

عشاقی زاده خالد ضیا

# مائی و سیاہ

( مصور ملی رومان )

Bu nadir baskı, merhumun oğlu  
Sayın Bülend Uşaklıgil tarafın-  
dan bağışlanmıştır.

صورت مخصوصه ده رسم و ملک ابتداء برسد نقاد و برادر مزین



استانبول

عالم مطبعه بی — احمد احسان و شرکائی

۱۳۱۳

*Maî ve Siyah*: (Musavver Millî Roman), “Bu nadir baskı, Merhumun oğlu Sayın Bülend Uşaklıgil tarafından bağışlanmıştır.” Ahmed İhsan ve Şürekâsı, Alem Matbaası, İstanbul: 1897. (Millî Kütüphane Eski Harfli Türkçe eser koleksiyonu).

# ŞÖLENDEN KITLIĞA, İMGEDEN TASVİRE: MAİ VE SİYAH'TA DEĞİŞEN ŞİİR VE ŞAİR

Seval ŞAHİN\*

**H**alid Ziya Uşaklıgil'in ilk defa 1896 yılında tefrika edilen *Mai ve Siyah* romanı, yazarın sağlığında 1313'te (1897-98) 1. 1317'de (1902) 2. 1914'te 3. ve 1938'de 4. baskısını yapmıştır. 1896'dan 1938'e 42 yıllık bir yayımlanma sürecinde eser dört kez basılırken romanın son iki baskısı arasında 24 yıl geçmiştir. Bu 24 yılda ülkede savaşlar yaşanmış, yeni bir rejim kurulmuş, Arap harflerinden Latin harflerine geçilmiş, hayat ve pek tabii edebiyat da değişmiştir. 24 yıllık bu uzun arada sadece rejim ve hayat değil kullanılan alfabeye paralel olarak dil de bu değişimden payını almıştır. *Mai ve Siyah* romanı, 42 yıllık yayımlanma sürecinde yazarı tarafından çeşitli müdahalelere uğramıştır.<sup>1</sup> Bunlar arasında tefrikadan itibaren 1938'e kadar her baskıda en çok değişikliğin yapıldığı kısım eserin ilk baskısında 63-81 sayfaları arasında yer alan 7. bölümdür. 20 bölümden oluşan romanda, 18 sayfalık bu bölümde yazar 42 yıl içinde 35 değişiklik yapmıştır. Bu değişikliklerin özellikle yoğun olduğu kısım ise romanın kahramanı Ahmet Cemil'in şiirden ve edebiyat hakkın-

daki düşünceleriyle, yazmakta olduğu eserden bahsettiği kısımdır. Bu makalede önce yazarın yıllar içinde farklı baskılarda yaptığı bu değişiklikleri gösterecek ve ardından bu değişikliklerin sebebi üzerinde duracağım.

Yedinci bölüm, Ahmet Cemil'in babasının ölümünün ardından uzun bir süredir görmediği arkadaşı Hüseyin Nazmi'yi ziyaret etmek için Erenköy'deki köşke gitmesiyle açılır. Burada onu Hüseyin Nazmi'nin kardeşi Lamia karşılar, ondan istediği oyuncakları alıp almadığı sorar ama Ahmet Cemil vaadini hatırlamaz. Sonra köşkün bahçesinden bir taraftan denizi ve doğayı seyrederken bir taraftan Hüseyin Nazmi'nin *Gencine-i Edeb* dergisine gönderilen yazılara bakarlar. Bu yazılardan bir tanesinde Ahmet Cemil ve yazdığı "Ezhâr-ı Bekâret" şiiri ile alay edilmektedir. Alay eden kişi ise Ahmet Cemil'i hiç sevmeyen, yeni edebiyat düşmanı, divan edebiyatı tarzında şiirler yazan Raci'dir. Bir süre sonra sohbet Ahmet Cemil'in yazmakta olduğu esere gelir, onun için edebiyatın ne oldu-

\* Prof. Dr. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi

ğundan ve eserinde biçim-anlam ilişkisini nasıl kuracağından uzun uzun bahseder. Ardından köşke geçilir, yemek yenir, Lamia'nın çaldığı piyano eşliğinde düşüncelere dalan Ahmet Cemil, pencereden baktığı manzarada müzikle birlikte bir kadın silüetini önce düşünmeye sonra da hayal etmeye başlar.

