

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

**19. YÜZYIL TÜRK ROMANINDA DERİNLİĞİN KEŞFİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Damla ŞENGÜL**

**Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**

**Yeni Türk Edebiyatı Programı**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Handan İNCİ**

**HAZİRAN 2019**



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

**19. YÜZYIL TÜRK ROMANINDA DERİNLİĞİN KEŞFİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Damla ŞENGÜL**

**Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**

**Yeni Türk Edebiyatı Programı**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Handan İNCİ**

**HAZİRAN 2019**



Damla Şengül tarafından hazırlanan 19. Yüzyıl Türk Romanında Derinliğin Keşfi adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.



Tez Danışmanı: Prof. Dr. Handan İNCİ

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

Danışman: Prof. Dr. Handan İNCİ

Üye: Prof. Dr. Bâki ASİLTÜRK

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Özge ŞAHİN



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



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

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

beyan ederim.





## 19. YÜZYIL TÜRK ROMANINDA MANZARANIN KEŞFİ

### ÖZET

Kojin Karatani, *Derinliğin Keşfi – Modern Japon Edebiyatının Kökenleri* adlı kitabında Batılı olmayan ülkelerin romanını Avrupa-merkezci çizgisel tarih yaklaşımıyla değerlendirmek yerine, modern edebiyata köken oluşturan sistemleri tespit eder. Romanın ne tür keşiflerle ortaya çıktığı üzerinde dururken manzara, söz-yazı birliği, içsellik ve perspektifin edebiyata katılma süreç ve biçimini sorgular.

Avrupa’da oldukça uzun bir süreçte, felsefi bir zeminde gerçekleşen bakış ve algı değişimi, resim ve edebiyatta yeni yapıları, türleri ve akımları ortaya çıkarır. Modernleşmeyle birlikte yaşanan değişim, Batılı olmayan ülkelerde, daha kısa sürede yoğun biçimde kendini gösterir. Bu sebeple Karatani, kitabında 19. yüzyıl edebiyatı üzerinde durur. Romanın doğuşu, kendini ifade etme ihtiyacı duyan modern bireyin ortaya çıkış süreciyle paraleldir ve birey, bu sürecin sonunda ortaya çıkan manzara, perspektif ve içsellik keşfiyle edebiyatta varlık bulur. Bu sebeple bu çalışma, edebi kökenleri, modernleşme sürecinin yoğun biçimde yaşandığı dönemde, romanın ortaya çıktığı 19. yüzyılda aramaktadır.

Rönesans’la birlikte resimde ortaya çıkan geometrik perspektif, bakışı yönlendirir ve resmin karşısındaki özneye varlık kazandırır. Perspektif ve manzaranın edebiyattaki inşası ise içsellik karşılık gelen yeni bir dille mümkün olur. Bu çalışmada, her biri manzara ve perspektif inşasının farklı bir aşamasını gösteren ve Karatani’nin sözünü ettiği kavramların baskın olduğu romanlar *Sergüzeşt*, *Araba Sevdası* ve *Mai ve Siyah* incelenmiş, romanda bu yapıların ortaya çıkışı öncelikle bir bakış meselesi olarak ele alınmıştır. Resimden edebiyata değişen perspektif anlayışı gösterilerek modern romana köken oluşturan yapılar tespit edilmiş, modernleşme süreci ve edebiyat içindeki yeri değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Kojin Karatani, manzaranın keşfi, içsellik, perspektif, 19. yüzyıl romanı, derinlik.



## THE DISCOVERY OF DEPTH IN THE 19TH CENTURY TURKISH NOVEL

### ABSTRACT

In his book *Origins of Modern Japanese Literature*, in place of evaluating the novel of non-western countries in the context of European-central linear history, Kojin Karatani determines the systems which formed the roots of modern literature. While mentioning which other discoveries novel brought with, it also examines the process and form of contribution of landscape, word-writing unity, interiority and perspective to literature.

In a very long time in Europe, the change of the view and perception on a philosophical ground reveals some structures reflecting the change in painting and literature. These structures reveal themselves in the non-Western countries in a shorter period of time intensively. The birth of the novel is in parallel with the emergence process of the modern person that needs to express himself and the person finds place in literature with the discovery of the landscape as a result of change of view, perspective and interiority exploration. For this reason, this study seeks its literary origins in the 19th century, when the modernization process was occurred intensively.

The geometric perspective emerging with the Renaissance directs the view and adds value to the subject against the painting. This construction of the landscape and perspective in literature becomes possible with a new language corresponding to interiority. In this study, the novels mentioned by Karatani, each showing a different process of landscape and perspective construction, such as *Sergüzeşt*, *Araba Sevdası* and *Mai ve Siyah* are examined and the emerging of these structures in the novel is primarily considered as a matter of view. The modernization process and the place in literature of the structures that are origin of the modern novel showing the changing perspective from painting to literature is evaluated.

**Keywords:** Kojin Karatani, the discovery of landscape, interiority, perspective, 19th century novel.



## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
<b>ÖZET</b> .....	vii
<b>ABSTRACT</b> .....	ix
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	xi
<b>1. GİRİŞ</b> .....	1
1. 1 Gecikmiş Modernlik ve Kültürel Kökenler .....	4
1. 2 Aynaya Tersten Bakmak .....	12
<b>2. BAKIŞ VE MANZARA OLARAK DÜNYA</b> .....	21
2. 1 Dünyaya Açılan Pencere .....	25
2. 2 Minyatürden Manzaraya .....	39
2. 3 Resimden Yazıya: "Gayesi İnsanın İfadesi Olan Bir Nesir" .....	45
<b>3. ROMANDA MANZARANIN KEŞFİ</b> .....	59
3.1 Tariften Tasvire .....	66
3.2 Hayalden Hakikate .....	76
3.3 Gömülü İdealler ve İçselliğin Keşfi .....	84
<b>4. SONUÇ</b> .....	97
<b>KAYNAKLAR</b> .....	105
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	110



## 1. GİRİŞ

“Köken, hedeftir.”

Karl Kraus<sup>1</sup>

Batılı olmayan ülkelerde çoğu kez Batı odaklı yürütülen siyasi projeler bütünü olarak görülüp Avrupa-merkezci bir tarih anlayışıyla çerçevelenen modernleşme, esasında yerel farklılıkların göz ardı edildiği toplumsal bir süreçtir. Modern edebiyatın doğuşu da bu süreçle bağlantılıdır. Edebiyat bu dönemde toplumsal dönüşümün yansıma alanlarından biri, aynı zamanda yeni dünyayı ve onun değerlerini tanıtan bir ifade aracı olmuştur. Öyleyse modern bir “kendini ifade” ve bakış açısı dönemin edebiyatında nasıl bir sistemle mümkün kılınmıştır? Bu süreçte yaşanan algı değişimi ve yenilenen bakış tarzı, 19. yüzyıl Türk edebiyatında nasıl bir yapıyı ortaya çıkarmıştır? Modernleşmenin ifadesi ve “derinlik” bakımından romanı diğer türlerin yanında ayrıcalıklı yapan nedir?

Kojin Karatani, 2004’te yayımlanan *Derinliğin Keşfi – Modern Japon Edebiyatının Kökenleri* adlı kitabında Japon modernleşmesinin edebiyatta yarattığı değişimi ele alırken, modern edebiyatın ne tür keşiflerle ortaya çıktığı üzerinde durur, manzara, söz-yazı birliği, içsellik ve perspektifin edebiyata katılma süreç ve biçimini sorgular. Modern romanın doğuşu bu fenomenlerle yakından ilgilidir. *Derinliğin Keşfi*’ni okuduğumda Karatani’nin öncelikle edebiyat tarihine bakışı ilgimi çekti. Kitabında, modernleşmenin getirdiği algı değişimini göz önünde bulundurarak, edebiyatın Antik dönemden günümüze, çizgisel bir tarihi akış içinde gelişme zorunluluğunu sorguluyordu. Modern edebiyat perspektifinden geçmişi değerlendirmenin sakıncası üzerinde duruyor, modernleşmeyi Batı odağından sıyırıp yeni bir okuma ve eleştiri kuruyordu. Japon modernleşmesini tarihsel akış içinde, salt neden-sonuç ilişkisine dayandırarak değil, onu yansıtan, bir “köken” oluşturan konu ve kavramları saptayıp örneklendirerek ortaya koyuyordu. Benjamin’in “Tarih, bir inşa faaliyetinin nesnesidir” (Benjamin, 2014, s. 46) düşüncesiyle, Batı edebiyatı ve edebiyat tarihi üzerine düşüncelerine yer verdiği Japon romancı Natsume Soseki’nin, edebiyatta

---

<sup>1</sup> Benjamin, 2014, s. 46.

“değiş tokuş edilebilir, yeniden kurulabilir bir yapı” düşüncesi Karatani’nin eserinde birleşiyordu (Karatani, 2011, s. 28). Bu yönüyle *Derinliğin Keşfi*, edebiyatın modernleşme sürecine şüpheyile yaklaşarak, onu yeni bir bakış açısıyla değerlendiriyor, edebiyatın kökenlerini oluşturan unsurların niteliği üzerinde duruyordu. “*Derinliğin Keşfi* bir edebiyat tarihi çalışması değil, tam aksine, klasik metinleri de içeren edebiyat tarihi disiplininin eleştirisidir” diyen Karatani, Batılı olmayan ülkelerin edebiyatına içeriden bakıyordu (Karatani, 2011, s. 215). Önemli olan modern edebiyatın meydana getirdiği yeni yapıların tarihsel serüveniydi. Ancak bu açıdan değerlendirildiğinde, kendine içeriden bakabilen yeni bir “göz”ün inşası mümkün olacaktı.

*Derinliğin Keşfi*’nde dikkatimi çeken ikinci nokta, Japonya ve Osmanlı modernleşmesinin 19. yüzyıldaki gelişimiydi. Bu iki modernleşme süreci karakter olarak bazı farklılıklar içerse de kurumsal, kültürel ve sanatsal alanlarda yapılan yenilikler birbirine benzemekteydi. Osmanlı’da modernleşme süreci esasında 18. yüzyılda başlayıp 1839’da Tanzimat Fermanı’nın ilanı ile bir programa dönüşürken Japonya, 1868’de başlayan Meiji dönemiyle 200 yıllık izolasyona son verip dış dünyaya açılıyor, Batı’yla tanışıyor. Japonya’da, Osmanlı İmparatorluğu’nda olduğu gibi çok uluslu bir yapının olmayışı, coğrafi konumunun Batı’yla etkileşimini zorlaştırması, politik ve toplumsal yönden ona belli bir bağımsızlık sağlıyor, değişim sürecinin daha kontrollü yürütülmesine olanak tanıyor. Belki de “Osmanlı’nın Batı’ya yakınlığı bir handikap, Japonya’nın uzaklığı bir avantajdı.” (Belge, 2014, s. 395) Buna rağmen özellikle edebiyatta, benzer yenilik süreçleriyle modernleşen iki toplumu düşününce, 19. yüzyıl Türk romanına Karatani’nin gözünden bakmak kolaylaşıyordu. Karatani’ye göre edebiyatta modern bir kendini ifadenin yer alabilmesi için, anlatıda “perspektifin” oluşması gerekiyordu. Bu perspektifi oluşturan unsurlar, modern romanın karakterini belirliyordu. Bu sebeple Karatani, manzara ve içsellik başta olmak üzere, söz-yazı birliği, itiraf, çocuk, hastalık gibi üslup ve ifadeye köken oluşturan keşiflere odaklanıyordu. Bunlarla birlikte meydana gelen yeni sistem anlatıda modern özneye ve onun yeni yaşamına açılan bir derinliği oluşturmaktaydı. Bu yeni, modern gözün keşfettiği “manzara,” içselleştirilmiş yeni dünyanın manzarasıydı, yenileşme sürecinin bir sonucuydu. Bakış açısı ve perspektif algısı değiştikçe dünya değişti, modernleşti. En önemlisi bu kökenlerin inşası tamamlandığı anda inşa sürecinin kendisi unutuldu.



Konuyla ilgili yaptığım araştırmada, 19. yüzyıl romanı üzerine birçok akademik çalışma mevcut olsa da bu dönem romanını tasvir ve perspektif yönünden ele alan yalnız bir makaleye rastladım. Alphan Akgül, “Osmanlı Türk Romanında İstanbul Tasvirleri ve Perspektif Kullanımı” adlı makalesinde, romana benimle benzer açıdan yaklaşıyordu. *İntibah, Müşahedat, Araba Sevdası, Karabibik, Mai ve Siyah* romanlarındaki tasvirlerin kurulumu üzerinde Karatani’ye değinmeden duruyordu. Bunun yanı sıra ana referansım olan *Derinliğin Keşfi*’nden yola çıkılarak yazılmış yalnız bir yüksek lisans tezine rastladım (Koray Kırmızıaslan, *Oğuz Atay’da Manzaranın Keşfi*, 2016, Marmara Üniversitesi). Bu çalışmada Oğuz Atay’ın romanlarındaki “politik manzara” ele alınıyordu, romanlarda dönemin politik durumuna ve modernliğe yapılan atıflar tespit ediliyordu. Karatani, modernleşmeyle birlikte inşa edilen “köken”leri keşfetmek için, eserinde Japon modernleşme faaliyetlerinin başladığı 19. yüzyıl üzerinde durmaktadır. Modern edebiyatın işlevinin ulus-devletlerin kuruluşu tamamlanır tamamlanmaz sona erdiğini söyleyen Karatani kitabının önsözünde, ele aldığı “manzaranın keşfi”, “söz-yazı birliği” gibi fenomenlerin Yunan ve Bulgar toplumlarında Osmanlı İmparatorluğu’nun parçalanma sürecinde ortaya çıktığına dikkat çeker (Karatani 2007, s. 8). Avrupa’da uzun bir sürecin sonunda ortaya çıkan bu fenomenlerin, Batılı olmayan ülkelerde modernleşmenin kısa sürede yoğun bir biçimde yaşanmasından dolayı daha dramatik şekilde görünür kılındığını ifade eder. Ona göre edebiyatın standartları ulus-devletin kuruluş süreciyle bağlantılıdır (Karatani, 2011, s. 217). 19. yüzyıl modernliğe giden yolda parçalanmayla birlikte yeni yapıları da ortaya çıkarır. Bu dönem eserlerinde, özellikle yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ifade biçimleri ve yeni perspektif, modern edebiyatın temelini oluşturur. Bu çalışmanın amacı, yenileşmenin edebiyata yansıdığı, yeni anlatı türlerinin ortaya çıktığı ilk döneme uzanmak, 19. yüzyıl Osmanlı modernleşmesiyle değişen bakış tarzının oluşturduğu yeni manzara anlayışını, ifade biçimini ve perspektifi, yüzyılın en önemli ifade araçlarından olan roman üzerinden, Karatani’nin bakış açısıyla anlamaya çalışmaktır.

Çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde modernleşmeyle birlikte değişen algılama tarzı, bakış, içsellik, manzara ve perspektif üzerinden ele alınacaktır. Bakma kültüründeki değişim resimden yola çıkılarak anlatılacak, geometrik perspektifin dile yansması ve yeni bir edebiyata yol açması üzerinde durulacaktır. 19. Yüzyılda başlayan söz-yazı birliği sürecinden bahsedilecektir. İkinci bölümde, modernleşmeyle

değişen “bakış”ın edebiyatta yarattığı perspektif, Karatani’nin kavramlarıyla ortaya konulacak, onun manzara, içsellik, perspektif, altüst oluş gibi kavramlarının belirginleştiği ilk romanlardan *Sergüzeşt*, *Araba Sevdası* ve *Mai ve Siyah* incelenecektir. Üçüncü bölümde ise, ulaşılan sonuçlar değerlendirilecek, modernleşme sürecindeki bireyin romanda gelişen manzara algısı özetlenecek ve baştaki sorulara cevap verilecektir.

### 1.1 Gecikmiş Modernlik ve Kültürel Kökenler

*Derinliğin Keşfi*’nin hareket noktası, modern edebiyata duyulan kuşku. Ancak bu kuşku moderniteyi reddetmez ya da modernite-öncesini övmez. Yalnızca dışlanan ve genel beğeni yargısına hitap etmeyen, bu sebeple küçümsenen eserlerdeki yapıyı keşfetmeye çalışır (Karatani, 2011, s. 11). Japon edebiyatı ve tarihi üzerinde durulurken, Batı’nın karşısına Doğu’yu koymak yerine Doğu kendi iç sorunları göz önünde bulundurularak değerlendirilir. Karatani’ye göre “modernite” ve “Batı” farklı kavramlardır ancak modernitenin kökeni Batı’da olduğu için bu iki kavram kolay kolay ayrıştırılamaz. Bu yüzden modernite eleştirisi Batı eleştirisiyle karıştırılır (Karatani, 2011, s. 11). Bugünkü modern edebiyat, Batı’yı takip eden çizgisel tarih anlayışından ve perspektiften doğmuştur. Batılı olmayan, tarihsel gelişimi ve toplumsal dinamikleri ondan farklı olan ülke edebiyatlarının Batı’yla aynı çizgide gelişmesini beklemek hatalı bir yaklaşımdır, eksik ve yanlış değerlendirmelere sebep olur. Bu kronoloji her toplumda aynı şekilde, aynı sebeplerle işlemez. Karatani bu düşünceden yola çıkarak kendi ülkesinin edebiyatında modernleşmenin bağlı olduğu fenomenler üzerinde durur, yeni bir modernite eleştirisi ortaya koyar. Amacı, “modernitenin kökenini Batı’nın kendisinde aramaktansa, Batı-olmayanın ‘Batılılaşma’sı sürecinde görmeye çalışmaktır” (Karatani, 2011, s. 221).

Romancı Natsume Soseki de Karatani gibi tarihi sürekli ve kaçınılmaz gören fikre itiraz ederek çocuksu bulunan Japon edebiyatının Batı’yla aynı çizgide ilerleyeceğini düşünmenin acelecilik olduğunu vurgular. Ona göre “bir nesne karşısındaki tepkimiz, kültürel-tarihsel farklara göre değişmektedir. Beğeniler bir parça evrensel olsalar da bütünsel olarak bakıldığında yereldirler” (Karatani, 2011, s. 25-27). Ayrıca, Batı’nın şimdi ulaştığı nokta, kendileri için öyle olsa bile, mutlak standart değildir (Karatani, 2011, s. 27). Edebiyat sürekli değişim halindedir dolayısıyla bu standartların sabit

kalması mümkün değildir. 19. yüzyılda Avrupa'daki edebi beğeni yargısı ve kalıplaşmış edebiyat tarihi düşüncesi, Japonya'da da bir devrin edebiyatını oluşturmuş, modernleşme öncesini bu noktadan yorumlayıp anlamlandırmaya dayalı bir edebiyat tarihi fikrini ortaya çıkarmıştır. Bu da değişim sürecindeki her adımın, eksik, yanlış hatalı görülmesine neden olmuştur. 19. yüzyıl Türk edebiyatında da Batı, esas meselelerden biridir, romanlar, “yanlış Batılılaşan” karakterlerle, züppelerle doludur. Değerlerinin ve epistemolojisinin tamamen zıt olduğu bir başka kültürü, çok kısa bir zamanda kendi kültürüne adapte etmeye çalışmak elbette çeşitli iç çatışmaları ve yanlış anlamaları beraberinde getirir. Batı gibi, uzun bir sürecin sonunda çeşitli felsefi dayanakları olan bir yenilenme süreci geçirilmediğinden, kaygan zeminde gerçekleşen sorunlu bir değişimin halkta yarattığı etkiyi edebiyata taşımak bu dönemde kaçınılmazdır. Toplumsal dinamikler öyle ya da böyle her dönemde edebiyatın içeriğini etkiler.

