

AYŞENUR SARI KOŞAK

HALİT ZİYA HİKÂYESİNİ TEMAŞA ETMEK

Bilkent Üniversitesi 2019

HALİT ZİYA HİKÂYESİNİ TEMAŞA ETMEK: MANZARANIN KEŞFİYLE DIŞA VURULAN İÇSELLİK

Yüksek Lisans Tezi

AYŞENUR SARI KOŞAK

Türk Edebiyatı Bölümü
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ankara
Temmuz 2019

**HALİT ZİYA HİKÂYELERİNİ TEMAŞA ETMEK: MANZARANIN KEŞFİYLE
DIŞA VURULAN İÇSELLİK**

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

AYŞENUR SARI KOŞAK

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İHSAN DOĞRAMACI BİLKENT ÜNİVERSİTESİ, ANKARA

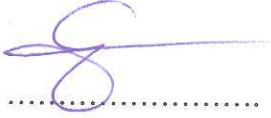
Temmuz 2019

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



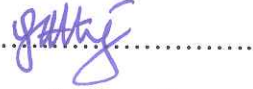
Dr. Öğretim Üyesi Zeynep Seviner
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



Dr. Öğretim Üyesi Etienne Charrière
Tez Jüri Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



Dr. Öğretim Üyesi Fatih Altuğ
Tez Jüri Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilim Enstitüsü Müdürü'nün onayı



Prof. Dr. Halime Demirkan, 7
Enstitü Müdürü

Bütün hakları saklıdır.
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.
© Ayşenur Sarı Koşak, 2019



ÖZET

HALİT ZİYA HİKÂYELERİNİ TEMAŞA ETMEK:

MANZARANIN KEŞFİYLE DIŞA VURULAN İÇSELLİK

Sarı Koşak, Ayşenur.

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi Zeynep Seviner

Temmuz 2019

Bu tez teorik odağına Japon edebiyat eleştirmeni Kojin Karatani'nin *Derinliğin Keşfi: Modern Japon Edebiyatının Kökenleri* adlı çalışmasından “manzaranın keşfi”ni alarak bunu Halit Ziya'nın özellikle hikâyelerine ve özellikle de 1890'lardaki hikâyelerine uygulayacak, bir anlamda modern Türk edebiyatının kökenlerini Halit Ziya'da arayacak. Karatani'nin 1890'lardan Japon romancı Doppo Kunikida'ya yaptığı okumanın bir benzerini Halit Ziya'ya yapacak. Karatani modern Japon edebiyatının kökenlerini *manzaranın keşfi*, buna bağlı olarak *içselliğin* yani *içsel insanın keşfi* ve içsel insanın kendini ifade ettiği *soyut dili* olarak birbirine bağımlı bir formül çerçevesinde çözümlemeye çalışır. Bu tez ise bu formülün Halit Ziya anlatılarına, onun hikâyelerine odaklanarak nasıl uyduğunu gösterecek. Bu formülün her bir parçası da ayrı ayrı üç bölümün odağı olacak. Tezin ilk bölümünde on dokuzuncu yüzyıl sonunda ulaşım araçları, fotoğraf ve pencere (vitrin) gibi yeni teknolojik araçlar ile görmenin nasıl değiştiği ve manzaranın nasıl keşfedildiği üzerinde durulacak, ikinci bölümde ise manzaranın keşfedildiği ortamda içselliğin, içsel insanın nasıl ve hangi bağlantılarla keşfedildiği açıklanacak, son bölümde ise manzarayı keşfeden içsel insanın kendini bulduğu soyut dili ve bu dil üzerinden yapılan tartışmalara odaklanılacaktır. Halit Ziya'nın kendinden önceki kuşak ve dönemindeki edebiyatçılardan farkını da ortaya koyacak olan bu tez, bir anlamda Ziya'nın kendinden sonraki psikolojik-dışa vurumcu karakterler kaleme alan yazarların da öncüsü olduğunu vurgulayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Halit Ziya, İçsel İnsan, Kojin Karatani, Manzaranın Keşfi, Soyut Dil

ABSTRACT

EXPRESSING INTERNALITY WITH THE DISCOVERY OF LANDSCAPE IN HALIT ZIYA’S STORIES

Sarı Koşak, Ayşenur.

MA, Department of Turkish Literature

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Zeynep Seviner

July 2019

This thesis will focus on the roots of modern Turkish literature in Halit Ziya’s stories, especially in his stories written in 1890s through Japanese literature critic Kojin Karatani’s work *Origins of Modern Japanese Literature* and his theory *the discovery of landscape*. And, it will analyse Halit Ziya similar with Karatani’s reading on Japanese novelist Doppo Kunikida in 1890s. Karatani looks for the roots of modern Japanese literature by formulating it within the frame of *the discovery of landscape*, *the discovery of interiority* and *inner man’s intangible language*. In a similar vein, this thesis will show that in Halit Ziya’s short narratives, we find a similar discovery of landscape and interiority via a new language. First chapter will emphasize the links between technological advantages (such as the inventions of camera, new means of transportation) and the discovery of landscape. Second chapter will focus on the emergence of the modern man with an inner world in conjunction with this discovery. Finally, the third chapter will study new language employed by this new man. As such, this thesis will reveal the difference and exceptional position of Halit Ziya in relation to previous generation as well as his own, while pointing out the ways in which his writing influenced the expressionist narrative style of subsequent novelists.

Key Words: Discovery of Landscape, Halit Ziya, Inner Man, Intangible Language, Kojin Karatani

TEŞEKKÜR

Tezin hazırlık ve yazım aşamasındaki okumalarından, kitap önerilerinden ve ödünç verdiği kitaplardan ötürü öncelikle tez danışmanın Zeynep Seviner’e teşekkürlerimi sunuyorum. Metin ve İmge dersindeki okuma listesiyle Kojin Karatani, Ulus Baker, Merlin Coverly, John Berger gibi yazarların teorileriyle tanışmama vesile olan, tezin hazırlık aşamasında meraklı sorularıma bütün yardımseverliğiyle cevap veren Ahmet Gürata’ya teşekkürü borç bilirim. Lisans eğitimim sırasında Osmanlı edebiyatına yönelik dersinde, edebiyatı görsellikle birlikte okumasıyla ilgimin edebiyat ve görsellik ilişkisine kaymasına vesile olması, bu alana yaptığı katkılar ve tez süresince nazikliğiyle sorularımı cevaplaması dolayısıyla ve yine tez jürisinde yaptığı eleştirilerle tezin bu halini almasında yardımları bulunan Fatih Altuğ’a müteşekkirim. Etienne Charriere’e Bilkent’e geldiği günden beri yaptığı ufuk açıcı dersler ve tez jürimde yaptığı yorumlardan ötürü teşekkür ederim. Bölüm başkanımız Mehmet Kalpaklı’ya ise Bilkent Türk edebiyatı bölümünün bu halini almasına vesile olması dolayısıyla şükranlarımı sunuyorum. Ayrıca yüksek lisans süresince sağladıkları maddi imkânlardan ötürü TÜBİTAK Bilim İnsanı Yetiştirme Dairesi Başkanlığına teşekkür ederim. Üzerine sayısız tez yazılmış Halit Ziya’ya, hakkında yazdıkça tükenmeyen kaleminin derinliğinden ötürü minnettarım.

Son olarak, Bilkent’teki üç senelik hayatımı arkadaşlığıyla ve önerileriyle şenlendiren Seren Üstündağ’a, bu süreçte benden desteğini esirgemeyen, tezimin teknik sorunlarını üşenmeden düzelten eşim Çağrı Koşak’a, tezin kapağını hazırlarken Hızır gibi imdadıma yetişen Hakan Turan’a, hayat boyu benden desteklerini esirgemeyen anneme, babama, birbirimizi tamamladığımız iki kız kardeşime ve hayatıma kattıkları neşeden ötürü üç minik yeğenime teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM: MODERN MANZARADA MANZARANIN KEŞFİ.....	8
A. Kavramları Açıklamak: Modern ve Manzara.....	8
B. Yeni Görme Biçimleri.....	12
C. “Modenleşen” Şehrin Yarattığı Yeni Edebi Kurgu.....	18
İKİNCİ BÖLÜM: MANZARA VE İÇSEL İNSAN.....	35
A. Hafıza.....	35
B. Manzara Olarak İnsan.....	44
C. Manzara Olarak Yüzün Keşfi.....	50
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: İÇSEL İNSANIN SOYUT DİLİ.....	63
A. Kelimelerle Hayal Kurma.....	63
B. Çeviri Dil vs Çeviri Zihin: Dile İçkin Serbestlikle Uzlaşma.....	74
SONUÇ.....	90
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA.....	93

GİRİŞ

Japon edebiyat eleştirmeni Kojin Karatani, modern Japon edebiyatının kökenlerini aradığı çalışması *Derinliğin Keşfi*'nde, bu arayışını bir keşif sürecinin tamamlanmasına oturtur. Bu edebiyatın kökenini on dokuzuncu yüzyıl sonuna dayandıran Karatani, 1890'larda Doppo Kunikida (ö. 1908) ve Natsuma Soseki (ö. 1916) gibi romancıların yapıtları üzerinden manzaranın, içselliğin, yüzün ve çocuğun keşfinin gerçekleştiğini belirtir ve çalışması boyunca da bu keşiflerin Japon edebiyatında bir kırılmaya neden olduğunu yineler. Kendinden önceki geleneği bahsedilen keşifler üzerinden ters yüz eden yani "alışkanlığı kıran" bir anlatı türü olarak 1890'larda bu romancılar elinden çıkan eserlerin modern Japon edebiyatının kökenlerini oluşturduğunu belirtir.

Modern ulus romanlarına köken aranırken Japon araştırmacının bu çalışmasının pek çok açıdan kılavuz niteliğinde olduğu söylenebilir. Tamamen modern Japon edebiyatının kökenlerine yönelik olan bu kitabı okuyan Türk edebiyatı üzerine çalışan bir araştırmacı da pekâlâ buradaki keşifler üzerinden modern Türk edebiyatının kökenlerini arayabilir. Bu tezin başlangıç aşamasında, odağa Karatani'nin çalışması alınarak, modern Türk edebiyatının kökenleri aramaya konulmuştur. Netice itibarıyla da Karatani'nin ortaya koyduğu, birbirine dişli çarklarla bağlı bir makinenin parçaları gibi duran "manzaranın keşfi", buna bağlı olarak "içselliğin keşfi" ve içsel insanın kendini ifade ettiği "soyut dil"inin tam olarak işlediği metinlerin başında Servet-i Fünûn edebiyatçılarından Halit Ziya Uşaklıgil'in (ö. 1945) roman ve hikâyelerinin geldiği görülür.

Bu çalışma, modern edebiyatın kökenlerini bahsi geçen üç parametre üzerinden, bunu adeta bir formül gibi uygulayarak arayan Karatani'nin araştırmasını, Halit Ziya'nın çoğunlukla 1890'larda geçen hikâyelerine uygulayarak yürütecektir. Bu hikâyeleri, *Bu Mıydı?*'dan 1888 senesine ait olan "Bir Muhtıranın Son Yaprakları"; 1898-1899 tarihinde İkdam Matbaası'na basılan *Küçük Fıkralar* kitabı bünyesinde daha sonra Özgür Yayınlarınca derlenen "Son Levha", "Yelpaze Altında", "Küçük Kambur", ve "Beyaz Şemsiye"; "Edebiyat-ı Cedide Kütüphanesi" adıyla kurulup Servet-i Fünûn şair ve yazarlarının eserlerini yayımlayan bir dizi içinde 1901 yılında yayımlanan *Solgun Demet* (Soğanoglu, 10) içindeki "Mösyö Kanguru", "Penceremin Hikâyesi" ve "Çöl Kızı"; ilk olarak Âlem Matbaası tarafından 1900 yılında basılan *Bir Yazın Tarihi* (Andı, 10) içinden "Yırtık Mendil", "Kırk Para", "Mavi Yalı" ve "Ölümünden Sonra"; Halit Ziya'nın 1894 ve 1922 arasında yazdığı hikâyelerden müteşekkil olan *Bir Hikâye-i Sevda*'dan (Nemutlu ve Aslan, 11) "Güzel Artemisya" (1898), "Tramvayda Gelirken" (1899), ve "Koca Baş" (1921); 1914 yılında (Aslan, 9) iki ayrı bölümden müteşekkil bir şekilde yayımlanan *Bir Şi'r-i Hayal*'den "Şadan'ın Gevezelikleri"; yazarın son dönemlerindeki kitaplarından hayatının son demlerindeki iki ayrı karakterden birinin İstanbul'da, diğersinin İzmir'de geçmişini aradığı 1935'te kitap haline gelen (Nemutlu, 9) *Aşka Dair*'den "Geçmişin Arasında" ve yazarın ölümünden sonra 1950'de yayımlanan (Aslan, 12) *İzmir Hikâyeleri*'nden "Gerilere Doğru" oluşturur.

Tezin "Modern Manzarada Manzaranın Keşfi" başlıklı birinci bölümünde öncelikle başlığı ihtiva eden kavramlar olan "modern" ve "manzara"nın tez dahilinde ne anlama geldiği açıklanmaya çalışılacak, ardından modernleşen bu manzaranın ne şekilde özünde "yeni görme biçimleri" yarattığına odaklanılacaktır. Bu bölüm içinde son olarak on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde, fotoğrafla, yeni ulaşım araçlarıyla ve

pencereyle (vitrinle) hemhal olan İstanbul'un tam da etkileşim kurulan bu nesneler dolayısıyla özneye ne şekilde manzarayı keşfettirdiği, bütün bu nesneler dolayımında ortaya çıkan yeni görme şekillerinin ne şekilde yeni bir edebi kurgulama şeklini de beraberinde getirdiğine Halit Ziya'nın "Tramvayda Gelirken", "Mavi Yalı", "Şadan'ın Gevezelikleri" ve "Beyaz Şemsiye" hikâyeleri çerçevesinde cevap aramaya çalışacaktır. İlk alt başlıkta "modern" kavramı, modernleşmeyi bizzat muktedir eliyle yapılan modernleşme tanımından azade bir şekilde Hakan Kaynar'ın on dokuzuncu yüzyıl ikinci yarısı İstanbul'unda şehirde inşa edilen yeni caddeler, mesire yerleri, kullanıma başlanan vapur ve tramvay gibi yeni ulaşım araçları ve sinemanın oluşturduğu gündelik hayatın modernleşmesiyle birlikte okumasına benzer şekilde okunacaktır. "Manzara" ise bizzat tezin yararlandığı temel teoriyi oluşturan Karatani'nin yaptığı manzara tanımından yararlanacaktır. Bunun yanında, Zeynep Sayın'ın Osmanlı'da nasıl perspektifin dahil olduğu, "gerçekçi", dışa vurumcu bir manzaranın olmadığı savından yola çıkılarak, bir anlamda on dokuzuncu yüzyıl ikinci yarısına kadar manzaranın nasıl henüz keşfedilemediğine değinilecektir. İkinci alt başlıkta ise *camera obscura*'dan *stereoskop*'a geçilen on dokuzuncu yüzyılda Crary'den yararlanarak "görme"nin nasıl bakan gözün sahibinin fiziksel konumuna ve tercihlerine göre değiştiği, görmenin nasıl öznelleştiği üzerinde durulacaktır. John Berger'in *Görme Biçimleri* de bu başlıkta yararlanılan kaynaklardan biri olacaktır. Bahsi geçen son alt başlık ise bu bölümün en uzun başlığı olmakla birlikte, bizzat Halit Ziya hikâyelerinde bu yeni manzaranın ve yeni görme biçimlerinin ne şekilde tezahür ettiğini irdeleyen "assolist" başlıktır. Aslı Özgen Tuncer'in sinema öncesi edebiyatta ve gravürlerde Osmanlı'da "akışkan kadrajı"nın nasıl keşfedildiğini anlattığı çalışması bu bölüm için büyük önem arz eder. Nitekim, "Tramvayda Gelirken" kişiden kişiye, manzaradan manzaraya yapılan "zoom in" ve "zoom out"larla "akışkan kadraj"ı temel

bir kurgulama yöntemi olarak kullanır. Öyle ki bu bölümde en çok yer kaplayan edebi metin olan “Tramvayda Gelirken” tam da bu kurgusu dolayısıyla Nazım Hikmet’in (ö. 1963) *Memleketimden İnsan Manzaraları* ile de oldukça benzeşir. “Mavi Yalı”da ise bu kez vapurun ne şekilde yeni görme biçimleri oluşturduğu, vapurun hareketinden ötürü odaklanılan yalıdaki manzarayı oluşturan kadın ve çocuktan, vapurun motorundan çıkan dalgalı köpüklere uzanan kaotik hal üzerinden açıklanmaya çalışılacaktır. Fatih Altuğ’un dans ve trenin hareketleri bağlamında Halit Ziya anlatılarından bazılarını değerlendirdiği makalesinde, hareket eden trenin manzarayı nasıl şekillendirdiği, ne şekilde izlenilen *seyyar levhalar* yarattığını gösterdiğine yönelik okuması, bu bölüm içinde de yararlanılan çalışmalardan biridir. Son olarak “Beyaz Şemsiye” adlı hikâyede, evin penceresinin, dışarının temaşa edilmesi bağlamında nasıl kameramsı bir işlev gördüğü üzerinde durulacaktır.

Manzarayı keşfeden “içsel insan”ı merkezine alan tezin ikinci bölümünde ise ilk olarak “içsel insan”ın ne olduğu üzerinde durulacak ve bunun Walter Benjamin’in *flâneur* ve Ulus Baker’in *toplumsal tip* kavramları ile akrabalığı incelenecek. Halit Ziya hikâyelerinden “Geçmişin Arasında” ve “Gerilere Doğru”da ihtiyarlamış karakterlerin çocukluk ve gençliklerinin geçtiği şehir manzaralarında o zamanki hallerini hafızalarında nasıl aradıkları üzerinde durulacak. Bir anlamda, Orhan Pamuk’un 2003 senesinde yayımlanan kitabı *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*’de yaptığına benzer şekilde Halit Ziya’nın kendisiyle oldukça benzerlik gösteren karakterinden biri “Geçmişin Arasında”da bu arayışı İstanbul üzerinden yaparken, “Gerilere Doğru”da ise bizzat Ziya’nın çocukluk ve gençlik yıllarının geçtiği İzmir üzerinden yapar. Bu hikâyelere ek olarak “Güzel Artemisya”da da anlatıcının çocukluğunda gittiği tiyatro oyunlarının oyuncularından en çok aşına olduğu ve hayranlık duyduğu Artemisya ile yıllar sonra yine tiyatro salonunda karşılaşması üzerinden hafızasında çocukluk yıllarına yaptığı

yolculuğa değinilecektir. Bu bölümün “Manzara Olarak İnsan” olarak tanımlanan ikinci alt başlığında ise, Karatani’nin “içsel insan” tanımındaki “içsel insan”ın çevresindeki diğer insanları da nasıl seyirlik bir manzara olarak gördüğü ve kendi içinde onları nasıl konuşturduğuna, Halit Ziya hikâyelerinden “Penceremin Hikâyesi”, “Kırk Para”, “Küçük Bir Levha” ve “Ölümünden Sonra”da evin penceresinde, sokakta ve mezarlıkta karşılaşılan başka insanların bedenlerinin ve hareketlerinin kimi zaman dikizci kimi zaman da röntgenci bir gözle seyredilip, bu insanlar hakkında hikâye anlatıcılarının nasıl muhtemel senaryolar yazdığı üzerinden açıklamalar getirilecektir. Aslında, Ziya hikâyelerinde izlenen insanların bütün bir manzara olarak algılanıp, o manzaraya dalı gitme eylemi neticesinde içine dönen karakterlerinin kendi içlerinde o manzaraya yönelik hikâyeler kurgulaması genel bir izlektir. Bu çalışma bağlamında değerlendirilen neredeyse tüm hikâyelerde de bu durum mevcuttur. Bölümün son alt başlığındaysa Karatani’ye göre belli bir döneme kadar farkında olunmayan ancak içsel bir alt üst oluş sonucu manzara olarak anlamı keşfedilen yüz çerçevesinde ilk olarak “Mösyö Kanguru” hikâyesinde çirkin yüzün iğrenilen, utanılan ve yok edilmek istenen bir manzara olarak nasıl keşfedildiği, Ziya’nın 1890’ların sonunda bütün bunlar ekseninde nasıl dışa vurumcu bir metin kaleme aldığına değinilecektir. Ardından, Karatani’nin Hristiyanlıktaki günah çıkarma sisteminin içeriğinde itirafın ve bu itirafı neticelendirmek için kendi içine sürekli bakan bireyin bedeni ve cinselliği keşfine yönelik okuması beden üzerinden kadın güzelliğinin temasından zevk alınan bir “nesne” olarak “Tramvayda Gelirken” ve “Beyaz Şemsiye” de nasıl konumlandığı üzerinde durulacaktır. Cinselliğin keşfine ise bir tiyatro oyununda birbirini tanımayan yan yana oturmuş kadın ve erkeğin, kadının geniş yelpazesinden bir örtü gibi yararlanarak cinselliklerini yaşadıklarını anlatan “Yelpaze Altında” adlı hikâyeyle geçiş yapılacaktır. Burada, beden ve cinsellik

anlatılarında ise Namık Kemal'in (ö. 1888) *İntibah*'ında, Mehpeyker üzerinden kadın bedeninin temasından hoşlanılan bir nesne olarak anlatıcı nezdinde önce nasıl arzulandığı sonra da "İslami Epistemoloji"den gelen ahlakçı gayeyle bu arzunun nasıl baskılandığı ve sansüre uğratıldığı durumundan hareketle, Ziya'nın kendinden önceki yazarlardan beden ve cinsellik anlatılarındaki "İslami Epistemoloji"den görece azade yönü vurgulanacaktır. Namık Kemal'de beden ve cinsellik anlatımına yönelik dile uygulanan bu sansür ve Ziya'da dilin özgür salınımı tezin üçüncü bölümünün temalarından birini de oluşturacaktır.

Tezin son bölümünde manzarayı keşfeden içsel insanın kendini ifade ederken yararlandığı "soyut dil"inin Halit Ziya hikâyelerindeki yansımaları incelemeye alınacaktır. Bunun için öncelikle, Halit Ziya'nın *Sanata Dair*'deki "Kelimelerde Hayal" makalesinin başlığından yararlanarak, Ziya hikâyelerinde kelimelere hayallerin nasıl yüklendiği merceğe alınacaktır. Bu minvalde, manzaraya dönük içsel insanın manzarayı hem izlerken hem de aynı anda onu kendi hayal perdesinde yeniden yaratırken, manzarayı belli bir panoramik çerçeveye oturttuğu "levha" metaforu önemli bir yer tutar. Neticede, manzarayı temaşa eden Ziya kahramanları, bu tablo anlatısı içinde manzarayı kendilerine göre aynı renkli, canlı, hareketli ve "soyut" fırça darbeleriyle yeniden oluştururlar. Burada canlılığın ve soyutluğun bir aradalığı paradoks olarak görünebilir. Ancak, "levha" tam da manzarayı keşfeden içsel insanın kimi zaman rüyayla karışık bulanık zihninin yansımasıdır. Nitekim, özelde Halit Ziya genelde Servet-i Fünûn edebiyatçılarının kullandıkları bu soyut dil dönemlerindeki diğer edebiyatçılar ve edebiyat eleştirmenleri tarafından ağır eleştirilere maruz bırakılarak on yıla yakın bir süre için "dekadanlık" tartışmalarına tutuşulur. Üçüncü bölümün ikinci alt başlığında ise Karatani'nin Japon edebiyat tarihi için bir kırılma olarak gördüğü söz-yazı birliği ile Nergis Ertürk'ün Türk edebiyatındaki

modernleşmeyi okurken yine benzer şekilde bir kırılma olarak nitelediği sözmerkezcilikten sesmerkezciliğe geçişte edebiyatçıların bu yeni ifade biçimiyle ne şekilde uzlaştığını anlatır. Arapça harflerin Türkçe sesleri karşılamada yarattığı karışıklığın bir tezahürü olarak sözmerkezcilikten, sesi karşılayan harfin biricikleştiği sesmerkezciliğe geçiş Ertürk'e göre bir anlamda aslında İslami söylemsel ağların da çöküşüdür. Bu yüzden de özne kendi ifadesini kökenleri açıkça meçhul bir dilde bulur (82). Yine, Karatani'ye göre Kunikida'nın manzara olarak manzarayı keşfedişi ancak yeni bir yazı diliyle olanaklı olabilirdi. Nitekim, Kunikida'nın *Dansçı Kız*'da (1890) yaptığı da aslında anlatıcının zihniyle kullandığı dilin, yani konuşma dili ile yazı dilinin arasındaki mesafeyi yok ettiği, tamamen içsellikten gelen söz ve yazının eşitlendiği bir dildir (72). Halit Ziya'nın levhalar içinde karakterlerini konuşturduğu bu soyut dil de tam da içsellikten gelen, söz ve yazının eşitlendiği ve kökenleri açıkça meçhul olan bir dille uzlaşılmasıyla oluşan bir sentezden meydana gelir. Halit Ziya'nın bir önceki kuşak Tanzimat roman yazarlarından ve hem bir önceki kuşağa bağlı hem de kendisiyle de aynı dönemde yazın hayatını devam ettiren Ahmet Mithat'tan farkı, tam da bu kendi içinde daha “modern”, dile içkin serbestlikle uzlaşmasından ileri gelir.

BİRİNCİ BÖLÜM: MODERN MANZARADA MANZARANIN KEŞFİ

A. Kavramları Tanımak: Modern ve Manzara

On dokuzuncu yüzyıl genel bir ifadeyle tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı coğrafyasında da insanların birlikte vakit geçirme zorunda bulundukları kamusal alanların çoğaldığı bir dönemdir. Osmanlı'nın başkenti İstanbul'da genişleyen, yeni açılan caddeler bu caddelerin üzerine inşa edilen alışveriş merkezleri ve dükkânlar, caddeler üzerinde hizmete yeni açılan tramvaylar, Boğaz ve Haliç'te İstanbul'un deniz kenarındaki semtlerini birbirine bağlayan vapurlar ve mesire yerleri insanların temaşa nesnesi olarak hem birbirleriyle hem de vitrinlerle ve doğal manzaralarla karşılaşma mekânlarını oluşturmuşlardır.

Bölümün başlığındaki kavramları açıklamak tezin iddiasını anlamlandırabilmek adına önem arz eder. Buna göre en baştan “modernleşme”den ne kastettiğimi söylemem gerekirse, gündelik hayatta insanların hem kendi aralarında hem de etkileşimde bulundukları nesnelerle ilişkilerinde görmeyi, görülmeyi, bakışmayı, konuşmayı beraberinde getiren kamusal alanın varlığını kastediyorum. Pek tabii, on dokuzuncu yüzyıl öncesi kamusal alanda da insanların kendi içlerinde ve nesneler arasında bu türden kurdukları ilişkiler mevcuttur. On dokuzuncu yüzyılda teknolojiye meydana gelen yeni değişimlerin (kamera, fotoğraf, hızlı ve görmeye dayalı yeni ulaşım araçları, geniş caddeler, pasajlar, vitrinler, sinema ve tiyatro salonları vd.) de büyük etkisiyle, kamusal alanda bu türden ilişkiler çok daha gerilimli, heyecanlı ve tekinsiz bir etkileşim alanı kazanır. Hakan Kaynar'ın adından da amacını ele veren çalışması *Projesiz Modernleşme: Cumhuriyet İstanbulu'ndan Gündelik Fragmanlar*'ında yaptığı gibi modernleşmenin resmîyette devlet eliyle değil de şehrin mimarisiyle,

ulaşım araçlarıyla, peyzajıyla ve içinde yaşayan insanlarıyla birlikte dönüşen kendi dokusunun getirdiği “gündelik hayatın dönüşümü” çerçevesinde okuyorum ben de modernleşmeyi. Çağdaşlaşma ve Batılılaşma gibi kavramlardan azade bir şekilde (13) Kaynar tarafından modernleşme şu şekilde tanımlanır: “Yaşadığı mekânda gerçekleşen ve gündelik hayatını etkileyen politik, teknolojik, iktisadi değişiklikleri tecrübe eden sokaktaki insanın bütün bu değişen koşullara karşı gösterdiği tepkinin bütünü modernleşme olarak adlandırılabilir.” (12). Buraya kadar anlattıklarım manzara mekânı olarak İstanbul’un on dokuzuncu yüzyılda modernleşme projelerine değişimiyle bağını verebilir.

Kojin Karatani’nin modern Japon edebiyatının kökenlerini aradığı *Derinliğin Keşfi* adlı çalışmasını teorik olarak odağa alan ve bundan hareketle teorisinin odaklarını manzaranın keşfi, içsel insan ve içsel insanın kendini ifade ettiği soyut dili olarak üçe ayıran bu çalışmanın şu an üzerinde durulan giriş bölümü şimdiye kadar anlatılanlarla birlikte aslında “modernleşen” İstanbul ve nadiren de olsa İzmir’in Halit Ziya anlatılarında, “psikocoğraya”nın ne şekilde işlediğini de gösterecektir. İlk kez Derbord’un ortaya attığı psikocoğrafya kavramı “[B]ilinli ya da bilinçsiz olarak örgütlenmiş coğrafi çevrenin, bireylerin davranışları ya da duyguları üzerindeki özgül etkilerinin işleyişini’ tanımlar.” (Debord’danakt. Covery, 8). Geniş anlamda adından da anlaşılabilirceği gibi psikolojinin ve coğrafyanın kesiştiği noktada, kentsel alanın davranışa dönük etkilerini keşfetmenin bir alanıdır (Covey, 8). Halit Ziya anlatıları, on dokuzuncu yüzyıl sonları İstanbul’unun günden güne “modernleşen” yüzünün çeşitli insanlık halleri üzerindeki etkilerine pek çok malzeme verir. Nitekim, Covery de kentsel evre ile insan doğası arasındaki ilişkiyi en iyi anlamlandırabilenlerin teorisyenler değil de roman yazarları olduğunu belirtir (98).

Başlıktaki kavramlardan “manzara”yı açıklamaya sıra geldiğinde ise Karatani’de “manzara” en basit şekilde “[s]abit bir bakış açısına sahip bir insan tarafından bütünsel olarak kavranan bir nesn[e]” (Simmel’den akt. Karatani, 33-34) olarak geçer. Bu basit tanımı biraz derinleştirmek gerekirse Karatani’nin Simmel’den aldığı alıntı sonuna koyduğu dipnota bakmak gerekir. *Manzaranın Felsefesi*’nde Georg Simmel, sık sık dışarıya çıkıp engin tabiatla yürüyen, bu yürüyüşü ağaçlara, suya ve evlere yönelik bazen boş, bazense derin bakışlarla tamamlayan insanın bunlardan ya birine ya da en fazla birkaçına topluca bakıyor olduğu için henüz “manzara”ya baktığının farkında olmadığını söyler. Görüş alanına yeni giren bu nesnelerin algısını ele geçirmesine izin vermez insan. Çünkü bilinç yeni bütünlüğü ve birliği beklemelidir. Tek tek öğeleri aşp, bunların özel anlamlarıyla bağlantı kurmadan, bunların mekanik montajından ibaret de olmayan yeni bütünlüğü yani manzarayı. “Yanılmıyorsam, yeryüzünde çeşitli nesnelerin sıralanıp genişlediği bu görüntünün, aynen olduğu gibi gözlerimize yansıdığına, manzaranın oluşamayacağı bugüne kadar açık seçik bir biçimde tartışılmadı. Bu dış nesnelerden ‘manzara’yı doğuran kendine özgü ruhsal süreci, çeşitli önkabuller ve biçimler aracılığıyla açığa vurmak isterim.” der Simmel (akt. Karatani, 34-35). Sanıyorum, Karatani’nin tezini ortaya koymasında Simmel’in manzaranın tanımına yönelik bu türden açıklamaları oldukça önemli bir paya sahiptir. Nitekim, bir nesne olan manzaranın “keşfedilişi”nde kendisini bir bütünün parçası olarak temaşa eden “göz”ün sahibinin o andaki ruhsal durumunun, o bütünden neden o parçayı tercih ettiğine yönelik etkisi yadsınamaz. Kastedileni daha da açmak gerekirse modern edebiyatın kökenlerini manzara (nesnellik) açısından düşünen Karatani’ye göre, sadece dışsal bir nesnellik sorunundan ziyade ancak içsel bir alt üst oluş sonucu mümkün olan “manzara” farkındalıklı Japon edebiyatında ilk olarak Doppo Kunikida’nın *Unutamadığım Kişiler* (Vasereenu Hitobito, 1899) adlı

romanında betimlenir (37). Bu manzara anlatılarına ilk örneği Osaka'dan vapurla hareket edip Seto İç Denizi'nde karşı manzaraları temaşaya dalan, bu temaşa sonucunda kendi içine dönen, manzarayı kendi içinde yaratmaya devam eden, anılarını canlandıran roman kahramanının durumunu verir. Manzaranın bakan gözün gözüne çarpan her şeyin salt geometrik perspektifle anlatılmadığını, aksine bakan gözün manzarayı seçerken ve onu “yaratırken” eğleyici rolünü göstermesi bakımından önemlidir.