Ahmet Cemil'in yazmakta olduğu eserini ve kendisine göre şiirin tanımını yaptığı, romanın 7. bölümünde yer alan bu kısımdaki değişiklikler, Halid Ziya'nın 19. yüzyıldaki edebiyat anlayışı ile 20. yüzyılın başından itibaren değişmeye başlayan edebiyat anlayışını göstermesi açısından önem taşımaktadır. Bu değişiklikleri göstermek için kitabın, yazarın sağlığında yayımlanan tüm baskılarındaki ilgili kısmı alıntılacak, alıntılarda baskıların orijinal sayfa numaralarını parantez içinde verecek ve değiştirilen kısımları altı çizili olarak göstereceğim.

Bu bölümdeki değişikliklere baktığımızda şunları görürüz:

**1898:** “Bir kalb-i taze ki hayata bir incilâ-yı ümid ile açılıyor, güya semanın sîne-i bikrine bûse-i zer-endâd-ı şemsin temas-ı sevdasından inficâr etmiş bir sabah-ı bahar... Fakat sonra yavaş yavaş âfâk tutuşmaya, etrafa bir hevâ-yı ateş nâkinta'b-ı takat-sûzu yayılmaya başlıyor, o kalb-i saf u tazeye hayatın ilk metâib ü meşakkı ferce-yâb-ı duhûl oluyor: Mübazere-i hayat.. Daha sonra neyyir-i ümid o kalb-i bî-tâb-ı mezâhim-didenin enkâz-ı sehâb-ı şikestesinden azra-ihazin-i veda ile süzülüp [68] gidiyor: O vakit zulmet-i netice... (67)

**1902:** “...Mübazere-i hayat... Daha sonra neyyir-i ümid-i kalb-i şikestenin enkâz-ı sehâb-ı şikestesinde nazra-i hazin-i veda... (122) Daha sonra kırık kalbin ümit güneşi o sıkıntıları gören yorgun kalbin kırık bulut enkazında hazin bir veda

nazarı ile süzülüp gidiyor. O vakit neticenin karanlığı.

**1914:** “Bir kalb-i taze ki hayata bir incilâ-yı ümid ile açılıyor, güya semanın sîne-i bikrine bûse-i şemsin temas-ı sevdasından inficâr etmiş bir sabah-ı bahar... Fakat sonra yavaş yavaş âfâk tutuşmaya, etrafa bir hevâ-yı ateş nâkinta'b-ı takat-sûzu yayılmaya başlıyor, o kalb-i saf u tazeye hayatın ilk metâib ü meşakkı yavaş yavaş sokuluyor: Mübazere-i hayat... Daha sonra neyyir-i ümid o kalb-i mezâhim-didenin enkâz-ı âmâline nazra-i veda ile süzülüp gidiyor: O vakit zulmet-i netice... (124)

**1938:** Bir taze ruh ki hayata bir ümidin cila sile açılıyor, güya semanın bakir sine-sine güneşin busesinden, onun sevda dudaklarının temasından tutuşmuş bir bahar sabahı... Fakat sonra yavaş yavaş afak yanmağa, etrafa bir ateş havasının baygınlıkları yayılmağa başlıyor, o saf ve taze ruha hayatın ilk mihnetleri yavaş yavaş sokuluyor. Hayat mübarezesi... Daha sonra ümid güneşi o kırılmış kalbin emel enkazına hazin bir veda' nazarı ile süzülüp gidiyor: O vakit neticenin kara bulutları... (100)