Karatani, Avrupa-merkezci toplumsal değerlendirmeleri ve sınıflandırmaları şüpheli bulur. Ona göre bugün “Şark” denilen şey, esasında “modern Batı'nın eleştirisi olarak yaratılmış bir temsildir” (Karatani, 2011, s. 31). Edward Said de Şark üzerine yapılan çeşitli çalışmaların moderniteyle birlikte değişime uğradığını, zamana uyarlandığını, “geleneksel disiplinlerin çağdaş kültüre aktarıldığını,” Şark'ın “modernleştirildiğini,” Batılı tarafından yeniden yaratıldığını söyler: “Şark'ı moderniteye taşımış olan Şarkiyatçı, dünyevi bir yaratıcı olarak yöntemini ve konumunu kutsayabilirdi artık: Tanrı eski dünyayı yarattıysa, o da yeni dünyalar meydana getirmişti” (Said, 2013, s. 131). Said'e göre Şarkiyatçılık kuramını, Batı tarafından çeşitli disiplinlerle yeniden yorumlanmış ve düzenlenmiş yapılar oluşturur, “Doğu, yeni metinler, yeni fikirler çerçevesinde bu yapılara uyarlanır” (Said, 2013, s. 132). Zamanla Batılı olmayan ülkeler de kendilerine bu açıdan yaklaşmaya alışır. “Batılı olmayan insanların kendilerini, sözcüğümleri, ‘Doğu’ ya da ‘Japonya’ olarak temsil ettirmelerinin kendisi, ancak ‘modernite’nin içinde mümkün olur” (Karatani, 2011, s. 221). Karatani birçok yönden Said'le aynı düşünceyi paylaşır ancak ondan ayrıldığı bir nokta vardır, Said, “‘Şark’ temsilinin Batı söylemi içerisinde tarihsel olarak nasıl biçimlendirildiğini ortaya koymuş; fakat bunu yaparken temsil olmayan gerçek Şark'ın ne olduğunu anlatmaktan kesinlikle kaçınmıştır” (Karatani, 2011, 220). Bu tavırla Şark, bir Şarklı tarafından dile getirilse de bir temsil olmaya devam eder (s. 220). Karatani, Batı'nın bu sınıflandırma yaklaşımından yola çıkarak şimdiki edebiyat dönemlerini

belirleyen de modern edebiyatın kendisi olduğunu söyler. Orta Çağ, Antik Çağ edebiyatları ya da Çin edebiyatı, modern edebiyatın bakış açısıyla yeniden kurgulanmış şeylerdir (Karatani, 2011, s. 31). Bu sebeple modern edebiyatın kendisinden kuşku duyulmalı, edebiyat eleştirisinde yeni bir yol çizilmelidir. Batılı olmayan ülkelerin kendi toplumsal varoluşlarına içeriden bakması, yeni keşiflere yol açacak önemli bir seçenektir. Karatani'ye göre, bugünkü Japonya'nın kendisi "modernleşme" süreci ve kavramı içinde biçimlendirilmiş bir temsildir. Aynı yaklaşım Batı için de geçerlidir" (Karatani, 2011, s. 221). Soseki ve Karatani, yerel farklılıkların ve iç dinamiklerin göz ardı edilmediği yeni bir edebiyat eleştirisinin mümkün olduğu düşüncesinde birleşir. Kültürel-tarihsel farklılıklara dayanan beğenileri yok saymak, edebiyatı dar bir bakış açısına hapsetmektir, bizi değişim sürecini izleyebileceğimiz önemli bir kaynaktan, edebiyattan alıkoyar.

19. yüzyıl Türk romanı çoğu zaman Batı romanı ile kıyaslanıp acemice yazılmış, başarısız ve zayıf taklitler olarak değerlendirilir. Ancak bu acemiliğin ardında toplumsal bir arka plan ve değişimin yarattığı ikilemler vardır. Belki de eksik bulunan estetik yan sayesinde modernleşme sürecinin sorunları daha net görülür. Romanın değişimin getirdiği bir ihtiyaç üzerine ortaya çıktığı unutulmamalıdır: modern ben'in kendini ifade ihtiyacı. Devrin romanına acemilik deyip geçiştirmek onun esas meselesini, fonksiyonunu ve yapısını görmeye engel olur. Bu noktada belki de şunu sormak gerekir: "Bütün bir kuşak için model olmayı başarabilen, duyuş, düşünüş ve davranış tarzlarını etkileyebilen bir romanın belli bir "kök"e dokunmamış olması, bir toplumsal/kültürel ihtiyaca cevap vermemiş olması mümkün müdür?" (Koçak, 1996, s. 97). Karatani bu noktada, edebiyata "köken" oluşturan yapıların ve konuların, tam da modernleşme sürecinde var edildiğini, ancak bunların sürecin bir parçası olarak ortaya çıktığının zaman içinde unutulduğunu vurgular. Modernleşme tarihi böyle kalıplaşmış çizgisel tarih anlayışından kurtarıldığında, edebiyatta bu süreçte ortaya çıkan, modern ben'in ifadesine ve bakış açısına olanak tanıyan sistem gün yüzüne çıkar. Modern bireyin kendini ifade etme çabası, romana köken oluşturacak yeni sistemler yaratmıştır. Karatani'ye göre bu kökenlere dönerek uygulanan eleştiri aynı zamanda "kökenler" in eleştirisidir (Karatani, 2011, s. 215).

Batılı olmayan ülkelerde modernitenin tesiriyle ortaya çıkan eski-yeni ikilemi, gelenekten kopuş, 19. yüzyıl Osmanlı'sında yeni bir kimliği ve yapıyı oluşturur, ulus-devletin kurulum aşamasına gelindiğinde de bu yeni yapıya "köken" arayışı baş

gösterir. “Türkiye, Rusya, İran ve Japonya başka bir medeniyeti tercüme edebilecek bir tarihin sahipleridir ve bu nedenle Batılılaşmayı kendi varoluşlarını takviye edebilecek bir “vasıta” olarak değerlendirmelerini hep meşru saymışlardır” (Çiğdem, 2007, s. 69). Bu sebeple değişimin, bir iç kaynaktan doğması gerektiği düşüncesi ortaya çıkar. Romanın ilk örneklerini zayıf ve taklit ürünü bulan Bernard Lewis, bu alanda daha sonra elde edilecek başarıyı bu iç kaynağa ve kültürel köklere bağlar:

Genç Türk rejimine gelindiği zaman, Batılı örneklerin aşına olunduğu ve tabir caizse, millileşmiş bulunduğu yeni ve orijinal bir edebiyat doğmakta idi. Fakat hepsi bundan ibaret değildi. Türkçü akımın kültürel radyasyonu ile birlikte Türk yazarları, Türk hayatında derine işlemiş kültürel köklerden beslenmek suretiyle, iç kaynaktan yeni bir canlanmayı başardılar (Lewis, 1993, s. 484).

Oysa bu akımların hepsi, Batı’yla olan uyumsuzlıktan, köken arayışından doğar. Değişime kaynak olarak gösterilen Osmanlı kültürünün “mutlakçı bir epistemolojik kurama” dayanan temeli, “adapte edilecek Batı kültürünün üzerinde yükseldiği epistemolojik temele taban tabana zıttı” (Parla, 2014, s. 13). Bir yanda İslam’a dayanan hukuk anlayışı, dini meselelerin sorgulanamayışı, “Aristocu tümdengelimci mantığın üstünlüğü, iyiyle kötünün birbirinden kesin çizgilerle ayrıldığı dünya görüşü ve gizemci gelenekten kaynaklanan soyut bir idealizm” (Parla, 2014, s. 15) elbette Rönesans ve sonrasında Aydınlanma’nın bireyi merkeze alan özgürlükçü düşünceleriyle uyumsuzdu. Bu durum daha baştan bir ikiliğe sebep oluyordu. Tanzimat devrinde ortaya çıkan yeni modern yapının tarihsel dayanağa ihtiyacı vardı, bunun için Osmanlılık, Türkçülük, İslamcılık gibi çeşitli fikirler cereyan etti. Bu tarihsel köken icadı, kültürel kökenler modernleşmenin ilk safhalarında değişim şokunun bir nedeni olarak doğsa da ulus-devletin kuruluşunda büyük rol oynar, ancak kökenin ortaya çıkış şekli zamanla unutulur. “Ulus-devletlerin ‘yeni’ ve ‘tarihsel’ oldukları yaygın olarak kabul edilmekle birlikte, genellikle siyasal ifadesi olma iddiasında oldukları ulusun ezeli bir geçmişten kaynaklandığına ve daha da önemlisi sınırsız bir geleceğe kesintisizce ilerlediğine inanılır” (Anderson, 2015, s. 24). Köken arayışı ile yenilgi duygusuyla da bağlantılıdır, Batı’ya uymak değil de onu kendi kültürüne “uyarlamak” bu yenilginin üzerini örtme yollarındandır.

Modern edebiyata da köken oluşturan belli yapılar vardır, bu yapılar modernleşen ve yeni düzende giderek önemi artan bireyin kendini ifade ihtiyacıyla doğmuştur. Modernleşmeyle keşfedilen manzara ve perspektif, yeni bir ifade biçiminin kökenini

oluşturur. Bu çalışma da modernleşme sürecinde 19. yüzyılda edebiyatta ortaya çıkan ve yaşanan algı değişimi sonucunda edebiyata köken oluşturan yeni yapılara, Karatani rehberliğinde odaklanmaktadır.

Bu köken eleştirisi aslında yeni bir şey değildir, bugün Batılı olmayan toplumlar kendi yenileşme süreçlerine Karatani'yle benzer eleştirel noktadan yaklaşır. Yerel farkların ihmalı, modernleşmenin bir proje olarak tepeden inme uygulanması, toplumsal meselelerin göz ardı edilmesi ve birebir taklide dayalı yenilikler eleştirilir. Jusdanis de *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*'de bu mesele üzerinde durur, ulus-devlete ve milli edebiyata giden yolda modernleşmenin sorunlarını ifşa eder. Yunan modernleşmesi her şeyden önce “gecikmiş” ve “eksik”tir:

Yunan halkının büyük çoğunluğu kendisini Avrupalı görmüyordu. Ademi merkezîyetçi ve feodal bir topluma belirli siyasal ve kültürel kurumlar ithal edildi; bu kurumlarla bütünleşme gücünden yoksun ve Batı'nın hayat ve düşünce tarzına şüpheyle bakan bir toplumdur söz konusu olan. Bu yüzden de Yunanistan'ın modernleşmesi 'eksik' bir modernleşmeydi (Jusdanis, 2015, s. 14).

Yerel gerçekliklerle Batılı modellerin arasındaki uyumsuzluk eksiklik duygusunu meydana getirir. Modernleşme sürecini değerlendirirken de Batılı kronolojiyi takip etmek adil olmayan bir kıyaslamaya ve eksiklik duygusunun perçinlenmesine sebep olur. Esas meselenin modernliğin olmayışı değil, modernliğin yerel şartlar ihmal edilerek ortaya konulması olduğunu ifade eden Jusdanis, modernliğin Batı'yla eşanlı tutulmasını sorunlu bulur (Jusdanis, 2015, s. 14-15). Batılı olmayan ülkelerin maruz kaldığı “modern” pratikler tarihsel olarak “çağdaş” pratikler değildir. Bir telafi edici ideoloji, tarihsel geçikmişliği giderme aracıdır (Çiğdem, 2007, s. 68). Bunun yarattığı uyumsuzlukların sonucu olarak, Yunanistan gibi Osmanlı ve Japon toplumlarında da modernleşme, çeşitli tezatların, ideolojilerin karşı karşıya geldiği, gecikme ve yenilgi kaygısıyla edebi kaygının çoğu kez iç içe geçtiği bir alan olmuştur.

Türk romanının kuruluş yıllarını bir “endişe dönemi” olarak değerlendiren Nurdan Gürbilek, kendiyi ideali arasında bölünmüş romancının içsel çatışmasından söz ederken Jusdanis'in “gecikmiş modernlik” tabirinden faydalanır:

Huzur'da Tanpınar'ın "akan nehre sonradan katılmak," *Jurnal*'de Cemil Meriç'in "bir tiyatroya beşinci perdenin ortasından girmek," *Tutunamayanlar*'da Atay'ın "sahneye uşak rolünde çıkmak" olarak tarif ettiği bir gecikmişlikle karşı karşıya kaldığında, çok

az yazarın silmeyi başardığı kalın çizgilerle hep ikiye bölünmüştü (Gürbilek, 2014, s. 182).

Gürbilek, Tanpınar'ın romanlar konusunda sıkça dile getirdiği acemiliğin, bu “erken bölünme”nin sonucu olduğunu ifade eder. Gecikerek modernleşen toplumlarda yazar ulusal-cinsel endişe yüzünden edebiyatın kendi başına bir ideal olmasını ertelemek zorunda kalır. Bu erteleme de yetersizlik duygusunu artırır. Sancılı ve sınırlayıcı bir süreçtir bu (Gürbilek, 2014, s. 180). Ahmet Hamdi Tanpınar, bir “medeniyet krizi” olarak nitelediği bu süreci aynı zamanda modern Türk edebiyatının temeli olarak değerlendirir (Tanpınar, 2000, s. 104). Hem toplumsal hem de içsel ikilemler bu dönem edebiyatının sorunsalları olur. Tanpınar bugün bile bireyin içine işlemiş olan, günlük yaşantıya nüfuz eden, medeniyet değiştirmenin meydana getirdiği “ikilik” duygusunu kaçınılmaz bir realite olarak değerlendirirken modernleşme sürecini kaynak gösterir:

“Zaman içinde teşekkül eden bu realitede, Tanzimat'ın işe programsız başlamasının, bilgi noksanının, sarih hedef yokluğunun, hülâsa el yordamıyla yürümenin, biraz evvel başlayan, fakat 1850 yıllarından sonra gittikçe kızgın bir şekil alan iktisadi çöküşün âmillerinden biri olan siyasi hadiselerin büyük hisseleri vardır” (Tanpınar, 2000, s. 34).

Bütün bu sebeplerin yarattığı toplumsal ve bireysel buhranı Tanpınar, “medeniyet değiştirmesi hastalığı” hatta “psikozu” olarak nitelendirir (Tanpınar, 2000, s. 35). Önce umumi hayatta baş gösteren, sonra cemiyeti ikiye bölen, nihayetinde ferdi her adımında şüpheye düşüren ikilik, “bir bütün olan medeniyeti” parçalara ayırmış, “nesilden nesle cemiyetimizin iç manzarasını değiştirmiştir” (Tanpınar, 2000, s. 34-36) (vurgu bana ait). Osmanlı'nın toplum yapısında yönetici sınıf ve halk arasındaki kültürel uçurum, Tanzimat'la birlikte gelişen haberleşme ağından daha çok yöneticilerin faydalanması, Batı kültürünü benimseyenlerin git gide kendilerini halktan ayırması, 19. yüzyılda kültürel anlamda “küçük ve büyük geleneklerin” birleşmemesine neden olur (Mardin, 2017, s 27). Bu da toplumun kendi içinde yaşadığı, yeniliğin farklı şekillerde alımlanmasına sebep olan bir ikiliği meydana getirir. Değerlerin eskiyip yadırgandığı, unutulduğu dünyada değişim sürecinde tanışılan, ardından sürekli kendini yenileyen modern hayatın yeni formlarının kültürel çatışma yaratması kaçınılmazdır: “Hayat salt biyolojik düzeyin ötesine geçip tin düzeyine doğru geliştiğinde, tin de kültür düzeyine yükseldiğinde, bir iç çatışma ortaya

çıkarm. Kültür evriminin tamamını, bu çatışmanın belirmesi, çözüme ulaşması ve yeniden ortaya çıkması oluşturur” (Simmel, 2017, s. 55). Bir “medeniyet değışmesi” söz konusuyken ve Batı gibi bir rol model varken çatışmanın toplumun her alanına yansması ve belli bir endişeye kaynak olması normaldir. Bu süreç tamamlandığında, Simmel’in dediğı gibi yeni bir kültür dönüşümü tamamlanır. Modern hayatta Nurdan Gürbilek’in “ulusal alegori” dediğı, en bireyci romanlara dahi sinen düşünce de modernleşme sürecinde yaşanan ikiliğın ürünüdür (Gürbilek, 2014, s. 182-183). Batı’yı ideal olarak görüp onun karşısında yetersizliğini kabul etmek, edebiyatçıda kendi kimliğini kaybetme endişesi yarattığından, romanda kendi varlığını koruyacak ulusal bir alt metin arar. “Jenerik gerçek, “Batılılaşma” adı verilen ama aslında gecikmişliğın kabullenilmesi anlamına gelen o büyük model kaymasıdır. Her türlü atılımı ve planlı çabayı daha en başından bir sürüklenişe, bir kapılmaya dönüştüren bir kaymadır bu.” (Koçak, 1996, s. 99) Modernleşme sürecini bir baba-oğul ilişkisiyle açıklayan Jale Parla’ya göre ise Tanzimat Fermanı’nın “törenselleşme görüntüsünün arkasında uğursuz bir yenilmişlik ve yabancılaşma duygusu yatar” (Parla, 2014, s. 10). 19. Yüzyıl bu sebeple arayışların yüzyılıdır. “Osmanlı’nın kültür normları sisteminde, bu normların mutlaklığını destekleyen otorite zaafa düştüğünden” bu mutlakçı kültür yeni “simgesel babasını” arar (Parla, 2014, s. 13). Osmanlı’nın ilk romancıları, vasisini kaybetmiş kültürde bu baba-oğul ilişkisinin “oğullarıdır,” “hepsi de kaybedilmiş bir baba arayışı içinde kendileri vesayet üstlenmek zorunda kalmış otoriter çocuklardır” (Parla, 2014, s. 20). Bu sebeple modernleşmenin ne olduğu, nasıl olması gerektiğı, tehlikeleri ilk romanlarda bir baba tavrıyla sıkça ele alınır.

Batılı olmayan toplumlarda bu gecikmişliğın ve eksikliğın doğurduğu ikilemlerden belki en önemlisi, kendisine bu dönem edebiyatında geniş yer bulan Doğu-Batı meselesidir. Osmanlı’da olduğu gibi Japonya’da da siyasi ve sosyal meselelerin bu ikilem üzerinde sorunsallaştırılması, “Neden eksikiz,” “Batılılaşmanın veya modernleşmenin neresindeyiz?” problematiğinin dışında kendi tarihselleşmelerine bakmamalarına neden olmuştur (Esenbel, 2015, s. 243). Oysa Karatani’ye göre, “modernite tamamen Batı’yla özdeş olsaydı Batılı olmayan milletlere nüfuz etmesi mümkün olmazdı” (Karatani, 2011, s. 221). Batılı olmayan ülkeler kendi modernleşmelerinin kimyasını çözdüklerinde edebiyat tarihine daha sağlıklı bakmak da mümkün olacaktır. Böylesi bir değışim sürecinin Batılılaşma ve çağdaşlık



kavramlarıyla sınırlandırılması, meselenin toplumsal ve kültürel arka planının görülmesini engellemiştir:

“Modernleşme en basit ifadeyle değişimdir. Değişimi sahiplenen yeni iktidarlar onu çağdaşlıkla belirlenmiş bir çağa ama daha çok belirli bir zaman dilimine kapatır. Batılılaşma kavramıyla da nereye ve hangi yöne doğru geliştiğini ve gelişeceğini de ifade etmiş olur. Oysa modernleşmenin, yani değişimin politika ve politikacılardan, devlet ve onun memurlarından daha nötr ve evrensel araçları vardır. Bu araçlar muktedirlerin kimliğinden bağımsız bir şekilde, içine girdikleri toplumu, bazen o toplumu oluşturanlar bile farkında olmadan değiştirir (Kaynar, 2012, s. 19).

Bu araçlardan biri olarak edebiyat, 19. yüzyılda bu tür modernleşmenin yansıdığı bir alan, aynı zamanda değişim sürecinin ortaya çıkardığı yanlış Batılılaşma, kölelik, gelenek gibi meseleleri konu edinerek olması gerekeni gösteren, olabileceklere karşı uyarıcı bir vasıta. Yazar, iktisadi, kültürel ve politik ikilemlerin ortasında kalmış, değişim sürecindeki modern özneye sesini edebiyatla duyurmaya çalışır, romanı bir denetim aracı yapar. Roman türü, bu değişimin ifade bulmasına olanak tanıyan, içine girdikçe derinleşen manzaraya açılan bir penceredir. Manzara derinleştikçe romanın içindeki yapı keşfedilir. Bu yeni yapının öznesi, iç manzarasına kapılmış modern ben'dir. Roman kişisi manzaranın içinde artık kendi bakışının öznesi olur. Daha önce görmediği şeyleri keşfeder, odağın kendi bakışı olduğu bir perspektif yaratır. Karatani bu keşfin gerçekleşme şeklini *altüst oluş*la açıklar. Manzaranın ortaya çıkması için algılama tarzının değişmesi gerekir ve bunun içinde bir altüst oluşa ihtiyaç vardır (Karatani, 2011, s. 39). Modernite bu yeni algılama tarzını edebiyata getirir.

Nasıl bir keşifle gördüğümüz manzarayı içselleştiririz, algımız genel yargılardan ayrılarak nasıl şekillenir ve bu keşifler edebi yapıya nasıl yansır. *Altüst oluş* bu sorulara verilecek cevabın temelini oluşturur.