Manzaranın Osmanlı ve İslam coğrafyasındaki özgüllüğüne değinen Zeynep Sayın'ın görüşleri aslında “manzarayı keşfetme” noktasında geç dönem Osmanlı ediplerinden Halit Ziya'yı Karatani'nin çizdiği Japon kontekstine yakınlaştırır. Sayın, *İmgenin Pornografisi*'nde Osmanlı ile Avrupa'nın resmetme geleneklerini ortaya koyarken Osmanlı sanatçılarının Avrupalı çağdaşlarının aksine minyatür portreciliğinde hicaptan soluklanan *kartografik* bir bakış açısının egemen olmasından ötürü, yüzün içindeki saklı mananın kopya edilmediğini yalnızca belirtmeye ve anıştırmaya çalıştığını söyler. İnsan yüzüne haritacının yaklaştığı mesafeyle yaklaşıldığı için Osmanlı'da portre nakkaşlığının başlangıcının insan yüzü nakkaşlığında değil de manzara nakkaşlığında aranması gerektiğini belirtir. Ancak, nakşedilen manzara, doğanın dışsallığına yahut insanın içselliğine yönelik her türlü gösterimden bağımsız ve her ikisini de içeren bir kendiliğindenliktir (123). Manzaranın mekânı, insan bakışıyla anlam kazanan ve bakışın bildik tatminini arzulayan öznel bir ifadeden uzaktır. Yazının kendi haritasına özgü ifadesizliğine, öznesizliğine ve nesnesizliğine öykünerek Osmanlı'da nakış-resim yapılır. Aslında, resmetme yerine nakşetme tabirinin kullanılması da bunun bir göstergesidir (124). Osmanlı *topografik* bir dizge içinde göstergeleri yeniden düzenler, çıplak bir beden tasvir edildiği zaman göstergeleri düzenleyerek onu gösterenine indirger (126). Şimdi Osmanlı'da

manzaranın Avrupa'dan ne şekilde bağımsız olduğunu göstermek için Sayın'ın ifadelerini bölmeden blok alıntı içinde göstermeyi uygun buluyorum:

“[H]eidegger'in anladığı türden geniş kapsamlı bir yeniçağ başlangıcından bu yana Avrupa için “manzara bir sanat türü değil, bir aracıdır. Böyle bakınca paraya benzer: Kendi başına bir işe yaramaz, ama sınırsız bir rezerve sahip bir değeri dışavurur. Manzara kültür tarafından aracı kılınan doğal bir sahnedir. Aynı anda mevcut olan ve temsil edilerek yeniden mevcut edilen uzaydır, gösteren ve gösterilendir, çerçeve ve çerçevenin içeriğidir, gerçek bir yer ve kendinin simulacrum'udur, nesnenin hem paketi hem de kendisidir.” (Mitchell'den akt. Sayın). Oysa Osmanlı'ya göre manzara, bir şeyin seyredildiği yer ya da seyir yeri anlamına gelir ki, çifte bir varoluşa sahip doğaya seyirlik bir nesne olarak yaklaşmak ve doğa adına doğayı sonsuz bir rezerv olarak dışavurmak, zaten mümkün değildir.” (126).

Kendi başına bir işe yaramayan ancak sunduğu sınırsız rezervle, bakan gözün sahibini kendi içine döndürerek duygularını dışavurduran “manzara”nın “manzara” olarak keşfedilişini Türk edebiyatında ilk kez sistematik bir şekilde yazdığı hikâye ve romanlarına uygulayan edebiyatçının Halit Ziya olduğunu iddia eden bu tez, manzaranın keşfinin sonuçlarını gösteren “içsel insan”ın keşfi ve içsel insanın kendini ifade ettiği “soyut dil”ini sırasıyla ikinci ve üçüncü bölümlerde Halit Ziya anlatısı ekseninde göstermesiyle bu iddiasını kanıtlamak niyetindedir. Tezin meselesinin başlangıcı olan bu bölümü daha ziyade kavramak için on dokuzuncu yüzyıl görsel dünyasının dönüşümüne ve bu dönüşüme olanak tanıyan “modernleşme araçlarının” Ziya anlatılarındaki örneklerine değinilecektir.

B. Yeni Görme Biçimleri

Jonathan Crary, on dokuzuncu yüzyıldaki görsel dönüşümü anlattığı *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite* adlı çalışmasında, bu yüzyılda yeni bir özne ya da birey tipi inşa edilmesinin etkilerinden yalnızca biri olarak

nitelendirdiği “gözlemci” tipi (27) yüzyılın başında *camera obscura*¹’dan *stereoskop*²’a evrilen “görme” aletiyle birlikte değişir. On yedi ve on sekizinci yüzyıllarda münzeviliği çağrıştıran şekilde dışarıda kalan bir dünyanın bin bir çeşit içeriğiyle kurulacak ilişkileri düzenlemek ve saflaştırmak için dünyadan el etmek çektirircesine karanlığın içinde yalıtılan, kapatılan, özerkleştirilen (52) yani bedeninden ayrıştırılan özne olan gözlemcinin (53) yerini; on dokuzuncu yüzyılın ilk otuz yılında görme hakkında hem fizyolojik hem de felsefi tartışmalara imkân veren fizyolojik optiğe geçişle birlikte kendi bedeninin kurucu rolünün ve kendi gözünün “bakma” ve “bilme” edimini gerçekleştirdiği yeni bir gözlemci tipi almıştır (29). Getirdiği yeniliklerden ilk ve en önemlisi “normal” gözün özelliklerini ortaya koymak olan yeni fizyolojik optik, aynı zamanda art imgeler, periferik görme, iki odaklı görme ve dikkat eşikleri gibi konuları incelemesiyle önce stereoskop ve sonrasında da fotoğraf makinesinin doğuşuna olanak tanımıştır (29). *Camera obscura*’nın sabit bir şekilde orada bulunması ve bakılan tek bir nokta olması dolayısıyla edilgenleştirdiği gözlemci rolünün aksine, *stereoskoptan* bakan özne, fotoğraf makinesinden dünyaya bakan “gözlemci” gibi baktığı nesneyi seçmesi, perspektifi vs ayarlaması dolayısıyla oldukça özgür ve aktiftir³. Her imgede bir görme biçiminin yattığını söyleyen John Berger’e (10) göre her şeyin bakan kişinin görüş açısına göre düzenlendiği Rönesans’ın başında yerleşen perspektif geleneğinde görsel karışıklık diye bir şey yoktur. “Tanrı’nın başkalarıyla olan ilişkilerine göre durumunu ayarlaması gerekmez; Tanrı’nın kendisi

¹*Camera obscura* şu şekilde tanımlanır: “Duvarlarından birinde yer alan küçük bir delikten giren ışığı, deliğin karşısında bulunan duvara tersten yansıtan ve bir mercek yardımıyla düz olarak gösteren, başka bir yerden ışık girmeyecek şekilde yalıtılmış, karanlık kutu.” (Crary, 20)

²*Stereoskop* ise yine bir dipnotta şu şekilde tanımlanır: “Bir imge çiftine birlikte bakılması yoluyla, imgenin derinlikli ve boyutlu görülmesini sağlayan optik düzenek.” (Crary, 27)

³On dokuzuncu yüzyıldaki görsel dönüşümü anlatmak için Yağmur Başak Selimoğlu da Crary’dan benzer şekilde yararlanmıştır. Selimoğlu’nun çalışması için bkz. *Serveti Fünûn Dergisinde Bir Tefrika Musavver Roman Olarak Mai ve Siyah’ın Analizi*. Yüksek lisans tezi. Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı, 2016, s. 13

durumdur.” Perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesi ise perspektifin içinde yatan çelişkiyi doğurur. Çünkü bu seyirci Tanrı’nın aksine aynı anda sadece tek bir yerde bulunabilir (Berger, 16). Nitekim, fotoğraf makinesinin nesnenin sergi değerini artırırçasına aynı zamanda birden fazla yerde bulunması bu çelişkiyi daha da pekiştirir. Bu bağlamda, Berger’in yararlandığı Rus sinemacı Vertov’un fotoğraf makinesi ve kamera için söylediği sözlere kulak vermekte fayda var:

“Bir gözüm ben. Mekanik bir göz. Ben, makine, size ancak benim görebileceğim bir dünyayı açıyorum. Kendimi bugün de, bundan sonra da insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ediyorum. Nesnelere yaklaşp onlardan uzaklaşıyorum. Süzülüp altına giriyorum onların. Koşan bir atın ağzı boyunca koşuyorum. Düşen, yükselen nesnelerle birlikte düşüp kalkıyorum ben de. Karmakarışık hareketler, en karmaşık bireşimler içinde hareketleri sırayla kaydederek dönen benim: Makina. Zaman ve yer sınırlamalarından kurtulmuşum; evrenin her bir noktasını, bütün noktalarını, nerede olmalarını istiyorsam ona göre düzenliyorum. Benim yolum, dünyanın yepyeni bir biçimde algılanmasına giden yoldur. Böylece size bilinmeyen bir dünyayı açıyorum.” (akt. Berger, 17).

İnsanın görüşünü değiştiren fotoğraf makinesi bir yandan da görünen nesnelerin başka “örtük” görüntüleri olduğu fikrini de beraberinde getirmiştir. İlk olarak izlenimcilerde, görünen nesnelerin kendilerini görünmek için sunmadıkları anlayışını doğurdu. Artık, görünenler birbiriyle sürekli alışveriş halinde olduğu için yakalanması güç “hareketli” şeylerdi. Kübistlere göre ise görünenler tek bir gözün karşısına çıkan nesneler olmaktan ziyade verilen bir nesne ya da insanın çevresindeki tüm noktalardan alımlanabilecek görünümünün toplamını oluşturmaktaydı (Berger, 18). *Stereoskop* ve *fotoğraf makinesinin* bakma, görme ve görüntüleme yöntemlerini bu denli çoğul ve hareketli perspektiflerden sunması, gözün sahibini içinde bulunduğu görme eyleminde etkenleştirmesi on dokuzuncu yüzyılda edebiyat da dahil güzel sanatlardaki algının değişmesini beraberinde getirmiştir.

1839⁴'da fotoğraf makinesinin icadı ile çok geçmeden bu yeni icat Osmanlı başkentinde de kullanılmaya başlanmıştı. Örneğin, 1843'te, son derece zahmetli ama bir o kadar da gizemli görüntüler elde etmeye yarayan dagerreotip yönteminin ustalarından Fransız sanatçı Girault de Prangey Akdeniz ülkelerini makinesiyle keşfe çıktığı ülkelerden birine Osmanlı coğrafyasını da ekler. Başkent'te Beyazıt Seraskerlik Kulesi'nden çekmiş olduğu genel görünüm İstanbul serisi, İstanbul dahilinde bilinen ilk panorama fotoğraflarıdır (Öztunçay, 71). Fotoğrafta çekim ve basım teknikleri geliştikçe İstanbul'da Abdullah Biraderler gibi profesyonel fotoğrafçı sayısı, stüdyoları ile birlikte amatör fotoğrafçı sayısı da artar. Editörü Ahmed İhsan'ın kişisel merakları ve yatırımı sayesinde, bastığı fotoğrafların yanı sıra, fotoğraf sanatına dair pek çok makale de basan *Servet-i Fünûn* dergisi 1896 yılında "Fotoğraf Müsabakası" adı altında amatör bir yarışma düzenler (Eldem, "Amatör Fotoğrafçılar, 214). Derginin 269. sayısındaki müsabakaya katılan amatör fotoğraf örneklerinde, fotoğraf mekânlarının genellikle Boğaz'daki tekneleri ve sokak görüntülerini yansıtan günlük sahneler olduğu görülür. Ancak, bu "amatör" fotoğraflar kadrajına neyi alırsa alsın, perspektife dikkat edilmesiyle, merkezdeki öznenin çevresindeki ayrıntılarla dengelenmesiyle sanatsal bir iddia taşır (Eldem, 214). Avrupa'da bilim ve sanatta meydana gelen değişiklikleri yakından takip eden ve bunları okurlarına yansıtan musavver dergi *Servet-i Fünûn* ve bu dergi etrafında bir araya gelen edipler "modernleşmenin" getirdiği araçlara olan hayranlıklarını sık sık yazılarında dile getirirler. Burada modernleşme araçlarından kastım, fotoğraf makinesi, kamera, matbaa makinesi, telefon, buharlı ve elektrikli ulaşım araçları ve bunun gibi Endüstri Devrimi sonucu sayıları gittikçe artan keşiflerdir. Örneğin, 1893'te gerçekleşen

⁴Osmanlı yazılı basınında fotoğrafın varlığı ilk kez 1839 Ekim'inde Takvim-i Vekayi'nin 186. sayısında duyurulur (Öztunçay, 69). Bu da fotoğraf makinesinin icadının Osmanlı'da çok geçmeden yankı bulduğunun göstergesidir.

Chicago Dünya Fuarı, *Servet-i Fünûn* dergisinde ilgiyle takip edilir ve Osmanlı'nın kendi modernliği ile Batı modernliği arasında paralellik kurulmaya çalışılır⁵. Boğaziçi Üniversitesi'nden Zeynep Uysal'ın başkanlığını yürüttüğü Tübitak destekli 1896-1901 arası *Servet-i Fünûn* dergisini dijital ortama açmayı hedefleyen projenin sunulduğu 27 Şubat 2019 tarihli çalıştayda, Veysel Öztürk'ün sunduğu "Bilimi Popülerleştirmek: Servet-i Fünûn'da Fen Yazıları" başlıklı bildiriye bilimle ilgili gelişmelerin edebi kurguyu nasıl dönüştürdüğünü anlatması dolayısıyla dikkat edilmesi gerekir. Mahmut Sadık'ın seri halinde dergide yayımlanan makinelerle ilgili yazıları, yeni keşiflerin hem dergi bünyesindeki ediplere hem de okurlara tanıtılması bakımından önem arz eder. Öyle ki Hüseyin Cahit derginin 394 ve 396. sayıları arasındaki "Hikmet-i Bedaiye Dair" başlıklı yazı dizisinde, makinelerin estetik algıyı nasıl dönüştürdüğüne yönelik yazılar kaleme alır⁶. Hüseyin Cahit'e göre makine, ona bakanlarda güzellik hissi, onun işleyişini seyredenin hayalinde bir "hiss-i hayat" yani estetik bir haz uyandırır. Yeni bir tahayyül kültürünü getiren makinelerde, estetik muhayyile bir "büyülenme" halinin sonucudur. Veysel Öztürk, makinenin onu temaşa eden "şair ruhlu" kişide büyülenmeyle tezahür eden estetik muhayyilesinin örneğini *Mai ve Siyah*'tan Ahmet Cemil'in matbaa makinesiyle karşılaştığı andaki tepkisinden yararlanarak verir. Ahmet Cemil'in hayalinde matbaaya yeni aldığı taş makinesi şu şekilde onun ayaklarını yerden keser:

⁵27 Şubat 2019 tarihinde Boğaziçi Üniversitesi bünyesinde yapılan *Asır Sonu Osmanlı Kültür Tarihinde Servet-i Fünûn Dergisi* isimli çalıştayda, Halim Kara "Kentsel Muhayyile: İmparatorluk Başkentinden Dünyayı Tasavvur Etmek" adlı bildirisinde bu fuarın *Servet-i Fünûn* dergisinde kente yönelik algının nasıl "modern" bir şekilde kurulduğunu göstermiştir.

⁶"[M]akineler de gittikçe küçülmeye, sadeleşmeye meylediyor, nazarlarımızda azim bir kuvvet tecessüm ettirmekten âciz kalıyor[.] Bir geminin hareketi ne kadar kendi kendiliğinden hasıl oluyor gibi görünür, sanki bir kuşun darabat-ı cenahına benzerse onda o kadar letafet görür, o kadar beğeniriz. Demek bu gemide bizim sevdiğimiz şey rüzgârdaki kuvveti göstermesi değil, belki o kanatlara benzeyen yelkenleriyle hayalimizde bir hiss-i hayat uyandırmasıdır." Hüseyin Cahit. "Hikmet-i Bedaiye Dair." *Servet-i Fünûn*. S. 395. S.10, 20 Eylül 1314 (6 Ekim 1898) <http://www.servetifunundergisi.com/hikmet-i-bedaiye-dair-6/>

“Şu dakikada karar verse matbaaya bir taş makinesi ilave edebilecek, bir petrol muharrikinin [motorunun] çarkı kayış kolanlara takılınca ayaklarının altında şu bina bir fabrikanın hayat gulgulesiyle [gürültüsüyle] gürleyecek... O gürültüyü şimdi kulakları işitiyor, onun hayaliyle mest oluyordu [kendisinden geçiriyordu]. Ah! Ayaklarımızın altında bir irfan bürkânı [bir bilgi yanardağı] gibi gürleye gürleye dönen o makinelerinin çelikten zemzemesi [ezgisi] ile kulaklarınız uyuşarak şu ceviz yazıhanenin başında yazı yazmak, kaleminizden akıp taşan o şeyleri şuracığa halının üzerine döküverme[k]”(242-43)

Matbaa makinesine yönelik ayakları yerden kesen bu türden bir hayranlık, makinenin “canavar gibi homurdanmaya başl[ayan]”, “kayışlar[ının] uzun bir yılan gibi matbaayı baştan aşağı sars[an] kanından “beyazlıklar peyda olan” “siyah bir deve”ye (243) benzetilmesiyle birlikte, makinenin bakanda uyandırdığı o büyülu halden ötürü, fantastik bir örüntüye de bürünür. Tren ve hareket bağlamında Fatih Altuğ’un Halit Ziya anlatılarından *Bir Ölünnün Defteri*, “Şadanın Gevezelikleri”, “Mösyö Kanguru”, “Yırtık Mendil” ve “Rakstan Avdet”e odaklanarak on dokuzuncu yüzyıl icadı olarak tren ve dansın anlatımı nasıl dönüştürdüğüne yönelik makalesinde, *Bir Ölünnün Defteri*’ndeki Vecdi’nin tren yolculuğu tecrübesinin “[a]kış, taşkınlık, dalgalanma, sarsıntı, titreşim ve şingirtıyla oluşmuş belirli bir halitayı öne çıkarmakt[a]” olduğu söylenir (6) ve birbirine vagonlarla bağlı olan “akışkan dev”in bir “yılana” benzetildiği vurgusu yapılır (7). *Mai ve Siyah*’taki örneğe tekrar dönülecek olursa, haşmetinden, hareketinin büyüklüğünden ve barındığı teknolojik imkânlardan bu denli büyülenmiş olunan “makine”, bir bakıma Nazım Hikmet’in fütürist tahayyülle yazdığı “Makinalaşmak İstiyorum” şiirini de çağırıştırır. Bu açıdan da Halit Ziya anlatısının dönemindeki diğer yazar anlatılarından özgüllüğünü ortaya koyar.

C. “Modenleşen” Şehrin Yarattığı Yeni Edebi Kurgu

Walter Benjamin, on dokuzuncu yüzyılda gözlemci ile gözlemlendiği nesne arasındaki heterojen dokuyu ortaya çıkarır. “[y]eni kentsel mekânlar, teknolojiler ve imgeler ile ürünlerin yeni ekonomik ve simgesel işlevlerinin –yapay ışık biçimleri, ayna, cam ve çelik yapıların yepyeni kullanımı, demiryolları, müzeler, bahçeler, fotoğraf, moda, kalabalıklar- bir araya gelerek biçimlendirdiği bir gözlemcidir bu.” (akt. Crary, 33). Şehrin değişen dokusunun gözlemcinin görme şeklini değiştirdiğini açığa vuran bu alıntıdan hareketle, İstanbul’un yeni ulaşım araçları ve vitrinlerle Halit Ziya hikâyelerindeki içindeki yaşadığı şehri “temaşa etmeyi” seven kahramanlarının anlık durumlarının nasıl hareketli bir panorama içinden sunulduğunu gösterme niyetindeyim. Bunun için önce panorama’dan ne kastedildiğini açıklamak gerek. Benjamin, *Pasajlar*’ın “Daguerre ya da Panoramalar” başlıklı bölümünde panoramayı dipnotta şu şekilde tanımlar: “Odak noktasında ve yarı karanlıkta duran izleyicide geniş bir ufkun varlığı yanılsamasını yaratan, yarım daire biçimindeki resimler. Bu etki, önplandan arkaplana gidildikçe ışıktandırmanın azaltılmasıyla önplanın plastik düzenlenmesiyle gerçekleştirilir. Panoramanın kökenleri Barok resim sanatına, özellikle de tiyatro dekorlarında kullanılan resimlere uzanır. İlk panoramalar 18. Yüzyıl’ın son on yılında, Londra ve Paris’te yapılmıştır.” (91). Panorama fotoğrafların yükselişini pasajların yükselmesine bağlayan Benjamin’e göre, tasvir edilen doğada yanıltıcı derecede birbirine benzeyen değişiklikler yaratmaya çalışan panoramalar, fotoğrafla başlayıp sesli filmlere kadar devam eden bir sürecin öncülüğünü yaparlar (91). Bu bölümün amacını açıkladığım cümlede Halit Ziya hikâyelerinde kahramanın çevreyle/manzarayla kurduğu ilişkinin hareketli bir panorama içinden verildiğini söylemiştim. Belki de panoramayı hareketli ile sıfatlandırmam panoramanın özüne dair yanlış bir pekiştirmedir. Çünkü Benjamin’in panoraması halihazırda hareket

mefhumunu içinde barındırır. Modernitenin getirdiği yeni görme biçimlerinin en özgül yapısı her şeye hâkim, sabit perspektifin yerini hareket halindeki öznenin sahip olduğu izafi perpektiftir (Tuncer, 28). Anne Freidberg’in sinema ile postmodernitenin ilişkisini odağına alan çalışması *Window Shopping*’te hareket halindeki özne için inşa edilen pasajların her zaman “panorama” veya “diaroma”ya sahip olduğunu belirtir (akt. Tuncer, 28). Benjamin’in sinemanın öncülü olarak değerlendirdiği panoramalar, sinema öncesi eğlencelik mekânlar olan pasajlarda, büyük meydanlarda veya bir anıtın önünde izleyende kendine karşı hayranlık uyandıracak büyük boy pastoral manzaralardır (Tuncer, 28). Benjamin’e göre panoramalar yeni bir yaşam duygusunun ifadesidir (92). Panoramalar, pasajlar içinde hareket eden kişide yahut *flaneur*’de kendisinin zihninde yeniden yaratarak tamamlayabileceği yeni manzaraların temasına imkân tanır. Aslında, panoramanın yalnızca büyük resimler değil de şehir manzarasına hâkim mimari yapıtlar ve ulaşım araçları (kuleler, köprüler, vapur, tramvay vd.) olarak düşünülebilir. Örneğin, Cemal Kafadar aylık sinema dergisi *Altıyazı*’ya kendisi de Haliç üzerinden şehri temaşa etmekteyken, İstanbul’u temaşa kültürüne yönelik şunları söyler:

“[A]ma madem mimariden bahsediyoruz, mimarideki temaşa unsurlarını da konuşmalıyız. Sinan için Süleymaniye bir temaşagâh, ama Süleymaniye’den de şehir bir temaşagâh. Buraya yürürken insan bir sürü sürprizli, oyunbaz perspektiften bir temaşa zevki alacak. Sadece Pera’dan bakan bir yabancı ya da denizden şehre giren bir ziyaretçi için değil, şehirde yürüyen her insan için de bir temaşa zevki yaratma anlayışıyla düşünülmüş.” (akt. Tuncer, 28).

Kafadar’ın altını çizdiği bu temaşa kültüründe şehir içinden Süleymaniye’nin, Süleymaniye içinden de şehrin temasında panoramik bir perspektif vardır. Kafadar’ın on altıncı yüzyıl İstanbul’una yönelik yaptığı temaşa kültürüne yönelik bu açıklama aynı zamanda temaşanın hareket ederek, gezinerek, yürüyerek durup durup bakmalardan zuhur eden hareketli öznenin izafi perspektifine dönük yapısının on

altıncı yüzyıldan beri süregeldiğini bildirir (Tuncer, 29). Aslı Özgen Tuncer'in görselliğin anlatılan türden dönüştüğü, İstanbul'u mekân olarak seçen, modern ve modern öncesi kurgulardaki "hareketli", "akışkan" kadrajları veren makalesi kentin gündelik dokusu ve anlatıcının gözüne bağlı anlatı kurgusunu göstermesi bakımından oldukça değerlidir. Tuncer, burada da sıklıkla atıf yapılan kent temasına yönelik değerlendirmeler yaptıktan sonra tekrar Cemal Kafadar'dan yararlanarak Eremya Çelebi Kömürciyan'ın *İstanbul Tarihi*'ne "Kömürciyan'ın Kamera Öncesi Kamerası" perspektifinden bakar. Tuncer'in aktarımına göre Kafadar, Kömürciyan'ın okurlarını "biz" öznesiyle kayıkla Yedikule'den çıkarıp boğaz üzerinde gezintiye çıkardığını ve bunu da "pan yap[arak], dur[arak], zum yap[arak]. Çık[arak], yeniden pan yap[arak] ya da yakın plan uzak plan ayarları yap[arak]" bir hayli sinematografik bir kurguyla gerçekleştirdiğini söyler (29-30). On yedinci yüzyılda gözün bu şekilde sahibinin hareketli perspektifinden bakması, okura manzarayı panoramik denebilecek bir üslupla anlatması bakımından dönemine göre hayli yenilikçi bir kurgudur bu. Tuncer, bir sonraki adımda bu kez Eremya Çelebi'den yüz sene ileriye giderek mimar, ressam ve seyyah Antoine Ignace Melling'in Haliç ve Boğaz kıyılarını ihtimamla sergilediği gravürlerine bakar ve bu gravürlerin Eremya Çelebi'nin *İstanbul Tarihi*'nde geçen Boğaz kıyıları tasviriyle benzer sinematografik bir tahayyülü paylaştığını belirtir. Melling'in resimlerinin en ayırt edici özelliği mekânların uçsuz bucaksız genişliğidir. Bu geniş manzaraların çoğunda insan, şehir dokusuna ait diğer doğal ve yapay unsurlar gibi mekânın genişliğine kıyasla son derece küçük ve etkisizdir. Özne olmaktan ziyade manzaranın içinde bulunan kayık ya da ağaç gibi peyzajın bir parçasını oluşturur. Aksine tabloların öznesi bütün bu genişliği ve kapsayıcılıkla mekân olarak Boğaz kıyılarından müteşekkil İstanbul'dur. Tıpkı bir filmin kamera arkasındaki gizli öznesi yönetmen ve onun gözü gibi sadece Melling veya onun perspektifinden bakan

izleyicinin görüş açısı vardır bu resimlerde. Melling, her bir tabloyu hangi noktadan ve neye bakacağını çizerek izleyiciye kendi görelî perspektifini hissettirmek ister. Melling’le birlikte Boğaz’da seyahate çıkan izleyici, onunla birlikte durarak, belli manzaraları fotoğraflayıp filme almış gibidir. Melling’in Boğaz manzaralarını resmettiği gravürleri, sinema öncesi akışkan kadrajın örnekleri olarak düşünen Tuncer’e göre, Boğaz üzerinde kameranin kesintisiz uzun plan çekimleri gibi Melling’in gravürleri de akar gider. Orhan Pamuk’un Melling’in gravürlerine yönelik *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*’deki “merkezsizlik” vurgusunu anıştırır şekilde bu resimlerde de ayrıcalıklı bir özne ve bakış açısı bulunmayışı, bu resimlerin sinemadaki akışkan kadrajlar yahut kesintisiz uzun plan çekimleriyle olan ortak yönünü akıllara getirir. Nitekim, “Bu çekimlerde sabit bir merkez yoktur; tüm manzaraya hâkim olma tatmini veren, engelsiz bir görüş alanı da yoktur. Tam tersi kadrajın içindekiler sürekli değiştiği için, kadrajın dışı sanki daha kuvvetle hissedilir hâle gelir. Merak edilir, hayal edilir, arzulanır, sahiplenilemez. Kadrajın içine girip çıkan her yeni öğeyle birlikte bilgi yeniden kurulur.” (30-31).

“Akışkan kadraj”, yahut “kamera öncesi kamera”dan mevzu bahis edebileceğimiz Halit Ziya’nın hikâye mekânlarının ortak özelliklerinin başında, bu mekânların insanlar ve nesneler arasında “temaşa”ya yönelik gerilimini artıran yeni ulaşım araçları ve caddeler olması gelir. Hikâyelerden örneklere geçmeden İstanbul’un toplu taşıma tarihine yönelik kısa bir bilgi vermek gerekebilir. Boğaz’da toplu taşıma ilk kez 1844 yılında tersanenin, “Eser-i Hayr” ile “Seyr-i Bahri” isimli iki vapuru hizmete tahsis etmesine kadar sayıları 7 bini aşan kayıkçılarla sağlanır (Kaynar, 48). 1851 yılında ülkenin ilk anonim şirketi olarak kurulan Şirket-i Hayriye Boğaz’da ilk seferini bundan üç sene sonra 1854’te Galata’dan Üsküdar’a yapar. Takip eden senelerde ise şirket Boğaz’ın iki yakasındaki köyleri iskelelerle donatır (Kaynar, 49). İstanbul’da şehir içi

toplu taşımanın yükünü yoğunlukla vapurlar çeker. Örneğin, 1897’de şehirde yapılan yolculukların %60’tan fazlasını vapurlar oluşturur. İstanbul’un kara parçalarının birbirine bağlanması ise on sekizinci yüzyıla kadar yürüme ile olur. Lale Devri’nde mesire yerlerinin açılması ile birlikte atlı araba ihtiyacı doğar (Kaynar 50). 1869’da ise kara ulaşımında tramvay devreye girer. Macaristan’tan getirilen katana cinsi atlarla çekilen tramvaylar 1912 yılında Balkan Savaşı sırasında şehirdeki hizmetlerine ek olarak cepheye gönderilmeleriyle birlikte yerini, ilk kez 20 Şubat 1914’te Karaköy-Ortaköy arasında sefere çıkan elektrikli tramvaylara bırakır (Ünal’dan akt Kaynar, 51). Halit Ziya hikâyelerinde yoğunlukla, hikâyenin geçtiği zamana bağlı olarak, bahsi geçen atlı tramvaylarda vagonlar yazlık ve kışlık olarak iki tipti. Kışlık vagonlarda İstanbullular karşılıklı yerleştirilmiş koltuklara oturup, yüz yüze seyahat edip, birbirlerini seyretmek zorundayken; yazlık vagonlarda koltuklar arka arkaya yerleştirildiği için yolcular birbirlerini izlemek yerine tramvay penceresinden İstanbul’un değişik manzaralarına bakarlardı (Ünal’dan akt. Kaynar, 51). Bunun yanında, Türkiye’nin ilk metrosu olarak, bir Fransız mühendisin kişisel çabaları neticesinde projelendirilen Tünel 17 Ocak 1875’te İstanbulluların büyük teveccühlerine mazhar olur. Otobüse ancak 1926 yılında dört otobüsün satın alınmasıyla şehir kara ulaşımında kullanılmaya başlanır, ancak; tramvayla baş edemez ve hurdaya ayrılır (Kaynar, 53). Dolayısıyla, ele alınacak hikâyelerde otobüs kendine yer bulmaz.

