasına konulmuş elbise dolabını açtı, bütün esvaplarının intizamla [elbiselerinin düzenle] asılmış olduğunu gördü. Elbise dolabının karşısındaki duvar cihetinde [tarafında] unnabî [hünnap] renkli kadife kaplı bir sedir ile iki koltuk vardı. Odanın her tarafına göz gezdirdikçe tabına muvafık [yaradılışına uygun] bir şey buluyordu. Kapı cihetinde duvara asılı iki büyük levha [tablo]; birbirinin ağışuna [kucağına] atılarak dudak dudağa öpüşmekte olan iki bebeğin bacakları arasına sıkışmış küçük bir saat, bir mizanü'l- harare [termometre] ile bir mizanü'l-hava [barometre] ve daha nice nice ufak tefek şeyler, hepsi Nemide'de bir surur, bir saadet husule [meydana] getiriyordu.” (s.79)

Hâlid Ziya'nın bir diğer eseri *Bir Ölünün Defteri*'nde yine ilk iki eseriyle paralellik hâkimdir. Karanlık ya da yarı karanlık odalar, koyu yeşil perdeler yazarın bu eserinde de fon olarak kullandığı dramatik öğelerdir:

“Köşkün ikinci katına çıktı, her taraf karanlık idi.” (s.22)

“Yarı tenvir edilmiş [aydınlatılmış] bir odaya girdi, burası kütüphane idi.” (s.22)

“Ötede, yere salıverilmiş koyu yeşil bir perdenin arkasında bir kapı daha vardı.” (s.22)

Bazı iç mekân tasvirlerinde yazarın, eşyayı kişileştirme yoluna gittiği de görülür:

“Her odada kapalı duran yerlere mahsus [özgü] bir koku vardı. Bazısının eşyası toplanmış, bir yere yığılmış, bazıları hali üzere [olduğu gibi] bırakılmış idi. Yemek odasında sofraya ortada, açık duruyor; şu metrukiyete tahammül edememiş [terk edilmişliğe dayanamamış] gibi bir ümitle misafirlerine intizar ediyordu [misafirlerini bekliyordu].” (s.104)

“Köşede küçük yataklık, etleri dökülmüş bir kadid [iskelet] gibi üryan [çıplak] durmakta idi.” (s.104)

Kütüphane, yazarın bu eserine psikolojik etkileriyle girmiştir:

“Etrafına baktı; perdeleri kapanmış, koyu renkli kumaşlarla döşenmiş, zulmetine zulmetler katılmış bu sakin oda; duvarları örten kütüphanelerin içinde hazin [hüzünlü], metruk [terk edilmiş] duran bu kitaplar; tavanın ortasından halının üzerine soluk bir renk aksettiren kandil; bütün bu hüzin ve sükûn; yeşil perdenin ötesinde hazırlanan mevtin [ölünün] matemini tutuyor gibi sakit [sessiz] bir elem içinde duruyordu.” (s.22)

Ferdi ve Şürekâsı’nda daha önceki eserlerde yoğunluklu olarak işlenen bireylerin iç dünyalarından, dışa, iş yaşamına açılımla birlikte iç mekân tasvirlerine de “Unkapanı’nda, o pis, ahır gibi yer.” (s.20), “Bize kereste yığınlarının üstünde, asma merdivenle çıkılır, güvercinlik gibi bir yer yaptırmışlardı; onlar, aşağıda odaya benzer bir kümeste oturlardı.” (s.20) gibi iş alanı girmiştir. Bununla birlikte iç mekân tasvirlerinde de artık, yarı karanlıktan ya da karanlıktan, koyu renklerden ziyade; mekânın, eşyanın daha ayrıntılı işlendiği, dış-ç iç mekânın yer yer iç içe geçtiği mekân tasvirlerine rastlanır. Tüm bu mekân tasvirlerindeki ayrıntılar, yazarın gözlemci bakışını ve realist anlayışını ortaya koyacak niteliktedir:

“Bu oda, bir genç kızın hayalhanesinden [aklından] geçebilecek, her arzuyu ifaya muntazır [yapmaya hazır] bir servetle husul bulabilecek [meydana gelebilecek] tezyinata gark olmuş [süslere boğulmuş]; her tarafına âsâr-ı tantana ibzal edilmiş [pek çok gösterişli eserler konulmuş], her köşesinde bir bedia-i sanat [sanat güzelliği] saçılmış, zengin bir peder tarafından tek bir kızına yalnızlığını unutturmak için vücuda getirilmiş [yapılmış] bir harikadır. Odayı, yumuşak tüyleri; ayakları bir zemin-i hevayi [havadan bir taban] üzerinde tutan, elvan-ı safderunânesi, [saf renkleri] bir memzuçe-i garibe-i eşkal husule getiren [tuhaf şekiller meydana getiren] bir Uşak halısı örtüyor. Duvar, sertâser [baştan başa], ince tüyleri bir levn-i ziyadar-ı tayyar ile [uçucu parlak bir boyayla] parlayan pembe kadife ile kabartılmış, tavanın çevresi; beyaz, pembe, mavi atlaslarla boğulmuştur. Tavan, bir bedia-i sanattır [sanat güzelliğidir] Ressam, güya bu habgâh-ı latif-i bekâreti [genç kızın yatak odasını] bir leyl-i dilrûba-yı pertevbâr [gönül çelen ışıklı bir gece], bir künbed-i semavi-i pür-envar ile [yıldızlarla donanmış bir gökyüzüyle] örtmek istemiş gibi mavi bir hava üzerine bir nîm-isabet ziyayı nücum [sönük bir yıldız ışığı] ile münevver [parıltılı], beyaz, ince bulutlar; râkid [durgun] bir gölün köpüklerini andıran bulutlar arasına hande-rîz [gülen] köpükler serpmiş; bu bister-i pür-hulya ve pür-şebab [gençlik ve hayal dolu yatak] üzerine

münevver, mükevkeb [yıldızlı] bir sema-yı pür-hulya ve pür-şebab [gençlik ve hayal dolu bir gökyüzü] çekmişti. Odanın cihet-i yesarını [sol tarafını] işgal eden yatak ile cihet-i mukabelesinde [bunun karşısında] bulunan tek bir pencere arasında geniş, alçak bir sedir vardır; duvarın üstünden, bir sanatkârın ucube-i icad-ı dehası [acayip buluşu] gibi garip, cesîm [büyük] bir kuş, kanatlarını açmış; uzun boynunu bir inhina-yı latif [hoş bir eğim] ile uzatmış duruyor; bu mahlûk-ı acîbin [garip yaratığın] pençelerinden güya duvarın o cihetinde atlaslar çözülmüş de dökülmüş gibi beyaz, pembe, mavi bir tufan-ı harir [ipek tufanı] akararak bir temevvüc-i nazar-ı riba ile [göze hoş gelen bir dalgalanmayla] halının üzerine düşmüş; sedirin üzerinde bir tâk-ı pür-elvan [rengarenk bir kemer] teşkil etmiştir [meydana getirmiştir]. Sedir, bir nişimen-i tenperveri [rahatına düşkün birinin oturacağı] gibi her biri bir şekilde, başka renkte; her biri bir fikr-i mahsusun icad-gerdesi [sıra dışı bir düşüncenin icadı], bir zevk-i garabetçinin perverdesi [gariplik arayan bir zevkin türettiği]; birçok yastıklarla mesturdur [kaplıdır]. Bunlar, henüz üzerlerinden kalkan bir vücud-ı latifin [hoş bir vücudun] hararet-ı teni [teninin sıcaklığı] uçacak kadar zaman olmamış gibi ötesinde berisinde hafif çukurlar gösterir. Sedirin iki tarafından düşen perdenin etekleri arasında kaybolmuş iki büyük Çin saksısı; odanın her tarafını bir perişani-i zevk-âmiz ile [zevкли bir dağınıklıkla] işgal eden mütenevvi [çeşidi], muhtelif [ayrı ayrı] masalar, çekmeceler, iskemleler, koltuklar üzerine serpilmiş gayr-ı kabil-i tadâd [sayılamaz], gayr-ı mümkün-i tasavvur [hayal edilemez] ufak tefek, o Japon yelpazeleri, Sevr saksılar, eski işlemler, fağfur fincanlar, tunç heykeller, Çim kâseler; o bin yerden gelen bin türlü hiçler; iskemlelerin, yatağın, sedirin ayaklarını öpüyormuş gibi önlerine atılmış parlak gözlü, korkunç ağızlı kaplanlar, yatağın karşısında şişelerin, kâselerin, kutuların elvan ü envarıyla [renkleri ve ışıklarıyla] parlayan düzen takımı, bu mütenevvi eşyanın in'ikâsıyla [yansımalarıyla] iltima eden [parlayan] pür-şihab [alevler içindeki] aynanın İki tarafından uzanan simin [gümüş] kollar üzerinde bir çiçek demetinin içinden çıkan şamdanlar, bütün bu bedayi [güzellikler], bütün bu letaif [hoş şeyler] gözleri okşuyor; bu odanın her tarafından intişar eden [yayılan] bir rayiha-i şebab [gençlik kokusu], fikri mest ediyordu; fakat burada bir yer vardır ki, odanın bir tarafını bir yığın beyaz köpük gibi dolduran bir yatak görünmektedir ki bundaki bedia-i hilkat [yaratış güzelliği], bütün o âsâr-ı hayret-feza-yı sanatın mâlikesidir [sanat eserlerinin sahibidir].

Bu, sarı tunçtan cesîm [iri], azîm [büyük] bir yataktır. Burada beyazdan başka bir şey görülmez; tüller, ketenler, yünler, canfesler; burada titrek, parlak, donuk beyazlıklarını karıştırmış; burasını köpükten, buluttan mürekkeb [meydana gelmiş] bir küme haline getirmiştir. Tavanın bir tarafında zarîf, nazik bir el, sarı bir halka tutmaktadır, bu halkadan, güya tavan yarılmış da içeriye bir hatt-ı ziya [ışık demeti] saçılmış gibi beyaz bir tül dökülmüş, yatağı bir âşiyân-ı melek [melek yuvası] gibi, âguş-ı sehab [buluttan kucağı] içine almıştır; bu tüller, ötede beride toplanmış, birer bağ teşkil olunmuş [oluşmuş], bunların üzerine birer beyaz güvercin konmuş, güya bu bister-i safvet [saflık yatağı]; o timsal-i safvetin [saflık sembolünün] ihsasat-ı ismet-perverânesine [sezdirmeden, koruyuculuğuna] îdâ olunmuştu [bırakılmıştı].” (s.50-51-52)

Hacer’in evi, zenginliklerini ortaya koyacak bir biçimde tasvir edilirken; Sânihaların evinin tasviri, yaşadıkları fakir ve zorlu hayatı anlatacak niteliktedir. Bu tasvirlerde yazar, Hacer ve Sâniha’nın sosyal ve ekonomik durumlarını, dolayısıyla yaşam biçimlerinin farklılıklarını da ortaya koyar:

“Hacer, bu büyük evin yegâne hâkimesi [tek sahibi] idi; her yer, her oda, her köşe Hacer’e mahsustu; fakat Hacer’in bir odası vardı ki bu evin her cihetinden ziyade [yerinden çok] kendisine has idi; hatta sıkıldığı, kendisini tenhâie [yalnızlığa] muhtaç gördüğü zamanlar ""Artık evime gidiyorum."" dediği yer burası, bu yatak odasıydı. Genç kızların hayatında yatak odası, bir mabed-i mukaddes-i hülya [kutsal bir hayal tapınağı] gibidir. Hülyanın, o şiir-i zerrin-per-i şebabın [gençliğin o altın kanatlı şiiri] âşiyân-ı latifi [güzel yuvası], yatak odasıdır. Yatak odası; orası o kadar saf, o kadar hassas, o kadar nazik hayalata [hayallere], eskâra hücre-i ihtifa olmuş [düşüncelere sığmak olmuş] bir yerdir ki fikr-i tecessüs [merak düşüncesi] bile oraya girmeye cesaret edemez, o hafagâh-ı âmâl-i şebaba [gençlik hayallerinin sığınağına] nigâh-ı tahayyül [hayalin bakışı] bile in'itaftan ictinab eder [yönelmekten kaçınır].

Hemen daima sürmeli olan bu oda kapanıp da genç kız âşiyanesinde [yuvasında] yalnız kaldığı vakit, işte o vakit genç kızdır.

Sema-yı bahar [bahar mevsimi] talatumzâr-ı laciverdîsini [lacivert dalgalanmalarını], envar-ı leyal [gecenin ışıkları], şiir-i handâ handım [devamlı gülen şiirini], âfâk-ı hülya

[hayalin ufukları], tufân-ı iş'â-feşanını [ışık saçan tufanını] genç kızların pîş-i nigâhına [gözlerinin önüne] o odanın küçük penceresinden maruz tutar [serer].” (s.48)

“Kapı açılır açılmaz gözlerinin önünde imtidat eden [uzanan] bu vâsi [geniş] mermer avlu, etrafı câbecâ [yer yer] işgal eden sütunlar üzerine mevzu [konulmuş] büyük taflan [küçük süs ağacı] saksıları; iki mermer-i amûd [dikey mermer] arasında latif [hafif] bir meyl-i kamet [eğilme] ile kıvranarak, dönerek çıkan bu zarif mahun nerd-ban, avlunun kısm-ı mukabilini [karşı tarafın bir kısmını] tahdid eden [sınırlayan] cam kapıların bir levha-yı zümrü-dîn [yeşil bir tablo] gibi gösterdiği bahçe; bütün bu manzara-yı ihtişam-ı servet [zenginliğin gösterişinin manzarası], Sâniha'ya şimdiye kadar tasavvur etmediği bir şey göreceğini anlatıyordu. (...)

Şimdi ikinci katta bulunuyorlardı. Sâniha'nun ayakları altında mücella [cilalı] tahtalar, seyyal [kaygan] bir zemin gibi akıyordu. Etrafına baktı; duvarları örten seccadeler, pencerelerden akan uzun ipek perdeler, kapıların arasından görünen odalar, sofayı ; yer yer işgal eden sandalyeler, koltuklar, sedirler, bir perişani-i latif [hoş bir dağınıklık] içinde bu cesîm [geniş] yeri dolduran bütün bu eşya, Sâniha geçtikçe gözlerinin önünden tayyar [uçan] bir silsile-yi elvah [tablolar zinciri] gibi akıp geçiyordu.” (s.156-157)

“Odaları küçüktü. Sâniha, hâlâ gözlerini yumduğu vakit bu odanın kâğıtla yapışmış pencerelerini, bir kenara serilmiş eski minderi, validesinin daima üzerinde oturup dikmiş diktiği küçük şilteyi, kendisinin üzerinde yuvarlandığı kilim parçasını görür.” (s.85)

Yazar, İsmail Tayfur'un odasını, mekânın psikolojik etkileri ile birlikte, ayrıntıları ile tasvir etmiştir. Bu tasvirlerde yalnızlık ve kaçış temi kuvvetle kendini hissettirir.

“Kendi odası; cemiyât-ı gayr-ı ma'dude-i beşeriyenin [uçsuz bucaksız dünyanın] âsâr-ı gayr-ı ma'dudededen [sayısız eserlerden] beri taksim edemediği [bölemediği] kürre-i cismiye-i arzın [yeryüzünün] küçük bir parçasıdır ki İsmail Tayfur'un hissesine isabet etmiştir. Bu oda tamamen, kemâlen [tümüyle], muhtassan [yalnızca] kendisinin, yalnız kendisininindir. Kapıdan içeriye girdiği vakit kalbinden büyük bir şeyin kalktığını hisseder, atının üstünde kum sahralarını [çölleri] zîr-i pâyından [ayağının altından] firar eder gördükçe kendisini dünyalara sahip, gemisinin altından emvacın seyelanını [dalgaların akışını] hissettikçe nüfûz-ı tasarrufunu ummanlara şâmil kıyas eden [etki

alanını denizleri kapsar zanneden] bir bedevi, bir mellâh [gemici] gibi bu fakir genç, bu odasında bulunduğu vakit kendisini bir cihana mâlik [dünyaya sahip] zannederdi. Odanın iki penceresi vardır, bunlar odanın bîpâyâni-i fezaya [uzaya] açılmış iki gözüdür ki İsmail Tayfur, düşüncelerine vâsi [geniş] bir cevelangâh [alan] vermek istediği zamanlar bunlardan birisinin yanına itkâ eder [dayanır]; buradan semayı [gökyüzünü] seyrederdi. Odanın her tarafında arzularından, emellerinden bir nişane [iz], bir eser vardır. (...)

İki penceresinin arasında bir arşın arzında [genişliğinde] bir duvar vardır. İsmail Tayfur, buraya her ne suretle olursa olsun ulüvv-i kadrine [değerlerinin büyüklüğüne], azamet-i fikrine [düşüncelerine] meftun [hayran] olduğu adamlarla sevdiği arkadaşlarının resimlerini koymuştur. Payelerine [düzeylerine] yetişebilmek hülyasından mahrum olduğu o büyük çehrelerle [kişilerle] lezzet-i refakatlerine hüsrankeş kaldığı o muhip simalara [arkadaşlıklarına özlem duyduğu o dost insanlara] saatlerce vakf-ı nazar eder [bakar], kalbini bir yeis ve hurman [acı ve ümitsizlik] şişirir. Bu oda, bu minimini me'va-yı hissiyat [duyguların sığınağı], bir cihan-ı efkârdır [düşüncelerin dünyasıdır] ki her parçası dimağında [zihninde] bir silsile-i gayr-ı mütenahiye-i tahassüsât [duyguların sonsuz bir zincirini] icat eder [meydana getirir]. Şurada bir hokka, beride bir cüzdan, yerde bir seccade, duvarda bir levha [tablo], burada orada birtakım ufak tefek vardır ki uzun uzun arzular, hatta bazen büyük fedakârlıklarla istihsal olunabilmiştir [elde edilebilmiştir]. Bunları seyrettikçe kalbinde bir hazin, bir keder hisseder. Eşyasıyla onun nefsi [benliği] arasında garip bir münasebet-i hususiye [özel bir ilişki] vardır. Bu ufak tefeği birer dost, birer kardeş gibi sever; hatta onlarda, kendisini bir muhabbet-i sâkite ve gayr-ı mahsusa ile [sessiz ve anlaşılmasız bir sevgiyle] sevmektedirler zanneder. Her gün onlarla beraber düşünmez mi? Her vakit kalbinin en samimi sırlarını onlara idâ etmez mi [onlarla paylaşmaz mı]?” (s.74-76)

“Ah bu oda! İsmail Tayfur bu küçük, tavanı boyasız, beyaz badanalı, duvarları çıplak, birkaç seccadenin yarı örtebildiği tabanının o eski tahtaları câbecâ [yer yer] görünen odayı, bu mülteca-yı hayatı [sığınağı], bu ârâmgâh-ı sefili [perişan dinlenme yerini] ne kadar sever; orada, yatağının karşısındaki yazıhanesine dirseklerini dayayarak saatlerce düşünmekten yahut yerde bir seccadenin üzerine boylu boyuna uzanarak

dünyayı unutmuş, hayattandan geçmiş, hüviyetinden [kimliğinden] çıkmış gibi sevdiği bir kitabın mütalaasına istiğrak etmekten [kitabı okumaya dalmaktan] ne kadar lezzet alırdı!” (s.72)

Mai ve Siyah’da kurguya uygun olarak ruhsal tasvirlerin çokluğuna mukabil, iç mekân tasvirlerinin tıpkı dış mekân tasvirleri gibi çok ayrıntılı olmadığı gözlemlenir. Bununla birlikte Ahmet Cemil’in babasının vefatından önce, evlerinin odasının “*Pembe oda.*” (s.44,45) olarak tasviri anlamlıdır. Çünkü aileye henüz, Ahmet Cemil’in babasının vefatından sonraki zor günler sirayet etmemiştir. Bu pembe renkli odanın, pembe rengin naifliğinden mülhem, ailenin huzurunu imlediği söylenebilir. Ayrıca Hüseyin Nazmi’nin köşkünün, eserde hayalin rengi olan mavi ile “*Şu mai köşkün bu bahtiyar odası.*” (s.74) olarak tasviri anlamlı bir kullanımdır:

Yazarın bu eserinde de, âdeta kelimelerle, ışık oyunları ve gölgelerle renklendirilmiş, tablo misali mekân tasvirlerine ve yine kütüphaneye rastlanır:

“Odanın bahçeye nazır [bakan] yeşil panjurları henüz açılmamış, aralıklarından güneşin ziyası belli belirsiz süzülmüş, pencerelerin uzun, koyu perdeleri yerlere dökülmüş... Sanki bu zulmetin [karanlığın] ortasından fişkıarak dikilmiş korkunç heyulalar [hayaller]... Odanın ötesine berisine perişan konuluvermiş sandalyeler, ta karşıda duvarın üzerinde renkleri karanlıkta dalgalanarak duran bir harita, oda kapısının iki cenahını işgal eden [iki tarafını kaplayan] yüksek, Hüseyin Nazmi'nin bir nev-heves [maymun iştahlı] israfiyla doldurduğu kütüphaneler...” (s.71-72)

“Burası buzlu karpuzu arasından donuk bir ziya [ışık] saçan bir kandil ile hafifçe tenvir edilmiş [aydınlatılmış] dar bir dehliz idi.” (s.264)

Eserde roman kişilerinin karakterlerine uygun mekânlar seçildiği de gözlemlenir. Eserin zayıf karakterli kişisi Raci *safderunların mezbahası olan hususi daireye* girerken, İkbâl’in masumiyeti mekâna ve dekora yansır:

“Raci muganniyelerin [şarkıcıların] dinlenme yeri, yahut safderunların mezbahası olan hususi [saf insanların mekânı olan özel] daireye girdi. Burası o kadar hususi bir dairedir ki kırk paralık şeye kırk kuruş vermek fedakârlığına katlanabilen herkes buraya girebilir. “ [s.169-170]

“Kar gibi beyaz kenarı gerile gerile iğnelenmiş hatta örtülü sedir, yerde üstüne pembe satrançlı [kare motifli] dokuma çekilmiş şilte, annesinin en sevdiği yer; küçük dört ayaklı iskemle, İkbâl’in yeşil gaz boyamalarından yaptığı sade fakat belki onun için zarîf, hoş kalpağı altında lamba, duvarlarda babasından yadigâr [hatıra] olarak kalmış biri kûfî, biri tâlik iki güzel levha, pencerelerde muşamba perdelerin üzerinde yaza mahsus beyaz, ince sarı kornişlere küçük küçük kıvrıklarla iliştilmiş perdeler, o kadar... Burada kadife kanepeler, koltuklar, atlas perdeler, ne de mutantan hücrelerde [gösterişli odalarda] nefis evanî [kapacak] vardı; hiçbir şey yok, fakat buna mukabil derin bir muhabbet, her türlü mihnetlerin, meşakkatlerin [zehmetlerin, sıkıntılarının] zedeleyemeyeceği kadar kavi bir saadet [sağlam bir mutluluk], üç kalbin irtibatından mütehassıl [üç kalbin ilişkisinden oluşmuş] latîf [hoş], ruhu ısıdırır bir hararet [sıcaklık] vardı.” (s.185)

Aşk-ı Memnû’daki iç mekân tasvirlerinde de dış mekân tasvirlerindeki ruhsal paralellik görülür: Bihter’in odasının evlenmeden önce “*mini mini* (s.42)” olması, (Çünkü görkemli bir hayatın özlemi içindedir.), Nihal’in odasının “*bütün beyazlardan mürekkep bir oda.* (s.428)” olması (Beyazlık ve sadelik Nihal’in masumluğunu çağırır.), Behlül’ün odasının Bihter için “*esrar mahfazası*” (s.274) olarak tasviri (Bihter bir nevi bu sırrı çözmek istemektedir.) eserde iç mekân tasvirine dair anlamlı kullanımlardır.

Eserdeki iç mekân tasvirlerindeki ayrıntılar, bu ayrıntıların roman kişilerinin ruhsal yapılarıyla uygunluğu; yazarın mekân ve eşyaya karşı olan ciddi dikkatinin de bir göstergesidir:

“Nihal etrafına baktı: Evvela pencereleri gördü. Gayet açık, beyaz bir bulut altında saklanmış zannolunacak kadar donuk mavi atlastan yer yer boğularak kaldırılmış yarım perdelerin arasından beyaz tüller dökülüyor, Kula’nın Garp zevkinin tesiriyle son zamanlarda vücuda getirdiği solgun halılardan birinin üzerinde küçük küçük kümeler yapıyordu. Tamamıyla açılmış pancurlardan dalgalanarak giren ziya ile bu perdeler mavi bir kayalıktan dökülen, döküldükçe köpüren beyaz bir şelaleye benziyordu. Yine öyle açık mavi ile boyanmış duvarlar, o renkte atlasla gerilerek etrafına ince sarı kornişler çekilmiş tavan, ortasından sarkan eski mabetlere mahsus fanuslara takliden mülevven muhtelif camlarla yapılmış bir büyük kandil; köşede, tam vaktiyle Nihal’in piyanosunun yerinde yatak, tavanda azim bir sarı halkadan dolaşarak dökülen atlas ve

tül karışık bir cibinlik; karşıda, iki pencerenin arasında, tuvalet takımı; yanda kapısı unutulmuş açık bırakılmış aynalı dolap, uzun bir sedir, yine açık mavi kalpakla bir uzun yer lambası, ufak bir geridon, mini mini bir şamdanla birkaç kitap, ta aynalı dolabın karşısında babasının kara kalemle yapılmış tabii cesamette bir resmi...” (s.131-132)

“Bu, içine mücevher kırpıntıları doldurulmuş azim bir gümüş tabak iltimarıyla parıldayan denize, Heybeli'nin yeşil sırtına nazır küçücük bir oda idi ki pencerelerinin üstünde uçuşuyor zannolunan beyaz tül perdeleriyle, köşede küçük karyolasının beyaz cibinlikleriyle, üzerlerine beyaz keten örtüleri çekilmiş koltuklarıyla Nihali ruha ferah veren bir temizlik tebessümleri içinde istikbal etti . Burası o kadar beyaz, önünde serilen denizden, ötede parlayan güneşten, vâsi ufuklara doğru medit iltimallarla ilerleyen semadan o kadar aydınlık idi ki yalının o ağır perdeleri, sık kafesleri altında bunalmış ciğerlerine çoktanberi beklenen bir baharın taze havalarını doldurmuş oldu.” (s.428)

“Halbuki burada güzel olarak sanki göğsünü beyaz gömleği içinde vâsi ufuklara serbest açan bu taze odanın baharından başka bir şey yoktu: Ne bir levhacık ,ne bir ziyinet,hiç,hiç bir şey yoktu.Nihal çıplak beyaz duvarlara bakarak halasına:

- Bu oda büsbütün benim, yalnız benim olsun, olmaz mı? diyordu.” (s.428-429)

Kırık Hayatlar'daki iç mekân tasvirlerine bakıldığında görülür ki; eserin konusuna uygun olarak, Ömer Behiç'in ailesinin evi hiçbir olumsuzluk taşımadan, birlik beraberliklerini ortaya koyar bir biçimde tasvir edilirken; Ömer Behiç'in Neyyir ile bulunduğu yer, durumlarının da olumsuzluğuna paralel olarak, olumsuz bir biçimde tasvir edilmiştir:

“Bu katın arka cephesinde biri küçük, diğeri büyükçe, aralarında bir aralık kapısı [ara kapı] bulunacak olan iki oda ile, yukarı katın ön ve arka taraflarında yine böyle ikişer oda olacaktı.” (s.34)

“Kendi odalarının bitişiğinde, küçük odada, Selma ile Leyla, karşı karşı, mini mini yataklarının içinde uyuyorlardı.” (s.146)

“Ömer Behiç bu terzi odasında, adi bir mülakat [buluşma] evi kabilinden [gibi] gelen bu karanlık ve mülevves [pis] yere itiraz edecek oldu; sonra düşündü ki daha emin bir

yer bulmak mümkün değildi. Belki ileride, başka şeyler düşünülebilirdi... Bu son mülâhazaya [düşünceye] yine hüviyetinin afîf [benliğinin erdemli] Ömer Behiç'i isyan etti." (s.232)

Yazarın son romanı *Nesl-i Ahîr*'de de, mekânın psikolojik tasviriyle karşılaşıldığı örneklere rastlamak mümkündür:

"İrfan karanlık salonda duvarlarının soğuk kağıtlarıyla, yorgun eşyasıyla, bir siyah konsolun mermeri üzerinde muaddal [kullanılmaz halde] eski bir saatiyle ruha kasvet veren bu odada epeyce bekledi." (s.134)

Yazarın, kurguya paralel olarak dramatik öğelerle donanmış diğer eserlerinden farklı bir özellik arz eden ve dışı daha fazla açılan *Nesl-i Ahir* romanında, iç mekân tasvirleri gölgelerden ve karanlıklardan sıyrılmıştır:

"Beyaz hassa perdeleriyle, üzerlerine keten örtüleri çekilmiş sedirleriyle, ortasında iri yeni dünyası, sürahisi, kapaklı billur kadehleri, müdevver [yuvarlak] masasıyla, eskidikçe değişen hasırıyla, duvarlarında "Küllü âtin karîb", "Men sabere zafere", "İttaki şerra men ahsente ileyhi", "El-kanaat ü kenzün lâ yüf-na levhalarıyla işte senelerden beri görülmemiş bu sevimli yeri hep o saf, ruhenis [ruha arkadaş olan], ârâmişperver [huzur veren] hâliyle tekrar bulmaktan bir hazz-ı azîm [büyük haz] duydu." (s.249)

"Mini mini evin pencereleri, perdeleri açtı; önünde ufak sahanlığıyla sokak kapısının iki kanadı da açtı." (s.365)

"Sahanlıkta bir küçük masa ile ancak iki sandalye vardı, buraya bir başka sandalye zor ilâve olunacaktı; bu mini mini ev güya bir üçüncüye verilecek yeri imsak ediyordu [yerden kaçmıyordu]." (s.366)

"Kendi odalarının yanında, daima açık duran bir aralık kapıyla ayrılmış, oldukça büyükçe bir oda vardı ki çocuklara tahsis olunmuştu." (s.366)

Görülmektedir ki; Hâlid Ziya Uşaklıgil'in eserlerinde iç mekân tasvirleri de, kurgu ile şahıs ve mekân birlikteliğini destekleyen niteliğiyle, neslin sanat anlayışına ve eserlerin dramatik kurgusuna hâkim olan gölgeler, hazin karanlıklar ve loşluklar ile ayrıca âdeta

ışık ve gölge oyunları ile kelimelerle resmedilmiş tabloları andırmasıyla, psikolojik öğeleriyle ve yalnızlık, kaçış gibi temlerin yansıması olan yönleriyle önemli bir konumda yer alırlar.

2.1.2.3. Cisim Tasviri

Sefile'de, cisim tasvirlerine bakıldığında, "*Ancak iki kişiyi istiaba kâfi olan [iki kişinin oturabileceği] bu sedir.*" [s.34], "*Odasının ziynet-i yegânesi [tek süsü] olan büyük bir koltuk sandalyesi.*" (s.59), "*Yıkılmak nevinden sandalyelerden biri.*" [s.156] gibi yaşanan hayatın zorluklarına ve sefaletine paralel özellik arz eden tasvirler olduğu görülür.

Nemide'de daha çok *Nemide*'ye dair cisimlerin tasvirinin yapıldığı görülür. Bu tasvirlerde yazar, siyahı, pembeyi, danteli, ipeği kullanmıştır. Biz *Nemide*'ye ait bu eşyaların tasvirinde, onun babası tarafından en iyi şartlarda, el bebek gül bebek yetiştirilmeye çalışıldığının bir nevi kanıtını görürüz:

"Dolabın en başında siyah dantelalarla müzeyyen [süslü] bir mor kadife, onun yanında pembe bağlarla boğulmuş beyaz bir ipekli görülüyordu." (s.63)

"Dolabın önünde ipekten, renkten mürekkebi [oluşmuş] bir yığın teşkil eden elbiseler." (s.63-64)

Nemide'ye takılan yüzüğün yakut olması ve yakutun kırmızı renk olması, bir bakıma kırmızının aşkı, sevgiyi çağrıştırır bir renk olması ile açıklanabilir. Fakat eserin sonunda bu yakut yüzük zümrüt bir yüzük olarak (*Nemide*'nin nişan yüzüğü öncelikle "*Yakut bir yüzük.*" (s.107) olarak tasvir edilirken; eser ilerlediğinde bu yüzük "*Zümrüt bir yüzük.*" (s.172) olarak tasvir edilir. Bu durum, yazar tarafından bilinçli bir kullanımın tezâhürü olabileceği gibi, teknik bir hata olarak da değerlendirilebilir.) *Nemide* tarafından, *Nahit*'in parmağına takılır:

Bir Ölünün Defteri'nde ise yazar eserin kurgusuna uygun olarak cisim tasvirlerinde (*Hüsam* ve *Vecdi* okul arkadaşlarıdır.) mektep elbiselerinin, kitapların, ve yazı masasının tasvirlerine "*Yakaları sırma ile işlenmiş, dikiş yerleri kırmızı şeritle tahdit edilmiş [sınırlanmış] mektep elbiseleri.*" (s.39-40), "*Kabı yaldızlı, çiçekli bir kitap.*" (s.72), "*Sandıklara benzeyen iri ciltler.*" (s.108) "*Yeşil çuhalı azîm [büyük] bir yazıhane [yazı*

masası].” (s.78) şeklinde tasvirine, Vecdi'nin defterinin ise “*Yazı masasının gözünde mahfuz [saklı] olan siyah kaplı bir defter.*” (s.116) olarak tasvirine rastlanır ki, bu defterin Vecdi'nin hüznünün, hayallerinin yıkılışının, trajedisinin bir defteri olması nedeniyle siyah olması anlamlıdır.

Yazarın *Ferdi ve Şürekâsı* adlı eserindeki tasvirlerde “Mavi Defter” kullanımı önemlidir. Bu defter Hacer'in hayallerini yazdığı bir günlüktür ki, tıpkı *Mai ve Siyah*'taki gibi burada da mavinin Hacer'in hayallerinin temsilcisi olduğu söylenebilir. Hacer'in hayallerine mukabil, *Bir Ölü'nün Defteri*'nde Vecdi'nin defteri siyahtır. Bu defter onun hakikatlerinin trajedisinin defteridir ve rengi de, denilebilir ki, yine *Mai ve Siyah*'taki gibi, hakikatlerin trajedisin rengi olan siyahtır:

“*Bu mavi kaplı defter! Genç kızın, bu defter, bir ikinci kalbiydi.*” (s.54)

Bu mavi kaplı defter tasvirine, eserin ilerleyen sayfalarında da birkaç kez rastlanır: (s.56, 57, 59, 64, 65, 202)

Ayrıca eserde “*Bir genç kızı itmâ edecek [hırsıyla isteyecek] derecede güzel bir elbise.*” (s.97), “*İçi pembe astarlı beyaz ipek şemsiye*” (s.101), “*İpek esvabının kıramaları.*” (s.133), “*Kıymettar [değerli] bir iğne.*” (s.197), “*Yakut bir yüzük.*” (s.204), “*Hacer'in telleri parlayan duvağı.*” (s.216) gibi Ferdi Efendi ve kızının maddi durumunun olumluluğunu ortaya koyan cisim tasvirlerine de yer verilmiştir.

Mai ve Siyah'taki cisim tasvirlerine baktığımızda, eserin kurgusuna da paralel olarak “*Şu elinde kenarlarının yaldızı parıldayan kitaplar.*” (s.77), “*Yeşil çuha kenarlı dar uzun defter.*” (s.178), “*Küçük bir defter.*” (s.200), “*Yeni çıkmış kitaplar.*” (s.200), “*Benim o süslü yazımla tutulmuş latif [hoş] defterciklerim.*” (s.234), “*Odasının bir kenarında cilası uçmuş eski yazıhanesi.*” (s.77), “*Hüseyin Baha Efendi'nin kapaklı yüksek yazıhanesi.*” (s.240), “*Ali Şekip'in küçük yazıhanesi.*” (s.333) gibi kitap, defter, yazıhane tasvirleri ile karşılaşırız.

Ayrıca eserde, Ahmet Cemil'in tercüme edeceği hikâye kitabının “*Hiçbir ifade meziyetine [gücüne] yahut fikir zerafetine [güzelliğine] malik olmayan bu kitap.*” (s.81) şeklindeki tasviri de önemlidir. Bu tasvir bir bakıma, Servet-i Fünûn nesli için ifade gücünün ve fikir zarâfetinin önemini de ortaya koyar.

Eserde Ali Şekip'in yeni açtığı kırtasiyesindeki cisimlerin de tasvirine rastlanır:

“Zarîf billur [kristal] hokkalar, türlü renkli mektupluk kâğıtlar, cüzdanlar, kalemler, çeşit çeşit tuhafliklar.” (s.234)

“Yeni mahun camekânların, dolapların, deste deste kâğıt yığınlarının, henüz yerleştirilmemiş paketler.” (s.239)

“Resimli kartlar, tuhaf çakılar, hileli para çantaları, renk renk mektup kâğıtları.” (s.240)

“Büyük keman şeklinde jelatin kaplı zarîf bir takvim.” (s.240)

Yazarın *Aşk-ı Memnû* adlı eserindeki cisim tasvirlerine bakıldığında ise, eserdeki diğer tasvir kullanımlarıyla ilişki içerisinde, bilinçli bir tezâhürün ürünü olarak kullanıldıkları görülür. Göksu'da Firdevs Hanım'ın sandalına kocasının gözleri önünde atılan pembe zarflı bir demet, onun serbest ve rahat olarak tanımlanan ruhsal portresini imlerken; kendisi için tasarladığı kıyafet, yaşlanmak istemeyen, her daim göz önünde olmak isteyen ruhsal portresi ile paralellik içerisinde:

“Bir gün kocasının gözleri önünde Göksu'da Firdevs Hanım'ın sandalına *-içinde bir pembe zarfın yazısı saklanmış- bir demet* atıldı. O akşam birinci defa olarak bir kıskançlık kavgasına girişmek kastıyla kocası demeti, mektubu sordu; Firdevs Hanım her türlü kavga mukaddemelerini birden kesen bir nazarla doğruldu:

-Evet, dedi... Bir demet, içinde de bir mektup!” (s.26)

“Valide kızlarına benzemiyordu. O, bir müddetten beri kızlarının giyiniş tarzını beğenmeyerek onlardan ayrılmaya başlamıştı, aralarında elbiselerden görünen bir iftirak hâsıl oluyordu . Sinlerin ihtilafından hâsıl olan bu iftiraka o, kızlarının zevkini ifrat ile itham ederek bir sebep göstermek isterdi; fakat gayet hafî ve samimi bir his onu haberdar etmiş idi ki hâlâ kızları gibi giyinmekte devam ederse gülünç olacaktır. Onun için bugün o da başka bir şey icat ederek harmanileri taklit edememenin intikamını almış idi. *Beline kadar ince ince kıvrımlarla sıkı sıkıya inip belinden sonra dalgalarla aşağıya dökülen yensiz gayet açık kahve bir yeldirme yapmış ve bunu her yeldirmeden*

tefrik edecek bir icat eseri olarak arkasına ucu zarif bir ipek püskülle sallanan bir başlık koymuş idi.

Bu başlık Peyker’le Bihter için bir şaka silsilesi husule getirmiş idi. Anneleri kendileriyle bir örnek giyinirken inceden inceye bu bitmek tükenmek bilmeyen gençlikle eğlenirlerdi; anneleri giyinmekte onlardan ayrıldıktan sonra latifeler başka bir zemin üzerine intikal etmiş oldu. Onda bu başlık fikri doğunca evvela ciddi sormuşlardı: “O ne için anne? Örtü almayacaksınız da başlık mı koyacaksınız? O, fikrini müdafaa için cevap vermişti: “Hayır,yalnız arkada duracak,düşün Peyker!.. *Gayet bol bir başlık,kenarları katlanarak gene o renkten dantelalarla örtülmüş... Haniya, çocuklara mahsus başlıklara benzer gürültülü kalabalık bir şey”.* (s.34-35)

Adnan Bey’in, Nihal için oyduğu tabak tasviri ise, Adnan Bey’in sanatsal yönünü imleyen ruhsal portresi ile paralellik gösterir:

“Birkaç günden beri ortasında *Nihal’in yandan çehresiyle bir küçük tabak* çıkarmak için uğraşıyordu.” (s.66)

Bihter’in yatak odası takımı, bir bakıma yaşamlarındaki değişimin de habercisi gibidir. Artık Bihter, Adnan Beylerin yalısının hanımı olacak, Nihal ise artık babasını bir başkasıyla paylaşmak zorunda kalacaktır:

“*Bu, isfendan ağacından güzel bir takım*dı. Nihal birden anladı. Odalarda yapılacak tebeddülün (değişikliğin) sebebi asıl bu yatak odası takımının karşısında vuzuh kesp etti. Daha ziyade görmek istemeyerek bahçeye kaçtı.” (s.120)

Nihal için “kapı” ve “omuz atkısı” da sadece kapı ve omuz atkısı değildir. Bu kapı, babası ile arasına çekilmiş bir duvardır. Kendi tarafında kapanan ve Bihter’in tarafında açılan bir kapı... Görülmektedir ki, yazar, iç âleme dair son derece keskin olan dikkatini, cisimlerin psikolojik tasvirini ortaya koyarken de sürdürmüştür:

“Şimdi, şimdi bu latifelerin arasında, nasıl olmuş bilinemez, *kilitlendikten sonra anahtarı kaybolan bir kapı* vardı. Bu kapı... O aralarında soğuk bir mezar taşı şeklinde dikiliyordu. İhtimal bu izdivacı tamamıyla affedecekti, eğer babasıyla arasına böyle bir duvar çekilmemiş olsaydı.

Onun izdivaç hakkında müphem fikirleri vardı. Muhakemesinde karı kocanın yekdiğerine “Bey!” “Hanım!” diyen bir kadınla bir erkek olmasından fazla malumat o kadar müşevveş bulutlar arasında kaybolurdu ki istidlalleri takibe imkân bulamazdı. Onun için yalnız bir şeyin ehemmiyeti vardı: Babasıyla kendisinin arasındabir kapı kapanırken onunla bir yabancı kadının arasında *mavi atlaslarla, beyaz tüllerle müzeyyen zarif bir kapının açılmış olması...*

O günden sonra bir daha o odalara girmemişti; fakat o gün Bülent’in bulduğu *beyaz omuz atkısını* unutamıyordu. Kapısının, ötesinden ayak sesleri, ufak gülüşler işitirken gözlerinin önüne hep o omuz atkısı geliyordu. Nedir, Yarabbi! Bu omuz atkısı ki, çocuğun dimağına böyle musallat olmuş , uykularına karışıyordu?..” (s.138-139)

Yazar, Bihter’in zümrüt takımının ve Nihal’in küpelerinin tasvirinde, iç âleme dâir dikkatini sürdürmeye devam eder:

“Bihter ötede aynasının önünde mücevher takımlarını çıkarıyordu. Ona Adnan Bey tarafından izdivacı müteakip *nefis bir zümrüt takım* hediye edilmiş idi ki şimdiye kadar takılmak için bir fırsat bulunamamış idi. Nihal bunu görmemiş, yalnız kızlardan işitmiş idi. Ne kadar demişlerdi? Hizmetçilerin ağzında ifrat kesp eden bir fiyat mukabilinde alınmış idi. Nihal’in yalnız kulaklarında *etrafi mini mini incilerle ortasında tek birer küçük taştan ibaret bir küpesi* vardı. (...) O şeylerin kendilerini değil, onların delalet ettiği manayı, evet, babasının kendisini unutarak hep bu kadını düşünmesini kıskanıyordu.

Bugün hayatında birinci defa olarak bir düğüne gitmek sevinciyle bahtiyar iken orada, *Bihter’in bir kanepa üstüne henüz kapağını açmaksızın bıraktığı al kadife kutunun* müşahedesıyla kalbinde bir şey buruldu.” (s.281)

Yazar, düğümleri “*Bir küçük kağıt parçası.*” tasviri s.462 ile çözer. Bu kâğıt parçası, bir bakıma sonun başlangıcıdır. Ve eserin karakterlerini, dönemin temleri ile buluşturur: Gerçeğı anlayan Nihal, “hüzün ve melâl”e gark olur. Gerçeğın ortaya çıkacağını anlayan Behlül “kaçar.” Bihter ise, Firdevs Hanım’ın kızı olma kaderini “ölüm” ile bozar, ve “intihar” eder.

Kırık Hayatlar'daki cisim tasvirlerine bakıldığında, bu tasvirlerin, Ömer Behiç'lerin ailesinin birlik ve beraberliğini imler bir şekilde esere dâhil edildiği görülür. Neyyir'e dair tek tasvir ise, *bir satırlık mektup*'tur.

“Babasının sözlerine bir nakarat yapmak [tekrarlamak] istemiyormuşçasma, henüz hiçbir şey yerine konamayan bu yeni evde, *bir ucu pencerenin demirine bir ucu kapının topuzuna bağlanarak muvakkat [geçici] bir yatak haline getirilen hamağın* içinden, gündüz uykusunu henüz ikmal eden [tamamlayan] Leyla'nın sesi işitildi.” (s.289)

“Beraber iki muhasip [sayman] ciddiyetiyle, yapılacak şeyleri düşündüler, sermayelerini hesap ettiler, sonra Vedide fedakârlık etti, nihayet para yetişmezse onun öteden beri hiç hoşuna gitmeyen *üzüm salkımı biçiminde battal [büyük], berbat küpesini* satacaktı.” (s.35)

“Leyla ablasına yaklaşmış, ellerini uzatarak kâğıdı açmaya çalışıyordu. O zaman *sokak kapısının kenarına konacak olan sarı zarif levha* görüldü. Ömer Behiç bunu çocukların elinden aldı, bir daha baktı: Ömer Behiç Dahili hastalıklar mütehassısı [İç hastalıkları uzmanı].” (s.47)

“*Bu levha onun bütün hayatının zübdesi [özü], mevcudiyetinin hücceti [varlığının kanıtı] hükmündeydi. İsminin altına o yarım satırlık cümleyi yazabilmek için nasıl yorucu, yıpratıcı hayat devrelerinden geçmiş; ara sıra ümitleri kırılarak, artık çalışmaya kuvvet bulamayarak aylarca devam eden keselanlardan [bitkinliklerden], tekrar uğraşmak, çalışmak, bu boş hayatı bir şey olmakla doldurmak için uyanan heveslerden mürekkebe [oluşan] o uzun azm [karar] ve say [çalışma] yıllarının silsilesini [zincirini] nasıl meşâkk ve mezahime [sıkıntı ve eziyetlere] göğüs gererek sürüklemişti!*” (s.47)

“*Donuk cevizden iki büyük dolabı* vardı ki aralarında ancak *küçük yazıhanesiyle maun sandalyesine* kifayet edecek kadar yer bıraktıktan sonra odanın yan duvarını hemen büsbütün doldurmuştu. Ömer Behiç kitaplara tahsis olunan birini hemen bitirdikten sonra İkincisine başlamak için aletleri muhtevi olan [içinde bulunduran] sandığı açmaya çalışırken Selma'dan uslu oturacağına teminat almaya lüzum görüyordu.” (s.65)

“Ömer Behiç bu *bir satırlık mektuba* mükerrer [tekrar] avdet etti, onu evvela [ilk önce] cüzdanının ta iç gözünde, sonra yazıhanesinin en mahrem evrakına mahsus bir çekmecesinde sakladı ve ne zaman odasında yalnız kalsa, kapısını sürmeler, bir aralık onu çıkarır, bakar, bitiremiyormuşçasına uzun uzun okurdu.” (s.403)

Yazarın *Nesl-i Ahîr* isimli eserindeki cisim tasvirleri ise, “*Nüzhet'in ince lacivert çizgili açık gül rengi fanila kostümü.*” (s.54), “*Kırmızı fes.*” (s.93, 106), “*Âgâbâni yatak takımları.*” (s.238), “*Kasnak Bohçalar.*” (s.238), “*Eski sarayvari entariler.*” (s.238), “*Sırmalı tepsi örtüleri.*” (s.239), “*O üçpeşli ipek entarileri.*” (s.239), “*Beyaz sırma işlenmiş ipek terlikler.*” (s.239), “*Bir kadının iki büyük kanatla kabartılmış kurdalelerle donanmış şapkası.*” (s.296) gibi bilhassa o dönem kullanılan eşyaları ortaya koyması bakımından önemlidir.