Bu kısım Ahmet Cemil'in şiirini anlattığı kısımdır. Şiirinin tarifini yapar. Betimlemeler ve canlandırmalarla dolu bölüm, şairin eserini tanımladığı kitabın can alıcı bölümüdür. Ahmet Cemil'in yazmakta olduğu eserini tanımlamaya başladığı cümledeki “Buse-i zer-endâd-ı şems” tamlaması 1914'e kadar romanda varlığını sürdürür. Peki ortadan kalkan zer-endâd neye sebep olmuştur? Hayata ümidin verdiği bir parlaklıkla açılan kalbin durumu, gökyüzünün saf göğsüne güneşin ateşlere eş sevdaya benzer bir sevda temasıyla tan yerinin ağarttığı bir bahar sabahı gibidir. Zer-endâd, zer-endud'un çoğuludur ve anlamı şudur: “Ezilmiş varak altının zer mürekkep hâline getirilerek beyaz veya renkli kâğıda fırçayla sürülmesiyle hazırlanmış (hat veya tezyînat eseri)” Dolayısıyla burada “zer-en-



dâd” Ahmet Cemil’in yazmayı hayal ettiği, yazmakta olduğu esere doğrudan bir göndermedir. Bu eser sadece bir yazı değil tezyinatlı bir hat gibidir. “Sine-i bîkr”e yani beyaz kâğıtta fırçayla gezdirilen bir hattatın fırçası, bu fırçanın kâğıda temasını da içinde barındırır. Günün yavaş yavaş kıvıllıklarla kaplanarak aydınlanması gibi Ahmet Cemil’in zihninde oluşturduğu sesler de yavaş yavaş aydınlanmakta ve kıvıllıktan aydınlığa, beyaza, kâğıda dökülmeye hazırlanmaktadır. “zer-endâd”ın ortadan kalktığı 1914 baskısında geriye sadece “bûse-i şems” kalır. Bu durumda imgedeki yazı, yazmak ve zihinde canlandırılan eser arasındaki ilişki ortadan kalkar. Bahar sabahında günün aydınlanmasıyla kıvıllıktan aydınlığa geçmeyi sağlayan bir güneş buse-sine dönüşür. Böylece ortaya bir manzara çıkar ve manzara betimleme düzleminde kalır. “Zer-endad” sıfatının yer aldığı ilk iki baskıda ise manzara salt bir betimlenen manzara değil aynı zamanda Ahmet Cemil’in eserine gönderme yapan bir imgedir. Devam eden cümledeki “ferce-yâb-ı duhul oluyor” ifadesi 1914’te “yavaş yavaş sokuluyor”a dönüşmüştür. İlk baskıda ufuk yavaş yavaş tutuşurken etrafa bir ateş havasının takatsiz bırakan varlığı yayılmaya başlıyor, o saf ve taze kalbe hayatın ilk zorlukları, güçlükleri kurtularak bir yarıktan içeri giriyor. Ferç kelimesi hem yarık hem de kadın cinsel organı anlamında kullanılmaktadır. Ferce ise kurtuluş anlamındadır. “Ferce-yâb-ı duhul” bir yarıktan nüfuz etmeyi, kapsamayı, içine almayı çağırıştır. Nitekim buradaki ferç kelimesi ile ilk cümledeki “sine-i bîkr” tamlamasından “bîkr” kelimesi arasında bir ilişki kurulmuştur. Semanın sine-i bîkrine buseler konulmaktadır, manzara ile şairin zihninde oluşmakta olan eser, yani henüz “sine-i bîkr” olarak tanımlanabilecek eser düşünülürken hayatın türlü gayeleri bir çatlıktan sızarak onu takatsiz bırakıyor. Buselerle bir kucaklaşma olacak bu nüfuz etme, hayat gailesi-