“Kamera öncesi kamera”nın bariz bir şekilde baskın olduğu hikâyelerinin başında *Bir Hikâye-i Sevda*’dan “Tramvayda Gelirken” gelir. 1899 tarihli bu hikâyede adından anlaşılabilceği gibi tramvay başroldedir. Hikâye, “akışkan kadrâj”ı anıştırır şekilde “Evet, bir tramvay hikâyesi: Hikâye-i müebbede [sonu olmayan hikâye]. Zaten hayat da bir tramvay arabası değil mi?” (131) diye, tramvayın duraklar arası durup kesintiye

uğrayan ama asla durak bitmeyecekmiş gibi hissettiren, raylar üzerinde akan yapısı ile hayatın olağan akışı arasında bağlantı kurularak başlar. Anlatıcı, hikâyenin başlangıcında “Bir hatt-ı âhenin [demir hat] üzerinde lağar ve nâtüvan [cılız ve bitkin] beygirlerle sürüklendikçe sarsılan, harap ve mülevves [pis], güneşlerle kavrulmuş, yağmurlarla çürümüş; giren, çıkan, artan eksilen yolcularını –camları titreyerek, tekerlekleri gıcırdayarak- aşağıdan yukarıya, yukarıdan aşağıya taşıyan mahmûl ve bitap [yüklü ve bitkin] bir tramvay arabası.” (131) şeklinde tiksinti ile karışık duygularla tarif ettiği tramvay arabasının kendine verdiği bu histen kurtulup, biraz felsefe biraz da şiirle dolmak amacıyla yürüyerek şehir manzarasını izlemeye koyulur. Yürüme eyleminin akışkan hareketinden ötürü, anlatıcının kadrajında odağı devamlı değişir. Bir yerde odağında boş arsaların çürümüş otları gelirken başka bir yerde de Feriköy sırtının arkasındaki bulutlar gelir. Şişli’ye kadar tramvaya binme maksadıyla, caddeyi “[u]zatarak bir seyran-ı şairan[e]” (132) yürüme arzusunda bulunan anlatıcı, arzusuna tramvayın atına vurulan kamçı darbesinden gelen sesle ket vurur. “Bu kadar şiir de kâfi!, [T]ramvay arabası, fersude [eski] ve çirkâb-ı âlûd [pis suya bulanmış], batî ve gamâgîn [ağır ve gamlı] bir hakikat-i hayat[hayat gerçeği] gibi önümden geçiyordu.” (132) diye söylenerek yürüyerek edindiği şairane ruhtan sıyrılıp, tramvayın pisliğinde ve kalabalığında hayatın gerçeklerini seyrederek yakalamaya koyulur. Tramvay ve vapur gibi on dokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren kullanılmaya başlanan, farklı milletlerden, farklı cinsiyetten insanlarla bakışarak seyahat etmenin sonucu olarak edinilen yeni duygulardan söz edilebilir (Kaynar, 33). Elbette bu yeni duygular, hem şehre ait nesnelerin hem de insanların bu tür ulaşım araçlarında “manzara olarak” kolaylıkla temaşa edilebilmesinden ötürüdür. Bu hikâyede de anlatıcı yürürken izlediği manzaralarla şairane bir duygulanımla bezenirken, hayatın gerçeği diye nitelediği tramvayın ona sunduğu manzaralarla çeşitli

hayat gerçeklerini yakalamaya çalışır. Yürüyerek neredeyse haritalandırdığı şehirde yürüme eylemi içinde barındırdığı “[s]ürekli bakış, [y]apılmış yolları geçerek [ç]oğunlukla kent sakinlerinin nazır olduğu o unutulmuş ve marjinal bölgeleri keşfederek bireye şehrin resmi temsillerine meydan okuma imkânı ver[mesi]” (Covery, 10) gibi özellikleri ile anlatıcının şehrin sokaklarını yürüyerek, orada göze çarpmayan marjinal manzaralara odaklanarak kendine gerçeğe “aykırı” şairane bir ruh edinir. Psikocoğrafyanın “[k]ent getizntileri, şehrin yaratıcı olarak yeniden işleniş, mekân ruhunun uhrevi algılanışı, amaçsızca sürüklenişin yarattığı umulmadık sezgiler ve yakınlıklar, tanıdık çevreleri tecrübe etmenin yeni yollar[ı]” (Covery, 25) gibi parametreleri devreye girdiğinde, Halit Ziya’nın bu ve bunun gibi bütün anlatılarında bu parametrelerin işlediği görülür. Şehrin yürüyerek keşfedilen “manzarası” anlatıcı için şiirken, tramvayın içinde keşfedilen manzara hakikattir. En baştan, mekân bu hikâyede uhrevi bir şekilde algılanır.

Anlatıcı yürürken gördüğü karşı karşıya bulunan parlak güneşle siyah bulut kümesini orada yalnız bırakarak hakikat peşinden tramvaya biner. Tramvayda bulunan her bir şahsı ayrı ayrı “hakikat” olarak niteleyen anlatıcının gözüne ilk “hakikat” olarak elindeki gazetenin ekonomi sayfalarını okuyan simsar kılıklı bir adamla havana sigaralı gözlüklü başka bir adam çarpar. Henüz kendinden başka yalnız bu iki adamın bulunduğu tramvayda anlatıcı “hakayık-ı hayat” (*hayatın gerçekleri*) diye tabir ettiği yolcuların teker teker bu tramvayı, tramvaydaki on iki koltuğu dolduracağını ve bu on iki koltuğun her birine “bir hakikatin cism-i gîranı [ağır cismi] çökece[ğini]” (132-133) belirtir. Anlatıcı, her bir “hakikat” için kamera işlevi gören dikizci gözleriyle zihninde hikâyeler uydurmaya başlar. Farklı duraklarda farklı yolcuların binmesi ile kadrajındaki odak devamlı değişir. Örneğin, havana sigaralı adamın karşısına oturan simsar kılıklı adamın fiziksel özellikleri ve tavırlarından ötürü şöyle bir tahminde

bulunur: “Bakınız, tıraşîde [tırâşlı] kırmızı çehresinin ifrat-ı küül [aşırı alkol] ile katmerlenmiş tabakaları beyaz gömleğinin yakasına dökülen biri, bahis ederim [bahse girerim] ki bu sabah Avrupa’dan gelecek gazetelerde en evvel zayıflamak için istimali [kullanılması] tavsiye edilen tedabir ilanâtına [önlem ilanlarına] müracaat edecek.” (133). Bu kez, odakta bir öksürüklü ihtiyar belirir ancak, bir sonraki durakta bir çift karı kocadan oluşan bir çift hakikatin binmesi ile ihtiyar adamın hakikati çok uzatılmaz. Kadın etekliğini savurarak boş bir koltuğa otururken, adam da “[ş]işman, mutlaka daima yeleşinin düğmeleri koptuğundan müşteki [şikâyetçi], her sene numarasını birer birer tezyid ettiği [artırdığı] halde yine yakalıklarının darlığından bi-huzur [huzursuz] biri; karısının karşısına çök[er].” (134). Bir ara parantez olarak hikâyenin aralık ayında geçtiğini, dolayısıyla kış ayı oturma planına sahip olduğunu ve Müslüman kadınlara haiz olan perdeye⁷ sahip olmadığını belirtmek gerekir. Bir ara anlatıcının kadrajının odağına, tramvayın mevki olduğunu bilmeden binen, inmeyi de gururuna yediremeyen “[B]eyoğlu berber dükkânlarından birine mensubiyetini badem yağıyla kabartılarak taranmış saçlarının beyan-ı muşşasıyla [gösterişiyle] boyun bağının kaside-i elvanı ifşa eden [renkli görkeminden] anlaşılan gen[ç] (135) ilişir. Anlatıcı, odağına gayrimüslim çiftten adamın dün gece İstiklal Caddesi’ndeki Lüksemburg’a gidip içki içtiğine, kadınınsa Tepebaşı’nda “Le premier mari de France” komedisini izlemek istediğine, adamın bu istekten haberi olmadığı için akşam eve döndüğünde yaşanan tartışmaya yönelik tahminlerde bulunur. Pangaltı Caddesi geçilmek üzereyken, tramvaya yeni bir yolcu biner. Anlatıcı kadrajını bu kez, bu yeni yolcuya doğrultur. Tam kendi kendine bu yolcu için de “Bir hakikat daha!”

⁷Hakan Kaynar hem vapurda hem de tramvayda haremlik selamlık durumundan ve kadınları rahat hissettirmek arzusundan ötürü Müslüman kadınla erkeği birbirinden ayıran perdelerin varlığından söz eder. Ancak, bu perdeler sıkı sıkıya örtülü değildir. Biletçi çok rahat bir şekilde erkek tarafından kadın tarafına geçerken, sıyrılan perdeden kadınla erkek birbirini görebilirdi (64). Ancak, perdeyle ayrılan yerin sadece Müslüman kadınlara ait olduğunu belirtmek gerek (66). Hikâyede bu ayrım kolaylıkla görünebilir.

diyecekken, yolcunun hakikat değil de “[i]skemleleri üzerinde somurtan bir sürü hakayıkın [gerçeklerin] üzerine biraz türabe-i neşve [sevinç toprağı] serpmek için gelmiş bir zerrin-i şii[r] [altın şiir].” (138) olduğunu görür. Bu şiirin, yorumlanması imkânsız yüzünün ifadesinden Byron ve Shelley’in memleketlisi olduğu çıkarımını yapar (138). Kocasıyla tramvaya binen yirmi beşlerinde, Fransız, esmer kadının; bu on yedilik, sarışın, İngiliz kızına attığı kıskanç bakışı görür. Cinselliğin keşfini ispat eder şekilde taze şiirin tramvay içinde hazır bulunan –anlatıcı da dahil- genç erkeklere içindeki coşkusu mayalanmış bir şarap gibi ceketinin içinde kaynayarak civelerde bulunur (139). Derken, tramvayın Galatasaray’da durmasıyla anlatıcı araçtan inmek durumunda kalır. Bir “timsal-i hayat” olarak tramvay bir sürü yüküyle birlikte içindeki “şiir-i dilâşub”u da alarak bir sonraki durağa yol alır (140).

“Tramvayda Gelirken” hem geçtiği mekân hem de edebi kurgusunun sinema kurgusuna benzerliği bakımından Nazım Hikmet’in ilk kez 1938 yılında yayımlanan *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nı hatırlatıyor. Tramvayda anlatıcının kamera işlevi gören gözü hayatın gerçeği olan tramvayda, her durakta binen farklı “gerçek”lere odaklanırken, *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda ise bu kez trende kamera işlevi gören anlatıcı gözü çok çeşitli insan “manzaraları”nı kadrajına alır. Nilay Özer, 2013 tarihinde Bilkent Üniversitesinde yazdığı doktora tezinde tam da *MİM*’deki sinema etkilerine odaklanır. En baştan, tren, tramvay, otomobil gibi taşıtların sinemasal kurguyu nasıl verdiğine değinmek gerekirse, Özer’in *MİM*’deki sinema etkilerine açıklamalar getirirken Deleuze’ün “hareket-imge” kavramından yararlandığı bölümde, Deleuze’nin bütün bu taşıt araçları dizisi ve buna paralel olarak fotoğraf, sinema, grafik gibi ifade araçları dizisi ele alındığında kameranın taşıt hareketlerinin genel bir denkliği olarak görüneceği ifadesinden yararlanır (264). Yine, Nezih Erdoğan da Osmanlı’da sinema izleklerine yönelik araştırmasında vitrinlerin

durağan çerçevelerinin yanı sıra, vapor, tren ve tramvayların hareketli çerçeveleri İstanbulluları panoramik görüntülerin seyircisi olarak konumlandırır (62).Fatih Altuğ'un bu bölümde daha önce adı geçen makalesinde,Wolfgang Schivelbusch'in *The Railway Journey* adlı çalışmasından yararlanarak trenle birlikte seyahatin panoramik bir perspektif kazandığını belirtilir (7). Trenin temaşaya yönelik getirdiği yeniliklerden devam eden Altuğ, tren öncesi seyahat tarzı olan atlı arabalardaki yolculukta, dış dünyayla çok daha senkronize bir hareket hali varken; trenin gelişi ve hızın artışı ile birlikte duyuları kökten değiştiren, dış dünya ile kurulan ilişkiyi de dönüştüren bir hal aldığını söyler. Buna mukabil, "Dış dünya izlenecek bir manzaraya, bir "levha"ya dönüşür." (7). Hızla, hareketle birlikte gelen bu yeni görme biçimi, daha sonraki bölümlerde, Halit Ziya hikâyelerinde pek çok yerde örneklerine rastlanabilecek canlı (renkli, hareketli) *levha* anlatılarını da beraberinde getirir.

Tekrar "Tramvayda Gelirken" ve *MİM* arasındaki ortaklıklara döndüğümüzde, Özer *MİM*'in genel olarak yapısına yönelik getirdiği açıklamalardan ikincisinde *MİM*'in ana hattını yolculuğun oluşturduğunu, trenin taşıma işlemini yaparken aynı zamanda da sürekli açı değiştiren kamera gibi kişiler arasındaki mümkün ilişkileri örgütlediğini, yolculuğun yeni açılan hikâyelere ve bu hikâyelere yeni eklemlemelere imkân tanıdığını ve hikâyeden hikâyeye geçişin kolaylıkla mümkün olduğunu söyler (267). Yukarıda özeti geçilen Halit Ziya hikâyesinde, anlatıcı gözünün kadrajındaki "gerçek" ve onların "hikâyeleri"nin her durakta başka bir "gerçek" eklemlenmesiyle, bu yeniye atladığını görmek mümkündür. Keza, tren garında başlayan *MİM*'in olay örgüsünde trenin vagonları gibi birbirine eklemlenen, bir öncekinin hikâyesi diğerinin kendine eklemlenmesiyle kesilen hikâyeler mevcuttur. Tezin bu bölümünde daha önce adı geçen Rus Sinemacı Vertov'un yönettiği 1929 yapımı, sinemayı müzikten, tiyatrodan ve edebiyattan bağımsız salt sinema olarak düşlediği, senaryosuz deneysel filmi *Man*

With a Movie Camera (Kameralı Adam) (Özer, 294) ile MİM'i konstrüktivizm bağlamında birlikte değerlendiren ve ikisi arasında hikâye anlatma tekniği bakımında benzerlik kuran Özer, öncelikle ikisinin de yaşam gerçeklerinin kaydedilmesine dayandığını belirtir (294).

“[N]azım Hikmet, Vertov'un sinema-gerçek dediği film malzemesine karşılık, “şiir-gerçek” denilebilecek bir şiir malzemesi kullanmakta, yaşamı olduğu gibi gösterme çabası konusunda Vertov'la buluşmaktadır. Vlada Petric'in ifadeleriyle, yaşamın farkında olunmayanlarını kaydeden kinoklar (sinema-gözlü adamlar) farkında olunmayanlara yakalanan gerçekliğin dramatize edilmeyen sinematik temsilini gözlerler ve ‘Vertov’un elde edilmediği takdirde gözlemlenemeyen gerçeğin akıp giden anlarını yakalamaya inandığı yaratıcı bir süreci, ardışık olarak montaj yoluyla yeniden yapılandırırlar.”(Özer, 294-95).

Hikâyenin başlangıcından itibaren “tramvay”ı ve içindeki insanları “gerçek” olarak konumlayan, hatta araca binen her bir yolcuya “gerçek” diyen anlatıcı, aslında yukarıdaki alıntıda bahsi geçen “kinok”a başka bir örnek olabilir. Vertov'un “sinema-gerçek”ine, Nazım Hikmet'in “şiir-gerçek”ine bir üçüncü olarak “hikâye-gerçek”le Halit Ziya da eklemlenebilir. Tabii, üç anlatının gerçeğe yönelik parametreleri birbirinden oldukça farklıdır. Nitekim, *MİM* ve *Kameralı Adam* başladıkları gibi gerçekliklerinden devam ederken, “Tramvayda Gelirken”de anlatıcı yalnızca tramvay içinde “gerçek” bulur, onu da tramvaya şiir kadar güzel genç bir kız gelince kaybeder ve buna mukabil tramvaydan iner. Yalnız, Halit Ziya'nın hikâyesinin Osmanlı'da ilk sinema filmi gösteriminden yalnızca üç sene sonraya tekabül ettiğini, sinemanın dünyada henüz emekleme çağında olduğu bir zamanda yazıldığını, Nazım Hikmet'inse 1920'lerde gelişen Rus sinemasından etkilendiğini, Şevket Süreya Aydemir'in anlattığına göre ise 1921 yılında Moskova'da kalabalık bir caddede yürürken seyyar sinema salonundaki *Açlık* filmini izledikten sonra *Açların Gözbebekleri*'ni yazdığını belirtmek gerekir (akt. Özer, 223-24). Bu minvalde,

Ziya'nın bu hikâyesini “kamera öncesi kamera”nın getirdiği teknikle, Nazım Hikmet'in *MİM*'i arasında bir yerde düşünebiliriz.

Fatih Altuğ, daha önce adı geçen makalesinde 1914 tarihli *Bir Şi'r-i Hayal*'in ilk altı hikâyesini ihtiva eden “Şadan'ın Gevezelikleri” bölümünde, trenin imkân tanıdığı yeni anlatı biçimlerine değinir. Birbirine tren vagonları gibi bağlı olan ve bu noktada yapısı itibarıyla da treni hatırlatan “Şadan'ın Gevezelikleri”nde, tren bu kez hızından ve yarattığı baş ağrısından dolayı sakınılması gereken bir seyahat aracı olarak addedilir (9). Şadan, tren yolculuğunu hareketinin azametinin yarattığı gürültü ve bunun yarattığı baş ağrısından sıklıkla şikâyet eder. *Bir Ölünün Defteri*'ndeki Vecdi'nin tren yolculuğu sonrası, trenin hızından ve gürültüsünden dolayı “Her an değişen levhaları gözlerimin önünden dönen bu dehşet manzarası, harp, bu muydu?” (alıntıyı akt. Altuğ, 12) diye sorması, trenle birlikte vuku bulan yeni temaşa şeklini simgeler. Şadan'ın da bu minvalde, arkadaşına ulaşım aracı önerirken, gideceği yerde deniz varsa gemiyi, deniz yoksa da trenden yine sakınarak “deve”ye binmesini önermesi dikkate değerdir (16)⁸. Buna mukabil, *Bir Ölünün Defteri*'nde Vecdi'nin trende gürültü azalınca insanların sakince manzara izlemeye koyulmaları, “Herkes[in] pencerelerin bir köşesinden görünüp kaçan ağaçlara, binalara, gözlerimizin önünde bir yerde gibi çevrilen bütün bir seyyar levhaya bak[ması]” (akt. Altuğ, 7), Altuğ'a göre söyleme “neredeyse sinematik bir çeşni” katar (7).

Bir Yazın Tarihi'ndeki “Mavi Yalı” adlı hikâyede ise bu kez vapurun, ne denli yeni görme biçimleri, yeni temaşa tarzı kazandırdığını görmek mümkündür. Hikâye, kırk beş yaşlarında, aile hasreti çeken bekar bir vapur kaptanını merkezine alır. Kahraman, “Sabahtan akşama kadar Boğaz'ı bir baştan bir başa gezerek, vapurla iskele iskele dolaşarak işte hayatının işe yarayan kısmını geçirmiş, şimdi arkasında boş bir mazi,

⁸Altuğ da makalesinin 9. sayfasında bu durumu kitaptan direkt alıntıyla açıklamıştır.

önünde yine boş bir istikbal [gelecek] ile hayatının yegâne [tek] terânesine [nağmesine] tercüman olmaktan usanan sarı boruya ara sıra takarrüb ederdi [yaklaşırdı].” (160). Eski şehir hatları vapurlarında kaptanların makinistlere emir ve komutalarını yönlendirdikleri bu sarı boru (dipnottan 160), kahramana kendi mutsuz benliğini gösteren bir ayna işlevi görür. Hikâye kahramanı, Yenimahalle İskelesi’nden başlayarak bütün Rumeli köylerini dolaşıp tekrar Anadolu Yakası köylerinden devam eden Boğaz yolculuklarında, bu “[k]endine ait olmayan seyrânlar[da]” (162), yalnızlığını ve mutsuzluğunu örtmek için kendi hayal perdesinde kendine yeni dünyalar yaratmaya çalışır, bazen tatil olan cuma günleri bütün bir vapur halkını Hisar burnuna bırakırken, kendisi de vapurdan inip onlara karışmak ister. Derken, bütün bu zoraki Boğaz gezintilerinde gözüne mavi bir yalı çarpar. Kahraman, gördüğü mavi yalı üzerinden kendine bir eş, bir de sekiz yaşlarında gürbüz bir erkek çocuğundan müteşekkil bir aile yaratır. Yalnız, mavi yalının fiyatını düşünerek, kendisinin bu mavi yalıya sahip olamayacağını düşünüp, “Bir hülya-yı saadet [mutluluk hayalı] kurmak bile insanlar için böyle zor muydu?”(s.) diyerek hayal ve gerçek çatışması da yaşar. Yine de hayallerine, yüzünü şekillendirmeği karısıyla sahilde gezerken, çocuğunu kamçıyla “fino köpeği” gibi denizden uzak tutmaya çalışırken vs. devam eder. Bütün bu monotonlukla geçen seferlerden birinde, okuldan arkadaşına rastlar. Arkadaşı ona halini hatrını sorarken o, arkadaşının mutlu dünyasından haberdar olmak istemez. Eski okul hatıralarından laf edilirken kaptan, “Bir aralık epeyce sahile yanaşarak vapurun dalgaları rıhtıma püskürürken o rüyasının mavi yalısını tahattur e[dip] başını çevir[ir].” (169). Eski arkadaşının muhabbetinden canı sıkılıp, denizin vapurun motorundan dolayı köpüren dalgalarını izlerken aklına yalı gelip başını çevirdiği anda o mavi yalının balkonunda bir kadınla yanındaki çocuğun kendisine baktığını görür. “Şimşek şeklinde geçen bir vehim [kuruntu] ile rüyasını tahakkuk etmiş zanne[der].”

(169). Kadın, çocuğa eğilip bir şeyler söyleyerek çocukla birlikte ona doğru el sallarlar. Bu “hayal görüntüsü” içinde arkadaşının ona burada ineceğini söylemesiyle birlikte kaptanın içinde bir şeyler kırılır. Derken, arkadaşı mavi yalıyı göstererek “İşte burasını aldık!” (169) der. Burada özellikle, kaptanın arkadaşıyla karşılaştıktan sonraki sıkıntısını gidermek için vapurun motorundan cereyan eden köpüklere bakıp o köpükler içinde, hayalinde banisi olduğu yalıyı görmesi ve o anda kafasını kaldırıp yalının bizzat kendisini görmesi arasında geçen sekanslar, mizansen kurgusunu akla getirir. O anda kaptan, vapurun yalıya karşı olan konumu, dikkati çeken motordan saçılan köpükler, o köpükler içinde beliren hayaldeki yalı, yalının balkonundaki kadın ve çocuk, kadının çocuğa eğilmesi, ikisinin birden vapurdaki kaptana doğru gülerek el sallaması, kaptanın yanındaki arkadaşı ve arkadaşının söyledikleriyle kaptanın rüyadan uyanması anlatımları arasındaki düzen ve sıra, bütün bu kişi ve mekânların konumları ve buna mukabil anlatıcı göz olan “kadraj”ın bunlara odaklanırken yaptığı seçim “neredeyse” sinematografik bir kompozisyonun yansıması gibi görünüyor. Bu sinematografik kompozisyonu da pek tabii, hikâyenin mekânı olan vapur sayesinde elde edebiliyoruz.

Küçük Hikâyeler’den “Beyaz Şemsiye” adlı hikâye ise bu kez “pencere”nin anlatıya ne denli panoramik bir perspektif kattığını göstermesi bakımından önemlidir. Aslında bu yeni görme biçiminin yarattığı yeni anlatı biçimi yalnızca bu hikâyeye özgü değildir. Daha sonraki bölümde “manzara olarak insan”ı açıklamak için değinilecek olan “Penceremin Hikâyesi” de bu türden bir anlatıyı ihtiva eder. Anlatıcı odasının penceresine yaslanmış dışarıyı/rıhtımı izlerken gözüne beyaz bir şemsiye ilişir. Burada aslında şemsiyeden kasıt şemsiyeyi tutan kadındır. Hikâyenin açılışında bizzat bu şemsiyenin hareketlerine odaklanan anlatı akıllara, kırmızı bir balon ve onu yakalamak

için takip eden çocuğun hareketlerini merkezine alan Fransız yapımı bir film olan *Le Ballon Rouge*'u (1956) getirebilir:

“Beyaz, zarif bir şemsiye... Pencereden rıhtıma bakarken en evvel uzaktan - bir müddet için denizlerden kaçarak biraz da rıhtımların üzerinde seyrana çıkmış küçük, şuh, hoppa köpüklü bir dalga gibi- ufak temevvüc-ü rakkasâne ile yürüyen bu şemsiyeyi gördüm... Onu gördükten sonra her şeyi unuttum, yalnız ona bakıyordum, halinde, meşyinde hissedilen bir şey bu beyaz şemsiyenin bütün şemsiyeler silsilesi içinde en neşedâr, en sebük-dil bir küçük yaramaz olduğunu tâ uzaklardan tefsir ediyordu... Rıhtımın üzerinde yavaş yavaş sekerek ilerliyor, pencereme yaklaşıyordu. Geniş ipek kurdelalarla câ-be-câ boğularak tüllerin üzerinden tepesine kadar gazları, kenarlarından küçük küçük büzmelerle kıvrılarak sarkan geniş dantelaları, biraz daha aşağıda ince sarı değneğin bir kısmını fark ediyordu. Gözlerim biraz daha inerek -ancak bir iki parmaklık mesafeyi kat etti; kordonların ucunda iri ipek püskülleri sallanan kırmızı şişe topuzlu sapın üstünde siyah bir eldiven içinde, bu zarif şemsiyenin bir tetimme-i tezyinâtıkadar mini mini bir el gördüm (178).”

Bu uzun pasajda, kadrajdaki şemsiyenin neredeyse kamera işlevi gören pencereye doğru yaklaşmasıyla seyirci olarak anlatıcının şemsiyenin altındaki kadını görmesi anlatılır. Bu anlatımda, şemsiyenin girdiği değişik şekillerse, seyirci olan anlatıcıyı şemsiyeye yönelik türlü türlü çıkarımlar yapmaya bir nevi zorlar. Yani, anlatıcı, penceresinin sunduğu perspektiften rıhtımdaki şemsiyenin kendine doğru yaklaşırken girdiği halleri neredeyse film izliyormuş gibi izler. Şemsiyenin hareketlerine ve en sonda şemsiyenin altındaki kadın eline yapılan vurgu kameraya gittikçe yaklaşan bir şemsiye ve onu tutan oyuncunun ekranda belirmesi ile oldukça yakındır. Nitekim, Nezih Erdoğan daha önce adı geçen çalışmasında Aslı Serbest ve Mona Mahall'in Benjamin'in *Pasajlar* projesi üzerine yaptıkları çözümlemelerden vitrinin şehrin sinematografik doğasında nasıl film karesi gibi durduğunu açıklar: “Vitrin görsel spekülasyonun alanıdır. Görsel vecdin sahnesi, modanın ayartma yeridir. 19. yüzyılda, pencere aydınlık ve havalandırma için mimari bir açıklık olmaktan çıkıp bir görüntüyü çerçevelemenin modern işlevi haline geldi.” (61). Halit Ziya hikâyesinde ev

penceresinin gösteri bağlamında vitrinle aynı parametreye sahip olduğu söylenebilir. Yalnız tek farkla: Vitrinde gösteri mekânı pencerenin ardındaki iç mekânken, ev penceresinden gösteri mekânı, pencerenin ardındaki dış mekândır. Anne Friedberg’e göre ise pasajların vitrinleri ile sinemanın perdesi birbirinin yerine geçmeye başlar. Vitrinlerin önünden yürüyen *flaneur*ün deneyimi ile önünden kareler geçen seyircinin deneyimi neredeyse aynıdır (akt. Erdoğan, 61). Halit Ziya’nın bu türden “pencere hikâyeleri”nde ise vitrinlerin önünden geçen *flaneur*ün yerini, günlük pencerenin önüne oturup, pencereyi sinema perdesi gibi kullanarak dışarıdaki insanları izleyen içsel insan-toplumsal tip-*flaneur*ler alır.

Şemsiyenin sahibi kadını izlemeye koyulan anlatıcı, Halit Ziya anlatılarında örneklerine sıklıkla rastlanan şekilde kadının bedeninden ve hareketlerinden yola çıkarak onunla ilgili “senaryolar” yazmaya başlar. Zaten, bazı çehrelerin güzel bir şiir gibi göze hoş geldiğini, bu çehreye bakan gözün sahibinde şairâne bir seyretme hissinden başka bir his uyandıramayacağını belirtir. Arkası yarın tarzında bir fotoromanı yahut bir televizyon dizisi takip eder gibi günlük penceresinin kenarına geçen anlatıcı, bir zaman aynı şemsiyeli kadınla genç bir zabitin aşk maceralarını “Bu levha-i saadeti bir gün-birkaç ay evvel o muaşaka-i muhterizenin kürsi-i tes’idi olan pencere[sin]den sey[er]derken” (188), taşınmasıyla birlikte bu seyir zevklerinden de olur. Beş sene sonra ise bu kez, yine ona temaşa “sanatına” bütün incelikleriyle imkân tanıyan vapurda rastlar. Anlatıcı, “Bir iki saat güvertede bir tarafa büzülerek oturmak... Küçük uçlarıyla havayı koklamak istiyormuşçasına yukarı kalkık burunlarını ara sıra ellerindeki magazinlerden kaldıran İngiliz kadınlarını seyretmek, bazan sahilin bir manzarasına dalıp kalmak...” (190) maksadıyla bilet alıp vapurda koltuğa geçer. Arkasından bir kadının başka bir kadına Zerrin diye seslenmesi ile bu kez penceresinden kendisini ve hikâyesini izlediği kadını görür. Onu gözleriyle izlemeye

koyulan anlatıcı, “orta kamarada kalmak”, kadının “açık pencereden görünen başının arkasını seyretmek” için “burunlarının ucu havaya kaldıran İngiliz kadınlarını” izlemeye ihtiyacı olmadığından da dem vurarak, penceresindeki kadını izleyebileceği bir yer bulur (193-94). Bu hikâyede hem pencerenin hem de vapurun kamera-gözün *pan* ve *zoom* gibifarklı çekim teknikleri sunmasına imkân sağladığı görülebilir.



İKİNCİ BÖLÜM: MANZARA VE İÇSEL İNSAN

A. Hafıza

Tezin ilk bölümü, yeni ulaşım araçları, teknolojik görüntülme cihazları ve kamuya açılan temâşa alanları gibi modernleşme araçlarının şehir manzarasını nasıl değiştirdiği ve bu değişen manzaranın ne şekilde algılandığını açıklamaya yöneliktir. Tezin bu ikinci bölümü ise, bu değişen manzaranın “içsel insan”, “toplumsal tip” ve “flâneur”ü nasıl oluşturduğu ve bu “içsel insan” tipinin aslında manzarayı kendi içinde tekrar ne şekilde ürettiğini ortaya çıkarmaya yönelik olacaktır. Bu bölümün “Hafıza”yı odağına alan bu alt başlığında öncelikle, “içsel insan”, “toplumsal tip” ve “flâneur”den ne kastedildiğini, bu kavramların birbiriyle ilişkilerini açıklamak gerekir.

“İçsel insan”, kavram olarak tezin teorik ana kaynağı Kojin Karatani’nin *Derinliğin Keşfi*’nde kullanılır. En baştan, Karatani, Japon edebiyatında “manzarayı keşfeden” ilk edebi eserlerden biri olarak değerlendirdiği Doppo Kunikida’nın Halit Ziya anlatılarındaki olay örgüsünü hatırlatır bir şekilde kahramanın unutmasına imkân olmayan kişileri anlattığı, olayların vapur gibi çeşitli kamusal anlarda cereyan ettiği *Unutamadığım Kişiler* (1899) adlı romanını, “manzaranın” içsel bir alt üst oluş sonucunda keşfedildiğini gösteren ilk ve en önemli romanlardan biri olarak niteler (39). “İçsel insan” ve “manzara”nın birbirini etkileyen, birbirinden etkilenen, birbirine bağımlı yapılarını belirtmekte yarar var. Karatani’ye göre *Unutamadığım Kişiler*’deki “manzara” sadece bir manzara değil, radikal bir alt üst oluşturmaz. Manzara, ancak bir alt üst sonucu, çevresine ilgisiz olan, “dışarıyı göremeyen” bir “içsel kişi” (*inner man*) tarafından keşfedilir (40). Karatani’nin “manzara” ve “içsel insan” ilişkisine yönelik bu değerlendirmeleri, manzaranın yalnızca dışarıda olmadığına, insanın kendi içinde de yaratılan bir algılama ve o algıyı yansıtmaya biçimi olduğuna yönelik çıkarımlar

yaptırır. Bu minvalde, “manzara”nın içinde bulunduğu, yaşadığı, gezdiği, karşılaştığı çevreyi, sokakları, insanları gözlemleyerek onları içinde yeniden konumlandıran, hareketlendiren, konuşturan yani onları içinde yaşatmaya devam eden “insan” tarafından keşfedildiği açıktır. Bölümün ilk paragrafında belirtildiği gibi “içsel insan” “flâneur” ve “toplumsal tip”le birlikte kardeş kavramlar olarak nitelenebilir. Walter Benjamin, modernizmi Paris’te inşa edilen pasajlar ve bu pasajlar içerisinde çevresindeki vitrinleri ve hareketleri gözlemleyerek dolaşan *flâneur*lerin etkileşimlerini anlattığı denemelerinden birinde tekrar flâneurün evinin pasajlar olduğunu yineleyerek cadde/pasaj-flâneur ilişkisini açıklamak için Guys’ın Baudelaire’den alıntılacağı bir sözünü verir: “Bir kalabalık içerisinde sıkılabilen, aptalın tekidir. Evet yineliyorum, bir aptaldır, hem de aşağı görülmesi gereken bir aptal.” (akt. Benjamin, 131). *Flâneur* aslında yaşadığı, gezindiği caddeyi ya da pasajı bütün içerenleriyle *manzara* olarak algılayan *içsel insandır*. Ulus Baker’in flâneur ile pek çok ortak özellik gösteren kavramı “toplumsal tip” ise bizzat Baker tarafından dokuz maddede açıklanır. Buna göre, gözlemlenmesi ve yaratımında hayalgücü kudretinin etkili olduğu, toplumsal çevrenin parçası olarak herkes tarafından “görselleştirilebilen” ve anlaşılabilen “toplumsal tip” (91); gerçek psikolojik bir şahsiyet olarak “duygusal” (93), modern (96), kendisinin zihin meşguliyetinin bir simgesi veya nesnesi olarak tasarlanmış olmasından önce, ilkin toplum tarafından “görülmesi” gereken bir “imaj” (97), modern bir yaşamın bütün bir manzarasını birlikte resmedebilen anların fotoğrafçılığı ve resimde İzlenimciliğin resmettiği manzaranın parçasıdır (98). “İçsel insan”, “flâneur” ve “toplumsal tip” bütün bu içerenlerinin benzerliğinden ötürü üçüz kavramlardır. Bu üçüzlüğün temsilcisi olan “modern” şahsiyet toplum içinde, caddelerde, kalabalıklarda; “görünerek”, bir “manzara”nın parçası olarak, kimi zaman da kendisi zihninde o manzaranın

“parçasını” yaratarak kendini ve çevresini bir “imaj” olarak sunan ya da sunduran kişidir.