Esere piyano ve ud birlikte dâhil olmuştur:

“*Annesinin kızlığından kalmış köhne, metruk [kullanılmayan] bir piyano.*” (s.29)

“*Sedef işlenmiş bir ud.*” (s.209)

Yazarın eserlerinde, kurgu- şahıs- eşya bütünlüğünü ortaya koymasıyla, kimi zaman karakterlerin psikolojik ve maddi yönlerini belirtmesiyle, dönemin eşya kullanımlarını gözler önüne sermesiyle ve eserdeki diğer tasvir kullanımlarıyla da ilişki içerisinde bilinçli bir tezâhürün ürünü olarak yer alması gibi yönleriyle cisim tasvirlerinin de önemli bir rol oynadığı görülür.

2.1.3. Hâlid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Zaman Tasviri

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in eserlerindeki zaman tasvirlerinin, olayın kurgusu ve diğer tasvir türleri ile paralel bir biçimde bilinçli bir tezâhürün ürünü olarak ortaya konuldukları görülür. Bu durum yine tasvir ve tahkiye bütünlüğü açısından ve bu dönem eserlerinde tasvirin önemini bir kez daha ortaya koyması bakımından önem arz eder.

Bu tahkiye ve tasvir bütünlüğü, yazarın ilk eseri *Sefile* ile birlikte başlar. *Sefile*'deki zaman tasvirlerine bakıldığında görülür ki, eserdeki her vaktin bir anlamı vardır ve bilinçli bir biçimde kullanılmıştır. Mazlume'nin annesinin can çekiştiği gece, “*Ne ıstıraplı gece!*” (s.26) ve “*Bu uzun kış gecesi*” (s.26) olarak tasvir edilirken; Mazlume'nin sokakta kaldığı gece, “*Kışın en şiddetli bir zamanı.*” (s.31) olarak tasvir

edilmiş ve böylelikle, henüz çocuk yaştaki bir genç kızın, kışın en şiddetli zamanında sokakta kalmasıyla, olayın dramatikliği daha da arttırılmıştır. Eserin sonlarında Mazlume ağır hastayken mevsim yine kıştır ve vakit *"Zira saat bu uzun kış gecesinin sekizini vuruyordu."* (s.170) şeklinde tasvir edilir. Mazlume'nin İhsan'ı öldüreceği gece ise, zamanın psikolojik etkileri de göz önünde bulundurularak, *"Bu gece dehşetli bir geceydi."* (s.182) şeklinde tasvir edilmiştir.

Yazarın *Nemide* isimli eserindeki zaman tasvirlerinde ise, yine mevsim kış, vakit gecedir. *"Bir kış gecesiydi."* (s.50) tasviri ile, bir bakıma eserdeki mevsimin de dramatik olaylara fon oluşturacak bir biçimde seçildiği söylenebilir. *Nemide*'nin Nail'i kaybetme korkusundaki gecenin ise, psikolojik etkileri de içinde barındıracak şekilde *"Bu esnada gecenin sükûtu içinde saatin bir ihtizar [can çekişme] nefesi gibi uzun bir hırıldıdan sonra ağır ağır yediyi çaldığı işitildi."* (s.114) olarak tasvir edildiği görülür.

Bir Ölünün Defteri'ndeki zaman tasvirlerinde ise, yazarın önceki eserlerine mukabil, sabaha da rastlanır. Bu sabahlardan biri, Vecdi'nin babasının vefatının sabahı, ikinci sabah ise Nigâr'ın onunla konuşmak için odasına geldiği sabahtır. Vecdi'nin babasının vefatı ve Nigâr'ın nihayetinde Hüsam'ı sevdiğini söylemesi, eserdeki sabahları da, roman kişilerine psikolojik etkileri bakımından, geceye döndürmüştür denilebilir. Eserdeki gece ise, iki senelik bir gecedir ki, bu iki senenin geceleri boyunca Vecdi, Nigâr'ın onu sevip sevmediği fikrinin arasında gidip gelmiştir:

"Bir sabah idi. Güneşin ıslak havalardan süzülerek akan ıslak ziyası [ışığı], çiçeklerin handeleri [gülüşleri], bulutların mevceleri [dalgaları] arasında henüz ihtizaza [titremeye] başlamış idi." (s.31)

"Semanın bir köşesi yırtılmış, fecir ilk ziyasını [ışığını] saçmaya başlamış idi." (s.91)

"Geceleri pencereimin yanında kalbindeki hülya semasını hissiyatına [duygularına] pek dar bulanlar gibi gözlerim fezanın derinliklerini dolaştığı vakitler; sahilin taşlarına hafif temaslarla çarparak muttarid bir terane [düzenli bir nağme] ile hülyayı besleyen dalgaların uyuşturucu ahengini dinlediğim saatler." (s.77)

Ferdi ve Şürekâsı'ndaki zaman tasvirlerinde de, kurgu bütünlüğü ve tasvir ilişkisi devam etmektedir. İsmail Tayfur ve Hacer'in karşılaştıkları gün *"Bir gün sabahleyin...*

Bir bahar günüydü...” [s.46] olarak tasvir edilirken; matbaada çalıştıkları bir Pazar günü “İki ay kadar bir zaman geçmişti. Bir pazar günüydü.” [s.99] olarak tasvir edilmiştir. Hacer ile İsmail Tayfur’un evlilik günü ise, Hacer’in heyecanı ortaya konularak zamanın psikolojik etkileriyle birlikte, “Saatler, yekdiğerini müteakip [takip ederek] altıyı çaldı. Şimdi Hacer’in kalbi oynuyordu.” (s.210) şeklinde tasvir edilir.

Hâlid Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* adlı eserindeki zaman tasvirlerinin, yazarın diğer eserleriyle paralel bir biçimde yine genellikle olayın akışının içinde sunulduğu görülür. Bununla birlikte eserdeki zaman tasvirlerinin tümü bir biçimde Ahmet Cemil ile alakalıdır. Eserdeki zaman tasvirleri, zamanın Ahmet Cemil üzerindeki psikolojik etkileriyle başlar. *“Ah! Mektepte geçirdiği zamanlar...” (s.47) tasviri bir girizgâh niteliğindedir ve bu zaman tasvirinden sonra, yazar sanatsal bir tasvir paragrafıyla, -“Hatıralar hava ve zaman tesiriyle [etkisiyle] yıpranmış, delik deşik olmuş bir sahife şeklinde kalır. O zaman en ziyade tesir eden şeyler, hatırat levhasında [anılar tablosunda] en derin kazılır. Hatta Ahmet Cemil gözlerini kapayınca hatıraları asarında bu vakadan sonra kendisini birden o mektepten çıkmış başka bir mektepte bulur.” [s.49]- zamanlar arası geçiş (mektepten mektebe) geçiş yapar. Eserdeki diğer zaman tasvirlerine bakıldığında, yazarın akşam vaktini sevdiği, -bu vaktin eserin kurgusuna da uygun olduğu elbette yadsınamaz- görülür. Ahmet Cemil, hocalık işini, “Bir gün akşam üstü “Mir’at-i Şuûn” matbaasına uğradığı zaman.” (s.89) Ali Şekip’ten öğrenir; karar verdiği akşamdan itibaren derse başlar. Ahmet Şevki Efendi ile gece Beyoğlu’na gittiklerinde “Saat on bir buçuğa geliyor.”dur. (s.152); “İyice gece olmuştur.” (s.157). Hüseyin Nazmi, onu köşke çağırdığında “Bütün o akşam.” (s.218) Lâmia’yı düşünür. “Köşke geldikleri zaman henüz tamamen akşam olmamıştı.” (s.223) -Burada yazarın dolaylı bir kullanımla, Ahmet Cemil’in Lâmia ile ilgili hayâllerinin henüz son bulmadığını anlatmak için, vakti bu şekilde tasvir ettiği söylenebilir.- “Burada geçirdiği yarım saat bir uzun gün kadar sürdü.” (s.357) tasvirinde ise, Hüseyin Nazmi ona bir haber vereceğini söylediği zaman, Ahmet Cemil’in belki de bilinçaltında bu haberi Lâmia ile özdeşleştirdiği ve köşke gitmek için vapur için beklediği yarım saati, uzun bir gün gibi algıladığı söylenebilir.*

İkbal’in izdivacı ile ilgili konuşulurken ise zamanın, *“Mayıs iptidalarında [başlarında] bir Cuma idi.” (s.177) şeklinde tasviri önemlidir. Bu vaktin bir bakıma İkbal’in içinde*

o zamana kadar var olan baharı sembolize ettiği söylenebilir. Fakat İkbâl'in izdivacından sonra eserdeki "*Ahmet Cemil bir hafta eve uğramadı.*" (s.189) cümlesi, bu baharın sona ereceğinin bir habercisi olduğu gibi, Ahmet Cemil için de hızlıca alınmış bir kararın sıkıntısını içinde barındırıyor gibidir.

Yazarın *Aşk-ı Memnû* adlı eserinde de, zaman tasvirlerinin genelde olayın akışı içinde verildiği görülür:

Adnan Bey ile Nihat Bey'in arasında geçen konuşmanın "*henüz on dakika evvel*"(s.39) şeklinde tasvirinin, verilecek olan haberin (Adnan Bey'in Bihter'le evlenmek istemesi) etkilerini arttırmak amacıyla bilinçli bir kullanımın tezahürü olduğu söylenebilir.

Eserde Adnan Bey ile Nihal arasında geçen saatler ise, "*sürur ve saadetle geçen, ne tatlı saatler*" (s.101) olarak tasvir edilmiştir. Bu kullanım, baba ile kızı arasındaki sevginin, şefkâtin ve bağlılığın ortaya konması açısından da önemli bir kullanımdır.

"*Sıcak bir ağustos günü*" (s.117) dersler tatil edilir, "*eylül nihayetleri*"nde (s.143) başlar. Bu durum, Matmazel'in eğitimdeki disiplini önemsemesi ve vaktin insanlar üzerindeki psikolojik etkilerine önem vermesi olarak yorumlanabilir.

Eserde yağmur ve kış mevsimi de yer alır. Kasım ayında Nihal'in ilk çarşafını giyişi "*İkinci teşrinin bahar hatıralarını veren günlerinden biri*" (s.153) olarak tasvir edilmiştir. Nihal yine *soğuk bir kış günü* (s.332), babasını üzmemek için sessizliğini takınmaya karar verir. Bihter, Behlül yakınlaşması yine bir kış ayı olan "*Kânun-ı evvel*"(s.238) olarak tasvir edilir. Matmazel, olayın sonunda, "*kış iptidasında*" (s.511-512) geri dönecektir ki, bu olay eserde, kış mevsimini olumsuz olaylardan sıyrarak temize çıkaran yegâne olaydır. Eserde Bihter, Adnan Bey evliliğinin zamanı ise, "*Ağustos nihayetleri*"(s.163) olarak tasvir edilmiştir. Eserin sonunda, bir başka ağustosta ise, Adnan Bey ile Nihal, bir bakıma birbirlerinin yaralarını sarmak için "*Ağustos nihayetinin bir akşamı*"(s.512) baş başa seyrana çıkacaklardır. Bu bir bakıma tüm yaralarına rağmen baba ile kızın yeni bir döneme açıldıklarının, Bihter ile olan dönemin artık arkada kalacağına bir göstergesidir.

Eserde Bihter'in Behlül'ün odasına gideceği gece, "*o kadar heyecanlar içinde beklenen bu gece*" (s.286) ve korkuyla geri dönmeye çalıştığı zaman ise "*ebediyet kadar uzun bir*

dakika” (s.292) şeklinde, zamanın psikolojik etkileri de göz önüne alınarak tasvir edilmiştir. Bu durum yine, yazarın tasvir kullanımlarındaki bilinçli dikkatinin bir göstergesidir.

Kırık Hayatlar'da, “*Haziran sıcakları başlamıştı.*” (s.238) ve “*Ağustosun en sıcak günlerinden biriydi.*” (s.326) gibi sıcakların roman kişileri üzerindeki bunaltıcı etkilerini ortaya koyan zaman tasvirlerine rastlanırken; Neyyir'in başkası ile izdivacını öğrenen Ömer Behiç'in sıkıntı içerisinde olduğu vakit, akşamdır ve “*Birden fark ettiği iyice akşam olmuştu.*” (s.277) şeklinde tasvir edilir. Eserde yine zamanın psikolojik etkilerini yansıtan başka tasvirlerle de rastlanır:

“Aynı dakikada hayatının en mesut, en sevinçle memnu [dolu] bir dakikasında iki vefat haberi birden gelmiş, onu şetaretinin [neşesinin] arasında sarsarak bulmuştu.” (s.156)

“On günlük bir zaman geçmişti, fakat bu on günün içinde o kadar vak'aların, ruhunu bunaltıp şaşırta o kadar duyguların izdihamı sıkışıp tıkmıştı ki, onlara bu kadar kısa bir zamanın nasıl kifayet ettiğine [yettiğine] şaşıyordu.” (s.166)

“Bu heyecan dakikaları... Bütün ruhunu, mevcudiyetini [varlığını] alıp mahvederken, bir duman haline kalb eyleyerek /dönüşerek/ havalara dağıtırken esîrî bir hayatın leziz gayşına [beğenilerine] saran, onu eritip bitirirken azîm [büyük] bir boşluğun içinde ancak baygınlıkları, mestlikleri [sarhoşlukları] hissedilen bir mevtin hatlarında [ölünün çizgilerinde] hayattan çıkmış olmak vehmini [kuruntusunu] veren dakikaları nasıl hazf etmek [silmek], onları nasıl koparıp atmak mümkün olacaktı?” (s.317)

Nesl-i Ahir'de ise, olayların akışındaki hız, zamana da yön vermiş; zaman yazarın diğer eserlerine göre daha hızlı ve daha fazla değişim göstermiştir denilebilir. Eserde “*Haziranın ilk haftası.*” (s.70) ile başlayan zaman tasvirleri, “*Eylül nihayetleri.*” (s.409), “*Kânûn-ı sâninin [ocağın] son günleriydi.*” (s.444), “*Nisanın ilk haftasının pazarıydı.*”, (s.542) “*Haziran pazarının sabahı.*” (s.599), “*Şimdi öğleyin olmuştu, haziran güneşi sokakları yakıyordu.*” (s.610) olarak devam eder. Yazarın bu eserinde de, zamanın psikolojik etkilerine yer verilmiştir:

“Süleyman Nüzhet için bu dakika her türlü cinnetlere müsait bir dakika idi. Bu, hayatın o dakikalarından biri idi ki o esnada ne hayat, ne cemiyet, ne kanun, hiçbir şey

düşünülemez; dimağın [beyinin] içinde bir bulut, kulaklarda ihtisasatı keşf ve tahlile mâni olan bir velvele [gürültü], asapta zapt ve idare edilemeyen bir raşe ile [ürpertiyile] insan her kuvvetin fevkinde bir saik ile müteharrik mün-selibü'l-idare bir alet [her kuvvetin üstünde bir şevkle hareket eden idare edilmesi mümkün olmayan bir alet] hükmündedir.” (s.304)

Görülmektedir ki; yazarın eserlerinde zaman tasvirleri de, tasvir ve tahkiye bütünlüğünü destekler nitelikte, dramatik olaylarda daha çok akşamın ve gecenin, mevsim olaraksa kışın, daha olumlu olaylarda daha çok baharın ve yazın seçilmesiyle, kimi zaman psikolojik etkileri de içermesiyle önemli bir unsur olarak yerini alır.

2.1.4. Hâlid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Tablo

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in eserlerindeki tablolara bakıldığında, bu tabloların, eserlerin kurgusu, dönemin sanat anlayışı ve temleriyle bütünlük arz edecek bir biçimde, genellikle karanlık, gölgeli, çoğu zaman yağmurlu ve fırtınalı, âdeta kelimelerle hareketli resim yaparcasına oluşturulduğu görülür.

Yazarın ilk eseri *Sefile*'de, Mazlume'nin sokağa düştüğü gün, tablolar da bu dramatikliği yansıtacak şekilde yağmurlu ve fırtınalıdır:

“Yağmur o kadar şiddetle yağıyordu ki sular hanımın şemsiyesinden geçerek feracesini [mantosunu] ıslatmaktaydı. Kızcağızın uryan [örtüsüz] başında pek zayıf bir siper kalan sarı saçları ucundan su damlaları akmakta, çıplak denilecek derecelerde paçavralar altında tesettür edemeyen [örtünemeyen] omuzlarını ıslatmakta idi.” (s.15-16)

“Hariçte şedit [şiddetli] bir fırtına, mahuf [korkunç] sadalar, acı acı feryatlar husule getiriyordu.

Mazlume'nin annesinin can çekişme anlarında, tablolar da bu kurguya eşlik eder. Yağmur, Mazlume'nin annesinin inleyişi gibi, korkunç sadalar çıkartmaktadır. Ayrıca bu hazin tabloya yarı karanlık da eşlik etmektedir.

“Yağmurlar pencerelere çarparak nüzul etmekte [inmekte], korkunç birtakım sadalar çıkarmaktaydı. Kandilin ziya-yı hafifi [hafif ışığı] tenakus etti [azaldı]. Mazlume'yi bu dehşetli odada nîm bir zulmette [yarı karanlıkta] bıraktı.” (s.26)

İhsan Bey'in hastalığında “Şedit [sert] bir rüzgâr kaldırımları setreden [örten] karları savurarak esmekte, kuvvetli bir soğuk hüküm sürmekte”dir. (s.85)

Mazlume fuhuş batağına doğru ilerledikçe tablolara soğuk rüzgârlar da dâhil olur:

“Soğuk soğuk rüzgârlar devam ediyordu.” (s.174)

Mazlume'nin İhsan'ı öldürmek için yola çıktığı gecenin tabloları da, sadece eserdeki tahkiye ve tasvir bütünlüğünü değil; aynı zamanda tasvirin gücünü de ortaya koyar:

“Şiddetli bir fırtına viranede mahuf [korkunç], boğuk iniltieler hâsıl ediyor; yağmurlar bir sür'ât-i harikulâde ile camları kamçılıyordu.” (s.182)

“Fırtına mahuf [korkunç] gürültülerle devam ediyor, şimşekler etrafi cehennemî ziyalarına boyuyordu.” (s.183)

Hazin olaylarla örülmüş kurguda, güneşin parlaması bile alay etmesi olarak tasvir edilmiştir. Sefalet, güneşin en parlak ziyalarını bile, karanlık bir örtüyle örtmektedir:

“Güneş genç kızla istihza [alay] ediyormuş gibi kışın rutubetli bulutları arasından handeler [gülüşler] saçarak ilerliyordu.” (s.171)

“Burada sefalet, şemsin [güneşin] en parlak ziyalarını bir süt-re-i zulmanî ile [karanlık bir örtüyle] örterdi.” (s.180)

Eserdeki tabloların genel karakteristiğini karanlıklar, gölgeler ve hüzün oluşturur. Öyle ki; yıldızlar bile hazin parlamakta, ay, ışığını hüznü bir biçimde yansıtmaktadır. Roman kişileri ve bilhassa Mazlume, bir drama doğru sürüklenmekte, olayın akışından tasvirlerle geçildiğinde de, bu dram karanlıklarla, gölgelerle ve hazin bir tabloyla desteklenmektedir:

“Buldukları oda gecenin zulmetlerine [karanlıklarına] tamamen istiğrak etmişti [dalmıştı]. Yalnız kamerin ziya-yı hazini [ayın hüznü ışığı] pencereden hafif hafif cereyan ederek odanın bir kısmını hayal-amiz [hayalle karışık] bir surette tenvir etmekteydi [aydınlatmaktaydı].” (s.121)

“Yıldızlar hazin, hafif ziyalarla iltimaa [parlamaya] başlamış; kesif ziyalarla zulmetlerden mürekkep [yoğun ışıklarla karanlıklardan oluşmuş] bir süt-re-i hayal-amiz [hayalle karışık bir örtü] semavatı [gökleri] istilâ etmişti.” (s.127)

“Odanın ortasında mevzu [konmuş] olan kandilin ziya-yı kesifi [yoğun ışığı] hafif daireler tersim ederek [çizerek] zulmetlere nim bir reng-i nuranî [yarı ışıklı bir renk] veriyordu.” (s.130)

“Ufuk üzerinde aheste aheste yükselerek eşi’a-i siminini [gümüş ışıklarını] emvac-ı bahre [denizin dalgalarına] salıveren kamerin ziya-yı hazini [ayın hüznünlü ışığı] odayı nim tenvire [yarı aydınlatmaya] başlamıştı.” (s.146)

“Güneş son ziyalarıyla afakı [ufukları] selamlayarak iğtirap ediyordu [batıyordu].” (s.162)

“Odanın sükût-ı matemîsi içinde hafif bir ziya duvarların, perdelerin, beyaz örtülerin üzerinde zulmetleri [karanlıkları] kovalayarak batî temevvüclerle [yavaş dalgalanışlarla] cereyan ediyordu [akıyordu].” (s.166)

“Odada sarı, hazin ziyalı bir kandil, küçük küçük daire-i ziyalar tersim ederek [ışık daireleri çizerek] nim bir surette [yarım yamalak bir halde] intişar ediyordu [ışık yayıyordu].” (s.167)

“Etraf mahuf bir zulmete [korkunç bir karanlığa] müstağrak [dalmış] idi.” (s.170)

“Duvarın yanında bir kandil genç kızın gölgesini azim, mehib [büyük, heybetli] bir surette aks ettiriyor; hazin ziyalar duvarların üzerinde acib [tuhaf] resimler tasvir ederek [çizerek] oynuyordu.” (s.182)

Yazarın *Nemide* adlı eserine geçildiğinde, bu eserde de tabloların yazarın bir önceki eserindeki karakteristiğini koruduğu görülür. Bu eserdeki tablolarda da tahkiye ve tasvir bütünlüğü devam etmekte; tasvirler kurgunun etkisini artırır bir biçimde eserde yer almaktadırlar.

Eserde *Nemide*'nin mutlu ve huzurlu olduğu dönemlerde tablolar da aydınlıktır:

“Biraz evvel ufukta azim [büyük], muhib [heybetli] bir ateşten küre şeklinde parlayan güneş; şimdi semanın derin, uzak bir köşesinde bir parlak nokta gibi parlıyordu.” (s.21)

“Sema; nurlara, ziyalara istiğrak etmiş [boğulmuş] şeffaf bir reng-i laciverdiden [lacivert renkten] ibaret kalmıştı.” (s.21)

“Kuşlar, tabiatın o mini mini mesutları, yaprakların üzerinden son jaleleri toplayarak bahçeyi sevinç avazeleriyle dolduruyorlardı.” (s.21)

“Sabah olduğu zaman odasının açık olan penceresinden güneşin mütebessim ziyası mesrurane iltima’ ederek [ışığı sevinçle parlayarak] içeriye girdi.” (s.38)

“Biraz ötede Boğaz’ın mevceleri [dalgaları], bulutların arasından, 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.” (s.86)

Kurgu dramatikleştikçe, tablolar da rengini yitirmeye, kararmaya ve donuklaşmaya başlar:

“Hafif bir ay ziyası geceyi donuk bir aydınlık içinde bırakmıştı.” (s.130)

“Odası karanlıktı, fakat berrak bir sema üzerinde parlayan aydan akan donuk bir ziya [ışık] odayı hafif bir surette tenvir ediyordu [aydınlatıyordu].” (s.139)

“Ay doğmamıştı, karanlıktı.” (s.180)

“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.” (s.181)

“Şimdi sema yavaş yavaş hafif bir zulmete istiğrak ediyordu [karanlığa batıyordu].” (s.187)

Yazarın *Bir Ölünün Defteri* adlı eserinde tablolar âdeta bir ölünün matemini tutuyor gibidir. Bu tabloların bazılarında yağmurun bir hüznü fonu oluşturduğu görülür:

“Beylerbeyi'nin denize nâzır [bakan] yalularından 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.” (s.11)

“Müncemid [Buz gibi] bir rüzgârla karışık yağmur durmadan sukut ediyordu [yağıyordu].” (s.17)

“Yağmur bir matem zemzemesi [yas] ezgisi gibi zulmetlere hafif fisiltılar neşrederek [yayarak] durmadan düşüyordu.” (s.20)

Karanlık ve gölgeler, bu eserdeki tabloların da hâkim görüntüsüdür:

“Yollarında birkaç hatvede bir tesadüf ettikleri ağaçlardan, ayaklarının altından akıyor gibi kayıp ezilmiş kumlardan çıkan gecelere mahsus hışıltı fikirlerini zulmet ve sükûttan müteşekkil [karanlık ve sessizlikten oluşmuş] bir beşikte sallıyordu.” (s.17)

“Etrafı istila eden kesif zulmetler [koyu karanlıklar] arasından birer gölge gibi geçiyorlardı.” (s.20)

“Gözleri perişan bir nazarla [bakışla] etrafı ihata eden zulmetleri [çeviren karanlıkları], zulmetlerin içinde birer kesif heyula [yoğun hayalet] gibi duran ağaçları, gözlerinin altında bulutlara gömülmüş elvahi [tabloları]), sislerin arasından birer hayal gözü gibi garip ihtizazlarla [titreyişlerle] bakan ziyaları dolaştı.” (s.20)

“Zulmet!.. Sükût!.. [Sessizlik]

Her köşede bir gam eseri, her manzarada bir hüznün rengi vardı.” (s.20)

“Etraf sakin, rüzgâr hafif, karşı sahilde koruların muzlim sâyeleri [karanlık gölgeleri] titrek, semanın nurdan in'ikâsları [ışıkta yansımaları] altından denizin dalgacıkları bir terane [nağme] ile girizan [kaçıyor] idi.” (s.90)

Yazar, *Ferdi ve Şürekâsı* adlı eserindeki tablo kullanımlarında da, tasvirlerin kurgu ile uyumunu devam ettirir. Dönemin ve yazarın kelimelerle tablo yapma anlayışı bu eserde de tüm canlılığı ile gözler önüne serilir. Güneşin batışı, âdeta canlı bir tablo gibi resmedilir:

“Şimdi gurûbun mukaddime-i zalamı [güneşin batışının ilk karartısı] olarak etrafı ince bir sis kaplıyordu. Reng-i sâfi [saf rengi], rida-yı nîm-şeffafi [yarı saydam örtüsü] altında cüz'i [az] fark edilen bu hafif bulutlu kış semasının bir köşesinde güneşin çehre-i lal-gûnî [kızıl çehresi] süzülüp akıyor, Haliç'in rakit [durgun] suları üzerinden yavaş yavaş çekiliyordu.” (s.44)

Karanlıklar ve gölgeler bu eserdeki tablolar da hâkimiyetini sürdürür:

“Oda karanlıktı; yalnız duvarın içine gömülmüş küçük bir ocağın alevleri kırmızı bir ziya neşrediyordu [ışık saçıyordu].” (s.49)

“Önünde bulunduğu pencere, odanın kesafet-i zulmeti [koyu karanlığı] içinde bir safha-i sehabernâk-ı pulad [çelik bir levha] gibi biraz münevver [aydınlık] görünüyordu.” (s.146)

“Burası karanlıktı; yalnız ateşin hafif bir kızılığı vuruyordu.” (s.253)

Bu eserde, tabloların tahkiye ile birbiri içerisine geçirilmiş olduğu ve böylece kurgunun da etkisinin arttırıldığı da görülür. Bu durum, bu dönem eserlerinin yapısında tasvirin gücünü bir kez daha ortaya koyar:

“Yanmış bir ev... Ateş içinde tüten enkaz altında kalmış bir servet... On sekiz yaşında yanmış bir genç gelin... Deli olmuş bir adam... Ferdi o hali görmek istemişti. Kızının yanına getirdiler. Bir ona, bir de evine bakıyordu. O mutantan [gösterişli] evin şu bir yığın ateşten, o güzel kızın o yaralar içinde vücuttan ibaret olduğuna inanamıyordu. Ağlamak istiyordu ağlayamıyordu. Karşısında İsmail Tayfur; çirkin, korkunç, kesik kesik bir kahkaha ile gülüyor, mütemadiyen [durmadan] gülüyordu?” (s.262)

Eserde kimi zaman tablo kullanımlarının, ruhsal tasvir ve tahlillerle iç içe geçtiği görülür. Bu durumun eserin dramatikliğini arttırmak için ortaya konduğu söylenebilir:

“Bu aralık, uzaktan, bahçenin içinden - zulmetler [karanlıklar] geniş bir nefes ile soluyormuş gibi - bir hışiltı çıktı; biraz sonra bu hışiltı, bir şelalenin sukutundan mütehassıl [akarken çıkardığı] gürültüler gibi gürleyerek etrafı istila etti [kapladı]; şimdi bütün bu âlem-i tenhâi [ıssızlık] içinden bir galeyân-ı dehhaş-i hâyuhûy [gürültü kaynaması], bir tarraka-i mahufe-i esvat [korkunç bir ses gümbürtüsü] çıkıyor; rüzgâr,

her dakika tezyid-i şiddet ve savlet eden [kuvvet ve saldırısım artıran] bir seylabe-i bela [bela seli] gibi; harabenin içine sokularak, bahçenin korularını sarsarak hadşe-res-i kalp olan [kalbi huzursuz eden] bir enîn-i mahuf ile [korkunç bir sesle] inliyor, gürlüyor, yuvarlanıyor; duvarlara, çatılara çarparak feryat ediyor; kafeslerden, kapılardan geçerek ıslık çalıyor; yine bu esnada şu odanın gûşe-i sefiline [yoksul köşesine] serilmiş şu firâş-ı ihtizarda [üzerinde can çekişilen yatakta] ölüm; ağzı tehevüründen [öfkesinden] köpürmüş ejder gibi kükreyerek kurbanını almaya çalışıyordu.

Şimdi pencerenin kâğıdı yırtılmış, perde düşmüş rüzgâr odayı istila etmişti. Şimdi zulmetler içinde zulmetlerden mürekkeb [karanlıklar içinde karanlıklardan meydana gelmiş] bir göz açılmış; bahçeyi, o manzara-i mahufayı [korkunç görünüşü] Sâniha'nın pîş-i nigâh-ı dehşetine maruz tutmuştu [gözleri önüne sermişti].

Sâniha, görmemek için gözlerini kapadı... Nagehan [birdenbire] gökler patlıyormuş, dağlar yuvarlanıyormuş gibi birer add-i mahuf [korkunç bir gürültü], uzak bir noktadan koparak, bir telatum-ı tufannüma-yı gulgule ile [tufan gürültüsüne benzeyen bir dalgalanmayla] zemin ve âsmânı [yeri ve göğü] sarsarak kâinatı velvele-i intrakı [gürültüsü] içinde boğdu. Eflak [gökler] çarpışmış da tutuşmuş gibi bir an içinde cihan, bir ziya-yı cehennemi [cehennem alevi] içinde kaldı, yine bir girdab-ı zalam [karanlık girdabı] içine düştü, yine parladı, yine söndü?

Şimdi gökler gürlüyor, şimşekler, bu şeb-i deycur [zifiri karanlık gece] bela-yı ateş-feşan tâziyelerle [ateş saçan kırbaçların belasıyla] kamçılıyor, rüzgârlar, bu hercümerc-i hevl-engiz [korkunç karmaşa] içinde ejderlerden mürekkeb [kurulu] bir ordu gibi bulutlan sürükleyerek koşuyor; yine bu esnada Sâniha'nın, o hayatın rüzgârlarına, fırtınalarına hâmisiz [koruyucusuz] maruz kalan zavallı küçük yetimin validesi, can çekişiyordu. (s.87-90)

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in *Maî ve Siyah* adlı eserine baktığımızda tabloların, âdeta şiirsel bir tablo gibi, dönemin ve yazarın sanat anlayışını da ortaya koyacak biçimde oluşturulduğu görülür:

“Bakınız, işte gözlerinin önünde gördüğü bu şeyler; başının üzerine açılan bu semada [gökte], yazın şu sıcak gecesine mahsus bir buğu ile örtülü zannolunan bu mailikler

[mavilikler] içinde titriyormuş, dalgalanıyormuş kıyas edilen [sanılan] bütün bu yıldız alayları, bunlar bir bârânı elmas değil mi?”

“Bârân-ı elmas!

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

Bir rüya içinde yahut sihir âlemi karşısında idi; kemanların titreyen eninleri [inleyişleri], flâvtanın kahkahaları, sanki bu aletlerden, bütün bu kırışlarla tahta veya bakır parçalarından sihirli bir nefesle canlanarak, katlanarak uçuşan küçük küçük nağmeler birbirine atılıyor; birinden ötekine bir hicran [ayrılık] sedası, ötekinden bir ıstırap [üzüntü] enini, şundan bir tahassür [özleyiş] nâlesi, diğer birinden bir ümit cevabı çıkararak, bütün o biçare [zavallı] insan ruhuna mahsus acılıkların talihliklerin hazinesi taşıyor, mai-siyah kelebekler gibi uçuşarak, birbirleriyle dudak dudağa bir visaş [kavuşma] içinde dağılıyorlar, yükseliyorlar; sonra bunlar o parlak semanın mailiklerine, şu muzlim [karanlık] denizin siyahlıklarına serpiliyor; işte işte şu aşağıya süzülen, şu yukarıya uçuşarak siyahlara bürünen soluk ziyalar! Bârân-ı elmas...” (s.36-37)

“İşte gözlerini kapayınca görüyor: Mai bir sema altında azim bir sahra [ova] ki sabahın hüzünden ve neşeden [üzüntüden ve sevinçten], renkten ve zulmetten, sükûttan ve nağmeden, gölgeden ve hayalden; o yekdiğerinin [bir diğèrinin] hem aynı hem gayri [başkası] zannolunan tezatlarından mürekkep [karşıtlıklarından oluşmuş] hali altında, henüz uykusundan tamamıyla sıyrılamamış mahmurluklarla [uyku sersemlikleriyle] yüklenmiş sisler arkasında boğulan ufuklara doğru uzanıp gitsin. Üzerinde bir sema ki geceden kalma siyahlıklarla gündüzün ilk şaşaaalarının imtizacından mürekkep [parıltılarının karışmasından oluşan] esmer bir renkle gözleri taltif eder [okşar], bir müphem [belirsiz] renk altında mai bir atlas [kumaş] halinde görünen semanın derin bir köşesinden Zühre'nin [Venüs'ün] beyaz handesi [gülüşü] hâlâ görünür; bakir [yeni] bir saffetle münevver [ışıklı] bir göz gibi bakmaktadır...”

O lacivertliklerinin bir tarafında henüz belirsiz bir nurdan toz savruluyor gibidir. Bu sahranın üzerinden, o semanın altından bir peri alayının kanatlarıyla dalgalanıyor denebilen hafif bir hava uçar ki dikkat edilse bir ruhani cihanın zembemesine [manevi bir dünyanın seslerine] benzer nağmelerle titrer. Bütün menazır [manzaralar] sabahlara mahsus o rengin müphemiyeti [belirsizliği] içinde hava ve hayalden mürekkep bir gölge şeklinde durur; fakat bir zaman gelir ki birdenbire bir ihtişam [görmek] çağlayanı dökülür, biraz evvel sönük duran sema sanki bir yangın ile dolar. Ufkun bir kenarından güneşin sinesinden [bağrından] sahraya bir nur tufanı döker, semanın bu muhteşem [görmek] yangını altında sahra müşevveşiyetten [karışıklıktan] sıyrılır, bütün sahra taze bir hayatın canlılığıyla tutuşur.” (s.37-38)

Gölgeler, karanlık, gece bu eserdeki tabloların da hâkim özelliğidir:

“Ahmet Cemil annesinin karşısında söyledikçe bazen mumun hafif oynak ziyası ile titreyerek duvarların üzerinden kaçışıyor, ta orada, türlü münevver rüyalarının incilasına [parlayışına], o küçük yatağın beyazlıkları arasına sokuluyor görünen gölgelere dalıyor; bazen ta boğazında bir girye ukdesiyle [ağlama düğümüyle] gözlerini süzerek, iskemlenin üzerinde ara sıra dalgalanıyor, mevhum fakat müteneffis [hayali fakat nefes alan] bir resim gibi şişiyor, kabarıyor, kâmilen [hep] uçuyor görünen; daha sonra birden yine toplanarak küçülen, zayıflaşan; ağlamış gözleriyle, solmuş çehresiyle, bütün meyus heyetiyle [ümitsizce] duran annesine bakıyordu. (s.286-287)

Yazar bu eserinde de, ruhsal tasvir ve tahlillerle iç içe geçmiş, böylelikle eserin dramatik etkisinin daha da arttırıldığı tablolara yer vermiştir.

“Güneş görünmüyordu, yalnız o tutuşan menfez [yarık] etrafında bulutlar bir kan tufanına boyanmış duruyor, biraz yüksekte siyah bir küme o yangının üzerinde gittikçe koyulaşan esmer bir kubbe kuruyor; kenarlardan pembe, kırmızı, al, sarı rişeler [püsküller] sarkıyor; bir tarafında erimiş bir yakut deresi ince kıvrıntılı bir hat ile yol açarak akıyordu. Birden manzara değişti, bu yangın sönerek ortasında kırmızı bir tabak açıldı, etrafında sağına soluna, altına üstüne deste deste sarı nurdan müteşekkil [oluşan] oklar fişkırdı. Bir saniye sonra yine değişti, bulutlar bu yakut kümeleriyle dolu tabak üzerine parça parça dökülmeye başladı, nihayet büsbütün örttü, artık hiçbir şey

görünmüyordu, orada siyah bulutlardan bir dağ yükseldi. Bir aralık güneşin son bir ziya hamlesi feveran ettiği görüldü, ta o dağın tepesinde tutuşmuş bir orman gibi parladı. Şimdi Ahmet Cemil'in gözleri bulanıyordu. Bütün denizi, semayı bu bulantı içinde karıştırdı, artık görmeyerek bakıyordu. Biraz sonra ayaklarının altında gizli bir hışıltı ile gecelerin sırlarını taşımaya hazırlanan suların üzerine geniş, uzun bir gölge düştü. (...)

Bu siyah bir gece idi... Öyle bir gece ki gökler bütün kandillerini söndürerek denizlere gayp [bilinmezlik] âleminin gizli şeylerini dökmek için hazırlanmış gibiydi. Yalnız ileride direklerle vacanın birer serseri şeklinde yürüyen gölgelerine zulmetler içinde rehberlik [karanlıklar içinde kılavuzluk] eden vapurun kırmızı feneri bu siyahlıklar arasında açılmış uzak bir kırmızı göz gibi parlıyordu. Bu siyahlıklar...

Ahmet Cemil işte şu saçlarının arasında üşüterek geçen rüzgârın, kanatlarını çırpa çırpa, bu siyahlıkları semalardan denizlere döktüğünü hissediyor, görüyor, onların sükütu feşfeşesini [onların düşmesinin hışırtısını] işitiyordu. Kendi kendisine, içinden, hep şahsi üslubunun tabirlerini [kişisel biçiminin ifadelerini] tekrar ederek: Sanki bir bârân-ı dürr-i siyah [bir siyah inci yağmuru]! diyordu.

Birden, bu siyah gecenin karşısında aklına bir başka gecenin hatırası geldi.

Ta hulya hayatının başlangıcında, ümitlerinin incilas [parlaklığı] zamanında Tepebaşı Bahçesi'nde Haliç'e bakarak seyrettiği mai gece ile o bârân-ı elması tahattur etti [o elmas yağmurunu hatırladı].

Gözlerinin önünde o mai gece ile bu siyah gece tekabül etti [karşılık oldu]: Mai ve siyah.

Ah! Biçare hırpalanmış, ezilmiş hayat!.. Mai bir gece ile siyah bir gece arasında geçen şu nasipsiz, bahtsız [talihsiz] ömür!.. Bir bârân-ı elmas altında inkişaf ederek [belirerek] şimdi bir bârân-ı dürr-i siyahın altında gömülen o emel çiçekleri!..

İşte, işte, görüyor, gözlerinin önünden yağan bu siyahlıklar, denize döküldükçe bir bir sekerat zemzemesiyle [son nefes ezgisiyle] boğulan bu zulmetler, işte bunlar o hulya hayatının üzerine çekilen bir matem kefeni değil miydi?

O vakit denize baktı: Siyah bir deniz.. Karanlığın içinde geminin kenarından esmer bir köpükle kaynaşarak firar eden o siyahlıkları görüyor, altında mahuf, muhiş [korkunç], adem vehmi [yokluk düşüncesi] veren siyahlıktan başka bir şey görmüyordu.

Ah! Bu denizin zulmetlerinde saklanan hakikatler, asıl hakikat... Bir karar hamlesi yalnız bir küçük hareket, oraya gidebilirdi. Oraya gitmek, bu siyahlığın içine, bir daha çıkılamaz, avdet olunamaz [dönülemez] derinliklerine gitmek...

Dalgalar uzun, kalın birer siyah yılan gibi kıvrana kıvrana, yuvarlana yuvarlana açılıyor; bellisiz bir lisan ile zulmetlerin sonsuz uzaklıklarına doğru serilerek onu davet ediyordu [çağırıyordu].

Bunların siyah kucağına atılmak, yarın doğacak olan o güneşin hayatın sefaletleriyle istihza eden ziyasından [güneşin yaşamın yoksulluklarıyla alay eden ışığından] kaçmak, bu siyahlıklar içinde sonsuz bir yoklukla mesut ve müsterih [mutlu ve rahat] yuvarlanıp gitmek...