nin, yani realitenin ortaya çıkması ve onun zihninin dışarıya açılan tarafından içeriye sızıp zihnindeki, düşüncesindeki eserine zarar vermeye çalışıyor. Böylece bîkr hâlindeki fikir, dışarının, “mübareze-i hayatın”, temasıyla neredeyse bir saldırıya, tecavüze dönüşüyor. “Ferce-yâb-ı duhul” yerine “yavaş yavaş sokuluyor” ifadesi geçtiğinde bîkr ile kurulan bu ilişki tamamen ortadan kalkıyor ve şairin zihninde dış dünyanın saldırısı ibaresi hafifletilerek sokulmaya dönüşüyor; sadece anlam yumuşatılmıyor, imgenin devamlılığı da bozuluyor. Burada dikkati çeken bir diğer durum, kalp yerine 1938 baskısında ruh’un kullanılmasıdır. Kalp, kelime olarak birçok anlamı taşır. Mecazi anlamda merkez, bir şeyin can evi gibi anlamları da taşır. Manevi anlamda gönül karşılığında kullanıldığı gibi insan vücudunun en önemli organlarından. Yani kelime biyolojik ve manevi olarak birçok anlama gelir. Ancak bunun yerini ruh aldığındaki kelimenin biyolojik kısmı ortadan kalkarak yerini sadece manevi olana bırakır. Halid Ziya’nın ilk baskısında, şiiri tanımlarken kullanılan kelimelerin özenle seçildiği, bunların çağrışımlarıyla ortaya çıkarılan imgelerle kurulan ilişki, giderek bozulmuş, 1938’de ise tamamen ortadan kalkmıştır.

**1898:** Nazmiyât-ı Garbiyede tenevvü’-i evzândan hasıl olan aheng-i latifi görüyöruz, o ahengi husule getirmek için bizim elimizde bî-mana bir vezn-i hecâyî yerine hadd-i zatında bir musikiden ibaret bir vezn-i mutrib varken ne için nazmımızın eczasına dikkat ettiğimiz gibi mişvârında da âhenk-i veznin rûh-ı şiirle hem-dem olmasına dikkat etmeyelim?.. Vezn-i millî-yi terk ettiğimizde ne kadar isabet etmişiz. Garplıların hareket-i musikiye dedikleri hecâyâ-yı memdûdeden Türkçe mahrum olduğu için Türkçeye vezn-i hecâyiden başka bir ahenk olamazdı; fakat bizim lisanimiz Türkçelikten çıkınca, Arabî’nin Farisi’nin o lâ-yefnâ hazâin-i servetinden

tezeyyüne başlayınca o vezn-i mahûdu muhafazaya nasıl imkân görülürdü. Şimdi bir şiir söyleyiniz ki Hâfız'ın lisan-ı muhteşemine mahsus olan o güzel kelimâtı taksir ederek okumaya mecburiyet hasıl olsun. O şiir değil ezâ-yı vicdan olur..." (68)

**1902:** Nazmiyât-ı Garbiyede tenevvü'-i evzândan hasıl olan ahengi\_görüyoruz. O ahengi... (123)

**1914:** Manzumât-ı Garbiye'de tenevvü'-i evzandan hasıl olan ahengi görüyoruz. O ahengi husule getirmek için bizim elimizde bi-mana bir vezn-i hecâyî yerine hadd-i zatında bir musikiden ibaret bir vezn-i mutarrid varken ne için nazmımızın eczasına dikkat ettiğimiz gibi mişvârında da âhenk-i veznin rûh-ı şiir ile hem-dem olmasına dikkat etmeyelim?... Vezn-i heceye bu hizmeti ifa ettirmek mümkün olmadı. Garplıların...(127)

**1938:** Garbin manzumelerinde evzanın değişmesinden hasıl olan ahengi görüyoruz. O ahengi husule getirmek için bizim elimizde haddizatında bir musikiden ibaret bir veznin tarabı varken ne için nazmımızın eczasına dikkat ettiğimiz gibi mişvarında da veznin şiir ile hemdem olmasına dikkat etmeyelim?...Hece veznine de bu hizmeti ifa ettirmek mümkün olabiliirdi, eğer türkce kendi hâlinde kalsaydı. Fakat lisan Türkçelikden çıkınca, arabî'nin, farisî'nin istilâsına ma'ruz kalınca. Şimdi bir şiir söyleyiniz ki... Sözü'nün bu noktasına gelince kendisini kaybeder, vezin hakkında bitmez tükenmez nazariyelerini anlatırdı.(101-102)