Unutmadığım Kişiler’deki içsel kahraman gibi Halit Ziya’nın kendi içinde yaşayan kahramanları da caddelerin içinden, pencerelerden, vapurlardan ve tramvaylardan çeşitli “manzara” kesitleri izleyen ve bir anlamda “manzara”yı keşfeden, kendi de manzaranın içinde bir “imaj” oluşturan “içsel insanlar”ın, “flâneurler”in ve “toplumsal tipler”in birer örnekleridir. Bu bağlamda “hafıza”, gözlemlenen manzaraların depolandığı ve yeniden üretildiği yer olarak “içsel insan” ve “manzara” arasındaki karşılıklı ilişkide başvuru olan ilk kaynak olacaktır. Halit Ziya *Aşka Dair*’deki “Geçmişin Arasında” adlı, çocukluk ve gençlik anılarını zihninde uyandırmak, kendine eskiden görüldüğü gibi sağlıklı ve yakışıklı bir imaj tasavvur etmek için on iki yaşına kadar yaşadığı Fatih- Suriçi civarındaki mahallesine dönen kahramanın melankolik bir şekilde şu andaki ihtiyar kendisiyle yüzleştiği hikâyede manzaranın keşfi ve hafızanın birbirini üreten karşılıklı ilişkisi açık bir şekilde görünebilir.

“Bunun merkezi bir taraftan Sepetçiler’e, diğer taraftan Saraçhane’ye dönen sokağın köşesinde mebniydi [dikiliydi]. Gözlerimi kapayarak çocukluğumun en derin siyahlıklarına, en uzak bucaklarına hatıramı sevk ettikçe, karanlık gecelerde müfrit [aşırı] bir dikkatle görülüyor zannedilen ısıltılar belirsizliğiyle mahiyeti anlaşılmaya vakit kalmadan uyanıp sönen iltimalar [parıldamalar] arasından başka muhitler, başka ufuklar hissetmek vehmindeyim [başka çevrelerin, ufukların hayalini kuruyorum]. Fakat o mıntıka dairesinde hatıra ve tahassüslerimin vazih [anı ve duygularımın net] bir levhasını görüyorum. Diyebilirim ki kendimi, o zamanın benini, adım adım bütün tafsilatıyla takip edebiliyorum, gözlerimin içinde onun hiç olmazsa altı senelik ömrünü böyle dönen levhalar şeklinde çevirip yaşattıkça sevilen bir küçük kardeşi büyütüyormuşçasına ruhumda mesut bir handenin mestilerini [gülüşün sarhoşluklarını] duyarım.” (106).

Hikâyenin anlatıcısı, Suriçi bölgesinde yürüyerek çocukluk hatıralarını arar. Çevresinde gördüğü manzaradan çocukluğuna yönelik hatıraların canlanmasını arzular. Hafızasını yoklar. Aslında, yürüme eylemi sokakta geçmişe yönelik bir arayış

içinde olan içsel insan, flâneur, toplumsal tip için oldukça önemlidir. Nitekim, yürüyüş, şehrin hızlı değişiminin de etkisiyle modern şehir ruhuna aykırı görünür ve yürüyüşün sokak nezdinde gerektirdiği sürekli bakış, bireyin yapılmış yolları geçerek ve genellikle kent sakinlerinin içinde yaşadığı ama farkında olmadığı marjinal bölgeleri keşfederek şehrin resmi temsiline meydan okuma olanağı sunar (Covery, 10). Hatıralarını aradığı manzaradan, kesitler halinde hafızasında canlanan yaşanmışlıkları hep bir “levha” anlatısının içinden gelir. Tezin üçüncü bölümünde levha anlatısına alt başlık dahilinde odaklanılacaktır. Ancak, Halit Ziya’nın anlatısında bir hayli yaygın olarak kullanılan “levha” metaforunun manzara ve içsel insan etkileşiminin devreye girdiği noktalarda zuhur ettiğini belirtmeden geçmemek gerek. Halit Ziya genel olarak anlatılarında nerede, çevresine diğer insanlarla diyalog kurmadığı için ilgisiz gibi görünen ancak çevresini gözlemleyen “içsel insan” ve onun odaklandığı belli bir manzarayı koyarsa, orada algılanan bu manzarayı bir “levha” anlatısı dahilinde tablo içinde görselleştirerek verir. Bu alıntının sonlarına doğru baktığı manzaranın etkisiyle, geçmişindeki kendini bulan ve bu küçük çocuğu gözlerinin içinde farklı farklı levhalar içinde görselleştirerek, belki bir levhada o küçük çocuğa kar topu oynatırken diğerinde de onu okula göndererek, gittikçe büyütür. Burada, çeşitli şekillerde fragmanlar görevi gören “levha”nın sinematografik yapısını da söylemeden geçmemek gerekir. Nitekim, sinemanın kentsel manzaranın açık bir parçası olmadan, modern “gösteri toplumu”nu belirlemeden önce, hareket algısı bakımından algı psikolojisinin on dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki krizine bir cevap teşkil etmiştir zira, sinematografi insana imajlar, resimler, fotoğraf ve hakiki teatral veya doğal hareket gibi sıradan imajların yeniden üretilebileceğini göstermiştir (Deleuze’den akt. Baker, 235). “Geçmişin Arasında”nın kahramanının çocukluğunun geçtiği yerlere giderek, hafızasında çocukluk anılarını araması ve onları tekrar ve tekrar çerçevelenmiş ve hareketli bir

levha anlatısının içinden hatırlaması ve sunması, hem anlatının bir çerçeve dahilinde verilmesi hem çerçevenin içine yerleştirilen anlatıların hareketli olması hem de bunların tekrar ve tekrar üretilmesi nedeniyle oldukça sinematografiktir. Üstelik, manzaranın canlandığı hafızayı “levha” anlatısıyla yansıtmayı bu hikâyede yalnızca bu alıntıyla da sınırlı değildir. “[b]azen uyandırılacak bir hatıra, kaçınıcı bir dakikadan resmi dimağıma mahkûk kalmış [kazınmış] bir manzara yahut birdenbire bir yerden geçerken, garip bir vuzuh [aydınlık] ile tutuşup uyanıveren bir levha için yer yer gecikerek saatlerce dolaşırdı[m].” (107) ya da “Bu dakikada, eski ben, tekrar meydana çıkardı ve bu defa mevcudiyeti yüzlerce temas ile bölünerek, müteaddit [sayısız] parçalardan müteşekkil bir âyinede mün’akis [oluşmuş bir aynada yansımış] bir şekil çoğalmasıyla fakat her biri başka bir hatırayı yaşayarak, başka bir manzarayı ihya ederek [canlandırarak], başka bir levhaya hayat vererek, tekrar gözlerimin önünde dirilirdi.” (109) gibi örnekler hikâye anlatıcısının, çocukluğunda yaşadığı semtteki manzaralara tek tek bakarak, hafızasında çocukluğuna yönelik anıları bir tablo içerisinde görselleştirerek canlandırmaya çalıştığının örnekleridir. Elizabeth Fay, kendini yansıtıcı düşünce (self reflexive thinking) ve imgelemin ilk olarak Wordsworth’ün *The Prelude*’ünde görüldüğünü söyler. Bu eserde, konuşmacı şair kendi ahlaki benliğiyle yüz yüze gelir. Bu yüz yüzeliliğin bulunduğu ortam şiirsel ve görsel imgelemin oldukça önemli olduğu hafızadır. Şairin hatırladığı sahneler onu çerçeveler, belli bir perspektiften onun önceki hayatındaki zemini resmeder (5).

Ziya’nın ölümünden üç sene önce basılan ve burada bahsi geçen hikâyelerinin aksine son dönem hikâyelerini barındıran İzmir Hikâyeleri’nin başlangıç hikâyesi “Gerilere Doğru”da “Geçmişin Arasında”yı çokça hatırlatır bir şekilde bu kez İzmir sokaklarında çocukluk ve gençlik hatıralarını arayan ihtiyar bir anlatıcıyla karşılaşırız. Bu ihtiyar anlatıcı aslında Ziya’nın bizzat kendisidir. Hikâyenin başlangıcından

sonuna kadar ara ara, yaş aldıkça “gerilere doğru bakma” ihtiyacının önem arz ettiğinden dem vurulur. “Lezzetli” bir aktivite olan gerilere doğru bakmak ekseriyetle “hayalde”, “gözler kapanarak” yapılır (17). Yani, dışarıyla bağlantısını kesen ve kendi içine yönelen bir “içsel insan” vardır. Birden anlatıcı kendini “Geçmişin Arasında”nın kahramanının yaptığı gibi Suriçi’nin Beyazıd’dan Fatih’e ya da Dökmeciler’e uzanan muhitlerinde bulur (21). Ancak, anlatıcı bir önceki hikâyedekinin aksine İstanbul’a yönelik geriye gidişini bizzat sokakların kendisini değil, hafızasındaki sokakları gezerek yapar. Daha sonra anlatıcı, gerilere doğru gitmenin hazzını bizzat İzmir üzerinden İzmir caddelerini gezerek, manzaraları yakalayarak tatmaya çalışır. İlk önce otomobille eski Frenk, Rum ve Ermeni mahallelerini gezmeye başlar, ertesi gün de yine otomobille Tilkilik’e, Yokuşbaşı’na, Çakmakfırını’na uğrayarak “[b]enliği[nin] çocukluk ve gençlik şekillerini buralarda tekrar yaşatı[r].” (25). Burada dedesinden kalma konağın harabeliğiyle karşılaşmasından sonra ona gelen “ölüm manzarası” hissinden sonra arabaya tekrar atlar, araba şoförüne de “hiçbir şey diyemeyerek”, Kemeraltı Caddesi’ne doğru gitmek için şoföre emir vererek “[b]u aile yurdunun izihlal [çöküş] manzarasından uzaklara kaçmak iste[r].” (26). Burada bir önceki hikâyede “levha” olarak verilen zihindeki görsel canlandırmanın bu kez direkt “manzara”ya evrildiği görülür. Daha sonra anlatıcı Halit Ziya, yazarlık hayatının ilk evresini teşkil eden İzmir’deki genç edip Halit’le yüzleşir. “Gaşyolmuş” bir şekilde “tenha sokaklar”ı arşınladığı gezilerinde bu kez, beş dakika süre içinde “[o]n sekiz yirmi yaşında rüyalar gören ruhu hülya dolu bir genç hayatı yaşa[tan]” (34) musiki de ona eşlik eder. Yirmi dört yaşında terk ettiği İzmir’de çocukluk ve gençlik hatıralarını bulmak için gezintiye çıkan ihtiyar Ziya, hatıralarının büyük bir kısmını insanların ve mekanların yok olmasından ötürü bulamamanın acısını da duyar. Bir zamanlar yaşadığı İzmir’e yönelik hissettiği yabancılaşma duygusunu şu şekilde dile getirir:

“Kendimi yabancı bir memlekette, tanınmamış insanlar arasında buldum, sınırlarımdan bir ürperme aktı. Hakikaten İzmir’de, şu benim sevgili İzmir’imde mi idim?...” (46). Flâneur’ün bir zamanlar içinde özgürce gezindiği pasajların yıkılarak yerlerine geniş caddelerin açılması ve flâneur’ün bir zamanlar yaşadığı şehrin artık içinde bulunduğu şehir olmamasından duyduğu yabancılaşma hissine benzer buradaki durum. Kendi evini şehir ve onun mimarisi olarak kabul eden flâneur için, evin yıkımı hiç kuşkusuz onun için bir idealin kaybıdır. Bir zamanlar sokakta olanın kaybedilmesiyle artık hem Maistre hem de Huymans’ın bizleri sokağa değil de zihinsel bir yolculuğa teşvik eden gezintisinin biçimine doğru davet eder. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında Paris’te yolculuk etmek, flâner fiilini karşılamak için “bilincin gezinmesine ya da zihinsel olarak yolculuk etmesine izin vermek” anlamına gelen Arthur Rimbaud tarafından türetilmiş başka fiil kullanılır. Bu da Daniel Defoe’nun *Robinson Crusoe*’suna ithafen “hayali yolculuk” ve “soyutlanma” gibi ikiz temalarıyla Robinsonculuk kavramını çağrıştırır (Coverly, “Robinson ve Zihinsel Yolcu”, 57). Bu Robinson figürünün “içsel insan” ve “toplumsal tip”le benzerliği açıkça görünüyor. “Gerilere Doğru”da ise Ziya yirmi dört yaşına kadar yaşadığı şehrin değişiminden dolayı şehre ve kendi gençliğine duyduğu yabancılaşmayı “soyutlanma” ve “hayali yolculuk” yoluyla atlatabileceği bir sığınak olarak denizi bulur. Ziya anlatılarında, denizin; denizdeki kabarmaları, ışık oyunlarını vs izleyerek yani kendine bir manzara bularak, içine dönen ve kendi içsellikliğini keşfeden kahramanları yaratması bakımından eyleyici konumda olması önemlidir. Ziya’nın kendisi bu kez kahramanları Ahmet Cemil ve diğerleri gibi denize bakarlar⁹. Ziya denizi şu şekilde anlatır:

⁹Halit Ziya anlatılarında manzara olarak deniz teması özellikle melâl anlatılarında yoğun olarak kullanılan bir izlettir. Örneğin, *Küçük Hikâyeler*’den “Küçük Kambur”da, bebeklikte geçirdiği elim kaza sonucu sırtında kamburu çıkan çocuk karakter çirkinliğini keşfiyle ve bundan kurtulamayacağı sanısıyla kendisini “[u]çurumun kenarında, Marmara açıklarına doğru parıldayan denizin karşısında [bulur].” (142).

“Ah! Bu deniz!... Günün her saatinde başka levhalar [manzaralar] gösteren, hususıyla akşamüzeri, gecenin ilk karartıları henüz yayılmadan evvel, batmak üzere olan güneşin kızıl iltimaları [parıltıları] suların çalkantıları üzerinde oynasırken, birer birer silinip yerlerini gölgelere terk ederken, ben bu denizin karşısında ne hülyalara [hayallere] dalmış, gençliğimin nasıl rüyaları içinde yüzerek hayatımın gelecek yılları için ne zengin emellerle uyumuş idim.” (46).

Günlerce çocukluk ve ilk gençlik yıllarındaki hatıralarla yüzleşmek amacıyla İzmir’i sokak sokak gezen Ziya’nın deniz temasına bu denli kendini “kaptırdığı” anda bir genç yanındaki tabureye oturmak için müsaade ister. Bu on sekiz yaşlarındaki genç, ihtiyar Ziya’ya “beni tanımadınız mı?” diye sorar. Ziya’nın olumsuz cevabı üzerine “Altmış sene evveline kadar gerilere doğru bir göz gezdirirseniz belki bulursunuz.” (47) diye Ziya’ya zihnini bir film kasedi gibi başa sarmasını salık veren gence Ziya ismini sorar. Genç, yutkunur ve “Halid!... [H]alid Ziya, Uşaklılar’dan...” diye cevap verir. “[K]aybolmuş bir torununa kavuşmuş gibi sevincinden çıldır[an] (47) Halit Ziya ilerde başarılı bir edip olmayı arzulayan gence ne yaptığını sorar. Gencin cevabı ise yine deniz, temaşa ve yalnızlık üçlüsünü verir: “Hülyalarımın içinde bir sarhoş gibi sallanarak, oradan oraya yuvarlanarak gidiyorum[.] Ben hemen her akşamüzeri işten çıkınca buraya rıhtıma gelir, denizin karşısında oturur ve gözlerim kararmaya başlayan ufuklara, sislere boğulan dağlara, üzerlerinde güneş parçaları oynayarak uzaklaşan suların çırpıntılarına dalarak emellerimi kovaladım.” (48). Hayatının son demlerini yaşayan ihtiyar Ziya, tıpkı gençliğinde yaptığı ve çoğu kahramanına da yaptırdığı gibi kendine en ideal şekilde deniz kıyısında, deniz temasında döner. Deniz, burada olduğu gibi bazen kendini arayışın bazen de edebi eser için ilham arayışının yeridir Ziya için. Dönemine göre oldukça avangard sayılabilecek bir şekilde deniz kenarında bir akşam vakti kendi gençliğiyle karşılaşan ve onunla sohbete girişen Ziya’nın gençliği geldiği gibi “Bir hayal gibi iskemlesinden silin[ir gider].” (49).

Bu başlıkta son olarak “Gerilere doğru” bakmanın lezzetinin anlatıldığı *Bir Hikâye-i Sevda* adlı kitabın “Güzel Artemisya” hikâyesinde geçmiş güzel yaşantıya yönelik hafızanın çocukluğun geçtiği şehrin bir yapısıyla yıllar sonra karşılaşınca uyanması durumu, üstelik bu kez “dürbün” gibi sinematografik denebilecek bir aletin de hafızada geriye doğru “göz gezirirken” kullanılmasıyla kendini gösterir.

“İnsanın hayatında hatırat-ı maziye tevcih olunan nazar-ı ric’î [geçmişin anılarına dönük bakış] bence aynıyla tersine çevrilerek bakılan bir dürbüne benzer: Bütün menâzır ve eşkâl [manzara ve şekiller] uzaklarda, ancak fark olunabilen uzun mesafelerde sırayla durur; fakat elvana, hututa [renklere, hatlara] ait olan bütün nazarı rencide edecek nekaisi [noksanları] mesafenin bu’duyla [uzaklığıyla] örtülmüş, gizlenmiştir. Yıkık duvarlar, fersude [eski] binalar, mülevves [pis] sokaklar, hepsi resimlerde güzel görünen menazir gibi latif, hoş, nazar-nevaz bir zarafet kesbeder [göz okşayan bir incelik kazanır]. İşte ben de bu dürbünü tersine çevirince bütün eski hatıraları böyle uzaktan bir zarafet-i münceliye [parlak bir incelik] görüyorum[.] Hayat-ı maziye [geçmiş hayatımın], çocukluk devre-i mesudesinin [mutlu çocukluk döneminin] içinde hâlâ incila-yı hatırasıyla [anısının parlaklığıyla] gözlerimi taltif eden menazirden [kamaştıran manzaralardan] biri Alcazar d’Amerique Sahnesi’dir.¹⁰” (27).

Anlatımlarından şu an otuz iki yaşında olduğu anlaşılan anlatıcı, hikâyeye hafızada “gerilere doğru” gitmenin bu haz verici yönünü anlatarak başlar. Galata’da yürüdüğü bir günde Alcazar d’Amerique’nin önünden geçmesiyle kendini yirmi yıl önce on iki yaşında ailesiyle birlikte izlediği kanto gecelerinde bulur. Kanto gecelerinden aklında en belirgin yüz olarak Kantocu Güzel Artemisya vardır. Yine bu kez Concordia’nın önünden geçerken, yirmi sene önceki Artemisya’nın kırk beşlik haliyle burada sahneye çıkmasının ilanını görür.

¹⁰Alcazar d’Amerique: “Alcazar Amerikan Tiyatrosu; İstanbul’daki bazı tiyatro ve sinemaların adı Alkazar’dı. Ancak 19. yy’da, Tophane Caddesi, 216 no’da bulunan Alkazar’ın adı halk arasında Amerikan Tiyatrosu ya da Amerikan Alkazarı olarak bilinirdi. İki sıra locası vardı. Kantocularıyla ünlüydü. Çoğu oyunları padomim ve şarkılı oyunlardı. Asıl adının Kadriye Hanım olduğu söylenen zamanın ünlü kantocusu Matmazel Küçük Amelya kanto yapardı. İzleyicilerinin çoğu gemiciler ve Galatalılardı. Bundan başka Alkazar adını taşıyan iki tane daha tiyatro sonraki yıllarda açıldı.” (Hazırlayanın dipnotundan, 27-28)

B. Manzara Olarak İnsan

Walter Benjamin Simmel'den de yararlanarak, on dokuzuncu yüzyılda büyük kentlerde otobüs, tren, tramvay gibi toplu taşıma araçlarının gelişmesiyle birlikte insanların birbiriyle konuşmadan saatlerce bakışmak zorunda kaldıklarını, yani bu yüzyılda gözün etkinliğinin kulağın etkinliğine daha ağır basmaya başladığını belirtir ("Flâneur", 132). Bu yüzyılda, vapur, tramvay, geniş caddeler, mesire alanları gibi "kamusal alan"larda kendine manzara olarak doğaya ya da mimariye ait manzaranın dışında çeşitli insanları seçen "içsel insan"lar vardır. Bir anlamda bu durum, bir sonraki alt başlıkta değinilecek olan "manzara olarak yüzün keşfedilmesi"ni de beraberinde getirir. Bu başlığı bir sonraki alt başlıktan ayıracak olan şey, kamusal alanda karşılaşmalarla, içsel insanın gözlerini çevirdiği "insan manzaraları"nın içsel insan tarafından kendi özgül bireyselliklerinden ayrılarak, yine içsel insanın zihninde onlara yeni hikâyeler yazılması olacaktır. Halit Ziya anlatsısında yine örneklerine bolca rastlanabilen bir durumdur bu. Elizabeth Fay'e göre romantik İngiliz resmi ve romanının ortaya çıktığı on sekizinci yüzyıl sonu on dokuzuncu yüzyıl başı dönem, görme ya da izleme, görsel bir pratik olarak tüketim olan alışverişten ayrı düşünülemez. Aslında buradaki "tüketim" vurgusu gözün her şeyi tüketim ve kendini resmetmeyle ilişkilendirdiği Fay'in altını çizdiği "portre okumaları"nın daha sonra parklarda, sosyal toplantılarda karşılaşılan/izlenen insanların "okunması"yla ilişkilidir (35). Bu durum, Mary Hays'ın yarı otobiyografik romanı *Memoirs of Emma Courtney* (1796)'de, baş karakter Emma'nın sevdiği adam Augustus'un portresini onu daha iyi anlayabilmek için günlük bir pratik olarak üzerinde çalışarak, öğrenilerek okumasında görülür. Bu okuma çalışmalarında Emma bir bakıma kendisiyle ilgili bir aydınlanmaya ulaşır (Fay, 55-56). İnsan ya da yüz okumak bu bölüm ve manzara olarak yüzün keşfini ele alan takip eden bölümün ana izleklerinden biridir. Çünkü, Halit Ziya'nın manzara

olarak insana ve yüze odaklanan karakterleri o yüzün, o bedenin ve hareketin sahibi insanı okumaya, onunla ilgili “muhtemel senaryo”lar üretmeye meyillidir.

Kojin Karatani’nin “manzaranın keşfi” ve “içsel insan” arasındaki ilişkiyi genel olarak üzerinden anlattığı Kunikida’nın *Unutamadığım Kişiler* romanından yaptığı uzun alıntı sonucunda romanda keşfedilen manzaraya yönelik yaptığı şu değerlendirme önemlidir: “Uzun bir alıntı yaparak, burada, adanın gölgesindeki adamın “kişi” olarak değil “manzara” olarak görüldüğünü söylemek istedim.” (39). Burada çeşitli şekillerde örnekleri verilecek Halit Ziya anlatılarında da gözetlenenlerin “içsel insan” nezdinde “kişi” olarak değil de onun hikâyeler üretmesini sağlayan “manzara”larıdır. *Solgun Demet*’teki “Penceremin Hikâyesi” adlı hikâyede anlatıcı Alfred Hitchcock’un *Rear Window* (1954) filmindeki kurguyu andırır şekilde, penceresini panoramik bir çerçeve içerisinde neredeyse kamera gibi kullanan kahramanın yeni evli çift olan komşularını gözetlemesini anlatır. Tabii, burada kahramanın elinde “dürbün” yoktur. Anlatıcı, “Uzun yağmurlardan sonra ıslak topraklara ruhu okşayıcı bir hareket serperek parlayan güneşin altında bir kûşe-yi sahraya [kır köşesine] benzeyen mahallenin arka cihetine [tarafına] pencere[sini] aç[ar]”, “kütüphane[sinin] hücreleri içinde bütün bir kışla bir mukaddime-i abdar-ı hüzn-i elemini [baharın taze başlangıcının kederli hüznünü] uyumakla geçiren a’sar-ı mürde hükema ve üdebasına [geçmiş yüzyılların düşünür ve edebiyatçılara] bir parça mayıs güneşi göstermek iste[rken]”(117) karşı penceresinde mutlu bir şekilde aşklarını yaşayan yeni komşularını görür. Bu görüşten sonra komşularının pencerenin bulunduğu odadaki aktivitelerini gözetlemek anlatıcı için neredeyse bir tutkuya dönüşür. Komşularının odasını fütursuzca gözlemeye imkân veren kendi odasının penceresi de kahramanın röntgenci bakışına bir hayli imkân tanır. Bir şeyi seyrederken seyretmeye olanak sağlayan günün teknolojisi dirençli (*resistant*) bakışı da beraberinde getirir (Fay, 64). Bu teknoloji on sekizinci yüzyıl sonlarında

kişinin kendisine yönelik bakışını doğuran büyük ölçekli aynalar ve boy aynalarıyken (Fay, 64) bu hikâyede dirençli bakışı öznenin kendisinden dışarı taşıran pencere olmuştur. Gözlerini komşularının odasından dışarı ayırmayan anlatıcı için “alegorik bir şekilde” “[k]ırık camlı fenere aşıyansaz [yuva yapmış] [p]embe gagalarıyla öpüşen bir çift kumr[u]”ya (118) evrilen bu çift, anlatıcının çiftin hareketlerini gözlemleyerek onların o anki durumlarıyla ilgili gündelik “senaryo”lar yazmasına imkân tanıyan “hikâye kişi”lerine dönüşür. Karşılıklı dikiş dikmelerinden terzi oldukları anlaşılan çiftten erkek olanının dikiş makinesinin satılması ve çiftin mutsuz tavırlarından anlatıcı ve biz erkeğin bir kaza sonrası sakat kaldığını anlarız. Anlatıcı, kadının dikiş dikerkenki halini anlattığı şu ifadede bu çiftin kendisi için bizzat bir manzara olduğundan söz eder: “[N]ihayet inerek bütün bu ameliyatı [işleri] güneşe karşı yapmış olmaktan mütevellid [doğan] taab-ı basarı [göz yorgunluğunu] dinlendirmek içi elini gözlerine bir tutuşu vardı ki bu manzaradan, bilmem nasıl, bir şiir-i şuh ü saf tereşşuh eder [saf ve şuh bir şiir sızıyor] gibiydi. “(118). Hikâyenin sonlarında ise anlatıcı, penceresinin mutlu başlayan hikâyesinin “Bu günden sonra [b]ir faciaya tebeddül e[ttiğini] [dönüş[tüğünü].” (125) söyler. Anlatıcı için, penceresi ona çeşitli şekillerde imajlar üreten sinema perdesi gibidir.

Bir Yazın Tarihi’nin “Kırk Para” adlı hikâyesinde ise Şişli’de caddeye nazır bir şekilde elinde kahvesiyle temaşaya koyulan bir anlatıcı vardır. Kahraman, caddenin تنها bir yerinde onunla ilişkisi olmayan kayıtsız alemin “elvâh”ı (tabloları) gibi geçen arabalar ve insanlardan uzakmışçasına düşünmeyerek, “[i]nsana yalnızlığın bahşeylediği atâlet-i sekîne-i hissiyat [duygu tembelliği] içinde düşünmemekten mütevellid bir vehm-i adem-i mevcudiyetin [yokluk kuruntusunun] hazz-ı amîkiyle [derin hazzıyla] güya hüviyetime bir tayerân-ı heva-yı mütehabbir [buharalaşan havanın uçuculuğu] gelirke[n]” (89), gözleri karşıda bir eliyle annesinin, diğer eliyle de babasının elini

tutmuş bir çocuk görür. Burada, kahramanın içinde bulunduğu durumun anlatımı, kesin bir şekilde Karatani'nin "içsel insan" tanımının örneğidir. Kahraman kalabalık ve hareketin yoğun olduğu bir caddenin تنها bir köşesine elinde "kahvesiyle" dikilir. O anda etrafında akan insan ve araba trafiği ancak onun zihin "tablosunda" bir arka fondur. Derken, bu zihin tablosunu tamamlayan odak manzara, üç kişilik bir çekirdek aile olur. Yani, manzara ancak "çevresine ilgisiz olan bir içsel kişi tarafından keşfedilir." "Penceremin Hikâyesi"ndeki kurguya benzer şekilde "içsel" kahraman, kendine manzara olarak bir aileyi seçer, bu ailedeki her bir ferdi birbirine eklemleyerek kendine anlatısal bir "tablo" çıkarır. Çocuğun hareketlerinden çocuğun yaklaşmakta olan tramvaya binmek istediğine yönelik bir çıkarım yapan anlatıcı, gelen yüksek mevkili tramvaya binemeyen ailenin bunu ailenin kıyafetlerini, babanın çaresiz duruşunu da gözlemleyerek, fakirlikten dolayı yapamadığı sonucuna varır. Yani anlatıcı, gözlemlediği, her hareketle ilgili muhtemel "senaryo"lar üretir. Burada fakir aileye ve onların çaresizliğine yönelik anlatım biraz da İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni çağırıştırır. Baba, acıklı bir şekilde, çocuğunun istediği tramvaya yeterliparası olmadığı için ailesini bindiremez. Anlatıcı, bu acıklı "manzara"ya kendini kaptırarak daha fazla bir şey düşünemez. "Bu levha bütün bu yaşayan üç simanın kitâb-ı ruh-ı müştereki [ruhlarının ortak kitabı] gibidir, okunmakla bitmez. Ben artık bu manzaradan sonra düşünmeye muktedir olamadım [güç getiremedim], onları seyrederken düşünüyordum." (92) der. Bu aile anlatıcı tarafından, gözlemlenerek bir kitap ya da bir tablo gibi yaratılmaya/okunmaya çalışılır. Ancak bu kitap/tablo, okurunun da onun yaratım sürecinde interaktif bir rol oynadığı bir eserdir. Benzer şekilde, *Bir Şi'r-i Hayal*'in "Küçük Bir Levha" adlı hikâyesinde anlatıcı, hikâyesine sokakta her gün her adım başında karşılaştığı vakaların bazen hatıralardan ziyade birer "levha" oluşturduğunu söyler. Bu levhalardan birini ise bir gün Taksim caddelerinden birinde

o kadar, araba, tramvay ve insan kalabalığı içinde asker gibi yürüyen beş yaşında bir çocuk çeker. İsmi zikredilen hikâyelerdeki duruma benzer şekilde anlatıcı çocuğu gözlemler ve ona gözlemlerinden yola çıkarak hikâyeler kurar. Karatani, Rus Biçimbilimciliğinin kurucularından Şklovski'nin gerçekliğin özünün “alışkanlığı kırmak” olduğunu söylemesinden hareketle aslında bu “alışkanlığı kırma”nın bireyin görmeye alışkın olduğu şeylerin dışında/ötesinde şeyler görmeye zorlanmasından ileri geldiğini söyler. Yani, gerçeklik manzarayı salt betimlemek değil, onu sürekli yaratmaktır. Gerçeklik olarak orada bulunan ancak o ana kadar kimse tarafından görülmemiş manzarayı var kılmaktır. Bundan dolayı da gerçekçi her zaman “içsel insan”dır (44). Bu minvalde, romantizm ile gerçekliği işlev bakımından karşıt saymak da anlamsızdır çünkü bütün bu keşif süreci nesne tarafından anlatılırsa gerçekçi, özne tarafından anlatılırsa romantiktir (45). Bu tezde, Halit Ziya realist midir, romantik midir sorusunun cevabı aranmıyor. Ancak, *Mai ve Siyah* gibi bir romanın aynı anda hem gerçekçi hem de romantik yönünün olması bununla açıklanabilir mesela. Bununla birlikte, Halit Ziya “hayal ve hakikat” meselesi üzerinden roman ve hikâye anlatımına yönelik değerlendirmeler yaptığı *Hikâye*'sinde, romanın derûnunda mitolojilerde olduğu gibi bir takım olağanüstülükler yani “havarık-ı hayalat” barındırması gerektiğini belirten (*Ahbar-ı Âsâra Tamim-i Enzâr*, 33) Ahmet Mithat'a (ö. 1912) karşı çıkarak realist olan Balzac'ın başarısını anlatırken Balzac'ın hikâyelerindeki şahısların, romantiklerin hayal ürünü şahısları gibi bir hayalden, bir kopyanın gölgesinden oluşmadığını söyler (59). Yine, gerek Flaubert gerekse de Goncourt Kardeşler'in “canlı” anlatımlarının onları “resmederek” anlattıklarından ileri geldiğini söyleyen Halit Ziya, canlı tasvirin önemini şu şekilde de dile getirir: “[Realist bir yazar] Bir levhayı muayene ederken bir ressam zann olunur, bir evin tafsilatını anlatırken bir mimar kesilir.” (106). Kendi edebi ülküsünü anlattığı yazılarında ısrarla

“realist” olduğunu savunan Halit Ziya aslında hayalinde canlandığı levhayı doldururken, o levhadaki özneye odaklandığında romantik, nesneye odaklandığında ise realist olur. Pek tabii, aynı anda hem realist hem romantik de olabilir.