O zaman kendisini bu dalgaların arasında süzülüp latif bir gaşiy [hoş bir kendinden geçiş] ile mest olarak, sinirleri uyuşarak denizin o dipsiz uçurumlarına doğru iniyor vehmetti [hayal etti]. İniyor, bitmeyen bir sukût [düşüş] ile, zulmetleri tabaka tabaka yararak, şu siyah dalgaları kütle kütle sırtına alarak, yavaş yavaş, muntazam bir ahenkle [düzenli bir uyumla], ademe [yokluğa] tam bir teslimiyetle iniyordu. Evet, bir karar hamlesi, yalnız bir küçük hareket, nasipsiz geçen hayatı ile şu faydasız vücut arasında bu denizin bütün siyah tabakalarını bir set silsilesi gibi bırakarak ta şu ummanın [okyanusun] bir türlü sonu bulunamayan derinliklerine kadar inecekti.” (s.394-400)

Yazarın *Aşk-ı Memnû* adlı eserindeki tablolara bakıldığında görülmektedir ki; tabiat, algılar ve duyular ile de zenginleştirilerek, bazen renkli bazen hüznü ve solgun, âdeta canlı bir tablo gibi sunulmuş; bir bakıma dönemin anlayışının bir tezâhürü olarak kelimelerle resim yapılmıştır:

“Henüz sulanmış bahçeden toprak kokusuyla karışık çiçek rayihaları odanın beyaz leylak sularıyla meşbu havasını serinlendirdi. Bahçenin yeşilliklerine bürünerek

koyulaşan esmer bir ziya girmiş, sanki buraya sönmeye amade bir zaaf ile yanan yeşil bir fanusun renklerini serpmiş idi.” (s.42)

“Hafif bir rüzgâr önlerinde denizi okşayarak, koyu siyah kütleleri koyu karanlık sularında çalkalanan sandalların, gemilerin uzayan gölgelerini şikeste ve meftur hamlelerle sahile kadar uzatmaya çalışıyordu.” (s.53)

“Ada'nın üstünde sıcak bir gün hazırlanıyor; etrafta ufkun müphem maviliklerinde bati bir sis uçuyordu. Uzakta İstanbul, minareleriyle, camilerinin kubbeleriyle, tepelerinin yeşil ağaç kümeleriyle köpükten bir deniz içinde titriyor gibiydi. (s.124-125)

“Beyaz! Beyaz! Beyaz!.. Bu gecenin azim, yüksek ağaçları vardı ki beyaz başlarını, beyaz kollarını kaldırarak silkiniyorlardı; beyaz bulut kümelerinden yığıla yığıla göğüslerini germiş dağların arasında beyaz saçlarının beyaz köpüklerini savurarak yükselen dalgalarıyla bir deniz kabarıyordu; ta yukarıda, bir sukut vakfesi içinde kalıvermiş kar tufanlarının arkasında beyaz bir ay... Sonra bütün bu beyazlıkların üzerinden koşan alay alay gölgeler, bu beyaz cihanı siyah bir memat nefesi içinde saran bulutlar ve her tarafta azim bir sükût; ne bulutlarda küçük bir zemzeme ne dalgalarda hafif bir feşafeş ; hiç, hiçbir şey yok, yalnız bu ölmüş gecenin üstüne ta uzaklardan, kim bilir nerelerden, belki mevcut cihanın ötesinden kâinatın hayatına mersiye okuyan bir ses; nihayet kefenlerinin altında dinlenen bu ıstırap mahşerinin üstüne bir rahmet kevseri hükmünde dökülen son enin...” (s.323-324)

“Güneşin son ziyaları baygın buselerle Kanlıca tepelerini yalıyor, ta ötede Beykoz'dan bati bir seyelan ile gelen beyaz bir bulut parçasının bir kenarı donuk şişe beyazlığı ile parlarken altında geniş bir hat tedrici koyulaşan bir gölge şeklinde duruyordu. Bu latif kış gününden istifade ederek Boğaz'ın sakin sularını okşayan sandallar, kayıklar geçiyordu; karşıda Şirket'in bir vapuru siyah dumanlarını serpererek yer yer yalıları gizlerken iri bir İngiliz şilebi, güvertesinde öteye beriye koşan dört beş başla, sakit, تنها, sanki yapıyınız, Karadeniz'e doğru ilerliyordu.” (s.372)

Yazarın *Aşk-ı Memnû* adlı eserinde de, ruhsal tasvirlerle iç içe geçmiş tablolara rastlanır:

“Ötede kandilin titrek ziyası odanın mahrem gölgeleriyle boğuşuyor gibiydi; masanın üzerinde şişelerin irileşen, nispet haricinde şişen gölgeleri odanın döşemesine dökülüyordu. Şimdi Bihter yatağının içinde, hakikatle hulyanın arasına cebinliğinin tül duvarını çekerek yatıyor, odanın sükûmunda bir uyku nefesi uçmaya başlıyordu. Yalnız - ufuklardan bir parça güneş istemek için yuvasının kenarında bekleyen beyaz bir güvercin yavrusu gibi- yataktan, cebinliğin arasından küçük, tombul bir ayak sarkıyor; asabi bir hırçınlıkla sallanarak şuh, çapkın bir davet manasıyla güya bu emel yatağına takım takım hülyalar çağırıyor; “Evet!” diyordu. “Buraya geliniz mutantan [görkemli] yalılar, beyaz kıklar, maun sandallar, arabalar, kumaşlar, mücevherler, bütün o güzel şeyler, bütün o müzehhep [yaldızlanmış] emeller... Siz, hepiniz, buraya geliniz...” (s.59-60)

“Pencereye yaklaştı. Serin, yıldızlarla dolu bir geceydi. Gündüzün sinirlerde takat[güç] bırakmayan sıcağından sonra taltif eden[gönlü hoş eden] bir rüzgâr ratıp[nemli] nefesleriyle havayı okşuyor, güya şedit[şiddetli] bir hummanın ateşlerinden sonra bir kerem eli hastaya güzel kokulu bir suyun damlalarını serpiyordu. Eli pencerenin kenarında ,kapamadan evvel biraz durdu, uzun bir susuzluktan sonra serin bir pınara tesadüf etmiş bir sahra yolcusu hırsıyla bu havadan içti, azim bir inşirah[ferahlık] hazzı duydu.” (s.198)

“Havada latif bir hararet[yumuşak bir sıcaklık] vardı, güneş bu sabah vaktinden evvel uyanmış bir bahar getiriyordu. Nihal bu havayı teneffüs eder etmez[solur solumaz] hüviyetinin derinliklerine kadar ısındığını hissetti. Bahçenin yollarında karlar, yumuşamış, gevşemişti; beyaz donuk bir cam tabakasıyla örtülü zannolunan dallardan mütevali[art arda] katreler düşüyordu,bunlardan bir tanesi geçerken Nihal'in boynuna düştü. Bir sayha[haykırış] ile boynunu kıstı.” (s.333)

“Bu odada daha ziyade durmak istemedi; karşıdan karanlık gecelere mahsus rüyet[görme] hadisesiyle deniz küçülmüş, sahil yaklaşmış, etraf zulmetlerden istifade ederek birbirine sokulmuş gibiydi. Kanlıca tepeleri mühip[heybetli] zulmet kütleleri şeklinde Bihter'e tekarrüp ediyor[yaklaşıyor], onu ezmek istiyordu.” (s.377)

Kırık Hayatlar'daki tablolara bakıldığında, karanlığın, sessizliğin, hüznün bu eserdeki tablolara da etki ettiği; bazı tabloların yine ruhsal tasvirlerle birlikteliği görülür:

“Şimdi o soğuk akşam rüzgârı müncemid bir adem nefsi zulmiyle [donmuş bir yokluk soluğunun acımasızlığıyla], biraz evvel burada kaynaşan hayat ve hareketten, toprakların derinliklerinden birden açılıvermiş bir uçuruma çöküp kaybolan o velveleli [gürültülü] halktan sonra zulmet ve sükût [karanlık ve sessizlik] saçarak bu harabi levhasının [harap olmuş tablosunun] melul ufuklarına gittikçe siyah sisler yığarak muzlim [karanlık] bir kefenle her şeyi örtmek istiyordu.” (s.76)

“Sokağın binalarla dolu kısmı bitip de birden kendisini İhlamur'a îsâl eden [ulaştıran] yolun tepesinde, iki tarafı geniş sırtlarla imtidad eden [uzanan] bir açıklıkta bulunca, karşısında Yıldız tepelerinden başlayarak sağında Boğaz'ın Anadolu kıyılarına kadar sarkan mücellâ ve münevver semayı [parlak ve aydınlık gökyüzünü], bütün etrafında karışık hatlarla eteklerini seren mahalleler ortasında İhlamur kıytuluklarına doğru akan yeşil sırtları alıp göğsüne basmak isteyen bir nazarla ihata etti [kavradı]; ve ancak o zaman bütün ciğerlerini serinlendirerek dolduran uzun bir nefesle bu geniş ve تنها manzaraların sükûn ve inşirahını [gönül açıcılığını] içti. Orada şeddin üstünde, dikilerek bu güneşin altında sine sine uyuyan, şurada burada tek tük yolcuların, koyunlarla keçilerin, çocuk kümelerinin hayat hareketi, derin uykusunu ihlale [bozmaya] kifayet edemeyen bu sükûn levhasına [görünümüne] karşı:

-Beni tanıdınız değil mi? Size ben büsbütün başka bir adam olarak geliyorum... demek istiyor gibiydi.” (s.187)

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in *Nesl-i Ahîr* isimli eserinde, yazar âdeta roman kurgusunun dışındaki gerçek hayatı bir tablo gibi algılayıp, bu tabloyu “elvah-ı muhteşeme” olarak değerlendirip eserinde de kelimelerle resmetmek istemiş gibidir:

“Şimal [kuzey] denizlerini, Afrika semalarını, İstanbul âfâkını [ufuklarını] bütün hâtıralara nakş-ı müebbedle [ölümsüz bir nakışla] çizen kalem bunda da öyle mutantan [gösterişli], debdebedâr elvah-ı muhteşeme [debdebeli muhteşem tablolar] resmetmiş idi ki gözler kamaşıyor, zihinler bunlardan taşan elvan ve dârât [renkler ve gösteriş] ile boğuluyordu.” (s.35)

Bu eserdeki tablolarda eleştiri de görülür:

“Beyoğlu'ndan başlayarak inen mamurenin [bayındır hale gelmiş yerlerin] önünde kaçıyor zannedilen o siyah köhne mahallatı [mahalleleri] elemle dolu bir nazarla süzdü. Sağ tarafta mezaristan [mezarlık], ulu ağaçlarıyla, yıkık duvarlarıyla, asrîde [asırlar görmüş] taşlarıyla burada vücuda gelecek [ortaya çıkacak] şehri münevverin [aydınlık şehrin] hayal-i baidine [uzak hayaline] nasb-ı nigâh-ı yes etmiş [ümitsizce gözlerini dikmiş], melûl [mahzun] bekliyor gibiydi.” (s.133)

Gölgeler, bu eserdeki tablolar da yerini alır:

“Artık güneş batmıştı, şimdi gölgeler tekasüf ederek [yoğunlaşarak] ağaçların arasına güya tabaka tabaka siyah tüller geriyordu. Ta bir taraftan semayı küşâde [açık] bırakan açıklıkta, üzerinde son bir kırmızılık müheyya-yı intifa [sönmeye hazır] duran, bir demet beyaz tüy şeklinde, bir küçük bulut parçası ufkun gittikçe esmerleşen reng-i kebuduna [mavi rengine] bir rişe-i berf [kardan bir püskül] talik ediyordu [asıyordu].” (s.240)

Karanlık, bu eserdeki tablolar da hâkim görüntülerden biridir:

“Gece karanlık idi; karşıda karanlığın içinde daha kesif bir siyahlıkla Heybelinin muzlim [karanlık] cephesi yükseliyor, daha sonra, üzerinde câbecâ [yer yer] sarı yollarla bir siyah örtü şeklinde uzanan sema ile birleşip karışıyordu; Heybeli'nin de ötesinde berisinde sarı gözler kirpiklerini kırıyor gibiydi.” (s.363)

“Sema tamamıyla berrak idi. Ne bir leke, ne bir bulut parçası... Üzerine siyah bir tül çekilmiş mai bir atlas donukluğuyla 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.” (s.420)

“Böyle karanlıkta, etrafa, yavaş yavaş ışıkları dökülen geceyi ve etraf siyahlandıkça mailiğine bir safvet ve şefafet geliyor zannedilen semayı, şimdi her tarafta avuç avuç serpilmiş elmas parçalan şeklinde beyaz handeleriyle ışıldayan yıldızları, uykuya benzer bir uyusukluk içinde, intizarın uzunluğundan mümkün mertebe az haberdâr bir nevi muattaliyyet-i his [boşluk duygusu] içinde büzülerek, temaşayı tercih etti.” (s.421)

Kurgunun etkisi yine bu eserde de, ruhsal tasvir ile iç içe geçmiş tablo kullanımıyla arttırılmak istenmiştir:

“Başının üzerinde Köprü'nün uğultusu vardı. Hayat-ı şehrin bütün velvele-i şâtareti [sevinç dolu gürültüsü] görülmeyerek yuvarlanıyordu. Ayaklarının altında suların yavaş yavaş fisiltularla gelip dubanın kenarına çarpan dalgacıkları ona mevâid-i esrarengiz ile memlû bir cihan-ı meçhulden peyâm-âver oluyordu [esrarlı vaatlerle dolu meçhul bir dünyadan haber getirir gibi oluyordu]. Ve buradan gözleri kayarak ileriye bakıyordu. Bir tarafta Haliç âsûde sularını güneşin iltimââtı [parıltıları] altında sererek imtidâd ediyordu [uzayıp gidiyordu]. Diğer tarafta, bir hatt-ı münkesir [kırık bir çizgi] takip ederek geçen nazarı bir güzergâh [yol] buluyor ve buradan ta Ortaköy'e kadar giden bir medd-i nigâh [görüş açısı] açılıyordu. (...)

Gözleri Boğaz'm güneşle fıkırdayan sularına kapılarak dalıyordu, birden ta ciğergâhında güya bütün hüviyetini yırtan bir acı duydu. Silkinerek ayaklarının altına baktı. Burada sular gölgelenerek, adeta siyahlanarak, onun zîr-i nigâhında [bakışlarının altında] bir gavr-ı ka'r-ı nâyâ-bm [dibi görünmeyen bir çukurun] boşluklarını açıyordu.

Ve birer birer bütün tanıdıklarını, sevdiklerini gördü; sonra memleketin, milletin bütün evlâd-ı mecrûhesini [yaralı evlâtlarını], bütün o fakir ve marîz [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 aşığılanmış ve hastalanmış ömrün] bütün elvah-ı siyahını [siyah tablolarını] işte ayaklarının altında açılan bu uçurumun boşluklarına gömülüyor zannetti. Şimdi bir hummanın kâbusları içinde imişçesine hâtıratı inhilâl ediyor [çözülüyor], güya hüviyet-i hissiyesi [duygusal kimliği] zezebana 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 agûş-ı samimiyetin [samimi kucağın] içine alıp sararak birleştiriyor ve güya ruhunun içinde de, işte şu ayaklarının altında zîr-i nigâhına mütelâtım [bakışına çarpan] siyahlıklarını, mütevâlî [art 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 bir acıya] firâş-ı tesliyet ü nisyanını cazibe-i nüvazişkârını [teselli ve unutma

yatağının okşayıcı cazibesini] gösteriyordu. Kendisini unutup, yok olmuş kıyas ediyordu, ve bu yokluğun içinde öyle bir hazz-ı ca-vidânî [ebedî haz], öyle her şeyi şişleyip her derdi uyuşturan, her eleme teskin eden bir zevk-i gaşyâver [insanı kendinden geçiren bir zevk] buluyordu ki, ilelebet böyle kalmak, bir daha uyanmamak istiyordu. Evet, bir daha uyanmamak... (...)

Ayaklarının altında suların feşâfeş-i esrar-perveri [gizemli fişiltısı] ona başka bir hayatın başka bir saadetinden bahsederek "Biraz daha, biraz daha!.." diyordu; bir aralık uykusundan zor uyanan bir marîz-i mahmum [sıtmalı bir hasta] hâlinde gözlerini açıp, oraya, o boşluğun derin siyahlıklarına bakmak istedi. Orada ne vardı? Ne olabilirdi?

Ve o boşluk, bîintiha amâkmın telâtumlarını [uçsuz bucaksız derinliğinin dalgalanmalarını] döndürerek, hayalini bir kasırğa içinde çekiyordu. Çekti, çekti. Artık şimdi men edilemeyecek, tatil olunamayacak bir kuvvetin elinde idi. Yavaşça, güya eriyip akıyormuşçasma, gözlerini kapadı ve kendisini salıverdi." (s.614-618)

Görölmektedir ki; Hâlid Ziya Uşaklıgil'in eserlerinde tablolar da kurguyla, dönemin sanat anlayışı ve temleriyle bütönlük arz edecek bir biçimde yer almıştır. Bu tabloların genel karakteristiğini karanlıklar, gölgeler ve hüçün oluşturur. Roman kişilerinin mutlu ve huzurlu dönemlerinde tablolar daha aydınlıkken, kurgu dramatikleştikçe -ki çoğu zaman öyledir.- tablolar da rengini yitirmeye, kararmaya ve donuklaşmaya başlar. Kimi zaman tablolar ruhsal tasvir ve tahlillerle iç içe geçirilerek, eserlerin dramatikliği daha arttırılmak istenir. Ayrıca yazarın eserlerinde tabiat, algılar ve duyular ile de zenginleştirilerek, bazen renkli bazen hüçünlü ve solgun, âdeta canlı bir tablo gibi sunulmuş, bir bakıma dönemin sanat anlayışının da bir tezâhürü olarak kelimelerle resim yapılmıştır. Yazar, tüm bu tablo kullanımlarıyla , eserlerinde tasvirin gücünü ve önemini bir kez daha ortaya koyar.

2.2. Mehmet Rauf'un Romanlarında Tasvir*

Mehmet Rauf, 1875 yılında İstanbul'da doğmuştur. Mekteb-i Bahriye'yi bitirmiş, Boğaziçi'nde tersane gemisinde irtibat subaylığı yapmıştır. Hâlid Ziya İzmir'de *Hizmet*'i çıkardığı yıllarda, daha birbirlerini tanımazlarken, ona bazı küçük hikâyelerini göndererek basılmasını sağlar. 1895 yılında ise, Hüseyin Suad, Hüseyin Cahid ve Hâlid Ziya'nın yazdıkları *Mekteb* dergisinde yazmaya başlar.

Mehmet Rauf, 1896'dan sonra Servet-i Fünûn Topluluğu'na katılmıştır. Servet-i Fünûn dağıldıktan sonra, 1908 yılına kadar yazı yayınlamaz. 1908 yılından sonra ise, çeşitli dergilerde makaleleri, hikâyeleri, romanları ve piyesleri çıkar. 1909 yılında *Mebâsin*, 1923 yılında *Süs* adlı kadın dergilerini çıkarır. Müstehcen bulunan *Zambak* hikâyesinden sonra askerlikten çıkarılır ve hayatını yazıyla kazanmak zorunda kalır. Son yılları hastalıkla geçen Mehmet Rauf'a bu yıllarda hükümetçe maaş bağlanmış, 1931 yılında İstanbul'da ölmüştür.

Kenan Akyüz'e göre; "Rauf'un romanlarındaki esas muhtevayı ferdin iç hayatı kurar. Bundan, bütün romanlarının daha çok psikolojik roman çeşidine sokulabilecekleri sonucuna varmak güçtür. Temalarının genellikle ferdi bir karakter taşımalarına rağmen, romanları içinde psikolojik roman türüne konulabilecek bir tek eseri vardır: *Eylül*. *Eylül*, gerçekten, Türk romanının bu tarzdaki en başarılı örneğidir." (Akyüz,1995: 119) Bununla birlikte yazarın *Eylül* eserinin dışında, *Ferdâ-yı Garam*, *Genç Kız Kalbi*, *Karanfil ve Yasemin* gibi eserlerindeki ruhsal tahlillerin yoğunluğu da inkâr edilemez. Orhan Okay'a göre ise; "Yasak bir aşkın psikolojisini derinliğine ve başarıyla işleyen *Eylül*, Hâlid Ziya'nın denemelerinden sonra, yer yer onları da aşan büyük bir ustalık gösterir." (Okay, 2005: 141)

Yazarın, uzun hikâye olarak nitelendirilebilecek *Garâm-ı Şebab* adlı eserinden sonra, ilk eseri 1897 yılında Servet-i Fünûn'da neşredilmeye başlayan *Ferdâ-yı Garâm* adlı eseridir. İnci Enginün bu eser ile Cenab Şahabeddin'in *Son Arzu*'su arasında benzerlik kurar ve *Ferdâ-yı Garâm*'ın kahramanının da sevgilisine tıpkı *Son Arzu*'daki gibi "gel

* Çalışmamızda Mehmet Rauf'un incelemeye tâbi tutulan eserleri: Mehmet Rauf, *Ferdâ-yı Garâm*, Muhtar Halid Kitabhanesi, İstanbul, h.1329; *Eylül*, 3.b., Orhaniye Matbaası, h.1341; *Genç Kız Kalbi*, Tehsil-i Tabaat İdaresi, İstanbul, h.1330; *Karanfil ve Yasemin*, Matbaa-ı Amedi, İstanbul, h.1340; *Defîne*, Gündoğdu Matbaası, İstanbul, 1927; *Kan Damlası*, Amedi Matbaası, İstanbul, 1928; *Halâs*, Muallim Ahmet Halit Kitabhanesi, İstanbul, 1929.

beraber ölelim” dediği tespitinde bulunur. (Enginün, 2007: 363) Sermed ile Macid’in ölümle eş değer tuttıkları aşklarının konu olarak seçildiği eserde, insan tasvirlerindeki ayrıntılar dikkat çeker.

Mehmet Törenek’e göre; “Ferdâ-yı Garâm birçok yönden Eylül’ün öncüsüdür. Bu romanda ele aldığı tipleri Eylül’de daha derinleştirecek, mekân daha genişleyecek, vaka biraz daha hareket kazanacaktır.” (Törenek, 1999: 74)

Aynı dergide, 1900-1901 yıllarında tefrika edilen *Eylül* ise yazarı, asıl şöhretine ulaştıran eseridir. Türk Edebiyatı’nda psikolojik roman türünün ilk örneği kabul edilen eserde konu Suat- Necip ve Süreyya ekseninde döner. Eserde, eserin türüne paralel olarak derin ruhsal tahliller yapılmıştır.

“Romanın adı ise, aslî şahıs Suad’ın hayatı, ümitleri ve hayalleri ile yakından ilgilidir. Suad, kendi acı ve ısrıp dolu hayatı ile, tabiatın eylül ayı gelince aldığı çıplak manzara, sararıp düşen, çiğnenip çürüyen yapraklar arasında bir ilgi kurar, hayâtını, yaz mevsiminin ardından ansızın gelen hüznün ve kederin sembolü sonbahara benzetir.” (Özbalcı, 1997: 29)

Yazarın 1912 yılında Servet-i Fünûn’da tefrika edilen *Genç Kız Kalbi* adlı eseri, bir genç kızın günlüğünden hareketle, hayal kırıklıklarını, hakikat ile hayalleri arasındaki çatışmaları konu alırken, *Karanfil ve Yasemin*, bir aşk üçgeni içerisinde, aşkın nasıl tüketildiğini konu alır. Eylül, Suat ve Necip’in ölümüyle sonuçlanırken, burada da bir ölüm vardır ki o da Pervin’in ölümüdür. Neslin hayal - hakikat çatışması, melankoli, hüznün, karamsarlık ve ölüm gibi temleri Hâlid Ziya’dan sonra Mehmet Rauf’un bu eserlerinde de güçlü bir şekilde kendini hissettirir.

Yazarın *Define* ve *Kan Damlası* adlı eserleri polisiye bir hüviyet taşıırken, 1927’de neşredilen *Halâs*, Milli Mücadele Dönemi’ndeki bir aşk üçgenini konu alır. “Eserde aşk ile vatan sevgisi bir arada yürütülmüş, vatan sevgisinin aşktan önce geldiği, onun bir an önce kurtulması gerektiği vurgulanmıştır.” (Törenek, 1999: 118)

Mehmet Rauf’un eserlerindeki tasvir kullanımlarının, yine neslin sanat anlayışına ve hâkim temlerine paralel bir şekilde ilerlediği görülür.

2.2.1. Mehmet Rauf'un Romanlarında İnsan Tasviri

2.2.1.1. Fiziksel Tasvir, Portre

Mehmet Rauf, *Ferdâ-yı Garâm*'da okuyucuyu bir salon arka planı ile karşılar. Bu plan aynı zamanda batılı bir görünümün de arka planıdır. Roman kişileri gerek giyimleri, gerek duruşları gerekse yaşam biçimleriyle batılı bir biçimde sunulmuşlardır. Bunda elbette bu neslin ve bu neslin içinde bulunan yazarın sanat anlayışlarının ve bir bakıma bu anlayışı şekillendiren yaşamı algılayışlarının tezâhürü açıktır.

Eserdeki fiziksel tasvir ve portrelerde bilhassa giyimle ilgili ayrıntılara sıkça rastlanır. Bu ayrıntılarda siyah rengin hâkimiyeti hissedilir:

“Biri, salıncaklı bir sandalyeye uzanmış, elindeki mecmuanın resimlerini tedkik eden, koyu laciverd şâyâktan bir jop üstüne beyaz zemine ince siyah streñli bonje bir bluz giymiş, kaşlarının siyah samuru altında gözlerinin altın telleri parlayan bir genç kız.” (s.5)

“Bu, sertâpâ siyah ve dar elbisesi içinde vücudunun tombullukları titreşen, sarıdan ziyâde kırmızıya mâil saçları o zemin-i siyah fevkinde cildine mefrat bir şeffaflık veren bir genç kadındı.” (s.6)

“Bu, kameti levendini derâguş eden koyu yeşil kaluşunun gayet darlığından sonra takrib ettikçe perişan bir sermestlikle kollarına doğru taşan, beyaz, rakik ve şeffaf tenini yakasının tülleriyle ihâta eden esvabının fevkinde muhteşem, gür saçlarla mahmûl başıyla, siyâh, câzibedâr bir revnak-ı bitâb ile, siyâh gözleriyle simâsında bir vakar cediti görünen bir genç kızdı.” (s.8)

“Bu kâmet-i levendi, rengi siyâha yakın elbisesi, küçük siyah fesiyle, en küçük ihtimâmlara kadar kusursuzluk görünen suret-i telbisiyle mümtaz bir genç adamdı.” (s.11)

Eserin başkişisi Sermed'in fiziksel portresinde en dikkate değer noktalardan biri “gözlerinin hüznü siyah rengi”dir. Dönemin temlerine hâkim olan hüznü ve melankoli düşünöldüğünde, “hüznü bakan siyah gözler” dikkate değer bir kullanımdır. Masumiyeti ve zarâfeti ile vurgulanması ise, onu eserin diğeri insan portrelerinden hemen ayırır. Onda vurgulanan sadece dış görünüş değil, dış güzelliğinin içe de

yansıyan kısmıdır ki, bu kullanımla yazar, karakterlerinin ölüme değer aşkları için gereken zemini hazırlamıştır:

“Genç kızın kaşlarını zaptetmiş olan ifâde-i melâl bu akşam bir katiyyet-i erkam-ı haz etmişti.” (s.23)

“En muhmel kıyâfetinde öyle perişan bir edâ-yı teklif ki ancak doğuştan zarif olanlara mahsûstur. Mâhâzâ bütün nefâsetlerin, zarâfetlerin, ihtimamların fevkinde genç kızın simasında melûl, kedernâk bir nikâb-ı manzur olurdu; bir nikâb ki gözyaşlarıyla pür nem.” (s.39)

“Oh, onu bütün zevkiyle, bütün cismiyle, bütün çehresiyle ne kadar fevk’al arz buluyordu; saçlarındaki lisan-ı şiiir, gözlerinin renk-i melûl-i siyahı, dudaklarının hatt-ı suâli, cebhedeki teşekkül-i saf, kâmetinin levendâne ve mestâne hâli, nihayet bütün inceliklerine, bütün mânâsızlıklarına kadar tekrar tekrar gözünün önüne getirir, bütün sinelerin suret-i zineyle süsler, bütün yaramaz asabilikleri hissolunan, ince ökçelerini hırpalayan küçük ayaklarını, uzun, ince parmaklarının sedeflerini, elin teşekkül-i nerm ü latîfini tekrar görür, eldivenlerle derâgûş edilince bu elin ne pür heyecân bir şey-i hayy olduğunu tasavvur eder, bütün bunları araştırırdı.” (s.60)

Yazarın, fiziksel tasvir ve portrelerinde, eserin bayan başkişisi Sermed’i merkeze aldığı görülür. Sermed’in fiziksel özellikleri ayrıntılarıyla ortaya konulmuştur. Görülmektedir ki bu neslin eserlerinde, artık saçıyla, kaşıyla, bakışıyla, duruşuyla, yürüyüşüyle, var olan; varlığını ortaya koyan bir bakıma sosyal yaşamda “artık ben de tüm bireysel özelliklerimle varım” diyen bir kadın profili ortaya konulmuştur:

“Şimdi delikanlının gözleri orada saçlarının kümesi başına bir şekil hayâli veren Sermed’e in’itaf etmişti. Genç kızı, bu öğleden sonraya mahsûs güneşten sızan gölge içinde siyâh ve muhteşem saçları, beyaz latîf çehresi, bütün gözlerindeki renk-i hülyâ ile pek şâyân-ı perestiş buluyordu.” (s.74)

“Ve Mâcid hiçbir zaman hiçbir zaman Sermed’i bu kadar lâtif-i şâyân-ı perestiş bulmadığını düşünerek bu günlerin tırnaklı küçük parmakları avucunda hissediordu. Hayran, meftûn, pürgarâm bakıyordu. Koyu yeşil ipekli çarşafi, koluşun tenâsüb-i lâtifinden sonra bir derâgûş-ı samimi içinde belini sararak darlaşıyor, yine sonra

şiddetle köpüklenen bir dalga gibi tecavüz-i cûşacûş ile kabarak dağılıyor; bükülerek duman şekilleriyle omuzunu ihâta ediyor; başında bir eser-i nâdir-i zarâfet teşkil eden saçların eklil-i latifini hissetiriyordu. Lerzenâk köşkün altında siyâh şimdi bir râşe-i zilâm-ı nazarla, siyah gözlerle dudakların emelnuvâz tebessümler ile müzeyyen beyaz çehre, bu yeşil telatımların arasında bütün necâbet-i hududuyla bütün saffâfiyet-i cildiyle hâlelerle neşrediyordu. Çarşafının açık bırakılmış önü, genç kızın nâgihân bir irtîâş-ı semenle lertzân sinisini gizleyen eflâtuni bir erkek gömleği, dik ve derin yakalık arasındaki küçük bağlama vişne rengi boyun bağı gösteriyordu. Mineli küçük zincirli düğmelerle merbût kolluğu bileklerini kemâlen kapayarak yeşil dalgalarla altından beyaz küçük bir el çıkıyor, iki parmağı kemâlen Mâcid'de olan bu elin diğer parmakları avucundaki eldiveni sıkıyordu.” (s.104-105)

Mehmet Rauf'un ona asıl şöhretini kazandıran ve Türk Edebiyatı'nda “ilk psikolojik roman” olma özelliğini taşıyan *Eylül* eserindeki fiziksel tasvir ve portrelerde merkeze yine bir kadın karakter alınmıştır: Suad. Öyle ki Leylâ'nın Kays'ı Mecnun yaptığı gibi, Suad da Necib'i Mecnun yapmıştır. Günü birlik yaşayan Necib, eser boyunca aşkın acısıyla bir bakıma kemâle ermiş ve ölüm ile yokluğa karışmıştır. Suad, *Aşk-ı Memnû*'nun Bihter'i gibi değildir. Burada fiziksel tutkularına yenilen bir kadın karakter değil, bilakis ruhsal tutkularına karşı koymaya çalışan bir Suad vardır. Bihter'in ölümü yazarın bir bakıma baş karakterine verdiği bir cezadır; fakat burada yangın, bir cezadan çok, aşkın ateşiyle yanma ve belki de hiç bir araya gelemeyecek iki aşığın vuslatı görünümünde değerlendirilebilir. Yazarın bu eserinde de, tıpkı *Ferdâ-yı Garâm*'da olduğu gibi, zarâfetiyle, inceliğiyle ortaya konan; giyimi, tavrı, duruşu bir bütün oluşturan bir kadın karakter vardır:

“Necib şemsiyeye, çarşafa, peçeye, eldivene, bu kadın şeylerindeki zarâfet ve nahafete umk-ı ruhunda iştihaklarla titreyen bir meftuniyetle bakıyor, sonra Suad'ın küçük, bir küçük kuş denilecek ellerinin şemsiyeyi tutuşundaki şi're hayrân olarak perişan kalıyordu.” (s.90)

“Arkasında ince siyah çizgili keten bir gömlek vardı, saçları başının üstünde kestaneye yakın bir rengeyle dalgalanarak bir bulut gibi kümeleniyordu. Bu o kadar güzel bir levha idi ki: “Bî şüphede dikiş kadınları güzelleştiriyor” diye karar verdi; eski Necib sesini işittirerek: “Fakat düşündürüyor!” dedi.” (s.131)

“Onu ele geçmeyecek, temellük edilemeyecek, binaenaleyh başka hiçbir kadında bulunamayacak şeyleri için, râyihası, nazarı, tebessümü için seviyordu, ve bu râyiha sinesinin nefesi imiş gibi cansız, nazarı o kadar pâk, tebessümü o derece ma'sûm idi ki bu sâkit ve hürmetkâr perestişten, bunlara karşı kalbinde hasıl olan perestişten men'-i nefis etmek kail olunacak bir fedakârlık değildi.” (s.155)

“Ve burada birden Suad'ın önünde bulunup, bu temiz gözlerin, bu biraz zayıflamış saf simanın huzurunda kendine açtığı korkunç yaranın bütün acısıyla ağlamak istemişti.” (s.190)

Yazarın bu eserinde de kadın başkişisinin gözleri siyahtır. Siyahın tüm renkleri yuttuğu, kendinde erittiği gibi, âdeta Suad da Necib'i kendine meftun bırakır, kendinde eritir:

“Fakat onun gözlerinin siyah, siyah ve elîm nazarlarında kendinin ruhunu eriterek cezbeden bir güzellik, onu bir saniyede sersem ve bîtâp bırakan bir fûsun vardı ki hatta buna mukavemet edememekten bile elîm bir haz duyuyordu.” (s.190)

“Onu asıl öldüren Suad'ın gözleri idi. En çok kendini zevkle medhuş eden şeylerle ölüyormuş hissini hâsıl etmek için ölümün nasıl tatlı bir şey olduğunda tahayyür ediyordu. Bu gözler, ah bu gözler... Bunlara bir renk vermek kail mi idi? O kadar müddet bakamıyordu ki rengini tayîn edebilsin; bakmak mümkün mü idi? O kadar müddet bakamıyordu ki rengini tayîn edebilsin; mümkün değildi, bhusus nazarları telakkî ederse; ve ne zaman Suad'a baksa onun gözlerinin de kendine insibâbını görürdü. Bir anda tesâdüim edip çarpışan nazarlar... O zaman bu göze bir siyah elmas gibi, bir siyah âteş gibi yakarak bakıyor, ma'nâsında öyle iradesûz bir incizâp, öyle bir hem serzeniş hem perestiş, hem melâl, hem neş'e ma'nâları memzûc oluyordu, bunlar öyle gayr-ı muayyen bir tevalî ile titremek, paralamak, yanmak vehmi veriyordu ki onlara mansup nazar müptela, müncezzip, hayatta ondan başka zevk olamayacağına emniyetle, fakat hu derece zevkten sersem, bîtâb düşüyordu. Ah, ruhunda ne fırtınalar, bu nazarın siyah yahut koyu kestane huzme-i maanisi içinde ne hemen bayılıveren tehâcümleri oluyordu; eğer nefisini zapt etmese haykırmak lâzım gelecekti. Buna bir dakika bu iptila ile bakmak insanı yakar, eritir hissiyle, istese cebretse bile bakamayarak ve bakmak daima yetişilmez bir saâdet kalarak yaşıyordu. Aynı ma'nâ kaşlarda da, sade inhinâları, sade üzerlerinde uçuşan lerzişleriyle o neş'e ve melâl

ma'nâları tevalî ediyor ve beyaz yahut hafif sarı diye kat'i bir hüküm verilemeyecek olan ten üstünde, bu kumral silik hatlar rikkatleriyle, ifadeleriyle, nazarla hem ma'nâ oluşlarıyla onu mest ediyordu. Saçları kumral turrelerle alnını güşâde bırakıp kaşlarının ucuna kadar dökülüyordu; bunların o noktada kalmalarının mültezem olduğu Suad'ın ara sıra elinin maharet ve rastisine inanarak şöyle bir düzeltmesinde istidlâl olunurdu. Sonra asıl kümesi, bu kulakların arkasında birden çoğalarak tepesinde toplanan siyaha mâîl kestane yığını... Necib bunlara saatlerce bakarak işte bütün emellerinin, bütün saâdetinin orada gizlenmiş, ne zaman onu sarhoş edici korkusuyla mest olursa mevt-i mesut o zaman gelecekmiş fikriyle yanardı.

Ve Necib'in gözleri hepsini görüyor dudaklara geliyor, bunlardaki karanfil kırmızılığı, donuk âteş karanfil rengi, yine bütün çehrede titreyen ma'nâ-yı serzenişle pür nîm, o şuh sitemkâr ifade ile lerzişdâr, onun nazarını teshîr ediyordu; dişler, bunların müsâadeleriyle tebessüm ettikçe bütün ma'nâlar yüzlerce çoğalarak gözlere kadar sirayet eden bu tebessümle onun ruhu bu çehrede, o kadar şuh ve pür neşe görünüyordu ki, o zaman, işte o zaman Suad'ın niçin bu kadar muazzam ve pür perestiş olduğu tezahür ediyordu.

Necib'in nazarını cezbeden bir şey de onun elleri idi. Bu eller nerm ve rakik nescleriyle beyaz ve ince idi; altındaki mâîmtırak damarların müşevveş hatları insana bu nefis mahlukun ne elden bin türlü avarız ile zayi olacak fenâyap zavallı bir vücut olduğunu hiss-i elemi veriyordu.” (s.229- 231)

Eserin erkek başkişisi Necib, aynada kendisiyle yüzleşir. Orada yüzleştiği, o ana kadarki yaşamında var olmayan belki de var olamayan, derinlere itilmiş bir “öteki ben”dir ki bu “öteki ben” Necib’i korkutur, tanımlayamadığı bu “ben”i karanlık bulur ve korkarak geri çekilir. Burada bir bakıma yazarın kahramanı ile bir özdeşim kurduğu düşünülürse, kendisinin, daha geniş anlamıyla neslin, kaçış psikolojisinin de bir tezâhürünü bulmak mümkündür:

“Birden bire karşısındaki aynada kendisini gördü. Mütegayir çehresinde gözleri o kadar garip bir nazarla bakıyordu ki durdu. Bu gözler sanki aynadan kendine "niçin?" diye bakıyor gibi geldi. Evet, bütün bu âteşlerin, bu kıskançlıkların sebebi neydi? Hem

gayr-ı mü'sî, gayr-ı müspet olarak? Sonra, onun ismini söylerken, böyle, sadece "Suad" diye söylerken bu zevk-i azîm, bütün bu heyecânlar niçindi?

Gözleri câmid, karanlık, yakıyordu; bir an oldu ki aynadan kendine bakan gözlerinden korkarak geri çekildi; sapsarı olmuştu.” (s.148-149)

Eserdeki olumsuz fiziksel portre ve tasvir kullanımlarına Fatin Bey ile ilgili tasvirlerde rastlanır. Bu kullanımlar, onun ruhsal portresiyle de uyumlu bir nitelik oluşturur:

“Ve Süreyyâ genç, güzel, zarîf Necib’i düşünerek eniştesi Fatin Beyi görüyor, yağlı imiş gibi parlayan ensesi, yüzü, daima bir istifâde ümidi ile yan bakan küçük hilekâr gözleri, biraz yüksek omuzlarını üstünde yemek yerken bir hayvan şekli veren öne eğilmiş büyük başıyla nasıl iğrenç bir simâ olduğunu kabul ederek Hacer’e hak vermek istiyordu.” (s.15)

“Necib Suat’ın ciddiyet ve metâneti yanında Süreyyâ’nın da böyle küçük hislere kapılışına bakıyor fakat kendisi de Fatin’i o kısa boyunu, daima para görür gibi akı çok gözleri, başını çevirmeden sağa sola bakışı ile o kadar iğrenç buluyordu ki hak veriyordu.” (s.48)

Mehmet Rauf’un *Genç Kız Kalbi* adlı eserinin kurgusu, bir genç kızın günlüğünden hareketle gelişir; dolayısıyla eserdeki tasvirler de, eserin merkezindeki bu genç kızın dilinden ortaya konur. İzmir’den İstanbul’a amcasına kalmaya gelen bu genç kızın hayalleri ile, hakikâtin farklılığı tasvir sahneleriyle çarpıcı bir biçimde ortaya konur. Eserdeki fiziksel portre ve tasvirlerde de bu olumsuz farklılık göze çarpar. Bu genç kızın, gerek amcası, gerekse onun ailesi olumsuz bir biçimde tasvir edilir. Bu bir bakıma, neslin, hayâlin olumluluğu karşısında hakikâti olumsuz gören anlayışına da bir göndermedir denilebilir:

“Evvela cismaniyeti: Uzun boylu kalıplı kıyafetli, tabir-i marufumuz vechile kelli felli efendiden bir adam... Beyazı daha çok çember sakalıyla kendisini uzaktan görenler vaz’ı müteazzımanesiyle bir şeye benzetebilirler, halbuki zavallı adam, dimağiyeti itibarıyla kof cevizden hiç farkı yok ise de, bu zahir hali de nasılsa tesadüfen gayet mükemmel, gayet kusursuz, her cihetce mümtaz bir kadın rast gelmiş olan ikinci karısının irşadatiyle kazanmış olduğunu kendini bilenler hep temin ediyor. Bu kadın sayesinde

evvela o eski murdar adetleri, bunları terk eder gibi olmuş, fakat sonra kadıncık bir gün vefat edince, yine rehbersiz kalarak, ne eski, ne yeni tarza dönülememiş. İkisi arasında şaşırılmış... Hatta, bugün ancak bu kadın sayesinde biraz kıyafetini yoluna koyabildiği için karşıdan uzaktan nasılsa evvela bir şeye benzer gibi iken ev halinde o kadar o eski enamlı, tesbihli küçük beye benziyor ki hayret etmemek kabil değildir.” (s.15-16)

“Perviz diyorlar dev anası kıyafetli, soğuk bir muganniyye, kendisine çirkinlikte, sakillikle rekâbet edecek ondan da mülahham diğer bir kadınla beraber, bozuk, kalın, mütefessih bir sesle, seslerinden daha müstekreh, daha murdar tavırlarla, berbat, iğrenç, rezil kantolar böğürdüler.” (s.27)

“Bir kere hanım amcamın iki evvelkisi vakitsiz öldüğü için üçüncü defa tehhülünde kırk kırk iki yaşlarında bakire olarak aldığı İstanbul’un kibarca bir ailesine mensup bir kadıncık...” (s.38)

“Kendisi ufak tefek, uzun boylu olan amcamın omuzuna müşkilâtle yetişecek bir kametde, son derece esmer ve son derece zayıf bir yapıda, saçları beyazı siyahına müsavi bir derecede ve kalın telli olup ve bu cismaniyete renksiz, manasız bir de maneviyat ilave edilirse hasıl olacak halde bir kadındır.” (s.38)

“Nigar Hanıma gelince, amcamın bu gün yirmi iki yaşında bulunan kerimesi tamam kendisinin yetiştireceği bir duhter-i asalet ve nezahettir; bu gayet zayıf, ve renksiz, çakıra bakar, hıyanetle parlar gözlere malik, göğüssüz, saçları az bir kızdır.” (s.40-43)

“Abdi Bey ince uzun deve boynu gibi yüksek boynu, kemikli yüzü, yumurta başı, sivri burunuyla ve bidayeten insana bir zekavet vaad ediyor gibi keskin bakışlı çakır gözleriyle insana oldukça bir mahiyet sahibi görünüyor.” (s.43-44)

Eserde olumlu olarak tasvir edilen tek şahıs Behiç Bey’dir. Behiç Bey’in olumluluğu ise, yine hakikâtte değil, bu genç kızın hayallerindedir ki, nitekim eserin sonunda Behiç Bey’in izdivaçtan vazgeçerek kaçması, yine hakikâtin, neslin anlayışını destekleyen, acı yönünü ortaya koyar:

“Bu bazı eserleriyle kendisini tanıdığım genç şairlerimizden, yirmi beş, yirmi altı yaşlarında uzunca boylu, mütenasib. zarifçe bir genç...” (s.48)

“Boyun bağının rengine varıncaya kadar müstesna bir zarafeti var... Mesela kabil-i kıyas değil ya, Abdi nerede? Birisi senelerce ihtimal ve itina ile inkişaf etmiş asil ve rengin bir çiçek, diğeri ise adi bir tarla otu... Birisi en ince, en şuh, en nazan renkler ve kokularla celb-i ruh ve nazar ediyor, öteki ise, renksizliği, manasızlığı, yavanlığı ile emsali arasında kaybolan yabani bir nebat... Ne farklar, nasıl farklar var yarabbim... Bakışına, gülüşüne kadar, hatta fesinin şekline, rengine kadar o kadar, o kadar başka ki...” (s.57-58)

Yazarın *Karanfil ve Yasemin* adlı eserinde, fiziksel tasvir ve portrelerin çoğunu, batılı bir salon eğlencesinde karşılaşılmış roman kişilerinin tasviri oluşturur. Bu portre ve tasvirlerde, bilhassa kadınların ayrıntılarıyla ele alındığı görülür. Bu tasvirlerde kadınların şuhluğunun ön plana çıkarılması ve şeytaniyetle tanımlanmış olmasının, yeni ve batılı bir bakış açısının tezâhürü olduğu söylenebilir:

“Bu, yirmi iki yaşlarında, ufak tefek, zengin ve ahenktar vücutlu bir hanımdı. Kesik kestane saçlarının dalgalarıyla, hatta uzun ipek kirpiklerinin hareketiyle bile gölgeleniyor denecek kadar rakik ve beyaz bir cildi vardı. Koyu sarı gözleri namütenahi hande dalgalarıyla taşıyordu. Fakat asıl şahsiyeti dudaklarında tebellür etmiş denilebilirdi. Bu, biraz kalınca ve gayet tatlı kırmızı dudaklar en küçük bir telmih ile birden pespembe oluveren şeffaf çehrenin, yavru masumiyetiyle parlayan canlı gözlerin yanında o kadar şuh, o kadar fitneengiz tebessümlerle ateşleniyordu ki insan saffetle şeytanetin bu bariz zıddiyeti arasında müttehayyir kalıyor, harap oluyordu. "Gözlerime inanmayınız, bilseniz ben ne kadar korkunç bir şeytanım!" der gibi tebessüm eden bu dudaklar, bu çehre için en esrarengiz, en merakaver bir muamma idi.” (s.9-10)

“Saraylı Hanım’ın beyaz saçlarla muhat geniş çehresinde, iri siyah gözleri son derece şeytanetle parlar, kısaca boyuna ve şişmanlığına rağmen vücudu gençlere mahsus cevvaliyetle kaynardı.” (s.11)

Bu portre ve tasvirlerde, batılı yaşantının içerisindeki bu kadınlarda zayıflığın, gençliğin ve cazibenin önemli olduğu anlaşılır:

“İnce bir vücut, uzunca bir boy, mevzun bir endam, esmer mi, kırmızı mı, beyaz mı nedir bir renk verilemeyecek; şimdi esmerken şimdi beyaz yahut kırmızı denilecek ipek daha iyisi kadife bir çehre, mutena bir şekil ile başını tetviç eden kumral saçları ayrı

ayrı bakıldığı halde bir fevkaladelikleri görünmediği halde gözlerinden, dudaklarından, göğsünden, kalçasından ziyade bunların heyet-i mecmuasından intişar eden pek mukavemetsiz bir şiir ve cazibe halesiyle müzeyyen, fakat muzlim, fakat esraralud, fakat muammaengiz bir his veren bir şahsiyet.” (s.20-21)

“Bu kadın, iyice muhafaza edilmiş bir gençliğe ve daha genç görünmek iddialarına rağmen, gerek vücudunun fazlaca şişmanlığından, gerek tavırlarının dolgunluğundan kırktan fazla gösteriyordu. Fakat bu yaş, hanımın pek alayışli, pek müfrit bir süs yapmasına mâni olamamıştı.

Bir kere dekoltesi pek fazlaydı, vakıa, açılıp teşhir olunan kısım-ı vücut pek nazar-rübâ bir taravet gösteriyorsa da, aynı zamanda nahış bir tesire de mâni olmuyordu. Sonra saçları, pek emsalsiz bir şey yapmak arzu ve iddiasıyla olacak, âdeta garip bir kavuk şeklini irae ediyordu. Bu saçların arasında, yıldız gibi la-yuadd pırlantalar parlıyordu.

Boynunda pek mükellef bir inci gerdanlık, kulaklarında etrafı büyük pırlantalarla müzeyyen iri yakut küpeler, parmaklarında her biri başka bir şekil, başka bir renkte taşlarla birçok yüzükler vardı.” (s.31)

Eserde erkek roman kişilerinin fiziksel portre ve tasvirlerinin, kadınların portre ve tasvirlerine göre daha silik olduğu görülür:

“Az sonra Samim, Sadri Bey ile görüştü. Bu, otuz beş yaşlarında iyice iri, müheykel ve adeta mühip vücutlu bir adamdı. Bu mehabeti tezyit eden şey geniş omuzlarının üstünde iri bir tek gözlük camının arkasından pürinfilak nazarlı büyük gözlerinin pek canlı bir ifadeye malik büyük başının şekil ve manasıydı. Bu müfrit vücutta bu gözlerden başka her şey, canlı denilecek kadar bihareket ve camit görünüyordu.” (s.114)

“Amiral, sert siyah bıyıklı, biraz kır düşmüş saçlı bir adamdı. Kırk yaşlarında olmalıydı. Saçlarının, yakup bıyıklarının keskin siyahlığını gören, gayr-i ihtiyari sunilik zannına düşüyordu.” (s.152-153)

“Şeh-bandar bey, uzun boylu, iri yapılı, renksiz, soğuk bir İsveçli olan zevcesinin yanında onun yavrusu denilecek kadar ufacak boyu, mini mini heyetiyle adeta bir karikatür mevzuuydu. Kadın, otuz ile kırk arasında, fakat şimal ahalisine mahsus bir

zaaf ve rehavetle şimdiden ihtiyar denilecek surette buruşukluklarla yüzü kalburlanmış, şimdi, amiral ile İngilizce konuşuyorlardı.” (s.160)

Nevhiz, Hâlid Ziya'nın bazı eserlerindeki masum ve aciz kadın profilinden farklı olarak, *gözlerinden siyah şuleler fırlayan, dudaklarından kan tebessümleri yayılan, şuh karakterli bir kadın roman kişisidir. Bu yönüyle Aşk-ı Memnû'nun Bihter'ini hatırlattığı söylenebilir. Bununla birlikte, güzelliğindeki ilahi hüznün, neslin ve yazarın melankoli, hüznün ve eleme yükledikleri bir yüceltme biçimi gibi düşünülebilir:*

“Nevhîz, evvela sapsarıydı, fakat yaklaştıkça bu sarılığın dalga dalga humretle telvîn ettiği fark olunuyordu. Bu sabah, gözleri sönük, tebessümü silik, şahsiyeti ketumdu. Mevcudiyetinden derin bir rehavet nebeân ediyor gibiydi. Fakat bunlara rağmen hüsnü yine ilahi bir hüznün ifadesiyle mezyindi.” (s.129)

“Nevhîz bir kadın için mümkün olan en yüksek nefasetle, gözlerinde hararetli bir nevaziş, dişlerinde elmas bir tebessüm, yaklaşıyordu.

Siyah sade bir çarşaf, siyah süet iskarpinler, siyah süet bir çanta, böyle kamilen siyah bir zemin üzerinde yalnız elleri eldivenlerle beyaz, bakır bir beyazlıkla bembeyazdı. Bütün bu siyah zemin fevkinde, samur kaşları altında iki şuh gamze ile handerîz parlak ateş gözleri, mukavemetsiz bir tar kırmızılığıyla küçük kalın dudakları, bilhassa bu güzellikleri kumral çerçevesiyle tezyin ederek kısmen ihata eden saçları ile bu çehreden akan, uçan, dalgalanan, rüzgârlanan o cevval, o esiri cazibe, onu etrafından o kadar yegâne bir mümtaziyetle ayırıyordu ki, kadın erkek, herkes, meftun ve hayran nazarlarla onu tetkik ve takip ediyorlardı.” (s.194-195)

“Uzaktan, şekliyle, endamıyla etrafında firuzan cazibe ve halvet halesiyle o kadar harikaydı ki, tekrar kalbinde derin bir incizap sızladı.” (s.202-203)

“Kara sevdalıları uçurumlara sevk eden deniz kızlarına benziyordu. Gözlerinde siyah şuleler parlıyor, dudaklarında kan tebessümler yanıyordu.” (s.249)

Yazarın *Define* adlı eseri, polisiye bir eser olması sebebiyle, eserdeki fiziksel tasvir ve portrelerin de bu yönde şekillendiği görülür. Kadın karakterlerin tasviri, çok sayıda olmadığı gibi; yazarın önceki eserlerindeki gibi ayrıntılı bir özellik de arz etmemektedir:

“Bu muallimlerden bir tanesi, şeklini, tavrını hiç sevmediğim bir Çerkes, uzun boylu, kemikli yüzlü bir Raci Bey vardı.” (s.5)

“Hanımefendi, insanı ilk hamlede kibarlığı, asaleti ile teshir eden, söz söylemeye başlayınca sesinin halâveti, tavrının letâfeti, şahsının şiiiriyeti ile meclub ve meftun bırakan, bir nâdire-i cihan!.. Ancak otuz beşle kırk arasında, zevkime göre yegâne bir kusuru var: Biraz şişmanca, fakat ne ipek bir mahlûktu!..” (s.17)

“O anda kapıdan bir genç hanım tuluğ etti. Fakat bu tam manasıyla bir tuluğ oldu. Annesinin hudut vechiyyesi daha refik daha asil bir iltima’ ile temaşalı bir hüsn leven husul etmişti. Ve nazarının, tebessümünün bin bir şiir ve ahenk manâsıyla fûruzandı.” (s.21-22)

Eserdeki erkeklere dâir olan portre ve tasvirlerin ise, gerek görüntüleri, gerek giyimleriyle polisiye bir atmosfere uygun bir biçimde ortaya konduğu görülür:

“Kuru yüzlü, keskin gözlü bir adam.” (s.40)

“İri bir kaya parçası şeklinde biçimsiz bir kafa içeri sokuldu, iki yılan gözü bana doğru zehrini akıttı.” (s.73)

“Hali, tavri, lisani, kısacası her şeyi, onun yabani bir Çerkeş olduğunu gösteriyordu... Zayıf, kuru vücudunda bir çelik kutu mahsustu. Seyrek sarı bıyıkları, iğrenç mavi gözleri, elmacık kemikleri, çıkık yanaklarında bir sırtlan ifadesi vardı.” (s.77)

“Ayağıma açık mavi üzerine koyu çizgili bir bıçkın pantolonu, üzerine siyah ve kolları yağlı, yakası yırtık eski bir ceket, içime mavi bir mintan, belime bir Trablus kuşağı ve başıma da küçük, siyah bir fes giydim.” (s.111)

Kan Damlası’nın Define eserinin devamı olması, bu eserlerde, fiziksel portre ve tasvirlerin kullanımlarını da paralel kılmıştır. Bu eserdeki fiziksel tasvir ve portreler de romanın erkek kişilerine dâirdir ve “siyah ceketler, amerikan gözlükleri, şeytanca ifadeler, yılan gözleri” gibi ürkütücü ve olayın aksiyonunu ortaya koyacak bir biçimdedir. Bu durum, eserdeki kurgu ve tasvir bütünlüğünün ortaya konulması bakımından önemlidir.