## 1.2 Aynaya Tersten Bakmak

Altüst oluş, algılama tarzının değişmesiyle halihazırda mevcut olan fakat görülmemiş bir şeyin “farkına varmak”tır. Her zaman görülen manzaradaki bir detayı keşfetmek, onu yeni bir açıdan görmektir. Altüst oluş gerçekleştiğinde artık manzara şahsileşir, işin içine bakan kişinin tahayyülü karışır. Görülen artık sıradanlıktan kurtulmuştur, manzara, gören kişinin içselliğinin yansıdığı, yeniden anlamlandırıldığı bir alan haline gelmiştir. Artık nesnel bir ifadeyi karşılamayan, iç pencereden görülen manzara vardır, öznenin bakışından doğaya açılan bir perspektif ortaya çıkmıştır. Altüst oluşun ardından her zaman bir keşif gelir. Manzara ve içsellik bu yolla keşfedildiğinde modern bir dil ve edebiyat ortaya çıkar. Bir inşa olan modern edebiyatın işlevi sona erdiğinde bütün bunların bir keşif olduğu unutulacak, bu yeni kendini ifade biçimi yerleşecek, sıradanlaşacaktır. Karatani'nin dediği gibi, “söz konusu ‘altüst oluş’, manzaranın yüceliğinin içsellik yoluyla ortaya çıkarılmasında değil, aksine, onun bir nesnede nesnel biçimde var olduğunun sanılmasındadır” (Karatani, 2011, s. 232). Şaşırtıcı ile sıradan böyle bir altüst oluşla yer değiştirir. Yeni algılama tarzı gün yüzüne çıkar. Bu da kendini sürekli olarak yenileme ilkesi üzerine kurulmuş modern hayatta sıkça tekrarlanan bir durum haline gelir. 19. yüzyılla birlikte görmenin kaynağı değişir:

Önceden dışarıdaki, bakılan nesnenin -örneğin doğanın oluşturduğu kaynak, artık bakanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına devrolur. Görüş öznelleşir. Görme, bakılanın/görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulur -“liberal”leşir. Referanslarından soyutlanır ve özerkleşir (Artun, 2017, s. 39).

Birey olarak insanın ve bakışının merkezde olduğu ve değer kazandığı bir dönemdir bu. 19. yüzyılda modernleşmeyle birlikte gelişen bir gözlemci tipi vardır. Modernleşme sürecini bizzat yaşayan bu gözlemci, “kabaca ve belki de fuzuli olarak ‘modernite’ diye tanımlanabilen yeni olaylar, güçler ve kurumlar düzenine uygun hale getirilmiştir” (Crary, 2015, s. 22). Gözlemci, hızla değişen dünyada hayatın içinde daha çok kalır, her bakışında başka bir yeniliği keşfeder. “On dokuzuncu yüzyılda resimlere bakan kişi aynı zamanda gittikçe çoğalan bir dizi optik ve duyuusal deneyimi eşzamanlı olarak tüketen bir gözlemcidir” (Crary, 2015, s. 27). Kendini bakışıyla var eder. Aslında gözlemci, “özne ya da birey tipi inşa edilmesinin etkilerinden yalnızca

biridir” (Crary, 2015, s. 27). Modernitenin icat ettiği bireyler, tek tek kendi içselliklerini keşfettiğinde, bakışları her altüst olduğunda yeni manzaralar ortaya çıkar.

Karatani altüst oluşa örnek olarak Doppo Kunikida'nın *Unutamadığım Kişiler* (Vasureenu Hitobito, 1899) romanından bir bölümü gösterir. Romanın başkişisi Otsu, seyahati sırasında tanıştığı Akiyama'ya, defterine kaydettiği, “normalde unutmasında sakınca olmamasına rağmen unutmadığı kişilerin” hikâyesini anlatır (Karatani, 2011, s. 38). Bir vapur yolculuğu sırasında önünden geçtiği ada manzaralarına kapılmış seyrederken, babasına ait bir haikuyu hatırlar, ardından kumsalda “güneşin parıltıları arasında” bir kişiyi fark eder ve onu tasvir etmeye başlar. Adanın gölgesinde görülen bu adam, bir “kişi” değildir, manzaranın parçasıdır, onunla birlikte var olur. Otsu, adamı fark ettiği anda yaşadığı altüst oluşla onu da manzarayla birlikte içselleştirir, manzarasının bir parçası yapar. Bu altüst oluş, manzarayı görünür kılar. Aynı şekilde, defterine not aldığı, unutmadığı kişilerin sonuncusu Akiyama'dır. Ancak handa tanışıp sohbet ettiği ve zaman geçirdiği bu kişiyi hikâyelerinde ismiyle değil, “Kameya Hanı'nın Sahibi” olarak anar. Akiyama da diğerleri gibidir, bir “kişi” değil, Otsu'nun görüş alanına girmiş bir manzaradır. Burada aslında Otsu'nun izlenimlerinin, dünyasına hâkim olduğu görülmektedir.

Karatani'ye göre manzaranın münferit, içsel deneyimle sıkı bir bağı vardır: “Başka bir deyişle, manzara ancak çevresine ilgisiz olan bir ‘içsel kişi’ (inner man) tarafından keşfedilir. Manzara, ‘dışarı’yı görmeyen insan tarafından keşfedilmiştir” (Karatani, 2011, s. 40). Nitekim roman kahramanı Otsu da kendiyile baş başa kaldığı anlarda manzarayı keşfeder:

Ve böyle akşamlarda gece boyu lambanın karşısında hayattaki kimsesizliğimi hissedip derin ve dayanılmaz bir keder duyuyorum. O zaman benliğimin çıkıntıları törpüleniyor ve insan özlemi duyuyorum. Eskiden olmuş olayları ve eski dostlarımı anımsıyorum. O zaman birdenbire şuurumda belirenler işte bu kişiler. Daha doğrusu, bunlar, onları gördüğüm çevrenin manzarası eteklerinde duran kişiler (Karatani, 2011, s. 40).

Roman kişisi yalnız kaldığında, unutmasının mümkün olmadığı, günlük yaşantısında tanıdığı kişileri değil, belleğine manzaranın bir parçası olarak kaydettiği yabancıları görüyor. Yaşadığı altüst oluş sonucu keşfettiği manzara bireye, içselliğini yansıtacağı özel bir alan sunuyor. Karatani'ye göre, “modern edebiyatı inceleyen edebiyat

tarihçileri, modern benliğin (self) adeta insanın kafasının içinde oluşan bir şey olduğunu zannederler. Oysaki benlik ya da içsellik var olabilmesi için daha başka özel koşullar gereklidir” (Karatani, 2011, s. 51). Bu koşullar sağlandığında, kendisiyle baş başa kalan kişi, seyrettiği manzarada yaşadığı altüst oluş sayesinde içsellikini de keşfeder. Manzara ve içsellik bu sebeple Karatani'nin kitabında ele aldığı ana konulardandır. Modern bireyin kendini ifadesi için attığı bir adım da yeni bir dil oluşturmak olacaktır. Bu da ancak altüst oluşla mümkündür. O âna kadar görülmemiş olan şey, bakışın tersine dönmesiyle görünür kılınır. 19. Yüzyıl romanına bakıldığında, manzarayı seyreden kişi, ona bakarak içsellikini ifade eder. Bazen de manzara anlatıya boyut katmak için vardır, bir dekor olarak vardır. Karatani manzaranın bu hallerini ele alarak onun salt “manzara olarak” ortaya çıkışıyla ilgilenir.

Foucault sanayi devrimiyle, kalabalıkların “öğrenci, kent sakinleri, hastalar” gibi gruplara ayrılma sürecinin çakıştığını, oluşan yeni yapının denetimi için merkezi olmayan dağınık iktidar mekanizmalarının kurulduğunu, bundan bir “birey teknoloji”si doğduğunu ifade eder (Crary, 2015, s. 27-28). Bu amaçla öznenin disipline sokulması ve normların belirlenmesi onun “19. yüzyıldaki hâkim kurumsal iktidarın gereklerine göre biçimlendirilmesine neden olur,” özne bu disiplinler içinde “görünür kılınır” (Crary, 2015, s. 28). İktidarın normlarına göre sınıflandırılmış özneler, özne olarak var olur fakat aynı zamanda normun içine hapsedilir. Modernleşme sürecinin getirdiği algı ve yeni bakış da bu normlar tarafından belirlenmiş öznenin gözüyle keşfedilir. Bu yaklaşımla aslında göz terbiye edilir. Neye nasıl bakıldığı, hangi bakışın gerçekçi olduğu belirlenir. Modern öznenin kendini ifade etmesine olanak tanıyan yeni edebi yapıları keşfetmesine neden olan yeni bir sistem oluşur. Yazar hem gören hem de görülen olarak kendisini manzarayla birlikte inşa eder. Özne tarafından içselleştirmiş bu manzaranın inşası öncelikle yeni bir yazıyla, bir söz-yazı birliğiyle, anlatıcının oluşturduğu perspektifle gerçekleşir. Altüst oluş hem modernleşen toplumun hem eserin hem de sanatçının deneyimlediği bir şeydir. Yeni olanı keşfetmek ancak bu yolla mümkündür.

Modernite kavramını sorunsallaştıran Baudelaire, onu “bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, olumsal olan diğer yarısı” olarak tanımlar (Baudelaire, 2017, s. 214). Modern hayatın ressamı “şimdi'nin gelip geçici, olumsal yeniliğini yakalamakla” mükelleftir. O, sürekli değişim halindeki günlük hayatın hızına ayak uyduran, eserini de aynı hızla icra eden modern kişidir. Kalıcı ve ebedi

olanı resmetmez, bu yüzden “geçip giden ânın ve içerdiği bütün ebediyet izlerinin ressamıdır” (Frisby, 2012, s. 27-30). Yeni olanı yakalama, var olanı yeni bir gözle görme sorumluluğu modern hayatın ressamını sürekli bir altüst oluşa sokar, modern hayatın kendisini durmadan yenileyen manzaralarını keşfetmesine imkân verir. Modern hayatın ressamının çalışma alanı kalabalıklardır, onun için kalabalıklar bir manzaradır. Kalabalıkla hemhal olur, şehri seyrederek ve “gelip geçen kalabalıkta ebedi güzelliğin peşine düşer” (Frisby, 2012, s. 31). Kalabalığa karışan ressam adeta büyümlü bir topluluğa bakar, kalabalığın kendisi kadar büyük bir aynaya dönüşür: “hep istikrarsız ve uçucu olan hayatın kendisinden çok canlı resimlerde anbean icra ve izah ederek kopyalayan, kalabalık kadar büyük bir ayna ya da bilinç kazandırılmış bir kaleydoskop gibidir” (Frisby, 2012, s. 31). Bilinç kazandırılmış kaleydoskop, “hayatın çeşitliliğini, tüm öğelerinin uçarı zarafetini yeniden üretir” (Baudelaire, 2017, s. 211). “Hayatı daha canlı imgelerle ifade eden, açıklayan” (s. 211) bu haliyle modern hayatı resmeden kişi, Karatani’nin altüst olmuş kişileriyle neredeyse aynı deneyimleri yaşar. Walter Benjamin, *Pasajlar*’da flaneur’le benzerlik gösteren “Kalabalığın Adamı”ndan söz eder. Flaneur’un aksine Poe’nun hikâye kahramanı, kötü, karanlık bir şehir tablosu çizer. Korkunun tedirginliğin ve suçun olduğu bir şehirdir gösterilen (Benjamin, 2016, s. 142). Poe’ya göre flaneur, “kendini içinde bulunduğu toplumda tedirgin hisseden biridir. Bundan ötürü kalabalığı arar” (Benjamin, 2016, s. 142). Flaneur da kalabalığın gelip geçici manzaralarını keşfeder. Benjamin bu örneklerle iki ayrı şehir manzarasını gösterir, öznenin konumuna göre şekillenmiş, altüst oluş içeren manzarayı. Altüst oluşla göz, her bakışında manzarayı yeniden üretir. Kimi zaman karanlık kimi zaman aydınlıktır şehir. *Flâneur* de bir bakıma içsel kişidir: “Flaneur’ün gözünde metropol, seyrine doyamadığı sonsuz bir gösteri; bir göz kamaştırıcı imgeler, baştan çıkaran düşler, fantasmalar âlemi: *Fantasmagoria*” (Artun, 2017, s. 33). Görüldüğü gibi görme meselesi bu devrin kavramları ve insan tipleri için belirleyici olmuştur. Moderniteyle birlikte yeni bir “görme rejimi” ortaya çıkar, “izleyicinin çevresine dönen silindire resmedilmiş doğa, kent veya savaş manzaralarını izlediği panoramalar,” manzaraların arkadan aydınlatılmasıyla efekt verilen “dioramalar,” “imgenin hareket ve bütünlük kazandığı phenakistiscope, zootropelar,” derinlik hissini verildiği “stereoskoplar, kaleydoskoplar” ve diğer aletler 1790’larda bir yanılısama sahnesi, bir “fantasmagoria” ortaya çıkarır, görmeyi bir tutku haline getirir (Artun, 2017, s. 40). Teknolojinin yanı sıra, ilanlar, dergiler, reklamlar vs. de görme biçimini değiştirecek, algıyı şekillendirecektir.

O halde modern hayatın kendisi, altüst olmuş bir manzarayı gösterir, daha doğrusu bakış yanılısamlarıyla dolu iç içe geçmiş manzaraları. Karatani'nin de dikkat çektiği gibi bu yeni hayat büyük bir altüst oluşun sonucudur. Baudelaire'in "geçici" ve "sürekli dönüşen" modernitesi, Marx'a göre kapitalist toplumu bu geçiciliğe mahkum eder: "Sabit, kaskatı olan bütün ilişkiler, arkalarında sürükledikleri eski ve saygıdeğer ön yargılar ve kanılarla beraber yok oluyor; yeni oluşların tümü de kemikleşmeye kalmadan gözden düşüp gidiyor" (Frisby, 2012, s. 35). Bu gelip geçicilik, âni önemli kılar. "Kapitalizmin yerleşik olanı kökünden söküp hareketli kıldığı, serbest dolaşımı engelleyen ortadan kaldırdığı ya da sildiği, biricik olanı değiş tokuş edilebilir hale getirdiği bir süreç" olan modernleşme, "yeni ihtiyaçlar, yeni tüketim ve yeni üretimin durmak bilmeyen ve kendi kendini daim kılan bir yaratımdır" (Crary, 2015, s. 22-23). "Katı olan her şeyin buharlaştığı", "kutsal olan her şeyin dünyevileştiği" bu yeni dünyada altüst oluş şüphesiz edebiyata özgü bir kavram değildir. Karatani'ye göre "Marksizm açısından proleterya da bir tür 'manzara'ydı.. Gerçek işçilerden farklı ya da onlardan kaçınıldığında fark edilen bir fikirdi" (Karatani, 2011, s. 47). Bakışın egemenliğinde insan da bir manzara olarak resmedilir. Batı'da uzun yıllar süren bir değişimin, felsefi bir sistemin üzerinde yükselen modernitenin Batılı olmayan ülkelerdeki tezahürü daha farklıdır. Manzaranın keşfi, söz-yazı birliği gibi fenomenler, Karatani'nin dediği gibi, Batılı olmayan ülkelerde genellikle daha kısa sürede yoğun bir biçimde keşfedilmiştir.

Altüst oluş, bir bakıma Rita Felski'nin "şok" kavramına benzer. Her ne kadar "şok", okurda yaratılan bir şey olsa da içinde bir altüst oluşu barındırır:

Yeni bir biçim yahut tür sahneye girdiğinde, yaptığı etki, sıradan olanı yabancılaştırmak, alışıldık görme biçimlerimize meydan okumak, alışıl gelmiş algılarımız ve edinilmiş fikirlerimizin yarattığı duygusuzluktan bizi çıkararak afallatmaktır. Bu yeni biçim veya tür görme biçimimizi değiştirirken, gördüğümüz şeyi de değişime uğratar (Felski, 2010, s. 143).

O ana kadar belli biçimlerin, mazmunların, konuların dışına çıkmamış edebiyat, artık kendini ifadeye olanak veren, hayatın içinden konuların işlendiği, kişilerin canlandığı, modern hayatın kendisini gibi değişken bir yapıya bürünür. Bu büyük bir altüst oluştur, esasında gözün altüst oluşudur. Felski'nin sözünü ettiği okurda ve altüst olan roman kişisinde gerçekleşen de budur. Değişen görme biçimi yeni bir manzarayı ortaya koyar. Felski, bu şok duygusunun modern sanata uygun olduğunu söylemesi de altüst

oluş deneyimiyle benzerliğini ortaya koyar (Felski, 2010, s. 133). Modernleşmeyle gelen altüst oluş, modernitenin yarattığı etkide olduğu gibi, hem okurda, hem roman kişisinde, anlatıcı ve yazarda hem de toplumda gerçekleşebilecek bir deneyimdir.

Baudelaire’de modern hayatın ressamının ânı yakalama görevi, Benjamin’de tarihçinin görevidir: “Geçmiş tarihsele olarak kurmak” onu “gerçekten olmuş olduğu gibi” tanımak değil, tehlike ânında birden parlayıveren anıyı ele geçirmektir (Benjamin, 2014, s. 41). Böylelikle homojen bir yapı olarak görülen tarihin sürekliliği tarihsel maddeci tarafından parçalanır. Benjamin’e göre geleneksel tarihçilik kuramdan yoksun bir toplama işlemi gibidir, yolu her zaman evrensel tarihe çıkar. Ancak Benjamin, salt neden sonuç ilişkisiyle kurulmuş tarihi eleştirir, olgular yalnız bir neden oluşturduğu için tarihsel değildir (Benjamin, 2014, s. 47-48). Karatani’nin edebiyat tarihi eleştirisi de bu tarihsel maddeci tutumla benzerlik gösterir. Baudelaire’de olduğu gibi Benjamin’de de geçmişin gerçek imgesi uçucudur. “Geçmiş ancak, bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir.” (Benjamin, 2014, s. 41) Bu tarihî parlama anları “altüst oluş” anlarını anımsatır. Karatani de böyle altüst oluş anları sonrasında ortaya çıkan yeni keşiflere odaklanarak edebiyat tarihini çizgisellikten kurtarmaya çalışır. Altüst oluşun sonucunda gerçekleşen keşiflerden en önemlisi, derinlikli manzaradır. Manzaranın keşfi, içsellik keşfi gibi fenomenler aynı zamanda edebiyat tarihinin yeni perspektif noktalarını oluşturur. Romanın altüst oluş anlarında bu “birden parlayıp aydınlanıveren resim” gelişerek ve sıradanlaşarak yeni bir kendini ifadenin aracısı, modern ben’in yeniden ürettiği manzara olur.

Bu manzaranın odağında içsel bakış vardır. Bakış bir kere altüst olduğunda, düşünce de tersyüz olur, dünya bakışın ürünü olur: “Şeylerle olan ilişkimizin görme yoluyla oluşan ve temsillere ait figürlerle düzenlendiği haliyle, bu ilişkide bir şey bir evreden ötekine kayar, geçer, aktarılır ve hep bir dereceye kadar elden kaçırılır — bakış dediğimiz şey budur” (Lacan, 2013, s. 81). Lacan’a göre dünya kendini her şeyi görür gibi gösterir, bizler “seyredilen varlıklarızdır” ancak dünya bizi “bakmaya kıskırtmaz,” onu biz keşfederiz. “Yani dünya sahnesinde seyredilen varlıklarız, nitekim Maurice Merleau-Ponty de buna işaret ediyor. Bizi bilinç haline getiren şey, aynı zamanda bizi *speculum mundi* olarak tesis ediyor” (Lacan, 2013, s. 83). Dünyayla bu bakışma hali, “dünyanın aynası” olarak bakışı üzerimizde taşımamıza sebep oluyor. “Dışarısını gördüğüm gayet açıktır, algı benim içimde değildir, kavradığı nesnelere

üzerindedir” diyen Lacan’a göre bakış, “kendimi gördüğümü görüyorum” düşüncesinin “içkinliği kapsamına giren bir algı içinde idrak edilir” (Lacan, 2013, s. 89). Hem içeriden bakarız, hem de bakıyor olduğumuzu idrak ederiz. “Öznenin buradaki ayrıcalığı bu iki kutuplu ve dönüşlü ilişkinin bir sonucu gibidir, öyle ki, algıladığım anda temsillerim bana ait hale gelir” (Lacan, 2013, s. 89). Burada içselliktir söz konusu olan. Nesnelere öznenin bakışıyla bir mana taşımaya başlar, simgeselleşir. “Kendini gördüğünü görme yanılması içindeki bilincin, bakışın *tersine dönmüş* yapısını adeta kendine temel aldığını görürüz” (Lacan, 2013, s. 89) (vurgu bana ait). Bakış açısı değiştiğinde öznenin gördüğü dünya artık tersine döner, altüst olur. Öznenin ve dünyanın bakışı arasında sürekli bir değiş tokuş vardır. Sartre’ın gördüğü bakış ise “yakalanılan bakıştır,” dünyanın bütün bakış açılarını değiştirir, bulunduğu hiçlik noktasından kuvvet çizgilerini değiştirerek dünyamı bir nevi organizmalardan yayılan ışınlar olarak düzenler” (Lacan, 2013, s. 92). Bu haliyle altüst olan bakış, manzarayı keşfetmeye imkân verir.