“İçsel insan”, “manzara” ve “manzaranın yeniden üretilebilirliği” konusuna gelindiğinde ise Halit Ziya’nın evlerin, tramvayların, vapurların pencerelerinden bakan; mesire yerlerinde ve caddelerde gezen “içsel insanlar”ı, odaklandığı manzarayı kendi içinde tekrar ve tekrar yaratır. Yine, *Bir Yazın Tarihi*’nden “Ölümünden Sonra” adlı hikâyeye bakıldığında bu kez, gamlı bir sonbahar günü Taksim Bahçesi’ne giden anlatıcı, orada ölü olarak kendini tasavvur eder, aynı yere bu kez babalarını kaybetmiş bir aile gelir ve anlatıcı onları izler. Sonbaharla, ölümle, siyahlıkla yoğrulan manzara geçmişini olmayan içsel insanın sesini verir. Taksim Bahçesi’nden görülen siyah manzarayı müteakiben anlatıcı: “Bütün menâzır [manzaralar] siyah bir rüyanın bulutları içinde boğuluyordu; ben de beraber...Ruhumda ne bir hatıra-ı mâzi [geçmiş anısı], ne bir emel-i istikbal [gelecek arzusu]... Her şey, her şey bütün tarih-i güzeste-i hayat [hayatın geçmiş tarihi] bütün hulya-yı âtî [gelecek hayalleri] siliniyordu.” (209-10) der. Geçmişe yönelik hafızayı canlandırmak için şehir manzarasına bakmak bir önceki bölümden örneklerle paralellik gösterir. Yalnız, bu hikâyede baskın olan kurgu, anlatıcının mezarlığa gelen diğer aileyi gözetlemesi ve onlarla ilgili “muhtemel senaryo”lar yazmasıdır. Hikâye mezarlıkta “ölmeye yatan” kahramanın kendi ölümünün kendinden geçirten zevkinden vazgeçerek kendisiyle hiç taalluku (alakası) bulunmayan bu “levha”yı bigâne gözlerle izlemesiyle devam eder (210). Burada izlenen levha, bütün bir ailenin babalarının yokluğuna karşı duydukları yasın toplamıdır.

C. Manzara Olarak Yüzün Keşfi

“Yavaşça tekarrüb ettim, ‘Ne güzel bir levha!’ dedim[.] Oh! Rica ederim, başınızı kaldırmayın; hayır, deminki gibi, yine öyle tıpkı evvelki hâl-i istiğrakınızda [dalgın halinizde] devam ediniz. Bu levhanın karşısında, bu sarı ayın altında sarı saçlarınızla orada, o kadar iyi bir mecmû [toplam] teşkil ediyorsunuz [oluşturuyorsunuz] ki...” (“Bir Yazın Tarihi”, 39). Olayların Boğaz’da bir yalıda cereyan ettiği “Bir Yazın Tarihi”nde anlatıcı olan erkek kahraman, içinde ay ışığı ve denizin yansıttığı fonla birlikte bir “tablo”nun içinden balkonda mehtabı izlemeye koyulan kadın karakterin yüzünü odağa yerleştirerek izler. Bu “dikizci” izleyiş, sade yüzün manzara olarak bir “içsel insan” tarafından keşfedilişini örnekler.

Karatani, “yüz olarak yüz”ün “manzara olarak manzara”da olduğu gibi ancak içsel bir alt üst oluş sonucunda keşfedildiğini belirtir. Aslında, tıpkı “manzara” çok eskiden var olduğu gibi “yüz” de “manzara”yla benzer bir geçmişe sahiptir. Fakat, yüzün olduğu gibi görünmesi sadece görme yetisiyle ilgili bir durum değildir. Yüzün “keşfedilmesi” için kavram (anlamlandırılan) olarak manzara ve sade yüzün üstünlükleriyle konuşlandıkları yerin alt üst olması gerekir. Bu olduğu zaman, ilk defa sade yüz ya da sade yüz olarak manzara anlamlandırılan unsurlar olurlar. O ana kadar [yüz gibi] anlamsız olduğu zannedilen şeylerin derin bir anlamları varmış gibi görünmeye başlar. Karatani’nin “manzaranın keşfi” dediği şey de aslında budur (58). Tanpınar’ın Türk edebiyatında şairin, gelenekli şiirdeki mazmun kalıplarının dışına çıkarak, ilk kez kendini gördüğü ânın Keçecizade İzzet Mola’nın *Mihnetkeşan* mesnevisinde olduğunu söylemesi bu bağlamda önemlidir. *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde Tanpınar, bu asrı, insanın kendisiyle bir başka şekilde karşılaştığı devir olarak tanımlar (84). Bu “başka şekilde kendisiyle karşılaşan insan” tipini de *Mihnetkeşan*’daki, şairin

seyahat ettiği at arabasının dökük aynasında kendi yüzünü fark ettiği o anlatıyla örnekler.

Refikim idi bir sühan-ver kişi
Bana mahrem olsun mu yâ er kişi
...
Mübâşih bana sûret ü sîreti
Hünerde hemen andırır İzzet'i
Uzun boylu, kösec cesîm'ül-vücûd
Cihânda adîli adîm'ül vücûd (akt. Tanpınar, 84)

Bu dizelerde, görsel bir unsur olarak kendi yüzünü arabanın aynasında başka bir insan, bir arkadaş olarak addeden şairin daha sonra o yüzün kendi yüzü olduğunu“fark etmesi” ve onu tarif etmesi anlatılır. Kendinden önceki şairlere kadar belli bir “anlam ifade etmeyen” sade yüz, İzzet Molla’da bir anlam kazanır, fark edilir, bu fark ediş karşısında hayrete düşürölür ve betimlenir. Tanpınar, Keçecizade’nin kendini at arabasının aynasında fark ettiği, kendi “yüzünü keşfettiği” an için bunun herhangi bir buluştan çok ileri giderek bir “sembol” olduğu tanımlamasını yapar (84). Yine, Tanpınar’ın bu yorumlarının ardından, yüzün “keşfedildiği” dönem için Avrupalı resmin devlet nezdinde kabul edilmeye başlandığı dönem tanımlaması yapması (84) da dikkate değerdir. Nitekim, Tanpınar’ın bu yorumları Osmanlı’da görselliğe yönelik “gelenekçi” paradigmanın kırılmaya başladığını hatırlatması açısından da Keçecizade’nin durumunu anlatması bakımından önemlidir.

Ahmet Rasim’in bir fotoğrafçı salonunda çektiği portre fotoğrafının basılmış versiyonunu eline aldığındaki “hayret” duygusunu anlattığı *Servet-i Fünûn*’un ilk yazılarından biri olan “Fotoğrafım” (1891) başlıklı yazısı, “manzara olarak kişinin kendi yüzünü keşfedişi”nin ilk örneklerinden sayılabilir. Fotoğrafın çekildiği ortamdan, fotoğrafçıya verdiği pozlardan, fotoğrafçının makineyi kullanışından ve onu basışından yabancılık ya da çekinmeyle karışık bir “büyülenme” ile söz eden Ahmet

Rasim, fotoğrafına dair “Bu ben imişim.” (akt. Ahmet Ersoy, 196) cümlesini kullanır. Bu cümle, eline aldığı fotoğrafta kendi suretiyle aynalar haricinde ilk kez karşılaşan insanın şaşkınlığını anlatır. Ahmet Ersoy’a göre ise bu cümle, Rasim’in kartona basılmış kendi imgesiyle göz göze geldiği andaki çarpılmadır. Ancak, Ersoy bu “çarpılma” ânı üzerinden tahminler yürüterek bunun nedeninin resimle kendi yüzü arasında gördüğü kusursuz benzerlik değil de kendi zihnindeki öz- imgesiyle yani kendi hayalinde canlandığı “suret”i ile fotoğraftaki kuru ve iki boyutlu suret arasındaki uyuşmazlıktan kaynaklandığını belirtir (196-7). Ahmet Rasim’in fotoğrafıyla karşılaştığı ânına yönelik büyülenme duygusu aslında bizi tekrar “hafıza”ya götürür. Fotoğraf aslında “[g]eçmişle (geçmiş zamandaki kendisiyle) karşılaşma hal[i]”ni (Ersoy, 197) temsil eder burada. Fotoğraf, yitip gitmiş bir ânın somut ve belirtisel bir izi olarak geçmişi yeniden olanaklı kılar (Ersoy, 198). Ahmet Rasim’in fotoğrafına verdiği tepkiye büyüleyici sıfatını veren de Rasim’in fotoğrafın geçmişi tekrar var eden bu özelliğinden dolayı, fotoğrafın suretinin sahibine geçmişe ve hafızaya yönelik “varoluşsal sorular” sordurabilmesidir. Ahmet Rasim, kendi fotoğrafına bir manzaraya bakar gibi dalıp gider, onu uzun süre temaşa eder ve geçmişteki kendisiyle şimdiki kendisi arasındaki “hazin” farkın şu şekilde ayırdına varır: “Müddet-i hayatıma nisbetle hemân bir dakîkalık fâsıla hükmünde olan şu zamân ile bulunduğum şu vakit arasında fikirce, emelce, hisçe ne derece tahavvülâta uğradığımı anladım. Dem-i evvelde beni meşgul eden hayâlin şimdi zihnimde âdetâ bir eser-i pinhân gibi kaldığını hissettim. Tarih-i tahassüsâtımda zuhura gelen şu inkilâb-ı seri’e hem acıdım hem ağladım.” (Ahmet Ersoy’un transkripsiyonundan alınmıştır, 203).

Halit Ziya’da hikâye dahilinde sade yüzün keşfinin en yoğun olarak anlatımlarından biri “Mösyö Kanguru”da görülür. “Mösyö Kanguru” Tefik Fikret ve Halit Ziya’nın

Osmanlı’da ilk sinema filmi gösteriminin yapıldığı 1896’da bir Ramazan eğlencesinde Direklerarası’nda izledikleri Yılan Dansı gösteriminde şahit olunan sanatın bedeni hareket ve renkle dönüştürücü gücünden gelen ilhamla yazılmıştır. Tevfik Fikret, bu gösteri sonucunda “La Danse Serpantin” adlı şiiri kaleme alırken, Halit Ziya ise “Mösyö Kanguru”yu yazar. Fatih Altuğ incelikli çalışması sonucu 1896’da Direklerarası’nda gösterilen “Yılan Dansı” filmi ile bu iki edebi eser arasında bağlantıyı kurduğu makalesinde, “Mösyö Kanguru”nun kendi bedeninden rahatsız karakterinin, Paris’te izlediği bir sirk gösterisinden sonra sanatın dönüştürücü gücünü görerek ve bu minvalde makyajla, kostümle kendini örterek, yeniden biçimlendirerek, çirkinliğini dönüştürerek sanatını asıl hayatı yaptığını, asıl hayatını ise ikincileştirdiğini, sonradan olan, ödünç alınan ve şekline bürünülenle asli çirkinliğini ve benliğini yerinden ettiğini söyler (50). Bu yönüyle de “Mösyö Kanguru” “içsel insan”ın bir örneğini verir. Aslında, hikâyenin isimsiz kahramanı “Mösyö Kanguru” lakabındaki “kanguru”yla manzara olarak bedenin keşfini gösterir. Mösyö Kanguru’ya bu lakap, ilkokul sıralarında arkadaşları tarafından “tarih-i tabî [evrim bilim] levhalarında çirkin hayvan isimleri fırlat[ılarak]” (29) takılır. Mösyö Kanguru, benzetildiği bu hayvanı yakından tanımak için arkadaşlarından gizlice hayvan levhalarına bakar, en sonunda bu yakıştırmadan duyduğu ezayla benzerliği tatbik etmek için evde aynaya yönelir:

“O gün eve gelince doğru aynaya koştu, kendisini muayene etti [gözden geçirdi], kulaklarında bir terane [ses] hâlâ “Mösyö Kanguru” tahkirini tekrar ederken o sivri kafasına, dışarıya çıkık çenesine, yüksek elmacıklarından çukurlaşarak, çukurlaştıkça yeşile benzer bir saye-yi ismirar [kararan bir gölge] altında kalan yanaklarına, iki tarafında kenarları müstevi [düz] uzun ve sarkık kulaklarına baktı; bu sima [yüz] ile o levhada görülen kanguru resmi arasında bir münasebet [benzerlik] buldu. O dakikadan itibaren, bu tahkire istihkakının derecesini vuzuh [aşağılamayı ne kadar hak ettiğini açıklıkla] ile gördükten sonra, henüz bir çocuk olan mahluk-ı sefil [alçak yaratık] nihayet kendi nefsine de avdet etti.” (29-30).

Mösyö Kanguru'nun kendi çirkinliğiyle yüzleştiği, bu yüzleşme için kendi iradesiyle aynayı kullandığı bu acıklı durum belki de Türk edebiyatında çirkinliğin ilk kez keşfedildiği, ilk kez ana karakterin çirkin olduğu anlatımlardan da biri olarak düşünülebilir aynı zamanda. Zeynep Sayın, Osmanlı'daki ilk portre fotoğraflarında portrenin sahibinin bakışının başkasının bakışından kaçtığını, Batı'daki geleneğin aksine kendini “dışavurmadığını”, yüzün manasını göze getirmediğini belirtir. Bunun nedenini de Osmanlı'nın hâlâ yüzün içinde saklı olan mânâyı kopya etmemeye, yalnızca betimlemeye ve anıştırmaya yeltenen yüzlerce yıllık minyatür portreciliğinde hicaptan soluklanan kartografik denebilecek bir bakışın egemen olmasına bağlar (123). Örneğin, Osmanlı'da hattatlar kendi görüntülerini yüzlerini açık ve seçik gösterebilecek şekilde önden ya da arkadan değil de sadece profilden verirler, artık kendilerinden uzaklaşmış bir kökeni, aynada yansıması olmayan bir görüntüyü eklemlerler. Makine ile çekilen yüzün “[b]elirtilmiş, ama her türlü dışavurumsallıktan arıtılmış, onunla özdeşlik olasılığı sıfırlanmıştır.” (Sayın, 127). Ancak, Mösyö Kanguru kendi çirkinliğinin ona söylenenlerle ve yapılanlarla farkında olmasına rağmen, aynada çirkinliğini ve ona içkin duygularını dışa vurur. Yine de bence hikâyede sorgulanması gereken bir nüve olarak hikâyenin mekânı Paris vardır. Halit Ziya, mekânı neden İstanbul ya da İzmir değil de Paris olarak tercih etmiştir? Çirkinliğiyle yüzleşen ve yüzünün görüntüsünden eza duyan Parisli kahraman evinden kaçarak kendini sokaklara atar. Sokaklarda gezerken kendini Saint-Cloud Panayırı'nın girişinde bulur. Girişte boruların, flavtaların, viyolilerin gürültüsü içinde renkli elbiseler giyen kalabalığın arasında “[k]eçe külahıyla, iri mavi düğmeli beyaz gömleğiyle, una bulanmış çehresiyle [yüzüyle] halkı içeriye davet eden soytarıyı gör[ür].” (33). Yüzünü makyajla değiştirerek asıl benliğinden sıyrılan bu soytarı, Mösyö Kanguru'da kendi çirkin yüzünü kırmızıya siyaha boyadıktan sonra bu

maskaralık maskesi altında insanları eğlendirme arzusunu uyandırır. Mösyö Kanguru'nun sahnede onu kendi gerçek çirkinliğinden azade kılan maskesi tam da “[i]nsan ötesi ve kişisiz olduğu [için] anlam kazanır.” (Sayın, 223). Maskenin dönüştürücü gücü sayesinde nefret duyduğu çirkinliğinden uzaklaşıp aynı zamanda seyirciden de alkış alan Mösyö Kanguru, rolünden çıktığında hasta adam olur. Rolüne girmek için boya kutularıyla, şişelerle, fırçalarla dolu makyaj masasının başına oturduğunda ise “buhran-ı melal” söner, eksik hayatının üstüne yüzünü sürdüğü boyalar gibi bir unutuş perdesi çekerek başka bir hayat canlandırır (37). Sanatın, makyajın güzelleştirici etkisi ile “Bu çehre güya üzerinde herhangi bir sima tersim olunacak [yüz resmedilecek] bir paçavra hükmündeydi; ve bu simalar ve çirkinlikleriyle beraber üzerlerinde intikaş eden deha-yı sanat [nakşedilen sanat dehası] ile bir eser-i nefis [beğenilen eser] olurdu (38). Baştan ayağı beyaz bir adam olarak “güya kardan dökülmüş bir heykel” olarak anlatılan sahnedeki bu sanat eseri, yarı karanlık içinden açığa çıktığı bu sahnede sergilemiş olduğu zarif hareketlerle de seyirci nezdinde “büyülü” bir hal alır (38). Hem seyircinin sahnedeki bu sanat eserini inceleyişinde hem de Mösyö Kanguru'nun bizzat dönüştüğü bu sanat eserini izleyişinde hayranlıkla yüklü skopofilik bir tavır da vardır. Portreleştirme modunu görsel haz (skopofili) ve tarz oluşturmaya birlikte düşünen (92) Elizabeth Fay'e göre insan okumanın verdiği tat, David Garrick'in yaşayan bir maskeye dönüşen yenilikçi anlatımında, Sarah Siddons'un tiyatroseverlerin sahnedeki kolaylıkla özdeşleştiği performansında ve Joanna Baillie'nin psikolojiyi dramatize ettiği tutkulu portrelerinde görülebilir (196). Aynı zamanda Fay, bu tür performansların tiyatroseverlerin kendilerinin izledikleriyle özdeşleşerek performansa dayalı öznel ve bireysel yeni bir kimlik edinmelerini kolaylaştırdığını da belirtir (196).

“Mösyö Kanguru”daki skopofilik hal, çirkinliği dolayısıyla kendini cinsel olarak arzulayacak bir kadın tahayyül edemeyen kahramanın, sirke gelen on altı yaşlarındaki genç kız olan rol arkadaşının, bir maskenin altında gerçek yüzünden habersiz olduğu Mösyö Kanguru’nun sahnede kendine olan yardımlarından dolayı, samimi bir şekilde elini sıkmasıyla bu genç kızın bedenine karşı yönelir. Maskeyle, kostümle değişen yüzlerin ve bedenlerin, sahnede bürünülen başka bedenlerin seyircide, izlemenin verdiği hazla birlikte kendini de aynı şekilde dönüştürme arzusunu uyandırdığı hem Fay’in hem de Ziya’nın anlatımlarında açıkça görülebilir. İlk kez bir kadının eli, eline değen Mösyö Kanguru, bu gecenin ertesi sabahı ilk kez “fasl-ı temaşayı sanatıyla değil” de “ihtiyac-ı sevda-cûyane-i aşkıyla [aşkı arayan sevda ihtiyacıyla] uyanı[r].” (47). Ancak, gösteri bitip kulise geçtiği vakit, aynada gerçek çirkin yüzünü görmesiyle birlikte bu genç kızın kendisini hiçbir zaman sevmeyeceği gerçeğiyle yüzleşir. Bu yüzleşmeyle birlikte genç kızın yüzünün güzelliğine karşı şiddetli bir kıskançlık duygusuyla yüklenen Mösyö Kanguru, genç kızın başka bir gösteride kendisinin elini sıkması ve rakkaselerden birine kendisi için “Nedir bilmiyorum, fakat bu adam beni üşütüyor...” (49) dediğini duymasıyla birlikte onun güzelliğini yok etmek ister. Genç kızı öldüren kahraman onun cesedini “[n]âgeh-zuhur [ansızın] bir şikâr [av] bulmuş bir kurt telaşıyla [k]açırmak ist[er].” (51). Sahnede takındığı maske bir süreliğine onun çirkinliğiyle “özdeş” kötülüğünü, “yırtıcı pençelerini” (52) gizler. Mösyö Kanguru’nun yanılsamalar içeren maskesiyle birlikte kendi yüzüne yönelik beğenisi aslında “[k]öşeleri süsleyen büstlerin aksine yüzün taşıdığı özel ifadeyi yırtarak yüzü kişilik ötesi bir maskeye dönüştürmüş [yöntem olan] *skia-graphos*”u (Sayın, 221) andırır. Bu bir yanıyla yanılsamacı ve gözboyayıcı özellik sergilese de asla benzerlikten uzak ve içinde *kolossus*’lardan kalma bir dehşet barındıran ve yitik zamanların ve gölgelerin evrenine ait olan *skia-graphos*’ta, “[y]aşayan yüzün

canlılığını, gölgenin genelliğinde anonimleştirirken, beden kendi ışığında başka bir şey olmayan ışıkla çağlamaktadır.” (Sayın, 221). Mösyö Kanguru’nun yüzüne yaptığı ve kendini ardına gizlediği maskesi ve sahnede kendi benliğinden koparak sergilediği sanatsal figürlerinden oluşan *skia-graphos*’u “[k]endi ötekisiyle sarmalamakta, ötekinin çıplaklığına maske sayesinde dokunmakta, görmeyi, uzaktan bir dokunma sayesinde gerçekleştirmektedir.” (Sayın, 223). Ne zamanki yalnızca kendinin farkında olduğu maskenin arkasına saklanan kendi ötekisi, bir başkası tarafından, hem de arzulanan beden sahibi bir genç kız tarafından maskenin ardına “uzaktan bakmayı” ihlal ederek “dokunduğu” yani sınırları ihlal ettiği için keşfedilince, “Mösyö”nün, “Kanguru”luğu açığa çıkar, sevilen beden yitilir. “Yiten ve sevilen beden gölgesi, bedenden ayrılan ve onun ötesine uzanan bir tür geçit olduğu için ‘farklı yabani hayvanların beraberce akması gibi, çeşitliliği içinde barındıran bir görüntü...artık tanımlanması ve sınıflandırılması olanaksız...bir figür, bir maskedir.” (Sayın, 223). Yüz ve beden “okunulan”, okundukça da insanda içinden gelen olumlu ya da olumsuz hisleri konuşturan, insana hayaller kurduran uzuvlar toplamı olarak bu dönemde keşfedilmiştir artık.

“Mösyö Kanguru”yu çokça hatırlatır şekilde, *Küçük Fıkralar*’daki “Küçük Kambur” hikâyesinde bebekken geçirdiği kaza sonucunda sırtında kamburu çıkan çocuğun durumu ile *Bir Hikâye-i Sevda*’daki “Koca Baş” adlı hikâyedeki kafası bedenine göre azami büyüklükte olduğu için bedeninden, görüntüsünden hoşnut olmayan karakterlerin bu dışa vurumcu tutumları Halit Ziya külliyyatındaki bu türden anlatıların ortak özelliğidir. Burada özellikle “Koca Baş” hikâyesine değinmek maksadındayım. Hikâyede anlatı ilk olarak, bakanda hayretle karışık korku uyandıracak bir görünüme sahip Koca Baş’ın tam da bu görüntüsüne odaklanılır. Koca Baş’ın ayaklarının çıplak, ağından yamalı olan dizlerine kadar beyaz bir pantolon giymiş ve yine düğmeleri

düşmüş, dirsekleri patlamış gömleğinin içinde beyaz, dolgun ve sağlıklı görünen göğsü görülür. Buraya kadar belki de “pek âlâ” addedilecek çocuğun çenesinden yukarı bakılınca insanı “korku ile karışık bir tikslenme duygusuna” sürükleyen siması görünür. Anlatıcı “Koca” lakabı takılan bu tuhaf başı şu şekilde anlatır:

“Galiba kılıfın [kafatasının] cepheye müsadif [öne denk gelen] kemikleri şişerken gözlerin birini yukarı, diğerini yan tarafa çekmiş, onlara korkunç bir şaşılık vermişti. Asıl çirkinlik göz kapaklarının şişkinliğinden, çocuğun ifade-i simasına [yüzünün ifadesine] daima bir sarhoş uykusunun sersemlik bulutunu yığan bir halinden münbaisti [kaynaklanıyordu]. Ona bakınca bu koca başın altında hiçbir faaliyet-i zekâiyye [zeka faaliyetine] imkân tenemmüv [gelişme imkânı] bırakmayacak bir eblehiyet-i mahzanın [tam bir bönülüğün] muzlim [karanlık] kuyusuna bakılıyor hissi duyulurdu.”(149).

Çirkinliğin bu denli dışa vurulduğu, ana karakterinin çirkin bir insan olduğu bir anlatıya Türk edebiyatı içerisinde oldukça nadir rastlandığı söylenebilir. Mahalledeki çocukların Koca Baş’ın kafasının büyüklüğünden ötürü güya içindekini merak ederek Koca Baş’a “içinde ne var?” diye sormalarının cevabını, hikâyenin sonunda Kocabaş’ın annesinin de “içinde ne var diye?” diyerek Koca Baş’ı dövmesi üzerine, Kocabaş, ceviz ağacının tepesinden atlayıp “[e]trafa kanla karışık parça parça beyin parçaları[nın] dağıl[masına]” (153) vesile olarak verir. Bu minvalde, Koca Baş hem Reşat Nuri’nin ilk romanı olan *Bir Kadın Düşmanı*’ndaki çirkinliğinden ötürü kendine canavarımsı bir karakter olan Homongolos adı takılan Ziya’ya benzerken, bir yandan da bütün o görünümündeki “tuhaflik”tan, hareketlerindeki “yabancılik” ve “yalnızlıktan” ve pek tabii hazin sonundan ötürü Oğuz Atay’ın “Beyaz Mantolu Adam”ını akıllara getirir.

Kojin Karatani Hristiyanlıktaki itiraf mekanizmasının sürekli kendi iç düşüncelerini gözlemeyi beraberinde getirdiğini, sürekli kendi içine bakan bireyin de beden ve cinselliğini bu yolla keşfettiğini belirtir (97). “Mösyö Kanguru” bir yönüyle de kendi içine bakan, çirkinliği ve zayıflıklarıyla yüzleşen ve bu yolla benliğinin farkında olan

kahramanı, hem kendi maskelenmiş yüzüne duyduğu hayranlık hem de genç kıza karşı hissettiği yoğun cinsel duygularla sade yüzünün ötesinde, bedenini ve cinselliği de keşfetmiştir. Halit Ziya ve kuşağındaki diğer yazarların manzarayı keşfederken, anlatıda fotoğrafik imgelemden yararlanırkenki farklarını daha iyi anlamak için kasedi biraz başa sarıp, Tanzimat romanlarının ilk örneklerine de göz atmayı yerinde buluyorum. Bu bağlamda, modern Osmanlı yazınında, manzaranın keşfinin ilk olarak ilk dönem Tanzimat romanlarında, kadın bedeni üzerine olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim, Namık Kemal'in 1874 yılında ilk kez yayımlanan *İntibah*'ında, Mehpeyker'in beden anlatımı bunun bir göstergesidir.

“Kendi daha yalıya gelir gelmez soyunarak arkasına fistan-vâri bir beyaz entari giymiş ve saçlarını omuzlarından beline doğru dağıtmıştı. Bu defa da perişanlıkta olan güzelliğini tamamiyle göstermek için sıcağın şikâyet yollu birkaç kelime söyleyerek belindeki kuşağını çıkardı, göğsündeki düğmeleri çözdü. Denizden bulundukları yeri temaşâ kabil olan pencerenin perdesini indirdi, geldi Bey'in yanına oturdu. Sol kolunu boynuna attı, başını omuzuna dayadı, ağzından rûh dökülür gibi letâfetle müsahebete başladı[.] [sarılıp öpüşmeye başladılar] (Galiba dudağın cildinde olan rikkat cihetiyle oraya tesadüf eden âsâbın ziyade hassalığından olmak üzere) lezâiz-i visâlin derece-i saniyede balâ-teri bûse-yi şehvânîye Ali Bey müddet-i ömründe birinci defa olarak nail olunca ezyâk-ı muhabbeti hayal ettiği mertebelerden kat kat balâter bulmuştu. Bir yarım saat kollarını maşûkasının belinden, dudaklarını yüzünden, göğsünden ayırmak istemedi. Mehpeyker ise her şevkine bir şive-i diğerle mukabele ettikten sonra nazikâne sıyrılarak işret sofrasının yanında kıyam eyledi[.][Ali Bey, Mehpeyker'in ikram ettiği içkiden içer.] [Ali Bey'in] Bu muamelesine sebep terbiyesi iktizâsınca kızı ta'ciz etmemek mütaalası idi, yoksa Mehpeyker'in iffetsizliğiyle beraber işretle me'lûf olacak derecelerde aşifte-meşrep olmaması hayliden hayli canını sıkıyordu.” (71-72).

İntibah'ta Mehpeyker genel olarak güzelliğine ek olarak bu güzelliğin bir örtüsü olarak iffetsizliğiyle de anlatılır. Fahişeliğinden ötürü anlatıcı tarafından ötekileştirilen Mehpeyker'in güzelliği saflığın simgesi Dilâşup'un ki karşısında da mağlup olur¹¹.

¹¹“Balâda yazdığımız tarifattan da anlaşılacağı üzere Dilâşup, Mehpeyker'den kıyas kabul etmez derecelerde güzel olduğu gibi ismet ve sadakat-i hüsn ve cemâlin kıymetini kat kat tezyit ettiği içi[n].” (105)

Aslında, yukarıda verilen alıntıya bakıldığında, anlatıcının da Mehpeyker'in şehvani güzelliği karşısında tutulduğu söylenebilir. Zira, Mehpeyker neredeyse “dikizci” bir gözlemlerle okura sunulur. Bu sahnede anlatıcı, Mehpeyker'in bedenini, hareketlerini canlı ve heyecanlı anlatır ki kendisinin de Ali Bey'in öpüşmeden aldığı zevke eriştiği söylenebilir. Ancak, anlatıcının kendisini kaptırdığı bu sahneye yine anlatıcının kendisi, Mehpeyker'in iffetsizliğini, içki içmeye –“içki bütün kötülüklerin anasıdır” düşüncesini gösterir nitelikte- o sahnede başlayan Ali Bey'in, Mehpeyker'in daha da iffetsiz olmamasına canının sıkılmasını anlatmasıyla birlikte sahnenin akışını böler, kendi diline bir anlamda sansür uygular. Meltem Ahıska “Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern” adlı makalesinde, geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet Oksidentalizmini tanımlarken “*projection*” (yansıtma) kavramından yararlanır. Bu kavramın psikanalitik anlamına bakıldığında, yansıtma hem kendinde bulunup da tahammül edilemeyenine yerine geçer hem de tehditkâr dışardaki dünyayı içermek ve yönetmek için onu içine yansıtır. Böylelikle aynı anda hem reddedilen hem de arzulanan özneyi bir arada barındırır. Bu uğurda milli elitler kendi kimliklerini modern toplumun simgesi olan Batı'ya yansıtırlar. Ancak, az gelişmiş halklarını gereğinden fazla Batılılaşmanın tehdit içeren dönüştürücü gücünden korumak için vasi görevini üstlenirler. Nihayetinde de Batı, onaylama ve ret arasında gidip gelen çift yansıtmanın bir ürünü olur. Bu da çeşitli yarıklara yol açar (366). Doğru şekilde Batılılaşan vasi olarak Namık Kemal, az gelişmiş halkını, gelişmiş Batı'nın kötü yönlerinden korumak için iffetsizliğini anlatırken kendisi de o iffetsiz bedenin sahibine tutulan anlatıcı sesine sansür uygular. Bu da “Batılı” bir manzara formu olarak kadın bedeninin anlatılması ile “Doğulu” “ahlakçılığın” bir arada bulunmasından ötürü anlatıda “yarık” oluşturur. Halit Ziya ve kendisinden önceki romancıların “çeviri dil”den gelen özgürlüğü kullanmalarındaki farklılıklarına odaklanılan tezin bir sonraki

bölümünün ikinci alt başlığında, Ahmet Mithat'ın bu sansürü *Müşahadat*'ta nasıl uyguladığına, “İslami epistemoloji”ye ve Halit Ziya'nın Namık Kemal ve Ahmet Mithat'ı “bağlayan” bu epistemolojiden nasıl sıyrıldığına ayrıntısıyla değinilecek.