“Salona yaklaşırken uzaktan siyah ceketli, siyah boyunbağlı, biri uzun boylu ve sakallı, diğeri kısa ve şişman, metruş iki adam gördü.” (s.29)

“Uzun boylunun gözünde koyu camlı bir Amerikan gzluğü vardı. Koyu siyah ve top sakalı, kısa bıyıkları arasında gayet beyaz dişlerle dudakları soğuk bir tebessümle açılmıştı.

şakir Feyzi bu tebessümden ve kısa boylu adamın Çinli gözüne benzeyen uçları yukarı kalkık ve kısık gözlerinden soğuk bir raşe duydu.” (s.29)

“Hakim Bey, orta boylu, kuru denecek kadar zayıf, kömür derecesinde siyah kaşlı, şakakları ağarmış, tepesi açılmış, yaşlı, lakırdı söylerken ellerini daima yukarda tutarak ağzından betâtle dökülen kelimelerin manalarını tercüme ediyormuş gibi hareketler yapan bir adamdı.” (s.31)

“Bu, yayvan yüzlü, geniş omuzlu, kısa boylu biri idi. Yüzünün ifadesinde ilk bakışta bir belahet manası okunuyordu. Yalnız bu mana bir kat telden ibaret sarı bıyıklarla gölgelenen manasız, zevksiz dudaklarının ucunda ara sıra titreyerek inkişaf eden bir tebessümle ihlal olunuyordu. Fakat bu tebessüm o kadar gayr-i mahassus olmakla beraber, o kadar ince, o kadar zeki, o kadar şeytan raşelerle titriyordu ve sonra, aynı zamanda açık mavi gözlerinin ucunda da aynı manada, aynı ahenkte bir hatla o kadar yek-meâl, ve hem-renk bir irtibat gösteriyordu ki, ilk nazarda görülen belahet, müthiş bir şeytanlığın eseri olduğu zannını veriyordu.” (s.32)

“Bu, çirkin, iğrenç, bulanık, zehirli gözlü bir yılan kafasından başka bir şey değildi. Gözler kanlı bir iştah ile parlayarak kendisine dikilmişti. Bunlar tıpkı bir yılan gözleri gibi kudurmuş bir bulanıklıkla sivri, sabit, yırtıcı, tormalayıcı idiler.” (s.108)

Bir İstaklâl Harbi romanı olan *Halâs*'ta, fiziksel tasvir ve portrelerden en dikkate değeri, roman başkişisi Nihat'a ve bir aşk üçgeninin bayan karakterleri Beatriçe ve İclâl'e dâir ortaya konulanlardır. Uzun boylu, biraz topluca Nihat, eser boyunca karşılaştığı zorluklardan ötürü, fiziksel anlamda olumsuz bir değişime uğrar ki, bu durum yine, eserde kurgu ve tasvir bütünlüğünün bir göstergesidir:

“Nihat uzunca boylu, biraz etli vücutlu, kırmızı yanaklı, gür ve kestane saçlı bir delikanlı idi. Yirmi dört, yirmi beş yaşlarında olmalı idi.” (s.9)

“Sakalı iyice uzamış, zayıflıktan çene kemikleri çıkmış kımıktanamamaktan dizleri uyuşmuş, vücudu pelte olmuştu.” (s.312)

“Sakalı bir karış uzamış, saçları darmadağınık, ensesine ve alnına dağılmış, gömleği ve çamaşırı kirden simsiyah ve mülevves, üstü başı toz, bit içinde kalmıştı.” (s.317)

“Hemen aynanın karşısına geçip yıkandı, pek korkunç bir surette zayıflamış, ve çirkinleşmişti.” (s.341)

Beatrice endamı, gösterişi ve göz alıcılığı ile tasvir edilmiştir. Eserde ona dâir tasvirler, İclâl'inkine göre daha fazladır. Çünkü roman başkışisi Nihat, Beatrice'ye karşı yoğun duygular besler. Fakat burada, yazarın eserine yeni bir tem girer. Artık önemli olan duygulardan ziyade, “vatan”dır.

“İşte bu tam manasile bir incizap oldu, genç kız boyu ile, endamile, şekli ile, gösterişi ile ve bilhassa kadınlığının bütün saltanatını ilân eden bakışı, gülüşü ve söz söyleyişi ile Nihadın o kadar hayaline tevafuk ediyordu ki, ve rüzgâr gibi canlılığı, alev gibi uçuşu, sonra birden bire durularak mahzun denecek surette kibar ve vakur ciddiyeti, hasılı her şeyile, her hali ve her rengi ile delikanlı için öyle bir füsun oldu ki bütün eğlenceleri bırakarak meşguliyetini ona hasretti.” (s.61)

“Ve bu cevapları öyle zarif yüz hatları, öyle lâtif gamzeler, o kadar göz alıcı gölgelerle birleştiriyordu ki meshur kalmamak mümkün değildi.” (s.64)

Beatrice ve İclâl, fiziksel olarak birçok yönden birbirlerine benzemelerine rağmen; Beatrice daha yuvarlak, İclâl daha uzun yüzlü; Beatrice buğday tenli, İclâl ise beyaz tenlidir:

“İkisi de uzun olmaktan ziyade kısa denilecek bir boyda ve şişman olmaktan ziyade, zayıf denilecek bir endamda idiler. İkisinin de saçları kestane, kaşları siyaha yakın bir kestane , gözleri sarı denilecek kadar açık elâ renginde, parlak, derin ve şahane bakışlı idi.

İkisinin de burunları mevzun ve muntazam, küçük dudakları cazip ve rengin o kadar ki nazarları, tebessümleri, yüzlerinde oynayan hatlar, iltima eden manalar, gölgelenen hisler hep eş bulunuyordu. Yalnız Beatrice'nin çehresi biraz daha ziyade müdevver

İclâlinki daha uzunca, Beatriçenin rengi daha buğdayı, İclâlinki daha beyaz ve parlaktı.” (s.392)

Eserdeki erkeklerin fiziksel tasvir ve portrelerine bakıldığında görülür ki; âdeta, romanın kurgusuna da paralel olarak, milletin gücü vurgulanmak istenmiş; buradan hareketle çoğunlukla, kara kaşlı, kara gözlü, siyah bıyıklı, uzunca boylu, geniş omuzlu erkek tasvir ve portrelerine yer verilmiştir:

“Bir girit şakisine benzer, kara sakallı, kara bıyıklı, uzun boylu pehlivan vücutlu bir herif.” (s.18)

“Sağ tarafında buruşuk yüzlü, kır bıyıklı, beyaz saçlı bir adam daha oturuyordu ki gözleri hakim bakışlarla parlıyor, sesinde derin bir vakar titriyordu.” (s.111)

“Bu, kısa boylu, geniş omuzlu, iri kalınlı, biraz paytak yürüyüşlü ve ihtimal Ekrem Behic’in şöyle tarif ettiği hayattan Nihadın zihnine yerleşmiş intiba eseri, bir çay ziyafetinde hane sahibinin ne olsa başından çıkarması lâzım geldiği halde halâ başında yapışmış gibi duran kenarları biraz kalkık Aziziye fesile, kısa boynunu çemberlemiş yakadan ve bunun arasına sıkışan boyun bağından bu gibi inceliklere henüz nüfuz edemediği anlaşılacak geniş kırmızı yüzlü, hafif tarama sakallı, gözlerinde daima büyük bir sevincin izleri parlayan handan ifadeli adamdı.” (s.181)

“Birdenbire, şimdi tenhalaşmış olan dış salonda; uzun boylu, kalınca sarı bıyıklı, gözlüklü ve mütebessim yüzlü bir adam gördü. Arkasından ondan kısa, zayıf, kuru, esmer ve yok denilecek kadar az bıyıklı bir çehre daha belirdi. Hemen bu ikisinin omuzunun arasından bu sonuncu zayıfın kıbalinde ince, kara kaşlı, kara gözlü ve küçük sivri siyah bıyıklı bir üçüncü delikanlı daha arzı didar etti.” (s.198)

“Hemen bu ikisinin omuzunun arasından bu sonuncu zayıfın kıbalinde ince, kara kaşlı, kara gözlü ve küçük sivri siyah bıyıklı bir üçüncü delikanlı daha arzı didar etti.” (s.204)

Görülmektedir ki, Mehmet Rauf’un eserlerinde, kurgu ile bir bütün içerisinde bulunan fiziksel tasvir, portre kullanımları ayrıntılı bir biçimde yer almakta ve onun eserlerinde de tasvirin yapıdaki önemini gözler önüne sermektedir.

2.2.1.2. Ruhsal Tasvir, Portre

Sermed ile Macid'in ölümüne eş değer tuttıkları aşklarının konu edildiği *Ferdâ-yı Garâm*'da, roman başkişilerinin kavuştukları gece son geceleridir ki "Gel bu son gecemiz olsun." cümlesi Cenab Şahabeddin'in *Son Arzu* şiirini ve oradaki seslenişi, beraberce ölüme atlayış çağrısını hatırlatır. Eserde Sermed'e dair ruhsal tasvirlerle rastlanır. Hırçınlığı, "Zaten o kadar hırçındı ki bu mücadelelerde bir lezzet-i mâneviyye bulurcasına bazen Macid'e doğrudan doğruya hücum ettiği olurdu." (s.19) şeklinde tasvir edilirken, ruhunun inceliği, "...O nâzik genç kız. (s.21) ve "Fakat birdenbire görüyordu ki Sermed'in ruhu tefekkürat-ı mut'amkânesine kurban olarak öyle bir derece-i hassasiyete irtikâ' etmişti ki orada hayat sâde bir işkence olur." (s.50-51) olarak tasvir edilir.

Mehmet Rauf'un psikolojik romanın en başarılı örneklerinden sayılan *Eylül* isimli eserinde, Fatin'in ve Hacer'in ruhsal portre ve tasvirleri, Hacer'in zevcine karşı kalbinin soğukluğunu, karakterlerinin zıtlığını ve dolayısıyla evliliklerinin mutsuzluğunu görünür kılar niteliktedir:

"Fatin her türlü tasavvurun fevkinde bayağı bir efendi çıkınca bir kuş gibi şen, biraz ince ve hoppaca olan Hacer için bu derin bir nefreti mûcib olmuştu." (s.14)

"Böyle kaleminde otura otura, ihtiyar memurlar arasında büyüyerel ihtiyarlaşmış, tembelleşmiş bir zevc." (s.25)

"Hacer'in hoppalığı." (s.199)

Eserin kadın başkişisi Suad'ın ruhsal tasvir ve portrelerinde ise, aslında onun ahlâkı, nezâketi, ruhunun temizliği ve eşine karşı olan bağlılığı ortaya konulmuştur. Her ne kadar o yasak bir aşka gönlünü kaptırmakla *Aşk-ı Memnû*'nun Bihter'ini hatırlatsa da, duygularına esir olmamak için verdiği savaşla Bihter'den ayrılır.

"Suad'ın tefevvuku, güzellikçe belki Hacer galebe ederdi, fakat Suad'ın bütün sair şeylerde ona tefevvuku o kadar göze çarpıyordu ki bunu Hacer'in de fark etmemesi gayr-ı kâbildi. Ahlakça, mekânetçe, hilm ü nezâketçe bu tefevvuk Suad'a öyle bir hâl veriyordu ki güzelliği bundan zenginleniyordu. Zevcine olan râbitası, sâkin, daima

mütebessim, daima, mütevâzî' hâlleri bir teâlî sebebi oluyor, onu yükseltiyordu.” (s.31-32)

“Ve Suad Necib'in nazarında kadın, her ma'nâsıyla, her inceliğiyle, bütün şi'rleri, bütün levsleriyle, her kabiliyeti, her temayülüyle kadın, en yükseklere kadar büyük kadındı...” (s.144)

Yazar'ın, gerek Suad'a dâir ortaya koyduğu ruhsal portre ve tasvirlerde, gerek Süreyya'nın kendi dünyası içerisinde bir bakıma Suad'ın ruhunu anlamadığına dâir yapılan vurgularda, gerekse Suad ile Necip'in birbirlerini tamamlar şekilde ortaya konan tasvirlerinde, Suad'ı bir bakıma anlaşılır kılmaya çalıştığı söylenebilir:

“Bu ümidin, tasavvurun fevkinde bir saadet veriyordu. Necib Suad'ın safiyetine benzettiği sükûn ve ismetine meftûn oluyor, Suad Necib'in hürmet ve ketmâmına müteşekkir kalıyordu. Necib onun sükûn ve sükûtunda öyle bir ma'nâ-yı esrar, öyle bir zulmet-i ma'nâ görüyordu ki bu kendindeki sır ve zulmet ihtiyâcını, mechûliyyetler içinde fedâ-yı can edilecek fırtınalı hanımlar ihtiyâcını memnûn ediyor, onu ölümlere kadar minnetdâr ve mesut ediyordu.” (s.214)

“Eğer Süreyyâ'da kendi gibi bir mekruh-ı hayat olsaydı Suad gibi bir kadının öyle bir yarayı tedavi etmekte te'sirini görecekti; fakat Süreyya kendini neşelerinde, saâdetlerinde bile öldüren o hastalığın zehrinden selim bir ruh, temiz, bî haber bir ruh idi.” (s.102)

“Bazen de Süreyyâ'ya bakarak ona sade Suad'ın zevci olduğu için değil derin ve âteşin olmayan tabiatı için de haset ediyordu. O her hâlinde düz, samimi idi, fenalık düşünmeyerek, hatta birbirine nakîz eden bazı şeylerinde bile samimiyet ve muhâlasatla davranarak, yaptığı şey fenâ olsa bile etrafta hasıl etmek ihtimâli olan te'sirleri uzaktan evvelden göremeyerek, endişesiz, belâsız yaşıyordu.” (s.142)

Yazarın *Genç Kız Kalbi* adlı eserinde de, ruhsal tasvir ve portreler, bu genç kızın günlüğünden hareketle ortaya konur. Bu portre ve tasvirlerde genç kız, kendini hassas, hülyakâr, şiir perver olarak anlatırken, hayallerle örülmüş dünyasını da ortaya koyar:

“Elbette, benim gibi şebabı derin bir iştiyak-ı şiir ve garam ile meşbu', ruhu hüsn ve zarafete karşı bitab-ı irade olan bir genç kızın hülya ve emeli başka ne olabilir? Hassas,

hülyakâr, şiir perver her genç kız gibi ben de dünyada en büyük saadetin yalnız sevmek ve sevilmekte olduğuna inanırım, indimde hayatımda en büyük, en mukaddes şey ancak aşktır, fakat, hoppalık edip deli gibi rastgele bir adamı sevip de, iki gün sonrada aldandığımı anlayıp, yahut bıkip dönme dolap gibi oynar gibi sefil ve murdar tecrübelerde sürünmek izzet-i nefsimin tahammül edemeyeceği bir zillettir. Evet ben de sevmek ve sevilmek isterim, fakat isterim ki seveceğim adam aşkıma ve bana layık olsun, ve daha isterim ki o sevdiğim adama, esefsiz, nedametsiz hayatımı ölünceye kadar geri almamak üzere vereyim.” (s.12-13)

“Şu sayfaları onlardan biri okusa, beni hemen şımarık, ve kendi tabirlerince, yani fena manasıyla serbest bulurdu; halbuki bilseler ki, bu şımarık, bu müşkülpesend, bu hodpesend zannolunan Pervincik ne kadar niahviyyet perver, ne kadar mahcub, ne derece kendinden bi- gayr- i memnun bir şeydir, bunu bilseler... “ (s.31)

“İşte mesela ben, biraz ince hisli olmasam bu gün bu beğenmediğim hanımlar gibi olacaktım. Nigar ve emsali gibi hayatımı kapıdan gelip geçenlerle işgal edebilerek kendimi ve hayatımı beğenecektim! Halbuki aldığım terbiye, okuduğum eserler bana müşa'şa hayatlar vaat ettiler, şimdi nasıl olur ki bu miskin, bu revnaksız, zelil hayatı severek kabul ederim.” (s.32-33)

Eserde, bu genç kızın amcasının, amcasının çocuklarının, eşinin ve İstanbul'da karşılaştığı hanımların tasviri, olumsuz bir biçimde ve eleştiri ekseninden sunulur:

“İşte mesela amcam... Bir kere babama hiç, ama katiyen benzemiyor. Babacığım ara sıra bahsederdi de ben anlamazdım: hatta, kendisiyle pek nadiren muhabere ederlerdi; bir gün bunun sebebini sormuştum da bana istemeye istemeye münasebetsiz halleri olduğundan bahsetmişti. Bu münasebetsiz hallerin neler olduğunu buraya geldim geledi iyice öğrendim, ve babama tamamıyla hak verdim. Bir kere ne şeklen, ne ahlaken, ne de tavren birbirlerine hiç benzemiyorlar. Babam ilk yaştanberi kendisinde mevcut olan istidad-ı terakki ve heves-i tahsil ile çalışmış, adeta sinine göre iyice terakki perver, iyice medeni bir adam olmuş iken kardeşi anasının sui delaleti sayesinde tenemmüv etmiş atalate terk-i iradat ederek rüşdiye tahsilini ikmal etmeden mektepten çıkıp bir kaleme tabir-i mahsusuyla çerağ verilmiş ve yirmi yaşına kadar nüsha boynunda, enam-ı şerif cebinde, tespih elinde, yegane meziyet olarak kalın ve derin bir softa taassubuyla

mücehhez olmaya ehemmiyet vermiş ve senelerce gide gele nasılsa kaleminin mümeyyizlik mevkiine irtika' edebilmiş. Sermaye-i medeniyesi yevmi gazetelerin şöyle yalan yanlış mütalaasıyla hasıl olmaya malûmât-ı müteressibesinden ibaret bir adam...” (s.14-15)

(Amcasının eşi)“Hakikaten giyinmesi, ahlakı pek garip ve mütelevvin... Herkese karşı müstehzi olan hanım yalnız zevcine ve zevcinin haklı, haksız, acı tatlı hücumlarına karşı bir zaaf-ı mücessem olurken ve herkese karşı riyakârlıkla nazik görünürken ev halkı ve bilhassa Nigar için pür şiddet oluyor, ağzına geleni püskürüyor, Nigar'la arası daima en zehirli bir cidal ile açıktır.” (s.39-40)

(Nigar) “İnatçı, bütün İstanbul kızları gibi son derece dedikoduya müptela, anasız geçen çocukluğunun ve babasının garaibiyle muhteli olmuş şebabının bütün seyyiatıyla alude terbiyesi, devamsızlık, tembellik, istidatsızlık yüzünden esassız, tertipsiz tahsiliyle, bugünkü genç kızlarımızın bir kısmının parlak bir numunesidir; sabahleyin uyanıp da, yatağından kalkmak aklına gelince, yüzünü yıkayıp yıkamadığını bilemem; fakat saçlarının günlerce tarak görmediğine eminim. Akşamlara kadar, saçları düğüm içinde, darmadağınık, taranmamaktan keçe gibi olmuş, aralarında bir iki gün evvel taktığı çiçeklerin kuruları kalmış bir halde gezer; fevkalade terlediği için, ter kokuları ve müteaddid taaffünat ile malamal olan yatağının kokularıyla meşbu' olan odasının pencere ve perdeleri sıkı sıkı kapalı durur, burası haftalarca süpürge görmez... Hatta geçen de odası süpürülürken tavanın dört köşesini işgal etmiş örümceklerin cibinliğinin içine bile ağ kurmuş olduğu meydana çıktı.

Dünyada bu kızın pisliği tarif olunamaz ki... Mesela, bir gün yemek odasına giriyordum, kendisini masanın üzerinde duran geniş ağızlı sofraya sürahisine ellerini sokmuş yıkarken gördüm. Benim odaya girdiğimi ve bu hali gördüğümü fark edince pek bozularak ve ellerini eteklerine kurularak dışarı çıktı. Akşama kadar yalın ayak, perişan, kıyafetsiz, gecelik entarisıyla evin ötesinde berisinde sürünür; akşam olup da yemek vakti takarrüb edince tuvalet başlar; bu tuvalet, gaz boyaması tükürüklenerek yanakların kızartılması, saçların taranmadan yalan yanlış tepesine kalkması ve arkasına terli, lekeli bir bulûzun geçmesinden ve hepsinin üzerine yeldirmesini çekmesinden ibarettir; mesela vakitsiz, rast gele, canı istedikçe karnını doyurduğu için sofrada pek yemek yemez, en sevdiği ve hemen her gün yediği şey ise soğan salatasıdır; ve canı istedikçe mutfağa girip bir

salata yaptırarak tepsiye koyar, bunu kapınca, odasına çıkar, ve ekseriya yatağının içine girip bunu yemekten bir zevk alır, ilk geldiğim günün ertesi sabah, ilk neşe ve samimiyetle onun odasına koşmuştum; odayı o kadar müteaffin, o kadar murdar buldum ki hayretle dondum kaldım... O ise bana: «Aman yaklaşma, şimdi sarımsak yedim de rahatsız olursun...» deyince hayretime cevaben «Şişmanlamak için her sabah bir diş sarımsak yutuyorum da...» diye izahat verdi: Nigar'ın akşama kadar işi gücü pencesinin kafesine yapışarak elinde dürbün geleni geçeni seyretmek bunların her birine birer isim koymak ve zannederim bunlardan bazılarıyla hırsızlama peyda olmuş göz aşinalığı ileri götürmek için çalışmaktır.” (s.41-43)

“Abdi Bey ince uzun deve boynu gibi yüksek boynu, kemikli yüzü, yumurta başı, sivri burunuyla ve bidayeten insana bir zekavet vaad ediyor gibi keskin bakışlı çakır gözleriyle insana oldukça bir mahiyet sahibi görünüyor, fakat üç çift söz söyler söylemez mevcudiyetinin babası gibi boş ve beyhude olduğu hemen tezahür eder; on sekiz yaşına kadar devam ettiği mekteplerin hiçbirisinden bir şehadetname almaya muvaffak olamamış ve agreb-i garaibden olmak üzere dört sene leyli devam ettiği Fransız mektebindeki tahsilinden ve evde hususi hocalardan aldığı Fransızca derslerinden sermaye olarak yüze kadar dürüst sayamadığı gibi zannederim alfabeyi de doğruca tahattur edemez; nihayet son mektepten de galiba kovulduğu vakit babasının rica ve istirahatlarıyla gümrüğe kabul olunmuş, bugün oraya devam eder, galiba da üç yüz elli kuruş kadar maaşı var.

Ve sonra bu beyefendi bu gün çenesinin yorulmak bilmeyen kuvveti sayesinde bulunduğu yerlerde sesini öttüre öttüre kendisini etrafındaki cahil adamlara bir şey olarak gösterir; tembel beceriksiz olmakla beraber cüretkârlığı sayesinde faal görünür, hatta köyün ittihat kulübü azası arasında mühim bir mevki ve itibarı olduğunu kendisi temin ediyor. En ziyade tenemmüv etmiş hasleti yalancılıktır, bu cüret ile yalancılığı sayesinde herkesi sözlerine inandırabilir, bu yalanlar her türlü manadan ari, gayet ebleh-firibâne iddialarla mali şeylerdir. İsteddiği şey kendisini bir şey gibi göstermekten ibaret olduğu için mutlak kendisinin methiyeyle başlar ve kendisinin methiyle biter.” (s.43-44)

“Bunların her biri birbirlerine uygun ve layık birer garibe-i hilkattir.” (s.24-25)

“Ya nelerini ve hangilerini beğeneyim yarabbim? Beğenecek neleri var? Hayatları mı, zevkleri mi? Erkeği, kadını, ihtiyarı, genci yalnız dedikodu ile, boğazları ile memnun ve mesut olabilen her türlü zevkten, bedi'den mahrum yaşaya yaşaya pıhtılanmış olan bu hayat bana o kadar menfur geliyor ki... İstanbul hanımları hayatlanın bütün zevklerini teşkil eden dedikoduya hasretmişler, ihtiyaçsız, kendilerinden memnun, komşularına, seyirlerine müdavim. Herkes mevsimine ve köyüne göre çayırarda, rıhtım taşlarında, dere kenarlarında toplanıp bağdaş kurarak birbirini çekiştirmekle kani yaşıyorlar... Hiçbir yerde kadınlık bu kadar adileşmemiştir, buna eminim... Yarabbim, buraya geldim geleli haline ve kaline meftun olacak daha bir kadına tesadüf edemedim. Hepsi adi... Bilaistisna... En kibarından, en süflisine kadar hepsi bir halde... Bir kere zenginleri ve gençleri tezeyyün hususunda garip, münasebetsiz, ifratçı mübalağalara inhimaklıklarına zahiren bir ucube oldukları gibi manen de o kadar, o kadar ami şeyler ki... En kibar familyaların hanımefendilerine rastgeliyorsunuz, ağzını açıyor, insan mahzuziyetle dinleyeceği sözleri beklerken filan bey şunu yapmış, filan hanım şunu seviyormuş gibi iğrenç rivayetler ve kıskançlıklardan başka bir şey işitemiyor.” (s.30)

Eserde, bu genç kızın günlüğünden hareketle olumlu olarak tasvir edilen, kendisinden başka sadece, gönlünü kaptırdığı Behiç Bey'dir. Onun, eserin sonunda sessizce çekip gitmesi, ona dâir ortaya konan tasvirlerin, biraz da bu genç kızın hayal penceresinden yapıldığını ortaya koyması bakımından anlamlıdır:

“Ne derece şayan-ı taziz bir adam... Ne mükemmel, ne kusursuz, ne ince bir adam yarabbim...” (s.105-106)

“Her hali, her tavrı başka başka türlü zarif... Sonra yarabbim, ya fikri, ya hayali, ya hepsinin menba-ı ilhamı olan o ruh, o ruh-i muazzez... O ruh, o ruh ki, beni tecelliyat-ı şiir ve hüsnüyle müstagrık vecd ediyor...” (s.106)

“Ve buna şurada, karşımda saadetimi tezyin eden bu manzaraya bakıp hiçbirinin hissedemediği derin ve vecdengiz şiirleri temsil edebilecek kadar ince ve müstesna olan şu adam sayesinde muktedir olabiliyordum. O esnada gözüm Abdi'ye teveccüh etti. Başındaki bed şekl-i fesi, bunun içindeki boş ve küflü dimağı, bilhassa müfsid kalbi, manasız, değersiz mevcudiyetiyle Behiç'den ne kadar, ne kadar farklı idi. Biri insanların yetişmeleri mümkün ve mukadder olan zirve-i mükemmeliyette şehirli, diğeri ise,

beşeriyetin en ibtidai halet-i ruhiyesinde bulunan iki numune-i hilkat karşısında idim.”
(s.120-121)

Karanfil ve Yasemin isimli eserde çok sayıda ruhsal tasvir ve portreye rastlanır. Bu örneklerde, Saraylı Hanım’ın tasviri, dünya yaşamına bağlılığı, bu yaşamın nimetlerine düşkünlüğü ile eğlenceye önem veren bir kadın tipini ortaya koyar:

“Her sözünü mutlak güle güle söyler ve parlak başlayıp hemen kısılan küçük kahkahalarla mütemadiyen gülerdi. Saraylı Hanımsız bir çay, bir eğlence kabil değil olmazdı; o, her eğlentinin en muazzaz bir bülbülü gibi her salonda kahkaha-feşan olurdu.” (s.12)

Eserde Yezdan’a dâir yapılan tasvir ise olumludur. Nükteperver, şık, zarif ve müstesna olmasının yanında, bir Türk genç kızı örneğini oluşturuyor olması anlamlıdır. Yazarın burada, bir bakıma, iyi bir tahsil ve yetiştirme tarzıyla, Türklerin de batılılar kadar zarif, şık ve müstesna olabileceğini ortaya koymak istediği söylenebilir:

“Pertev’in mübalağa ile sarf ettiği sıfatların hepsine, daha, daha çok yükseklerine hakkıyla malikti. İstanbul’un en eski, en asil ve en zengin bir hanedanının en mutena bir çiçeği olduğu için pek büyük bir itina ile terbiye edilmişti. Büyük bir servet, nihayetsiz bir şefkat içinde büyümüş olan iki hemşire, Pertev’in tarifine göre yalnız nükteperver, şık, zarif, müstesna olmakla kalmıyorlar, son senelerin en münevver, en müzehher bir Türk genç kızı numunesini irae ediyorlardı. Mesela Yezdan, mükemmel müzisyen denilecek kadar musiki ile, bir edip kadar ecnebi edebiyatlarıyla iştigal etmişti.” (s.38-39)

Eserdeki aşk üçgeninin taraflarından biri olan Nevhiz’in *“Korkunç bir surette mağrur ve yüksek bir hanım.”* (s.68), *“Kendisinin hüsnüne, asaletine, yüksekliğine son derece mağrur bir kadın.”* (s.324), *“Onda öyle bir vakar, öyle ağır bir tavır vardı, öyle bir kraliçe tavrı ki, ilk gün onu kolay bir zafer olarak telakki edişine şimdi kendi de gülüyor, bunun -mümkün olsa bile- pek, pek güç bir iş olacağını tasdike mecbur kalıyordu.”* (s.100-101) şeklinde özellikle mağruriyeti ile vurgulandığı görülür. Ona dâir yapılan tasvirlerde, onda zulmetin, esrarın, uçurumun, elemin olması anlamlıdır. Neslin temleri ile uyumlu olan bu özellikler, roman başkişisini bu aşk üçgeninin diğer kişisi Pervin’e değil; Nevhiz’e meftun bırakır:

“Fakat Nevhîz’de bir başka hususiyet vardı ki, onu bütün diğerlerinden ayırıyor, kendisine yegâne bir mümtaziyet veriyordu. Onda zulmet vardı, esrar vardı, uçurum ve elem vardı... Ötekiler, sevmek ve mesut etmek için dünyaya gelmişlerdi; Nevhîz de elbette sever ve sevince yakarak, öldürerek, kahrederek mesut ederdi.” (s.85)

“Fakat neticede, bütün bunların adi bir bahaneden ibaret kaldığını, işin esasının kadının fevkalade kuvvetli bir cazibeye, sihirkâr bir haşmet-i mevcudiyete malik bir harika olduğunu kabul ediyordu.” (s.101)

“O zaman Samim, onun da kendi gibi, nadir heyecanlar, yeni tahassüsler ve ince tehlikelerle çarpışmaktan hazzeden, muhteris, fırtınalı mahluklardan olduğunu anladı.” (s.117)

“Nevhiz, yerine göre, tek bir nazarıyla dünyaları erkeğe bahş ve ihsan edebilen pek nadir ve pek müstesna mevcutlardandı.” (s.368-369)

Pervin’in ruhsal portresi ise, Nevhiz’le karşıtlık oluşturacak bir biçimde, *“Pervin gibi nazik ve mazlum bir mahluk.” (s.317)* ve *“Bu saf, rakik ve masum kadın.” (s.346)* olarak sunulmuştur.

Defîne isimli eserde, ruhsal tasvir ve portre örneklerinin de, eserin kurgusuna uygun bir biçimde ortaya konulduğu görülür. Polisiye bir atmosferin hâkim olduğu eserde, ruhsal tasvir ve portre örnekleri de bu yöndedir:

“Hali, tavri, lisanı, kısacası her şeyi, onun yabani bir Çerkeş olduğunu gösteriyordu... Zayıf, kuru vücudunda bir çelik kutu mahsustu. Seyrek sarı bıyıkları, iğrenç mavi gözleri, elmacık kemikleri, çıkık yanaklarında bir sırtlan ifadesi vardı. Taş, demir, tahta ne ise, insanî hislere karşı bu adam da şüphesiz oydu. Merhamet ne uzak... Şefkat ne beyhude... İnsaniyet ne vehim...

Şikârına yırtıcı nazarlarıyla bakan bir kaplanın gözünde ihtimal şefkat bulunur. Fakat bu yılan gözüne merhametin gölgesi bile hiç aksetmemiştir.” (s.77)

“Ben, Erzurum Hastanesi Sertabibi Şakir Feyzi nâmında, halim’ul tavır, rakik’ul kâlp, munis’ul hilkât bu gariban, şu anda ne içinden çıkılmaz macera girdaplarında yuvarlanıyordum. (...)

Bir kere, ömrümde bir kimseyle kavga etmiş bir adam değildim. Gürültülü maceralardan daima ictinâb eder, çekinirdim.

Bir hususiyetim, Sherlock Holmes, Arşen Lupen maceralarını ve bazı İngiliz, Amerikan zâbita romanlarını kemâl merak ve itinâ ile okumuş olmaktan ve yalnız keskin ve mutlak tehlikeli zamanlarda bi-perva bir cesaretle mechûd bulunmamdan ibaretti.

İşte bu eşkıya sürüsüyle, bu binbir kazıktan, binbir zincirden kurtulmuş haydutlarla uğraşacak ancak bu silahlarım vardı. Ve ben, bu kadar zayıf, henüz fiilen büyük tecrübeler geçirmemiş bu melekeler ve kuvvetlerimle, Suzan gibi muazzez, azizler azizi bir yavruyu kurtarmaya, ve sonra konaktaki dik ve mâil taş arkasında mahfuz yüzlerce, ve binlerce lirayı almaya yelteniyordum.” (s.104)

Eserdeki bayan tasvirlerinde ise bu bayanların, kibarlıkları, asaletleri ve letâfetleri ile ortaya konulduğu görülür:

“Hanımefendi, insanı ilk hamlede kibarlığı, asaleti ile teshir eden, söz söylemeye başlayınca sesinin halâveti, tavrının letâfeti, şahsının şiiiriyeti ile meclub ve meftun bırakan, bir nâdire-i cihan!.. Ancak otuz beşle kırk arasında, zevkime göre yegâne bir kusuru var: Biraz şişmanca, fakat ne ipek bir mahlûktu!..” (s.17)

“Karşımdaki kadının bu ilk tezâhürüyle pür heyecan ve ateş, bir mahluk olduğunu anlamıştım, ve bu ruh ve mizaçta bir kadına hulûl ve tahakkümün ne kolay olacağını ilk hamlede görüyordum.” (s.19)

“Bunlar ana-kız, ikisi de saf ve pür galeyan dolu iki latif mevcuttu. Gayet kolayca zabt ve rabta müsait iki yavru mahluk ki, aynı zamanda yüz bin perestişe lâayık ve şâyan şeylerdi!..” (s.26)

Kan Damlası adlı eserdeki ruhsal tasvir ve portrelerin, *Define* ile aynı paralelde, polisiye bir atmosferi ortaya koyacak kişilerden oluştuğu görülür:

“Muavin bey genç ve hırslı bir adamdı. Vazifesine hararetli bir irtibatı, mesleğine büyük bir meftuniyeti vardı. İstikbâli nâmına bu gibi müşevveş ve umumun merakını celb edecek surette esrarlı cinayetlerin ne büyük bir faydası olacağım bildiğinden büyük bir memnuniyet taşıyordu.” (s.6)

“Bu adam, ya pek aptal, yahut pek dessâs bir şeydi. Yani ya belahet göstererek herkesi kandırmak isteyen bir kurnaz, ya kurnaz görünmeye çalışan bir ahmak olmak lazım gelirdi.” (s.32)

“Hayret, tahsilli bir genç değildi. Mektebe gittiği zamanlar (haftanın üç dört gününü sokaklarda oyunla geçirir, mektebe muntazaman uğramazdı ya!) derslerden ziyade oyunla, alayla, arkadaşlarına muziplik etmekle, hasılı haşarılıkla, oyunbazlıkla uğraşır dururdu.

Yalnız kendisinde keskin bir zeka vardı. Bu bunun sayesinde, beş dakika hasr-ı zihin ettiği şeyleri başkalarının bir saatte yaptıklarından daha mükemmeliyetle anlar, ve anladıklarının âgenesiyle anlayamadığı, öğrenemediği şeyleri de keşf ve hal ederdi.

İşte onun en farklı hususiyeti bu idi: Keşif ve hal... Arkadaşları arasında bu hususta gösterdiği ustalıklardan, maharetlerden dolayı “şeytan” lakabına nail olmuş ve korkunç bir kurnaz olarak tanınmıştı.” (s.73)

“İnsanlar arasında müsevven tesadüflerle yüz binde bir yetişmeyen yılan hilkatli, iğrenç numune.” (s.111)

Halâs isimli eserde, eserin başkişisi Nihat olumlu özellikleri ile tasvir edilmiştir. Ateşli bir aşk genci olması Servet-i Fünûn’un diğer eserlerindeki baş karakterleri hatırlatsa da, değerlerini aşkından üstün tutması ile onlardan ayrılır. Nitekim eserin başında âşık olduğu Beatrice yerine, sonradan bir Türk kızını tercih etmesi, hem onun ruhsal portresini ortaya koyması bakımından, hem de eserin “vatan sevgisi”ni önceleyen kurgusuyla örtüşmesi bakımından önem arz eder:

“İnce ve zarif bir İstanbul çocuğu idi. Sivil olsun, asker olsun giyindiği vakit bütün dikkat ve itinası ile giyinir; yaptığı her şeyi kusursuz yapmaya son derece ehemmiyet verirdi.

İzmirli bir babadan, İstanbullu bir anadan Ayaspaşa’da doğmuş ve tahsilini evlerine pek yakın bulunan Kabataş lisesinde ikmal ederek bilâhare Harbiye’ye geçmişti. Her hususta faal ve mahir olduğundan teşebbü ettiği bütün işleri başarır ve bir kere bu emniyet kendisine sinmiş bulunduğu bakışında, adım atışında dünyanın her köşesinde muvaffakiyete namzet olduğu anlaşılırdı.” (s.11)

“Nihat demevî mizaçlı, ateşli bir aşk genci idi. Ona göre her şeyin başı ve sonu aşktı. Her neşe ve her saadet yalnız aşktan çıkar ve bütün sıkıntılar, bütün marazlar ancak aşkın füsunu ile uçar, dağılırdı. Tabiatın feyzi nasıl en çok mehtaplı gecelerde cuşuhuruş ederse herşey de aşkın sinesinde öyle doğardı.” (s.11- 12)

“Nihat vakıa tamamile bir aşk genci idi, fakat ancak hakikî aik adamlarında görülen yurtçuluk ile nefsinin aşkıdan daha taziz ederdi. En gayri mahsus, en ehemmiyetsiz bir izzeti nefis yarası için en derin aşkı çiğner, kıymetli sevgiliyi yaralar ve aşkını ihmal ederk nefesine teslim olurdu.” (s.82)

Eserde, halkın tembelliğine, uyuşukluğuna ve lâkayitliğine dâir eleştiri, harareti bir vatanperver olarak tasvir edilen Kemal Mümtaz üzerinden yapılmıştır:

“Kemal Mümtaz karantina mektebi müdürü ve aynı zamanda bir sabah gazetesinin baş muharriri idi. Fazıl Şükrü ise Bulvar şirketinde müdür muavini idi. İkisi de şen, harareti ve lâtif arkadaşlardı.” (s.15)

“Kemal Mümtaz bizim halkın tenbelliğine, uyuşukluğuna ve lâkayitliğine karşı her vakit her yerde köpürür, her fırsatta hatta ekseriya fırsat aramaksızın rasgele taşar ve çoşardı.” (s.23)

“Kemal Mümtaz harareti bir vatanperver tanınırdı.” (s.23)

Mehmet Rauf'un eserlerinde ruhsal tasvir ve portre kullanımlarının da, fiziksel tasvir ve portreler kadar önemli bir rol oynadığı ve kurgu ile bir bütünlük içerisinde tüm canlılığıyla yer aldığı görülür.

2.2.2. Mehmet Rauf'un Romanlarında Mekân Tasviri

2.2.2.1. Dış Mekân Tasviri

Yazarın *Ferdâ-yı Garâm* adlı eserinde, konunun bütünlüğüne uygun olarak, mekân olarak âdeta bir sevda arka planı hazırlanmıştır. Bahçe renk renk çiçeklerle dolu, yollar ağaçlar ve çimenlerle çevreli, kuşlar eğlenceli şarkılar söyler gibi şakırmaktadır:

“Rengârenk bahar çiçekleriyle müzeyyen bahçede ağaçların yeşil çimenlere döktüğü izlal-i hafife içinde saksılarla muhat yolları aradı.” (s.7)

“İki tarafları muhtelif iki çiftliğin çitleriyle muhât yol, yüksek ağaçların gölgelerine müstağrak yeşil bir terâvet içinde devam ediyor; تنها gölgelerle hab-alud, haşerâtın müşevveş âhenkleri kuşların pür zevk zemzemeleriyle mâlamâl u’ücâclarla dolaşıyordu.” (s.76)

“İhtiyar, yüksek, büyük ağaçların altında bir çardak bulmuştu. Bir salkımın mebzul-ı iltifâtlarına bürünerek burasını yeşilli morlu bir terba-i safâ hâline getirmişti; altındaki büyük bir hava yukarıdan reşâşe-i sükûtu işitilen bir su akıyordu. Çimden bir kanepenin üzerine oturdular. Burası yüksek bir mevkiydi. Bir tarafta bir üzüm bağı tepelere tırmanıyor, yeşil yapraklarını güneşin altına seriyor, öbür tarafta bir tarla başaklarını rüzgârın keyfine terketmiş, dalgalarla yuvarlanıyor; ötede bir yüksek ve kesif perde, kavaklardan, diş budaklardan, çınarlardan müteşekkil sık, yüksek bir yeşil perde, semânın zemininde ufku tehdit ediyordu. Güneş, harâretiyle rüzgârın sedmelerine lâtif bir nevâziş veriyor; suyun üzerinde tek tük düşmüş yapraklar kıvrılarak yüzüyordu.” (s.82-83)

“Bütün yol boş, تنها, haşerâtın velvelesiyle memlu idi.” (s.83)

Eylül’de dış mekân serilimi, kaçış, saklanış ve özgürlüğe varış psikolojisi üzerinden yapılır. Kaçış, hep beraber yaşadıkları ve nefes alamadıkları köşkten başlar; saklanış fil dişi yuvalarınadır ki bu artık kendi yaşamlarının sorumluluğunu üstlenen Suat ve Süreyya için bir bakıma bir nefes alış ve özgürlüğe varıştır da. Bu noktada fil dişi yuvalarında, denizin evlerinin önüne kadar gelmesi anlamlı bir kullanımdır:

“Büyük babalarının vaktiyle gelip nasıl budala bir hesap ile “şu taş ocağında” yaptırdığı bu köşk.” (s.6)

“Evet, hep sahîhti, bu fil dışından yuva Boğaz’ın üstünden kavakların yanında, Yenimahalle’nin bir köşesinde, heyet-i mecmuası fil dışından yapılmış kadar temiz, parlak Pazarbaşı’ndaydı. (...)

Bunlar hepsi Suat için bir şetâret oluyordu. Süreyyâ oranın sükûnundan, gölgesinden, manzarasından galeyanla bahsediyor, söyleyeceği şeylerin çokluğundan eksik anlatarak: “Deniz kapısının önüne kadar geliyor Suat, bilsen...” diye sevincinden taşıyordu.” (s.49)

“İki tarafı bütün ağaç ve çayır olan bu yol.” (s.78)

Yazarın *Karanfil ve Yasemin* adlı eseri de, roman kişilerinin iç duyguları, çatışmaları ve kaçışları ile şekillenen, bu anlamda mekânda bile psikolojik yönelimlerin bulunduğu bir eserdir. Âşık olunan Nevhiz’e ulaşmak, sadece onun duygu duvarlarının aşılması ile değil; ona giden tepelerin, yolların, yüksek duvarların da aşılması demektir:

“Bu, eski adamların o kadar sevdikleri tarzda yapılmış gayet yüksek duvarların içinde mahfuz bir köşktü.” (s.229-230)

“Aşağı baktığı vakit uzaktan köşkün yüksek ve vâsil duvarlarını gördü; dahli sık ağaçlarla kaplıydı. Ağaçların arasında, ta önde geniş bir dam, köşkün kendini gösteriyordu. Samim, Nevhîz’in küçük köşkünün aramak için tarif edilen cihete baktı, fakat orada sık ve yüksek ağaçlar, küçük ve alçak olması lazım gelen köşkü göstermiyor, gizliyordu.” (s.231)

“Bahçe tenhaydı. Agâh nazarıyla bu bahçede bu son günler zarfında ne derin aşk elemelerinin ateşlendiğini okuyabiliyordu. İlk geldiği günlerin neşesi, cazibesi yerine, soluk, kuvvetsiz bir hava altında, dökülmüş yapraklarla bir matem sahnesi arz eden bu bahçede bir ölüm fecaati his olunuyordu.” (s.343-344)

Yazar *Define* adlı eserinde, eserin konusuna da uygun olarak mekânda da تنها köşkler, sokaklar; karanlık gece; kalın duvarlar ve örümcekler ile örülü... polisiye bir atmosfer oluşturulmuştur:

“Konağın sokağı, yangınlardan harap bir hale gelen Aksaray’ın bu ücra mahallesinde pek tenhaydı. Dört tarafı yüksek, kalın duvarlarla ihâta edilmiş, muazzam kapısı kullanılmamaktan örümceklerle alude kalmıştı. Yalnız, bir köşesinde bir çeşme ve üstünde kökü bahçe dâhilinde bir incir ağacı vardı ki, bu ağaç vasıtasıyla duvara çıkıp öbür tarafa atlanabilecekti.” (s.56-57)

“Gece karanlık ve sokaklar tenhaydı. Çeşmenin önüne geldiğim vakit, gündüz o kadar ıssız olan sokak gece haliyle adeta çöl manzarası irâe ediyordu.” (s.57)

“Dar, pis, eğri büğrü sokakları geçiyorduk. Orada bir eski, küçük hanın kapısından girdi.” (s.110)

“Köşkten çıktık, diğer köşkların arasından geçtikten sonra açıkta tek ve تنها bir vaziyette duran kârgir bir köşke doğrulduk.” (s.115)

Yazarın *Kan Damlası* eserinde de büyük gövdeli ağaçlar, yüksek duvarlarla çevrili köşk, taşları dökük, kaldırımları bozuk, zincirli, eğri büğrü köşk... ile *Define*'deki polisiye atmosfer devam etmektedir:

Köşk, Tarabya tepelerinin birinde vaktiyle konsoloslukla İstanbul'a gelmişken bilâhare hizmetten çekildiği vakit şehri terk etmeyerek burada kalmış zengin bir İngiliz tarafından yaptırılmış pek musanna' bir bina idi. Dört tarafı büyük ihtimamlarla yetiştirilmiş cesim ağaçlarla muhat ve yüksek duvarlarla çevrilmiş bu köşk yalnız mudhilde denizden görülebilirdi.” (s.4)

“Zincirli Köşk Otağtepe'nin üst başında, eğri büğrü bir yokuşun kaldırımları bozuk, taşları dökük bir kenarında, bahçe içinde bulunuyordu.