Lacan’dan anlaşıldığı kadarıyla bakış, dünyayla sürekli etkileşim içinde olunmasını sağlar, görenle görülen arasında daimi bir ilişki vardır. Modernleşme döneminde görmeye, doğru kabul edilen yeni bir açı getirilir. Optiğin bu “geometral konumu” tam da kartezyen tefekkürün, öznenin işlevini en saf haliyle başlattığı sırada gelişmiş olması boşuna değildir” (Lacan, 2013, s. 92). Perspektif, modern öznenin doğuşuyla birlikte ortaya çıkan, öznenin bakışını odağa oturtan, verdiği derinlik yanılmasıyla manzarayı içselleştirmeye olanak tanıyan bir tekniktir. Bu anlamda bakışın en iyi yorumlanabileceği nokta, şüphesiz tablolardır:

Kendisi de bir tür geometral nokta, bir tür perspektif noktası olan kartezyen öznenin tesisleriyle bunun ilişkisini görmemek olanaksızdır. Ve tablo —gayet önemli olan bu işleve tekrar döneceğiz— geometral perspektif etrafında, resim tarihinde yeni bir tarzda örgütlenir (Lacan, 2013, s. 94).

Perspektifin, dünyayı sabit bakış açısıyla gören öznenin kuruluşundaki işlevi önemlidir. Nesnelere birbiri ardına sıralandığı geometrik perspektif yöntemiyle, özne Lacan’ın deyimiyle “dünyanın aynası” olduğu yanılması düşer, doğayla bütünleştiğini düşünür. Oysa daha görülenle aktarılan arasında bile bir fark vardır. Sabit bir göz her şeyden önce biyolojik açıdan mümkün değildir. Göz seçicidir,



manzara dediğimiz şey de görmenin imkân verdiği kadarıyla mevcuttur. Sınırları vardır.

Altüst oluşun anlatıda yol açtığı yeni “keşif”leri ve modern ben’in inşasındaki önemli rolünü başka örneklerle ayrıntılarıyla anlatmadan önce, sanat ve edebiyatta ne şekilde var olduğu üzerinde durmak gerekir. 19. yüzyılda manzaranın ifade içimini anlamakta, bakışın yönlendiricisi perspektif bir yol gösterici olacaktır.





## 2. BAKIŞ VE MANZARA OLARAK DÜNYA

“Bir şeyi resmetmek için evvelâ  
o şeyin kendisi olmak gerekir.”

Dante<sup>2</sup>

Bakmak geniş anlamda, dünyayı anlamlandırmanın en önemli araçlarından biridir. Bu anlamın yorumlanması sanatta, modernleşme süreciyle birlikte insanın odakta olduğu çeşitli ifade biçimleri yaratır. İnsanın tanımı değiştikçe ifade biçimleri değişir, moderniteyle birlikte insan bir özne olarak çeşitli gelenek ve inanışlardan sıyrılır, kendi içinde değer kazanır, özerkliğini ilan eder. Rönesans Avrupası’nda icat edilen perspektif, resim sanatını özneye giden yola saptırır. Nihayetinde modernitenin getirdiği algı ve bakış değişimi öncelikle resme yansır, sonrasında yazıda çeşitli üslûpların, biçimlerin ve edebi akımların yolunu açan yeni bir dil, modern bir “kendini ifade” yaratır. Bu sebeple “19. yüzyılda sanat ve edebiyat arasındaki ayrımı vurgulamaktansa her ikisinin de bilgi ve pratiğin iç içe geçtiği tek bir alanın parçası olduğunu görmek daha önemlidir” (Crary, 2015, s. 21). Her iki alanda da, öznenin bakışının, gözlemin ve içsellikğin vücut bulduğu kendine has bir “dil” söz konusudur. *Saf ve Düşünceli Romancı*’da, romanı bir manzara ve “görsel edebi kurmaca” (s. 72) olarak ele alan Orhan Pamuk, “bir romanı okumaya başlamanın bir manzara resmine girmek gibi bir şey olduğunu” ifade eder (Pamuk, 2011, s. 13). Yazarın işiyle ressamın işi temelde benzer gayeleri taşır. İkisi de hem kendilerini, hem inşa ettiği dünyayı perspektifin yönlendiriciliğiyle görünür kılar.

19. yüzyıl Avrupa’sındaki görmeye dayalı teknolojik icatlar, kültürün görselleşmesi, yeni bir “görme rejiminin” oluşması, edebiyat ve sanatı da etkilemiş, “imgenin tırmanan gücü sayesinde ilk kez 19. yüzyılda resim/heykel edebiyata baskın duruma” gelmiştir (Artun, 2017, s. 41). Bu sanat dalları, “edebiyat tarafından horlanan bir zanaat olduğu tarihine son vererek ‘sanat’ kimliğini edinir ve edebiyatı etkilemeye başlar” (Artun, 2017, s. 41). Manzara resmi ve onun karşısında duran özne, perspektifin icadıyla birlikte modernite düzleminde bakışırlar. Georg Simmel’e göre, “modernite özünde psikolojizmdir,” dünyanın deneyimlenmesi ve yorumlanması, içsel

---

<sup>2</sup> Tanpınar, 2014, s. 132

reaksiyonlarımızla ilişkilidir. Yeniden şekillenen dünyada, iç evrene dönülmüştür artık. Bu modernlik içinde resim sanatının en büyük başarısı bir *état d'âme*, ruh hali olan manzaradır (Simmel, 2007, s. 20). Simmel'in manzarayı ruh hali olarak nitelenmesi, modernite, içsellik ve edebiyat ilişkisi hakkında ipuçları verir. Edebiyatta da dil aracılığıyla ruh hali tasvir edilir. Modernitenin inşa ettiği özne, resim ve edebiyatta bu yolla kendini ifade etme olanağı bulur.

Özne, Rönesans'la birlikte "birey" olarak kendisini ve dünyadaki konumunu anlamlandırmaya başlar, Aydınlanma düşüncesiyle akıl ve bilimin rehberliğini kabul eder. Yeni bir kimlik inşasına olanak veren bu devirde aynı zamanda, moderniteye zemin hazırlayan bilimsel, sanatsal ve teknolojik gelişmeler, 19. yüzyılda yeni bir "göz"ü, gözlemciyi ve doğa anlayışını ortaya çıkarır. Bakışın terbiye edildiği bir çağdır bu. Foucault'ya göre "İnsan, tarihsellikleriyle, sergilenişleriyle içinde, ama kendi yasalarına uygun olarak, kökenlerinin ulaşılamaz özdeşliğini işaret eden bütün bu kendi içlerine sarmalanmış şeylerle korelasyon halinde olmak üzere, XIX. yüzyılın başında oluşmuştur" (Foucault, 2001, s. 460). Yeni bir görme rejiminin, bakma kültürünün yerleştiği bu yüzyılda öznenin bakışıyla yeniden kurgulanmış manzara ve içsellik, Karatani'nin üzerinde durduğu esas konulardır, modern romanı birbiriyle derinden ilişkili olan bu iki mesele üzerinden açıklar. Modern edebiyatın "kökenlerini" en çok bu fenomenlerin içinde arar. Modernlik, özne için büyük keşfe, "içselliğin keşfine" sebep olmuştur, bununla birlikte keşfedilmiş yeni bir manzara ortaya çıkmıştır. Böylelikle manzara modern dünyaya açılan bir pencere haline gelmiştir. Söz konusu keşiflerin resim ve edebiyata yansıma şekli, modernleşme sürecini daha net görmeye olanak verir.

Orta Çağ ile Yeni Çağ arasında bir köprü olarak görülen Rönesans dönemiyle, Avrupa'nın büyük kültür değişimi başlar. "Yeniden doğuş" anlamına gelen Rönesans, dar anlamda "antik çağ incelemelerinin yenilenmesi" demekse de önceki çağlarda görülmemiş, yepyeni bir insanı tarih sahnesine çıkaran çok kapsamlı ve temelli bir dönemdir (Gökberk, 1993, s. 181). Orta Çağ değerler sisteminin çöküp Yeni Çağın ilkelerinin belirmeye başladığı bu dönemde, eskinin terkedilmesi uzun bir sürecin sonucudur. 14. Yüzyılda Orta Çağ'ın evrensel devleti yıkılır, ulusal devletler ortaya çıkar, feodalizmin dayanakları yok olur ve şehirli orta sınıfın, burjuvanın yeni dünya görüşü kiliseden kopmalara neden olur (Gökberk, 1993, s. 183). Bu dönemde kiliseyi desteklemekten öteye gidemeyen felsefe skolastik düşünceden arınır, "deneyim ve

aklın sağladığı doğrularla” dünya görüşüne şekil verir. Rönesans döneminde felsefenin ana eğilimi “kendini her türlü bağılıktan sıyırmak, yalnız kendine dayanmak, kendini arayıp bulmaktır” (Gökberk, 1993, s. 184). Orta Çağ filozofları din adamlarıyken Rönesans’ta, “yazarlar, araştırmacılar, yeni kurulan ya da medreseyi aşıp büsbütün yeni bir yapı ile ortaya çıkan üniversitelerin öğreticileri” felsefeyi yapanlar ve işleyenlerdir (Gökberk, 1993, s. 183). Orta Çağ’ın dini dünya görüşünden sıyrılan Rönesans düşüncesinin ele aldığı ilk problem insandır. İnsanın ve dünyadaki yerinin ne olduğu üzerine Antik Çağ eserlerine başvurulur, böylelikle hümanizm çalışmaları başlar. “Modern insanın yeni hayat anlayışı ve duygusu” hümanizmle dile getirilir. Bu yüzden Rönesans’ın ilk başarısı “benliğini bulmuş, kişiliğini duymuş insanı ortaya koymasındır (Gökberk, 1993, s. 189). Gökberk’e göre Rönesans “individüalizm” çağıdır, “insanı evrensel bir organizmanın renksiz bir üyesi olmaktan kurtarıp onu kişiliğini arayan, benliğinin özel renklerini bütün canlılıklarıyla ortaya koymak isteyen birey olarak yaratmıştır” (Gökberk, 1993, s. 189). Rönesans’la birlikte insan grupları da bir birey özelliği gösterir, Orta Çağ’ın bütün ulusları kapsayan evrensel devleti yıkılır, uluslar da birey gibi kendi benliklerini duyumsayarak bu yapıdan ayrılmaya başlar (Gökberk, 1993, s. 190). Rönesans insanının ilk temsilcisi, hümanistlerin atası Petrarca’dır, “benliğini yaşayıp duymuş olan ilk insandır” (Gökberk, 1993, s. 190). Petrarca’yla birlikte ilk olarak edebiyatta başlayan hümanizm, 15. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde tamamen gelişir, her türlü fikri faaliyeti çerçevesine alır (İnalçık, 2013, s. 62). Orta Çağ’ın dine dayalı kültür ve felsefesi yıkılınca, ilahi dünyanın ardında silikleşmiş, kendini kadere bırakmış insan, dünyayı fark ederek varlığını sorgulamaya başlar. Bu bakımdan Rönesans, Avrupa’nın kültür dünyasının, inanışlarının ve en önemlisi insanın altüst oluşuyla başlar.

Bu altüst oluşun yarattığı yeni, kendini fark eden insan ve içsel ifadenin ortaya çıkışı sanatta da kendini gösterir. Orta Çağ sanatının yerini Rönesans’a bırakması uzun bir gelişim sürecinin sonucudur. Bu dönemde sanatın en önemli yeniliği özelleşmesidir: “Kiliseden, belediye binasından, saraylardan, kişilerin evine inmesidir. Sanat artık kilisenin tekelinden kurtulmuştur. Bu durum sanatta realizmin ve bireyselliğin doğması ile ilgilidir” (İnalçık, 2013, s. 72). Bu devirde sanat anlayışı ve zevki sınıfların yaşamlarına, görüşlerine ve beğenilerine göre değişir. Karakter ve tipler değil, bireyler tasvir edilmeye başlanır, bu tasvirlerde gerçekçilik gözetilir. Hatta Leonardo da Vinci, dış dünyayı tam ve olduğu gibi tasvir edebilmek için bilimsel

gözlemlerde bulunur, insanı bir anatomi uzmanı gibi inceler (İnalcık, 2013, s. 74). Geometrik perspektif, böyle bir ortamda ilk olarak Giotto di Bondone tarafından uygulanır (İnalcık, 2013, s. 74). Natüralizmin bir sonucu olarak doğan manzara resmi, Orta Çağ'da sembolik olarak var olan hayali manzara olmaktan çıkar, doğanın olduğu gibi yansıtıldığı sahne arkası fonları olarak görülmeye başlanır ((İnalcık, 2013, s. 74). 15. Yüzyılda realizm altın çağını yaşar. 16. Yüzyılda ise Rönesans sanatı olgunlaşır, “idealist bir klasisizme” yükselir (İnalcık, 2013, s. 83). Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Raphael, ile İtalyan sanatı en üst seviyeye çıkar, bütün Avrupa'ya yayılır.

Avrupa'da uzun yıllar süren bu düşünce değişiminin meydana getirdiği yeni algı ve yaşayış biçimi Batılı olmayan ülkelerde daha kısa sürede ve yoğun biçimde yaşanır. Bu sebeple manzaranın keşfedilişi ve içsellik bu ülkelerin edebiyatlarında daha barizdir, daha büyük bir kırılma söz konusudur. Edebiyatta oluşan yeni dil, perspektif ve bakış açısının resimle ilişkisi genelde göz ardı edilir. Halbuki bu iki alan için de perspektif, netice bir göz ve bakış meselesidir. Bakış değiştiği anda, ortaya daha önce rastlanılmamış “derinlikli,” içsel manzaralar çıkar ve öznenin bakışının merkezde olduğu bu yeni perspektif edebiyata, kendini ifade etmenin yeni yollarını bulmuş “modern ben”i getirir. Böylelikle yeni anlatım ve ifade tarzları edebiyatı şekillendirir.

Rönesans'la birlikte ortaya çıkan geometrik perspektif, modern öznenin kurulumunda önemli role sahiptir, onun, varlığını sanatta keşfetmesine olanak verir. Artık bakışın odağında bu özne vardır, hem bakandır hem görülen. Bu özne resim karşısında ayrıcalıklı bir konuma getirilir. Resim de özneyi görünür kılar. Karşılıklı bir ilişkidir bu: “Özne ve nesne, seyirci ve model rollerini sonsuza kadar ters yüz etmektedirler” (Foucault, 2001, s. 29). Bu alışverişin içinde insan adeta tablo haline gelir: “Skopik alanda bakış dışarıdadır, bana bakılır, yani ben tabloyumdur. Öznenin görünürlük alanında kuruluşunun en temelindeki işlev budur. Beni görünürlük alanında temel olarak belirleyen şey dışarıdaki bakıştır. Bakış vasıtasıyla ışığa girer ve ışığın etkisini bakıştan alırım” (Lacan, 2013, s. 144). Bu şekilde özne baktıkça var olur, perspektifin odağı, öznenin resim karşısındaki konumunu belirler. Karatani'nin içselliğin keşfiyle bağlantı kurduğu perspektif ve manzara, edebiyattan önce resmin meselesiydi. Ancak resim ve edebiyat da sıkı ilişki içinde olan ifade biçimleridir. Özellikle modernleşme sürecinde bu ilişki daha net anlaşılır. Ancak “görme konuşmadan önce gelir,” çocuğun konuşmadan önce “bakıp tanımayı” öğrenmesi gibi, “bizi çevreleyen dünyayı kendi

yerimizi görerek buluruz. Bu dünyayı sözcüklerle anlatırız ama sözcükler dünyayla çevrelenmiş olmamızı hiçbir zaman değiştirmez. Her akşam güneşin batışını görürüz” (Berger, 2017, s. 7). Göze ilişkin bir teknik olan perspektifin edebiyattaki haline geçmeden önce onun esas çıkış noktası olan resim üzerinde durmak gerekir.

## 2.1 Dünyaya Açılan Pencere

“Boş bir doğa görüntüsü insan  
yaşantısının arkalığıdır.”

B. de St-Pierre

Manzara resmi ve perspektif anlayışı, Antik çağdan bugüne sürekli değişim halindedir. Nasıl baktığımız, neyi gördüğümüz ve bunları nasıl aktarmamız gerektiği sorusu zaman içinde resimde farklı üslupları, teknikleri meydana getirir. Bu değişim moderniteyle, onun yarattığı yeni özneyle ve bakma kültürüyle ilişkilidir. Bu meselelerin hepsinin merkezinde kendini bakışıyla var eden, içselliğini keşfeden ve bunu yansıtanın yolunu bulmuş modern özne vardır. Geometrik perspektif, modernite ile yeniden tanımlanan öznenin bakış tarzını belirler, ona görmenin imkânları doğrultusunda, sınırları belli olan bir doğa temsili verir. Manzarayı izleyen kişi, onun karşısında varlık kazanır, aynı zamanda içselliğiyle yeni manzaraları keşfeder. Belli bir derinlik algısının yaratıldığı geometrik perspektif resme üçüncü boyutu getirir. Ancak gerçeği yansıttığı söylenen bu teknik ne kadar doğrudur? Diğer perspektif türlerinin dışlanmasının sebebi nedir? Manzara aslında neyi temsil eder? Birçok kuramcı bu sorular etrafında manzara ve perspektif meselesini değerlendirir. Özne, bakış, mekân ve manzara üzerinde durulur.

Karatani'nin “münferit, içsel bir durum” olarak gördüğü manzara Ponty'de de aynı yönden ele alınır (Karatani, 2011, s. 40). *Göz ve Tin*'de resmin, ressamın içselliğiyle nasıl yoğurulduğu üzerinde durulur, ressam, Karatani'nin bahsettiği türden bir “inner man”, içsel kişidir:

Valery, ressam “vücudunu katmaktadır” der. Gerçekten de bir Tin'in nasıl resim yapabileceği bilinmez. Ressam dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür. Bu töz dönüşümlerini anlamak için, işlem yapan ve şimdi

var olan vücudu bulmak gerekir – bir uzay parçası, bir işlevler demeti olmayıp bir görüş ve hareket girişikliği olan vücudu (Ponty, 2016, s. 32).

Görülen dünya, görenin eseri haline gelir moderniteyle. Eser adeta ressamın bedeniyle bütünleşir. Tamamen altüst olmuş bu yeni dünyada algı değişecek, kişinin bakışı da eskisi gibi olmayacaktır. Manzara resminin kendisi, bu tür bir altüst oluşun sonucunda yaşanan algı değişimiyle doğmuştur. Doğaya farklı bir açıdan bakmak yeni bir perspektifin yakalanmasına olanak verir. Ressamın vücudundan bağımsız düşünilemeyen resim, onun içselliğini taşımak durumundadır: “Madem ki şeyler ve vücudum aynı kumaştan yapılmışlardır, vücudumun görüşünün bir şekilde şeylerde gerçekleşmesi gerekir, ya da onların belirgin görünürlüğünün vücutta gizli bir görünürlükle katmerlenmesi gerekir” (Ponty, 2016, s. 36). Ressamın kendisi, icra ettiği sanattan doğan tabiatın bir parçası haline gelir. Nitelik, ışık, renk, derinlik gibi değişenler, sanatçının üretimi ve bakışı sonucu, onun izin verdiği ölçüde var olmaktadır. İçselleştirilen manzara özneyi görünür kılar, ressam eseriyle bakmaya başlar. “Bu içsel karşılık; şeylerin bende uyandırdıkları, bulunuşlarının tensel formülü – niçin bunlar da, yine görünür olan bir çizim (başka her bakışın, dünyayı teftişine dayanak sağlayan gerekçeleri yeniden bulacağı bir çizim) doğurmasınlar?” (Ponty, 2016, s. 36). Bakışla dünyayı teftiş etmek. Bu önemlidir çünkü özne bakışla etrafı nasıl kontrol ediyorsa karşısında durduğu tablo da öznenin bakışını bir noktaya sabitleyerek onu kontrol eder.

Ressamın gözlerinden baktığı şeye doğru, bakan bizlerin kaçınmamızın mümkün olmadığı emredici bir hat çizilmiştir; bu hat hakiki tabloyu kat etmekte ve yüzeyinin ilerisinde, bizi gözleyen ressamı gördüğümüz şu yere kavuşmaktadır; bu kesikli çizgi bize hiç sektirmeden ulaşmakta ve bizi tablonun temsiline bağlamaktadır. Bu yer görünüşte basittir; saf bir karşılıklılığın bir ressamın oradan itibaren bizi seyrettiği bir tabloya bakıyoruz (Foucault, 2001, s. 28).