Ahmet Cemil'in romanda, vezin ile ilgili olarak düşüncelerini anlattığı yukarıdaki bölüm, onun şiirden bahsettiği kısmın devamı niteliğindedir ve eserdeki en çok değişimin bulunduğu kısımlardandır. Halid Ziya, 1938'e kadarki baskılarda bu kısmı giderek seyreltmış, birden çok cümle hâlindeki kısımları birleştirerek uzun bir cümleye

dönüştürmüştür. İlk baskı ile 1902 baskısı arasındaki tek fark, ilk cümledeki "ahenk" kelimesindedir. "Latif ahenk", 1902'de sadece "ahenk" olmuştur. Bu değişiklik ile Ahmet Cemil'in öznel söylemi, beğenisi ortadan kalkmıştır. Çünkü Garbin manzumelerinde vezin değişikliklerinden meydana gelen ahenk ilk baskıda "latif" diye nitelendirildiğinde bu, yapılan eylem hakkında kişisel bir beğeni ve tavır ortaya koyulmasını sağlamaktadır. Ancak sadece "ahenk" denildiğinde Garp manzumelerindeki vezin değişiklikleri sebebiyle ortaya çıkan bir ahenkten bahsedildiğinde bir tespit ortaya konulmaktadır. İlk baskı ve 1914'teki 3. baskıda önce vezin ile ilgili terkinin değiştiğini görürüz. "Vezn-i mutrib" 1914'te "vezn-i muttarid" olmuştur. "Vezn-i mutrib" kendinden hemen önce gelen musiki kelimesiyle ilişkilidir ve burada aruz vezninden bahsedilmektedir, mutrib, musikiyle ilişkili olarak şarkıyı ve sazendeiyi içinde barındıran bir anlamı taşır. 1914'te bu durum, "muttarid" ile birbirini takip edeni bir nevi yeknesak olarak ilerleyen bir tekrara, muttarid'e dönüşür. Dolayısıyla aruz veznini tarif eden ifade şarkıdan tek düzelige geçerek zıt bir anlam oluşturmıştır. Sonrasında ise 1. ve 3. baskı arasında bir cümle'nin tamamen değiştiğini görürüz. İlkinde millî veznin bırakılmasının ne kadar isabetli olduğu söylenmiş, diğerinde ise bu millî veznin ne olduğu özellikle, hece vezni, şeklinde belirtilmiştir. Çünkü burada arada vezin muttarid, yeknesak olarak sıfatlandırıldığında bahsedilenin aruz olmadığı özellikle ifade edilmelidir. İlk baskıdaki keskin tespit diğerinde daha yumuşak bir ifadeyle mümkün olamamaya çevrilmiş, hece vezninin bu görevi yerine getiremediği üzerinde durulmuştur. 1911'den itibaren artan bir kuvvet ile edebiyat kamusunu etkileyen Genç Kalemeler hareketiyle dilde sadeleşme ve millî vezin olarak hecenin kullanılmasına yönelik tartışmaların bu baskıdaki ifadeleri yumuşatmakta, sıfatları değiştirmekte bir rolü olduğunu söylemek gerekir. 1938'deki baskıda ise