“Şimdi Hayret mağaranın içinde idi. Mudhili iri kayalarla nim kapanmış olan bu mağaradan, kayaların arasından çilek tarlaları görülüyordu. Demek yol tepenin altından köyün öteki sâtı' mâiline açılmıştı.” (s.68)

“Burası karanlık içinde karanlık bir kümeden ibâretti. Ne bir ziya, ne bir hareket, ne bir ses...” (s.100)

“Anadolu Hisarı'nın yeni bir sel yatağı gibi gayr-ı muntazam, yıkık ve harap yokuşu.” (s.103)

“Bulutlu bir sema altında bütün bunları düşünerek eğri büğrü sokakta, yıkık dökük evler arasından yürüyerek nihayet tepeye çıktığı vakit ilk nazarda mevki dikkatli gözleriyle deraguş etti. Beş on adım daha yürüyüp mahalle aralıklarından kurtulduğu vakit buranın vasi, hudutsuz bir saha olduğunu, sağda solda, orada burada şimdiki halde hâli, metruk çilek tarlaları bulunduğunu ve bu geniş sahanın ta ilerisinde, tam ortasında her cihete nâzır ve hâkim bir şeddin üzerinde Hüsrev'in bahsettiği çatının yükseldiğini gördü.

Bu çatı bir iskeletten başka bir şey değildi. Duvarları, kaplamaların bazıları kopup düştüğünden delik deşik, pencereleri çerçevesiz veya camsız olduğundan dışlık, damı

kısmen kiremitleri alınmış ve çatı tahtaları kırılmış dökülmüş olduğundan yırtık pırtık, bir bina değil, harap bir ahır, adeta büyük bir kümes denilecek bir şeydi.” (s.104)

Yazarın *Halâs* isimli eseri ise, mekândan ziyade, olayların ağırlıklı olduğu, öykünün önem kazandığı bir eserdir:

“Hemen orda, pek yakında iki üç sokak sonra dar bir yol.” (s.95)

Görülmektedir ki; Mehmet Rauf’un eserlerinde dış mekân tasvirleri, kurgu - mekân bütünlüğü içerisinde, kimi zaman roman kişilerinin iç duyguları, çatışmaları ve kaçışları ile şekillenen ve psikolojik öğelerle örülen, polisiye atmosferin hâkim olduğu eserlerde bu atmosfere uygun bir biçimde ve tasvirin önemini bir kez daha ortaya koyacak şekilde yer alırlar.

2.2.2.2. İç Mekân Tasviri

Yazarın *Ferdâ-yı Garâm* adlı eserinde, çok ayrıntılı iç mekân tasvirlerine girilmemekle birlikte, salonun kapısının camlı oluşunun ve köşkün merdivenlerinin mermer oluşunun, batılı bir iç mekânı ortaya koyduğu söylenebilir.

“...Salonun camlı kapısı.” (s.10)

“...Köşkün mermer merdiveni.” (s.14)

Eylül’de ise Süreyya’nın odasının küçük oluşu, Süreyya’nın kendi içine çekildiği küçük yaşamını imler gibidir. Yine aynı şekilde fil dişi yuva, eserin nezdinde yazarın ve bir neslin de kaçışının tezâhürü görünümündedir. Deniz maviliği ve sonsuzluğu ile hayali imlerken, piyano batılı bir yaşayışın sembolüdür:

“Süreyyâ’nın küçük odası.” (s.41)

“”Mücevher kutusu, fil dişi yuva” diye tarif ettiği yalı”. (s.47)

“Otuz yedi liraya tutmuşlardı. İçerisi nîm döşeli idi. Süreyyâ: “Suat, piyano da var.” diyordu.” (s.49)

“Bir merdiven çıkararak deniz üzerindeki salona girdiler. Burası evin arzım kadar geniş bir odaydı. Panjurları açınca evvelâ bir mebzûliyyet-i taşa'şu' içinde gözleri kamaştı.”
(s.60)

Yazarın *Karanfil ve Yasemin* adlı eserinde de iç mekân tasvirleri, yine bir salon arka plânına göre şekillenmiştir: Eşyalar, bunların dizilimi, yemekler, musiki köşesi batılı bir yaşayışın tezâhürleridir:

“Holden geniş bir methal ile salona geçiliyordu. Birbirine amud, vâsi iki kanattan mürekkep olan salonun iç kısmı bir tarafı bir sanat harikası denilecek pek mutena bir kış bahçesi ile, diğer tarafı ise geniş bir teras ile mahdut bulunuyor, sonra binanın cephesini dolaşıp hol hizasına gelen terastan zarif bir pergola ile tekrar hole avdet olunuyordu. Hususi bir tertiple konulmuş iki büyük ayna vasıtasıyla salonlar, bahçe ve teras, tek bir nazarla heyet-i mecmua halinde deraguş olunabiliyordu.” (s.3-4)

“Girdikleri oda, murabba ve pek vâsi idi; tam ortada altı köşeli büyük bir masa üstünde, yüksek bir Amerikan lambasının ipekli abajurundan yükselen renkli ve zengin bir ziya ile aydınlanıyordu. Masanın etrafında karşılıklı olmak üzere İngiliz mamulatu iki izy çer ile gayet kalın maroken minderli ve arkaları istenildiği kadar yatırılıp kaldırılan Amerikan yapısı iki moris çer vardı.” (s.238)

“O bir adım önde, sofaya çıktılar; karşı tarafta yan yana iki kapı vardı. Bunların birisinden girdiler. Burası küçük bir yemek odasıydı. Sofranın üzerine, İsveç usulü tarzında bütün yiyecekler karma karışık konulmuştu.” (s.239)

“Odaya girdikleri vakit şimdi Nevhîz, ona köşelerini göstermek istedi. Her köşeyi bir işe hasretmişti. Biri musiki köşesiydi, burada bir piyano ile yanında nota etajeri vardı. Ve duvar, bütün bestekârların ufaklı büyüklü, çerçevesi yahut cam altına yapıştırılmış resimleriyle kaplı gibiydi. Piyanonun üstünde bir tarafta Mozart'ın öbür tarafta Beethoven'nın heykelleri duruyor, nota dolabının küçük hücrelerinde, raflarında küçük statular görünüyordu.

Öbür köşe mütalaaya tahsis edilmişti. Burada, maun küçük bir kadın yazıhanesi, köşeyi işgal ediyordu; sağ ve sol taraflarında yine maundan yaptırılmış sade, zarif raflara irili

ufaklı, ciltli ciltsiz, Fransızca, İngilizce yüzlerce kitaplar yığılmıştı. Duvarlar meşhur muharrirlerin resimleriyle müzeyyendi.

Üçüncü köşe, kadınlara müteallik dikiş ve elişlerine tahsis edilmişti.” (s.240-241)

“Ve oradan bir el şamdanını yakıp onu karşıdaki yemek odasının yanındaki odaya götürdü. Burası küçük bir yatak odasıydı. Bir kişilik bir karyola ile tuvalet levazımı vardı.” (s.247)

Pervin’in odasının karanlığı, onun iç dünyasının karanlıklarını da yansıtır görünümündedir. Bu tasvirler; karanlık, loş ve hüzünlü görünümüleriyle Hâlid Ziya’nın mekânlarını andırır:

“Pervin, karanlık denilecek derecede loş odasında, onun mutlak bu yağmurdan dolayı sokağa çıkmadığını düşünerek, her an tekrar canlanan sonra ölen ümitlerle, akşama kadar bekledi.” (s.407)

“Oda elim, elim bir sükût, matemli bir sükût, bir mezar sükûtu ile doluydu.

Kandilin ziyası, titreyerek, sarsılarak oynuyor, gölgeleri hayalamız şekillerle sallıyor ve Samim’e o kadar tatlı o kadar mesut saatler geçirmiş oldukları bu odanın da kendi kalbi gibi muazzez hastanın tehlikesi için halecanla çarptığını zannettiriyordu.” (s.442-443)

Define adlı eserde polisiye arka plân, iç mekânda da devam etmektedir. Bu arka plân, zindanla, pis kahve ile, soğuk hastane odası, çıplak duvarlı bir oda, camı kırılmış pencere, yüksek duvarlar ve ölüm sessizliği ile şekillendirilmiştir:

“Konak, Aksaray’da Ağa Yokuşu’ndaydı. Etrafında yüksek duvarlar vardı. Bu eski tertip, geniş, üç katlı büyük bir konaktı. Vasi’ bir bahçe ortasında bulunuyordu. Alt katın kapısından girilince, geniş bir mermer avlu, sağda solda kapılar ve odalar. Karşıda geniş bir merdivenle birinci kata çıkılıyordu. Her kat selamlık harem olmak üzere ikiye ayrılmıştı. Hamam, harem tarafında; yemek odası, selamlık cihetindeydi.” (s.38)

“Fakat dolaşık koridorlardan, çapraşık merdivenlerden çıkıp inerken, yanı başımda camı kırılmış, bahçeye nâzır bir pencereden taş kapının çatır çatır anahtarla açıldığını işitmeyeyim mi?” (s.61)

“Çıplak duvarlı bir oda... Demir bir karyolada uzanmış yatıyordum. Pencerelelerin panjurları kapalı olduğundan oda iyice karanlıktı. Fakat kuvvetli bir güneş panjur aralıklarından sızarak odayı kâfi derecede tenvir ediyordu.” (s.71)

“Kapının karşısında muşamba döşenmiş soğuk bir hastanenin odası.” (s.101)

“Bu küçük, karanlık, içeri doğru derin, pis bir kahveydi.” (s.109)

“Fakat pencerelerde hiçbir hayat hareketi yok. Adeta köşk bomboşmuş gibi bir ölüm sükûtu var. Perdeler sıkı sıkı indirilmiş, panjurlar kapanmış, hasılı içeride galiba kimse yok.” (s.113)

“İçeri giren ışık sayesinde zindanımın insan boyunu pek az tecavüz edecek kadar yüksek bir yer olduğunu görmemle beraber, anlaşılamayan bir el, kapağın arasından uzanıp bir kutu gösterdi.” (s.120)

Define'deki arka plân; karanlık sofa, kırık, kopuk döşemeler, donuk ve renksiz merdiven başı ile yazarın *Kan Damlası* eserinde de devam etmektedir:

“Karanlık sofa, yere düşmüş ve açık bırakılmış bir elektrik fenerinden çıkan bir hatt-ı ziya ile tenvir olunuyordu.” (s.63)

“Merdiven başının yüksek camlarından dışarıda hükümran olan mehtaplı gecenin yarı aksetmiş ışığıyla karanlığı hafifleşen sofada hiçbir arıza mevcut değildi.” (s.65-66)

“İçerisi kırık, kopuk bir döşeme ile, vaktiyle bağıdadileri yıkılmış olduğundan direkleri meydana çıkmış duvarlarla siyah, perişan idi.” (s.106)

Yazarın *Halâs* isimli eserinde, kurguya uygun olarak, karanlık, rutubet gibi kötü şartların var olduğu olumsuz mekânlara rastlanırken; aynı zamanda piyanolar, tablolar, kartonpiyerler gibi batılı dekor unsurlarına da rastlanır:

“Karanlık, rutubetli duvarları örümcek ağı bir ticarethane ki, içerisinde üç dört çuval palamut mu yoksa incir mi durur ve hiç kımldamadan yatardı.” (s.51)

“Vakıa buranın bir lağamdan farkı yoktu... Etraftan o kadar pis kokular çıkıyor, ve orada yanan kör bir elektrik lâmbasından o kadar muzlim bir ziya intişar ediyordu ki, Nihat kendini lağamda bulsa daha memnun olacaktı. Karanlıkta elini önüne, arkasına götürüp sağını solunu muayene ederek, dört tarafı duvardan ibaret bir dar dolabın içinde olduğunu gördü.” (s.308)

“Femuardan çıkıp sokak kapısına gitmek için salondan geçmek lâzımdı. Orada demin genç kızın uğraştığı köşede piyano duruyordu, piyanonun üstünde yanmış bir mum bırakılmıştı.” (s.73)

“Orada piyanosunun üstünde evvelce asılı olan bir tablo kaldırılarak onun yerine Venizelosun büyük bir resmi asılmıştı.” (s.73)

“Burası bir ilk kabul odası olacaktı. Müget döşeli kanape koltuk, bir küçük masa, yerde güzel bir halı.” (s.181)

“Burası, dışarıda şiddetle hükümran olan yırtıcı kânunusani gecesi soğuşundan sonra lâtif bir ılıklıkla sermesi bir holdü. Ötede beride .yüksek palmiyeler, zarif yeşillikler kollarım tavana uzatmışlar, renk renk ve şekil şekil lâmbalar masaları ve tavanı tezyin ediyor, tavanda ve duvarda kartonpier süslerin arasında bu palmiyelerin gölgeleri hayalamız resimler yapıyordu.” (s.331)

Yazarın eserlerindeki iç mekân tasvirlerinin de, dış mekân tasvirleri gibi, kurgu - mekân bütünlüğü içerisinde, kimi zaman psikolojik öğelerle örülmüş bir biçimde ve tasvirin önemini ortaya koyacak bir nitelikte yer aldığı görülür.

2.2.2.3. Cisim Tasviri

Yazarın *Ferdâ-yı Garâm* isimli eserinde *“Uzun ve zarif, mahun sandal.” (s.23)* ve *“Bu, gecenin karanlığı içinde raksın renkli fenerleriyle göz alıyordu.” (s.30)* tasviri, *Aşk-ı Memnû*'daki Adnan Bey'in sandalını hatırlatması, bir bakıma varlığı ve gösterişi ortaya koyması bakımından önemlidir. Yine *“Küçük kırmızı şemsiye.” (s.36, 75, 85)* tasvirine Hâlid Ziya'nın eserlerinde de rastlanır. Sanat anlayışlarında estetiğin önemli yer tuttuğu bu nesilde, kırmızı rengin göz alıcılığı ve şemsiye kullanımının zarâfeti ile *“göz alıcı bir zarafet”* olarak ortaya konulması anlamlı bir kullanımdır.

Eylül isimli eserde de sandal tasvirine rastlanır. Sandal bu defa mahun ve gösterişli bir sandal değil; Süreyya'nın boş vakitlerinin eğlencesi olan kaplama tahtalı, küçük bayrağı olan bir sandaldır. Bu eserdeki şemsiye ise, Suad'ın şemsiyesidir ve bu defa bir bakıma göz alıcı bir zarâfeti simgeleyen kırmızı değil, sanki Suad'ın içine kapanıklığının bir göstergesi gibi olan, siyah, beyaz ve kurşuni renklerden oluşan bir şemsiyedir.

"Bu beyaz, kaplama tahtalı, başı kıcı bir sandaldı. Uzun bir seren üstünde cesim olduğu anlaşılan bir yelkeni vardı." (s.88)

"Sandallı kışa kadar tutmuştu; şimdi oturup bir küçük bayrak dikmek için meşgûl oldular." (s.89)

"Büyükdere'nin üstünden güneş, onları rahatsız ettiğinden Suad şemsiyesini açtı, bu siyah, beyaz ve kurşunî renklerden oluşan bir şemsiye idi." (s.90)

Karanfil ve Yasemin isimli eserdeki cisim tasvirlerine bakıldığında ise, çoğu yurt dışından getirilmiş eşyalardan oluşmuş, yüksek bir estetik zevki ortaya koyan, dolayısıyla neslin de sanat anlayışı ile paralellik arz eden cisimlerin tasvirinin ortaya konulduğu görülür:

"Samim, bilhassa, büfeyi pek beğendi. Kendi verdiği resimlerin üzerine Viyana'dan yeni gelmiş sarı mat madenden motifler koymuşlar ve bunlar kurre ağacın donuk koyu rengi üstünde pek şık olmuş ve onu pek şenlendirmişti." (s.275)

"Kendi apartmanında Avrupa'nın meşhur sanayi-i nefise talebelerinden almış olduğu gayet güzel fotografi levhalar vardı." (s.275)

"Yatak odasından çıktıkları vakit Pervin resimleri tetkike koyuldu. Bunlar Samim'in garb resim üstatlarının en yüksek sanat numuneleri olarak telakki ettikleri en manalı tabloların bizzat ressamlar tarafından suret-i mahsusada imza edilmiş fotografiyeriydi."

Birisi, İngiliz ressamı Marcos Stan'ın "Aşk İçinde" ünvanlı tablosuydu. Onsekizinci asır İngiliz hayatına ait bir aşk levhasını gösteriyordu. Bir İngiliz parkının köşesinde bir ağacın altına konulmuş yuvarlak bir masa başında, etrafındaki kerevete oturmuş beyaz elbiseli, ziya saçlı, şeffaf vücutlu bir genç kız, karşısında kolunu kenara dayamış,

kendine vecd ve istiğrakla bakan bir delikanlının nazarları altında dikişini şaşırılmış, perişan kalmış olarak tasvir olunuyordu. Bu resim, erkeğin dindarane perestişi, kadının lerzan heyecanını o kadar baliğ tasvir ediyordu ki Şeref bile hayran oldu.

Diğeri, Leh ressamlarından Kovalski'nin "Kış Gecesi" isimindeki levhasıydı. Bu, ufukları bir kar bulutu içinde boğulmuş bir tepeyi irae ediyor, uzakta kar altında kaybolmuş küçük bir köy, kamerin solgun aydınlığıyla nîm merî bulunuyordu. İri bir kurt, açlığın tesiriyle köyün yakınma kadar inmiş, vahşi bir nazarla tereddüt ediyordu.

Üçüncü resim Palastiriyarı'nın meşhur Beethoven levhasıydı. Samim bu levhayı, bilhassa yaptırılmış çerçevesiyle birlikte satın almıştı. Çerçevenin iki tarafında Beethoven'in ölü maski görülüyordu. Levha, musiki meftunu birkaç derbeder sanatkârın Beethoven'ın bir sonatını çalan bir kemanla piyanoyu nasıl mariz ve inadane bir vecd ile dinlediklerini irae ediyordu.

Dördüncü resim, Fransız ressamı Eçeveri'nin "Serkice" ünvanlı pek meşhur levhasıydı. Bunda, bir baloda bir kenar odaya getirilmiş genç bir kadının dans refiki tarafından hummaengiz bir serkice içinde öpüldüğü tasvir olunuyordu.

Bunlardan başka daha küçük kıtada cam altlarına yapıştırılmış uzun, enli, sivri muhtelif levhalar öteye beriye asılmıştı." (s.327-329)

Defîne'deki cisim tasvirlerine bakıldığında, bunların, polisiye bir atmosferi tamamlayacak, hareketi ve heyecanı destekleyecek nitelikte cisimlerin tasviri olduğu görülür:

"Bu, kalın galvanizli saçtan yapılmış bir kutuydu." (s.35)

"Altı ve üstü düz ve oymalı mermer, levhalarla süslü, muazzam bir şeydi." (s.58)

"Elli santim arşında bir köşe, köşenin alt kısmı, mâil olarak dikine konmuş bir mermer levhayla mesturdu." (s.58)

"Bu levha duvara vidalarla merbut olup, dört köşesinde dört vidanın piriçleri parlıyordu." (s.59)

“Gözüme penceredeki perdeler ilişti. Bunlar koyu yeşil renkli, kalın rehpiş kumaşından, her her pencerede çift kanat, iki buçuk, üç metre tûlunda altı parçaydı. Birbirlerine bağlanıp kullanılabilir miydi? Perdeyi elimle tutmuş, muayene ediyordum. Kenarlarında kalın kordonlar dikili olduğunu gördüm.” (s.85-86)

“Nihayet bir an oldu ki, hamamda ma’hûd dik, mail taşın önünde bulunduk. Vidaları söküp memurların muvâcehesinde taşı çıkardım. Ve arkasında gizli, altın dolu torbayı serdiğim vakit ne şahane bir manzaraydı.” (s.141)

Kan Damlası’ndaki cisim tasvirlerinin de, Defîne’deki cisim tasvirleri ile aynı paralelde polisiye bir atmosferi tamamlayacak, hareketi ve heyecanı destekleyecek nitelikte ortaya konulduğu görülür:

“Muavin bu kapanmış olan sağ ele baktığı zaman parmaklarının arasında bir kâğıt bulunduğunu gördü. Çekip aldı. Dörde bükülmüş çizgili bir defter kâğıdı idi. İçinde sülüse benzer acemi bir yazı ile “İhtar: Numara bir!” sözleri yazılıydı.” (s.13)

“İhtiyar kadın, hemen hizmetçi kıza saklandığı yeri tarif ederek emretti ve kız gidip, beyaz bir tireyle sarılmış bir kâğıt destesi getirdi. Muavin bunlara bir kere aralıklardan bakarak bunların dört beş zarflı mektuptan ibaret olduklarını gördü. Zarfların üzerinde “Anadolu Hisarı’nda Hasan Fuat Bey’e” adresi mahrurdu.” (s.23-24)

“Muavinin elinde çevirip baktığı şey, sarı bir maden parçasıydı. Bu, kolasız yakaları rabt için kullanılan ve yivli tarafına bir küçük topuz geçirilerek kapanan bir iğnenin müteharrik, topuzu olmayan kısmıydı.” (s.53)

“Bir köşede, üzerinde lamba olan bir masanın üstünde kapalı bir zarf duruyordu.” (s.100)

Halâs isimli eserde ise, cisim tasvirlerinin;

“Fakat bunlar zannolunduğu gibi yolcu veya yük gemisi değil, koyu renkli alçak ve küçük teknelerdi. Harp gemisi olmalı idiler.” (s.13)

“Bu iskarpin Nihadın tertible hoyrat, kaba giyilmek için yapılmış, iki kat tabanlı bir kundura olup sağ ayağının tabanında gizli bir dolap vardı.

Bu dolabın kapağı iskarpini ele alıp ökçesini aşağıya kanırınca açılıyor, tabandan bir parça kalkarak içine ince bazı şeyler konulabilecek bir göz çıkıyordu.” (s.275)

şeklinde harp atmosferini destekleyecek nitelikte cisimlerin tasviri olduğu görülür.

2.2.3. Mehmet Rauf’un Romanlarında Zaman Tasviri

Yazarın ilk eseri *Ferdâ-yı Garâm*’da çok fazla sayıda zaman tasvirlerine rastlanmaz. Eserde *“Köşke çıktıkları zaman saat üç buçuktu.” (s.34)* ve *“Saat beş vardı, güneş semt’ül arasta, bütün Boğaz’a bir ateş-i seyyâl döküyordu.” (s.102)* gibi, romanın kurgusal zamanını ortaya koyan tasvirler bulunmakla birlikte; *“İkisinin de dalgın ve melûl durduğu bir gündü.” (s.72)* şeklinde zamanın psikolojik tasvirine de rastlanır.

Yazarın *Eylül* adlı eserinde, zaman tasvirleri, eserin psikolojik roman olma özelliği ve kurgusu ile örtüşür bir nitelikte, roman kişilerinin psikolojilerine etkileri ile ortaya konulmuştur. Zaman, mutlu anlarında, bu mutluluğu ortaya koyar bir biçimde tasvir edilirken; elemli ve hüznü anlarında, bu duyguları yansıtır bir biçimde tasvir edilmiştir:

“Ve bu mayıs sabahı, bentler seferi üçüne de bir hayali seyahât-i şîr ve mestîsi verdi.” (s.81)

“Bütün gece zevç ve zevce için bir leyl-i elem ve mâtem oldu.” (s.198)

“Bu bir elîm ve muzic hafta oldu, bir mücadele ve eza haftası, âteşli bir gün hummalı bir tereddüt ve şüphe haftası oldu.” (s.199)

“Bu mahûf bir rü’yâ, nâ-mütenâhî zulmetli bir gece idi.” (s.201)

“Artık bu kadar letâfet ve harâret verdikten sonra! Eylülünden daha ne beklenir.

Eylül ma'lûm a hüznü ve mâtem ayıdır.

O zaman Suad'a hayatının şu devresi kendi ömrünün, kendi kadınlık hayatının eylülü gibi geldi.

Eylül... Birkaç gün hava ne kadar güzel olsa bu kadarcık fanî bir güzellekle bile minnetdâr olmak lâzım gelen bir ay.

İçine birkaç günlük kış hücûmundan acı düştüğü için, insan o güzel havaların, devamlı yazın artık nasıl geçmiş, sade bir mazi olmuş olduğunu hissettiren bir esef ve hasret ayı...

Onun hayatı da öyle değil miydi? Son günlerin letâfeti ile beraber, şimdi yine imkânsızlığa, yine hüznün ve kasvete düşmemiş miydi? Tabi ki şimdi düşündüğü gibi, yaz elindeki saâdetten bihaber geçip ılık kış hücûmuyla teessüf ederse, o da demin anlamamamı, tahassür etmemiş miydi? Tekrar hayatına başlamak arzusu, bugün tekrar yaz olmak emeli gibi değil miydi? Bir senedir onun harâb eden endişeler, melâllerin ne olduğunu artık iyice görüyor, "İşte benim eylülüm!" diyordu.

Eylül... henüz renk ve râyiha bitmemiş fakat baharın mebzuliyet-i elvânı o kadar gayr-ı mahsûs bir surette çekilmiş, o kadar tekrar avdet etmemek hırmânı ile, avdet eder gibi görünse bile hemen yine solup kararır hırçın, boş arzularla acı acı çekilmiş ki bir gün bir gün işte ruh-ı tabîat birden uyanıp görüyor; yapraklarının nasıl sararmış, birçoklarının düşüp çamurlar içinde çürümüş olduğunu görüyor; ve şimdi hava ne kadar güzel olsa, öbür iki günün verdiği acılıkla bu güzel havaların ne kadar fani, bu renk ve râyihanın ne vefâsız, ne artık ele geçmez, elde iken kıymeti bilinmemiş, öylece istihkâl edilmiş bir hazine olduğunu acı acı görüyor; işte artık ne bir çiçek, ne bir râyiha...

Artık tahammül bile kalmamış, hepsi çürümüş; evvelden yağmur yağsa lâkayt kalırlardı, belki daha tarâvet, daha hayat gelirdi, şimdi... şimdi işte yağmur, işte kış hepsini çürütüyor; her şey çürüyor, her şey...

Evet, her şey çürüyor, her şey... İnsanlar da çürümeyecek mi?

Eylül'de sanki bahara tehesür eden melûl bir tarâvet sanki üzerine çöken kışın, kendini mafvetmek isteyen hazânın ramına payidâr kalmak, tekrar bahar olmak mücadelesi vardı; fakat bunun için muhtaç olduğu şeylerden mahrûm olduktan başka kendisinde de mukavemet kalmamış ve tabîat bunu anlamış gibi acı bir melûl ve tefekkürle, üzerine çöken tenhâlığın, mâtemin, hatim merâreti ile düşünüyor; sanki ne kadar uğraşırsa

uğraşsın, ne kadar mukavemet ederse etsin, kışın galebe edeceğini, artık her şeyin, her ümidin bittiğini buna tahammül lâzım geldiğini anlamaktan mütevellid bir fütûr ile giryândır.

Ne renk, ne râyiha... İşte yapraklar ölüyor...

Rüzgâr insafsız, yağmur muannid, her şey çürüyor, ah, her şey çürüyor...” (s.263-265)

“Böyle, ufak, ma'sûm sözler, ma'sûm olsun diye söylendiği hâlde de pür-ma'nâ küçük muhaverelerle sesin titrediğini hissettirmemek için titreyerek, bir ihtiyatsızlıkla bütün bu ş'i'ri tarumar etmekten korkarak geçen bu birkaç saat şimdiye kadar geçen en mesut günlerine galebe etti.” (s.271-272)

“Ve gözlerinden bu iki yana katre ağır ağır sükût ederken ikisine de aşklarının en mesut ve cansız dakikasını yaşıyoruz gibi geldi.” (s.299)

“Böylece teşrîn-i evvel kendisi için hayatında bilmediği, tanımadığı bir devre-i saadet oldu. Bu ay sabahları sisler, sisleri yırtan canavar iniltileri vapurlar, baharı andırır gibi iken birden bütün mevsimlerin elvânıyla ihtizâr edip nihayet siyah bir kış akşamıyla bulanan günler ile kendisi için müebbeden hâtırasında menkûş kalacak bir sonbahar ayı oldu.” (s.300)

“Ve gecesi elîm ve âteşnâk bir gece oldu.” (s.310)

“Ve bu uzun bir temin-i aşk, ahlarla, göz yaşlarıyla, çırpıntlarıyla, ikisinin de ruhunu mecz ve tehhîd eden, sözlerin bütün ruh ile içildiği, hüviyetlerin birbirinde hâl ve medhûş olduğu bir an-ı aşk oldu.” (s.420)

Yazarın, daha çok fiziksel ve ruhsal tasvir ile tablolarına tanıklık ettiğimiz eseri *Genç Kız Kalbi*'nde zaman tasviri örneği, *“Saat bir buçuk olduğu halde, ayın on dokuzu olduğundan, kamer daha ufukta yükselmemişti.” (s.125)* romanın gerçek zamanıyla kozmik zamanın iç içe geçtiği bir zaman tasviridir.

Karanfil ve Yasemin adlı eserde ise;

“İyice akşam olmuştu. Yağmur hâlâ hızlı hızlı yağıyordu. Salon şimdi adeta karanlıktı.” (s.110)

“Yalnız kaldığı vakit saatine baktı, saat dokuzdu.” (s.177)

“Köye çıktığı vakit, hava alacakaranlıktı. Saat dokuz buçuğa geliyordu.” (s.232)

“Odanın kesif karanlığında birkaç ziya tabakası dalgalandı, nim lerzan aydınlığında uzanıp masadaki saate baktı, dörtbuçuk idi.” (s.253)

gibi yazarın akşam vaktini sevdiği örneklere rastlanırken; eserde zamanın psikolojik tasviri de yapılmıştır:

“Samim’in o güne kadar yaşadığı hayatın en mesut günü bu gündü.” (s.276)

“Çarşamba günü renksiz, perişan ve gamgîn bir eylül günüydü.” (s.318)

“Ve vaktin mürurundan bihaber kaldılar. Öyle ki, biraz sonra saate baktığı vakit Samim saatin yedi olduğunu gördü.” (s.320)

Yazarın, içinde hareketin, olayların, heyecanın bulunduğu polisiye bir roman olma özelliği taşıyan *Define* adlı eserinde, eserin kurgusuna paralel olarak, zaman tasvirleri çoğu zaman aksiyon ile iç içe bir biçimde ortaya konulmuştur:

“Koşa koşa kendimi Kadıköy vapurunda bulduğum vakit, saat dokuz buçuktu.” (s.34)

“Saate baktım, üçtü. Haziran gününün bu vaktinde akşama daha bir yıl vardı.” (s.54)

“Bunun için saat daha dokuz buçuk olup yaz gecesi daha erken olduğundan, tekrar dolaşmaya başladım. Nihayet ona geldi.” (s.57)

“Saat on ikiyi geçiyordu.” (s.69)

“Bunun doğru olduğunu pek yakinen bilemiyorsam da herhalde takribi dört, beş arasında olmalıydı.” (s.95)

“Saat on ikiyi geçmiş, mum bitmiş, ben artık kâmilten me’yûs bir halde kalmıştım.” (s.125)

“İstanbul’a vardığımız zaman saat dördü geçiyordu.” (s.138)

Kan Damlası adlı eserdeki zaman tasvirleri, *“Akşam yaklaşmıştı.” (s.54)*, *“Saat on ikiyi geçmişti.” (s.65)*, *“Saate baktı, saat dörde geliyordu.” (s.67)*, *“Saat dörde geliyordu.”*

(s.77), “Gece yarısını iki saat kadar geçmiş, geçmemişti.” (s.97) gibi romanın gerçek zamanı çerçevesinde ortaya konulmuştur.

Yazarın *Halâs* adlı eserinde de, zaman tasvirlerinin romanın gerçek zamanı ekseninde ortaya konduğu görülür:

“Başucunda komidinin üzerinde işleyen saate bakarak daha dokuz olduğunu gördü.” (s.9)

“Hava kararmış, saat beşe gelmişti.” (s.59)

“Sokağa çıktığı vakit saat iki vardı.” (s.154)

“Üsküdüden çıktığı vakit saat bir buçuğa geliyordu.” (s.285)

“Nihat kolundaki saatte gece yansından sonra bir olduğunu gördü. Saat ağır ağır yürüyor, bir buçuğu sonra, ikiyi gösteriyor, ondan sonra üçe geliyordu.” (s.305)

“Mîralayın baş ucunda bir takvim asılı idi. Bunda o gün 1921 kânunusanisinin 17 inci pazartesi günü olduğu gözüne ilişiyordu. Demek hapse gireli aşağı yukarı sekiz ay geçmişti.” (s.324)

“Saat üç buçuğa geliyordu.” (s.396)

Yazarın eserlerinde zamanın genellikle romanın gerçek zamanı olduğu görülmektedir. Bazen kozmik zaman tasvirlerine ve şahıs - zaman bütünlüğü çerçevesinde zamanın psikolojik tasvirlerine de rastlanır. Görülmektedir ki, onun eserlerinde zaman tasvirleri de, diğer tasvir türleri gibi önemli bir yer işgal etmektedir.

2.2.4. Mehmet Rauf’un Romanlarında Tablo

Mehmet Rauf’un daha ilk eseri *Ferdâ-yı Garâm*’da, tablo kullanımlarındaki sanatsal duyarlılığı tüm çıplaklığıyla görebilmek mümkündür. Bu duyarlılıkta Servet-i Fünûn neslinin sanatsal anlayışının çizgileri güçlü bir biçimde hissedilmektedir. Âdeta dalgaların çırpınışları, Sermed’le Macid’in aşklarının birer izdüşümü gibi, eser boyunca ritmik bir biçimde devam eder. Dalgaların kucaklaşmalarının âdeta bir şarkı gibi oluşu, bir bakıma Sermed’le Macid’in ruhlarının kucaklaşmalarını imlediği gibi, Servet-i Fünûn neslinin mûsikiye olan düşkünlüğünü de hatırlatmaktadır. Deniz ve dalgaların

hâkim olduğu tabloların arka plânına, yer yer yıldızlar da bir gece tablosu biçiminde eklemlenmektedir. Yine, siyah bulutun güneş ışıklarıyla gülümseyen gökyüzünü kapatması, Sermed’le Macid’in kara sevdalarının iniş çıkışlarını imler bir görüntü oluşturmaktadır. Yağmur diniyor, denizde yorgun sisler oluşuyor, ki bu sisler âdeta, hakîkatten yorulan ve ölümün sonsuzluğunda buluşacak olan Sermed’le Macid’in haberini vermektedir:

“Son vapurun geçerken yaptığı dalgalar çarpışarak, sıçrayarak rıhtımın taşlarıyla oynuyordu, deniz bir sükûn-ı hab-alud ile iki siyahlı hafif birer gölgenin âgûş-ı inakasına almış, zilâm boğazlara doğru toplanarak bir sis birikintisi içinde gösteriyor, dubanın kırmızı hâli sahilde akan beyaz hayâller arasında bir nur-ı recâ gibi, sath-ı siyâh deryada titreşiyor, serpiliyordu. Karşıda Boğaz’a yanaşmış vapurun bahar gürültüsü işitiliyordu.” (s.26-27)

“Deniz pek güzeldi. Milhî bir nefha-yı tersâne ki dalgacıkların vücûd-ı raşedârından intişâr eden bir bûy-ı şuh gibi onları mesut edercesine ihâtâ ediyordu. Sandal suları yarararak aktıkça sahilhânelerin pencerelerinden fenerlerden süzölmüş hutut-ı mürna’seyi ziya inkisâr ediyor, bozulup dağılarak mevcelere ayrılıyor, sonra üstünde yeniden irtisâm ediyordu. Bu dalgacıkların muâşâkalarından, sahilleri yalamaktan mütevellid sesleri uyuşturcasına, uyuşurcasına sesleri vardı. Küçüklerin nurlu izleri denizde birer mevce-i lem’a gibi kalıyordu. Sandal yardığı suların feşafeş-ı ra’şedarı altında birer heyula gibi duran üç mahlûk ie beraber, denizin râkid sularında kayarak yalıların önünde, ilerliyordu.” (s.29)

“Gecenin envâr-ı rengi içinde bütün mevcûdât gayr-ı mütehârrik, sâmet, câmid idiler; hiçbir nefha-yı leyl yoktu; bütün yerlere meşuş gölgeler sermişlerdi; kamer bulutların zilal-ı mütehâcimesiyle mestûr kaldıkça gölgeler ihtilât ediyor, sonra yeniden tulû’ eden ay birdenbire yerlere nurlarını seriyordu. Bütün etrafı ağaçtan, yapraktan, daldan başka bir şey değildi; sol tarafında yüksek bir duvar vardı ki üzeri çiçekle sıvanmışçasına muhit idi; karşısında iki top servi, semânın zemininde gayr-ı mütehârrik heyûlâlarını resmediyordu, sanki bütün bu nebâtat bir buy-ı terâvetle teneffüs ediyor gibi etrafını bir hevâ-yı rayihadar ihata eyliyordu.” (s.55)

“Siyah bir bulut, envâr-ı şemsiyle handa hand bir kısım semâya hücum ederek

giryelerle sabah-ı baharı tertîb ediyordu. Katreler, gâh bir yaprağa asılıyor, kâinat-ı cevher-i raşedârında ta'lik ediyor. Sonra bir kalpte olan bir ümid gibi, zelîl ve sefil toprağa yuvarlanan diğerlerine karışıyordu.” (s.83)

“Bütün sath-ı bahrda perişân, bitâb-ı tayeran, sisler uçuşuyor; sevhil, korular, dumanlarla alûde, soluyordu. Birkaç martı uzaktan bir vapurun unsur-ı sükût olmuş pervâne seslerinin âhengini tiz aks-endaz, muharriş sesleriyle yırtıyorlardı.” (s.102)

Yazarın ilk psikolojik roman özelliği taşıyan eseri *Eylül*'deki tablo kullanımlarında da, ilk eserindeki sanatsal duyarlılık devam etmektedir. Bir bahar ayı olan nisanda yağmurlar dinerken, Eylül'e doğru artık tablolar da değişim göstermeye başlar. Yazar âdeta, eserinin psikolojik bir roman oluşunun hakkını da verircesine, kurgunun ekseni doğrultusunda tablolarını da şekillendirir. Önce deniz ninni söylüyor, -burada yine neslin musiki ile desteklenen sanat anlayışları karşımıza çıkıyor- deniz durgun, fakat sonra rüzgâr çıkıyor, mayısın son günlerine geliniyor, bahar bitiyor. Deniz berrak fakat karşı sahile -âdeta Suat'ın inişli çıkışlı duyguları gibi- kâh yeşil, kâh maî, kâh mor uzanıyor. Deniz gece mehtap altında, karanlık ve vahşi, sükût ediyor. Tıpkı hakikatin (Servet-i Fünûn'un hakikat anlayışının) karşısında hayallerin (yine neslin hayallerinin) susuşu, karanlıkta yok oluşu gibi... Deniz soluyor, hayal soluyor. Yağmur yorgun yağıyor, hava kararıyor ve bir bakıma hâkikatin temsilcisi ateş, hayali, hayal edeni yutuyor:

“Bu nisan günününün saat on birde başlayan yağmuru yarım saat sonra dinmiş, nem-nâk bir hadâretin fevkinde şimdi zerrin incileriyle lacivert bir sema' titriyordu; topraktan, ağaçlarda intişar eden râtib-ı nefehâtte müesser bir nüfuz vardı.” (s.5)

“İlık bir rüzgârla büyük büyük bulutlar uçuşarak geçtikçe seyrek, ağır katreler serpiliyor, etrafında bunların yaprakları sükûtundan mütehassıl gayr-ı mevzûn bir ses hışırdıyordu.” (s.44)

“Saçaklardan kendi giremeyen güneş, beyaz, coşan bir ziyâ' ile burayı, içeriye doğru gittikçe gölgelenen bir şaşaya boğuyor, denizde dalgaların oyunlarıyla temevvüc eden in'ikâs gölgeleri bile bir gümüş beyazlığı ile yıkanarak ketum bir harâret içinde bir hande-i şems tebellür ediyordu.” (s.60)

“Hafif bir nevâziş-i rüzgâr ile dalgacıklar püsküren geniş sath-ı âb-ı güneşin altında baygın, mütenevvir, bitâp serilmiş, müzâb bir vadi-i sîmîn gibi tele’lü ediyor, sevâhilin üstünde imtidât-ı nazarı sürükleyip ufuklarda yoran tepelerin her biri başka gölgeler dumanlar altında, havasının âteşten titrediği hissedilen eflatun, kurşunî, sarı hudûd-ı cibâl, en nihayet vâsi' bir denizin ziyâ'lar içinde ufka dökülen hayali adaları gibi müphem, nermîn bir âteş-i beyaz üzerinde lerzinde isdât-ı ahvâl tevâlî ediyordu.” (s.61)

“Sükût ettiler; rüzgârın sade öperek geçtiği sâkin dalgaların çakıllar arasındaki oyuklardan çıkardığı sesle uyuşturucu bir hışıltı oluyor, bu ses denizin iltimâtından çıkıyor zannedilecek kadar o iltimâlarla hem ahenk bulunuyordu.” (s.65)

“Evvelâ güneş, o cehennem güneşi, o siyah dumanlı, insanın belini büken güneş değil, kız gibi saf ve taze bir güneş gelip odaları aydınlatıyor, "Uyanınız!" diyordu; sabaha kadar deniz insana mahrem ve şen bir ninni söylüyor, bazen kızarak gürlüyor, köpürüyor, fakat genellikle böyle sakin, bir kuzu gibi bezgin ve uslu... Suat her gün bu güneşle beraber uyanıyor, sıçrayıp camları açıyordu, o zaman içeri sabah, hayat, neşe, hele gençlik, her şey sade bu güneşle, sade denizin sesleriyle, bütün bunlar odalarına ve kalplerine hücum ediyordu; insanı gelip koklayarak ısıtan, denizin tazeliğiyle serin bir sıcaklık veren güneşle yıkıyorlardı... İşte Süreyya buna doyamıyordu.” (s.65-66)

“Buranın cam göbeği kumları üstünde denizin kıvrımları gümüşlenerek yansıyor. Dibindeki en ufak taşlar bile elle gösterilerek sayılacak kadar berrak olan denizin git gide yeşili mavileşerek uzuyor kırmızı rengiyle denizi boyayan dubadan sonra karşı sahile gittikçe kâh yeşil, kâh mâî, kâh mor, uzuyordu.” (s.99)

“Etraftan sereyân eden beyaz bir sis hattı sahillerin yanından alçak, batî, sökülüyor, deniz hatt-ı simîn-i mehtap altında, karanlık, vahşi sükût ediyordu. Bu sükûtun içinde, zulmet içinde dönük beyazlığı fark edilen sis ile ötede iltimâ' eden gümüş hata karşı, mazlum bir ses, bir feryad, muntazam, enindâr, sürükleniyordu.” (s.110)

“Yağmur dışarıda kah bir sağnakla seri ve mütehevvir, kah bir sükûnla râkid ve yorgun yağıyordu.” (s.238)

“Hava, yine o harâret ve rengin üzerine şimdi gayr-ı mahsûs bir tül çekilmiş gibi ketum bir gölgeye, harâret hafif bir revnaka, ancak his olunan ılık bir nefhaya munkalib

olmuş, ziyâ sade bir inikâs hâlinde intişâr ediyor, denizin lacivert gözleri sanki bulanarak sinesinden nebeân eden o keskin bahar râyihasıyla Beykoz koyuna doğru sokuldukça kararıyordu.” (s.262)

“Zulmetin içinde bu canhıraş bir feryâd ile başladı. Akabinde koşuşmalar, gürültüler, sayhâlar, gittikçe mütezayid bir tevali ile etrafa yayılıyor, etraftan tehâcüm eden mütelâşî, çağlayan izdiham bir nehrin coşuşu gibi uğuldayarak yığılıyor, koşuşuyor, bağrışıyordu; ve bütün bu tehâlük-ü esvâd arasında gittikçe büyüyen bir uğultu vardı ki her şeyi yutuyor, sayhâlar, naralar, bunun içinde kayboluyordu; ve bu çatlayan, kırılan camların, binanın orasından burasından boğulurcasına çıkan mütehaccim, mütehevvir, orada siyah, burada beyaz, ötede hûnîn dumanların uğultusu idi; bir zaman geldi ki bir taraf bütün âteş aldı. Homurdanarak, çatlatacak, gürleyerek, alevler etrafı tuttu; o zaman o levha bütün bütün etrafa yayıldı, her köşeden yükselen feryâdlar, naralar, sayhâlar birbirine bir kıyamet gibi karıştı...” (s.425-426)

Yazarın *Genç Kız Kalbi* adlı eserinin kurgusu, bir genç kızın günlüğünden hareketle oluşturulduğu için, tablolarla bu doğrultuda, bu genç kızın dilinden yapılmıştır. Bu eserdeki tablolarla en göze çarpan nokta, bir İstanbul ve İzmir karşılaştırılmasına gidilmiş olmasıdır. Galata, Beyoğlu, Rumeli sahili, Anadolu sahili, Göksu bu genç kızın dilinden eleştirilmiştir. Bu tablolarla eleştiri noktalarındaki ayrıntılar dikkate alındığında, bu bir bakıma yazarın eleştirisi olarak da kabul edilebilir. Eserdeki diğer tablo kullanımlarında ise, gece görüntüsü ve genç kızın hüsrarla sonuçlanan hayalleri gibi, karanlık ve hüznün hâkimdir:

“Sağda bu mayıs sabahının sisleri arasında Adalar, hab alud bir rehavet içinde günûde idiler; sonra onların arkasından ince bir sahil uzanarak Fenerbahçe ve Moda, Kadıköy ile İstanbul'a mülâki oluyordu; ben Adalar'a, Fenerbahçe'ye bakarak bütün buralarda yaşanan hayatın letafetini mübalağa ile tasavvur ediyordum.

Fakat o kadar... Maatteessüf o kadarlık... Yani, yalnız uzaktan ve tasavvurda olarak... Çünkü, hakikat o kadar bed, o kadar çirkin, o kadar muharrib ki... Evvela o insanın ilk ayak attığı yer, rıhtım... İzmir'in Avrupa şehirlerini andıran muhteşem Kordonuna bedel, buranın rıhtımı dar, siyah, muhnik bir yer... Vapurlardan çıkarılan un çuvallarıyla sair eşya ile yüklü, bir tarafı en adi, hatta en sefil gazinolarla ve

kahvehanelerle kapalı bir kaç arşın eninde bir rıhtımcık... Sonra yük arabaları, kira faytonları arasında ezilmeden nasıl gezdiklerine hayret edilecek karma karışık bir halk, yani bir Şark şehri..” (s.7-8)

“İşte İstanbul'un her haline her şeyine karşı bu aynı muharrib tesiri duydum. Yani her şeyde hayal kıran bir biçimsizlik, bir küçüklük var. Muntazam, parlak, geniş bir yer göreceğim diye beklerken muhnik, sönük, miskin bir şey karşısında bulunmak hüsranı insanı harap ediyor.