Tıpkı dünyanın değişen halleri gibi resme yönelen her bakış başka bir imgenin kapısını açar. Resim, öznenin iç dünyasını aksettirdiği bir düzlem olduğundan bakanın “onda kendini bulması” şairtıcı değildir. Resimde sanatçının özünden çıkan, onu yansıtan, yeniden yorumlanabilir bir görüntü dünyası ortaya çıkar. Ressamın ya da yazarın bakışının imkân verdiği ölçüde eser var olacaktır.

Bir sanat eserinde önce doğaya bakar, daha sonra bakışımızı iç değerlerimizin doğrultusunda aktarırız, görülen hiçbir zaman olduğu gibi aktarılmaz. Bu aktarmanın



niteliğini modern öznenin kendisi belirler. Modernite, hem bakıştaki perspektifte hem de aktarmada kullanılan dilde içselliğin hâkim olduğu yeni bir anlayış getirmiştir. Ancak gerçekten baktığımızda manzarayı görür ve içselleştiririz. Simmel'e göre sanatçı gerçekten gören ve manzarayı yaratan kişidir (Simmel, 2007, s. 29). Bugün görülüp anlamlandırılan manzaranın ardında, onun gerçekten görüldüğü anda gerçekleşen büyük bir “altüst oluş” vardır. Doğaya bakarken yaşanan altüst oluş ve bakış tarzının değişimi, öznenin merkezde olduğu yeni bir perspektif anlayışının icat edilmesine neden olur. Resimde manzaranın keşfi, geometrik perspektifle birlikte ilk olarak Batı'da gerçekleşir. Doğu toplumlarında dini gerekçelerden ötürü belli bir düzeyde kalan resim sanatı, modernleşmeyle birlikte büyük değişime uğrar. Bu değişimin en önemli adımı perspektifin resme girişidir.

Karatani'ye göre resimde derinlik anlayışı, perspektifle gelir, “derinlik, yüzyıllar boyunca, kaçış noktası (vanishing point) eskizleme yöntemi denen, sanatsal değil matematiksel bir süreç içerisinde oluşturulmuştur ve bu derinlik hakiki olarak, yani algısal olarak değil, sadece ve sadece, bir eskizleme yöntemi olarak vardır” (Karatani, 2011, s. 159). Berger de Karatani gibi, Sanatçının bakışını eğitmesi ve yönlendirmesi açısından çizimi önemli bulur. Ona göre çizim sanatçı için bir keşiftir:

Çizim edimi sanatçıyı karşısındaki nesnelere bakmaya, hayalindekileri parçalara ayırmaya, sonradan bir araya getirmeye ya da ezberden çiziyorsa, zihni kazıyıp geçmiş gözlemlerini keşfetmeye zorlar. (...) Bir çizgi, bir renk tonu, gördüğünüzü kaydettiği için değil, sizi görmeye yönlendirdiği şey nedeniyle önemlidir (Berger, 2019, s. 43).

Perspektifin önemi de bu yönlendirme işlevindedir. Eserin bu ilk aşaması Berger'e göre ele alınan konunun “içinden geçmek yerine onu yeniden yaratarak içine yerleşmeye çalışmak”tır, çizilen konturlar, gördüklerimizin sınırı değil, bizim kendi sınırlarımızdır (Berger, 2019, s. 43). Bu bağlamda perspektif, daha en başından sanatçının varlığını resme işler.

Perspektif, “perspectiva” Latince bir sözcüktür ve “içinden bakmak” anlamına gelir. Tüm resmin adeta bir pencereye dönüştüğü, “bizi bu pencerenin ardındaki mekâna baktığımızı inandırmak isteyen mekân anlayışıdır” (Panofsky, 2017, s. 9). Nesnelere bu teknikte belli bir uzaklıktan gözümüze göründükleri halleriyle resmedilir (s. 10). Panofsky'e göre bu türden bir perspektif, hareketsiz, tek bir gözle bakıyor olduğumuzu

varsaydığı ve bizim optik imgemize muadil bir reproduksiyon yarattığı öncüllerinden hareket eder, bu sebepten geometrik perspektif esasında bir “soyutlamadır” (Panofsky, 2017, s. 1). Perspektifin verdiği söylenen sonsuzluk, sabitlik ve homojenlik aslında “algının tanımadığı şeylerdir,” mekânın doğrudan deneyimlenmesine yabancı kavramlardır:

(...) (perspektif yöntemi) sabit bir gözle değil, sürekli hareket eden iki gözle gördüğümüzü, böylece “görüş alanı”mızın küresel bir şekil aldığı olgusunu gözardı etmektedir: Görünen dünyanın bilincimize ulaşmasını sağlayan, psikolojik koşullara tabi “retina imgesi” arasındaki devasa farkı göz önünde bulundurmamaktadır (Panofsky, 2017, s. 13).

Perspektifin hatalarından biri de “bütün genişlik, derinlik ve yükseklik değerlerini bozarak sabit bir orana göre değiştirmesi ve böylece her bir nesne için nesnenin kendi ölçütlerine ve göze olan konumuna tekabül eden ve kuşkuya yer bırakmayan bir optik boyut belirlemesidir” (Panofsky, 2017, s. 22). Buna göre aslında perspektifte görülenin birebir resmedilmesi söz konusu değildir. Ponty de “görüşün harekete asılı olduğunu”, “ancak baktığımızı gördüğümüzü” söyler (Ponty, 2016, s. 32). İki boyutlu tablonun üçüncü boyutu olarak yine ondan türeyen “derinlik”, Ponty’e göre de daha baştan bir aykırılık içerir: “Birbirini saklayan ve dolayısıyla birbirinin arkasında oldukları için görmediğim nesnelere görüyorum (...) Bu giz sahte bir giz; ben onu gerçekten görmüyorum, ya da onu görüyorsam, bu başka bir genişliktir” (Ponty, 2016, 50). Ponty de geometrik perspektifin teknik kusurları üzerinde durur. Ona göre resimde derinlik diye bir şey yoktur, “şeyler birbirinin sınırını aşarlar çünkü birbirinin dışındadırlar” (Ponty, 2016, s. 51). Bu sebepten tabloda derinlik varmış gibi görünür. “Yanılsamanın yanılsamasını” gösteren tablo, Rönesans insanların deyimiyle bir penceredir, *partes extra partes*’e (birbirinin dışında yer alan kısımlara) açılır (Ponty, 2016, s. 51). İşin özü, bir kurgu olan perspektifin doğru bir çözüm olmadığı, resmin temel yasası olmayı hak etmediği, deneyimli ressamlar tarafından bilinmektedir der Ponty. Çizgisel perspektif de bir varış noktası değildir, aksine birçok yol açar.

Pavel Florenski, Rönesans’ın geometrik perspektifiyle karşılaştırılan Orta Çağ perspektifinin bütünüyle yadırganıp, hata olarak görülmesine karşı çıkar. 14. ve 15. yüzyıl dini resimlerinde, ikonlarında, renk, gölgelendirme ve kutsal kitap odaklı, çizgisel ya da çok merkezli perspektif, “tersten perspektif” ya da “tersine dönmüş

perspektif” olarak adlandırılır, bu resimler çocuksu ve kaygısız görülür. Bunun sebebi, Rönesans perspektifinde olduğu gibi, insan bakışını, bedenini ve onun bireyselliğini öne çıkaran bir kaygısı olmamasıdır. Ancak tersten perspektif de farklı bir “dünyayı kavrama biçimi”ni ifade eden, “her türlü kusursuzluğa uzanabilen”, kendine özgü perspektif yöntemidir (Florenski, 2017, s. 77). Lacan’a göre, “ikonayı değerli kılan, temsil ettiği tanrının da ona bakmasıdır. Tanrı'nın hoşuna gitmesi amaçlanarak yapılmıştır. Bu seviyede sanatçının yaptığı iş adak düzleminde -Tanrı'nın arzusunu canlandırabilecek şeylerle, bu durumda imgelerle, uğraşmaktadır” (Lacan, 2013, s. 121). Bu sebeple dini konulu resimlerde manzaradan söz edilemez. Orta çağda resmin teolojinin alanına girmesinin sebebi vardır, resimler “ampirik dünyanın suretlerinden ziyade, inancın imgeleriydi. Bu nedenle yeni algı teorisinden doğrudan etkilenmemişlerdi, çünkü ‘dışsal’ değil ‘içsel’ duylulara hitap ediyorlardı” (Belting, 2015, s. 135). Geometrik perspektif algısı yaşam biçiminin tümüyle değişmesiyle, toplumsal bir “altüst oluşla” ortaya çıkar. Rönesans ve Aydınlanma’yla birlikte dinin gölgesinden kurtulmuş özne, kendini ifade etme olanağı bulur. Bu ifadeyi gerçekleştiren yeni bir perspektif tekniği icat edilince, yeni sanat anlayışına uymayan eski resimler başarısız bulunmaya başlanır. Bu dönem sanatçıları insanı “doğal algının zaten perspektifsel olduğuna ikna etmeye uğraşır” (Florenski, 2017, s. 111). Antik dönemin çizgisel perspektifiyle Rönesans perspektifi mekân anlayışında da birbirinden farklıdır. “Antik dönemin perspektifi, modern mekân anlayışından temelde farklı, kendine özgü bir mekân anlayışının ve buna bağlı olarak yine aynı ölçüde kendine özgü modern olmayan bir dünya tasavvurunun ifadesidir (Panofsky, 2017, s. 27). Cassirer tarafından yalnızca bir “üslûp özelliği” olarak görülen perspektif, modernleşme sürecindeki bireyin algısında belirleyici olmuştur, esasında “yanılsamanın yanılsaması” olan bu teknik, aydınlanmanın ve nihayetinde modernitenin bireyci yaklaşımına hizmet etmiştir.

Ponty’e göre “Rönesans’ın perspektifi, yanılmaz bir ‘çare’ değildir: “O ancak kendisinden sonra devam eden, dünyanın şiirsel bir bildirişiminde, bir özel durum, bir tarih kaydı, bir andır” (Ponty, 2016, s. 54). Bu açıdan yaklaşınca Baudelaire’in tasvir ettiği modern hayatın ressamının yakalamaya çalıştığı gelip geçici, uçucu anları ifade etme biçimi gibi düşünmek mümkündür. Modernleşme sürecinde icat edilmiş bir yapıdır. Karatani, modern-öncesi Japon resim sanatının da derinlikten yoksun görüldüğünü, ancak günümüzün perspektif algısının hiç de doğal olmadığını ifade

eder. Batı'da da modern perspektiften önce resimde derinlik duygusu yoktur ancak derinliğin "hakiki ve algısal" olmadığı bu yeni perspektif anlayışı, bir "eskizleme yönteminden" ibarettir (Karatani, 2011, s. 159). Bu yöntemde "bütün genişlik, derinlik ve yükseklik değerleri tamamen sabit tek bir orana göre değişir ve böylece her bir nesne için nesnenin kendi ölçülerine ve göze göre konumuna tekabül eden ve kuşkuyla yer bırakmayan bir optik boyut belirlenir" (Karatani, 2011, s. 160). Ancak bu optik boyutun matematiksel bir süreçte inşa edildiği zaman içinde unutulur, bir gerçeklik yanılması doğar. Bu yöntemle alışılınca "adeta o zamana kadarki resim sanatının "nesnel" gerçekliği göremediği" düşünülür (Karatani, 2011, s. 160). Oysa ki geometrik perspektif, toplumsal değişimle paralel bir çizgide doğmuştur. Bu perspektif anlayışı öyle güçlüdür ki modern edebiyatın kökenini oluşturacaktır.

"Algılanan dünyanın izdüşümünü yaratmak için icat edilmiş" perspektif, "algının özgürlüğünden vazgeçerek, kendini 'hareketsiz göze' indirgemıştır. Tümüyle sahip olunan ve hükmedilen dünyanın icadıdır perspektif" (Belting, 2015, s. 27). Öznenin bakışını tek bir merkezde toplayarak onu hükmeden konumuna getirir. Nietzsche perspektifi mecazileştirerek "tek bir bakış açısının gerçeği temsil edemeyeceğini" savunan felsefi bir eleştiri yapar. Ona göre perspektif, "belli bir bakışın doğru olduğuna inanılan bir bakışın metaforudur" (Belting, 2015, s. 26). Neyse ki 19. yüzyılın yarısından itibaren modern sanatla birlikte, bu sınırlandırıcı teknik yıkılır, yeni ifade biçimleri ve üslûp özellikleri sanatta kendine yer bulur. Ponty'nin dediği gibi Rönesans perspektifi tarihte bir "an" olarak kalır. Fakat bu, özneyi inşa eden mühim bir andır, işlevini gerçekleştirdikten sonra sürekli kendini yenileyen modern dünyanın içinden geçip gider.

Bakışın aynı anda etrafındaki doğayı bütünüyle algılaması imkânsızdır. Simmel, doğanın bir bütünlük olduğunu görüşündedir, manzaradan söz ederken kullanılan "doğa parçası" ifadesi, Simmel'e göre kendisiyle çelişmektedir. Doğa tek tek parçaların birleşimi değildir, kontrolsüz bütünlük, bütünlüğün birliğidir. Manzara ise belli bir görüş alanıyla çevrilmiştir, optik, estetik yahut ruh halini yansıtan bir durumu karşılamayı talep eder. Manzara eşsizdir, karakterizedir. Doğanın ise bireysellikle ilgisi yoktur, şeyleri birbirinden ayıran, onları şekillendiren, birimler haline getiren ve mana atfeden insan bakışıdır. Böyle bir bakıştan "manzara" doğar. Bugün sıkça rastladığımız doğa hissi modernite içinde ortaya çıkmış, lirizim ve Romantizme ulaşmıştır (Simmel, 2007, s. 21-22). Esasında manzaranın olduğu yerde doğadan

kopuş vardır. Doğanın içinden alındığı düşünölen kesit, spesifikleşir, karakter kazanır ve simgesel bir biçimin karşılığı olur. Simmel'in bahsettiği bu öznel bakış, hiç şüphesiz modern bir perspektifi ve büyük bir altüst oluşu içinde barındırır. Altüst oluşla birlikte görölen artık, öznenin iç dünyasının insiyatifiyle yeniden şekillenir, özerkleşir. Bu yüzden ressamın eserinin içine Ponty'nin deymiyle "vücutu" karışır. Doğa bir kere, sınırları olan bir alanın içine aktarılınca doğa olmaktan çıkar, sınırları belirleyen neticede öznedir. Doğada bir sınır söz konusu değildir.

"Eğer resimle bakış bir ittifak kurmuşsa, bu ittifak perspektif modeli üzerine kuruludur" (Belting, 2015, s. 91). Hans Belting'e göre perspektif, görme ışınları ve ışığın geometrisi Orta Çağ'a ait Arap kökenli matematik kuramına dayanır. Batı kültürünün resim konusundaki en parlak fikri olan perspektif ise bu kuramdan beslenerek Rönesans döneminde Floransa'da icat edilmiştir (Belting, 2015, s. 9). "Işığın yasaları Arap görme teorisinin bir mevzusuydu ama bakışın ölçüldüğü optik imge ancak Batı teorisıyla tasvir edilebildi" (Belting, 2015, s. 9). Rönesans'tan önce perspektif, Orta Çağda bilim insanları tarafından sıklıkla kullanılan bir kavramdır ancak zaman içinde bilimsel yönü unutulmuş, resim sanatındaki fonksiyonuyla kullanılmıştır (Belting, 2015, s. 10). Perspektifin getirdiği, içeriden bakma hissi, Karatani'nin işlediği türden manzara ve içsellüğün edebiyata da nüfuz etmesine sebep olacak kadar mühim bir icattır:

Perspektif dediğimiz resim icadı, görmenin tarihinde bir devrim yarattı. Bakışı sanatın hakemi yapınca, Heidegger'in daha sonra ifade ettiği gibi, dünya *resim* oldu. Bir izleyicinin dünyaya çevirdiği bakış ilk kez perspektif resmiyle tasvir edildi ve perspektif dünyayı *dünyaya bakışa* dönüştürdü (Belting, 2015, s. 21-22)

Dünya bir resim, insan yaşantıları birer manzara haline gelmişken bu yeni görme biçiminin edebiyata nüfuz etmesi kaçınılmazdır. Teknik açıdan eleştirilse de perspektif, resme doğal algıyı koymayı amaçlarken sanatı değiştirmekle kalmaz, bir kültürü dönüşüme uğratar: "Bakışın kendisini resme koyar," "özünde tasvir edilemeyen bir bakışın resimlerini tasarlar" (Belting, 2015, s. 22). Endülüs'ün çok kültürlülüğü sayesinde İbn'ül-Heysen'in (Alhazen) optik üzerine yazdığı, Latince'ye *Perspectiva* adıyla çevirilen *Kitabü'l Menâzır* adlı eseri, Kopernikus, Kepler ve Descartes'ta meyvesini verir. O dönemde fotoğraf makinesinin temelini oluşturan

*camera obscura*'nın mucidi İbnü'l Heysem'in teorisinin yanı sıra Arap dünyasında *ilm-i menâzır* üzerine çalışmalar sürmektedir (Belting, 2015, s. 14).

Geometrik perspektifin belli bir nesneliliği, gerçek mekânı gösterdiği yanılgısı İbnü'l Heysem'in *camera obscura* (karanlık oda) icadıyla bağlantılıdır. Karanlık bir odanın duvarına açılan küçük bir delikle elde edilen görüntü ters bir şekilde odanın karşı duvarına yansır. Bu şekilde elde edilen görüntü, ressamın manzara resmi için taslak çıkarmalarında kullanılır. Bu icat aynı zamanda fotoğrafa öncülük eder. Bakışta yarattığı değişikliklerle basit bir "optik aygıtın" ötesindedir: "On yedinci ve on sekizinci yüzyıl boyunca, insan görmesini açıklamak için olduğu kadar, algılayan kişi ve bilen bir öznenin konumu ile dış dünya arasındaki tanımlamak için en fazla başvurulan modeldir" (Crary, 2015, s. 40). Öznenin karanlık odada "bedensiz bırakıldığı" *camera obscura* tam olarak geometrik perspektifle eş değildir (s. 53). *Camera obscura*'da gözlemci, "dünya karşısında konumlandırılır," daha canlı, gelip geçici, hareketli bir görüntü izlenir. *Camera obscura* "dışarıdaki dünya karşısında içeride konumlandırılan bir gözlemci" mevcutken, geometrik perspektifte gözlemci, "yalnızca iki boyutlu bir görüntü karşısında konumlandırılır" (Crary, 2015, s. 47). Bu bakımdan ikisi birbirinden farklıdır. Ancak yine de özneye ilişkili farklı görme biçimlerini icat etmişlerdir. İkisinde de bir "manzara" söz konusudur. Ancak *camera obscura*, perspektifin vaat ettiği doğayı nesnel görme ve konusunda biraz daha iyidir, özne ile dış dünya arasında farklılaştırılmayan bir ilişki vardır, "kişinin görme alanı içinde kalan kısmın canlılığından taviz verilmez," manzara daha temiz şekilde görünür kılınır (Crary, 2015, s. 47). Yine de bir doğa temsili söz konusu değildir: "*camera obscura*'da o kadar belirgin biçimde ortaya çıkan devinim ve geçicilik, her zaman temsil eylemini öncelemiştir; devinimi ve zamanın geçtiğini görmek hep mümkün olmuştur, ancak temsil edilmeleri imkânsızdır" (Crary, 2015, s. 47).