özellikle Türkçeye yönelik ifadeler neredeyse tamamen değiştirilir. İlk baskılarda Garplardaki uzun hecelerin Türkçede olmaması sebebiyle bir ahenk yaratılamadığı tespitinin ardından, Arapça ve Farsça ile Türkçelikten çıkınca zaten ahengin korunamayacağı söylenir. Hafız'ın muhteşem diline ait kelimelerin kısaltılarak okunmasının şiiri şiir olmaktan çıkardığını ve bunun vicdana eziyet ettiği ifade edilir. 1938'de ise, Garptaki farklı manzumelerde yaratılan vezin değişmelerinin benzerinin aruz'da görülebilmesinden bahis tamamen ortadan kalkmış, hece vezni ile de aynı şeyin yapılabileceği, ancak Türkçenin Arapça ve Farsça kelimelerin istilası sebebiyle bunun yapılamadığı söylenmiştir. Bunun söylenmesinin ardından ise cümle yarıda kalır ve Ahmet Cemil, ne olduğunu bilmediğimiz, vezin hakkındaki nazariyelerini anlatmaya devam eder. Görüldüğü üzere şair Ahmet Cemil'in şiirdeki ahenk ve bu ahengin Türkçede hangi vezin ile nasıl ortaya konacağına dair fikirleri aslında yıllar içinde tamamen değişmiştir. Bu son baskıda Hafız'dan bahis bile yoktur.

**1898:** Tasavvur et ki evzanın emvâc-ı na gâmatı üzerinden bir tehevür-i huruşan ile akıp giderken nagehan meftûr-ı sükûn-ı yeis olarak bir seyelân-ı nâlişkârâne ile sürüklensin... Sonra bağteten bir feverân-ı hissiyat ile taşsın, veznin şedâid-i ahengiyle yükselsin, yükselsin, derecât-ı şiddetin en yüksek tabakasına kadar çıksın, yine yavaş yavaş tabakât-ı mütederriceden inerek nefes-i vâpesin-i şiir bir enin-i musiki ile bitsin. (69)

**1902:** ...nagehan meftûr-ı sükûn-ı yeis olarak bir seyelân-ı nâlişkârâne ile sürüklensin. Sonra bağteten bir feverân-ı hissiyat ile taşsın, veznin şedâid-i ahengiyle yükselsin, yükselsin, derecât-ı şiddetin en yüksek tabakasına kadar çıksın, yine yavaş yavaş tabakât-ı mütederriceden inerek nefes-i şiir bir enin-i musiki ile bitsin. (125)



**1914:** ....nagehan meftûr-ı sükûn olarak bir seyelân-ı nâlişkârâne ile sürüklensin. Sonra bağteten bir feverân-ı hissiyat ile taşsın, veznin şedâid-i ahengiyle yükselsin, yükselsin, derecât-ı şiddetin en yüksek tabakasına kadar çıksın, yine yavaş yavaş tabakât-ı mütederriceden inerek nefes-i şiir bir enin-i musiki ile bitsin. (127)

**1938:** Tasavvur et ki vezinlerin taşkın dalgaları üzerinden atlaya atlaya akıp giderken birden yorgun düşmüşçesine ağır ağır sürüklensin. Sonra tekrar bir feveran ile taşsın, veznin kasırgasıyla yükselsin, yükselsin, şiddetin en yüksek tabakasına kadar çıksın, yine yavaş yavaş, ine ine son nefes bir musiki inlemesi ile bitsin. (103)

*Mai ve Siyah,*  
İnkılâp ve Aka  
Kitabevleri,  
İstanbul: 1976.  
(Millî Kütüphane  
koleksiyonu)