Filhakika Galata ne ise Beyoğlu, Boğaziçi, hele İstanbul ondan başka bir şey değil... Mesela Beyoğlu, iki tarafa uzayan dar, pis sokaklarla yayılmış yegane bir caddeden ibaretti ki en geniş yeri on beş metreden fazla değil... Hele o Boğaziçi... Enkaz yalılarıyla nazarı tırmalayan serapa bir tevali-i harabat... Rumeli sahilinde yeni birkaç binaya mukabil Anadolu sahili harab abad köyleriyle asırlık uykusunda ezilmiş gibi bi hareket, bi hayat... Hatta o kadar müşkülpesend görünen amca beyimin oturduğu bu köy, bu İstinye... Dört beş yalıdan başka oturulacak bir evi yok... Bütün balıkçı kulübeleri, serapa harab abad...” (s.8-9)

“İşte mesela, amcamın karısı Hediye hanımın «İstanbul'un en kibar, en zarif seyir yeri» olmak üzere tarif ettiği Göksu seyranı... Dün burasını da görmek saadetiyle mahzuz oldum! Boğaz'ın en kibar halkına mahal-i teferrüç olan, İstanbul'un en şık sandalları, en mutantan kayıklarıyla ziyaret edilen ve bilhassa o murdar, o mail inhidam o zarâfetten külliye ari köprüleriyle dere, iki tarafını işgal eden bostanlar, mısır tarlalarıyla, müteaffin, rakid sulu, mahasin-i labiiyeden pek az nasibdar bir yerden başka bir şey değil... Boğaz'ın bu en kibar halkı, eğer burasını mahasin-i tabiiyesine meftun oldukları için ziyaret ediyorlarsa onlara acırım.” (s.11)

“Bu gece mehtap vardı; ayın on iki on üçü olduğundan evvela kamer-i gurubundan evvel akşamın guruba mahsus hazin dumanlarıyla bulanık tepelerinde nuhasi çehresiyle arz-ı vücud etti. Hava karardıkça onun da hüznü zail oluyordu, nihayet biz yemekten kalktığımız vakit bütün Marmara onun saltanat-ı müzehhebesiyle nûranûr idi.” (s.110)

“Şimdi deniz kaybolmuş, iki tarafımız çamlıklarla muhattı. Çamlardan müskir, rehavetbahş bir râyiha intişar ediyordu.” (s.118)

“Şimdi kamer, semt-i re'se yaklaşmış, malikane-i nurunda naz-perver cilvelerle şuh ve sadan hıram eden bir melike-i sema gibi pür zib u saltanat idi.” (s.120)

Yazarın *Karanfil ve Yasemin* adlı eserindeki tablolar da, yine bir salon arka plânından denizin ve semanın hâkim olduğu bir manzara arka plânına; âdeta insanların dansından yıldızların dansına geçilmektedir. Yine eserin kurgusuyla tablolar arasındaki paralellik önemlidir. Bir haziran gurubu, âdeta Samim'in aşkını imlemektedir. Temmuz güneşi yaktıkça, Nevhiz yakar. Samim'in Pervin ve Nevhiz arasında bocalaması gibi, hava da hazin bir esrara gömülür. Önce sonbahar gelir, yeşil adalar âdeta hüznü hatırlatan eflatun dağların zinciri ile kuşanır; vapurlar, dumanların içinde kaybolur. Ardından kış gelir, aşkın gözyaşları gibi durmaksızın yağmur yağar. Rüzgâr, Samim'in hayatında da, tablolar da sert eser. Fırtınalar, kudurmuş canavarlar gibidir. Nevhiz gider, Pervin ölür. Samim'in hayatında *Karanfil ve Yasemin* solar. Yazar, bu eserinde de, kelimeleriyle âdeta renkli bir tablo yapmıştır:

“Şimdi artık iyice gece inmiş, teras elektrik fanuslarının döktüğü beyaz ziya tabakaları altında, kavalileri ile dolaşan, yahut, hasır koltuklarda konuşan ekserisi beyazlar giyinmiş hanımlarla, bir peri âlemini tanzir ediyordu. Ara sıra şen, şuh, cevval kahkahalar aks ediyor, latif sesler, semavi bir zemzeme gibi, birbirine karışıyordu.” (s.47)

“Dışarıda güneş iyice gurub etmiş, gün rehin-i ihtizar olmuş ve hemen hemen ölmüştü. Fakat hava akşama kadar içtiği ziya-i şemsle hâlâ meblul idi. Ve bu hal, eşbahın fevkinde, müheyya-ı istila-i gölge ile mâil, zeval-i ziya arasında, bir inhilal, bir imtisas cereyanı hasıl oluyordu. Gölge yavaş yavaş galebe etti ve zulmet tesise başladı.” (s.72)

“Yavaş yavaş, etrafi ihata eden ağaç kümelerinin iyice akşam karanlığına gömülmüş koyu zeminin fevkinde nihayetsiz altın tebessümlerle mezyin, lacivert ve simîn bir haziran seması yıldızlanmaya başlıyordu. Karşıda gurub ufkunun üstünde Zühre bütün vecd ve şaşasıyla telelü ediyor, daha tepede, semt-ür-restte, hazin, ince, ketum bir hilal bakır bir saffetle tebessüm ediyordu.” (s.73)

“Nihayetsiz yıldızlar ile parlak haziran seması bahara mahsus izhar ile ağaçların üzerlerinden sızarak korunun içini lacivert nur dalgalarıyla yaldızlıyordu. Onlar beyaz şekilleriyle, eski masallardaki periler gibi, birbirine karışan muhtelif dans nağmeleri

arasında, baharla, aşkla, gençlikle sermest, çulgın bir sevda ahengiyle dönüyorlar, dönüyorlar, dönüyorlardı.” (s.77)

“Öğle ağırlığı tepeye bile tesir ediyordu. Aşağıda, Boğaz’ın sahillerinde, ağır dumanlar teraküm etmiş, deniz kurşunî sathıyla, hareketsiz, tasallüp etmiş gibiydi.” (s.97)

“Yağmur her ne kadar kesilmiş ise de bulutlar hâlâ dağılmamış, sema kurşunî bir setre ile örtülü, etraf tepeler bir kış sisi içinde boğulmuş kalmıştı.” (s.127)

“Dışarıda hafif hafif yağmur başlamıştı.” (s.130)

“Şimdi güneş gurub etmiş, hava hazin bir esrar içinde solmuştu.” (s.302)

“Bu, silik güneşiyle, dumanlı semasıyla, ketum, hazin muhteriz bir sonbahar günüydü. Ta uzakta, Adalar yekpare bir silsile halinde İzmit’e doğru uzuyor, arkasında mai dumanlarla kaybolmuş eflatun dağların zinciri seçiliyordu. Beri tarafta Marmara; sincabî, sakin, uzanarak bir adem uçurumunda kayboluyor gibiydi. Semada, dağınık, perişan tül bulutlar sallanıyor, sönük bir eylül güneşi bunların arasında bazen gölgeleniyor, bazen aynada aksetmiş gibi yanıyordu.” (s.335-336)

“Rüzgârlı, yağmurlu bir kış günüydü. Yağmur, inatla, ısrar ile hiç durmadan, mütemadiyen yağıyor, rüzgâr rast geldiği şeyleri sarsıp sökmek için kuduruyordu.” (s.407)

“Fırtına dışarıda, kudurmuş canavarlar gibi uluyor, bütün korkunçluğuyla müfteris bir kış gecesinin vahşeti hükümran oluyordu.” (s.439)

Yazarın, polisiye bir kurgunun hâkim olduğu *Defîne* adlı eserinde ise, tablo kullanımları azdır. Bu tablolarda göze çarpan yine denizin hâkimiyetidir ki, roman kahramanı bu denize âdeta başka bir hayata ait şeylermiş, bir hayalmiş gibi bakar. Tabiatın güzelliklerine bile bakışı hazin bir hasret bakışıdır. Bu tablolar, neslin pantaizmden etkilenen yönüyle birlikte, hayal - hakikat çatışması temini hatırlatır:

“Pencereden uzak ufka ve beyaz köpüklü dalgaları görünen mai denize, başka bir âleme, başka bir hayata ait şeylermiş gibi acı ve hasretli bir nazarla bakıyordum.” (s.78)

“Dışarıda sema, deniz, sahra, lakayt ve pür nur, hüsn ü feyyâz, binbir ahenk, binbir şêâretle pür tarab ve füsundu. Hazin bir hasret nazarıyla uzun uzun kırlara, ağaçlara, ufuklara baktım...” (s.85)

Yazarın İzmir ve İstanbul arasında geçen *Halâs* adlı eserinde, *Genç Kız Kalbi* eserindeki gibi yine bir İzmir taraftarlığı göze çarpar. Bu tablolarında, parlak ve güzel güneş, taze ve bâkir bir grup, ipek deniz hep İzmir’e mahsustur. İstanbul’a gelindiğinde ise, tablolar kararır. Gece karanlık, hazin, rüzgâr soğuk esmekte, yağmur bulutları siyah bir perde gibi, ufku kaplamaktadır. Bu kararın tablolar, Hâlid Ziya’nın tablolarını hatırlatmaktadır:

“Pencerelerde, kapalı pancurların arasından süzülen, İzmir’e mahsus parlak ve güzel güneş odayı beyaz bir gündüzle nurlandırıyor”. (s.9)

“Güzel ve nurlu bir güneş sağda, solda ve arkada üç tarafı ihata eden dağların arasındaki sahaya serilmiş, yaslanmış güzel ve dilber İzmir’e, yaldızlı ve lûtuflâr sıcaklığını döküyor, etrafı hemen bir yaz günü gibi ısıtmış bulunuyordu.” (s.17)

“Sema İzmir’e mahsus taze ve bakir bir guruptan sonra inci gibi parlak, firuze gibi rengin ve şeffaf ve ipek denizin üstünde namütenahi yıldızları ve bilhassa kalenin üstünde aksi denizde mini mini bir güneş gibi izler bırakan Zöhresiyle parlıyordu.

Ufuklar gurup eden güneşin bıraktığı mahmur ziya dalgalarıyla henüz parlıyordu. Deniz sakin, yumuşak ve ılık sinesi ile İzmir’in önüne yatmıştı.

Arkada kadife kalenin fevkinde bir tül gibi berrak, bir pırlanta gibi temiz semanın üstünde ince, ince o kadar ince ki, hafif bir rüzgâr esse buruşup kırılacak, parçalanıp düşecek zannolunur, öyle ince, altın bir hilâl ketum ketum, nazlı nazlı bakıyor, insanların vahşetlerine, zulümlerine, elemle ah çekiyor gibiydi.

Karşıyaka, Göztepe binbir ışıkla yanıyor bu tarafta göz kenarda dolaşarak gerileyip Bayraklı’ya, sonra Mersinli’ye doğru geldikçe arkadaki dağlar koyu gölgelerle kararıyor ve sahiller derin bir karanlığa boğuluyordu.” (s.74- 75)

“Hava gittikçe kararıyor, köye hazin bir zulmet çöküyordu.” (s.286)

Mehmet Rauf'un eserlerindeki tablolarında, Servet-i Fünûn neslinin sanatsal duyarlılığı tüm çıplaklığıyla yerini alır. Dalgalar, yağmurlar, sisler... bu sanatsal duyarlılık içerisinde, âdeta kelimelerle resim yaparcasına ortaya konur. Görülmektedir ki, yazarın eserlerinde tablo kullanımları , diğer tasvir kullanımları gibi önemli bir unsur olarak yerini alır.

2.3. Hüseyin Cahit Yalçın'ın Romanında Tasvir*

Hüseyin Cahit Yalçın, 1874 yılında, babasının memurluk vazifesi ile bulunduğu Balıkesir'de doğmuştur. İlköğrenimini Serez'de yapan yazar, orta ve yüksek öğrenimini İstanbul'da tamamlamıştır. 1896'da Mekteb-i Mülkiye'yi bitirmiş, Maârif Nezaretinde memurluk ve idadilerde edebiyat öğretmenliği yapmıştır.

1896'da Servet-i Fünûn topluluğuna katılan Hüseyin Cahit makâle, roman, hikâye ve tenkidler yayınlamıştır. II. Meşrutiyetin ilânına kadar yazı hayatından çekilmiş, 1908'de Tevfik Fikret ve Hüseyin Kâzım ile Tanin gazetesini kurmuştur. I.ve II. Meclis-i Mebusanlara İstanbul mebusu olarak giren yazar, mütâreke'nin ilânı ile (1918) İngilizler tarafından Malta'ya sürülmüş, burada üç yıl kalmış ve bu sürede İngilizce ile İtalyanca öğrenmiştir. Dönüşünde Tanin'i yeniden çıkarmaya başlamış, Malta'dayken çevirdiği eserleri "Oğlumun Kütüphanesi" adıyla yayınlamıştır. 1925'te hükümeti tenkit eden yazılarından dolayı gazetesi kapatılmış ve Çorum'a sürülmüştür. 1933-1940 yılları arası "Fikir Hareketleri" dergisini çıkarmış 1935'te "Edebi Hâtıralar"ını hazırlayıp bastırılmıştır. 1940- 1950 yılları arası politikaya tekrar dönerek İstanbul mebusu olmuştur. 1950'den sonra, Ulus gazetesini çıkarmış, hükümet aleyhindeki yazılarından dolayı 1956'da hapse girmiş ve yaşından ötürü bırakılmıştır. Yazar, 1957 yılında ölmüştür.

Ahmet Mithat etkisindeki *Nâdide* adlı eserini 15, 16 yaşlarında 1890'da yazan yazar, Fransız yazarlarının ve Servet-i Fünûn anlayışının etkisiyle ortaya konan *Hayal İçinde* eserini ise, 1901 yılında yazmıştır. "Hayâl İçinde, tecrübesiz bir gencin başından geçen romantik bir aşk macerasıdır. Onun realiteden uzak duygu ve düşünceleri hayal kırıklıkları, çok realist bir şekilde ve hareketli bir vaka ile verilmiştir." (Akyüz, 1995:

* Çalışmamızda Hüseyin Cahit Yalçın'ın incelemeye tâbi tutulan eseri: Hüseyin Cahit Yalçın, *Hayal İçinde*, Âlem Matbaası, İstanbul, h.1317.

121)

İnci Enginün'e göre, Hüseyin Cahit nesli arasında ayakları yere en sağlam basanlardandır. Enginün bu tespitini, eserden hareketle şöyle açıklar: "Delikanlı neslinin özelemlerini hayal ederken, Servet-i Fünun'un hayal- hakikat çatışmasını yaşar. Fakat hayallerini elde edebilecek duruma geldiğinde o hayalleri artık eskisi gibi cazip bulmamaktadır. Bu noktada Hüseyin Cahit'in her şeye rağmen gerçekçiliği kendisini gösterir. O, nesli arasında ayakları yere en sağlam basanlardandır." (Enginün, 2007: 379)

Ömer Seyfettin'in de *Hayal İçinde* ile ilgili değerlendirmesi önemlidir: "Hüseyin Cahit bir tek roman yazmıştır: Hayal İçinde! Ama ne roman... Hayat olduğu gibi içinde... Nezhî hâlâ gözümün önündedir." (Argunşah, 2001: 125)

2.3.1. Hüseyin Cahit Yalçın'ın Romanında İnsan Tasviri

2.3.1.1. Fiziksel Tasvir, Portre

Hüseyin Cahit'in Nezhî ismindeki bir gencin, İzmaru ismindeki bir genç kıza aşkı ve hayalleri ekseninde oluşan eseri *Hayal İçinde*'deki fiziksel tasvir ve portrelerde, yabancı kökenli kadınlar merkezi oluşturur. Eserde, bir madamın tasviri, sadece açık mavi ceketli olması yönü ile yapılırken, Nezhî'nin aşık olduğu kız İzmaru (Alis) ve kızkardeşlerinin tasvirinde ayrıntılara gidilmiştir. Bu portre ve tasvirlerde ince bel, nâzik vücut ve letâfet öne çıkan özelliklerdir. Eser bu yönüyle, Mehmet Rauf'un eserlerindeki kadınları hatırlatır. İzmaru'nun mavi gözlü, sarışın olmasının ise, onun batılı yönünü vurguladığı söylenebilir.

"Şurada açık semai ceketli madamın karşısında oturabilmek kabil değil, fakat yine biraz aşağıda güzel bir siyahlı bulunabiliyor." (s.2)

"Bir çocuk nazarında bir kadını otuzundan ziyadeye çıkarmayan, her vakit güzel addettiren bu pür-füsün kelime Nezhî'e şimdi kızları daha câlib, daha latîf gösteriyordu." (s.10)

"Fi'l- hakika, bu üç hemşire bugün şu bahçedeki güzel kadınların hepsiyle müsabaka-i hasene girişmekte bir şey gâib etmeyecek bir letâfete mâliktiler.Yeknazarda hemşire

oldukları hükmedilebilirdi. Gözlerin renginde üçünde de ihtilâf olmakla beraber hepsinde de handan-ı nazarlar penbe, uzun çehrelerine câzib bir nur-ı şebâbet serpiyordu.

Mükellef giyinmişlerdi. Üçünün de arkasında krem renkli birer basma fistan vardı. Fakat yan tarafa eğdikleri hasır şapkalarından süzülen ziya-yı şems ile yaldızlanan çehrelerinden; ince, o kadar ki kopacak zannolunan bellerinin fevkde bir tenemmüv-i nazargürîz ile dalgalanan nâzik vücûdlarından öyle bir servet-i hasen ve an-ı tesâ'üd etmekte idi ki kâğıd yelpazeleri şuh bir ahenk ile sallayan küçük eldivenlerinin, kısaca eteklerden dışarı çıkan mini mini, afacan ayaklardaki sarı iskarpinaların eskice olması hiç de nazar-ı dikkate ilişmiyordu.” (s.11-12)

“Bir def’a o mavi gözler Nezih’in şiddetle parlayan siyah nazarıyla çarpıştı. Bunlarda gördüğü ifade-i hiddet ve tekdîr Nezih’i mahcub ve münkâd etti.” (s.15)

“Üç hemşireden ortancasının, mavi gözlü sarışın aktrisin hepsinden güzel, pek güzel olduğunu o da i’tirâf etti.” (s.29)

“İskele başına avdetlerinden çok geçmemişti ki yukarıdan doğru kızların, yine şuh ve handan, geldiklerini gördüler. Yanlarından kırk yaşını geçkince görünen bir kadın vardı.” (s.61)

“Alis! Nezih’in muhayyilesi bütün şu’ar-ı şebâbiyla bu kadar bir zarâfet tasavvur edebilmekten âcizdi. Üçünün de arkasında gayet ince, kısa birer penbe fistan vardı. Saçlar bir kurdela ile omuz hizâsından boğularak perişân uçları, bellerindeki koyu lacivert kemerlerin üzerine doğru brakılmıştı. Hele bir yürüyüşleri vardı ki bütün zarâfetlerine şuh bir çocukluk serpiliyordu. (s.99)

Eserde Nezih ve arkadaşları “yirmi ikiden ziyade tahmin olunamayacak” bir yaşta tasvir edilmişlerdir. Bu yaşın hayale mutemayil bir yaş olduğu söylenebilir. Nitekim yazar, Nezih’in şaşkınlığına, karşılaşılan ortamın Nezih için henüz yeni olduğuna, tasvirlerinde yer vermiştir:

“Bu sırada en büyüğü yirmi ikiden ziyade tahmin olunamayacak üç genç içeri girmişlerdi.” (s.2)

“Nezih Şimdiye kadar görmediği bu manzaranın hayretle dolu gözlerini yanlarından geçen Şişman bir aluftenin kirli, ipekli eteklerinden muhatabının çehresine kaldırdı.”
(s.3-4)

“Bu uzun taranmış saçlarıyla, sade esvablarıyla kavga etmeden, arsızlık göstermeden, kendilerini ŐaŐırmadan oyun oynayan, koşuşan, enber eviren çocuklar, bu taze, handan tuvaletiyle etrafına teravet-i baŐŐ olan kızlar, kalbinde, fikrinde muiŐevveŐ bir takım hissiyat uyandıran belli kadınlar onun için pek yeni idi.” (s.4-5)

G r lmektedir ki; eserde g r nuiŐleri, giyimleri ve kuşamları ile batılı bir görüntü arz eden roman kişilerinin fiziksel tasvir ve portreleri, eserin kurgusuyla ve dönemin batılı sanat anlayıŐıyla b t nl k oluşturacak bir biçimde ortaya konulmuştur.

2.3.1.2. Ruhsal Tasvir, Portre

Eserde, Nezih’in i dünyasının yansımaları olan birçok ruh tahliline rastlanmakla birlikte, ruh tasviri sadece Nezih’in tabiatını vurgulamak için yapılmıştır ki, eser boyunca hayallerini gerçekleştirmek adına hiçbir adım atamaması bakımından, Nezih’in tabiatındaki ictinâb ve korkaklığın vurgulanması ayrıca önem taŐır. Bu biraz da, Hâlid Ziya’nın, hayatlarına y n vermekte pasifize bir tutum sergileyen roman karakterleri, Ahmet Cemil’i ve İsmail Tayfur’u hatırlatır:

“Tabi’atındaki ictinâb, korkaklık, gittikçe, kızlardaki meyl-i istihzayı gördükçe artıyor; arkasında pek bayağı bulduğu Ő kird elbisesiyle, başının kalıbının biraz bozuk olduğunu tahattur ettiği fesiyle, hele yeni kesilmiş saçlarıyla gülünç olmaktan bir hande-i tezyif-i celb etmekten korkuyordu.” (s.12)

G r lmektedir ki; eserde ruhsal tasvir ve portreler, Hâlid Ziya ve Mehmet Rauf’un eserlerindeki ruhsal tasvir ve portreler kadar geniş yer tutmamaktadır. Bu durum, Hâlid Ziya ve Mehmet Rauf’un neslin güçlü kalemleri olmaları ve eserlerindeki tasvir kullanımlarının da, bu gücün bir yansımalarının ürünü olarak eserlerinde yer aldığının bir göstergesi olarak açıklanabilir.

2.3.2. Hüseyin Cahit Yalçın'ın Romanında Mekân Tasviri

2.3.2.1. Dış Mekân Tasviri

Eser boyunca, olayların dış mekânda geçmesine rağmen, eserde ayrıntılı dış mekân tasvirlerine rastlanmaz. Yazar, kahramanının dış mekâna karşı dikkatini ve duygulanımlarını daha çok tablolar ile ortaya koymuştur. Nezih'in tozlu tulganları, susuzluktan sararmış çiçekleri, nim kumlu yolları harikûlade bulması anlamlıdır. Hayal içindeki Nezih'e bu olumsuz görüntüler bile harikûlade gözükmektedir:

“Nezih tozlu tulganları, susuzluktan sararmış çiçekleri, nim kumlu yolları hep harikûlade buluyor.” (s.16)

“Yolun kenarında küçük meşrubat ta'rifesi asılı büyükçe bir ağacın altı.” (s.3)

“Bu, yanındakilerden alçak, cephesi malta taşından yapılmış bir haneydi.” (s.59)

“Hafif gaz ziyâlarıyla münevver, oldukça kalabalık caddeye aşağı yukarı göz gezdirdi, bir şey göremedi.” (s.64)

Yazarın eserinde, dış mekân tasvirlerinin de, Hâlid Ziya ve Mehmet Rauf'un eserlerindeki kadar yoğun olmadığı görülür. Bununla birlikte bu tasvirler, eserin kurgusuyla bir bütünlük oluşturacak şekilde eserde yer almaktadır.

2.3.2.2. İç Mekân Tasviri

2.3.2.3. Cisim Tasviri

Eserdeki cisim tasvirlerine bakıldığında, “şemsiye” dönemin hemen bütün yazarlarının romanlarına girmiş bir eşya olması, “mektup denilen kâğıd” batılı bir yaşantının içindeki genç kızların rahatlığını vurgulaması, “iskarpinaların eskiliği ve mektep tarafından verilmiş olması” ise, öğrencilik dönemlerinin fakirliğini vurgulaması bakımından önemlidir:

“Yine o mavi gözlü sarışın kız halka şeklinde kamış saplı şemsiyesini uzattı.” (s.8)

“Mektûb denilen kağıd, bu vesile-i mülâtafa, şemsiyenin ucuna yerleştirildi.” (s.9)

“Yeni gelen, ayaklarında mektebin verdiği iskarpinaların birkaç senelik emekdarlık ile

yüzü ağarmış ma'luliyetlerini sürükleyen Vedad'ın koluna girdi.” (s.21)

2.3.3. Hüseyin Cahit Yalçın'ın Romanında Zaman Tasviri

Eserdeki zaman tasvirlerinin birçoğu, romandaki olayların gerçek zamanıdır. Bu zamanın hep Nezih'in hayallerinin -dolayısıyla İzmaru'nun- peşinden giderken harcandığı görülür. Öyle ki zaman, Tepebaşı bahçesinde Nezih'in hayalleri ile başlar ve hayalleri ile devam eder. Mevsim olaraksa, bu hayallere uygun olarak bahar ve yazın seçildiği görülür:

“Saat onu geçmiş, bahçe pek ziyade kalabalık olmuştu.” (s.10)

“Saat onu beş geçtiği halde kızlar henüz gelmemişlerdi.” (s.34)

“Kızlar şimdi saat on birde geliyorlardı.” (s.40)

“Mamañih saat on biri geçtiği halde kızlar el'ân gelmemişti.” (s.45)

“Saat on buçuğa doğru kızlar, yine pür neşe geldiler.” (s.53)

“Bu hülya, bu muhabbet-i alem ile temas eden hakikat, ihtiyâç alemi içinden, eski, boyasız, hakîr haneler önünde geçerek eve geldiği vakit saat henüz dördü geçmekte idi.” (s.77)

“Güneşli, hareketli bir Pazar sabahıydı.” (s.134)

“Teşrin-i sâninin on üçü olmuştu. Bahar muhtazır son bir şûhî-i merizâne ile bu müstesnâ cum'a gününe soluk tebessümler serpiyordu.” (s.232)

“Ağustos'un yirmi birinci gününden beri Nezih Diyaloluları görmüyordu. Bugün tam seksen dört gün olmuştu.” (s.234)

Görölmektedir ki; eserde zaman tasvirleri yoğun bir biçimde ve kurgu ile bir bütönlük içerisinde yerini almıştır.

2.3.4. Hüseyin Cahit Yalçın'ın Romanında Tablo

Eserde dış mekâna karşı dikkatin tablolar üzerinden şekillendiği görülür. Bu tablolarda, dönemin diğer eserlerinde olduğu gibi, yine denizin, ayın ve akşamın, gölgelerin yer aldığı görülür ki, bu durum bir hayal atmosferi oluşturması bakımından önemlidir.

Mehtâbın, gölgelerin oluşturduğu tablolar, Hâlid Ziya'nın tablolarını hatırlatsa da, onun tablolarının Hüseyin Cahit'e göre daha karanlık ve hâzin olduğu söylenebilir.

“Vakit seher, güzel bir sahil. Sahilin bir tarafı ormanlık. Buradan bülbül sesleri geliyor. Güneş doğuyor, ilk ziyaları denizde yıkıyor.” (s.35)

“Pendik üzerinden yükselen kamer, tâ ayaklarına kadar şayan olan koca denizi bir rîziş-i zerrîn içinde şuh ve beşûş kılıyordu. Akşam üstü odalara yaklaştıkları vakit kendilerini güvertede üşüten gün doğrusu pek ziyâde düşmüş, yalnız hafif bir nevâziş halinde Nezih'e bir cihân-ı gayr-i mer'iden neşât-ı hayat getiriyordu. Arada, balık kayıklarının birden parlayan ziyâ-yı şedid laciverd-i semâyı hatt-ı zerrin ile yırtan bir şihâbden yayılan envâr, ufkun, semanın karanlık cihetlerine de bir lemma-i ümid ve meserret nisâr ediyordu. Sonra Kartal'dan atılan hava-yı fişenk, kulüb-i aşıkaya yükseklerden gelen ümidleri andıran şihâblerle hem ağuş olmak istiyor gibi, pür-emel, yükseliyor; adem-i imkânı anlamaktan mütevellid bir ye'sin verdiği tereddüdle biraz duruyor; i'tirâz-ı acizle bir boyun büktükten sonra hicabın denizin, toprağın karanlıklarında saklamağa şitaben akıyordu. Kartal ve Maltepe kıyılarında birkaç fener denizin üzerinde kırık, hafif bir akis ile titriyordu.” (s.65-66)

“Gündüzün beyaz köpüklerle süslenen deniz şimdi bunların sine-i mahremiyetinde gizleyerekistirâhat ediyordu. Arada, sahilin kumlarından, deniz hamamının direklerinden bir ah-ı derun gibi ketûm bir fısıltı işitiliyordu.” (s.73)

“Nezih, Aya Yorgi tepesini öyle öyle med olunduğu kadar latif bulamıyordu. Bir tarafta Heybeli, etrafında, köpükler içinde bir deniz, daha ileride gözleri kör edecek kadar parlak bir safha-i âb; beri tarafta yine o bahr-ı pür hurûş, çıplak, gayr-ı meskûn Sedef Adası, uzaklarda da sisler içinde dağlar, dağlar... Bunlarda fevk'alâde ne vardı? (s.83)

“Sol kolda güzel, büyük bir çam ağacı, altında da latif bir sâye...” (s.85)

“Nezih yokuş aşağı her adım atışında bu azametli levhanın yükseldiğini görüyor, altında sanki eziliyordu. İstanbul'un manzur olan kısmî duman altında, bir heyûlâ gibi câmid ve sâkit dururken karşısında bu kırmızı alevler arasında yükselen kubbelere, minarelere, âlemlere ulvî bir hayat geliyor, bütün o dehşetli kütle bir mana-yı belîğ ile titreyerek fevk'at-tabîa'ya lâhutî hârîka-nümâ bir tabîat ayân ediyordu.” (s.254)

Yazarın eserindeki tablo kullanımlarının, dönemin kelimelerle resim yapma anlayışına uygun bir biçimde yer aldıkları görülmektedir.

2.4. Safveti Ziya'nın Romanında Tasvir*

Safveti Ziya, 1875 yılında doğmuştur. Galatasaray'da okuyan yazar, Fransızca, Almanca ve İngilizce bilmekteydi. Çeşitli devlet görevlerinde bulunan Safveti Ziya, 1929 yılında ölmüştür.

Kenan Akyüz'e göre, "Salon Köşelerinde, İstanbul'un kozmopolit çevrelerindeki hayatın tasviridir. Gerek bu romanda ve gerekse hikâyelerinde fikir unsuru zayıf olduğu gibi, yazar, karakter tasvirinde de pek başarıya ulaşamamıştır." (Akyüz, 1995: 123)

Orhan Okay ise, Safveti Ziya'nın adının, Ahmet Hikmet ve Hüseyin Cahid ile birlikte Servet-i Fünun topluluğunun ikinci derecede kalan romancıları arasında zikredilebileceğini söyler. (Okay, 2005: 141)

2.4.1. Safveti Ziya'nın Romanında İnsan Tasviri

2.4.1.1. Fiziksel Tasvir, Portre

Eserdeki fiziksel tasvir ve portrelerin, eser başkışısının salon gözlemlerinden hareketle ortaya konulduğu görülür. Bu tasvir ve portreler, Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin*'ini ve oradaki salon atmosferini de hatırlatır. Burada da kadınlar şuhlukları ve cazibeleri ile ortaya konulmuş, giyimleri ayrıntılarıyla tasvir edilmiştir. Yazar, Lydia'yı "Batı medeniyetinin zarâfeti içinde büyümüş nadir, ince ve nazik bir çiçeğe" benzeterek; bir bakıma, batılı bakış açısını da ortaya koyar:

"Düz, parlak ve gayet kalın pembe atlastan tuvaleti o kadar sade, o kadar sadeydi ki ne bir dantela, ne bir kurdela parçası, hiçbir şey o sadeliği bozmuyordu. Yalnız göğsüyle kollarının içinden ince bulutlar gibi pembe pembe muslinler dışarı doğru düşüyor; bunlar gayet nazik olan tenine adeta bir şeffaflık veriyordu; beline aynı renkte kurdeladan bir kemer takmış, kemerin yan tarafına bir demet menekşe iliştirmişti."
(s.17)

* Çalışmamızda Safveti Ziya'nın incelemeye tâbi tutulan eseri: Safveti Ziya, *Salon Köşelerinde*, haz. Nuri Akbayar, II.b., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2009.

“Dudaklarının üzerinde, şakaklarında, gözlerinin altında ufak ufak billuri ter taneleri parıldıyor; yelpazeyi salladıkça gür, dalgalı, kumral saç yığınının ötesinden berisinden sıyrılıp kaçan teller uçuşuyordu... Bir müddet durdum, bu genç kıızı dikkatle incelemeye koyuldum: Güzel değildi, adeta hiç güzel değildi. Yumuk çehresinde göze çarpacak hiçbir şey yoktu. İnce ince kumral kaşları; biraz ucu kalkık düz burnu, kalınca dudakları, daima yarı kapalı yeşil gözleriyle bu çehre pek düzgün ve sevimli, fakat hiç güzel değildi. Her parçasını ayrı ayrı tetkik ettikçe hepsinde küçük birer kusura tesadüf ediyordum; lakin hepsi bir araya gelince öyle güzel bir uyum, öyle bir çekicilik vardı ki insan elinde olmadan tutuluyordu. Bu çehreye kendine has bir gariplik, bir başkalık, bir hususilik veren şey teniyle saçlarıydı. Gayet kumral, gayet sık, gayet gür olan bu saçlarda o kadar incelik, parlaklık, toplanışında o derece düzgünlük, zarafet görülüyordu ki bunların elle taranıp o hale getirilmiş olduğuna ihtimal verilemezdi. Sanki bu saçları Tanrı böylece, bu biçimde, bu vaziyette yaratmış... bu saçlar bu tazenin vücudundan ayrı, büsbütün ayrı, büsbütün başka bir parça zannolunurdu. Hele ensesinin düzlüğü... Gerdanının beyazlığı ve biçimi... Ensesinden yukarı doğru kaldırılmış saçların intizamı, parlaklığı... pembe kamelyalar kadar düz, taze ve adeta şeffaf duran ince latifliği Lydia'ya hakikaten bir harikuladelik veriyordu. Raksın verdiği hararetle de yanakları kızarmıştı. Göğsü hafif hafif kımıldıyordu.” (s.25)

“Giyinişinde bile bir hususiyet vardı... Gayet sade, gayet ince, nazik bir tuvalet: Açık mai yanardöner canfes üzerine ince ince kıvrılmış gayet mai bir tül geçirilmiş, belinde koyu mai atlas bir kurdela birkaç defa gelişigüzel sarılıvererek bir kemer teşkil etmiş, kemerin arka tarafına pırlanta ve firuzeyle süslü büyük bir toka iliştirilmişti. Bu tokenin altında atlas kurdelanın iki ucu eteklerine kadar sallanıyordu. Kollarında, göğsünde, elinde hiçbir şey, gereksiz bir süs eşyası yok, yalnız saçının arka tarafına, en kabarık yerine yine firuzeyle pırlantadan ince, düz bir broş takılıydı. Dirseğinden yukarısına kadar ellerini örten podösüet beyaz eldivenlerse buruşarak düşmemek için yine yer yer firuzeli elmaslı hafif, görünmeyecek kadar hafif birer altın bilezikle tutturulmuştu.

Hulasa Lydia'yı her gören bir bakışta Batı medeniyetinin zarafeti içinde doğup büyümüş nadir, ince ve nazik bir çiçeğe benzetirdi.” (s.27)

“Onunla sürekli Laura'yı yelpazeliyordum; bu sarışın, açık mavi gözlü, pembe tenli, düz burunlu, gayet güzel fakat biraz soğukça bir İtalyan kıızıydı.” (s.43)

“Bu gezintiler için Lydia gayet sade bir tuvalet seçmişti: Limon küfü renginde düz çuhadan bir ceketle eteklik, sincabi kürkten ufak bir manşon, koyu kurşuni podösüet eldivenler, yine manşonun kürkünden yapılmış ufak bir “tük” ve beyaz danteladan bir peçe.

Bu beyaz dantela örtüsünün altında çehresi latif bir hayal gibi gönül alıcı, ruh okşayıcı görünürdü. Süzük yeşil gözleri rengi biraz açık iki zümrüt gibi ara sıra parıldar, sivri pembe burnunun tahrik edici, alaycı ucu vuvaleti hafifçe kemirir, gür kumral saçlarının altında kısmen kaybolmuş minimini pembe kulaklarının kırmızılaşmış memelerinde etrafı ufak pırlantalarla süslü gökyakut küpeler tuvaletinin rengiyle uyumlu iki parlak zarafet noktası teşkil ederdi. Bazen, aynı tuvaleti giymiş iki kadından birinde fevkalade bulduğumuz şeyler diğerinde dikkatimizi çekmez. Bunun sebeplerini teferruatta aramak lazımdır. Lydia şu düz çuha kostümünü büyük bir sadelik içinde endamının güzelliğiyle o kadar uyumlu kılmış, teferruatını o kadar hususi, şahsi bir surette düzenlemişti ki bu sade tuvaletin bu zarafeti Lydia’dan bir başka bir kadın üzerinde muhafaza edebilmesine ihtimal verilemezdi. O pırlantalı gökyakut küpelerin yerine tek taş pırlanta küpeler takmış, beyaz dantela vuvaletin yerine de siyah benekli bir peçe örtmüş olsa veyahut o ufak sevimli manşonuyla tuvaletinin rengi uyum içinde, minimini tükü kumral saçlarının üzerine çapkınca ilıştirmemiş olsa bu tuvalet şüphe yok ki bütün zarafetini kaybederdi. Hele kurşuni podösüet eldivenlerin üzerinde ortası büyük bir gökyakutla süslü altın zincir bileziğin bir yanına gümüşten ince zarif bir zincirle bağlanmış başa gözlüğü ve hep bunlarla bir arada elinde tuttuğu sincabi kürkten yumruk kadar manşonu bu gibi zarafete karşı en ilgisiz gözlerin bile dikkatini çekerdi.” (s.138-139)

“Lydia’nın öyle latif bir yürüyüşü vardı ki bütün endamına ihtiras dolu bir çekicilik veriyordu. Yürüken manşonuyla gözlüğünü tutmakta olan sol elini yanına salıvererek canlı, zarif adımlarıyla uyum içinde sallar, podösüet eldiven üzerinde hafif bir çingirtıyla oynayan zincirlerin madeni sesi canfes etekliğin hışırtısıyla birleşerek o nazik vücudun etrafında sanki bir alay güvercin uçuyormuş gibi latif havai dalgalar meydana getirirdi.” (s.139)

“O zaman sincabi kürkten minimini tükün altında, beyaz dantela peçenin kıvrımları arasından henüz yıkanmış, taranmış, dalgalı, parlak saçlarının gönül alıcı görünüşü, kolalı keten yakalığın arasından beliren nazik cildinin parıltısını seyra dalardım ve bu

beni o kadar meşgul ederdi ki bir müddet Lydia'dan ayrı kendi kendime yürürdüm. Sonra o birdenbire döner, tebessüm eder, kırmızı dudakları peçesinin beyaz ağı üzerinde tamamıyla belirir, telaşla sorardı:” (s.139)

Lydia'nın bakışlarındaki hüznün tasviri ise, Hâlid Ziya'nın roman kişilerini hatırlatır:

“Tebessümünde sonbahar güneşi gibi bir baygınlık, bir durgunluk vardı. Bakışlarında ise o derece bir hüznün, o kadar derin bir üzüntü görülüyordu ki elimde olmadan titredim...” (s.151)

Görülmemektedir ki; eserde fiziksel tasvir ve portreleri ortaya konan roman kişileri, dönemin batılı anlayışını yansıtacak biçimde, batılı giyim tarzları, şuhlukları ve cazibeleriyle, eserin kurgusunu destekler bir nitelikte yer almışlardır.

2.4.1.2. Ruhsal Tasvir, Portre

Eserdeki tüm batılı unsurlarla oluşmuş fiziksel tasvir ve portrelere rağmen, ruhsal tasvir ve portrelerde batılı bir hayata ve bu hayatın yozlaşmış insanlarına tepki de görülür. Bu durum bir bakıma, yazarın, batılı yaşayışın yanlış anlaşılmasına bir eleştirisi olarak görülebilir. Bu tasvirlerde, yazarın, eserin sonunu “vatan sevgisi”ne bağlayacağını işaretlerinin de olduğu söylenebilir:

“Ben bu ince, bu hassas kalbimle bir zavallı, bir gariptim. Bunu pekiyi hissediyordum... O zengin, o kayıtsız adamlar... hayatı arzularına tâbi kılmaya, arzularının gerçekleşmesi için her türlü fedakârlıkta bulunmaya kabilet hissedem... o zarafetleri, servisleri, malumatları, mağrur bakışlarıyla dünyayı küçümser gibi duran... her şeyi gördükleri için hiçbir şeye şaşmayan... bir şey beğenmeyen, beğenmeye tenezzül etmeyen bu adamların yanında ben, bizler pek zavallı, pek garip kalıyorduk, adeta hür insanların yanında zincire bağlanmış esirlere benziyorduk; ve bunu şimdi daha feci, daha acı surette hissediyordum...” (s.32)

“Nefret ediyordum, o mağrur, o kibirli genç kızlardan... Bizleri kendilerine yabancı, kendilerinden uzak, başka bir âlemden, başka bir cemiyetten, başka bir mayadan sayan o halktan nefret ediyordum.” (s.34)

“Madam Dölans gayet çirkin, ikiyüzlü, son derece kıskanç bir kadındı ki eşinin memuriyeti ve kendisinin büyük serveti sayesinde cemiyet içinde önemli bir yer edinmiş

olduğundan genç kadınlar bir araya geldikçe, fırsat buldukça arkasından söylemediklerini bırakmayarak içlerini döküp rahatlamakla devamla beraber yüzüne karşı olağandışı bağlılıkla hürmet ederler; genç kızlarsa şerrinden sakınmak, salonunda, gece eğlencelerinde bulunarak, yardımıyla parlak bir evlilik yapabilmek için kendisine son derece sevgi gösterirler, emirlerine boyun eğlerdi. Filhakika Madam Dölans'ın salonuna kabul edilmek cemiyet içinde bir yer tutmak, her salon için bir giriş biletine sahip olmak demektir.” (s.38)

Eserde, bu batılı salon yaşamının içerisinde olumlu olarak tasvir edilen tek kişi, saf ve samimi Laura'dır ki, o da cemiyet tarafından tüm bilgi ve terbiyesine rağmen, cehâletle, ahmâklıkla itham edilir:

“Çoğu düzgün, “klasik” güzellerde olduğu gibi Laura da zeki, şeytan bir kız değil bilakis gayet saf, gayet samimi, pek alıngan; herkese, her şeye çabul alıştır, çabuk aldanır, herkesi dost bilir, annesinin yasakladığı kitapları okumaz, arkadaşlarının herkesin duyguları üzerine yaptıkları konuşmalara katılmaz, erkeklerle yalnız kaldığı zaman konuların masumiyet ve bekâretinin incinebileceği yönlere gitmesine cesaret vermeyecek bir tavır alır, herkesin saygısını çeker, bu yüzden de erkeklerce beğenilmez, daima bir köşede kalır; oldukça bilgili; gayet de terbiyeli olduğu halde cehaletle, ahmâklıkla itham edilir.” (s.44)

Görülmektedir ki; eserde ruhsal tasvir ve portrelerdeki roman kişileri, fiziksel tasvir ve portrelerdeki tüm göz alıcı yönlerinden farklı olarak, olumsuz yönleriyle de yer almışlardır.

2.4.2. Safveti Ziya'nın Romanında Mekân Tasviri

2.4.2.1. Dış Mekân Tasviri

Eserdeki dış mekân tasvirlerinin az oluşu, elbette eserin kurgusunun iç mekânda geçiyor olması ile ilişkilidir. Eserdeki az sayıdaki dış mekân tasvirlerinin, “O beyaz dağ silsilesinin uzayıp giden tepeleri üzeri.” (s.61), “Sokakta karlar iki tarafa tatlı bir eğimle birikmiş, orta yerde, gelip geçenlerin açabildiği ince bir yol yılankavi uzayıp gidiyordu.” (s.64) gibi bir tablo görünümü arz ettiği görülür.

2.4.2.2. İç Mekân Tasviri

Eserdeki iç mekân tasvirlerinin, dış mekân tasvirlerine göre daha fazla kullanımı, olayın iç mekânlarda geçiyor olması ile ilgilidir. İç mekânla ilgili tüm bu tasvir kullanımları, birer salon arka planını destekler niteliktedir. İngiliz tarzındaki oda döşemeleri, tablolar, palmiyeler, en kıymetli ve nadide çiçeklerle oluşturulmuş süslemeler, buzların içindeki şampanyalar hep neslin sanatçılarının da yakın durduğu, batılı hayatın birer tezâhürleridir:

“Salonda halılar kaldırılmış, cilalı parke parıldıyor, açık piyanonun yanında bir tapör, yani ücretle tutulmuş biri birtakım notaları karıştırıyordu. Hizmetkâr mai atlas üzerine sırma işlenmiş Kütahyakâri bir perdeyi usulca kaldırdı, kenara çekildi, içeriye girdim.”
(s.36)

“Yanımda yine İngiliz tarzında oda döşemeleri için yapılmış akaju masalardan birinin üzerinde gümüşten birkaç resim çerçevesiyle ince uzun bir billur çiçeklik içinde menekşeler, mine kalpaklı gümüş bir silangle şişesi ve kenarında bir gece evvelki balonun karnesi duruyordu. Bu masanın arkasında iki kanatlı geniş fakat kısaca ve kanatlarına ince mavi “sura” gerilmiş bir paravana; paravann arkasında bir tunç heykelin elinde tutup uzattığı büyük maden bir kâse içinde geniş yapraklı kısa bir palmiye; daha ortada gümüşleri, billurları, gümüş ispirto takımının ahenkli mavi aleviyle çay masası konulmuştu. Diğer köşede tavandan aşağıya düşen gayet büyük bir Acem halısı duvarın bir kısmını kaplıyor, sonra bir sedir teşkil ederek kısmen de parkeyi örtüyordu. Sedirin üzerinde çeşitli yastıklar: İşlemeli eski kumaşlardan, rengârenk canfeslerden büyüklü küçüklü, kare şeklinde dantela kaplı, sırma işlemeli, kuştüyü yastıklar. Bir tarafta büyük bir şövale üzerinde Madam Florj’in pastelle yapılmış dekolte bir resmi; ince ve işlemeli büyük bir tül perdeyle örtülü geniş ve tek penceresinin ortasında maden bir küp içinde büyük yapraklı bir palmiye daha; orada burada mavi atlas kaplı ufak lake sandalyeler, koltuklar; paravanının arkasındaki köşede madamın yazı masası. Üstüne siyah gümüşle kuşlar, büyük yapraklar, salkımlar işlenilmiş dar ve kare şeklindeki bir masa, bu masanın yanlarına aynı biçimde fakat minimini iki masa daha bağlanmıştı ki yandan bakılınca merdiven basamakları gibi bir şekil gösteriyordu. Bu raflara Maden Daven çerçeveler içinde birçok fotoğraf, billur şişeler içinde menekşeler, mimozalar, gardenyalar yerleştirmiş... Masanın ortasına da iki kanadı açık

cilalı cevizden bir kâğıt kutusu konmuştu; bu kutunun sayısız, düzensiz ve orasında burasında yine siyah gümüşten kuşlar, yapraklar, salkımlar kakalı rafların arasından rengârenk mektup kağıtları, zarflar gözükiyordu. Duvarlarsa düz ve donuk bir mavimsi kâğıtla kaplı, bir iki nefis tabloyla da süslüydü. Kısaca bu mavi salon ev sahibesinin zarıflığını olduğu gibi yansıtıyordu...” (s.46)

“Şimdi Pera Palas’ın sarı atlaslarla döşenmiş ufak salonu, palak ışıkları, titrek lambaları, yumuşak halıları, antikalarla süslü parlak camekânları kaloriferle ısıtılmış havasıyla gözümün önüne geliyordu.” (s.60)

“Union Française’in sokak üstündeki ufak salonuna girdik. Baştanbaşa güzel eserlerle dolu ve duvarları dört mevsimi gösteren işlemelerle süslü olan bu sevimli salon bu gece fevkalade bir itinayla düzeltilmiş, aydınlatılmış, en kıymetli ve nadide çiçeklerle süslenmişti. Ücra köşesinde duran bir kanepeye, yeşil giyinmiş yaprakların altında sığınmak istedik, fakat orada, gamlı ve mahzun, şair edalı bir genç başını eline dayamış uyuyordu.” (s.125)

“Sofra için şimdiye kadar İstanbul’da benzeri görülmemiş bir tarz düşünülmüştü. İkişer, üçer, dörder kişilik ufak ufak masalar tertip edilerek bunlar çiçeklerle, buzlar içinde şampanyalarla süslenmişti.” (s.128)

Görülmetedir ki; eserdeki iç mekân tasvirleri, bir salon arka plânını destekleyen ve kurgu - mekân bütünlüğünü ortaya koyan ve dönemin batılı anlayışını destekleyen yönleriyle eserde önemli bir unsur olarak yer alırlar.

2.4.2.3. Cisim Tasviri

Eserdeki *“Beyaz eldivenler.” (s.2), “Minimini tül yelpaze.” (s.16), “Cilalı akajudan düz fıstıklı atlas kaplı ince ve alçak bir İngiliz kanepesi.” (s.43), “Astragandan yumruk kadar ufacık manşon.” (s.51), “Bembeyaz glase eldivenler.” (s.51), “Şifreli ince şarap kadehi.” (s.99)* gibi cisim tasvirlerinin, yine batılı bir yaşantının tezahürleri olduğu görülür.