Geometrik perspektifin kullanılmadığı dini tasvirler, doğayı gösterme kaygısı gütmendiğinden perspektife ihtiyaç olmamaktadır. Okakura bunun sebebini Doğu Asya resmi üzerinden şöyle açıklar: "Doğu'nun bir diğer yöntem farkı, biz Doğuluların doğaya yaklaşırkenki tavrımızdan kaynaklanır. Biz model üzerinden çalışmayız, belleğimizle resmederiz. Sanatçı, öğrenimi sırasında önce sanat yapıtını, ardından da doğayı belleğine işler. Gördüğü her şeyi dikkatle inceler, not defterine kaydeder" (Karatani, 2011, s. 33). Doğu'nun ressamı da birer gözlemcidir fakat çizim sırasında zihinlerine başvururlar. Karatani'ye göre bunun sonucunda resimde belirli bir bakış

açısının ve zaman-mekân bağlamının sınırlayıcılığı ortadan kalkar (Karatani, 2011, s. 33). Bu perspektifsiz resimlerde, her doğa unsuru dini bir kavrama karşılık geldiğinden, bunlar manzarayı oluşturmaz. İslam kültüründe de gerçekçi tasvirlerin yasak oluşu, imgesizlik ve resimlerin salt zihinde bulunuşu, optik kuramın resim sanatına nüfuz etmesine engel olur (Belting, 2015, s. 11). Osmanlı minyatürlerini düşündüğümüzde de aynı sonuca varabiliriz. Tıpkı ikonlarda olduğu gibi bunlar her şeyden önce Tanrı için yapılmıştır. Minyatürdeki iki boyutluluk, ufuk çizgisinin yukarıda oluşu, ikonlardaki gibi Tanrı'nın seyrettiği düşüncesiyle kurgulanmış olabilir. Massignon'a göre Doğu'nun sanatçıları perspektifi bilmiyor değildir, bilinçli olarak kullanmazlar. "Tabiattan kaçmak ve onu inkar etmek iradesi" görülen bu eserler, "peyzajlı bahçelerin tersine, hülya dolu öyle bir tabiattır ki bizi birliğe ve bütün fikirlerimizin göbeğine ve köküne götürür. Bu nerede ise düşüncenin kendi içinde dinlenmesidir, yoksa klasik bahçelerde olduğu gibi derece hâkimiyete, tabiata yayılmaya gitmek değildir" (Massignon, 1962, s. 13- 14). Öznenin kimlik kazanıp hayatın her alanında iktidara sahip olmasıyla, Tanrı'nın, kutsal kitapların ve peygamberlerin merkezde olduğu dini tasvirleri yerini, öznenin merkezde olduğu geometrik perspektifli tablolar alır. Belting, Doğu ve Batı kültürünü tıpkı Karatani gibi Avrupa-merkezcilik kısılcısından kurtararak bir "bakışma" ekseninde karşılaştırır.

Bir "bakış mekânı" olan resimdeki kaçış noktası, izleyicinin kendini dışarıdan bir özne olarak tanımasına olanak verir. İzleyicinin bakışını esas alan "bu perspektifte kaçış noktası izleyiciyi ve ressamı temsil eder, ikisi de simgesel olarak oradadırlar" (Belting, 2015, s. 17). Erwin Panofsky, perspektifi, Neo-Kantçı filozof Ernst Cassirer'e dayanarak, bir "simgesel biçim" olarak ele almıştır. Simgesel biçim, esasen, nesnenin (fenomenin) öznel bir biçim ve kategori aracılığıyla oluşturulduğunu ifade eden Immanuel Kant'ın düşüncesine dayanır (Karatani, 2007, s. 36). Karatani simgesel biçimi kurulur kurulmaz unutuluveren bir aygıt olarak niteler. Tıpkı modern edebiyatı var eden, inşa aşaması unutulmuş biçimler gibi. Perspektifle ilgili bir diğer önemli mesele, bakışı yönlendirmesidir. Lacan'a göre ise perspektifle kurulmuş yapıt bakıştan feragate teşvik eden bir "bakış terbiyecisidir" (Lacan, 2013, s. 119):

(Ressam) Göze bir yem atar, ama önüne tablo serilen kişiyi, bakışını oraya bırakmaya davet eder, tıpkı silahları bırakır gibi. Resmin yatıştırıcı, düzen getirici etkisi buradan kaynaklanır. Bakış için değil göz için bir şey

sunulmuştur, bakıştan vazgeçmeyi, bakışı teslim etmeyi içeren bir şeydir bu (Lacan, 2013, 109).

Öznenin bakışını bu şekilde yönlendiren ve aslında sınırlayan geometrik perspektif, “geometral boyut, bizi ilgilendiren öznenin, görme alanında nasıl yakalandığını, idare edildiğini ve orada kapalı tutulduğunu sezmemize imkân verir (Lacan, 2013, s. 100). Bu kısıtlanmış mekânda bakışla var edilen özne, tablonun derinliği karşısında gerçeklik duygusuna kapılır. Resimde bakışın belli bir odağa, nesneye yöneltilmesi, “ressamın birer özne olarak bizlere resmen tablonun içine davet edildiğimizi ve yakalanmış olarak temsil edildiğimizi açıkça göstermesinin bir yolu”dur (Lacan, 2013, s. 100). Bu anlamda Lacan, tabloları bir “bakış tuzağı” olarak niteler, ressam tarafından düşünülmüş bir yoldur bu, “sanatçının ahlakı, araştırması, arayışı, çalışması, ona bağlı kalsın kalmassın, gerçekten de belli bir bakma biçimini seçmeye dayanır” (Lacan, 2013, s. 97-109). Cassirer’in perspektifin bir üslûp özelliği olduğu düşüncesi böylece doğrulanır. “İnsan figürü temsilinin hepten yok olduğu Hollandalı ya da Flaman ressamların manzaraları gibi tablolara baktığımızda, sonuçta alttan alta her ressama özgü öyle belirgin bir özellik görmeye başlarsınız ki, sanki bir bakış var gibi gelir” (Lacan, 2013, s. 109). Bir tablonun neyi resmettiği de tartışma konusudur. Lacan, resmedilen şeyi “idea” ile bağdaştırır: “Tablo görünüşle yarışmaz, Platon'un bize görünüşün ötesinde işaret ettiği idea ile yarışır. Tablonun kendisi görünüş olduğu ve "Görünüşü veren benim" dediği için, Platon kendi etkinliğine rakip bir etkinlikmişesine resme karşı çıkar” (Lacan, 2013, s. 120). Baudelaire de doğa resimlerinin yanıltıcılığı üzerinde durur, dioramaları manzaralara tercih eder: “Bu sahte manzaralar, sahtelikleri sayesinde daha bir hakiki, manzara ressamları ise yalansızlıkları yüzünden daha bir yalancılardır” (Artun, 2017, s. 44).

Bir “kültür tekniği” olan perspektif, yalnız sanatın meselesi olmaktan çıkıp “herkesin dünyayı kendi gözüyle algılayabilme hakkının simgesi” haline gelir (Belting, 2015, s. 23). “Bu anlamda perspektifin Yeni Çağ kültürünü ifade eden ‘simgesel biçim’ olduğu söylenebilir” (Belting, 2015, s. 23). Bu anlayışta perspektif, “algının aracı değil, bakışın simgesidir” (Belting, 2015, s. 24): “Kesintisiz bir görüntüler ırmağı olan doğa hiçbir mantık şemasına oturtulamaz, oysa perspektif dünyayı ancak düşüncede olabileceği gibi tasvir eder. Perspektif dünyayı simgesel bir bakış için inşa eder” (Belting, 2015, s. 24). Modernleşme döneminde yeni resmin temelleri bu yöntemle



atılır. Gottfried Boehm, perspektifi “bilişsel devrim” olarak niteler, “izleyiciye resmin önünde ayrıcalıklı bir yer vererek, onu dünyada ayrıcalıklı bir yere koyar:” (s. 25)

Böylece perspektif, Orta Çağın din merkezli düşünme biçiminden kurtulan insan merkezli düşüncenin ifadesi haline geldi. Rönesans birey olarak yücelttiği insanı bir hamlede iki kez koydu resme: Hem portresini yaptı hem de resimde kendisiyle göz göze gelmesini sağladı. Portre ve perspektif birbirinden bağımsızdır gerçi, ama aynı dönemde icat edilmişlerdir. Her ikisi de resimdeki insanı simgesel bir biçimde var eder (...)” (Belting, 2015, s. 25).

Belting’e göre perspektif de portre sanatı da simgesel biçim kategorisine girer. dönüşür İzleyiciye çeşitli ayrıcalıklar tanıyıp ona “birey” olarak kendini ifade etme imkânı sunan manzara resmi, Valery’nin şikayet ettiği bir mesele haline gelir: Kısacası, başta resmin konusunun tamamlayıcısı olarak, konuya bağımlı kılınmış olan manzara, daha sonra, sanki içinde perilerin yaşadığı yeni bir fantezi mekânı biçimine büründü ve nihayet zafer izlenimin oldu; malzeme ya da ışık her şeye egemen oldu (Karatani, 2011, s. 40).

Her türlü imgenin bolca kullanıldığı, en basit şeylerin bile karmaşıklaştığı tasvirler kişilere büyük kolaylık sunarak resimde keyfiliği artırıyor, Valery’e göre herkesi resim yapabilir hale getiriyordu (Karatani, 2011, s. 40). Sanatın insan zekası gerektiren kısmı zayıflıyor, belli bir olgunluğa erişmiş insan uğraşı olmaktan çıkıyordu. Valery, aynı meselenin edebiyat için de geçerli olduğunu vurgular. Tıpkı manzara resminin istilası gibi, edebiyatta da betimlemenin istilası aynı dönemde baş göstermiştir (Karatani, 2011, s. 41). Edebiyat tasvirleri de geometrik perspektifin kullanıldığı manzara resmi gibi belli açıdan görülen ve gerçekçiliğine inanılan nesnel ifade biçimleri olarak görülür. Bu önemli bir tespittir, hemen hemen aynı zamanlarda gerçekleşmiş, aynı tarafa yönelmiş, aynı sonuçlara yol açmış" olan bu iki bakış açısı ve üslup özelliği, 19. yüzyılda resim-edebiyat ilişkisinin delili niteliğindedir.

Karatani, “manzara olarak resmedilmiş manzaranın” peşine düşer. Leonardo Da Vinci’nin eserlerinde manzaranın filizleri gözlemlenir. Hollandalı psikopatolog Van Den Berg’e göre Batı resminde manzaranın manzara olarak resmedildiği ilk yapıt *Mona Lisa*’dır (Karatani, 2011, s. 41). Van Den Berg, *Mona Lisa*’dan bahsetmeden önce Luther’in *Hıristiyanların Özgürlüğü Üzerine* (1520) yapıtını ele alır ve “orada, bütün dışsal şeylere karşı bir reddi, sadece tanrının kelamıyla yaşayan bir ‘içsel insan’ı keşfeder” (Karatani, 2011, s. 41) *Mona Lisa*, Rilke’ye göre içsel insandır, gizemli

gölümseyişinin ardında bir içsellik yatmaktadır. Bu Protestanlıktan kaynaklanmamakta, bu durumun belirginliği Protestanlığı doğurmaktadır (Karatani, 2011, s. 41).

Bu durumda Karatani'ye göre manzarayı ilk keşfeden kişi Da Vinci'dir. O, bir yandan manzarayı resmederken, öte yandan Valery'nin dediği türden "manzaranın nüfuzuna karşı koymuştur" (Karatani, 2011, s. 42). Bunun için geometrik dışında, yeni perspektif denemeleri yapar. Van Den Berg, Mona Lisa'nın içselliğini şöyle açıklar:

Aynı zamanda Mona Lisa, kaçınılmaz bir biçimde (resim sanatında) manzaradan soyutlanmış ilk karakterdir. Onun arkasındaki manzaranın meşhur olması olağandır. Bu, tam da manzara olduğu için manzara olarak resmedilmiş ilk manzaradır. Saf bir manzaradır bu; bir insan eyleminin arka planı değil. Orta Çağ insanların tanımadığı bir doğa, kendi kendine yeten bir dışsal doğadır ve buradaki insani öğeler, ilkesel olarak çıkarılıp atılmıştır. İnsan gözüyle görülmüş en tuhaf manzaradır bu (Karatani, 2011, s. 41).

İçselleştirilmiş manzara, giriş bölümünde verdiğim Doppo Kunikida örneğinde de olduğu gibi, bir "altüst oluşun" sonucudur, eşsizdir ve görünenin ötesinde manalar taşır. "Manzaranın keşfi"nin, Avrupa'da tüm varlığıyla ortaya çıkması, Romantizm akımı içinde gerçekleşmiştir: "İtiraf"da Rousseau, 1728'de Alplerdeki doğayla bütünleşme deneyimini anlatır. "O ana kadar Alpler sadece yaman engellerdi, fakat insanlar Rousseau'nun gördüğü şeyi görmek için İsviçre'ye hücum ettiler. Alpinistler (dağcılar) tam anlamıyla 'edebiyat'tan doğmuşlardır" (Karatani, 2011, s. 42). Karatani, romantiklerin ve pre-romantiklerin manzarayı keşifleri Edmud Burke'ün yüce kavramıyla ilişkilidir:

Güzel'den kastımız meşhur yerlerden ve tarihsel kalıntılardan haz duymanın keşfedilmesi tavrıysa, yüce, o ana kadar baskı unsuru olmaktan öteye geçmeyen rahatsızlık verici doğa nesnelere haz duymanın keşfedilmesi tavrıdır. Böylece, Alpler, Niyagara şelaleleri, Arizona vadileri, Hokkaido'daki balta girmemiş ormanlar ve benzerleri yüce manzaralar olarak keşfedilmişlerdir (Karatani, 2011, s. 43).

Karatani'nin de belirttiği gibi bu önemli bir altüst oluşur. O ana kadar korku ve tedirginlikten başka bir his vermeyen doğa unsurları, bir içselleştirmenin sonucunda "yüce" olarak görülmeye başlamış, böylelikle doğayla bir çeşit uzlaşmaya varılmıştır. Kant, yüce'nin ortaya çıkışını şöyle yorumlar: "Güzelliğin duyulara dayanması ve nesnelere "amaca uygunluk"larının keşfinden kaynaklanmasına karşılık, yücelik,

kişiyi baskı altına alıp korkutarak güçsüzlüğünü hissettiren nesnelere karşısında ortaya çıkar” (Karatani, 2011, s. 43). Yücenin yarattığı “içsel aklımızın sonsuzluğunun onaylandığı” duygusu, yarattığı diğer rahatsız edici hislere rağmen bir çeşit haz da verir. “İçinde her iki duygu birleşen kişiler yücelik heyecanının güzellik heyecanından daha güçlü olduğunu görür” (Kant, 2017, s. 53). Yüceyi romantizmle birlikte insanın içselliği icat etmiştir, bilindiği gibi doğanın kendisinde böyle yargılar mevcut değildir.

Karatani esas olarak bu kavramın ardındaki altüst oluş üzerinde durulması gerektiğini ifade eder. “Gerçekten önemli olan altüst oluş, yüceliğin nesne tarafında olduğu düşünüldüğünde meydana gelir. Başka bir deyişle, insanlar karşısındaki rahatsız edici bir nesne olduğunu unutarak, onun kendisinin güzellik olduğunu sanmaya başlarlar. Ve böyle manzaraları resmederler” (Karatani, 2011, s. 44). Karatani’ye göre bu tam olarak gerçekçiliğe denk düşer. Ancak bu, “aslında romantiklerin altüst oluşunun içinde doğmuş bir şeydir” (Karatani, 2011, s. 44).

Karatani’ye göre günümüz resmi 19. yüzyıl ortalarından itibaren geometrik perspektif yöntemine karşı oluşan tepkiden doğar. Geç-izlenimcilerden Cezanne birden çok kaçış noktasına sahip resimler yapar. Kübizm ve dışavurumculukta perspektifin kendisi reddedilir (Karatani, 2011, s. 179). Karatani modernleşmenin yarattığı yeni simgesel biçimden yola çıkarak resim ve edebiyatı aynı noktadan eleştirir.

Modernleşmenin resim üzerindeki etkisinden söz ederken Karatani, Çin’in geleneksel *sansui* resimleri üzerinde durur. “Çin edebiyatının resimdeki muadili” (Karatani, 2011, s. 31) olarak nitelediği sansuiler, Japon modernleşmesine önderlik eden Fenollosa’dan önce *şiki-e* ya da *tsukinami* olarak adlandırılmaktaydı. Bu yapıtların üretildiği çağda *sansui* diye bir şey yoktu fakat Fenollosa, Batı modernitesine özgü bilinçle bunları değerlendirerek, *sansui* ismini veriyordu. “Usami Keiji, *sansui* resmi olarak adlandırdığımız şeyin halihazırda modern Batı manzara resmi aracılığıyla keşfedilmiş olduğunu işaret eder.” (Karatani, 2011, s. 31) Karatani, Soseki’den yola çıkarak bunu, eski olarak adlandırdığımız edebiyatların modern bakış açısıyla yeniden kurgulanmasına ve bir sınıflandırmanın mahsulü olmasına benzetir (Karatani, 2011, s. 31). *Sansui* resminin böyle bir bakış açısıyla manzara resmi olarak kabul edilmesinin sebebi Batı resmiyle ortak özelliklere sahip olduğunun düşünülmesidir.

Batı’da manzara resminin geometrik perspektifle birlikte doğduğunu söyleyebiliriz. O ana kadarki resimde, manzara sadece dinsel ya da tarihsel anlatıları betimleyen

resimlerin arka planından ibaretti. Ancak geometrik perspektif tek bir noktadan bakarak çizme yöntemi olduğu için, anlatısal zamanı içeren nesnelere betimlemek güçtü. Anlatısı olmayan, salt manzara olarak manzaranın resmedilme zorunluluğu burada ortaya çıktı (Karatani, 2011, s. 32).

Karatani'ye göre böylesi bir manzara resmi esas alındığında, sansui resminde gerçekten de manzara olarak manzara resmediliyormuş gibi görünmesi doğaldır. Bu yüzden sansui resmi diye adlandırılırlar. Oysaki sansui resmindeki manzara daha çok, Batı'daki dinsel resimlerdeki yakındır. Dağ-su anlamına gelen sansui resminde, dağlar ve sular, dinsel nesnelere olduğu için resmedilir (Karatani, 2011, s. 32). Rönesans'ın geometrik perspektifinden çok başkadır. Dağla ilgili Taoocu inançların egemen olduğu Sansui resminde, ressamın bakışlarını dağa odaklayarak, dağ dışındaki nesnelere büyüklüklerini, yakınlık-uzaklıklarını dağ ile olan ilişkilerine göre belirlemişlerdir (Karatani, 2011, s. 32). Batı'yla karşılaştırıldığında Uzakdoğu'da manzara resminin yıllar öncesine dayanan bir geçmişi vardır. Ancak "bir dağın tepesine manzara görmek amacıyla çıkış 14. yüzyıla kadar Avrupalı'nın hatırına gelmemesine karşın, Doğulu sanatçının böyle bir sorunu yoktur; çünkü onun muhatap olduğu manzara görüş mesafesinden soyutlanmıştır" (Ergüven, 1995, s. 24).

Bu sebeple Çin'in sansui resmi, Batı'nın geometrik perspektifli manzara resimleri yerine Orta Çağ'ın dini konulu resimleriyle bir tutulabilir. Bu resimler tamamen farklı nesnelere işleseler de, nesneye bakış biçimleri bağlamında ortak özellikler sergilerler.

"Perspektifte konum, sabit bir bakış açısına sahip bir kimse tarafından bütünsel olarak kavranır. Belli bir anda; o bakış açısının alanına giren her şey, koordinatlar ağının gözlerine yerleşir ve bunlar arasındaki karşılıklı ilişki nesnelere belirlenir (...) Buna karşılık sansui resmindeki yer, bireyin nesneye olan ilişkisi olarak değil, aşkın ve metafizik bir model olarak var olmaktadır." (Karatani, 2011, s. 33).

Batı dini resimlerinde aşkın "yeri" kutsal kitap ve Tanrı sembollerken, sansui resminde burası Budizm'de aydınlanmayı simgeleyen *satori*'dir. Sarı Ejder Dağı'yla karşılaşan şair Yuan Mei, onu bir "dalınç nesnesi" haline getirerek "karmakarışık, karşı karşıya yığılmış taşlardan ibaret devasa kütle karşısında" düşüncelere dalar. Adeta dağı unuttur: "Besbelli: Dağ, tepesinden çevreyi görebileceğimiz bir yükselti olarak değil, dalınca vesile teşkil eden bir seyir objesi niteliğiyle Çinli sanatçının ilgi alanına

girmektedir. Bu bağlamda akarsu-dağ sözcüklerinden oluşan shan-shui'nin manzarayla eşanlama gelmesi, hiç kuşkusuz, önemli bir ipucudur (Ergüven, 1995, s. 24). Sabit bir bakış açısıyla “keşfedilen” manzara aslında sansui resminde mevcut değildir. İçsel manzaranın bir ürünüdür.

## 2.2 Minyatürden Manzaraya

Modernleşmeden önce Osmanlı'da manzaranın durumu da pek farklı değildir. Osmanlı sanatında Batı etkisi 17.yüzyıl sonundadır ancak asıl etkisi 18. yüzyılda minyatür sanatında görülür. Osmanlı zamanında nakış, tasvir gibi isimlerle anılırken, tıpkı “sansui”de olduğu gibi sonradan Batı kökenli minyatür sözcüğü kullanılmaya başlanmıştır. Latince “miniare” kökünden gelen, İtalyanca “miniatura,” Fransızca “miniature” sözcüklerinin Türkçeleşmiştir (Renda, 2001, s. 2). 18. Yüzyıla kadar devam eden minyatür sanatı, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yerini Batılı yağlıboya resmine bırakır.