Ahmet Cemil'in şiirdeki vezni tarif edildiğindeki değişim eserin diğer yıllardaki baskılarında devam eder: İlk değişim, cümle sonundaki "sürüklensin..."ın "sürüklen-sin."e dönüşmesidir. Bu cümle, üç cümle ile bittiğinde sürüklenme kelimesine paralel nagâmat, huruşan, seyelan ve emvâc kelimesindeki dalgalanmayı gösteren bir birliktelik gösterir. 1914'ten itibaren cümle noktayla bittiğinde ise cümledeki kelimelerle anlam arasındaki bu birliktelik sona ermiştir. İlk baskıdaki "nefes-i vâpesin-i şiir" "nefes-i şiir"e dönüşmüştür. Burada vâpesin kelimesiyle, şiirdeki veznin duygulara göre giderek yükselmesi ve sonra derece derece alçalmasından söz edilmektedir. Ancak 1902 baskısında bu ortadan kalktığı için derece derece ifadesinin durağını belli eden "vâpesin"ın yerini bir belirsizlik almış, tabakaların yükselmesi ve alçalması ilişkisinin sonuna yapılan vurgu ortadan kalkmıştır. 3. baskıda "meftûr-ı sükûn-ı yeis", "meftûr-ı sükûn" a dönüşmüştür. Böylece üzüntüye has olarak açıklanan sessizliğin örtüsü, doğrudan sessizliğin örtüsüne çevrilmiştir. Burada "yeis" kelimesinin ortadan kalkmasında 3. baskının yapıldığı dönemde Servet-i Fünun edebiyatı mensuplarına getirilen gözü yaşlı edebiyat eleştirilerinin de payı olsa gerektir, ne de olsa "yeis", bu edebiyatın en çok kullandığı kelimelerdendir. 1938'de "evzânın emvâc-ı nagâmatı üzerinden bir tehevür-i huruşan", "vezinlerin taşkın dalgaları üzerinden"e dönüşmüştür. Bu şekilde, vezin kullanımına yönelik farklılıkların imgesi'nin görselliği ortadan kalkmış yerini vezin kullanımına yönelik bir genelleme almıştır. Nağmelerin dalgalanması ile yani bir imgenin görselliği ile coşan öfke, yani bireyin duygu durumu arasında kurulan benzerlik ilişkisi, aslında veznin de insanın duygularındaki iniş ve çıkışları gösteren yönü bu değişimle tamamen ortadan kalkmıştır. Benzer bir durum "seyelan-ı nâlişkârane" ifadesinin "yorgun düşmüşçesine"ye dönüşümünde de vardır.

Ahmet Cemil'in şiirde ahenk ve görsellik arasında kurduğu bu ilişki biraz sonra Lamia'nın piyano çaldığı sahneyle birleşecek, piyano çalma, ahenkle beraber bir somutluk kazanacak, eseri ve kendi hayatının "levha-i siyah"ında cisimleşecektir.

1898: tenîde-i şule-bâr-ı nilgûn gibi dâmânımı gayr-ı mer'i ufuklara (74)

1902, 1914: muşşa bir setre gibi dâmânımı gayr-ı mer'i ufuklara (134), (136)

1938: sırma işlenmiş bir örtü gibi eteklerini görülmez ufukların (110)

Ahmet Cemil, Lamia piyano çalarken bir taraftan onu dinler bir taraftan da köşkün üst kat penceresinden gözünün önündeki manzaraya bakar. Birbiriyle kucaklaşan ağaçların arasındaki rüzgârın hareketini bir beşiğin hareketine benzetir, bu siyah manzaradaki çağrışımlardan, bunları anlatacak gece içindeki bir titre-yişten bahseder. Sonrasında, gördüğü bu manzara yani "levhâ-i siyah" için tanımlar yapar. İlk baskıda bu manzarayı, lacivert ışıklı bir örümcek ağında bir yerden bir yere giden beyaz salıncakların eteklerini görünmez ufuklara salıverdiğini, korkuyla dolu göğsüne döküverdiğini söyleyerek, bu "levhâ-i siyah"ı tanımlar. Ancak buradaki "tenîde-i şule-bâr-ı nilgûn" yani örümcek ağı, sonraki iki baskıda şaşalı bir örtüye, 1938'deki baskıda ise "sırma işlenmiş bir örtü"ye çevrilir. Örümcek ağına takılmış ışıkların, aslında yıldızların beyaz salıncaklara benzetilmesiyle oluşan, yakalanan, tuzağa düşen/düşürülen imge, diğer baskılarda bir örtüye dönüşür. Bu da imgenin hareketli ve çok yönlü fonksiyonunu ortadan kaldırarak en sonunda onu sırma işlenmiş bir örtü hâlinde salt bir benzetme fonksiyonuna indirger.