Eserdeki cisim tasvirlerinde, *“Orada, tahta bir masa üzerinde, yenmiş iki kap yemek yanında solmuş çiçek yaprakları, kurumuş menekşe demetleriyle, o gün vefat eden bir genç kızın yarın kaldırılacak cenazesine yetiştirilmek üzere hazırlanmış beyaz*

krizantemlerle süslü bir matem tacının yanbaşımda yaldızlı rengârenk kurdelelerle, taze kamelyalar, gardenyalar, menekşelerle bağlanmış, süslenmiş bir sepet duruyordu.” (s.3) şeklinde batılı bir cenaze merasiminin görüntülerini bulmak da mümkündür:

2.4.3. Safveti Ziya'nın Romanında Zaman Tasviri

Eserdeki zaman tasvirlerine bakıldığında, *“Birdenbire alafranga saat on biri çaldı.”* (s.34), *“Saat alafranga iki buçuğu bulmuştu.”* (s.127) şeklinde alafranga saatin özellikle vurgulandığı görülür ki, elbette bu durum, batılı bir salon arka planının bulunduğu eserin kurgusunu destekler niteliktedir. Eserde, kış mevsimi ile ilgili *“Uzun bir kış günüydü.”* (s.1) şeklinde zaman tasviri ise, içsel mekândaki tüm zevk ve sefaya zıtlık oluşturan bir nitelik arz eder. Bu durum, yazarın tüm bu zevk ve sefaya karşı, içsel bir eleştirisi olarak da algılanabilir.

2.4.4. Safveti Ziya'nın Romanında Tablo

Safveti Ziya'nın romanında; dış âleme açılan dikkatle oluşturulan tablolara rastlamak mümkün olduğu gibi; aynı zamanda salon hayatını kelimelerle resmeden tablolara da rastlanır. Bu tablolarda roman başkışısının içsel duygulanımlarının izlerini de bulmak mümkündür:

“Bulduğum sırttan deniz gözükiyordu. Her şey sessiz ve sakindi. Gemi, vapur direklerinin akisleri denizin üzerinde uzanıp gidiyordu; ufukta ince bir sis uyanıyor gibiydi. Karşiki dağların zirvesine, sırtların kenarına beyaz beyaz tüller yayılmış, sanki meçhul bir el onları hafif hafif kımıldatıyordu.” (s.35)

“Rüzgâr şiddetle esiyor, belediye bahçesinin çıplak ağaçları bi ıstırap dolu derin inlemelerle titriyor; Bonmarşe'nin kapısında yanmakta olan gazın camları bir karış kar serpintisi altında sönük, karanlık gözlerle bu vahşi manzaraya yarım bakışlar filatıyordu.” (s.61)

“Kar dinmiş; gökyüzünden o bedbaht kızın talihi gibi kara bulutlar sıyrılmış; yıldızlar, ihtiraslı, sevdalı bir kadının gözleri gibi parıldıyor... ufkun derin bir köşesinden yeni doğmuş ay sanki bütün insanlığı uyarmak için parmağını sallıyordu...” (s.73)

“Beş on gün evvel şiddetli kar yağmış; şimdiki keskin bir poyraz rüzgârıyla yerler taş kesilmiş, taşlar donmuştu. Yürürken ayaklarımın sesini duyuyordum. Gecenin serinliği

üzerimdeki sıkıntıyı alır gibi olmuştu. Gâh semada o parıl parıl parlayan yıldızlara bakıyor; bütün bu bizden uzak bu esrar dolu âlemlerin gizli kucagında benim için, benim gönlüm için gizlenmiş gibi duran kadın çehrelerine gönlümden tebessümler yolluyordum. Gâh mesut bir hızla geçen arabaların dumanlı camları altından tanımadığım, fakat bütün letafetleri, bütün gençlikleri, işveleriyle hissettiğim beyaz, pembe, mai, birtakım kadın hayallerine karşı hasretle, yalvarırcasına boyun bükerek... biraz sonra orada, o şaşaalı, o süslü, o müzik dolu salonlarda bir valsın nağmeleri arasında kucaklayacağım bu meçhul hayallere, kadınlara ruhumdan... bu üzüntülü, bu garip ruhumdan taşan ateşli tapınışlar sunuyordum.” (s.2-3)

“Şöminede birkaç saatten beri yanan üç büyük parça odunun hâsıl ettiği yekpare kor yığını şimdi parkenin ortasında kızıl bir ışık kümesi peyda ediyor; duvarların, mai atlas takımların üzerinde dalgalı, hareketli çemberler nakşeyliyor; oraya buraya, masaların üzerine ışık saçsın fikrinden çok süs için konmuş olan zarif, hünerli, minimini abajurlarla süslü ufacık nikel lambaların titrek ve ince ışığı salonu gurubun belirsiz siyahlığını andırır bir sevimli karaltı içinde bırakıyordu. Şurada burada abajurların pembe, mai ışıklarıyla beyaz omuzların parlaklığı derhal nazarı ürpertiyor, birbirine karışmış, renk ve şeklini kaybetmiş yastıkların arasında Lydia'nın beyaz atlas tuvaleti, beyaz donuk dolgun omuzları, heyecanla dalgalanan sinesi, artık belli belirsiz ince çizgileri fark edilemeyen duru beyaz çehresinde zaman zaman parıldayan inci dişlerinin etrafında latif bir tezatla göze çarpan kırmızı dudakları semavi bir hayal gibi beni büyülüyor, beni sarhoş ediyordu.” (s.117)

Safveti Ziya'nın eserindeki tablo kullanımlarının, yazarın dış âleme açılan dikkatini ortaya koyan, salon hayatını kelimelerle resmeden ve roman başkişisinin içsel duygulanımlarının izlerini taşıyan yönleriyle, eserde önemli bir yer işgâl ettiği görülür.

BÖLÜM 3: SERVET-İ FÜNÛN ROMANCILARININ ROMANLARINDA TASVİRLERARASI İLİŞKİLER VE ÇELİŞKİLER

Aynı sanat akımına ve anlayışına sahip bulunan sanatçıların eserlerinde, elbetteki konu, tem, dil ve üslûp gibi hususlarda benzerlik olması pek tabidir. Bununla birlikte, her ne kadar aynı neslin sanatçıları, aynı sanatsal, fikirsel ve yaşamsal ortaklıklara sahip olsalar da, sanat ve ifâde güçleri, bu yöndeki seçimleri gibi yönlerden birbirlerinden bazı farklılıklar da göstereceklerdir. Bu durum, Servet-i Fünûn romancıları için de böyledir. Onların romanlarında, aynı edebi nesle mensup olmanın verdiği sanatsal, dilsel ve fikirsel bütünlükler fazladır. Fakat bu eserlerde aynı zamanda, sözünü ettiğimiz sanat ve ifâde güçlerinden, seçimlerinden kaynaklanan farklılıklar da mevcuttur.

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in romanlarını ele aldığımızda, onun romanlarını gelişim aşamasındaki İzmir romanları ve sanatının zirvesindeki İstanbul romanları olarak ikiye ayırmak; İzmir dönemi romanlarını, İstanbul dönemi romanlarına bir hazırlık aşaması kabul etmek ve dolayısıyla bu eserlerde kurgusal benzerlikleri de görebilmek mümkündür.

Hâlid Ziya'nın eserlerinde fiziksel tasvir ve portreler, ruhsal tasvir ve portreler ile bir bütünlük içerisinde ortaya konulmuştur. Dramatik bir kurgunun yer aldığı eserlerinde, *-Nesl-i Ahîr* bazı bakımlardan farklılık arz eder.- roman kişilerinin tasvirleri de bu yönde şekillenmiştir. Onun eserlerinin naif karakterleri genellikle zayıf bünyeli, narin, mavi gözlü ve sarışın olarak tasvir edilirken; eserlerinin güçlü karakterleri genellikle uzun, iri yapılı, siyah gözlü ve siyah saçlı olarak tasvir edilmişlerdir:

"Genç kız, bahar-ı nev-zuhura [yeni gelen bahara karşı] şiir ve letafetten [güzellikten] mürekkep bir levha [tablo] teşkil etmekteydi.

Mazlume şu esnada şebabının [gençliğinin] en güşayişli [açılıp gelişmeye en elverişli], en revnaklı [parlak] bir zamanında bulunuyordu. Müşâşa' [parıltılı] mavi gözlerinde hissiyat-ı masumane [temiz duygular] ile efkâr-ı şairaneden [şairce fikirlerden] müteşekkil bir letafet-i ruh-perverâne [ruh besleyici tatlılık] görülüyordu.

Mazlume son derece bir nezaket-i cismaniyeye [ince bir vücut yapısına], güzellikten ziyade letafete [hoşluğa] malik bir kızdı. Azasında lâtif bir nahafet [hoş bir zayıflık], cildinde nîm bir şefafet [yarı şeffalık] tevessü-i bünyevîsinin [beden gelişiminin] kuvvetsizliğini göstermekte; simasında zaaftan mütevellit [zayıflıktan ileri gelen] bir halâvet-i nazikane [ince bir hoşluk] görülmekteydi.

Bu kızcağız hilkatın [yaratılışın] hayata narin bir vediası [emaneti] hükmünde telakki olunabilirdi [görülebilirdi].

Mazlume'nin en ziyade nazar-ı dikkate isabet eden letafeti, sema kadar derin bir çift mavi göz idi ki uzun kumral kirpiklerle müzeyyen [süslü], hafif laciverdî dairelerle muhat [çevrili] idi.

Nazarında o derece ulvî hâller, o kadar şairane hisler görülürdü ki halâvet [incelik] ve ruhaniyet [maddeden arınmışlık] gözlerinde tecemmu etmiş [toplanmış] zannolunurdu.” (Sefile, s.57)

“İkbal Hanım yirmi sekiz yaşlarında, uzun, iri yapılı bir kadındı. Omuzlarına iğreti bir surette atılmış olan kürkünün üzerine uzun, siyah saçları perişan bir hâlde dağılmış, dalgın dalgın süzölmüş olan gözlerini kıvırcık, koyu, kumral kirpikler tezeyyün etmekte [süslemekte] idi.” (Sefile, s.34- 35)

“Nemide'nin yalnız gözleri ulvi bir bedia [yüce bir güzellik] idi. Kumral kıvırcık kirpiklerle müzeyyen [süslü] olan bu koyu maî gözler derinliklerine inmek mümkün olmayan bir sema-yı istiğrak [kendinden geçme âlemi] arz ediyordu.” (Nemide, s.23)

“Nahit uzun siyah saçlı güzel bir kızdı. Samur kıvırcık saçlar, uzun kirpikler bir çift koyu kestane gözlere gölge veriyordu. Kırmızı dudakları arasında iki sıra parlak dişler hafif pembe çehresini latif [hoş] bir tebessümle tenvir ediyordu [aydınlatıyordu]. “ (Nemide, s.67)

“Onu bu kadar güzel, bu kadar zarif tasavvur etmemişti [düşünmemişti]. En evvel nazar-ı dikkatinde tezahür eden [gözünde beliren] şey, beyinlerindeki [aralarındaki] tezat-ı sima [yüz çelişkisi] oldu. Hacer'in semanın [gökyüzünün] reng-i láciverdinden toplanmış da ortasına bir necm-i pertev-bâr [parlak bir yıldız] konmuş gibi mavi-i çeşm-i münevveri [mavi gözlerinin parıltısı], ebyaziyet-i mahzası [beyazlığı] üzerinde

bir reng-i seyyal-i pembe [akıcı pembe bir renk] uçan tenine hafif bir saye-i nurani [pırıltılı gölge] atan kısa sarı kaşları, biraz açıkça duran soluk ince dudakları, Sâniha'nın fikrinde ona, bir başka âlemin bir başka mahlûku [yaratığı] gibi bir garabet [yabancılık] vermişti.

Semavi [Göklerden gelmiş], ulvi [yüce] bir güzellikle güzel; mahiyeti [kendisi] gayr-ı muayyen [belirsiz] olmakla beraber, ihtimal gayr-i muayyen olduğu için nazarı teshir eden [bakışları büyüleyen] bir zarafetle zarif olan [incelik gösteren] bu kızın karşında kendisini çirkin buldu.” (Ferdî ve Şürekâsı, s.161-162)

“Sâniha'nın çehresi, bir ressamın - fikr-i keder-perveri mestur-ı sehab-ı endişe olduğu hengâm-ı melal içinde [kederli düşüncesinin endişe bulutlarıyla kaplandığı bıkkınlık anlarında] - firçasının gözyaşlarından çıkmış bir simâ-yı gam-perver [kederli bir yüz] gibi kısa fakat gür siyah saçlarının arasında, bir levha-i hüzn-enis [hüzünlü bir görünüş] teşkil eder; reng-i elimi [kederli rengi], bir gecenin zulmet-i mateminden [yaslı karanlığından] toplanmış kadar siyah gözlerinin altında bir hilal-i muzlim [karanlık bir hilal] görünmüş, güya o siyah gözlerin nigâh-ı hazinine [hüzünlü bakışına] birer zill-i hazin [kederli birer gölge] vücuda getirmişti [düşürmüştü]. Biraz soluk, biraz sarı reng-i siması [yüzünün rengi] arasında ince dudakları kalkıp beyaz dişleri parladığı vakit, güya bu sima-yı zalam-ı âşiyana [kederli çehreye] uğramış bir nur-ı serseri [başiboş bir parıltı] gibi dudaklarının ucunda bir şule-i tebessüm [parlak bir gülümseme] uyandığı zaman, Sâniha'mn çehresi, mehtaba tesadüf etmiş bir leyl-i sehabdar [bulutlu bir gece] halini alır.” (Ferdî ve Şürekâsı, s.80)

“Herkes Ahmet Cemil'in başlamasını bekliyordu, bu uzun sarı saçlı genç hepsince bir başka fitrata malik olmak (yaratılışa sahip olmak) üzere tanınır, o söze başlarken herkes bir hürmet hissiyle (saygı duygusuyla) sükût ederdi.” (Mai ve Siyah, s.19)

(Hüseyin Nazmi) “O, yalnız dinliyordu, o da onun kadardı, derin kırılmış siyah ve sert saçlarının altında küçük başı, nahif [zayıf] çehresinde parlayan gözleri, henüz terlemeye başlayan bıyıklarının altında ince donukça dudaklarıyla güzel, ve zeki olduğu için sevimli bir genç idi.” (Mai ve Siyah, s.74)

Onun roman kişilerinde “hüzün” belirgin bir özellik arz eder. Bu hüznü roman kişilerinin kimi zaman çehrelerinde, kimi zaman gözlerinde ya da bakışlarında görebilmek mümkündür:

“Bir vaziyet-i hazinede mürtesem (hazin şekilde çizilmiş olan kaşları bu gözlere o kadar acı, o rütbe (kadar) rikkat-âver (ince) bir mana bahşediyor (kazandırıyor) idi ki, o ulvi gözler yaşlardan mürekkebe (oluşmuş) bir bulutla mestur (örtülü) gibi görünüyordu.”
(Nemide, s.23)

“İnce, renksiz dudakları bir şuhak-ı ıztırabı (ızdırap çığılığını) zabt için takallüs etmiş (tutmak için büzülmüş) gibi Nemide'nin vechini (yüzünü) bir hüzün şiiriyle örtmüştü idi.”
(Nemide, s.23)

“Sâniha'nın çehresi, bir ressamın - fikr-i keder-perveri mestur-ı sehab-ı endişe olduğu hengâm-ı melal içinde [kederli düşüncesinin endişe bulutlarıyla kaplandığı bıkınlık anlarında] - fırçasının gözyaşlarından çıkmış bir simâ-yı gam-perver [kederli bir yüz] gibi kısa fakat gür siyah saçlarının arasında, bir levha-i hüzn-enis [hüzünlü bir görünüş] teşkil eder; reng-i elimi [kederli rengi], bir gecenin zulmet-i mateminden [yaslı karanlığından] toplanmış kadar siyah gözlerinin altında bir hilal-i muzlim [karanlık bir hilal] görünmüş, güya o siyah gözlerin nigâh-ı hazinine [hüzünlü bakışına] birer zill-i hazin [kederli birer gölge] vücuda getirmişti [düşürmüştü]. Biraz soluk, biraz sarı reng-i siması [yüzünün rengi] arasında ince dudakları kalkıp beyaz dişleri parladığı vakit, güya bu sima-yı zalam-ı âşiyana [kederli çehreye] uğramış bir nur-ı serseri [başiboş bir parıltı] gibi dudaklarının ucunda bir şule-i tebessüm [parlak bir gülümseme] uyandığı zaman, Sâniha'mn çehresi, mehtaba tesadüf etmiş bir leyl-i sehabdar [bulutlu bir gece] halini alır.” (Ferdî ve Şürekâsı, s.80)

Bununla birlikte dönemin kaçış, intihar, ölüm, hayal-hakikat çatışması temleri de, yazarın hemen bütün eserlerinde vardır. Ayrıca dramatik kurgunun hâkim olduğu bu eserlerde, aşk üçgenleri de önemli bir özellik arz eder.

Dönemin diğer bir ismi Mehmet Rauf'un romanlarına bakıldığında ise; Hâlid Ziya'nın eserlerinde görülen fiziksel tasvir ve portre ile ruhsal tasvir ve portre bütünlüğü, onun eserlerinde de görülür.

Mehmet Rauf'un eserleri arasında, kurgunun farklılaşmasına paralel olarak, roman kişileri açısından da farklılıklar vardır. Buna göre; *Ferdâ-yı Garâm*, *Eylül*, *Genç Kız Kalbi*, *Karanfil* ve *Yasemin* gibi dramatik bir kurgunun hâkim olduğu ve bu bakımdan Hâlid Ziya'nın eserlerine daha çok benzeyen eserlerinde, roman kişilerinin kırılğan, hassas, naif bir biçimde tasvir edildikleri görülür. Bu eserlerde yine Hâlid Ziya'nın eserlerine paralel ölüm, intihar, kaçış ve hayal- hakikat çatışması temleri mevcuttur. *Eylül* ile *Karanfil* ve *Yasemin* eserlerinde, yine Hâlid Ziya'nın eserlerine paralel olarak aşk üçgenleri görülür.

Yazarın, polisiye bir kurgunun hâkim olduğu *Define* ve *Kan Damlası* eserlerinde ise, karakterler fiziksel ve ruhsal olarak bu yönde, daha çok güce dayalı bir biçimde tasvir edilmişlerdir. Bir "Kurtuluş" romanı olan *Halâs*'ta ise, Nihat kurgunun bütünlüğüne uygun olarak güçlü ve ateşin bir tabiatta tasvir edilirken; esir düştüğü dönemlerde fiziksel olarak olumsuz haliyle tasvir edilir. Bir aşk üçgeninin tarafları olan Beatrice ile İclâl ise, birbirlerine benzerlikleri ile tasvir edilir. Fakat "vatan sevgisi" Nihat'ı İclâl'dan yana seçim yapmaya götürür. Yazarın, bu sevginin ve duruşun ele alındığı ilk ve tek romanı "*Halâs*"tır.

"Genç kızın kaşlarını zaptetmiş olan ifâde-i melâl bu akşam bir katiyyet-i erkam-ı haz etmişti." (*Ferdâ-yı Garâm*, s.23)

"En muhmel kıyâfetinde öyle perişan bir edâ-yı teklif ki ancak doğuştan zarif olanlara mahsûstur. Mâhâzâ bütün nefâsetlerin, zarâfetlerin, ihtimamların fevkinde genç kızın simasında melûl, kedernâk bir nikâb-ı manzur olurdu; bir nikâb ki gözyaşlarıyla pür nem." (*Ferdâ-yı Garâm*, s.39)

"Hali, tavri, lisanı, kısacası her şeyi, onun yabani bir Çerkeş olduğunu gösteriyordu... Zayıf, kuru vücudunda bir çelik kutu mahsustu. Seyrek sarı bıyıkları, iğrenç mavi gözleri, elmacık kemikleri, çıkık yanaklarında bir sırtlan ifadesi vardı." (*Define*, s.77)

"Bu, çirkin, iğrenç, bulanık, zehirli gözlü bir yılan kafasından başka bir şey değildi. Gözler kanlı bir iştah ile parlayarak kendisine dikilmişti. Bunlar tıpkı bir yılan gözleri gibi kudurmuş bir bulanıklıkla sivri, sabit, yırtıcı, tırmalayıcı idiler." (*Kan Damlası*, s.108)

“Nihat uzunca boylu, biraz etli vücutlu, kırmızı yanaklı, gür ve kestane saçlı bir delikanlı idi. Yirmi dört, yirmi beş yaşlarında olmalı idi.” (Halâs, s.9)

“Sakalı iyice uzamış, zayıflıktan çene kemikleri çıkmış kımıktanmamaktan dizleri uyuşmuş, vücudu pelte olmuştu.” (Halâs, s.312)

“Sakalı bir karış uzamış, saçları darmadağınık, ensesine ve alnına dağılmış, gömleği ve çamaşırı kirden simsiyah ve mülevves, üstü başı toz, bit içinde kalmıştı.” (Hâlas, s.317)

(Beatrice-İclâl) “İkisi de uzun olmaktan ziyade kısa denilecek bir boyda ve şişman olmaktan ziyade, zayıf denilecek bir endamda idiler. İkisinin de saçları kestane, kaşları siyaha yakın bir kestane , gözleri sarı denilecek kadar açık elâ renginde, parlak, derin ve şahane bakışlı idi.

İkisinin de burunları mevzun ve muntazam, küçük dudakları cazip ve rengin o kadar ki nazarları, tebessümleri, yüzlerinde oynayan hatlar, iltima eden manalar, gölgelenen hisler hep eş bulunuyordu. Yalnız Beatrice'nin çehresi biraz daha ziyade müdevver İclâlinki daha uzunca, Beatrice'nin rengi daha buğdayı, İclâlinki daha beyaz ve parlaktı.” (Halâs, s.392)

Hüseyin Cahit'in *Hayal İçinde* eseri ise, Nezih isimli bir gencin eser boyunca hayalleri ve İzmirli adlı bir genç kızın peşinden sürüklenişini anlatır. Tepebaşı bahçesi, Adalar gibi yerlerdeki eğlencelerden hareketle, yazar buradaki yabancı kökenli bayanları tasvir etmiştir. Bu bayanlar, ince belleri, nâzik vücutları ve letâfetleri ile öne çıkmaktadırlar. İzmirli ise mavi gözlü ve sarışındır. Fakat bu durum, Hâlid Ziya'nın eserlerinde naif karakterlerin mavi gözlü ve sarışın olmasından farklı olarak, İzmirli'nun yabancı kökenli olması ile ilgilidir:

“Fi'l- hakika, bu üç hemşire bugün şu bahçedeki güzel kadınların hepsiyle müsabaka-i hasene girişmekte bir şey gâib etmeyecek bir letâfete mâliktiler.Yeknazarda hemşire oldukları hükmedilebilirdi. Gözlerin renginde üçünde de ihtilâf olmakla beraber hepsinde de handan-ı nazarlar penbe, uzun çehrelerine câzib bir nur-ı şebâbet serpiyordu.

Mükellef giyinmişlerdi. Üçünün de arkasında krem renkli birer basma fistan vardı. Fakat yan tarafa eğdikleri hasır şapkalarından süzülen ziya-yı şems ile yaldızlanan

çehrelerinden; ince, o kadar ki kopacak zannolunan bellerinin fevkde bir tenemmüv-i nazargürîz ile dalgalanan nâzik vücûdlarından öyle bir servet-i hasen ve an-ı tesâ'üd etmekte idi ki kâğıd yelpazeleri şuh bir ahenk ile sallayan küçük eldivenlerinin, kısaca eteklerden dışarı çıkan mini mini, afacan ayaklardaki sarı iskarpinaların eskice olması hiç de nazar-ı dikkate ilişmiyordu.” (Hayal İçinde, s.11-12)

“Alis! Nezih’in muhayyilesi bütün şu’ar-ı şebâbiyla bu kadar bir zarâfet tasavvur edebilmekten âcizdi. Üçünün de arkasında gayet ince, kısa birer penbe fistan vardı. Saçlar bir kurdela ile omuz hizâsından boğularak perişân uçları, bellerindeki koyu lacivert kemerlerin üzerine doğru brakılmıştı. Hele bir yürüyüşleri vardı ki bütün zarâfetlerine şuh bir çocukluk serpiliyordu.” (Hayal İçinde, s.99)

“Bir def’a o mavi gözler Nezih’in şiddetle parlayan siyah nazarıyla çarpıştı. Bunlarda gördüğü ifade-i hiddet ve tekdîr Nezih’i mahcub ve münkâd etti.”(Hayal İçinde, s.15)

“Üç hemşireden ortancasının, mavi gözlü sarışın aktrisin hepsinden güzel, pek güzel olduğunu o da i’tirâf etti.” (Hayal İçinde, s.29)

Romanın başkişisi Nezih’in ise, eser boyunca hayallerinin peşinde sürüklenmesi ve İzmaru’ya açılmak anlamında pasifize bir tutum takınarak adım atamaması, Hâlid Ziya’nın *Ferdi ve Şürekası* eserindeki İsmail Tayfur’u ve *Mai ve Siyah*’taki Ahmet Cemil’i hatırlatır. Hüseyin Cahit’in eserinde de, dönemin temleri olan hayal-hakikat çatışması va kaçış temi görülür.

Dönemin bir diğer romancısı Safveti Ziya’nın eserinde ise, batılı bir salon arka plânından hareketle, giyimleri, kuşamları, hâl ve tavırlarıyla batılı bir biçimde tasvir edilmiş roman kişileri ile karşılaşırız. Bununla birlikte bu tasvirlerde batılı olmanın yanlış anlaşılmasına tepki de vardır. Eserin sonunda yazarın “vatansever” bir duyguyla vatani, Lydia’ya tercih etmesi; Mehmet Rauf’un *Halâs* isimli eserinde, Nihat’ın bir Türk kızı olan İclâl’i Beatiçe’ye, aynı duyguyla tercih etmesini hatırlatır.

“Düz, parlak ve gayet kalın pembe atlastan tuvaleti o kadar sade, o kadar sadeydi ki ne bir dantela, ne bir kurdela parçası, hiçbir şey o sadeliği bozmuyordu. Yalnız göğsüyle kollarının içinden ince bulutlar gibi pembe pembe muslinler dışarı doğru düşüyor; bunlar gayet nazik olan tenine adeta bir şeffaflık veriyordu; beline aynı renkte

kurdeladan bir kemer takmış, kemerin yan tarafına bir demet menekşe iliştirmişti.”
(*Salon Köşlerinde, s.17*)

“Giyinişinde bile bir hususiyet vardı... Gayet sade, gayet ince, nazik bir tuvalet: Açık mai yanardöner canfes üzerine ince ince kıvrılmış gayet mai bir tül geçirilmiş, belinde koyu mai atlas bir kurdela birkaç defa gelişigüzel sarılıvererek bir kemer teşkil etmiş, kemerin arka tarafına pırlanta ve firuzeyle süslü büyük bir toka iliştirilmişti. Bu tokenin altında atlas kurdelanın iki ucu eteklerine kadar sallanıyordu. Kollarında, göğsünde, elinde hiçbir şey, gereksiz bir süs eşyası yok, yalnız saçının arka tarafına, en kabarık yerine yine firuzeyle pırlantadan ince, düz bir broş takılıydı. Dirseğinden yukarısına kadar ellerini örten podösüet beyaz eldivenlerse buruşarak düşmemek için yine yer yer firuzeli elmaslı hafif, görünmeyecek kadar hafif birer altın bilezikle tutturulmuştu.

Hulasa Lydia’yı her gören bir bakışta Batı medeniyetinin zarafeti içinde doğup büyümüş nadir, ince ve nazik bir çiçeğe benzetirdi.” (*Salon Köşelerinde, s.27*)

“Arkasında boz renkte bir çuhadan daha koyu renkte su taşlarla işlenmiş düz tayyör biçimi bir kostüm vardı: içinde koyu tirşe yanardöner canfesten plise ve önü merdiven merdiven dikilmiş krem renginde ince dantelalarla süslü bir gömlek bulunuyordu.”
(*Salon Köşelerinde, s.40*)

“Bu gezintiler için Lydia gayet sade bir tuvalet seçmişti: Limon küfü renginde düz çuhadan bir ceketle eteklik, sincabi kürkten ufak bir manşon, koyu kurşuni podösüet eldivenler, yine manşonun kürkünden yapılmış ufak bir “tük” ve beyaz danteladan bir peçe.

Bu beyaz dantela örtüsünün altında çehresi latif bir hayal gibi gönül alıcı, ruh okşayıcı görünürdü. Süzük yeşil gözleri rengi biraz açık iki zümrüt gibi ara sıra parıldar, sivri pembe burnunun tahrik edici, alaycı ucu vuvaleti hafifçe kemirir, gür kumral saçlarının altında kısmen kaybolmuş minimini pembe kulaklarının kırmızılaşmış memelerinde etrafi ufak pırlantalarla süslü gökyakut küpeler tuvaletinin rengiyle uyumlu iki parlak zarafet noktası teşkil ederdi. Bazen, aynı tuvaleti giymiş iki kadından birinde fevkalade bulduğumuz şeyler diğerinde dikkatimizi çekmez. Bunun sebeplerini teferruatta aramak lazımdır. Lydia şu düz çuha kostümünü büyük bir sadelik içinde endamının güzelliğiyle o kadar uyumlu kılmış, teferruatını o kadar hususi, şahsi bir surette düzenlemişti ki bu

sade tuvaletin bu zarafeti Lydia'dan bir başka bir kadın üzerinde muhafaza edebilmesine ihtimal verilemezdi. O pırlantalı gökyakut küpelerin yerine tek taş pırlanta küpeler takmış, beyaz dantela vuvaletin yerine de siyah benekli bir peçe örtmüş olsa veyahut o ufak sevimli manşonuyla tuvaletinin rengi uyum içinde, minimini tükü kumral saçlarının üzerine çapkınca iliştirmemiş olsa bu tuvalet şüphe yok ki bütün zarafetini kaybederdi. Hele kurşuni podösüet eldivenlerin üzerinde ortası büyük bir gökyakutla süslü altın zincir bileziğin bir yanına gümüşten ince zarif bir zincirle bağlanmış başa gözlüğü ve hep bunlarla bir arada elinde tuttuğu sincabi kürkten yumruk kadar manşonu bu gibi zarafete karşı en ilgisiz gözlerin bile dikkatini çekerdi.” (Salon Köşelerinde, s.138-139)

Bu eserdeki bir diğer dikkate değer tasvir “Lydia'nın hüznle bakan gözleri”dir ki; bu tasvir Hâlid Ziya'nın eserlerindeki ifâdelerinde, bakışlarında hüzn taşıyan roman kişilerini hatırlatır:

“Tebessümünde sonbahar güneşi gibi bir baygınlık, bir durgunluk vardı. Bakışlarında ise o derece bir hüzn, o kadar derin bir üzüntü görülüyordu ki elimde olmadan titredim...” (Salon Köşelerinde, s.151)

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in eserlerinde sadece karakterler değil, mekân, zaman, eşya gibi unsurlar da eserin ayrılmaz bir parçası konumundadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, onun eserlerinde mekân, dramatik olaylara sahne olan trajik bir fon gibidir. Yaşanılan olayların olumsuzluklarına paralel, mekânlar da çoğu zaman karanlık, loş ve gölgelidir. Güçlü bir kurgu, mekân ilişkisi; dolayısıyla tahkiyenin, güçlü bir şekilde tasvir tarafından desteklendiği görülür:

“Avlunun ta dibinde oldukça büyük bir bahçeye açılır küçük bir kapı vardı. Kapının küçüklüğü ve önünde bulunan ağaçların sıklığı avluyu nîm zulmette (yarı karanlıkta), hazin (hüzünlü) bir hâlde bulunduruyordu.” (Sefile, s.18)

“Pencerenin kalın perdeleri odayı güneşin sürur-engiz ziyalarından (neşe verici ışıklarından) mahrum bırakmakta, derin bir hüzn vermekte idi. İkbâl'in elbiseleri sedirin üzerine perişan bir hâlde atılmış duruyordu.” (Sefile, s.70)

“Koyu yeşil perdelerle örtülü olan bu oda hafif ziyalı (ışıklı) iki mumla tenvir edilmişti

(aydınlatılmıştı). Duvarların üzerinde sandalyelerin gölgeleri korkunç bir azametle irtisam etmişti (irilikte resmedilmişti).” (Nemide, s.58)

“Etrafına baktı; perdeleri kapanmış, koyu renkli kumaşlarla döşenmiş, zulmetine zulmetler katılmış bu sakin oda; duvarları örten kütüphanelerin içinde hazin (hüzünlü), metruk (terk edilmiş) duran bu kitaplar; tavanın ortasından halının üzerine soluk bir renk aksettiren kandil; bütün bu hüzünlü ve sükûn; yeşil perdenin ötesinde hazırlanan mevtin (ölünün) matemini tutuyor gibi sakit (sessiz) bir elem içinde duruyordu.” (Bir Ölünün Defteri, s.22)

“Odanın bahçeye nazır [bakan] yeşil panjurları henüz açılmamış, aralıklarından güneşin ziyası belli belirsiz süzülmüş, pencerelerin uzun, koyu perdeleri yerlere dökülmüş... Sanki bu zulmetin [karanlığın] ortasından fıskırarak dikilmiş korkunç heyulalar [hayaller]... Odanın ötesine berisine perişan konulmuş sandalyeler, ta karşıda duvarın üzerinde renkleri karanlıkta dalgalanarak duran bir harita, oda kapısının iki cenahını işgal eden [iki tarafını kaplayan] yüksek, Hüseyin Nazmi'nin bir nev-heves [maymun iştahlı] israfiyla doldurduğu kütüphaneler...” (Mai ve Siyah, s.71-72)

Yazar eserlerinde vakit olaraksa, genelde akşam vaktini ya da geceyi tercih eder. Bu eserlerde mevsimin de çoğu zaman kış olması, yine eserlerdeki dramatik kurgularla paralellik arz eder. Onun eserlerinde mekânın ve zamanın psikolojik tasvirlerine de rastlanır:

Zira saat bu uzun kış gecesinin sekizini vuruyordu.”(Sefile, s.170)

“Bu esnada gecenin sükûtu içinde saatin bir ihtizar (can çekişme) nefesi gibi uzun bir hırıltıdan sonra ağır ağır yediyi çaldığı işitildi.” (Nemide, s.114)

“Geceleri pencereimin yanında kalbindeki hülya semasını hissiyatına (duygularına) pek dar bulanlar gibi gözlerim fezanın derinliklerini dolaştığı vakitler; sahilin taşlarına hafif temaslarla çarparak muttarid bir terane (düzenli bir nağme) ile hülyayı besleyen dalgaların uyuşturucu ahengini dinlediğim saatler.” (Bir Ölünün Defteri, s.77)

“Bu heyecan dakikaları... Bütün ruhunu, mevcudiyetini (varlığını) alıp mahvederken, bir duman haline kalb eyleyerek /dönüşerek/ havalara dağıtırken esîrî bir hayatın leziz

gayşına [beğenilerine] saran, onu eritip bitirirken azîm [büyük] bir boşluğun içinde ancak baygınlıkları, mestlikleri [sarhoşlukları] hissedilen bir mevtin hatlarında [ölünün çizgilerinde] hayattan çıkmış olmak vehmini [kuruntusunu) veren dakikaları nasıl hazf etmek [silmek], onları nasıl koparıp atmak mümkün olacaktı?” (Kırık Hayatlar, s.317)

Hâlid Ziya Uşaklıgil’in eserlerindeki tablolara bakıldığında ise; eserlerin kurgusu, dönemin sanat anlayışı ve temleriyle bütünlük arz edecek bir biçimde oluşturuldukları görülür. Bu doğrultuda bu tabloların; karanlık, gölgeli, çoğu zaman yağmurlu ve fırtınalı, âdeta kelimelerle hareketli bir resim yaparcasına oluşturulduğu görülür:

“Şiddetli bir fırtına viranede mahuf [korkunç], boğuk iniltiler hâsıl ediyor; yağmurlar bir sür’ât-i harikulâde ile camları kamçılıyordu.” (Sefile, s.182)

“Ay henüz görünmemişti. Semada ancak birkaç yıldızın donuk ziyaları gültümsüyordu. Etraf zulmete boğulmuştu. Yalılardan akan sönük ziyalar sahilleri tenvir edemiyordu [aydınlatamıyordu]. Sandal yarı aydınlık bir sema altında dalgaların raks [dans] ahengi üzerinde yuvarlanıyordu.” (Nemide, s.181)

“Yavaş yavaş camları güneşin bir ziya bakiyesiyle [güneş artığıyla] parlayan evler; gurubun, tabiatın o esmer renginin arasında beyazlıkları seçilen binalar; derelerin bayırların arasında başlarının üzerinden uçuşan rüzgârlara sallanarak bir şeyler fısıldayan ağaçlar; bütün bu menazır [manzara], bu eşbah [şekiller] gittikçe tekâsüf eden [yoğunlaşan] gölgeler içinde daha kesif [yoğun] birer gölge, boğazın üstünden hafif bir hareket nefhası [esintisi] gibi geçen rüzgâr içinde ancak mahsus müteharrik [hareketli] bir hayal gibi kaldılar.” (Bir Öünün Defteri, s.118)

“Şimdi gurûbun mukaddime-i zalamı [güneşin batışının ilk karartısı] olarak etrafi ince bir sis kaplıyordu. Reng-i sâfi [saf rengi], rida-yı nîm-şeffafi [yarı saydam örtüsü] altında cüz’i [az] fark edilen bu hafif bulutlu kış semasının bir köşesinde güneşin çehre-i lal-gûnî [kızıl çehresi] süzülüp akıyor, Haliç’in rakit [durgun] suları üzerinden yavaş yavaş çekiliyordu.” (Ferdî ve Şürekâsı, s.44)

“Ahmet Cemil annesinin karşısında söyledikçe bazen mumun hafif oynak ziyası ile titreyerek duvarların üzerinden kaçışıyor, ta orada, türlü münevver rüyalarının incilasına [parlayışına], o küçük yatağın beyazlıkları arasına sokuluyor görünen

gölgelere dalıyor; bazen ta boğazında bir girye ukdesiyle [ağlama düğümüyle] gözlerini süzerek, iskemlenin üzerinde ara sıra dalgalanıyor; mevhum fakat müteneffis [hayali fakat nefes alan] bir resim gibi şişiyor, kabarıyor, kâmilin [hep] uçuyor görünen; daha sonra birden yine toplanarak küçülen, zayıflaşan; ağlamış gözleriyle, solmuş çehresiyle, bütün meyus heyetiyle [ümitsizce] duran annesine bakıyordu. (Mai ve Siyah, s.286-287)

“Ötede kandilin titrek ziyası odanın mahrem gölgeleriyle boğuşuyor gibiydi; masanın üzerinde şişelerin irileşen, nispet haricinde şişen gölgeleri odanın döşemesine dökülüyordu. Şimdi Bihter yatağının içinde, hakikatle hulyanın arasına cebinliğinin tül duvarını çekerek yatıyor, odanın sükûnunda bir uyku nefesi uçmaya başlıyordu. Yalnız - ufuklardan bir parça güneş istemek için yuvasının kenarında bekleyen beyaz bir güvercin yavrusu gibi- yataktan, cebinliğin arasından küçük, tombul bir ayak sarkıyor; asabi bir hırçınlıkla sallanarak şuh, çapkın bir davet manasıyla güya bu emel yatağına takım takım hülyalar çağırıyor; “Evet!” diyordu. “Buraya geliniz mutantan [görmek] yalılar, beyaz kikler, maun sandallar, arabalar, kumaşlar, mücevherler, bütün o güzel şeyler, bütün o müzehhep [yaldızlanmış] emeller... Siz, hepiniz, buraya geliniz...” (Aşk-ı Memnû, s.59-60)

“Şimdi o soğuk akşam rüzgârı müncemid bir adem nefsi zulmüyle [donmuş bir yokluk soluğunun acımasızlığıyla], biraz evvel burada kaynaşan hayat ve hareketten, toprakların derinliklerinden birden açılıvermiş bir uçuruma çöküp kaybolan o velveleli [gürültülü] halktan sonra zulmet ve sükût [karanlık ve sessizlik] saçarak bu harabi levhasının [harap olmuş tablosunun] melul ufuklarına gittikçe siyah sisler yığarak muzlim [karanlık] bir kefenle her şeyi örtmek istiyordu.” (Kırık Hayatlar, s.76)

“Artık güneş batmıştı, şimdi gölgeler tekasüf ederek [yoğunlaşarak] ağaçların arasına güya tabaka tabaka siyah tüller geriyordu. Ta bir taraftan semayı küşâde [açık] bırakan açıklıkta, üzerinde son bir kırmızılık müheyya-yı intifa [sönmeye hazır] duran, bir demet beyaz tüy şeklinde, bir küçük bulut parçası ufkun gittikçe esmerleşen reng-i kebuduna [mavi rengine] bir rişe-i berf [kardan bir püskül] talik ediyordu [asıyordu].” (Nesl-i Ahîr, s.240)

“Gece karanlık idi; karşıda karanlığın içinde daha kesif bir siyahlıkla Heybelinin muzlim [karanlık] cephesi yükseliyor; daha sonra, üzerinde câbecâ [yer yer] sarı

yollarla bir siyah örtü şeklinde uzanan sema ile birleşip karışıyordu; Heybeli'nin de ötesinde berisinde sarı gözler kirpiklerini kırıyor gibiydi.” (Nesl-i Ahîr, s.363)

Mehmet Rauf'un eserlerindeki mekân tasvirleri ise, yine eserlere göre farklılıklar arz eder. *Ferdâ-yı Garâm*'da bir sevda arka plânında, renk renk çiçeklerle dolu bahçelerin, ağaçlarla ve çimenlerle çevrili yolların tasviri yapılırken; *Eylül*'de köşkün, fil dışı yuvalarının -dönemin kaçış psikolojisini hatırlatır-, deniz ve ağaçlarla çevrili yolların tasviri yapılır. *Karanfil ve Yasemin*'de de bu iki esere paralel olarak köşk ve ağaçlarla çevrili yolların tasvirleri görülür. Bu eserlerdeki iç mekân tasvirlerinde de, batılı eşyalar, tablolar, piyanolar ile batılı bir görünüm vardır. *Karanfil ve Yasemin*'de Pervin'in karanlık, loş ve hüzünlü odası, onun naif karakteri ve yaşayacağı olumsuz olaylarla paralel seçilmiş gibidir ve Hâlid Ziya'nın eserlerinin karanlık, loş ve hüzünlü mekânlarını hatırlatır:

“Rengârenk bahar çiçekleriyle müzeyyen bahçede ağaçların yeşil çimenlere döktüğü izlal-i hafife içinde saksularla muhat yolları aradı.” (Ferdâ-yı Garâm, s.7)

“İki tarafları muhtelif iki çiftliğin çitleriyle muhât yol, yüksek ağaçların gölgelerine müstağrak yeşil bir terâvet içinde devam ediyor; تنها gölgelerle hab-alud, haşerâtın müşevveş âhenkleri kuşların pür zevk zemzemeleriyle mâlamâl u'ücâclarla dolaşıyordu.” (Ferdâ-yı Garâm, s.76)

“Evet, hep sahîhti, bu fil dışından yuva Boğaz'ın üstünden kavakların yanında, Yenimahalle'nin bir köşesinde, heyet-i mecmuası fil dışından yapılmış kadar temiz, parlak Pazarbaşı'ndaydı. (...)

Bunlar hepsi Suat için bir şetâret oluyordu. Süreyyâ oranın sükûnundan, gölgesinden, manzarasından galeyana bahsediyor; söyleyeceği şeylerin çokluğundan eksik anlatarak: “Deniz kapısının önüne kadar geliyor Suat, bilsen...” diye sevincinden taşıyordu.” (Eylül, s.49)

““Mücevher kutusu, fil dışı yuva” diye tarif ettiği yalı”. (Eylül, s.47)

“İki tarafı bütün ağaç ve çayır olan bu yol.” (Eylül, s.78)

“Köşk, yarı tuğla yarı parmaklık bir duvarla muhattı. Sık çam ağaçlarıyla mestur olan

bahçede ilerlerken, tarhlara ve ağaçlara büyük bir itina sarf edilmiş olduğunu görüyordu. Yüksek ağaçlar arasında ilerleyen yol, biraz sonra sağa kıvrılarak bir meydana sevk ediyor ve köşk bu meydana nazır bulunuyordu.

Burası güneşe müstağrak olup, köşkün iki tarafından çardak tertibi çubuklara sarılmış Japon sarmaşıklarıyla gölgeli oyuk yollar bahçenin arka tarafına sevk ediyordu.”(Karanfil ve Yasemin, s.311)

“Girdikleri oda, murabba ve pek vâsi idi; tam ortada altı köşeli büyük bir masa üstünde, yüksek bir Amerikan lambasının ipekli abajurundan yükselen renkli ve zengin bir ziya ile aydınlanıyordu. Masanın etrafında karşılıklı olmak üzere İngiliz mamulatu iki izy çer ile gayet kalın maroken minderli ve arkaları istenildiği kadar yatırılıp kaldırılan Amerikan yapısı iki moris çer vardı.” (Karanfil ve Yasemin, s.238)

“Pervin, karanlık denilecek derecede loş odasında, onun mutlak bu yağmurdan dolayı sokağa çıkmadığını düşünerek, her an tekrar canlanan sonra ölen ümitlerle, akşama kadar bekledi.” (Karanfil ve Yasemin, s.407)

“Oda elim, elim bir sükût, matemli bir sükût, bir mezar sükûtu ile doluydu.

Kandilin ziyası, titreyerek, sarsılarak oynuyor, gölgeleri hayalamız şekillerle sallıyor ve Samim’e o kadar tatlı o kadar mesut saatler geçirmiş oldukları bu odanın da kendi kalbi gibi muazzez hastanın tehlikesi için halecanla çarptığını zannettiriyordu.” (Karanfil ve Yasemin, s.442-443)

Mehmet Rauf’un *Defîne* ve *Kan Damlası* isimli eserlerinde ise, kurguya uygun olarak, mekânlar da تنها köşkler, تنها sokaklar, yüksek duvarlarla çevrili köşkler, kaldırımları bozuk eğri büğrü yollar, karanlık sofalar, kırık- kopuk döşemeler ile tasvir edilir. Yazarın *Halâs* isimli eserinde ise, mekânlar, zaman zaman batılı bir görünüm arz etmekte birlikte, Nihat’ın başına gelen olumsuz olaylarla birlikte kötüleşir:

“Gece karanlık ve sokaklar tenhaydı. Çeşmenin önüne geldiğim vakit, gündüz o kadar ıssız olan sokak gece haliyle adeta çöl manzarası irâe ediyordu.” (Defîne, s.57)

“Dar, pis, eğri büğrü sokakları geçiyorduk. Orada bir eski, küçük hanın kapısından girdi.” (Defîne, s.110)

“Bulutlu bir sema altında bütün bunları düşünerek eğri büğrü sokakta, yıkık dökük evler arasından yürüyerek nihayet tepeye çıktığı vakit ilk nazarda mevkii dikkatli gözleriyle deraguş etti. Beş on adım daha yürüyüp mahalle aralıklarından kurtulduğu vakit buranın vasi, hudutsuz bir saha olduğunu, sağda solda, orada burada şimdiki halde hâli, metruk çilek tarlaları bulunduğunu ve bu geniş sahanın ta ilerisinde, tam ortasında her cihete nâzır ve hâkim bir şeddin üzerinde Hüsrev’in bahsettiği çatının yükseldiğini gördü.