Kanuni döneminde “gerçek temelleri” atılan, 16. yüzyılda klasik çağını yaşayan minyatür sanatı, Batılı anlamda perspektif ve derinliğin olmadığı, genelde tarihsel konulu kitaplarda anlatımı görselleştiren, “günün önemli olaylarını, padişahların portrelerini, savaşlardaki başarılarını, kabul törenlerini ya da av sahnelerini canlandıran” (Renda, 1977, s. 29) iki boyutlu, figür odaklı tasvirlerdir. Kendine has renk ve çizgi anlayışı vardır. 18. yüzyılda Osmanlı imparatorluğu Batı'ya açılır, bununla birlikte yeni bir kültür sanat ortamı oluşur. Özellikle Lale Devri'nde (1718-1730) resim sanatına rağbet artar. Daha 17. yüzyılın sonlarında nakkaşlar tasvirde yeni denemelere gider. Ufak manzara ayrıntılarına ve mekân denemelerine yer verilir. 18. yüzyıl sonunda minyatür etkinliğini yitirirken, teknikler de değişir, guaj, suluboya ve tempera gibi yeni Batılı teknikler uygulanır. Yüzyılın sonuna doğru mimari süsleme amaçlı doğan duvar resimlerinde ise manzara kompozisyonları ve perspektif denemeleri daha net görülür (Renda, 1977, s. 11). Anlaşılmaktadır ki Osmanlı resminde Batı'nın tesiri, Batı'yla yürütülen ilişkiler ve yenileşme süreciyle paraleldir. Modernleşmenin bir adımı da sanat anlayışındadır. Özellikle III. Ahmet, III. Selim, II.

Mahmut devirlerinde Batı'nın kültür, sanat ve mimarisine yönelik hız kazanır. III. Selim devrinde birçok Batılı sanatçı İstanbul'a gelir. Mimar Melling, İngiliz elçisi Sir Robert Ainslie ile gelen ressamlar "Luigi Mayer, Castellan ve Cassas" bu sanatçılardan bazılarıdır. Bu ressamların etkisi o kadar büyüktür ki bu dönemde "manzara resmi resim sanatına egemen olur," evlerin duvarlarını manzara resmiyle süslemek "moda" haline gelir (Renda, 1977, s. 25). II. Mahmut devrinde Avrupa'ya askeri amaçla gönderilen öğrenciler her ne kadar askeri teknik resim eğitimi alsalar da resim sanatı açısından büyük önem taşırlar. İstanbul'a gelen Preault, Bartlett, Allom gibi Avrupalı ressamların gravürleri, kitap halinde yayımlanır (Renda, 1977, s. 25). Biraz da padişahların ilgisi doğrultusunda yapılan bu yenilikler, 1839'da Tanzimat Fermanı'yla bir "program" haline gelecek, devlet yapısındaki değişiklikleri de kapsayan bir modernleşme hareketine dahil olacaktır. 1882'de Osman Hamdi Bey ve Mihri Müşfik gibi Batı kültür ve sanatını bilen ressamların öncülüğünde kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi, Batı resmi eğitimi veren ve önemli ressamları bünyesinde ağırlayan ilk sanat okuludur, Batılı manzara resmi anlayışının Türkiye'de yerleşmesine yol açan modernleşme hareketi girişimlerinden biridir.

17. yüzyıl sonlarında Batı tesiriyle minyatür, üslup ve konu değişimine uğrar, manzara teknik açıdan kusursuz olmasa da minyatürlerin arka planını "manzara olarak" işgal etmeye başlar. Birbiri ardına sıralanmış tepeler, ağaçlar, esas konuyu oluşturan figürlerin ardında yeni bir mekân anlayışını gösterir, resimde "bilinçsiz de olsa üçüncü bir boyutun arandığını" ortaya çıkarır. Yine bu dönemde, klasik minyatürde görülmeyen renk tonlamaları ve ışık yansımalarıyla heykeli çağrıştıran figürler ortaya çıkar (Renda, 1977, s. 31-32).

18. yüzyıl, minyatür sanatının son parlak dönemidir. Saraya kabul edilen Avrupalı ressamlar, tasvir anlayışının değişme nedenlerinden biridir. Bu dönemde minyatürü yeniden canlandıran nakkaş Levnî, aynı zamanda çeşitli yenilikler getirir. III. Ahmet'in dört oğlunun sünnet şenliklerini konu edinen *Surname-i Vehbi*'deki minyatürlerinde manzara, perspektif ve mekân denemelerinde bulunur. Diğer minyatürleri de gölgeli boyama ışık yansımaları gibi, derinlik unsurlarını barındırır. Yine I. Mahmut döneminde Abdullah Buhari'nin figür çalışmaları da "belli bir modele bakılarak yapıldığı kanısını uyandırır (Renda, 1977, s. 41). Bu yüzyıllarda artık manzara resme, *Hubanname* ve *Zenanname* gibi kıyafet albümü niteliğindeki eserlerde resimlerin arka fonunu oluşturur. Padişah portreleri de artık manzara resimlerinin

önünde resmedilir (Renda, 1977, s. 46). Levnî bu portre geleneğinin öncüsü olmuştur: “Yüce hükümdar kavramına daha çok yakınlaşarak modellerine kişisel bir ifade veren Levnî, “Hükümdarın tahtında otururken betimlenmesi bir 17. yüzyıl geleneği olsa da, bunu perspektif duygusu olan bir kompozisyon oluşturarak geliştirmiştir” (İrepoğlu, 2003, s. 76). Bu aşamalardan geçerek “manzara olarak resmedilmiş manzara,” 19. yüzyılda keşfedilir.

Vanmour ve Levnî örneği, Batı ile Doğu arasındaki görme biçimi farkını ortaya koyar. Hollandalı elçi Cornelis Calkoen ile 7 Mayıs 1727’de İstanbul’a gelen ressam Vanmour, aynı dönemde yaşayan Levnî gibi sultanı ve sarayın işleyişini yakından görme olanağı bulur. Önemli olaylara tanıklık ederler. İkisinin eserlerinde de İstanbul’daki günlük yaşam ve saray yaşantısı sıkça konu edilir. “Aynı padişaha farklı gözlerle bakar” bu iki ressam, III. Ahmet portresinde bu iki bakış farkı net biçimde görülür (İrepoğlu, 2003, s. 86). Vanmour’un resimlerinde derinlik, perspektif ve renkler Batılı beğeniler göz önünde daha farklıdır. Levnî bakışını Batı’ya çevirmiş bir Doğu geleneğini sürdürür. İki farklı üslup söz konusudur. “Vanmour’un geniş açılardan baktığı İstanbul manzaralarıysa Levnî’nin *Surname*’sinde küçülen görüntüleriyle kompozisyonun derinliğini sağlayan arka plandaki mimari, ağaç ve bulut kümelerinden ibarettir” (İrepoğlu, 2003, s. 94). Yine de bu eserlere bakıldığında Batılı ressam Vanmour’un, nakkaş Levnî’yi etkilediği görülür. Bu iki ressamın bakışması, batılı tekniklerin tanınmaya başlaması ve manzaranın doğuşu açısından önemlidir.

Batı ile Doğu’nun bakış farkını gösteren önemli kaynaklardan biri de sefaretnamelerdir. Lale Devri’nde Batı’daki gelişmeleri daha iyi takip etmek adına, III. Ahmet ve Damat İbrahim Paşa tarafından Paris’e yollanan Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi’nin sefaretnamesi, iki kültür arasındaki bakış farkını ortaya koyar. Kral XV. Louis ile birlikte Tuileries Sarayı’nı gezen Mehmed Efendi, kralın bizzat açıkladığı tabloları “tesâvîr-i acibe” (tuhaf tasvirler) olarak görür (Uçman, 2017, s. 203). Mehmed Efendi’ye göre bu tablolarda kaleler, etrafındaki bütün manzaralarla, doğa unsurlarıyla en ince ayrıntısına kadar resmedilmiştir, “onları temâşâ etmek güyâ ol kal’aların her birini bi-tamâmihâ müşâhede etmek gibidir” (Uçman, 2017, s. 203). Bu tablolarda her şey olduğu gibi nakledilmiştir, Mehmed Efendi bu gerçekçiliği hem hayretle hem de beğeniyle karşılar. Ülkenin çeşitli şehirlerdeki parkları, bahçe düzenlemeleri ve özellikle havuzlar hayranlık duyulması güzelliğindedir, bu manzaraları

“anlatmak mümkün değildir.” Mehmed Efendi, bu manzaraları ifade edecek bir dilin olmayışını sıkça vurgular. Atölyelerde kilim üzerine yapılmış tasvirler canlı gibidir, Mani ve İran mitolojisinin nakkaşlarından Bihzad gelse böyle resim yapamaz (Uçman, 2017, s. 116). Bu önemli bir karşılaştırmadır, Mehmed Efendi aslında perspektifle yaratılmış derinlik duygusuna vurgu yapmaktadır. Doğu’da bu tarz bir teknik mevcut değildir, Fransa’da Avrupalı bakışla değerlendirdiğinde Doğu sanatının canlılık ve gerçeği yansıtmada daha farklı bir üsluba sahip olduğu ortaya çıkar. Tasvirlerdeki yüz ifadeleri “bir bakışta” anlaşılır. Mehmed Efendi’ye göre anlatılanın çok ötesinde bu eserler çok farklıdır, böyle olacağını tasavvur etmemiş ve vasıflarını böyle hayal etmemiştir (Uçman, 2017, s. 225). Doğunun muhayyilesi, Batı’nın manzaralarını inşa edemeyecek kadar farklı yönde gelişmiş, farklı bir boyuta taşınmıştır. Anlatmanın mümkün olmadığı manzaralardır bunlar, resmin bu yönde bir gelişme göstermemesi gibi, bunu ifade edecek yeni dil de henüz inşa edilmemiştir. Bunun için bakış açısının değişmesi ve bir altüst oluş gerekir, Mehmed Efendi de bu altüst oluşu yaşayıp yazıya aktaran ilk kişilerdendir. *Sefaretnâme*’de Mehmed Efendi’nin rasathane ziyareti bu anlamda ilgi çekicidir. Rasathanede teleskopla gökyüzünü izleme olanağı bulan Mehmet Efendi, dürbünü ayrıntılı bir şekilde anlatır. Bakışı yönlendiren ve görünenin yalnız bir parçasını gösteren bu alet, modern dünyadaki skopik bakışın, yeni gözlemci tipinin, geometrik perspektifin ve görme rejiminin bir sembolü gibidir. Gezegenleri izleyen Mehmed Efendi, kiminin dürbüne sığmadığını ifade eder ve bu kadar “acâyibât ve garâyibât” bir defada anlaşılacak gibi değildir. Bu eserde sıklıkla geçen temaşa, müşahede, tasvir, resim sözcükleri, yeni bir bakış ve perspektifin keşfedilmekte olduğunu ortaya koyar. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi’nin bu seyahati, aslında yeni yaşayış biçiminin, kültürün, teknolojik gelişmelerin yanı sıra yeni bir manzara anlayışının ve görme rejiminin de Osmanlı kültürüne aktarılmasını sağlar. Esasında seyatnamelerin önemli işlevlerinden biridir bu fakat bu eser, yeni bir dönemde olan Osmanlı İmparatorluğu’na modern bakış ve ifade yönünden büyük katkıda bulunur. Mehmed Efendi’nin gördüğü fakat anlatmaya gücünün yetmediği manzaralar, 19. yüzyılda etkileşimin artmasıyla yeni bir resmi doğurur, görülen ve hissedilenin yansıdığı, yazının sözü karşıladığı yeni bir dil ve edebiyat anlayışı inşa edilir. Tanpınar’a göre, “bu devirde İstanbul’u ziyaret eden İtalyan ve diğer ecnebi ressamalarının tablolarına şöyle bir bakılınca asıl hayatla devrin bizdeki hayali arasındaki fark derhal göze çarpar” (Tanpınar, 2000, s. 133). Mehmed Efendi’nin Fransız tablolarını görünce “biz böyle tasavvur etmemiştik” deyişinin



sebebi de bu bakış farkıdır. Âdet olduğu üzere sefirlere Fransa kralının etrafı mücevherlerle süslenmiş portresi hediye edilirken, Müslümanlarda resmin yasak oluşundan ötürü Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'ye başka hediyeler verilir. Dini inanışlar da sanat anlayışının farklı yönlerde gelişme sebeplerindedir. 19. yüzyılda büyük bir Doğu seyahatine çıkan Nerval, Boğaz'ın manzarasını İstanbul'da bir müddet kalmıştır. Boğaz manzaralarını Decamps'ın tablolarına benzeter: “Güneş, renkli dükkânlar ve kireç badanalı bembeyaz duvarlar üstüne, her yanda, ışık saçan eşkenar dörtgenler serpiştiriyordu; bitkilerin maviye çalan yeşili, fazla ışıktan yorulmuş gözleri yer yer dinlendiriyordu” (Nerval, 2004, s. 605). Bu tasvirde, tabloda olması gereken her şey vardır: Renkler, ışıklar, gölgeler, şekiller ve yazarın bakışından görülen, perspektifli bir manzara.

İki kültürün bu şekilde etkileşimi, modernleşme devrinde Osmanlı'nın yeni sanat anlayışlarını keşfetmesine olanak verir. Değişen dünyanın yeni değerleri, özneyi merkeze alan yeni anlayış toplum gibi sanatı da dönüştürür. Sanatta perspektifin ortaya çıkışı ve yeni doğa düşüncesi, manzara resmini doğurur. Modernleşmeyle birlikte resim kitaplardan çıkarak geometrik perspektifin uygulandığı duvar resimlerine dönüşür. 19. yüzyılın başından itibaren “topografik ve teknik amaçlı resim öğretimi” kesinleşir, “açık havaya, araziye dönük bir doğa ilgisi, perspektife büyük yer veren bir resim öğrenimiyle” bütünleşir (Erol, 198, s. 101). Askeri okullarda “resm-i hattî, menâzır” gibi dersler verilir, bu derslerin ana konusu doğa görünümüdür (Erol, 198, s. 101). Bu devirde “askerî okulların yanı sıra, Mekteb-i Sultani (1869), Darüşşafaka (1873), Hendese-i Mülkiye Mektebi (1869)” gibi sivil okullarda da resim dersleri verilir, bu okullardan mezun olanlar ilk manzara ressamı “primitifler” grubunu oluşturur (Öndin, 2000, s. 3). Genellikle saray park ve bahçelerinin resmedildiği bu grubu Hüseyin Giritli, Osman Nuri, Ahmet Bedri, Mustafa, Fahri Kaptan, Salih Molla Aşki, Ahmet Şekûr, Munip gibi isimler oluşturur (Öndin, 2000, s. 3). Daha sonra Boulanger, Gérôme gibi ünlü ressamlardan eğitim alan Şeker Ahmet Paşa ile birlikte manzara resimleri park ve bahçelerden çıkar. Öndin'e göre Türk resminde izlenimci manzara anlayışı 1914 Kuşağı ile başlar ancak Halil Paşa'nın manzaraları izlenimci manzaranın ilk habercileridir (Öndin, 2000, s. 7). Daha sonra Paris'te eğitime giden Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mezunları İbrahim Çallı, Nazım Ziya Güran ve Hikmet Onat gibi ressamlar, İstanbul ve Boğaziçi manzaralarıyla, Türk manzara resmine yeni bir soluk getirir (Öndin, 2000, s. 8).

Hilmi Ziya Ülken bu ressam kuşağını edebiyatçılara benzetir: “Fecri Atı’nın edebiyatta aradıkları şeyi onlar da resimde buldular: Ada plajları, Çamlıklar, Kalamış koyunda sabah, cami avluları” (Öndin, 2000, s. 9). Resimde olduğu gibi edebiyatta da manzara bir göz terbiyesi meselesidir. Modernleşmeyle birlikte icat edilen özne, resim sanatında perspektifle ortaya çıkar, bu değişim edebiyata da çeşitli şekillerde yansır. Şairler ve manzaralar, içsellikleriyle yorumlayacakları yeni manzaralar ararlar. Tanpınar için resim, edebiyat gibi toplum yaşamına değer kazandıracak bir sanattır: “Halbuki her tablo da herhangi bir mimari eseri, yahut bir şiir kitabı gibi bir cemiyetin dolayısıyla kendi kendini ikrar ettiği, kurduğu yüksek kıymetten yaşamak kudretlerini aldığı kaynaklardır” (Tanpınar, 2000, 392). Bu sanatların henüz istenilen seviyeye gelmeyişi, resim terbiyesinin memlekette kökleşmesi için lazım gelen zaruri şartlardan da mahrum” oluşa bağlayan Tanpınar için resim, Lacan’ın da söylediği gibi bir bakış terbiyecisidir: “resmin memlekette kökleşmesi diyebileceğimiz bu temastan pek haklı olarak pek çok şey bekleyebiliriz. Bunları başında yeni yetişen nesilde göz terbiyesinin ve zevkinin inkişafı gelir (Tanpınar, 2000, 393). Ancak bu zevkin yerleşmemesinden yakını Tanpınar. “tıpkı resimde olduğu gibi, Osmanlı-Türk romanının modernleşme tarihi de bir perspektif tarihi olarak yorumlanabilir1 (Akgül, 2016, s. 519).

Tanpınar gibi Yahya Kemal de resmin bir milleti yükselten unsurlardan olduğunu düşünür: “Resimsizlik ve nesirsizlik... Bu iki feci noksanımız olmasaydı bizim milliyetimiz bugün olduğundan yüz kat daha kuvvetli olurdu (Beyatlı, s. 69). Resmin olmayışı yüzünden eski yaşayışı, şehirleri, binaları, insanları görememekten yakını Yahya Kemal. Geçmiş zaman manzaralarını minyatürlerde arar: “Ah ne olurdu, her asrımızın her manzarası, yalnız İstanbul değil, bütün Anadolu ve Rumeli; Macaristan ve Akdeniz şehirlerimiz böyle minyatürlerde görünselerdi (Beyatlı, s. 70). Yahya Kemal’e göre, bu kayıp geçmişin bir nedeni de nesirsizliktir. Hem resim hem edebiyat “muhayyileyi en fazla işleyen” iki alandır, kısa, kötü ve sayıca az nesir vardır (Beyatlı, 71).

Doğruluğu veya yanlışlığı bir kenara bırakıldığında, bu tekniğin modernitenin yarattığı yeni insanı gün yüzünde çıkardığı görülür. Bu perspektif algısının ve modern öznenin edebiyata yansması, modern edebiyatın başlangıcına köken oluşturan yeni biçimlerin ve romanın ortaya çıkmasında etkilidir.

### 2.3 Resimden Yazıya: “Gayesi İnsanın İfadesi Olan Bir Nesir”

*Mestâne nukûş-ı suver-i âleme baktık*

*Her birini bir özge temâşa ile geçtik*

*Nâilî*

Modernleşmeyle birlikte ortaya çıkan “manzaranın keşfi” fenomeni, edebiyatın da konusudur. Resimde olduğu gibi edebiyatta da kendini ifade etme olanağı bulmuş öznenin belirişi, her şeyden önce bir bakış meselesidir. Modernleşmenin yarattığı altüst oluş manzarayla birlikte benliği de keşfettirir. Bakış değiştiği anda içselliğini yeni yapılar içinde keşfetmiş bir özne ortaya çıkar. İçselliğin dışavurum yollarından biri edebiyattır. Modern benin kendini ifadesi içinde kurulmuş yapılar modern romanın kökenini oluşturur. Sanat dallarının, her medeniyette etkileşim içinde tamamlanıp bir zihin terbiyesini meydana getirdiğini söyleyen Tanpınar da eski şiirde minyatürün, yazı ve çini sanatlarının etkili olduğunu ifade eder: “Bazen hendesî, daima mücerret ve mücerrede kaçmaya hazır bir palet edebiyata yardım eder” (Tanpınar, 2010, s. 272). Resmin edebiyatta kurduğu dil, geometrik perspektifin edebiyattaki şekli “üçüncü kişi nesnel tasviridir”:

Resimden edebiyata bakıldığında, modern edebiyata özellik kazandıran öznellik ve kendini ifade etme düşüncelerinin, dünyanın “sabit bir bakış açısına sahip bir kimse” tarafından görülmesi durumuna tekabül ettiği anlaşılır. Geometrik perspektif, sadece nesnelliği değil, öznelliği de üreten bir aygıttır (Karatani, 2011, s. 36).