Önceki bölümde anlatılan “Tramvayda Gelirken” ve “Beyaz Şemsiye” hikâyelerinde kadın bedeni temaşa etmekten duyulan hazza dair atıflar yapılmıştı. Nitekim, “Beyaz Şemsiye”de anlatıcı, penceresinden izlediği kadın için şu cümleleri kurar:

“Ona yalnız güzel, bir dükkânın camlığında göze ilişmiş hoş bir bebek gibi güzel, bir musavver kitapta birkaç dakika düşündüren bir latif sima gibi güzel bir vücut, hayır bir vücut değil bir şey, sıfatıyla bakıyordum. Bu benim taht-ı mâlikiyetimde olsaydı onu odamda bir hücrenin üstüne koyacaktım; her sabah hayata bir meyl-i taze duymak, dünyaya bir merbubiyet-i cedide ile bağlanmak ihtiyacını duydukça; ona giderek sarı saçlarının, mütebessim gözlerinin, neşedâr çehresinin altında kalbimin zalâm-ı yeisini güya bunlardan akan bir âb-ı safa ile yıkayacaktım; yalnız o kadar... O benim elimde bir genç kadın değil, temasından haz alınacak bir levha, tebessümünden yaşamakta devam için kuvvet bulunacak bir hemşire olacaktı.” (184).

Evinin penceresinden kendisiyle herhangi bir yakınlık bağı bulunmayan bir kadını “temaşa etmek”le, vitrine konulmuş güzel bir bebeği ya da resimli bir dergideki güzel vücutlu bir kadını temaşa etmeyi seyredilen “şey”den alınan haz bağlamında aynı kefeye koyan anlatıcı, bir yandan seyrettiği kadın bedeninde cinselliği “keşfederken” bir yandan da bu keşfi, oldukça “skopofilik” bir zeminde gerçekleştirir.

Cinselliğin keşfinin bir örneğini ise *Küçük Fıkralar*'da Halil Siret Bey'e atfedilen “Yelpaze Altında” adlı hikâyede görmek mümkündür. Hikâye, Tepebaşı'nda İtalyan operet takımlarının sergilediği oyunlardan biri olan Belle-Figure'ü izleyen anlatıcı Necdet'in seyircilerden bir başka kadınla, kadının yelpazesi altında, başından geçen cinsel macerayı konu alır. Necdet, salonda oturduğu yerden “[s]afha-i mücellâsı üzerine hava gazının şule-i mühtezzesi aksetmiş bir çıplak başın temaşa-yı nazar firîbine dalmış ike[n]” (50) mai krep gömleğinin içinde kızıl saçlı bir kadın dikkatini çeker. Bundan sonra kadını “mai gömlek” kendini de “keten ceket” olarak adlandıran

Necdet, kadınla yakınlaşmasının anlatımını bu adlandırma üzerinden devam ettirir. Tiyatroda perde açılmadan yan yana koltuklarda oturan mai gömlek ve keten ceket birbirlerine sokulurlar, öyle bir sokulurlar ki neredeyse birbirlerini yakarlar. Önünde oturan şişman annesinden beyaz yelpazesini isteyen “[m]ai gömlek keten cekete her vakitten ziyade yanaş[ır], yelpaze olanca vüs’atıyla açıl[ır]!” (60). Kendilerini seyirlik birer malzeme olmaktan kurtaran geniş yelpazenin altında, onun her bir sallanışında mai gömlek, keten cekete daha da sokulur. Necdet bu ânı şu şekilde anlatır: “Öyle; kollarımız birbirine her vakitten ziyade yapışmış, başlarımız birbirine hemen dokunacak kadar sokulmuş, yekdiğerimizin nefes-i âteşîni teneffüs ederek o tüylü yelpazenin raks-ı mütemadisi altında ruh-perver, gayr-i kabil-i ferâmûş, bir muaşaka-i sâkite-i muhterize içinde belki hayatımızın en güzel devresini yaşadık...” (62). Bu pasaj, sinemanın doğuşuyla birlikte, günlük ya da uzun süreli flörtlerin karanlığın da etkisiyle cinsel icralarının en popüler sahnesi olan sinema salonlarının vazifesini, sinema öncesi dönemde tiyatro salonunun ifa ettiğini gösterir. Öyle ki, birbirini daha önce tanımayan, o an orada karşılaşan “mai gömlek” ile “keten ceket”in birbirlerine yönelik temaslarından, dokunuşlarından, okşayışlarından aldıkları haz “hayatlarının en güzel devresi” olarak adlandırılır. Cinselliğe yönelik gerilimin bu denli yüksek olduğu bu anlatıda, mai gömleğin sahibi kadın ve keten ceketin sahibi erkek, ne İslami epistemolojiden gelen ahlakçılıkla yargılanır ne de bu türden bir ahlaki gaye ile anlatıma sansür uygulanır. Birbirini tanımayan iki insan arasında ve kamusal alanda yaşanan cinsellik “keşfedilmiş” ve bu keşif “ar” duygusuna kapılmadan “normalize edilebilmiştir.”

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: İÇSEL İNSANIN SOYUT DİLİ

A. Kelimelerle Hayal Kurma

Bu tezin temel iddiası Halit Ziya ve Servet-i Fünûn edebiyatçılarının *manzarayı* manzara olarak algılayarak, keşfederek, kendi zihinlerinde onu yeniden üreterek bir anlamda kendi içselliklerini keşfetmelerini ve bu içselliği anlatmak için olabildiğince soyut bir dile başvurmalarını göstermektir. Bu bağlamda, tezin ilk bölümü manzaranın nasıl ve hangi yollarla keşfedildiğini, ikinci bölümü içselliğin ne şekilde kurulduğunu göstermeye yöneliktir. Üçüncü bölüm ise içsel insanın “soyut dili”ne odaklanacaktır.

Kojin Karatani, “İçselliğin Keşfi”nde modern edebiyatı inceleyen edebiyat tarihçilerinin modern benliğin (self) adeta insanın kafasında olan bir şey olduğunu zannetmelerinin aslında pek yerinde bir şey olmadığını söyler. Çünkü benliğin ya da içselliğin var olabilmesi için başka özel koşullar da gereklidir. Mesela Freud, bilinci öteden beri var olan bir şey olarak değil de “içselleştirme”nin bir türevi olarak görür (Karatani, 51-52). Bununla birlikte Freud şunu da ekler: “Soyut düşünce dili kurulduktan sonra ilk defa dilsel temsillerin duyusal tortuları, içsel olgularla bağ kurmaya başlar; böylece içsel olguların kendileri, aşama aşama bilişsel olarak algılanmaya başlar.” (akt. Karatani, 52). Bu alıntılardan da görüldüğü üzere *manzarayı* keşfeden *içsel insan* ve onun kendini ifade aracı olarak *soyut dili* bir tür etki ve tepki mekanizmasının sonucudur ve zorunlu olarak birbirine bağlıdır. Soyut dil, manzaraya kendine dönme sürecinin başlatıcısı olarak bakan bireyin kendi içselliğini, kendiliğini ifade ederken istemli ya da istemsiz zuhur eden dışa vurumudur. Bu hususta tekrar Karatani’ye dönülecek olursa, Karatani *manzara-içsel insan-soyut dil* arasındaki bu

olağan bağlantı hakkında şunları söyler: “Freudvari bir şekilde söylemek gerekirse, siyasi roman ya da *özgürlük ve toplumsal haklar hareketine* yönelmiş olan libido, nesnesini kaybedip içe dönükleşince içsellik ve manzara ortaya çıkmıştır. Fakat burada önemli olan şudur: (bireyin) *içerisinin* (dolayısıyla dış dünya olarak dış dünyanın) var olmaya başlaması, “ancak soyut düşünce dili kurulduktan sonra” mümkün olmuştur.” (52). Bu ifade bizi soyut düşünce dilinin manzara ve içsellik bir sonucu değil bir nedeni olduğu yargısına da götürebilir. Karatani’de ilerleyen sayfalarda görüldüğü üzere, bu üç ögenin birlikte ortaya çıkabilmesi için zamanın kullanılan diline ilişkin devrim talepleri de önemli bir yer tutuyor.

Bu bölümün ikinci alt başlığı dile ilişkin tartışmaları değerlendirmeye yönelik olacağı için Halit Ziya’da manzarayı keşfeden içsel insanın soyut dilini, hangi araçlarla ve ne şekilde yansıttığına odaklanmak bu bölümün ana meselesidir. Halit Ziya’nın anlatılarında “kelimelerle hayal kurma” düşüncesi ön plandadır. Ayrıntılı, uzun, renkli ve hareketli betimlemelerinde Halit Ziya adeta anlattığı nesnenin, kişinin, manzaranın ya da olayın bir fotoğrafını verir okura. Servet-i Fünûn’un bu değerli kaleminin “Kelimelerde Hayal” başlıklı otuz yıl arayla yazılmış iki ayrı makalesinde kelimelerle resim yapmanın, fotoğraf çekmenin kendi kalemi için önemini belirtmesi bir hayli dikkate değerdir. Halit Ziya otuz yıl sonraki ikinci makalesinde teşbih-hayal ve levhanın önemini belirtmek için önünde yürüyen küçük bir kadın topluluğundan yola çıkarak bu kez “yalamak, törpülemek, sızmak, şişlemek, burgulamak, kirpilenmek” gibi yeni kullanılmaya başlayan Türkçe kelimelerle bir tasvir işine girişir. Bu yeni kullanılmaya başlanan Türkçe kelimelerle oluşturulan tasvir de “[z]ihinde bir küçük levha tersim etmektedir.” (*Sanata Dair*’den, 414). Ve bu teşbihi okuyan kişi zihninde bu hayalin teşbih levhasını kendi çizer, onu lazım gelen şekillerle boyar ve vücuda gelen bu şeklin zevkine erişir (415).

Görüldüğü üzere Halit Ziya, kelimelerde işaret edilenin görsel bir hayalin ürünü olduğunu ve bunun da okurun zihninde benzer bir fotoğrafik/sinematografik imgelemi uyandırdığını işaret eder. Burada bir ara parantez olarak fotoğrafik imgelemden ne kastedildiğini açıklamak gerek. Nancy Armstrong, fotoğrafın kelimenin kendisinden daha güçlü olduğunu belirtir. Yani, görsel dünyadaki değişimin ve gelişimin kelime düzeyindeki anlatımı dönüştürmesi kaçınılmaz olacaktır. Şu halde, benim burada kullanmış olduğum fotoğrafik imgelemden kasıt, fotoğrafın aslında olan ve genel realizmle ortaklık teşkil eden perspektif, detay, görsel anlatımdaki bolluk vs değil de (Armstrong, 6); anlatımı dönüştüren, içsel düşünceleri kimi zaman “sürreal”¹² bir şekilde dışa vurmasına imkan veren yeni dildir (North, 28)

İzlenerek güzelliğinden büyülenen, bu büyülenmeyle birlikte içe dönüşün anahtarını veren manzara, gündelik hayattaki güzelliğin yanı sıra sanattaki, sanatın dilindeki güzelliği de verir aslında. “Bir Muhtıranın Son Yaprakları”nda, kendini sahrada inzivaya çeken sanatkar gün gün hatıralarını ve kendisi gibi sanatkar olan amcazadesinin kendini ziyarete gelişini anlatır. Amcazadenin İstanbul’un sanatçı ruhu doyuran manzaralara sahip olduğunu söyleyip, münzeviyi İstanbul’a davet etmesi önemlidir.¹³Bunun yanında, Halit Ziya anlatısında *levha* (tablo) kavramı oldukça dikkat çekicidir. Zira, Halit Ziya büyük çoğunlukla kelimelerde kurduğu hayali bütün bir görsellik içinde bir “levha” anlatısı içerisinde verir. Halit Ziya’nın dış dünyaya kendini, dış dünyanın bir nesnesi olarak *manzarayı* izleyerek kapayan *içsel insanları*, bazen bir fırça bazense bir kamera işlevi gören gözlerinin baktıklarını okura, bir

¹²Vurgu bana aittir.

¹³“Lakin sen burada nasıl yaşıyorsun? Sahra, sayfiye dedikleri bu mu? Sen İstanbul’a gelmelisin de dünyayı, letafeti görmelisin! Benim nasıl yaşadığımı, ne kadar şairane bir hayat sürdüğümü görsen haset edersin. Sabahleyin kalktığım zaman gözlerimin önünde tabiatın, denizlerin aguşuna atıverdiği dağların arasına sıkışmış, tulu’unenvar-ı zerrinine gark olmuş, ağaçların yeşilliğin içinde köyler ne kadar arz-ı letafet eder. Gözlerim piş-gâhındaereyn eden menazırı saatlerce temaşa eder, mest olurum. Kalbimde gayr-i kabil-i tasvir bir inşirah hissederim.” (105)

levhanın (tablonun) içinden verirler. “Levha” teriminin görsel sanatların kolu olan resim ve fotoğrafla ilişkisi de vardır pek tabii. 1839’da fotoğraf makinesinin keşfedilmesiyle birlikte ve daha öncesinde de gravürlerle şehir manzaralarının hem Avrupa’da hem de İstanbul’da panoramik bir şekilde bir “levha”nın içinden resmedilmesi ve bu resimlerin sergilenmesi bilinen bir durumdur (Öztunçay, 078). Halit Ziya’nın manzara anlatısını bir panorama içine koyduğu “levha” anlatısı belki de on dokuzuncu yüzyılda şehir manzaralarına ilişkin bu tür çalışmalardan etkilenmiştir. Bunun yanında, Jonathan Crary’nin on dokuzuncu yüzyıldaki görselliğe dair dönüşümü, bir önceki yüzyıldan *camera obscura* ile ele aldığı çalışmasında Walter Benjamin’in *Pasajlar*’ında bu dönüşümü anlatırken “resim” sanatını atladığını göstermesi dikkate değerdir. Crary “Konu ister sahne olsun ister bir kentin çizimleri ya da imge dağarcığı olsun, herhangi bir yer, ancak sınırlandırılmış bir bakış açısı ile bir tablo arasında net bir biçimde tanımlanmış ilişki sayesinde kavranabilmektedir.” (66) der.

Yağmur Başak Selimoğlu 2016 yılında Boğaziçi Üniversitesi bünyesinde hazırladığı yüksek lisans tezinde *Mai ve Siyah*’taki “levha” sahnelerini hem romanın *Servet-i Fünûn*’daki tefrika versiyonundaki illüstrasyonlarla hem de anlatıyı kuran üçüncü kişinin tasvirleri ve bizzat Ahmet Cemil’in kendi zihninde yarattığı “levha”larla birlikte değerlendirir. Bu değerlendirmeye geçmeden Ziya’nın Goncourt Kardeşler’in yazınındaki realist tasvir yeteneğini *levhanın* kendisi için tanımıyla birlikte okuduğu alıntıyı verir. Buna göre, Goncourtlar’ın bir evi tasvir ederken “[s]ağdan girince şöyle... Solda bu, aşağıda havlu, yukarıda sofa arzan, tulen[...]" tarzında krokisi çıkarılacak bir tasvir değil de “[l]üzümlü zannolunan bin türlü tafsilatı münşi bırak[an] lüzumsuz zannedilebilecek binlerce teferruat-ı zaide ile doldura[n] ve şair ruhu bu tasvire değerir (Ayata’dan akt. Selimoğlu, 42). Ben burada yalnızca, anlatıcının ya da

ana karakterin zihninde çizilen tabloların okura aktarılırken de bizzat *levha* kavramı kullanılarak dile getirildiği anlatılara odaklanıyorum. Ancak, anlatı içinde herhangi bir *levha* kelimesi geçmese de Selimoğlu, Ziya'nın yukarıda bahsi geçen *levha* tanımına örnek oluşturabilecek tasvirlerini verir. “Levha bir harita değildir” düsturunu gerçekleştirircesine *Mai ve Siyah*'taki masada oturan insanların anlatımı es geçilerek daha önemsiz olan ayrıntıların -örneğin masada devrilmiş tuzluğun- anlatımı, “Halit Ziya'nın dediği türden bir levhayı canlandıracak detayları -önemsiz gözükseler bile- çekip çıkarma işlemi fotoğrafı veya haritayı levhaya dönüştürme işlemidir.” (46). Selimoğlu Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ta sunduğu *levhalarda* “[F]otoğrafvari gerçeklik algısını koruyan, ancak seçilen detayları öne çıkaran ve bu bağlamda bir “levha” olan, yani gösterdiği sahneyi canlı kılan detayları da barındıran hayata dair bir levhayı tahayyül e[ttiğini belirtir].” (47). Ahmet Cemil'in yarattığı levhalarındaki özgüllüğü ise gördüğü imajlara ek olarak yoğun bir duygu hali içinde, kendi öznelliğini de ortaya koyarak, onları yeniden sıraya dizerek, kendi hayallerinden yeni imajlar ekleyerek onları kendi diliyle müphemleştirdiği izlenimciliğinden tezahür eder (Selimoğlu, 55-56). Aslında, bu yalnızca Ahmet Cemil'e özgü değil Halit Ziya'nın manzarayı keşfedip kendi içine dönen, iç sesi oldukça dinamik olan tüm karakterlerinin baktığı manzaraya yeni manzaralar eklemelerken ya da onları yeniden kendi içinde yaratırken takındıkları genel bir tavidir. Bunun yanında, Zeynep Sayın'ın Osmanlı'da portre ve manzara nakkaşlığına yönelik değerlendirmeleri Halit Ziya'nın çizdiği *levha* ile Osmanlı nakkaşları ve Rodin'le Cézanne arasında bir bağlantı kurdurabilir. Mesela, Nakkaş Osman'ın İbrahim Paşa Sarayı'nın bir kanadını kimi zaman kubbeli kimi zaman da kubbesiz, kimi zaman At Meydanı'nı burmalı sütunlu kimi zaman sütunsuz, bazen ağaçlı bazen ağaçsız yapması Osmanlı'da portre ya da manzara nakkaşlığındaki bağıntısızlığı simgeler. Doğayı taklit edecekleri yerde Rodin

ya da Cézannevari bir biçimde kendi doğalarını oluşturan, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında gösterilseler bu ressamların resimleriyle aynı akıbeti paylaşacak resimlerdir bunlar (124). Sayın bunları, doğayla süreklilik oluşturmak üzere tasarlanmayan, onu çevreleyen dünya yerine kendi hayallerine açılan portreler olarak nitelerken, bunların özelliklerini de şu şekilde sıralar: “[k]endi hayal perdelerine kapanan, portreyi hayalin, hayali doğanın uzantısı olarak kurgulayan, kendileriyle dışsal bir doğa tasavvuru arasında kayıtsız şartsız mesafe koyan nakışlardır.” (125). Halit Ziya'nın kelimelerle çizdiği levhalar, izlenen manzaranın kahramanın hayal perdesinde kendi yoğun duygularıyla yeniden çizilse de ve müphemleşse de dışsal doğayla arasına kayıtsız şartsız bir mesafe koymaz. Halit Ziya'nın levhaları hem “gerçekçi” fotoğraf ve gravür sanatının, hem de “sade” doğa ve insan manzaralarının “edip” ruhun hayal perdesinde tekrar ve tekrar şekillenmesiyle hayat bulur. Bunun yanı sıra, Halit Ziya levhalarının diğer levha anlatılarından azadeliğini anlamak için *levha*'nın tablo anlamını da akılda bulundurmak gerekir. *Servet-i Fünûn* dergisinin döneminde yenilikleri kovalayan resimli bir dergi olmasından mütevellit yoğun bir şekilde levhalarla bezeli olması, resmi karşılamak üzere levha kelimesinin de sıklıkla kullanılması dergide görülen bir durumdur. Buna benzer şekilde levhanın Cumhuriyet yıllarında izlenilen manzara yerine kullanıldığı da görülür. Örneğin, *Hayat* dergisinin Haziran 1952 tarihli ikinci sayısında İstanbul'daki hamalların sayısının gittikçe azaldığını anlatan “Tarihe Karışmak Üzere Olan Bir Manzara” başlıklı yazıda hamalların Avrupalı ressam ve foto muhabirlerinin Türkiye'ye ait başlıca konularından biri olduğu söylenirken “Sırt hamalları[nın] yaşayışımızın geriliğine haklı olarak örnek gösterilen levhalarda[n]” olduğu vurgulanır (9). Halit Ziya anlatılarında levha kesitlerinin özgüllüğü yeni bir “bakma”, yeni bir “görme” çağındaki sanatçının, gördüğünü ya da hissettiğini anlatırken bunu panoramik bir

kompozisyon içinde sunma arzusunun tezarühüdürve bu çerçeve içine alınmış panoramada zaman zaman anlatılar geleneksel “gerçekliğin” kalıplarına uyarken, zaman zaman da bir hayli dışa vurumcu tablolar sunar okuruna.

Ressam bir babanın hasta kızının resmini yaparken kızının ölümü üzerinden resmi kendi zihninden tamamlama serüvenini anlatan “Son Levha” hem manzaranın yukarıda değinildiği gibi güzelleştirici gücünü gösterir hem de bunu bir *levha* anlatısı içinden yapar.

“O, sabahın şu şiir-i latifiyle o şiirin şu in’ikâs-ı ruhundan duyduğu saadetlemai gözlerinde bir nigâh-ı neşve-riz ibtisam ederek bu levha ile o manzarayı bir nazar-ı müşterekle ihata ediyor; o tabiattaki şiir ile o taklitteki ruhu birbirinden ayırmak istemeyerek ikisine aynı cümle-i takdirâtı; ‘Oh! Ne güzel!... Ne güzel!...’ nakaratıyla bütün ruhunu, meyl-i sanat ü bid’atle memlû olan bütün o mini mini ruhunu gönderiyor idi.” (24).

Ressam, bu sahnede kızı ölmeden önce başladığı kızının portresini tamamlamak için manzaradaki güzelliklere bakarak zihnindeki kızının imgesini somut olarak görselleştirmeye çabalar. Yine, aslen Filistinli olan genç bir kadının İstanbul’a alışamamasını ve bu şehirdeki yalnızlığını, Eyüp tepelerindeki evinden izlediği manzara ve evinin bahçesinde kendini özdeşleştirdiği “yabani” hurma ağacı sayesinde atlatmaya çalıştığı “Çöl Kızı” adlı hikâyede de manzara-içsel insan-soyut dil ilişkisi şu anlatımla görülebilir:

“O zaman karşısında bir âşina-yı vatan (vatan tanıdığı), onun gibikendi memleketinden, kendi güneşinden, kendi semasından cüda[ayrı] düşmüş bir hemderd-i hicran [ayrılığın dert ortağının] samimiyyet-i melaliyle [hüzünlü samimiyetiyle] gülümseyen hurma ağacına dalarak aşağıda bir göl rükûdetiyle [durgunluğuyla] donuk donuk serilen denizi, ta uzaklarda bir buhar tabakası altında bir müphemiyet-i serap [hayal şüphesi] ile duran sırtları, sahilleri yekdiğerine [bir diğere] karıştırarak bir seviyyet-i menazır teşkil eder [manzaraları eşitler], bunlardan bir çöl çıkarır; bu çölün üzerine güneşler dökerek öteden beriden yeşil başlarını kaldıran ağaçları, öbek öbek toplanarak uzaktan birbirine selam gönderen yüzlerce, binlerce hurma ağaçları yapar. Böyle, itina ile bu levha-i hayali [hayali tabloyu] bir zî-hayat-ı hakika vehmini

[gerçeğin canlı şüphesini] verecek kadar söyleyip ikmâl ettikten [tamamladıktan] sonra bu sahne-yi vatanın bir köşesinden nagehan babası, anası, kardeşleri, o iri siyah gözleriyle devesi çıkıverecekmişcesine kalbinde hafi bir intizarla [gizli bir bekleyişle] beklerdi.” (149).

Hikâyenin isimsiz kahramanı, Eyüp tepesinde konumlanan evinden bütün bir Haliç manzarasını izleyerek, kendi zihninde kendi ülkesinin bir hayali tablosunu yaratır. Aslında, baktığı, izlediği Haliç değil, kendi hayal perdesindeki ülkesidir. Hikâyenin anlatıcı sesi biz okurlara, kahramanın zihin dünyasına girerek onun hayal perdesinden kesitler sunar. Halit Ziya’nın kaleminden dökülen bu hayali tabloda, okura aslında yapacak bir şey pek kalmamıştır. Okur, kendisine hazır olarak verilen bu renkli sahneyi zihninde rahat bir şekilde “çizer, lazım gelen renklerle boyar”, yani kendi “teşbih levhasını” oluşturur, ve bu tablonun “zevkine erişir.” (tırnak içerisinde vurgulanan ifadeler, “Kelimelerde Hayal”deki manzara anlatıcısının, hitap ettiği zihinlerde ne şekilde imaj yaratımları oluşturduğuna dair ifadelerden alınmıştır, 414). Daha önceden de değinildiği üzere, Halit Ziya’nın kelimelerle kurduğu hayaller ve bunun bir parçası olarak levha anlatısı bir hayli renkli ve hareketlidir. Fatih Altuğ’un Osmanlı’da Sponeck’teki ilk film gösteriminden yaklaşık iki sene sonra 1898’te Direklerarası’ndaki bir Ramazan eğlencesi sırasında Servet-i Fünûn’un iki başarılı edebiyatçısı Tevfik Fikret ve Halit Ziya’nın o dönemin popüler bir gösterisi olan Yılan Dansı (La Dans Serpantin) gösterisini izledikten sonra Fikret’in “La Dans Serpantin”adlı şiiri, Ziya’nın ise “Mösyö Kanguru” adlı hikâyeyi kaleme alışının altındaki bu renkli ve hareketli –bir anlamda da büyülü- dans gösterisinin verdiği motivasyonu göstermesi bu tezin argümanı için de çok önemli bir dayanaktır. Neticede, “La Dans Serpantin” içerdiği o renkli, devingen, büyülenmiş hayal yüklü

kelimeleriyle¹⁴ Servet-i Fünûn sanatçılarına “dekadanlık” suçlamasını getiren Mehmet Celal gibi bir figürün karşı atak olarak “La Dans de Dekadan”ı yazarak, Fikret’i hicvetmesine de sebebiyet vermiştir.

Halit Ziya’nın akla gelebilecek en içsel karakteri Ahmet Cemil de devamlı bir levha anlatısı içinde bir tablonun içinde sunulur okura. Bazense, Ahmet Cemil kendi levhasını, manzara izleyerek, izlediği manzara karşısında içine dönerek yaratır. *Mai ve Siyah*’ın en renkli, en hareketli, gündüzle gece- siyahla mai- hüznle neşe-zulmetle renk- ruhani ve dünyevi arasındaki zıtlıkların hüküm sürdüğü sahnelerinden biri olan –adeta bir bilimkurgu filminin sahnesi gibi duran- bârân-ı elmas sahnesi deböyle bir hayali tabloyu (levhayı) anlatır. Ve sahnenin anlatımı şu şekilde biter: “Ahmet Cemil burada, hayalinin şu müdebdap [gösterişli] levhasını yaşatırken: ‘Ah! O ümit güneşi!..’ diyordu. Onu ne kadar senelerden beri bekliyordu.” (38). Zeynep Uysal, *Mai ve Siyah*’taki bu bârân-ı elmas sahnesinden de yola çıkarak Tefik Fikret, Cenap Şahabettin ve Halit Ziya’yı birleştiren birçok başka unsurun yanı sıra onların edebiyatlarının resim ve müzikle kurduğu ilişkiyi de sayar. Özellikle resim, levha (tablo) imgesiyle şiir ve romanların ana izleğini oluşturduğunu söyler. Bu minvalde, Cenap Şahabettin’e göre şiir sözle resmedilen birer levhadır ve eser, bir levha ile çerçevelenerek sınırlanır. Tefik Fikret’te levha, Cenap Şahabettin’in seyirlik levhalarına karşılık, şiir öznesinin bakışını ve iç dünyasını yansıtır. Uysal’a göre, Cenap’ın seyredilen tabiatıyla, Fikret’in seyreden şiir öznesinin bakışı Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah*’ında Ahmet Cemil’de birleşir (<http://t24.com.tr/k24/yazi/siyahin->

¹⁴Fatih Altuğ’a göre “La Dans Serpantin”in Fikret’in sabit manzaraya odaklanan diğer şiirlerinden odaklanılan “manzaranın” [burada manzara vurgusu tarafımdan yapılmaktadır.] hareketli imgeler ve bedenler olması nedeniyle farklıdır. Nitekim, Altuğ, yılan dansı ile şiirdeki benzer imgeleri şu şekilde açıklar: “Işıkların periler gibi gizlice ve hızlıca hareketleri, dansçının bedeninin dans eden bir ışık kaynağına dönüştürülmesi, orijinal dansta sanatçının kendini bürüdüğü kelebeğin şiirde de devreye girmesiyle vurgulanan kanat hareketleri, darbeleri ve şenlikleri (“darbe-i şehbâl”, “cünbüş-i bâl”)” (49).

[koynundaki-mavi,1317](#)). Uysal, bu birleşimi yalnızca *Mai ve Siyah* ve Ahmet Cemil üzerinden gösteriyor. Halbuki, Halit Ziya'nın ismi bilinmeyen, romanlarının arkasında kalmış hikâyelerinde de bu birleşim açıkça görünebilir. Öneğin, *Bir Yazın Tarihi*'nin (1900) İzmir'in dans gecelerini anlatan "Yırtık Mendil" adlı hikâyesinde anlatıcı Cemile adlı karakterin dansını izlerken bunu okura renkli bir tablo içinde hayli sinematografik ve soyut bir dille verir. Aynen, *Mai ve Siyah*'taki "bârân-ı elmas" sahnesi gibi...

"Ben hiçbir şeyi görmüyordum, yalnız bu dairenin ortasından ayrılmak istemeyen Cemile'yi görüyordum. Onun şimdi başı zevcinin omuzuna dayanmış, gözleri avizeye kalkmış, bir rüya-yı saadet [mutluluk rüyası] içinde yüzüyordu. Bu avizeden kim bilir, ona nasıl elvan-ı hulya [hülya renkleri] yağıyordu: Maviler, yeşiller, sarılar, kırmızılar... Bu münevver yağmur, bir hayat-ı hulya yağmuru, bu yirmi yaşında henüz iki aylık kadının üzerine zerrin bir rüyanın münevver ve mülevven siması [ışıklı ve renkli yüzü] açılıyordu. O bu tufanın altında mest, bahtiyar, pür-hulya fevk-i serinden [başının üstünden] boşanan ziyalar altında, zîr-i pâyından [ayağının altından] akan pür-ahenk ve terennüm Tuna Dalgaları'nın üstünde uçuyordu. Başının kırmızı tüyünde öyle inerek, çıkarak, süzülerek, uçarak bir hareket, inhinâ-yı kametinde [boyunun salınışında] akıyor, dökülüyor, eriyor zannolunan bir hevâ-yı ahenk [uyum havası] vardı ki bunlar enzâr [gözler] için yapılmış bir musiki hükmünü alıyordu." (74).