Burada görüldüğü gibi Ahmet Cemil'in şiir hakkındaki düşüncelerinde, eserin yıllar içindeki baskılarında hareketli imgeler



sabitliğe evrilirken yazma eylemi ve yazmakta olduğu eser arasındaki ilişkiye yönelik imgeler tamamen ortadan kaybolmuştur. Yedinci bölümde şair, Ahmet Cemil'in önce şiir üzerine düşüncelerine uzun uzun yer verilmesi, ardından Lamia'nın piyano çalışımı dinlerkenki gökyüzünde görünen genç kız silueti, bu şiirin, onun hayallerindeki "levhâ-i siyah" olarak ortaya çıkışıdır. İşte tam da bu nokta, Ahmet Cemil'in hem esere adını veren mai ve siyah renklerini bir arada ilk defa kullandığı; hem de hayal ile hakikati bir arada gördüğü yerdir. Dolayısıyla önce şiirinden ve şiirden ne anladığından bahseden Ahmet Cemil, sonrasında musiki eşliğinde görünen bu genç siluetiyle Lamia'yı da bir "levhâ-i siyah"ta bırakır. Bundan sonrası sadece bu manzaranın nasıl gerçekleşeceğine dair bir patika açar. İşte Halid Ziya'nın eserinin bir örümcek ağında, daha doğrusu "tenîde-i şule-bâr-ı nilgûn"da gördüğü bu imgenin lacivert bir renge yerleşip burada yıldızları

avlayan bir ağda oradan oraya sürüklenen, akan salıncaklar gibi olması da bu yüz-dendir. Hevâî, açık mavi renkli bir köşkte Ahmet Cemil lacivert bir gökyüzünden giderek bu "levhâ-i siyah"ı fark ettiği andan itibaren siyah bir geceye doğru ilerleyecektir. O hâlde diyebiliriz ki Halid Ziya, *Mai ve Siyah*'ı yıllar içinde değiştirirken, sadece kelimelerle oynamaz, eseri neredeyse bir sanat yapıtına çeviren imgeleri, dahası bu imgelerle birlikte yer alan resimleri de ortadan kaldırarak onu imgelerin kaybolduğu, betimlemelerle sanat yapılmaya çalışılan bir esere dönüştürmüştür. 19. yüzyılın çığır açan *Mai ve Siyah*'ı tüm bu kaybolan imgeleriyle kendinden sonra gelen büyük bir kuşağı etkilemiş, resim ve müziğin iç içe olduğu, hareketli imgelerle görsel bir şölene dönüşen sofralar kurulmasını sağlamıştır. Romanın ilk açılışındaki sofra sahnesi bu şölene bir hazırlıktır, ancak yıllar geçtikçe bu şölen bir öğüne dönüşmüştür.

## NOTLAR

- <sup>1</sup> Bu değişikliklerin tümü için bkz. Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*- Eleştirel Basım-, Haz. Seval Şahin, İletişim Yay. İstanbul, 2019.

## KAYNAKÇA

- Uşaklıgil, Halid Ziya (2019), *Mai Siyah- Eleştirel Basım*- Haz. Seval Şahin, İletişim Yay. İstanbul
- Uşaklıgil, Halid Ziya (h.1313), *Mai Siyah*, İstanbul: Alem Matbaası.
- Uşaklıgil, Halid Ziya (h.1317), *Mai Siyah*, İstanbul: Alem Matbaası.
- Uşaklıgil, Halid Ziya (1914), *Mai Siyah*, İstanbul : Muhtar Halid Kitabhânesi, 1914] 1330], (Matbaa-ı Hayriyye ve Şurekası)
- Uşaklıgil, Halid Ziya (1938), *Mai Siyah*, İstanbul: Hilmi Kitabevi.