Bu çatı bir iskeletten başka bir şey değildi. Duvarları, kaplamaların bazıları kopup düştüğünden delik deşik, pencereleri çerçevesiz veya camsız olduğundan dışlık, damı kısmen kiremitleri alınmış ve çatı tahtaları kırılmış dökülmüş olduğundan yırtık pırtık, bir bina değil, harap bir ahır, adeta büyük bir kümes denilecek bir şeydi.” (Kan Damlası, s.104)

“İçerisi kırık, kopuk bir döşeme ile, vaktiyle bağdadîleri yıkılmış olduğundan direkleri meydana çıkmış duvarlarla siyah, perişan idi.” (Kan Damlası, s.106)

“Femuardan çıkıp sokak kapısına gitmek için salondan geçmek lâzımdı. Orada demin genç kızın uğraştığı köşede piyano duruyordu, piyanonun üstünde yanmış bir mum bırakılmıştı.” (Halâs, s.73)

“Orada piyanosunun üstünde evvelce asılı olan bir tablo kaldırılarak onun yerine Venizelosun büyük bir resmi asılmıştı.” (Halâs, s.73)

“Vakıa buranın bir lağamdan farkı yoktu... Etraftan o kadar pis kokular çıkıyor, ve orada yanan kör bir elektrik lâmbasından o kadar muzlim bir ziya intişar ediyordu ki, Nihat kendini lağamda bulsa daha memnun olacaktı. Karanlıkta elini, önüne, arkasına götürüp sağını solunu muayene ederek, dört tarafı duvardan ibaret bir dar dolabın içinde olduğunu gördü.” (Halâs, s.308)

Onun eserlerindeki zaman, genellikle romanın gerçek zamanıdır. Bazen kozmik zaman tasvirlerine de rastlanır. *Eylül*'de ise, kurguya da uygun olarak, zamanın psikolojik tasvirinin fazla oluşu görülür:

“Saat beş vardı, güneş semt'ül arasta, bütün Boğaz'a bir ateş-i seyyâl döküyordu.” (Ferdâ-yı Garâm, s.102)

“Artık bu kadar letâfet ve harâret verdikten sonra! Eylülden daha ne beklenir.

Eylül ma'lûm a hüzüün ve mâtem ayıdır.

O zaman Suad'a hayatının şu devresi kendi ömrünün, kendi kadınlık hayatının eylülü gibi geldi.

Eylül... Birkaç gün hava ne kadar güzel olsa bu kadarcık fanî bir güzellekle bile minnetdâr olmak lâzım gelen bir ay.

İçine birkaç günlük kış hücûmundan acı düştüğü için, insan o güzel havaların, devamlı yazın artık nasıl geçmiş, sade bir mazi olmuş olduğunu hissettiren bir esef ve hasret ayı...

Onun hayatı da öyle değil miydi? Son günlerin letâfeti ile beraber, şimdi yine imkânsızlığa, yine hüzüün ve kasvete düşmemiş miydi? Tabi ki şimdi düşündüğü gibi, yaz elindeki saâdetten bihaber geçip ılık kış hücûmuyla teessüf ederse, o da demin anlamamamı, tahassür etmemiş miydi? Tekrar hayatına başlamak arzusu, bugün tekrar yaz olmak emeli gibi değil miydi? Bir senedir onun harâb eden endişeler, melâllerin ne olduğunu artık iyice görüyor, İşte benim eylülüm!"diyordu.

Eylül... henüz renk ve râyiha bitmemiş fakat baharın mebzuliyet-i elvânı o kadar gayr-ı mahsûs bir surette çekilmiş, o kadar tekrar avdet etmemek hirmânı ile, avdet eder gibi görünse bile hemen yine solup kararan hırçın, boş arzularla acı acı çekilmiş ki bir gün bir gün işte ruh-ı tabîat birden uyanıp görüyor; yapraklarının nasıl sararmış, birçoklarının düşüp çamurlar içinde çürümüş olduğunu görüyor; ve şimdi hava ne kadar güzel olsa, öbür iki günün verdiği acılıkla bu güzel havaların ne kadar fani, bu renk ve râyihanın ne vefâsız, ne artık ele geçmez, elde iken kıymeti bilinmemiş, öylece istihkâl edilmiş bir hazine olduğunu acı acı görüyor; işte artık ne bir çiçek, ne bir râyiha...

Artık tahammül bile kalmamış, hepsi çürümüş; evvelden yağmur yağsa lâkayt kalırlardı, belki daha tarâvet, daha hayat gelirdi, şimdi... şimdi işte yağmur, işte kış hepsini çürütüyor; her şey çürüyor, her şey...

Evet, her şey çürüyor, her şey... İnsanlar da çürümeyecek mi?

Eylül'de sanki bahara tehessür eden melûl bir tarâvet sanki üzerine çöken kışın, kendini mafvetmek isteyen hazânın ramına payidâr kalmak, tekrar bahar olmak mücadelesi vardı; fakat bunun için muhtaç olduğu şeylerden mahrûm olduktan başka kendisinde de mukavemet kalmamış ve tabiat bunu anlamış gibi acı bir melûl ve tefekkürle, üzerine çöken tenhâlığın, mâtemin, hatim merâreti ile düşünüyor; sanki ne kadar uğraşırsa uğraşsın, ne kadar mukavemet ederse etsin, kışın galebe edeceğini, artık her şeyin, her ümidin bittiğini buna tahammül lâzım geldiğini anlamaktan mütevellid bir fütûr ile giryândır.

Ne renk, ne râyiha... İşte yapraklar ölüyor...

Rüzgâr insafsız, yağmur muannid, her şey çürüyor, ah, her şey çürüyor...” (Eylül, s.263-265)

“Saat bir buçuk olduğu halde, ayın on dokuzu olduğundan, kamer daha ufukta yükselmemişti.” (Genç Kız Kalbi, s.125)

“Köye çıktığı vakit, hava alacakaranlıktı. Saat dokuz buçuğa geliyordu.” (Karanfil ve Yasemin, s.232)

“Koşa koşa kendimi Kadıköy vapurunda bulduğum vakit, saat dokuz buçuktu.” (Define, s.34)

“Gece yarısını iki saat kadar geçmiş, geçmemişti.” (Kan Damlası, s.97)

Mehmet Rauf'un eserlerindeki tablolarında Servet-i Fünûn neslinin sanatsal duyarlılığı görülür. Dalgaların, yağmurun, sislerin tasviri, bu sanatsal duyarlılık içinde, âdeta kelimelerle resim yaparcasına ortaya konur. “Denizin ninni söyleyişi”, farklı bir tasvir kullanımıdır ki, neslin musikiye olan duyarlılığını hatırlatır. *Genç Kız Kalbi* isimli eserde ise, ilk kez İstanbul, İzmir karşılaştırılmasına gidilir ve İstanbul olumsuz görüntüleri ile tasvir edilerek eleştirilir. Eser bu yönüyle, İzmir tablolarının aydınlık, İstanbul tablolarının ise karanlık olarak tasvir edildiği *Halâs* isimli eserle benzerlik gösterir. *Karanfil ve Yasemin*'deki rüzgârın, fırtınaların, sonbaharın ve kışın hâkim olduğu tablolar ise, Hâlid Ziya'nın hâzin ve fırtınalı tablolarını hatırlatır:

“Son vapurun geçerken yaptığı dalgalar çarpışarak, sıçrayarak rıhtımın taşlarıyla oynuyordu, deniz bir sükûn-ı hab-alud ile iki siyahlı hafif birer gölgenin âgûş-ı inakasına almış, zilâm boğazlara doğru toplanarak bir sis birikintisi içinde gösteriyor; dubanın kırmızı hâli sahilde akan beyaz hayâller arasında bir nur-ı recâ gibi, sath-ı siyâh deryada titreşiyor; serpiliyordu. Karşıda Boğaz’a yanaşmış vapurun bahar güürültüsü işitiliyordu.” (Ferdâ-yı Garâm, s.26-27)

“Siyah bir bulut, envâr-ı şemsiyle handa hand bir kısım semâya hücum ederek giryelerle sabah-ı baharı tertîb ediyordu. Katreler; gâh bir yaprağa asılıyor; kâinat-ı cevher-i raşedârında ta’lik ediyor. Sonra bir kalpte olan bir ümid gibi, zelîl ve sefil toprağa yuvarlanan diğerlerine karışıyordu.” (Ferdâ-yı Garâm, s.69)

“Deniz pek güzeldi. Milhî bir nefha-yı tersâne ki dalgacıkların vücûd-ı raşedârından intişâr eden bir bûy-ı şuh gibi onları mesut edercesine ihâtâ ediyordu. Sandal suları yarararak aktıkça sahilhânelerin pencerelerinden fenerlerden süzülmüş hutut-ı mürna’seyi ziya inkisâr ediyor; bozulup dağılarak mevcelere ayrılıyor; sonra üstünde yeniden irtisâm ediyordu. Bu dalgacıkların muâşâkalarından, sahilleri yalamaktan mütevellid sesleri uyuştururcasına, uyuşurcasına sesleri vardı. Küçüklerin nurlu izleri denizde birer mevce-i lem’a gibi kalıyordu. Sandal yardığı suların feşafeş-ı ra’şedarı altında birer heyula gibi duran üç mahlûk ie beraber; denizin râkid sularında kayarak yalıların önünde, ilerliyordu.” (Ferdâ-yı Garâm, s.29)

“Rüzgâr Karadeniz’in bütün tehevür ve tarâvetiyle tepelerden koparak saldırıyordu.” (Eylül, s.84)

“Yağmur dışarıda kâh bir sağnakla seri ve mütehevvir, kâh bir sükûnla râkid ve yorgun yağıyordu.” (Eylül, s.238)

“Yağmur ince, soğuk, şimdi oradan, şimdi buradan küçük helecanlarla koşuşan rüzgârların elinde çırpınarak muannid, muazzeb sükût ediyordu; bir kış yağmuru denilecek inat, renksizlik, neşesizlik vardı.” (Eylül, s.241-242)

“Sağda bu mayıs sabahının sisleri arasında Adalar; hab alud bir rehavet içinde günûde idiler; sonra onların arkasından ince bir sahil uzanarak Fenerbahçe ve Moda, Kadıköy ile İstanbul’a mülâki oluyordu; ben Adalar’a, Fenerbahçe’ye bakarak bütün buralarda

yaşanılan hayatın letafetini mübalağa ile tasavvur ediyordum.

Fakat o kadar... Maatteessüf o kadar cık... Yani, yalnız uzaktan ve tasavvurda olarak... Çünkü, hakikat o kadar bed, o kadar çirkin, o kadar muharrib ki... Evvela o insanın ilk ayak attığı yer, rıhtım... İzmir'in Avrupa şehirlerini andıran muhteşem Kordonuna bedel, buranın rıhtımı dar, siyah, muhnik bir yer... Vapurlardan çıkarılan un çuvallarıyla sair eşya ile yüklü, bir tarafı en adi, hatta en sefil gazinolarla ve kahvehanelerle kapalı bir kaç arşın eninde bir rıhtımcık... Sonra yük arabaları, kira faytonları arasında ezilmeden nasıl geldiklerine hayret edilecek karma karışık bir halk, yani bir Şark şehri..” (Genç Kız Kalbi, s.7-8)

“Yavaş yavaş, etrafı ihata eden ağaç kümelerinin iyice akşam karanlığına gömülmüş koyu zeminin fevkinde nihayetsiz altın tebessümlerle mezyin, lacivert ve simîn bir haziran seması yıldızlanmaya başlıyordu. Karşıda gurub ufkunun üstünde Zühre bütün vecd ve şaşasıyla telelü ediyor, daha tepede, semt-ür-restte, hazin, ince, ketum bir hilal bakır bir saffetle tebessüm ediyordu.” (Karanfil ve Yasemin, s.73)

“Yağmur her ne kadar kesilmiş ise de bulutlar hâlâ dağılmamış, sema kurşunî bir setre ile örtülü, etraf tepeler bir kış sisi içinde boğulmuş kalmıştı.” (Karanfil ve Yasemin, s.127)

“Rüzgârlı, yağmurlu bir kış günüydü. Yağmur, inatla, ısrar ile hiç durmadan, mütemadiyen yağıyor, rüzgâr rast geldiği şeyleri sarsıp sökmek için kuduruyordu.” (Karanfil ve Yasemin, s.407)

Mehmet Rauf'un *Halâs* isimli eserindeki tablolar da, *Genç Kız Kalbi* eserindeki İzmir hayranlığı görülür. Bu tablolar da, parlak ve güzel güneş, taze ve bakir bir grup, ipek deniz hep İzmir'e mahsustur. İstanbul'a gelindiğinde ise, tablolar kararır:

“Sema İzmir'e mahsus taze ve bakir bir guruptan sonra inci gibi parlak, firuze gibi rengin ve şeffaf ve ipek denizin üstünde namütenahi yıldızları ve bilhassa kalenin üstünde aksi denizde mini mini bir güneş gibi izler bırakan Zöhresiyle parlıyordu.

Ufuklar gurup eden güneşin bıraktığı mahmur ziya dalgalarile henüz parılıyordu. Deniz sakin, yumuşak ve ılık sinesi ile İzmir'in önüne yatmıştı.

Arkada kadife kalenin fevkinde bir tül gibi berrak, bir pırlanta gibi temiz semanın üstünde ince, ince o kadar ince ki, hafif bir rüzgâr esse buruşup kırılacak, parçalanıp düşecek zannolunur; öyle ince, altın bir hilâl ketum ketum, nazlı nazlı bakıyor; insanların vahşetlerine, zulümlerine, elemle ah çekiyor gibiydi.

Karşıyaka, Göztepe binbir ışıkla yanıyor bu tarafta göz kenarda dolaşarak gerileyip Bayraklı'ya, sonra Mersinli'ye doğru geldikçe arkadaki dağlar koyu gölgelerle kararıyor ve sahiller derin bir karanlığa boğuluyordu.” (Halâs, s.74- 75)

“Daha etraftan henüz gecenin karanlığı kalkmamıştı. Boğazın soğuk bir rüzgârı önünde yağmur damlaları gâh sık, gâh seyrek uçuyor; düşüyor ve ıslattıyordu. (...)

Yavaş yavaş karanlık çekildiği halde İstanbul tepelerine yığılan yağmur bulutlarının gölgesi şehri ziya içinde inleyen sinelerin, sızlayan kalplerin matem ve elemine bir nişan olsun gibi siyah bir perde altında tazyik ediyordu.” (Halâs, s.151- 152)

Hüseyin Cahit'in *Hayal İçinde* eserinde ise, olayların dış mekânda geçmesine rağmen ayrıntılı dış mekân tasvirlerine rastlanmadığı görülür. Yazar, dış mekâna karşı dikkati ve duygulanımları daha çok tablolar aracılığıyla ortaya koymuştur. Bununla birlikte, Nezh'in dış mekânda, tozlu tulganları, susuzluktan sararmış çiçekleri, nim kumlu yolları harikûlade bulması anlamlıdır. Hayal içindeki Nezh'e, bu olumsuz görüntüler bile harikûlade gözükmemektedir:

“Nezh tozlu tulganları, susuzluktan sararmış çiçekleri, nim kumlu yolları hep harikûlade buluyor.” (Hayal İçinde, s.16)

Yazarın eserindeki zaman tasvirlerine bakıldığında ise, bu tasvirlerin birçoğunun romandaki olayların gerçek zamanı olduğu ve bu zamanın hep Nezh'in hayallerinin -dolayısıyla İzmirli'nun- peşinden giderken harcandığı görülür. Öyle ki eserde zaman, Tepebaşı bahçesinde Nezh'in hayalleri ile başlar ve hayalleri ile devam eder. Mevsim olaraksa, bu hayallere uygun olarak bahar ve yaz seçilmiştir:

“Bu hülya, bu muhabbet-i alem ile temas eden hakikat, ihtiyâç alemi içinden, eski, boyasız, hakîr haneler önünde geçerek eve geldiği vakit saat henüz dördü geçmekte idi.” (Hayal İçinde, s.77)

“Ağustos’un yirmi birinci gününden beri Nezih Diyaopoluları görmüyordu. Bugün tam seksen dört gün olmuştu.”(Hayal İçinde, s.234)

Hüseyin Cahit’in eserindeki tablolar, neslin diğer eserlerinde olduğu gibi, yine denizin, ayın, akşamın, gölgelerin... yer aldığı görülür ki, bu durum bir hayâl atmosferi oluşturması bakımından önemlidir. Mehtâbın, gölgelerin oluşturduğu tablolar, Hâlid Ziya’nın tablolarını hatırlatsa da, onun tablolarının Hüseyin Cahit’inkilere göre daha karanlık ve hazine olduğu söylenebilir:

“Pendik üzerinden yükselen kamer, tâ ayaklarına kadar şayan olan koca denizi bir rîziş-i zerrîn içinde şuh ve beşûş kılıyordu. Akşam üstü odalara yaklaştıkları vakit kendilerini güvertede üşüten gün doğrusu pek ziyâde düşmüş, yalnız hafif bir nevâziş halinde Nezih’e bir cihân-ı gayr-i mer’iden neşât-ı hayat getiriyordu. Arada, balık kayıklarının birden parlayan ziyâ-yı şedid laciverd-i semâyı hatt-ı zerrin ile yırtan bir şihâbden yayılan envâr, ufkun, semanın karanlık cihetlerine de bir lemma-i ümid ve meserret nisâr ediyordu. Sonra Kartal’dan atılan hava-yı fişenk, kulüb-i aşıkaya yükseklerden gelen ümidleri andıran şihâblerle hem ağıuş olmak istiyor gibi, pür-emel, yükseliyor; adem-i imkânı anlamaktan mütevellid bir ye’sin verdiği tereddüdle biraz duruyor; i’tirâz-ı acizle bir boyun büktükten sonra hicabın denizin, toprağın karanlıklarında saklamağa şitaben akıyordu. Kartal ve Maltepe kıyılarında birkaç fener denizin üzerinde kırık, hafif bir akis ile titriyordu.”(Hayal İçinde, s.65-66)

“Gündüzün beyaz köpüklerle süslenen deniz şimdi bunların sine-i mahremiyetinde gizleyerek istirâhat ediyordu. Arada, sahilin kumlarından, deniz hamamının direklerinden bir ah-ı derun gibi ketûm bir fısıltı işitiliyordu.” (Hayal İçinde, s.73)

Safveti Ziya’nın *Salon Köşelerinde* isimli eserine bakıldığında ise, olayların daha çok iç mekânda geçiyor olmasına paralel, dış mekân tasvirlerine fazla rastlanmadığı görülür. Eserdeki az sayıda dış mekân tasviri, bir tablo görünümü arz etmektedir. Eserdeki iç mekân tasvirleri ise, İngiliz tarzı oda döşemeleri, tablolar, palmiyeler, buzların içindeki şampanyalar... ile batılı bir görünüm arz eder:

“Yanımda yine İngiliz tarzında oda döşemeleri için yapılmış akaju masalardan birinin üzerinde gümüştan birkaç resim çerçevesiyle ince uzun bir billur çiçeklik içinde menekşeler, mine kalpaklı gümüş bir silangle şişesi ve kenarında bir gece evvelki

balonun karnesi duruyordu. Bu masanın arkasında iki kanatlı geniş fakat kısaca ve kanatlarına ince mavi “sura” gerilmiş bir paravana; paravanın arkasında bir tunç heykelin elinde tutup uzattığı büyük maden bir kâse içinde geniş yapraklı kısa bir palmiye; daha ortada gümüşleri, billurları, gümüş ispirto takımının ahenkli mavi aleviyle çay masası konulmuştu. Diğer köşede tavandan aşağıya düşen gayet büyük bir Acem halısı duvarın bir kısmını kaplıyor, sonra bir sedir teşkil ederek kısmen de parkeyi örtüyordu. Sedirin üzerinde çeşitli yastıklar: İşlemeli eski kumaşlardan, rengârenk canfeslerden büyüklü küçüklü, kare şeklinde dantela kaplı, sırma işlemeli, kuştüyü yastıklar. Bir tarafta büyük bir şövale üzerinde Madam Florj’in pastelle yapılmış dekolte bir resmi; ince ve işlemeli büyük bir tül perdeyle örtülü geniş ve tek penceresinin ortasında maden bir küp içinde büyük yapraklı bir palmiye daha; orada burada mavi atlas kaplı ufak lake sandalyeler, koltuklar; paravanının arkasındaki köşede madamın yazı masası. Üstüne siyah gümüşle kuşlar, büyük yapraklar, salkımlar işlenilmiş dar ve kare şeklindeki bir masa, bu masanın yanlarına aynı biçimde fakat minimini iki masa daha bağlanmıştı ki yandan bakılınca merdiven basamakları gibi bir şekil gösteriyordu. Bu raflara Maden Daven çerçeveler içinde birçok fotoğraf, billur şişeler içinde menekşeler, mimozalar, gardenyalar yerleştirmiş... Masanın ortasına da iki kanadı açık cilalı cevizden bir kâğıt kutusu konmuştu; bu kutunun sayısız, düzensiz ve orasında burasında yine siyah gümüşten kuşlar, yapraklar, salkımlar kakılı rafların arasından rengârenk mektup kağıtları, zarflar gözüküyordu. Duvarlarsa düz ve donuk bir mavimsi kâğıtla kaplı, bir iki nefis tabloyla da süslüydü. Kısaca bu mavi salon ev sahibesinin zarıflığını olduğu gibi yansıtıyordu...”(Salon Köşelerinde, s.46)

“Sofra için şimdiye kadar İstanbul’da benzeri görülmemiş bir tarz düşünülmüştü. İkişer, üçer, dörder kişilik ufak ufak masalar tertip edilerek bunlar çiçeklerle, buzlar içinde şampanyalarla süslenmişti.” (Salon Köşelerinde, s.128)

Eserdeki zaman tasvirlerine bakıldığında, alafranga saatin özellikle vurgulandığı görülür ki, bu durum, batılı bir salon arka planının bulunduğu eserin kurgusunu destekler niteliktedir. Eserde, kış mevsimi ile ilgili zaman tasviri ise, içsel mekândaki tüm zevk ve sefaya zıtlık oluşturan bir nitelik arz eder. Bu durum, yazarın tüm bu zevk ve sefaya karşı, içsel bir eleştirisi olarak da algılanabilir:

“Uzun bir kış günüydü.” (Salon Köşelerinde, s.1)

“Birdenbire alafranga saat on biri çaldı.” (Salon Köşelerinde, s.34)

“Saat alafranga iki buçuğu bulmuştu.” (Salon Köşelerinde, s.127)

Eserde dış âleme açılan dikkatle oluşturulan tablolara rastlamak mümkün olduğu gibi; aynı zamanda salon hayatını kelimelerle resmeden tablolara da rastlanır. Bu tablolarda roman başkişisinin içsel duygulanımlarının izlerini de bulmak mümkündür:

“Bulduğum sırttan deniz gözüküyordu. Her şey sessiz ve sakindi. Gemi, vapur direklerinin akisleri denizin üzerinde uzanıp gidiyordu; ufukta ince bir sis uyanıyor gibiydi. Karşiki dağların zirvesine, sırtların kenarına beyaz beyaz tüller yayılmış, sanki meçhul bir el onları hafif hafif kımıldatıyordu.” (Salon Köşelerinde, s.35)

“Yavaşça odaya giren hizmetçi gürültüsüzce yürüyerek yine gürültüsüzce büyük abajurlu yüksek lambaları yakıyor; o baygın, o titrek, o cana yakın ışık altında salonun mavi atlasları birbirine karışan dalgalar gibi süzülüyor; koyu renk şapkaların kenarında demet demet sarı saçlar bu mavilikler içinde sahipleri için canlı bir süs teşkil ediyor, gözleri cezbeyleyiyor ve öteden, salonun diğer köşelerinden hafif kadın sesleri işitiliyordu.” (Salon Köşelerinde, s.56)

“Beş on gün evvel şiddetli kar yağmış; şimdiki keskin bir poyraz rüzgârıyla yerler taş kesilmiş, taşlar donmuştu. Yürürken ayaklarımın sesini duyuyordum. Gecenin serinliği üzerimdeki sıkıntıyı alır gibi olmuştu. Gâh semada o parıl parıl parlayan yıldızlara bakıyor; bütün bu bizden uzak bu esrar dolu âlemlerin gizli kucığında benim için, benim gönlüm için gizlenmiş gibi duran kadın çehrelerine gönlümden tebessümler yolluyordum. Gâh mesut bir hızla geçen arabaların dumanlı camları altından tanımadığım, fakat bütün letafetleri, bütün gençlikleri, işveleriyle hissettiğim beyaz, pembe, mai, birtakım kadın hayallerine karşı hasretle, yalvarırcasına boyun bükerek... biraz sonra orada, o şaşaalı, o süslü, o müzik dolu salonlarda bir valsın nağmeleri arasında kucaklayacağım bu meçhul hayallere, kadınlara ruhumdan... bu üzüntülü, bu garip ruhumdan taşan ateşli tapınışlar sunuyordum.” (Salon Köşelerinde, s.2-3)

Servet-i Fünûn romancılarının romanlarındaki cisim tasvirlerinin ise, neslin sanat anlayışı, eserlerin kurgusu ve roman kişilerinin psikolojileri ile paralel bir nitelikte oldukları görülür. Bu tasvirler, daha çok batılı bir görünüm arz eder.

Görölmektedir ki Servet-i Fünûn romancılarının romanlarındaki tasvirlerde birçok yönden paralellikler bulunmakla beraber, farklılıklar da bulunmaktadır. Elbette bu hususta, sanatçının mizacının, ifâde gücünün, duygusal ve düşünsel seçimlerinin de payı büyüktür. Bununla birlikte, burada önemli olan husus şudur ki; neslin tüm eserlerinde, tasvirin tahkiye kadar önemli bir yapı kurucu unsur olduğu görülür.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

“Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Tasvir” adlı çalışmamızda “tasvir kavramı” merkeze alınarak dönemin romancılarının eserleri, *insan tasviri (fiziksel tasvir, portre; ruhsal tasvir, portre)*, *mekân tasviri (dış mekân tasviri, iç mekân tasviri, cisim tasviri)*, *zaman tasviri ve tablo* sınıflandırması adı altında incelemeye tâbi tutulmuş, zaman zaman benzerlik ve farklılık arz eden noktalara dikkat çekilmek ve yer yer yorumlamalar ve değerlendirilmelerde bulunulmak suretiyle; bu neslin romanlarında, “tasvir”in de “tahkiye” kadar önemli olduğu ve yapı kurucu bir unsur olarak yer aldığı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızın “tasvir kavramı” ile ilgili bölümünde, kavramla ilgili, hem edebiyat alanındaki hem de, çalışmanın bütünlüğünü sağlaması açısından, felsefe, sosyoloji, güzel sanatlar gibi diğer alanlardaki bakış açılarından yararlanılmış ve gerekli görülen bilgiler ortaya konulmuştur. Edebiyat alanındaki bazı “tasvir sınıflandırmaları”nın da yer aldığı bu bölüm, çalışmaya ve diğer bölümlere zemin hazırlaması bakımından önem arz etmektedir.

Çalışmamızın “Servet-i Fünûn Romanının Genel Özellikleri ve Tasvir” adlı ikinci bölümü, çalışmadaki en kapsamlı bölümdür. Bu bölümde Hâlid Ziya Uşaklıgil’in tüm romanları (*Sefile, Nemide, Bir Ölünün Defteri, Ferdi ve Şürekâsı, Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnû, Kırık Hayatlar, Nesl-i Ahîr*) incelemeye tâbi tutulurken, Mehmet Rauf’un uzun hikâye sayılabilecek eserlerinden ziyade, çalışmamıza kaynaklık edebilecek türden romanları *Ferdâ-yı Garâm, Eylül, Karanfil ve Yasemin, Genç Kız Kalbi, Define, Kan Damlası, Halâs,* Hüseyin Cahit Yalçın’ın Servet-i Fünûn anlayışına göre yazılmış romanı *Hayal İçinde* ve Safveti Ziya’nın romanı *Salon Köşelerinde* çalışmamıza dâhil edilmiştir. Bu bölümde yazarların eserlerindeki tasvir kullanımları *insan tasviri (fiziksel tasvir, portre; ruhsal tasvir, portre)*, *mekân tasviri (dış mekân tasviri, iç mekân tasviri, cisim tasviri)*, *zaman tasviri ve tablo* alt başlıkları altında ele alınarak, Servet-i Fünûn romancılarının tasvir anlayışları ve bu neslin romanlarında “tasvir”in önemi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmada fark ve tespit ettiğimiz önemli noktalardan biri şu olmuştur: Bu dönem yazarları aynı edebi döneme mensup olsalar da, eserlerindeki tasvir kullanımlarında,

bazı benzer yanlar ve bazı ortak noktalar olduğu gibi, farklılıklar da mevcuttur. Bu durum yazarların sanat ve ifade güçlerinin, duyuş derinliklerinin ya da bazı seçimlerinin farklılığı olarak yorumlanabilir. “Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarındaki Tasvirlerarası İlişkiler ve Çelişkiler” adı altında ele aldığımız üçüncü bölümde, sözünü ettiğimiz bu benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulmuştur.

Çalışmamızda ulaşılan sonuçlar, genel hatlarıyla şöyle ortaya konulabilir:

*Servet-i Fünûn romancılarının romanlarında tasvir, önemli bir yer işgâl etmektedir.

*Hâlid Ziya Uşaklıgil’in eserlerinde fiziksel tasvir ve portreler ile ruhsal tasvir ve portreler birbirini tamamlar niteliktedir. Onun naif, kırılğan, melankolik roman kişileri ile güçlü roman kişilerinin bu ruhsal yapıları, fiziksel yapılarıyla da bütünlük arz edecek bir biçimde tasvir edilmiştir.

Bu bütünlüğe Mehmet Rauf’un eserlerinde de rastlamak mümkündür. Fakat onun eserlerinde, kurgunun farklılaşmasına paralel olarak, roman kişileri de farklılaşır. Dramatik kurgunun hâkim olduğu ve bu bakımdan Hâlid Ziya’nın eserlerine daha çok benzeyen eserlerinde, roman kişilerinin kırılğan, hassas, naif bir biçimde tasvir edildikleri görülür. Polisiye bir atmosferin hâkim olduğu eserlerinde ise, roman kişilerinin fiziksel ve ruhsal tasvirleri de bu atmosfere uygun bir biçimde oluşmuş, bu roman kişileri, daha çok güce dayalı bir biçimde tasvir edilmişlerdir.

Hüseyin Cahit’in eserinde ise, Tepebaşı bahçesi, Adalar gibi yerlerdeki eğlencelerden hareketle, buradaki yabancı kökenli bayanlar, batılı bir görünüm arz edecek bir şekilde tasvir edilmişlerdir. Bu eserdeki ruhsal tasvir ve portreler ise, Hâlid Ziya ve Mehmet Rauf’un eserlerindeki ruhsal tasvir ve portreler kadar geniş yer tutmamaktadır. Bu durum, Hâlid Ziya ve Mehmet Rauf’un neslin güçlü kalemleri olmaları ve eserlerindeki tasvir kullanımlarının da, bu gücün bir yansımasının ürünü olarak eserlerinde yer aldığı bir göstergesi olarak açıklanabilir.

Dönemin bir diğer romancısı Safveti Ziya’nın eserinde, batılı bir salon arka plânından hareketle, giyimleri, kuşamları, hâl ve tavırlarıyla batılı bir biçimde tasvir edilmiş roman kişileri ile karşılaşırız. Eserdeki ruhsal tasvir ve portrelerde ise, batılı bir hayata ve bu hayatın yozlaşmış insanlarına tepki de görülür. Bu durum bir bakıma, yazarın,

batılı yaşıyışın yanlış anlaşılmasına bir eleştirisi olarak görülebilir. Bu tasvirlerde, yazarın, eserin sonunu “vatan sevgisi”ne bağlayacağını işaretlerinin de olduğu söylenebilir.

*Hâlid Ziya Uşaklıgil’in eserlerinde sadece karakterler değil; mekân, zaman, eşya gibi unsurlar da eserin ayrılmaz bir parçası konumundadır. Onun eserlerinde mekân dramatik olaylara sahne olan trajik bir fon gibidir. Yaşanılan olayların olumsuzluklarına paralel, mekânlar da çoğu zaman karanlık, loş ve gölgelidir. Güçlü bir kurgu, mekân ilişkisi; dolayısıyla tahkiyenin, güçlü bir şekilde tasvir tarafından desteklendiği görülür. Yazar eserlerinde vakit olaraksa, genelde akşam vaktini ya da geceyi tercih eder. Bu eserlerde mevsimin de çoğu zaman kış olması, yine eserlerdeki dramatik kurgularla paralellik arz eder. Onun eserlerinde mekânın ve zamanın psikolojik tasvirlerine de rastlanır. Hâlid Ziya Uşaklıgil’in eserlerindeki tablolara bakıldığında ise; eserlerin kurgusu, dönemin sanat anlayışı ve temleriyle bütünlük arz edecek bir biçimde oluşturuldukları görülür. Bu doğrultuda bu tabloların; karanlık, gölgesi, çoğu zaman yağmurlu ve fırtınalı, âdeta kelimelerle hareketli bir resim yaparcasına oluşturulduğu görülür.

Mehmet Rauf’un eserlerinde ise, mekân, eserin kurgusuna paralel olarak farklılıklar arz eder. Bir sevda arka plânının hâkim olduğu eserlerinde, mekânların da renk renk çiçekler ve ağaçlarla olumlu bir görünüm arz edecek bir biçimde oluşturulduğu görülürken, kurgu dramatikleştikçe mekânlar da karanlık, loş ve hüznü bir hâl alır. Onun eserlerindeki zaman, genellikle romanın gerçek zamanıdır. Bazen kozmik zaman tasvirlerine de rastlanır. *Eylül*’de ise, kurguya da uygun olarak, zamanın psikolojik tasvirinin fazla oluşu görülür. Mehmet Rauf’un eserlerindeki tablolarda Servet-i Fünûn neslinin sanatsal duyarlılığı görülür. Dalgaların, yağmurun, sislerin tasviri, bu sanatsal duyarlılık içinde, âdeta kelimelerle resim yaparcasına ortaya konur.

Hüseyin Cahit’in *Hayal İçinde* eserinde ise, olayların dış mekânda geçmesine rağmen ayrıntılı dış mekân tasvirlerine rastlanmadığı görülür. Yazar, dış mekâna karşı dikkati ve duygulanımları daha çok tablolar aracılığıyla ortaya koymuştur. Onun eserindeki zaman tasvirlerinin ise, roman başkişisinin hayalleri etrafında şekillendiği görülür. Öyle ki eserde zaman, Tepebaşı bahçesinde roman başkişisinin hayalleri ile başlar ve hayalleri ile devam eder. Mevsim olaraksa, bu hayallere uygun olarak bahar ve yaz

seçilmiştir. Hüseyin Cahit'in eserindeki tablolarında, dönemin diğer eserlerinde olduğu gibi, yine denizin, ayın, akşamın, gölgelerin... yer aldığı görülür ki, bu durum bir hayâl atmosferi oluşturması bakımından önemlidir. Mehtabın, gölgelerin oluşturduğu tablolar, Hâlid Ziya'nın tablolarını hatırlatsa da, onun tablolarının Hüseyin Cahit'e göre daha karanlık ve hâzin olduğu söylenebilir.

Safveti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* isimli eserine bakıldığında ise, olayların daha çok iç mekânda geçiyor olmasına paralel, dış mekân tasvirlerine fazla rastlanmadığı görülür. Eserdeki az sayıda dış mekân tasviri ise, bir tablo görünümü arz etmektedir. Eserdeki iç mekân tasvirleri ise, İngiliz tarzı oda döşemeleri, tablolar, palmyeler, buzların içindeki şampanyalar... ile batılı bir görünüm arz eder. Onun eserindeki zaman tasvirlerine bakıldığında, alafranga saatin özellikle vurgulandığı görülür ki, bu durum, batılı bir salon arka planının bulunduğu eserin kurgusunu destekler niteliktedir. Eserde dış âleme açılan dikkatle oluşturulan tablolara rastlamak mümkün olduğu gibi; aynı zamanda salon hayatını kelimelerle resmeden tablolara da rastlanır. Bu tablolarda roman başkışisinin içsel duygulanımlarının izlerini de bulmak mümkündür.

*Servet-i Fünûn romancılarının romanlarındaki cisim tasvirlerinin ise, neslin sanat anlayışı, olayın kurgusu ve roman kişilerinin psikolojileri ile paralel bir nitelikte oldukları görülür. Bu tasvirler, daha çok batılı bir görünüm arz eder.

*Servet-i Fünûn romancılarının romanlarında tasvir, önemli bir yapı kurucu unsurdur.

Şurası muhakkaktır ki; Servet-i Fünûn yazarları tabiatı farklı duyuş ve algılayışlarıyla, iç âlem kadar dış âleme de keskin bir dikkatle bakmalarıyla, insan ile zaman, mekân, eşya arasında kurdukları güçlü bağlarla, eserlerinde yer verdikleri hüznün, melankoli, ölüm, intihar, kaçış, hayal - hakikat çatışması gibi temleriyle... Türk Edebiyatı'nda yeni bir dönemin kurucusu olmuşlardır. Dolayısıyla sadece edebiyat alanında değil; felsefe, sosyoloji, güzel sanatlar gibi alanlarda da önemli bir kavram olan tasvirin, bu neslin eserlerinde tahkiye kadar önemli bir yapı kurucu unsur olması pek tabidir.

Bu çalışmadan sonra gerek alanımızda konu ile ilgili yapılacak çalışmaların, gerek Batı Edebiyatı ve Batı Edebiyatı etkisindeki edebiyatlar ile yapılacak metinlerarası çalışmaların, gerekse tasvirin önem kazandığı Felsefe, Sosyoloji, Güzel Sanatlar gibi bütünleyici farklı alanlardan yararlanarak yapılacak disiplinlerarası çalışmaların

ortaya koyduğumuz çalışmayı bütünleyeceğine inanıyoruz. Bu bakımdan “Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Tasvir” konulu çalışmamızın, bundan sonra yapılacak çalışmalara önemli ve anlamlı bir katkı sağlamasını umut ediyoruz.

KAYNAKÇA

- AKAY, Hasan (1998), *Cenab Şahabeddin'in Şiirleri Üzerine Stilistik Bir Araştırma*, Kitabevi, İstanbul.
- AKDENİZ, Safiye (2007), “**Tasvirî (Descriptif) Metin Tipleri ve Tanzimat Döneminde Tasvirî Metinlerin Gelişim Çizgisi**”, *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Ege Üniv. Edebiyat Fak. Yayınları, Cilt: XIII, Sayı: 1, s.1-20.
- AKYÜZ, Kenan (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- ALİ NAZÎMA, Faik Reşad (2009), *Mükemmel Osmanlı Lûgati*, haz. Necat Birinci, Kâzım Yetiş, Fatih Andı, Erol Ülgen, Nuri Sağlam, Ali Şükrü Çoruk, TDK Yayınları, Ankara.
- ANDI, M. Fatih (2000), *Edebiyat Araştırmaları I*, Kitabevi, İstanbul.
- AYVERDİ, İlhan (2011), *Asırlar Boyu Tarihi Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, C.3, 4.b., Kubbealtı Yayınları, İstanbul.
- BOLAY, Süleyman Hayri (2009), *Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü*, 10.b., Nobel Basımevi, Ankara.
- BOURNEUR, Roland, Real Quillet (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, çev. Doç. Dr. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- CEVDET KUDRET (2009), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- CEVİZCİ, Ahmet (2002), *Felsefe Sözlüğü*, 5.b., Paradigma Yayınları, İstanbul.
- ÇAĞBAYIR, Yaşar (2007), *Orhun Yazıtlarından Günümüze Türkiye Türkçesinin Söz Varlığı/ Ötüken Türkçe Sözlük*, C.5, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- DEMİRAY, Kemal (1988), *Temel Türkçe Sözlük*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

- DEVELLİOĞLU, Ferit (2006), *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 23.b., haz. Aydın Sami Güneçal, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.
- DOĞAN, Ahmet (2009), *Büyük Türkçe Sözlük*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- EMİR, Sabahat (1970), *Örneklerle Tasvir ve Tahlil*, Yenilik Basımevi, İstanbul.
- ENGİNÜN, İnci (2007), *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839- 1923)*, Dergâh Yayınları, 3.b., İstanbul.
- ERSOY, Mehmed Âkif (h.1327), “**Tasvir**”, *Sırat-ı Müstakim*, c.7, s.391-392.
- ERŞAHİN, İbrahim (2005), *Halk Kültürü Ve Edebiyatı Sözlüğü*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- FİNN, Robert P. (2003), *Türk Romanı/ İlk Dönem, 1872-1900*, çev. Tomris Uyar, 2.b., Agora Kitaplığı, İstanbul.
- GÜÇLÜ, Abdülbâki, Erkan Uzun, Serkan Uzun, Ümit Hüsrev Yolsav (2003), *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- HALİD ZİYA (1955), *Sanata Dair*, C.III, Maarif Matbaası, İstanbul.
- HALİD ZİYA (1936), *Kırk Yıl*, C.II, s.40-42.
- HALİD ZİYA (2006), *Sefile*, Özgür Yayınları, Yay. Haz. Ö.Faruk Huyugüzel, İstanbul.
- HALİD ZİYA (2005), *Nemide*, Özgür Yayınları, Yay. Haz. Berna Sağıroğlu, İstanbul.
- HALİD ZİYA (2009), *Bir Ölüünün Defteri*, Özgür Yayınları, II.b., Yay. Haz. Orhan Oğuz, İstanbul.
- HALİD ZİYA (2011), *Ferdi ve Şürekâsı*, Özgür Yayınları, Yay. Haz.Samet Öz, İstanbul.
- HALİD ZİYA (2001), *Mai ve Siyah*, Özgür Yayınları, Yay. Haz. Enfel Doğan, İstanbul.
- HALİD ZİYA (2010), *Aşk-ı Memnû*, Özgür Yayınları, XXVII.b., Yay. Haz. Muharrem Kaya, İstanbul.

- HALİD ZİYA (2010), *Kırık Hayatlar*, Özgür Yayınları, II.b., Yay. Haz. Seval Karadeniz, İstanbul.
- HALİD ZİYA (2009), *Nesl-i Ahîr*, Özgür Yayınları, Yay. Haz. Alev Sınar Uğurlu, İstanbul.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (2007), *Türk Dili Sözlüğü*, 4.b., Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (2008), *Felsefe Sözlüğü*, 16.b., Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HUYUGÜZEL, Ömer Faruk (1995), *Halit Ziya Uşaklıgil (Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler)*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- HÜSEYİN CAHİT (h.1317), *Hayâl İçinde*, Âlem Matbaası, İstanbul.
- KANTARCIOĞLU, Sevim (2004), *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, 2.b., Akçağ Yayınları, Ankara.
- KAPLAN, Mehmet (1987), *Tevfik Fikret*, 2.b., Dergâh Yayınları, İstanbul.
- KARAAĞAÇ, Günay (2008), *Türçe Verintiler Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara.
- KARATAŞ, Turan (2007), *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- KAVCAR, Cahit (1973), *Romanda Tasvirin Psikolojik Rolü*, Türkoloji Dergisi, Cilt:5.
- KAVCAR, Cahit (1985), *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- KERMAN, Zeynep (2009), *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, 2.b., Dergâh Yayınları, İstanbul.
- KERMAN, Zeynep (1995), *Halid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı İle İlgili Unsurlar*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.
- KESER, N. (2009), *Sanat Sözlüğü*, 2.b., Etopya Yayınları, Ankara.
- KOLCU, Ali İhsan (2005), *Servet-i Fünun Edebiyatı*, Salkım Söğüt Yayınları, Ankara.

- LEVEND, Agâh Sırrı (1941), *Divan Edebiyatı*, Bürhaneddin Matbaası, İstanbul.
- MARSHALL, Gordon (1999), *Sosyoloji Sözlüğü*, çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- MEHMET RAUF (h.1329), *Ferdâ-yı Garâm*, Muhtar Halid Kitabhanesi, İstanbul.
- MEHMET RAUF (h.1341), *Eylül*, 3.b., Orhaniye Matbaası.
- MEHMET RAUF (h.1330), *Genç Kız Kalbi*, Tehsil-i Tabaat İdaresi, İstanbul.
- MEHMET RAUF (h.1340), *Karanfil ve Yasemin*, Matbaa-ı Amedi, İstanbul.
- MEHMET RAUF (1927), *Define*, Gündoğdu Matbaası, İstanbul.
- MEHMET RAUF (1928), *Kan Damlası*, Amedi Matbaası, İstanbul.
- MEHMET RAUF (1929), *Halâs*, Muallim Ahmet Halit Kitabhanesi, İstanbul.
- MİTCHELL, W.J.T (2005), *İkonoloji, İmaj, Metin, İdeoloji*, çev. Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- MUALLİM NACİ (2009), *Lûgat-ı Nâci*, haz. Ahmet Kartal, TDK Yayınları, Ankara.
- NAMIK KEMÂL (1969), *Celâleddin Harzemşah*, haz. Hüseyin Ayan, Hareket Yayınları, İstanbul.
- OKAY, Orhan (2005), *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- ÖNCÜL, Remzi (2000), *Eğitim ve Eğitim Bilimleri Sözlüğü*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- ÖNERTOY, Olcay (1999), *Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, II.b., Ankara.
- ÖZBALCI, Mustafa (1997), *Mehmet Rauf'un Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

- ÖZDEMİR, Emin (1990), *Örnekli- Açıklamalı Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ÖZTÜRK, Özhan (2009), *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*, Phoenix Yayınları, Ankara.
- PALA, İskender (2008), *Divan Edebiyatı*, 11.b., Kapı Yayınları, İstanbul.
- PARLATIR, İsmail, İnci Enginün, Ömer F. Huyugüzel, Bilge Ercilasun, Mustafa Özbacı, Alaattin Karaca (2006), *Servet-i Fünun Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- REDHOUSE, James W. (2009), *Müntahabât-ı Lûgât-ı Osmâniyye*, haz. Recep Toparlı, Betül Eyövge Yılmaz, Yaşar Yılmaz, TDK Yayınları, Ankara.
- SAFVETİ ZİYA (2009), *Salon Köşelerinde*, II.b., haz. Nuri Akbayar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- SEYFEDDİN, ÖMER (2001), *Ömer Seyfeddin Bütün Eserleri, Makaleler 2, Tercümelere*, haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- SÖZEN, Metin, Uğur Tanyeli (2011), *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 10.b., Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ŞEMSEDDİN SAMİ (2010), *Kamus-ı Türkî*, haz. Paşa Yavuzarslan, TDK Yayınları, Ankara.
- ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ (2002), *16. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebî Tasvirler*, Kitabevi, İstanbul.
- TEKİN, Mehmet (1989), *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya.
- TÜRKÇE SÖZLÜK (2005), TDK Yayınları, 10.b., Ankara.
- TOVEN, Mehmet Bahaettin (2004), *Yeni Türkçe Sözlük*, TDK Yayınları, Ankara.
- TÖRENEK, Mehmet (1999), *Roman ve Hikâyeleriyle Mehmet Rauf*, Kitabevi, İstanbul.
- TURANİ, Adnan (1993), *Sanat Terimleri Sözlüğü*, 12.b., Remzi Kitabevi, İstanbul.

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANSİKLOPEDİSİ/ Devirler, İsimler, Eserler, Terimler (1998),
Dergah Yayınları, c.8, İstanbul.

TÜRK DÜNYASI EDEBİYAT KAVRAMLARI VE TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ (2006), Atatürk
Yüksek Kurumu/ Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, c.VI, Ankara.

VARDAR, Berke, Nüket Güz, Emel Huber, Osman Senemoğlu, Erdim Öztokat (1998),
Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü, b.2., ABC Kitabevi, Nova Print Basımevi,
İstanbul.

YENER, Cemil (1959), *Bir Romancının Dünyası ve Romanlarındaki Dünya*, M.Sıralar
Matbaası, İstanbul.

YILDIRIM, Cemal (2000), *Çağdaş Felsefe Sözlüğü/ Terimler-Öğretiler-Filozoflar*, Bilgi
Yayınevi, Ankara.

ÖZGEÇMİŞ

Selda GÜREL, 1982 / Adapazarı doğumlu. İlk, orta ve lise öğrenimini Adapazarı'nda tamamladı. 2000 yılında kazandığı İstanbul Üniversitesi / Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünden 2004 yılında mezun oldu. Ardından İstanbul Üniversitesi / Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Tezsiz Yüksek Lisans Programını tamamladı. 2006 yılında Sakarya Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalında başladığı yüksek lisans öğrenimini, Prof. Dr. Hasan AKAY'ın danışmanlığında hazırladığı “Modern Türk Şiirinin Leylâları” isimli teziyle 2008 yılında tamamladı. Aynı yıl, aynı üniversitede ve alanda doktora öğrenimine başladı. 29 Aralık 2006 tarihinde Sakarya Üniversitesi'ne araştırma görevlisi olarak atanan Selda GÜREL, hâlen bu görevini sürdürmektedir.