Bu ışıklı, renkli, canlı ve hareketli dans anlatısı hem bir "mutluluk rüyası" hem de "hülya" unsurları içermesi bakımından da "bârân-ı elmas" sahnesiyle özdeştir. Halit Ziya anlatılarının genel bir özelliğini oluşturan maiyle siyah arası, karanlıkla aydınlık arası, hareketle durgunluk arası, yüzeyle dip arası zıtlıklar Yüce Aydoğan'ın 2009 yılında oluşturduğu yüksek lisans tezinde "yeğînlik" [*intensity*] kavramıyla okunur. Buna göre yeğînlik bütün bu anlamsal, göstergebilimsel, ya da ontolojik zıtlıkların birbirleri arasında sabit bir ayırım yapmadan, birbirlerini değillemekten ya da yok etmeden bir aradalığından tezahür eden paradoksal ve karmaşık bir güçler tiyatrosudur. Özne de Aydoğan'a göre bu tiyatro içinde halden hale geçen "kimliksiz bir oyuncudur." (7). Lakin, Aydoğan'ın "özne"yi konumlandığı kimliksizlik

nosyonu ya da öznenin edilgenliği, öznenin bizzat manzarayı deneyimleyen ve onu içinde tekrar keşfeden, bunun sonucunda bizzat kendi soyut dilini yaratan varlık olması dolayısıyla eleştirilebilir. Alıntıya tekrar dönmek gerekirse “bârân-ı elmas” sahnesindeki o renkli hayal âleminin renkli ve hareketli anlatımı sadece *Mai ve Siyah*’a özgü değildir. Halit Ziya’nın “manzarayı keşfedip kendi içine dönen kahramanlarının/anlatıcılarının/anlatıcısının” genel bir üslubudur. Öte yandan, bu üslûp Uysal’ın da belirttiği gibi neredeyse bütün bir Servet-i Fünûn sanatçılarının üslûbudur. Mesela, yukarıdaki dans anlatısı çokça Fikret’in “La Dans Serpantin”ini de hatırlatır.

Jonathan Crary, çalışmasının girişinde “görme”de aslında yeni bir form sunması beklenen fotoğraf ve kameranın, Rönesans’a dayalı görme biçiminin kesintisiz ilerleyişinin parçaları olarak sunulmasına ve bunun da on dokuzuncu yüzyılda görme denildiğinde bir yanda on beşinci yüzyıldan beri süregelen genel gerçekçilik ve diğer yanda yepyeni bir görme üreten avangard sanatçıların olduğu tuhaf ve iki başlı bir görme modeli oluşturduğuna dikkat çeker (16). Halit Ziya dönemindeki hikâyeci ve romancılardan farklı olarak, yeni bir görme modelini yeni bir anlatıyla, bütün bir avangardlık içinde sunabilmiştir. Onun “yabancı” görülmesi ve anlaşılmayışı da belki bunun bir getirisidir.

Netice itibarıyla Halit Ziya’nın, manzara izleyen, gördüğü manzaranın renkleri ve hareketleri karşısında büyülenen ve bu büyülenme ile içine dönen karakterlerinin dili ve kullandıkları kelimeler de manzaranın bir tezahürü gibidir aslında: renkli ve hareketli... Bu renk ve hareket de kelimelere yüklenen “hayallerle”, “metaforlarla” gelir. Özelde Halit Ziya, genelde ise Servet-i Fünûn edebiyatçıları gerek alışkanlığı kırmak gerekse de sanatlarını farklılaştırmak ve yüceleştirmek için görselliğin bütün

gücünü kullanarak yeni yeni hayalve metaforlar üretmişlerdir. Onlardaki bu dönüştürme gücüne haiz olan dil, kendine yönelikpek çok soru ve eleştiriyi de beraberinde getirmiştir.

B. Çeviri Dil vs Çeviri Zihin: Dile İçkin Serbestlikle Uzlaşma

Halit Ziya, “Kelimelerde Hayal” adlı makalesinde aynı başlıkla otuz yıl önce yazdığı makalesini okurken, o zamanki üslûbuna yönelik duyduğu ezayı dile getirir. Yazar, cumhuriyet rejiminin bir getirisi olarak Türkçe özcü dil devriminin de etkisiyle otuz yıl önceki Arapça-Farsça kelime, tamlama ve sentaks yapısıyla dolu anlatımından acı duyar ve bir anlamda onları reddetmeye çalışır. Bu zamana kadar ben tezde manzaranın, Karatani’nin tanımıyla manzara olarak, keşfinin Servet-i Fünûn’da olduğunu, Halit Ziya’nın edebiyatında ise etkilerini derin bir biçimde gösterdiğini anlatmaya çalıştım. Halit Ziya anlatısı manzarayı keşfeder, bu manzaraya dalıp gitme eyleminin bir getirisi olarak içsel insan ortaya çıkar ve bu içsel insan kendini yeni icat edilmiş bir soyut dil içerisinde anlatır. Ancak, Halit Ziya’nın bu soyut dilden duyduğu eza, her ne kadar iki makale arasında otuz sene olsa da bir anlamda o soyut dili reddetme arzusunun bir göstergesi olarak da okunabilir. Aynı makalede yine Batı edebiyatından gelen bir rağbetle kelimelerin hayal kuvvetine fazlaca düşkünlük gösterildiğine ve bunun sonucu olarak da hiçbir yeniliğe tahammül edilemeyen eskiliğe olan bağlılığın pekiştirildiğine dair hem bir zamanlar bunu yapan kendisini hem de aynı ekolden arkadaşlarını eleştirir. (415-16)¹⁵ Servet-i Fünûn’un bu güçlü kaleminin, Cumhuriyet’in ilk yirmi yılında edebiyatına dair değişen bu fikirleri, eski dile, eski dille kurulan hayallere açtığı savaş ve bu savaşın karşısında yeni özcü dile

¹⁵Mesela, *Sanata Dair*’deki “Hakları Var” başlıklı makalede Ziya, Bir dönem kendilerini dekadanlıkla suçlayan edebiyat çevresineyaşamının son dönemlerinde hak verir.

dair güzellemlerinin¹⁶ bizi getireceği nokta neresidir? Nitekim, Halit Ziya bir anlamda, *Servet-i Fünûn* döneminde meydana getirmiş olduğu tüm külliyatındaki, bu külliyatı döneminde yazılan birçok hikâye ve romandan ayıran, soyut dilini kendinden menkûl bir şekilde değerlendirmez. Ona göre bu, “Garp edebiyatından sirayet eden [bulaşan] bir rağbetle kelimelerin hayal kuvvetine fazlaca düşkünlük göster[mekti].” (415, 16). Yani, Ziya’ya göre bu soyut dili doğuran edebi arzular tamamıyla dışarıdan gelmeydi. Şu vaziyete göre cevaplanılması gereken sorular: Hakikaten, Halit Ziya ve zamanında onun gibi davranan tüm edebiyatçıların bu soyut dili Fransızca düşünüp Arapça ve Farsça yazmanın bir getirisi miydi? Batı edebiyatı manzarayı ve içselligi keşfetmişti, burada keşfedilen manzara da bir çeviri miydi? Osmanlı’da Batı edebiyatından etkilenmeyi Tanzimat edebiyatının başlangıcından itibaren ele alırsak Halit Ziya ve arkadaşlarını –sonuçta dönemin *Servet-i Fünûn* dışı edebiyatçıları da Batı’dan etkileniyordu- diğerlerinden ayıran neydi?

İkinci bölümde değinilen *İntibah* örneğine benzer şekilde Nergis Ertürk, Ahmet Mithat’ın *Müşahadat*’ının açılış sahnesine bakar –ki açılış sahnesi bir vapurdadır-. Burada yazar iki ecnebi kadının konuşmalarına *kulak verir*¹⁷. Anlatıcı yazar, Fransızca konuşan iki kadının konuşmalarını okura Türkçeye çevirerek aktarır. Yazar, “böylesi bir bütüncül seyahat içinde” sürekli “sınır geçer”, “çeviride” kendini unutarak “radikal bir kayba uğrar”. (93). Bu dil serbestisi anlatıcıyı hayli büyüler. Kadınlardan biri olan Siranuş’u bir yerde kendine “kız evlat” (Midhat’tanakt. Ertürk, 95) olarak bir başka yerde de onun kendine “metres” olmasının vermiş olacağı fiziksel hazzı (Midhat’tan

¹⁶Halit Ziya *Sanata Dair*’deki “Edebi Tercüme” başlıklı makalede, tüm kitap boyunca yaptığı gibi yine Arapça ve Farsça’ya savaşını gösterir. Bunun yanında, Türkçe’nin cümle yapısının Arapça ve Farsça ile uyumlu olmayıp askine Batı dillerinin sentaksıyla uyumlu olduğunu söylemesi ve Türkçe’nin Doğu dillerinden ziyade Batı dilleriyle etkileşimi arttıkça daha akıcı bir dil olacağını belirtmesi de dikkate değerdir (56).

¹⁷“ Kulak vermek”, aşına olunmayan başka bir insan grubunun konuşmalarına” kulak misafiri olmak”kamusal alanın bir getirisi ki burada kamusal bir alan, bir karşılaşma alanı olarak vapur anlatıcıya bu imkanı sağlar.

akt. Ertürk, 95) düşünür. Çeviri dilin getirdiği bu dil ve düşünce serbestliğiyle uzlaşıp uzlaşmama arasında kalan Mithat için Ertürk şu yorumu yapar:

“Devrimsel nitelikteki bu dil serbestisi Midhat’a onun yapabileceği şeyleri gösterir, bundan korkan Midhat ise geri adım atar. Dilin büyüleyici dönüştürme gücü, James T. Siegel’in modernitenin fetişi (Fetish, s. 93) adını verdiği olgunun boyutlarını üstlenir ve denetlenmesi gerekir. Burada yazar dilin alt üst edici güçlerinin farkına varır ve onun “serbestliği”nihlâki bir söyleme başvurarak denetlemeye çalışırken dünya ile metin, gerçek ile temsil, yazar ile hikâye arasında bir ayırım belirlemeye başlar.” (95)

İntibah’taki Namık Kemal’in anlatıcısının sesi de aslında Ahmet Mithat’inkiyle bir hayli örtüşür. *İntibah*’ta çeviri dilin açtığı imkânın ölçütleri nelerdir, ya da *İntibah*’ta çeviri dile dair bir unsur var mıdır soruları ise burada akla gelebilir. *İntibah* aslında hâlâ eski dilden, eski anlatım geleneğinden kopamamış gibidir. Zira, her bölüm başına epigraf niyetine konulan beyitler ve Ertürk’ün de tekrar hatırlattığı üzere, *İntibah*’ın başındaki Çamlıca tasvirinin sankibu dünyaya ait olmaması, öteki âlemlerden kopup gelmişçesine oluşturulması da bunun birer göstergeleridir¹⁸.

Müşahadat ve *İntibah*’taki kadına ve kadın bedenine yönelik “serbestleştirici” anlatımın bir üst “ahlaki” mekanizmayla birlikte baskılanmaya çalışılması İslami epistemoloji ile okunabilir aynı zamanda da. Jale Parla, ilk dönem Osmanlı romanlarının niteliğini Orhan Okay’dan ödünç alarak yeniden kurguladığı “mülemma” kavramıyla okur. Buna göre mülemma: “Egemen bir İslâm kültürünün şemsiyesi altında sınırları son derece kesin ve kısıtlı bir Batı’ya yönelişin mantığıdır.” (12). Yani, kesin ve sınırları belli bir Doğulu, İslami epistemolojiyle Batı’ya yöneliş, ne tam anlamıyla “Doğulu” ne de tam anlamıyla “Batılı” bir tür ara form yaratır. Parla, İslami epistemolojinin çizdiği sınırlar neticesinde sınırı aşamayan Tanzimat romanlarının ortak özelliklerini

¹⁸Ertürk, *İntibah*’ın girişindeki Çamlıca Bahçesi tasvirini *Araba Sevdası*’nın girişindeki aynı mekân ve lokasyona yönelik tasvirle karşılaştırmalı bir şekilde okur. Buna göre, *Araba Sevdası*’ndaki betimleme sesmerkezci temsilin farkındalığı ile adeta bir kamera vazifesi görür (106, 107). Nitekim, Nezih Eroğan da *Araba Sevdası*’ndaki bu açılış sahnesine anlatıcının perspektifi dahil ettiğini belirtir (59).

dört maddede sıralar. Bunlardan, anlatıyla ilgili dördüncü madde burada ele aldığımız meseleyi hayli ilgilendirir. Buna göre: “Anlatı açısından bakarsak Türk romanındaki müdahil yazar, Batı romanındaki müdahil yazara göre, metne çok daha egemendir. Müdahale etmek uğruna kendi roman kurgusu ve kişileştirmeleriyle çelişkiye düşebilir. Çünkü anlatıyı yönlendiren nedensel değil alegorik mantıktır.” (21) der Parla. Yani, *İntibah*’ta zaten alegorik olarak babasız, başsız kalan Ali Bey, “fahişe” Mehpeyker’e tutulur, evini, ailesini unutarak bir anlamda kötü yola sürüklenir, “melek” Dilaşup’u görmezden gelir. “Şeytan” Mehpeyker’in sonunda kötülüklerinin cezasını çekmesi gerekir. Ancak, arada “melek” Dilaşup’u da kötü bir son bekler. Bu sınırları çizili alegorik metinde Namık Kemal’in kurguladığı anlatıcı ne kadar Mehpeyker’in şehvaniliğinden etkilense de kendisi de “eril bir anlatıcı” olarak Mehpeyker’i arzulasa da bu arzusuna, anlatımında araya girerek, Mehpeyker’i olabildiğine kötüleyerek ket vurmaya çalışır. Bir bakıma tüm bunlar, İslami epistemolojinin şemsiyesi altında, “Hristiyanlıktaki içe bakışın bir getirisi olarak, beden ve cinselliğin keşfi” nintam olarak gerçekleşemeyeceğini anlatmaya çalışır. İslami epistemolojinin bir getirisi olarak ahlakçılık, içe bakılmasına, içten gelen arzuların salıverilmesine izin vermez zira. Halit Ziya ve Recaizade anlatısının bir farkı da onların anlatısında bu tür korku ve çekincelerin olmamasıdır. Bu minvalde, Ahıska’nın “projection” kavramı ile Parla’nın İslami epistemolojiden kastettiği şeyin örtüştüğü görülür. Aynı anda Batı’nın iyi özelliklerini bünyesinde sindirip, “ahlaksızlığına” geçit vermeyen Namık Kemal’in kadın bedeni anlatısı, anlatıya karşı tüm kendini kaptırmalarına rağmen, diline sansür uygular. Ahmet Mithat ise yeni teknikler deneyimleme arzusunun da etkisiyle, tüm ahlaki tutuculuğuna karşılık, anlatıda serbestleştirici bir alan açar. Halit Ziya’da ise zaten bu türden bir vasılık arzusu ve ahlaki tutuculuk yoktur. Nitekim, Tanpınar da Halit Ziya’ya kadar bizde

romanın hakkıyla gelişmemesini Hristiyanlıktaki günah çıkarma ile başlayan “introspection”¹⁹dan mahrum olmasına bağlar (296). Yine, Nergis Ertürk’ün *Müşahadat*’a yönelik okumasında anlatıcının çeviri dilin kendine sunduğu dil serbestisi karşısındaki tekinsiz halini, dilin iletişimsel ve çevirisel bir araç olarak kullanılmasıyla birlikte, sesmerkezciliğin yerlileştirici dürtüsünün çelişkili bir şekilde ana dile yabancılaşmayı da beraberinde getirdiğini söylemesi dikkate değerdir. Aynı zamanda bu yalnızca baskın “öteki”yle karşılaşmanın bir tezahürü de değildir. Ertürk’ün argümanına göre sesmerkezci yazının anlatıcısı kimliklerin ve kimlik oluşumlarının zorluğundan ziyade onlara içkin olan nedensizliğin farkında olduğu için kendi sesine yabancılaşmıştır. Sözmerkezci²⁰ klasik belagatten sesmerkezci²¹ modern söyleme geçişte, sözmerkezci klasik belagatin dilin Varlık’ının ve varlığın bilgisi sistemi olarak ortaya çıkışına dair soruları –ve onları takriben Türkçenin Arapça ile ilişkisi sorularını- cevaplandırmayı başarabildiğinde, dilin bir tür mahrem öteki olarak deneyimlenmesini beraberinde getiren İslami söylemsel ağların çöküşü vuku bulur çünkü özne artık kendilik talebini kökenleri açıkça meçhul bir dilde dile getirir. Ortaya çıkan “kimlik karmaşası”ndan hem korkan hem de büyülenen modern özne onu kimlikçi özcülük siyasetine kucak açarak baskılar (son cümle Derrida’dan Ertürk tarafından alınmıştır, 82). Ertürk’ün İslami söylemsel ağların çöküşünü hazırlayan nedenlere yönelik söylemleri Ahıska ve Parla’yı burada da devreye sokar. Çünkü, Ahmet Mithat²² ve özellikle de Namık Kemal gibi kendini toplumu korumak amacıyla

¹⁹İçe bakış, gözlem, mukarebe

²⁰Sözmerkezcilik temelde Osmanlıca’da kullanılan Arap alfabesindeki sesli harflerin yazılmamasının doğurduğu anlam karmaşası (Elif, vav, lam ve vav harfinden mütevellit bir kelimenin hem oldu hem de öldü olarak okunabilmesi gibi)ndan ileri gelir. Seslerin ifade edilmeyişinden doğan bu anlam karmaşasını önlemek için de Osmanlı’da “kıraate dayalı bir sözmerkezciliğin” gelişmesine neden olur. Yani, basit bir şekilde söylenen söz yazılan sözden üstün tutulur (Ertürk, 34-35)

²¹Sesmerkezcilik ise Osmanlı’nın imparatorluktan ulus devlete geçme sürecinde, çeviri faaliyetlerinin de etkisi ile sözle yazıyı eşitleyerek yani sesi merkeze alarak anlam karmaşasını ortadan kaldırma amacı güden dil politikasıdır. Sözmerkezci dilden sesmerkezci dile geçiş sürecinde yerli dil hem keşfedilir hem de yersizyurtsuzlaşmış bir öteki olarak içerilir (Ertürk, 58)

²²Ahmet Mithat deneyselciğiyle ve yeniliğe çok daha açık olmasıyla Namık Kemal’den ayrılır.

“vasi” pozisyonuna atayan yazarlar, bu ülkü için belli bir kolektivite etrafında toplanırlar. Bu kolektivitelerde hali hazırda geleneğin, geleneğin oluşturduğu dilin ve ahlaki normların sınırlarına çıkamayan ve onları koruyan bekçileridir. Ve belirtmek gerekir ki özelde Halit Ziya ve genelde Servet-i Fünûn sanatçıları, temelleri İslami epistemoloji şemsiyesi altında klasik sözmerkezcilikten koparkenki “acemiliklere” haiz bir kolektivite içinde bulunan Ahmet Mithat ve takipçilerinden kendilerini “estetik” ama çok daha bireysel bir birliktelik içinde bulundurmaları ve çağdaşlarının aksine dil dönüşümünün doğuracağı sıkıntılardan ustalıkla gelmeleri nedeniyle ayrılırlar.

İntibah ve *Müşahedat* örnekleri çeviri zihin ve çeviri dilin kendinden menkul bir serbestlikle dil içinde hareket edemediğini gösterir. Epistemoloji farklılığından başka Halit Ziya ve Recaizade –Servet-i Fünûn- anlatılarındaki dil içerisindeki serbestlikle uzlaşma meselesi aslında dile içkin başka nüveler de barındırır. Tezin bu bölümünün teorik olarak özünü oluşturan Karatani’nin manzarayı keşfedip içine dönen “birey”inin kendini ifade ederken derinine daldığı “soyut dil”i Karatani, Japon edebiyatındaki söz-yazı birliğine de bağlar. Buna göre, *söz-yazı birliği hareketi* 1887-97 arasında çeşitli modern kurumların kuruluşunun dil düzeyinde ifadesini bulmasıdır. *Söz-yazı birliği* sözü yazıya ya da yazıyı söze uydurmak değil, yepyeni bir söz=yazının yaratılmasıdır (52). Karatani, Doppo Kunikida’nın manzarayı keşfinde sadece içsel bir alt üst oluş değil aynı zamanda dilsel de bir alt üst oluş bulur. Kunikida’nın ‘manzarayı keşfi’ yani o zamana kadar olan manzarayla bağını koparması ancak yeni bir yazı dili ile mümkün olabilirdi. Yazarın iki ayrı romanı *Sürüklenen Bulutlar* (1887-89) ve *Dansçı Kız* (1890) ile karşılaştırıldığında ilk fark edilen şey, Kunikida’nın anlatıcısının ‘yazılı dil’le arasındaki mesafenin gözden kaybolduğudur. Artık dil konuşma dili ya da yazı dili denen şey olmaktan çıkıp ‘içsellik’in derinliklerine inmiştir (72). Bu biraz da

edebiyatta Rus Biçimbilimciliğinin alışkanlığı kırma tekniği çerçevesinde de düşünülebilir. Yeni bir düşünme şekli, yabancı dillerle anadilin kurduğu bu devrimci etkileşim, yeni imajlar ve metaforlar yaratma arzusu, yani bir önceki “gelenekleşmiş” söylemi yıkma arzusu... Zira, bunun Osmanlı’daki yansımasında biraz da bu arzunun etkisi vardır. Karatani, Doppo Kunikida’nın devrimci diline yönelik olarak şunları da söyler:

“Doppo Kunikida kendi kendisinden yalıtılmış gibi hisseder kendisini. Bu da ortaya bir saydamsızlığın, “bir tür ince zar”ın çıkmasına yol açar. “Şaşırmak” bunu yırtmak ve “saydamlığa” varmaktır. Orada adeta bir “gerçek ben” varmış gibi bir *yanılsama* kök salmıştır. Bu *yanılsama*, yazının ikincil sanrı bir konuma düştüğü, bireyin kendisine en yakın şey olan konuşma sesinin –ki özbilinci de bu ses kurar- ayrıcalık kazandığı anda oluşur. İşte o zaman içsellikle başlayıp içsellikte biten bir “psikolojik insan” var olmaya başlar.” (74).

Kunikida’nın kendisiyle yüzleşen, içselliğini keşfeden anlatıcısı kendi “soyut”, “iç sesini” bastırmaz. Böylelikle, kendi özbenliğinin farkında olan bunu “sansürsüz” aktaran “psikolojik insan” var olmaya başlar tıpkı Halit Ziya’nın manzarayı, içselliğini, soyut dilini keşfeden ve bunu apaçıklığıyla dışavuran kahramanları gibi. Karatani’nin Japonya bağlamında açıkladığı *söz-yazı birliği* içten gelenin, düşünülenin, söylenmek istenilenin doğrudan söylenmesi esasına dayanır. Yani söz ve yazı eşitlenir. Böylece sözün ve yazının birlikte var olduğu yeni bir dil yaratılır. Karatani’ye göre, natüralistler de bir çeşit yazı icat etmişler ve bunun içine keşfettikleri “manzara”yı koymuşlardı (78).

Ertürk, Derrida’nın çalışmalarının da etkisiyle özellikle çeviri ve yazı faaliyetlerinin yoğunlaştığı *ulus-devlete* doğru gidilen tarihsel dönemlerde, yerli dilin keşfini ve yersizyurtsuzlaştırılmış bir öteki olarak içerilmesi şeklinde yeniden düşündüğünü belirtir (58). Yukarıda da değinildiği üzere Ertürk buna *Müşahadat* ve *Araba Sevdası* karşılaştırması üzerinden açıklama getirmeye çalışıyor. Daha önce Ertürk’ten

Müşahadat'a yönelik yapılan alıntılarda çeviri dilin sunduğu serbestlikle baş edemeyip kendi kendini değilleyen, sansüre uğratmaya çalışan bir anlatıcının varlığı anlatılmıştı. *Sözmerkezcilikten sesmerkezciliğe geçişin* 1860'larda yeni çeviri hareketleri, yayıncılık ve okuryazarlık eğitiminde yeni yöntemlerin belirlenmesi ile birlikte klasik sözmerkezciliğin yerinden edilip yerine modern sesmerkezciliğin gelmesi (79) olarak düşünüldüğünde, dilin önce eski içerenlerinden azledip yersizyurtsuzlaştırılması sonra da yeni tedrisatla yerliyurtlulaştırmaya yönelik bir döngü izlediği söylenebilir. Ertürk'e göre, Mithat'ın anlatıcısının dilini yerlileştirmeyi sorgulanmamış bir yerliliğin keşfi olarak değil de baştan çıkarıcı ve korkutucu bir *Unheimlichkeit* (tekinsizlik) ile karşılaşma olarak düşünmenin daha doğru değerlendirilebilir. Yine, "Dilin iletişimsel ve çevirisel bir ara olarak kullanılmasıyla birlikte, sesmerkezci yerlileştirme sürecinin yerlileştirici dürtüsü, çelişkili bir biçimde, konuşanları ve yazanları "ana" dilin kendi doğasındaki yabancılığa (yeniden) maruz bırak[ır]." (81). Ahmet Mithat'taki çeviri dille karşılaşma, yabancı dili yerlileştirme ve bu yolla da bir anlamda kendi dilini yerlileştirmeye yönelik bu "tekinsiz" hal, Ekrem'de yerini dile içkin serbestlikle uzlaşmaya bırakır. Ertürk'ün *Araba Sevdası*'na yönelik şu ifadelerine kulak vermekte fayda var:

"*Araba Sevdası*'nın melankolik gerçekçi anlatıcısı sözcükleri dışsal bir gerçekliğe birebir tekabül eden soyut etiketler olarak araçsallaştırır. Züppe ikizinin (Fransız Romantik ve Osmanlı şiirinden yaptığı yanlış çeviriler sebebiyle) başarısızlıkla sonuçlanan şiir denemeleri ise sesmerkezci temsili alt etmeye çalışmaktadır. Ekrem'in, Midhat'ın aksine, dile içkin serbestlikle sonunda uzlaştığını söyleyebiliriz. Ekrem'de modern edebiyat, yazının hem klasik sözmerkezciliğin hem de modern sesmerkezciliğin belirleyiciliklerinden bir anlığına kurtulmasını sağlayan ve indirgenemez ötekiliğin damgasını vurduğu bir yinleme hareketiyle kendi üstüne kıvrılan olağanüstü bir saha olarak belirir." (39).

Bu bölümün başlarına dönüldüğünde, Halit Ziya'nın ölmeden birkaç yıl önce yazdığı makalelerden birinde açık bir şekilde bir zamanlar kullandığı dilden eza duyduğu, yine

bir zamanlar Batı edebiyatından gelen kelimelerin hayal kuvvetine fazlaca bağılılık gösterdiğine yönelik eleştirileribu hususta önemlidir. Çünkü, bizzat Halit Ziya'ya göre bir zamanlar kullandığı dil, imaj ve metaforlar aslında bir çeviri sürecinin ürünleridir. Keza, daha önce değinilen “Hakları Var” makalesi de bunun bir gösterenidir. Ahmet Mithat, 1897 yılında *Sabah* gazetesinde “Dekadanlar” başlıklı makalesinde uzun yıllar sürece ve Servet-i Fünûncular'ın bu tabirle eleştiri oklarını üzerine çekecekleri tartışmayı başlatır. Bir arkadaşıyla konuşuyormuş gibi kurguladığı makalesinde Ahmet Mithat, yeni kuşak edebiyatçılarının yazdıklarından herhangi bir şey anlayamadığından yakınır. Ona göre, bu edebiyatçıların cümleleri esasen ne Türkçe ne Arapça ne de Farsçadır. Fransızca düşünülerek Arapça ve Farsçanın en uzun ve yoğun terkipleriyle Arapça-Farsça ve Türkçe kelimelerle oluşturulmuş Fransızca bir cümledir. O halde “Harhara-i meakırdan bir havf-ı ezrak ile müstehif olanlar per ü bâli küşade bir merkeb-i randebada maddiyet-i beşeriyeleribârını ihmalden isticnab etmelilerdir.” (akt. Gökçek, 27) cümlesi pekâlâ “Makara hırıltısından pek korkanlar yelkenli gemiye binmekten ictinap ermelidirler” şeklinde açık ve herkesin anlayabileceği bir şekilde de ifade edilebilir (akt. Gökçek, 29). Bu sözlerin ardından Ahmet Mithat'ın makaledeki kurgu arkadaşı tepkisini “Türkçe okuyup Fransızca mı düşünmeli? Bu ne rezalet?” diyerek gösterirken, Ahmet Mithat da bunun üzerine “Biz lisanı sadeleştirelim derken bunlar bir kat daha berbat ettiler. Bu ne lisan? Bu ne tabir? Veysî'ye, Nergisi²³'ye rahmet okutuyorlar!” (akt. Gökçek, 29) diye sözlerini sürdürür.

²³Veysi (d. 1628) ve Nergisi (d. 1635) ikisi de on yedinci yüzyılın süslü nesir sanatçılarıdır. İkisi de uzun cümleler, zincirleme tamlamalar, bilinmeyen Arapça ve Farsça kelimeler seçerek kullanır, dilin sınırlarıyla oynarlar. Bu kelimelerle Sebk-i Hindî'yi hatırlatan nâdir mecaz ve imajlar oluşturmaları dillerinin anlaşılmasını güçleştirdi. (Kaya, Bayram Ali. “Veysi, *İslam Ansiklopedisi*. (43). S. 76, 2013. Çaldak, Süeyman. “Nergisi”. *İslam Ansiklopedisi*. (32). S. 560, 2006. Veysî ve Nergisi'ye atıf ilginç bir şekilde Ahmet Mithat'a atıf yaparcasına *Mai ve Siyah*'ta da geçer. Ahmet Cemil, Ahmet Mithat ekolünün bir temsilcisi olarak düşünebileceğimiz Raci ile bir diyalogunda şunu söyler:

“Şiirin nasıl bir yol takip ettiğini anlamıyorsunuz. Fuzulî'nin saf ve samimi şiirine tercüman olan o temiz lisanın üzerine sanat gibi, ziynet gibi iki belayı taslit etmişler; lisanda onlardan başka bir şey bırakmamışlar, öyle şeyler söylenmiş ki sahiplerine şair demekten

Bütün bu ifadeler, Servet-i Fünûn sanatçılarının yerli olmamakla, anlaşılmamakla ve karmaşıklıkla eleştirildiklerini gösterir. Bunun yanında, Ahmet Mithat ve onu fikir olarak takip edenlerin Servet-i Fünûnculara yönelik eleştirilerinin temelinde Servet-i Fünûn edebiyatçılarının kullandıkları tabiratin anlaşılmaıdır vardır. Ahmet Mithat, eleştirilerini sürdürdüğü takip eden makalelerinden birinde klasikler meselesine odaklanır. Ona göre, klasik olarak literatüre geçmiş bir edebi eser en başta dil bakımından anlaşılmalıdır. Buna ilaveten, sözü “dekadanizme” getiren Ahmet Mithat, Osmanlı dışında Avrupa’da ve özellikle de Fransa’da dekadanizmülküsüyle yazılan edebiyat metinlerinin Osmanlıca’ya tercüme olunamayacağını söyler. Aynı zamanda, bunlar yalnız Osmanlıca’ya değil, İngilizce ve Almancaya da tercüme edilemezler. Mesela, Zola’nın *La Terre*’sinden başka, İngilizceye tercüme edilen eseri duyulmamıştır. Bu tercümeyi de zaten İngiliz hükümeti bile kabul etmemiştir. Hakikatte, bu tür eserler yazıldıkları dil olan Fransızca’ya bile tercüme olunamazlar. Zira, “Yazanlar nezdinde bile anlaşılacak yazılmamıştır ki tercüme olunabilsinler.” (akt. Gökçek, 54). Ahmet Mithat’ın bir eseri dünya literatüründe uzun yıllar söz sahibi bir konuma yerleştiren bir özellik olarak vurguladığı anlaşılabilirliğin önemli bir etkeninin de “çevrilebilirlik” olduğunu söylediği bu makalesi bizlere “çevirinin imkanları”na yönelik sorular sordurabilir. Emily Apter, dünya edebiyatı kavramını “çevrilemezliğin” var olduğu bir ortamda yeniden düşündüğü *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* adlı çalışmasında çevrilemezliğin eski terimlere yeni anlamların yüklenmesi, türetilen yeni kelimeler (neolojizm), devamlı

ziyade kuyumcu denebilir. Bir ucundan tutulsa da silkilse taş parçalarından başka bir şey dökülmeyecek... Lisani camit bir kütle haline getirmişler. Bakiler, Nedimler, o deha perisinin nâsiyelerine ilahi bir nur koyduğu için adamlar, bu lisandan, bu camit kütleden ne çıkarabileceklerine mütehayyir kalmışlar; lisani –üstünü örten tezeyyün ve tasannu yükünün altında zayıf, sarı, artık görülmeyecek belki yok denebilecek bir hale gelen ruhu- Veysilerin, Nergisilerin eline vermişler; o güzel Türkçeye musamma söyletmişler.” (21-22)

yeniden ya da yanlış çevrilen kavramlar, açık bir şekilde karşılığı olmayan çeviriler, yabancılığı uyandıran laflar, ve Lacancı bir uzantı olarak başkasının anlamadığı yabancı bir dilde konuşmanın paranoyasıyla birlikte tanımlar (35).²⁴Apter'in tanımladığı "çevrilemezlik" meselesinin temelinde aslında tanınmayanla, kendine yabancı olanla karşılaşmanın çekincesi vardır. Yine, Apter, çevirinin başarısızlığı uğradığı yerlerden birini Daniel Heller-Roazen ve Giorgio Agamben'den de yararlanarak *glosolali* (glossolalia) üzerinden de açıklar. Agamben'e göre *glosolali*, anlaşılamayan ya da kendini ifade edemeyen sesler, bir anlamdakimsenin anlamını bilmediği *parıltı* (gloss) içinden konuşmaktır. Tam olarak tanınmayan bu yabancı ses duyulduğunda zihin aslında onu tam olarak anlayamayacağını ayırdına varır (akt. Apter, 10). Ahmet Mithat'ın kendine yabancı gördüğü, anlamadığı Servet-i Fünûncuları ve Fransız dekadancılarını eleştirisinin arkasında da aslında bilinmeyen, tam olarak ne söylediği anlaşılamayan "parıltılar" içinden konuşan "büyülü" dille karşılaşmasıyla birlikte onu kendi içinde anlamlandıramamasının anksiyetesi vardır. Nitekim, Orhan Koçak'a göre kaynağını halkın konuştuğu dilden alan Ahmet Mithat'ın aksine, Halit Ziya'nın dili kaynağını doğrudan "ruh"tan alır. Zaten, kaynak olarak ruh, dilin "ifade imkânları"nı zorlar (99)²⁵. Hali hazırda, kaynağını "ruh"ta bulan bir dilin ruhun ne söylediği tam olarak belli olmayan "parıltı" ve "büyüleri"nden beslendiği açıktır.

Bu bölümün ilk alt başlığında aslında Halit Ziya'nın yeni görsel dünyanın ve bunu içinde özümsemenin, edebiyata daha farklı daha kendine dönük pencereden bakmanın etkisiyle oluşturduğu levha anlatısı üzerinden verilen örneklerde dili nasıl

²⁴Zeynep Seviner de dekadancılık tartışması üzerine yazdığı "Thinking in French Writing in Persian: Aesthetic, Intelligibility and the Literary Turkish of the 1890s" adlı makalesinde klasikler ve anlaşılabilirlik meselesine bu şekilde Apter'in "çevrilemezlik" açıklamasının içerenleriyle bakar (14). Bu hususta, Seviner'in makalesinden de yararlanılmıştır.

²⁵Yüce Aydoğan da çalışmasında Orhan Koçak'tan benzer şekilde yararlanır (75).

dönüştürdüğü, imajları kendine dönükleştirdiği, kelimelere yeni “hayaller yüklediği” anlaşılabilir. Ancak, meseleyi daha iyi anlamak için bir örneğe daha başvurmayı yerinde görüyorum. “Bir Yazın Tarihi” adlı hikâyede anlatıcı “pür-nûr ve şiir bir uyku”su (34) içinde gördüğü rüyayı şu şekilde anlatır:

“Başımın üstünden bir ummanın silsile-i bî-nihaye-i emvâc [denizin birbiri ardına gelen sonsuz dalgaları], kâh bir isabet-i ziya-yı zerrin ile [altın renkli bir ışığın dokunuşuyla] tutuşarak, kâh bir ebr-i siyah-ı seyyâl [akıcı siyah bir bulut] ile örtülerek, bir cereyân-ı sergice bahş-ı mehîb ile [korku uyandıran bir akışla] geçiyordu. Bu saniye be-saniye [saniye saniye] münevver ve muzlim [aydınlık ve karanlık] suların amâkında [derinliklerinde] uzun, gözleri ta’b-âver [yorucu] bir imtidâd ile [süreklilikle] uzun, dercât-ı muhtelif-i ahzariyenin [yeşilin çeşitli derecelerindeki] binlerce televvünâtına [renklerine] boyanarak koyulaşa koyulaşauzaklanan yeşil bir mağaranın içinde yuvarlanıyor bir boşlukta süzülerek uçuyordum, sonra nagehan, bu mağaranın muntehâsında [sonunda] bir beyaz sema altında bulundum, bu sema-yı semen [yasemin gökyüzü] üzerinde sarı, kumral, mavi, yeşil dört güneş, dört mülevven [renkli] yangın tutuşuyor, bir raks-ı mecmuâne [delice bir dans] ile çarpışıyor, rengârenk alevler saçıyordu. Nagehan bir sadme-i mehîbe [büyük bir çarpışma] ile bu sema-yı semen çatladı. Bu güneşler parçalandı; bu tabaka-yısefid [beyaz tabaka] parça parça –üzerlerine rengârenk güneşlerin enkâz-ı bukalemunu [değişen renklerdeki yıkıntıları] dökülerek –mecruh [yaralı] yaseminler şeklinde etrafıma yığılıverdi. Sonra bu sîne-i çâkîde-i âfâktan [ufukların yırtılmış göğsünden] bir şems-i siyah [siyah bir güneş] yükseldi ve bunun sevâd-i envârı [ışıklarının karartısı] bütün enkâz-ı münevver-i şümûs ve semanın [gökyüzünün ve güneşin aydınlık yıkıntılarının] üzerine hafif hafif, bir sirişk-i âheste-rev-i matem [matemin yavaş akan gözyaşı] şeklinde; bir sükût-ı sakın [sakin bir düşüş] ile düştü.” (34-35).

Sarıyla siyah, aydınlıkla karanlık arasındaki zıtlıkların, hareketin ve dansın, renklerin yoğun (*yeğîn*) olarak bahsi geçtiği bu alıntı aslında bir rüya anlatısıdır. Ancak, bu rüyanın tüm bu zıtlıkların, hareketin ve rengin yoğun ve alışılmadık bir şekilde kullanılmasından, bir anlamda da bilinç dışına yönelik sembollerin bolluğundan, ötürü tam olarak ne anlattığı anlaşılmaz. Halit Ziya’nın Servet-i Fünûn zamanlarında “parıltılar içinden” gelen bu “büyülü” üslubu aslında bütün bir içerenleriyle birlikte

“ifade edilemez derinlikleri”²⁶ ifade eder. Yüce Aydoğan, yüksek lisans tezinde Halit Ziya anlatısının dilsel özelliklerine yönelik açıklamalar getirirken Ahmet Cemil’in kendi şiir diline yönelik dile getirdiği “[H]aniya bir kemanın telinde zapt olunamaz, anlaşılamaz, bir kaide altına alınamaz nağmeler olur ki ruhu titretir [...] Haniya bazı gözler olur ki sonsuz karanlıklarla dolu bir ufka açılmış kadar ölçülemez, nerede biteceğine vukuf kabil olamaz derinlikleri vardır, hissiyatı yutar... İşte bir lisan istiyoruz ki o anda o nağmeler, o renkler, o derinlikler olsun. [...] Oh! Saçma söylüyorum, zannedeceksiniz, bir lisan ki sanki tamamıyla bir insan olsun (akt. Aydoğan, 75) söylemlerden yararlanır. Dilin “tamamıyla bir insan” olarak, o insanın “ifade edilemez derinliklerini” ifade etmesi bu minvalde söz ve yazının eşitlenmesiyle de birlikte düşünülebilir. İçsel insanın soyut zihin dünyası zaten ifade edilemezdir. Bu ifade edilemez zihin dünyasını bir de ifade edilemez “soyut dil”e dökmek, Ahmet Cemil’in de belirttiği gibi “zapt olunamaz”, “anlaşılamaz” sözcelem ve sentaksı beraberinde getirir. Nitekim, böylesi bir dil Aydoğan’ın tabiriyle dışa vurumcu bir dili imlerken (75), çalışma başından beri Halit Ziya ve Servet-i Fünûn sanatçılarının üslup oluşturmadaki farklarını ortaya koyarken yararlanan “levha” anlatımları için “avangard” tablolar olarak sıfatlandırmamın da yeniden bir açıklaması olur.

Aslına bakıldığında, Servet-i Fünûn kuşağından çok önce Batı’dan etkilenme hareketleri çeviriler ve yeni türler aracılığı ile Tanzimat edebiyatının başlangıcından itibaren kendisini gösterir. Yani, Batı’dan etkilenme ekseninde Servet-i Fünûn kuşağı ve kendilerini söylemleri dolayısıyla “dekadanlıkla” eleştiren eski ve yeni kuşak da Avrupa’daki akımlardan haberdardır ve onları takip ederler. Mesela Ahmet Mithat *Müşahadat*’ı “Natüralist roman nasıl yazılır?”ı göstermek amacıyla yazmıştır.

²⁶Yüce Aydoğan “Yazınsal Disko” adlı yüksek lisans tezinde Halit Ziya anlatısının dalgalardan, derinliklerden, zıtlıklardan, hareket ve danstan zuhur eden diline dair bu tırnak içindeki ifadeyi kullanır (74).

Nitekim, Orhan Koçak aslında yeni kuşak ve eski kuşağın şiir dili için benzer anlayışlarda olduklarını ancak, “aynılık zemini” üzerinde “fazlalık arzusu”nun bulunduğunu şu sözlerle belirtir:

“Edebiyat-ı Cedide, gelenekçilerle aynı zeminde yer almakta, aynı çıkış noktasını paylaşmaktadır; ancak, aynı hat üzerinde onlardan biraz daha ileri gitmiş, belki biraz da yana kaymıştır. Ahmet Mithat ve izleyicilerini kızdıran da bu aynılık zemini üzerindeki farktır. “Gelenekçiler”, kendilerinin de yaptığı veya arzuladığı bir şeyin fazlasını yaptıkları veya arzuladıkları için suçluyordur onları, kendi davranışlarını da belirleyen bir toplumsal/kültürel bağlamdan daha çok etkilendikleri, kendilerini de etkileyen bir genel eğilimi daha ileriye götürdükleri için eleştiriyordur.” (99).

Bu aslında Servet-i Fünûn sanatçılarının entelektüel arzularındaki farklılığı da gösterir. Onların zihin yapıları, dünyayı, çevreyi, manzarayı algılamakta farklı duruşlarıdır zaten onları diğerlerinden ayıran. Batı’dan aynı zaman içinde etkilenmeye başlayan, benzer kitaplar okuyan bu iki farklı ekol aynı anda modernlerdir. Ancak, Servet-i Fünûn yazarlarının aksine Ahmet Mithat ve onu fikren takip edenler “modernist” olamamışlardır. Cenap Şahabettin, yeni tabir ve yeni söyleyişlere duyulan ihtiyacın kendinden menkul bir şekilde nasıl kendi içlerinde oluştuğunu, yazma süreçlerini bir nevi örnekleyerek, şu şekilde anlatır:

“Bütün maarif-i kamusiyesini zihninde topluyor, bütün anasır-ı lisaniyeye karşı bir mücadele-i mefturaneye karışarak kelimeleri eğiyor, büküyor, tabirat-ı mitraka-i kalem altında eziyor; üslub-ı marufun erkân-ı maddiyesini bir haddad-ı mütehevvir gibi hırpalıyor, enkaz-ı ifadata yeni bir şekl-i beyaz vermeye çalışıyor. Bu esnada o kaleminden nadide kelimeler, naşinide terkipler, yeni cümleler, asabî bir numune-i lisan... edebî bir şey çıkıyor. Orada yazanın his ve fikrine muvafık bir şekl-i matbu almak için eritilmiş, yoğrulmuş tabirler, bir hayal ve manayı anlatmak için şimdiye kadar yan yana gelmemiş iki eski kelimeden yapılmış bir vasf-ı terkebî, muharririn heyecanını ruh-ı kariîne gösterebilecek yeni, eski ne mevcutsa hepsi var.” (akt. Gökçek, 49).

Cenap Şahabettin burada açık bir şekilde dille oynadıklarını, onu eğip bükerek istedikleri “sanatlı” şekle getirdiklerini belirtir. Servet-i Fünûn edebiyatçıları kendilerini eleştiren kuşaktan farklı olarak zaten söz-yazı birliğine ya da sesmerkezcilikten söz merkeziliğe geçen iletişim devrimi döneminde “çeviri dilin” kendilerine sunduğu serbestliğin içinde dili istedikleri gibi eğip bükerek, alışılmadık imajlar kullanarak gezinmişler ve bu serbestlikle uzlaşmışlardır. Koçak’ın iki kuşağa dair dillendirdiği “aynılık zemini” de zaten burada kırılır ki gerek Ertürk’ün gösterdiği *Müşahadat* gerekse de *İntibah* örnekleri de dil içi serbestlikle uzlaşılmanın ve onun getirdiği özgürlükten çekinmenin ve onu bastırmanın iki ayrı gösterenidir.

“Klasikler Meselesi”ne tekrar dönmek gerekirse, Ahmet Mithat “çevrilemezlik” üzerinden aslında temel meselenin “anlaşılamazlık” olduğunu işaret eder. Yalçın Armağan, modern Türk şiirini şiirde paradigmatic dönüşümlerin yaşandığı beş döneme ayırarak incelediği *İmkânsız Özerklik* adlı çalışmasında, “estetik özerklik” kavramını, “modernist” yapıtların farkını anlamak için anahtar kavramlardan biri olarak kullanır. Aslında “estetik özerklik”, tezin bu bölümünde Halit Ziya’da manzarayı keşfetme serüveniyle başlayan edebi dönüşüme atfedilen kavram olan Rus biçimbilicileri’nin “alışkanlığı kırma”sı ile hayli benzer bir parametre içerir. Modern öncesi dönemde geleneğin çizdiği sınırlar içinde, okuyan ve ilgili olan herkesin anlamını bildiği mazmunlar dahilinde, alegorik bir anlamı işaret eden şiirin aksine modernist yapıt, kendi kendine yeten (self-contained), amacı kendinde olan (autotelic), özgöndergesel (self-referential) ve özdönüşümsel (self-reflexive) olmayı içinde barındırır (Armağan, 32). Yani, modernist yapıtlar modern öncesi edebiyatta yazılan yapıtlardan farklı olarak, kendinden önce ve kendisiyle aynı dönemlerde yazılan metinlerden, metnin kendi içinde diliyle, kurgusuyla, imajlarıyla, işaret ettiği “anlam”ın herkes için farklı bir şeyi yansıtmasıyla, sözün özü metnin kendi içindeki

“biricikliğiyle”²⁷ ayrılır. Bir “ansiklopedi” tarafından güvenceye alınan modern öncesi metin yorumu, modernist yapıtlarda “alışılmadık temsil biçimlerinin” denenmesinden ötürü, ancak belli bir “entelektüel sermaye”ye sahip olanlara “açık”tır (Armağan, 34). Bu bağlamda, genelde Servet-i Fünûn, özelde Halit Ziya’ya yönelik onların yapıtlarında “alışılmadık temsil”ler denemelerinin sonucu olarak, kuşaklarındaki diğer “modern” edebiyatçılar tarafından “anlaşılmaz” görülerek “dekadanlık”la suçlanmaları, okunan edebi eserin biçimine yabancı olmakla birlikte -bu yabancılığın bir nedeni olarak- eleştiren kesimin Servet-i Fünûn edebiyatçılarıyla benzer “entelektüel sermaye”ye sahip olmadığından dolayı tezahür ettiği söylenebilir. Nitekim, Ahmet Rasim “Tekâmül ve Terakki” başlıklı bir yazı içerisinde “Süleyman Nesip Beyefendiye” alt başlığıyla, Servet-i Fünûn dergisi yazarlarından Süleyman Nesip’in Servet-i Fünûn’un edebiyatta açtığı yenilikleri izah ettiği yazısına “anlaşılmazlık” üzerinden şu şekilde cevap vermesi dikkate değerdir. “Garip! Biraz da siz düşünün. Ben “sâât-i semen-fam”ın ne olduğunu anlayamazsam kim anlayacak? Hatta Cenap Bey size şerh etmese idi nasıl anlayabilirdiniz?” (akt. Gökçek, 84). Ahmet Rasim, “bir edebi eseri hakkıyla yorumlayacak düzeyde bir entelektüel” olan kendisinin anlamadığı bir metaforun “avam”ın hiç anlamayacağına yönelik eleştirileri de aslında “entelektüel sermaye”nin önemine işaret eder. Hatta Cenap Şahabettin’in yazdığı şiirde kullandığı imaj ve metaforlar için sonradan açıklama yapması ile Süleyman Nesip’in övdüğü şiiri ancak idrak edebildiğini iddia eder. Burada, gündelik olmayan dille, alışılmadık tamlama, duyulmamış imaj ve metaforlar kullanılarak oluşturulan edebi eserin anlaşılabilmesi için ancak yazarının sonradan not düştüğü bir “ansiklopedi”ye ihtiyaç duyulduğu da bariz bir ifadedir.

²⁷Yalçın Armağan da bizzat modernist yapıtın “biricikliğine” değinir (34).

SONUÇ

Bu tez Halit Ziya hikâyelerini, Kojin Karatani'nin *Derinliğin Keşfi*'ndeki kavramları olan "manzaranın keşfi" ve buna bağlı olarak "içsel insan"la içsel insanın kendini ifade ettiği "soyut dil"i ekseni çerçevesinde ayrı ayrı üç bölüm dahilinde okudu. Çoğunluğu 1890'larda geçen bu hikâyeleri bu kavramların bilinciyle yeniden okumak, Halit Ziya yazınının 1890'lara kadar İstanbul'da gündelik hayatın içinde gelişen modernleşme araçlarından hareketle (tramvay, vapur gibi yeni toplu taşıma araçları, geniş caddeler, vitrinler, fotoğraf, tiyatro, dans vs.) bireyin baktığı manzara ve görme şekillerinin nasıl dönüştüğünü, bu yeni "modern" manzara içinde bireyin kendi içine dönüp de içselliğini keşfettiğini ve sonuçta içinden gelen, kendine ait, hayalleriyle bezeli "soyut dili"nde kendini nasıl bulduğunu gösteriyor.

Tez, ilk bölümünde İstanbul merkezinde on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında kamusal alanda gündelik hayatın yeni ulaşım araçlarıyla, Paris'in Pasajlar'ını hatırlatan geniş caddeleriyle vs. birlikte modernleşmesiyle, yeni görme şekilleri arasında bağıntı kuruyor. Bu yeni görme şekillerininse edebi kurguda fotoğrafik ve sinematik yeni ifade biçimleri yarattığını Halit Ziya'nın çoğunlukla 1890'larda geçen hikâyeleri üzerinden gösteriyor. İstanbul'un gündelik hayatına yönelik değişen bu manzaranın bakanın gözünde ve dilinde ne şekilde değişiklikler yarattığının izleklerini sürüyor. İkinci bölümde ise kamusal alanın yarattığı bu "modern" manzaranın bakını nasıl içine döndürdüğünü irdeliyor. Caddelerde, tiyatro salonlarında aylak bir şekilde kendilerini ve çevrelerindeki diğer insanları keşfeden Halit Ziya karakterleri

kendilerine ve diğerk insanlara yönelik yaptıkları derinlikli bakışlarla ve ürettikleri senaryolarla belki de “Aylak Adamlar”ın Türk edebiyatındaki nitelikli ilk örneklerini oluşturuyor. İlk iki bölümüyle şehir ve metnin yan yana değerkendirilmesini de yapan tezin üçüncü bölümü ise tamamen manzaranın oluşturduğu içsel insanın kendini ifade ettiğı soyut dilinin Ziya hikâyelerindeki izleklerini soruşturur. Bir anlamdatezin katkısı, yaşanan şehrin ve o şehirde bakılan, ilham alınan manzaranın edebi kurgudaki dil üzerindeki etkisinin ne olduğunun da cevaplanılmasından ileri gelir. Nitekim, Halit Ziya’nın 1890 sonlarında otuzlu yaşlarının başında bir yazar olarak, Ahmet Mithat gibi kendinden önceki kuşaktan farklı olarak şehirdeki yeniliklere, Batı’dan örnek alınan modernleşme araçlarına, bütün bunların yarattığı yeni ifade biçimlerine daha ziyade uyum sağladığı görülebilir.

Girişte de belirtildiğı üzere Kojin Karatani’nin çalışmasındaki kavramlar modern Japon edebiyatının kökenlerinin aranmasında kılavuz olarak kullanılır. Burada yapılan da bir anlamda Halit Ziya’nın hikâyelerine bu kavramları uygulayarak, modern Türk edebiyatına bir köken araması yapmaktır. Manzaranın keşfi, içsellığın keşfi, bedenin keşfi, soyut dil vs. üzerinden Halit Ziya hikâyeleri okunduğunda bu kavramların bu anlatılarda neredeyse kusursuz bir şekilde işlediğı görülür. Bir anlamda bu tez, Halit Ziya hikâyelerindeki manzarayı keşfeden içsel insanlar üzerinden bu anlatılarda iç dünya ile dış dünyanın birlikte yansıtıldığını göstererek “Servet-i Fünûn edebiyatı dışa kapalıdır.” klişesine de karşı çıkar. Keza, Ziya anlatılarında iç dünya ile dış dünyanın birlikte varolması ve bunların birbirini etkileyen ve birbirinden etkilenen yapısı tez boyunca üzerinde durulan dışa vurumcu karakterleri meydana getirir. Aynı zamanda, iç dünya ile dış dünya arasındaki bu karşılıklı ilişkinin Ahmet Mithat ve Namık Kemal’de iç dünyanın baskılanarak kesintiye uğratılması da Halit Ziya’nın edebi kaleminin, bu kalemden çıkan karakterlerin ve bunların kendilerini ifade ediş

biçimlerinin farklılıklarını gösterir. Halit Ziya, yaşadığı şehrin gündelik “modernliğini” özümseyerek, şehirdeki çeşitli manzaraları “keşfederek” içine dönen ve kendini bulan kahramanlar yaratarak ve onları kendilerini ifade edecekleri en sahici yol olan “soyut dil”lerinde konuşturarak hem kendi döneminde, kendi ekolünden, hem de yirminci asrın başlarında yazan Cemil Süleyman gibi yazarları etkilemiştir. Aynı zamanda bu etki, tez dahilinde sıklıkla yapılan karşılaştırmalarda da görüleceği üzere Oğuz Atay’dan Orhan Pamuk’a kadar uzanan bir zincir üzerinde de görülebilir.



SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Ahıska, Meltem. "Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern". *South Atlantic Quarterly*, Sayı 102(2-3), (Ocak 2003). S: 351-379

Ahmet Mithat Efendi. *Ahbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar: Roman Tarihine Genel Bir Bakış*. Haz. Sabahattin Çağın. İstanbul: Dergah, 2014

Altuğ, Fatih. "İftardan Sonra Dans: 'Mösyö Kanguru'ya Uzaklaşıp Yak(ın)laşmak." *Notos*: Sayı 60, (Ekim- Kasım 2016) s: 47-51

_____. "Halid Ziya Uşaklıgil'de Hareket: Trenler ve Dans Eden Bedenler." *Yeni Türk Edebiyatı*. (yayım aşamasında)

Andı, Kübra. "Önsöz". *Bir Yazın Tarihi*. İstanbul: Özgür, 2005

Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. New York: Verso, 2013

Armağan, Yalçın. *İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm*. İstanbul: İletişim, 2018

Armstrong, Nancy. *Fiction in the Age Photography: The Legacy of British Realism*. Londra: Harvard University Press, 2002

Aslan, Ferhat. "Önsöz". İzmir Hikâyeleri. İstanbul: Özgür, 2005

Aslan, Hülya. "Önsöz". Bir Şi'r-i Hayal. İstanbul: Özgür, 2006

Aydoğan, Yüce. *Yazınsal Disko: Halid Ziya Uşaklıgil'in Yeğin Yazısı*.

(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2009

Baker, Ulus. *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*. Çev. Harun Abuşoğlu. İstanbul: Birikim Kitapları, 2015

Benjamin, Walter. "XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris." *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi, 2017

- Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis, 2017
- Coverly, Merlin. *Psikocoğrafya: Londra Yazıları*. Çev. Selen Serezli. İstanbul: Kalkedon, 2011
- Crary, Jonathan. *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. İstanbul: Metis, 2010
- Çaldak, Süeyman. “Nergisi”. *İslam Ansiklopedisi*. (32). S: 560, 2006.
- Eldem, Ethem. “Amatör Fotoğrafçılar”. *Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914*. Der. Zeynep Çelik ve Ethem Eldem. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2015
- Erdoğan, Nezi. *Sinemanın İstanbul’da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları*. İstanbul: İletişim, 2017
- Ersoy, Ahmet. “Camdaki Hafıza: Ahmed Rasim, Fotoğraf ve Zaman”. *İstanbul Araştırmaları Yıllığı: Sayı 6*, (2017)
- Ertürk, Nergis, *Türkiye’de Gramatoloji ve Edebi Modernlik*. Çev. Merve Tabur. İstanbul: İletişim, 2018
- Fay, Elizabeth A. *Fashioning Faces: The Portraitive Mode in British Romanticism*. Durham: University Of New Hampshire Press, 2010
- Gökçek, Fazıl. *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*. İstanbul: Dergah, 2009
- Hüseyin Cahit. “Hikmet-i Bedaiye Dair.” *Servet-i Fünûn: Sayı 395*, (20 Eylül 1314) s. 10 <http://www.servetifunundergisi.com/hikmet-i-bedayie-dair-6/>
- Kara, Halim. “Kentsel Muhayyile: İmparatorluk Başkentinden Dünyayı Tasavvur Etmek”. *Asır Sonu Osmanlı Kültür Tarihinde Servet-i Fünûn Dergisi*. (NHKSM ve Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili Edebiyatı bölümü tarafından ortaklaşa oluşturulan kongre). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 27 Şubat 2019
- Karatani, Kojin. *Derinliğin Keşfi: Modern Japon Edebiyatının Kökenleri*. Çev.

- Devrim Çetin Güven ve İnan Öner. İstanbul: Metis, 2011
- Kaya, Bayram Ali. “Veysi, *İslam Ansiklopedisi*. (43). S: 76, 2013
- Kaynar. Hakan. *Projesiz Modernleşme: Cumhuriyet İstanbulu’ndan Gündelik
Fragmanlar*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2012
- Koçak, Orhan. “Kaptırılmış ideal: *mai ve siyah* üzerine psikanalitik bir deneme.”
Toplum ve Bilim, (Güz 1996), s: 94-152
- Namık Kemal. *İntibah*. Haz. Yakup Çelik. Ankara: Akçağ, 2012
- Nemutlu, Özlem. “Önsöz”. *Aşka Dair*. İstanbul: Özgür, 2018
- Nemutlu, Özlem ve Hanifi Aslan. “Önsöz”. *Bir Hikâye-i Sevda*. İstanbul: Özgür,
2010
- North, Michael. *Camera Works: Photography And The Tweentieth Century Word*.
Oxford: Oxford University Press, 2005
- Özer, Nilay. *Nazım Hikmet’in Memleketimden İnsan Manzaraları’nda İmajlar:*
Toplum, Tarih ve Sinema. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Bilkent
Üniversitesi, 2013
- Öztunçay, Bahattin. “İstanbul’da Fotoğrafçılığın Doğuşu ve Gelişim Süreci”.
*Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğraf ve Modernite
1840-1914*. Der. Zeynep Çelik ve Ethem Eldem. İstanbul: Koç Üniversitesi
Yayınları, 2015, s: 066-106
- Öztürk, Veysel. “Bilimi Popülerleştirmek: Servet-i Fünûn’da Fen Yazıları”. *Asır
Sonu Osmanlı Kültür Tarihinde Servet-i Fünûn Dergisi*. (NHKSM ve
Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili Edebiyatı bölümü tarafından ortaklaşa
oluşturulan kongre). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 27 Şubat 2019
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*.
İstanbul: İletişim, 2012

- Sayın, Zeynep. *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis, 2015
- Selimoğlu, Yağmur Başak. *Servet-i Fünûn Dergisinde Bir Tefrika Musavver Roman Olarak Mai ve Siyah'ın Analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2016
- Seviner, Zeynep. "Thinking in French Writing in Persian: Aesthetics, Intelligibility, and the Literary Turkish of the 1890s". Charrière, Etienne and Monica Ringer (eds.) içinde. *Ottoman Culture and the Project of Modernity: Reform and the Tanzimat Novel*. I.B. Tauris, 2019. (yayım aşamasında)
- Soğanoğlu, Dilek. "Önsöz". *Solgun Demet*. İstanbul: Özgür, 2006
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul:Dergah, 20134
- (Anonim). "Tarihe Karışmak Üzere Olan Bir Manzara". *Resimli Hayat*: Sayı 2(1), (Haziran 1952), s: 9
- Tuncer, Aslı Özgen. "İstanbul ve Boğaz Kıyılarının Akışkan Panoraması." *Toplumsal Tarih*: Sayı 263, (Kasım 2015), s: 26-34
- Uşaklıgil, Halid Ziya. "Beyaz Şemsiye". *Küçük Fıkralar*. Haz. Ferhat Aslan. İstanbul: Özgür, 2004
- _____. "Bir Küçük Levha". *Bir Şi'r-i Hayal*. Haz. Hülya Aslan. İstanbul: Özgür, 2006
- _____. "Bir Muhtıranın Son Yaprakları". *Bu Mıydı?*. İstanbul: Can, 2016
- _____. "Bir Yazın Tarihi". *Bir Yazın Tarihi*. Haz. Kübra Andı. İstanbul: Özgür, 2005
- _____. "Çöl Kızı". *Solgun Demet*. Haz. Dilek Soğanoğlu. İstanbul: Özgür, 2006
- _____. "Edebi Tercüme". *Sanata Dair*. (1. Cilt). Haz. Sacit Ayhan ve Levent Ali Çanaklı.

İstanbul: Özgür, 2014

_____. “Geçmişin Arasında”. *Aşka Dair*. İstanbul: Özgür, 2018

_____. “Gerilere Doğru”. *İzmir Hikâyeleri*. Haz. Ferhat Aslan. İstanbul: Özgür, 2005

_____. “Güzel Artemisya”. *Bir Hikâye-i Sevda*. Haz. Özlem Nemutlu ve Hanifi Aslan. İstanbul: Özgür, 2010

_____. “Hakları Var”. *Sanata Dair*. (1. Cilt). Haz. Sacit Ayhan ve Levent Ali Çanaklı. İstanbul: Özgür, 2014

_____. “Hikâye”. Haz. Nur Gürani Arslan. İstanbul: YKY, 1998

_____. “Kelimelerde Hayal”. *Sanata Dair*. (3. Cilt: Türk Şair ve Edipleri). Haz. Sacit Ayhan ve Levent Ali Çanaklı. İstanbul: Özgür, 2014

_____. “Kırk Para”. *Bir Yazın Tarihi*. Haz. Kübra Andı. İstanbul: Özgür, 2005

_____. “Koca Baş”. *Bir Hikâye-i Sevda*. Haz. Özlem Nemutlu ve Hanifi Aslan. İstanbul: Özgür, 2010

_____. “Küçük Kambur”. *Küçük Fıkralar*. Haz. Ferhat Aslan. İstanbul: Özgür, 2004

_____. *Mai ve Siyah*. İstanbul: Özgür, 2014

_____. “Mavi Yalı”. *Bir Yazın Tarihi*. Haz. Kübra Andı. İstanbul: Özgür, 2005

_____. “Mösyö Kanguru”. *Solgun Demet*. Haz. Dilek Soğanoğlu. İstanbul: Özgür, 2006

_____. “Penceremin Hikâyesi”. *Solgun Demet*. Haz. Dilek Soğanoğlu. İstanbul: Özgür, 2006

_____. “Son Levha”. *Küçük Fıkralar*. Haz. Ferhat Aslan. İstanbul: Özgür, 2004

_____. “Şadan’ın Gevezelikleri”. *Bir Şi’r-i Hayal*. Haz. Hülya Aslan. İstanbul: Özgür,

2006

_____. “Tramvayda Gelirken”. *Bir Hikâye-i Sevda*. Haz. Özlem Nemutlu ve Hanifi Aslan. İstanbul: Özgür, 2010

_____. “Yelpaze Altında”. *Küçük Fıkralar*. Haz. Ferhat Aslan. İstanbul: Özgür, 2004

_____. “Yırtık Mendil”. *Bir Yazın Tarihi*. Haz. Kübra Andı. İstanbul: Özgür,

2005

Uysal, Zeynep. “Siyahın Koynundaki Mavi: Hayata Yansıyan Edebiyat.” *K24*

Dosya, (3 Ağustos 2017) <https://t24.com.tr/k24/yazi/siyahin-koynundaki-mavi,1317>