Karatani, nesnellik ve öznelliği, aynı sistem tarafından üretilmiş, aynı kaynaktan beslenen ifade biçimleri olarak görür. Nihayetinde edebiyatta nesnel bir ifadenin ortaya çıkması için, odakta öznenin olduğu bir bakış açısının oluşması gerekir. Özne dil düzeyinde kendini belli etmese de okur olayları onun bakış açısından görür. Bu bakımdan realizm ve romantizm, modern “ben”in kendisini başka şekillerde ifade etmesinin sonucudur, modernitenin meydana getirdiği aynı ben merkezli sistem içinde üretilirler. “Modern edebiyat, nesne tarafına odaklanırsa gerçekçidir, özne tarafına odaklanırsa romantik. Bu yüzden modern edebiyat bazen gerçekçiliğin bakış açısından bazen de romantizmin bakış açısından görülmektedir” (Karatani, 2011, s. 47). Bu sebeple modern roman, hem nesnellik hem de öznellik açısından ele alınır. Karatani, romantizmde olduğu gibi realizmin özünde de altüst oluşun bulunduğunu söyler. “Gerçekçiliğin özünün alışkanlığı kırmak” olduğunu ifade eden Viktor Şklovski’ye

katılarak gerçekçiliği “bireyi, görmeye alışkın olduğu için aslında göremediği şeyleri görmeye zorlamak” olarak tanımlar (Karatani, 2011, s. 44). Gerçekçilikte, kişinin gözden kaçırdığı gündelik hayatın durum ve olayları edebiyatın mevzusu haline gelir. Bu “alışılmış olan üzerindeki alışkanlığın kırıldığı aralıksız süreç,” modern hayatın sürekli değişimine uygun altüst oluşları meydana getirir, bu bakımdan manzara, romantizmde olduğu gibi realizmde de aynı içsel kişi tarafından keşfedilir: “Gerçekçilik manzarayı salt betimlemek değil, onu sürekli yaratmak zorundadır. O ana kadar gerçeklik olarak orada bulunmasına rağmen kimsenin görmediği manzara var kılınmaktadır. Dolayısıyla, gerçekçi her zaman "içsel insan"dır” (Karatani, 2011, s. 44). Romantizmde içe dönüşle keşfedilen manzara, realizmde de alışılmışın dışında farklı bir manzarayı keşfetmeye yol açan altüst oluşun eseridir. Gerçeklik de öznenin ürettiği bir ifade biçimidir: “Gerçekçilik ancak kendi deyimiyle "düşünce dünyası"nın, yani içsel benliğin öncelliği içinde gerçekçilik olarak mümkün olabilir” (Karatani, 2011, s. 45). Bu sebeple realizmi romantizmle karşı karşıya getirmenin gereksizliğini vurgular Karatani. “Bizim gerçek dediğimiz aslında içsel bir manzaradan ibarettir ve neticede ‘özbilinç’tir” (Karatani, 2011, s. 45). Soseki, artık içselliğini keşfetmiş öznenin var olduğu modern bir edebiyat eserinde, hem romantizmin hem de diğer akımların belli oranlarda mevcut olduğunu söyler. Ona göre tüm edebi içerikler “F + f” biçimindedir, “F”, odaktaki izlenim veya fikirdir, “f” ise bunlara bağlı olan coşkudur. Edebi eser bu ikisinin kaynaşmasıdır. Bu yüzden hem romantizmi hem de realizmi farklı oranda içerirler:

Detaylı bir ayrıştırma söz konusu olduğunda saf nesnel tavır ile saf öznel tavır arasında sayısız çeşitlemeler görülür; üstüne üstlük bu çeşitlemeler birbirleriyle etkileşerek karışık türler ve sayısız ikincil çeşitlemeler ortaya çıkardıkları için şunun eseri Natüralisttir, bunun eseri romantiktir diye genellemek de mümkün değildir (Karatani, 2011, s. 26).

Bu nedenle, birbirinden ayrılmayan bu ifade biçimlerini oluşturan kaynağın kendisi olan modern edebiyatı görebilmek, bunun için de onu çizgisel tarih anlayışından kurtarmak gerekir. Soseki doğrudan dilsel biçim üzerine değerlendirme yapıp bu formların tarihselliğini görmese de Karatani’ye göre en azından “kronolojik edebiyat tarihine göre düşünmek yoluna sapmamıştır” (Karatani, 2011, s. 45). Modernleşmenin getirdiği altüst oluş, yeni bir manzaranın keşfedilmesine, öznenin kendini ifadesine, içselliğin ve yeni edebiyat formlarının ortaya çıkmasına imkân vererek 19. yüzyıl Türk

edebiyatında her şeyden önce yeni bir dil oluşturmuştur. Tanpınar'a göre "edebiyat tarihimize dikkatli bir bakış onun daima bir dil meselesi mihverinde kaldığını görmekte gecikmez (Tanpınar, 2010, s. 19). Yeni bir edebiyat için yeni bir dile ve ifade biçimine ihtiyaç vardır. Mevcut olan "Arap ve Fars edebiyatlarının karışımı" dil ve edebiyat, modern bir ifadeye olanak tanımaz. Son derece "kelimeci ve baştan aşağı kelime zevkinin idare etmesine rağmen hakiki dil zevkine bir türlü varamayan" bu dil, tenkitten de yoksundur (Tanpınar, 2010, s. 19).

Minyatürlerde gösterilmek istenen olayın, belli bir çizgi, renk, figür anlayışına tabi oluşu gibi modernleşme öncesi divan şiirinde anlatılmak istenen şey, belli bir söz varlığı, mazmunlar, söz sanatları ve diğer biçimsel özelliklerin dışına çıkmadan anlatılır. Belli kuralların olduğu her iki sanatta da hikâye, belli bir kalıba oturtulmak zorundadır. Geometrik perspektifin tam manasıyla bulunmadığı Orta Çağ ikonlarında ve Osmanlı minyatürlerinde görülen "Tanrı'nın izlediği hissine," divan şiirinde de Allah'ı ve peygamberi konu alan tevhid, münacat ve naat bölümlerinde rastlanır. Öznenin kendi varlığının ve üslubunun ortaya çıkmasına engel olan bu durum, divan şiirinde onun ancak şairin mahlasının geçtiği "taç beyit"lerde görünmesine neden olur, bu da bir çeşit imza gibidir. Şair, biçimin sınırlandırmasından dolayı, modern öznenin yaptığı gibi kendini ifade edeceği, içselliğini yansıtabileceği bir alan bulamaz. Hayal edilen manzarayı esere yansıtmak çok fazla kelime ve ifade biçimi mevcutken eski sanatlar daha baştan belli bir modeli sunarak muhayyileyi sınırlar. Doğaya bakış öznenin merkezde olduğu bir açıdan gerçekleşmez, tek tek olaylara ve figürlere odaklanan eski resim gibi doğa unsurlarına odaklanılır. Örneğin gül, bir doğa unsuru olmaktan çıkar, sevgilinin yanağı ya da bir hikâyenin kahramanı olur. Minyatürler ve Çin'in sansui resimleri gibi, zihnin ürettiği bir doğadan yola çıkılır, görülenden değil. Halihazırda hayal edilmiş bir şey tekrar tekrar aynı yolla esere işlenir. Bu önceden belirlenmiş ifade kalıpları, özneyi tamamen arka plana atar, anlatılmak isteneni, duygu ve düşüncüyü biçime feda eder. Burada da görsel ve biçimsel bir zevk mevcuttur, ancak biçim Batılı anlamda bir perspektiften yoksundur. Herkesin rolü önceden bellidir, aşık ulaşılmazdır, şair cefakardır ve rakip her zaman kötüdür. Kasidelerde her beytin kendi içinde bir anlama sahip oluşu, zaten anlatıcının varlığına olanak veren anlam bütünlüğünü daha baştan parçalar. Tanpınar'a göre şiirin bütününden duyulan hazdan bu şekilde mahrum kalınır, "büyülenme" ancak daha sonra bir beyit beğenilip seçildiğinde gerçekleşir (Tanpınar, 2010, s. 31). Üslup özellikleri, biçimdeki ustalık

şii değerli kılar. Tanpınar'ın dediği gibi “mücerret bir dille muayyen bir güzelliğin muayyen bir şekilde övülmesidir” divan şii (Tanpınar, 2010, s. 19).

Eski edebiyatın, imparatorluğun iç düzeni ve sosyal yapısı ölçüsünde var olduğunu ve bu sistemi ortaya koyduğunu söyleyen Tanpınar, şiiirdeki dağınık unsurların “geniş ve büyük bir saray istiaresi” gibi görüldüğünü ifade eder. Şiiirde aşk etrafında gelişen hayaller birer istiaredir, sevgiliyle hükümdar birbirine benzer, saray da her şeyin merkezindedir. Bu sebeple, “eski şiiirimizde aşk, sosyal rejimin ferdi hayata aksi olan bir kulluktur (Tanpınar, 2010, s. 24). Sevgili, gerçekte var olmayacak kadar mübalağa ve diğer söz sanatlarıyla bezenir. Tanpınar, eski nesrin bu sanatlara sıkışmasını ve gözlemin gelişmemesini “kültürün insana ayırdığı sahanın darlığına” bağlar (Tanpınar, 2010, s. 28). İslam'ın gölgesinde gelişen kültür, kişinin kendi varlığını ve idaresini göz ardı etmesine neden olur. Massignon, Müslüman sanatlarında trajedinin ve trajik hissin yokluğunu, İslam'ın Allahtan başka varlık kabul etmemesi, hayatı bir gölge oyununa indirgemesiyle izah eder” (Tanpınar, 2010, s. 28). Dolayısıyla ortaya “kendi kaderiyle karşı karşıya olduğunu hatırlıktan geçirmeyen” bir insan tipi çıkar:

Eski şiiir, asırlar boyunca zevkin seçtiği nadir örnekleriyle değil, bütünüyle göz önünde tutulursa, daima bir ‘kendinin dışında konuşma, hatta kendi dışında yaşama ameliyesi gibi görünür. Pek az edebiyatta konuşan benliğin bu cinsten ve bu kadar ısrarla kendisini inkarına rastlanır” (Tanpınar, 2010, s. 28).

Ancak bu durum divan edebiyatını küçümsenecek bir alan yapmaz. Dönemin siyasi ve sosyal yapısı göz önünde bulundurulduğunda Walter G. Anders'e göre belli bir anlayışı, duyu dünyasını ve sosyal yaşantıyı yansıtır. Köprülü ve Gibb'n divan edebiyatı hakkındaki değerlendirmelerini, kendilerinin içinde buldukları politik, sosyal ve kültürel ortamdan yola çıkarak yapıldığını ifade eder (Anders, 2000, s. 28-29). Gibb, edebiyatın modernleşmesini şu sözlerle anlatır:

(...)ve işte, Türkiye'nin ilham kuvvetleri ölüm uykusundan uyanmakta, bütün ülke coşmuş bayram etmekte, hayat bulmaktadır, çünkü insanların gözleri önünde yeni bir dünya, yeni bir sema doğmuştur. İnsanların kulakları, şu anda ilk defa, dağların, tepelerin, vadilerin seslerini duymakta; gözleri açılıyor, artık bulutların ve dalgaların anlatmak istediklerini görebilecekler (Anders, 2000, s. 28-29).

Aslında görmek, duymak ilk olarak gerçekleşen şeyler değildir fakat modernleşmenin getirdiği altüst oluşla birlikte farklı türde bir “manzara” keşfedilir, insanın anlam

dünyası farklı bir boyuta gelir. Gibb'in sözünü ettiği "bulutlar ve dalgalar" artık başka anlamlar taşır, çünkü başka açıdan görülürler, farklı bir duygu ve düşünce dünyasını karşılar. Bakış, perspektifin gösterdiği yolu takip eder, geometrik perspektifin merkezindeki özne bu doğa unsurlarıyla, manzarayla kendisini keşfeder. Divan şiirinde Anders'in sözünü ettiği türden anlamları görebilmek için, metaforun kabuğunu kırmak, mazmunlar aracılığıyla zihni bir dünyaya dalmak gerekir. Modernleşme sürecinde birey değişince ifade biçimi de değişir, bitmiş bir tablonun üzerindeki örtü kaldırılarak canlı bir manzara ortaya konulmaya çalışılır. Karatani, modernleşme öncesi Japon edebiyatında da manzaranın benzer bir dönüşüm geçirdiğini ifade eder:

Japonya'da modernite-öncesi edebiyatta "manzara" temasının sıklıkla işlenmiş olmasına karşın, dönemin insanları bizim gördüğümüz anlamda bir manzarayı görmüyorlardı. Onların gördükleri manzarayı önceden belirleyen bir metinsellikti. "Manzara", söz-yazı birliğinin içerdiği epistemolojik altüst oluşun içinde keşfedilmiş, hatta deyim yerindeyse icat edilmiştir" Karatani, 2011, s. 215).

Sosyal yaşantı, bilgiye ulaşım, haberleşme ve gazetenin ortaya çıkışıyla değişen algı, geçmişi yadırgamaya başlar. Yeni keşfedilen siyasi, toplumsal fikirler, insan ve doğa anlayışı, özneyi bambaşka bir yere koyar. Öznenin kendi içselliğini keşfetmesiyle, durduğu noktanın bilincine varmasıyla dünya onun nezdinde görünür kılınır. Bu noktadan görülen doğa, bir manzara olarak keşfedilir. Karatani'ye göre bugün değerlendirdiğimiz modern edebiyat böyle bir yapıdan doğmuştur. Doğaya ve onunla bakışma halinde olan özneye dair bütün bu keşifler, Batı'yla etkileşimin yoğunlaştığı döneme tekabül eder. Modern özne bulunduğu noktadan altüst olmuş dünyayı yorumlamaya başlar. Artık görülen manzaranın derinlikleriyle, kişinin içselliğiyle, belli bir perspektif içeren yeni edebi yapılar ortaya çıkar. Bu inşanın en önemli unsuru, kuşkusuz yeni bir dildir. Modernleşmenin yarattığı kırılmayla, eskinin "eski" olarak varlığını sürmeye başladığı an birbirine paraleldir. Bu sebeple modern edebiyatın kökenlerini manzara ve içsellik gibi fenomenlerde aramak gerekir.

Toplumsal yapının değişimiyle, modernleşmeyle birlikte divan şiirinin çehresi değişir, şiire mahalli unsurlar girer, dilde yeni ifadeler ortaya çıkar ve sonunda Tanzimat devrinde, yalnız biçim olarak varlığını sürdürür. Bu dönemde, modernleşmeyle birlikte gelen fikirlerin, hürriyet, medeniyet gibi düşüncelerin kaside formunda ifade edildiği görülür. Ancak eski nesirde fikrin yerinde muhayyile vardır, zihinle inşa

edilmiş bu anlam dünyası, her şeyden önce göz terbiyesinden yoksundur: “Eski nesri boğan bu söz sanatları iptilasının mühim bir sebebi de şüphesiz ki başka dillerde plastik sanatlardan ve resimden gelen terbiyeden, onların insana açtığı sarıh görüş imkânından mahrum oluşudur” (Tanpınar, 2010, s. 46). Öncelikle Rönesans perspektifiyle gelişen resimde öznenin varlığı duyulmaya başlamıştı. Bu sayede gelişen modern özne bilinci edebiyatta da değişik şekillerde kendini göstermeye başlamıştı. Tanzimat öncesinde bu gelişmelerden yoksun olan eski resim ve edebiyat benzer özellikleri taşır. Öznenin resme ve edebi esere katılması, kendini ifade etmesi, modernleşme süreciyle bağlantılıdır. Resim ve göz terbiyesiyle, kişinin içselliğiyle dış dünyanın teması güçlenir:

Çizginin, resmin, heykeltıraşın yani rengin ve hacmin tecrübesinden geçmemiş, reel müşahedesinin nizamını ve nisbet fikrini bunlarda denememiş ve bunların tecrit terbiyesini almamış bir edebiyatta; ve bilhassa nesirde, elbette ki eşya ve dış dünya ile temas çok sathî kalacaktı (Tanpınar, 2010, s. 46).

Tanpınar’a göre Arapça ve Farsçadan toparlanarak yaratılan bir kelime dünyası, genellikle Fars edebiyatına yetişmeye çalışan edebi eserler, şiir gibi nesirde de ifadeyi kısıtlıyordu. Türkçede nesrin teşekkülü için insanın ve cemiyet müesseselerinin değişmesi, tahsil sisteminin Türkçeye dönmesi lazımdı (Tanpınar, 2010, s. 28). Tanzimat, dil düzeyinde yarattığı yenilikle, modern ben’in edebiyatta kendini ifadesine olanak tanıyan sistemi kurar. Modernleşmeyle keşfedilen içselliğin resme yansıma yolu perspektifse, edebiyata yansıma yolu yeni bir dildir, “gayesi insanın ifadesi olan bir dil” (Tanpınar, 2010, s. 231). Karatani bu kurulumun gerçekleşme şeklini “söz-yazı birliğiyle” açıklar. Söz-yazı birliği bir nevi içselliğin dilinin inşasıdır. Bu yenilik, milli kimliğin kurulumunda da önemli rol oynayacaktır.

Karatani, Freud’da içsel ve dışsal dünyanın keskin ayrımının, travmaya maruz kalan kişinin libidosunun içe dönükleşmesiyle gerçekleştiğini, ancak bu yolla içselliğin içsellik olarak var olacağını söyler (Karatani, 2011, s. 52). İçselliğin dışavurumu da dille gerçekleşir: “Soyut düşünce dili kurulduktan sonra ilk defa dilsel temsillerin duyuşal tortuları, içsel olgularla bağ kurmaya başlar; böylece içsel olguların kendileri, aşama aşama bilişsel olarak algılanmaya başlar” (Karatani, 2011, s. 52). Karatani bu “soyut düşünce dilini” söz-yazı birliği olarak adlandırır, “sözünü yazıya, yazıyı söze uydurmak değildir. Yepyeni bir söz = yazının yaratılmasıdır (Karatani, 2011, s. 52).



Kunikida, içsel olanın söz olduğunu, ifadenin ise sesin dışsallaştırılması olduğunu söyler. Bu noktada kendini ifade düşüncesi ortaya çıkar. Kendini ifade söz = yazı şeklindeki birleşim sayesinde var olabilmıştır (Karatani, 2011, s. 53). Japonya’da 1887-1889 döneminde, modernleşmeyle birlikte söz-yazı birliği girişiminin başladığı söyleyen Karatani, edebiyatta kullanılan yazı dilinin konuşma diline çevrilme sürecini söz-yazı birliği girişimiyle bağdaştırır (Karatani, 2011, s. 54). Söz-yazı birliği girişimi aynı zamanda ulus-devlet inşasında önemli yere sahiptir. Türkçeyi, Arapça ve Farsça etkisinden kurtarma, süslü ifadeleri, söz sanatlarını, uzun cümleleri ve Türkçeye uymayan aruz ölçüsünü kaldırma çalışmaları 19. yüzyılda hem milli kimliği kurmaya hem de modern bir kendini ifade biçimine imkân veren söz-yazı birliğini inşa etmeye yöneliktir. Japonya’da olduğu gibi Latin harflerinin kabulü tartışmaları 19. yüzyılda özellikle Abdullah Cevdet’in öncülüğüyle başlamıştır. Bu da esasında söz-yazı birliği girişimine dahil edilebilecek bir harekettir. Karatani’ye göre, “söz-yazı birliğinin devlet ya da çeşitli devlet ideologları tarafından değil, tamamen romancılar eliyle ortaya konmuş olması” önemlidir, “*Hayali Cemaatler*’de Benedict Anderson, genelde, ulusun oluşmasında halkın kullandığı dilin milli dile dönüşmesinin kaçınılmaz olduğunu ve bu işlevi gazete ve romanların yerine getirmiş olduğunu belirtir” (Karatani, 2011, s. 216).

İçsellik, söz-yazı birliği aracılığıyla, bir altüst oluşla keşfedilmesine örnek olarak Karatani, kuklaların yerine insanların oynadığı Japonların geleneksel Kabuki tiyatrosunu örnek gösterir. Abartılı replikler, jest ve mimiklerle, büyük beden hareketleriyle, “insan sahnede insandışlaşıyor”, adeta kuklalaşır. Çok kalın bir makyajla yüzlerinde maske varmış izlenimi uyandırılır (Karatani, 2011, s. 57). Yeni tiyatro anlayışıyla bu maske bırakılır, makyajsız “sade yüz” çıkar. Maske yüz kavram olarak tasarlanmıştır, insanlar ona baktığında bir şeyin sembolünü görerek tahayyül ederler. Tıpkı eski resim ve edebiyattaki manzara anlayışı gibi aslında manzaranın kendisi mevcut değildir, izleyicinin zihninin ürünüdür. İnsanlar Kabuki tiyatrosunda “kavram olarak tasarlanmış” maske yüzlerde, “tensel bir şeyler hissederek” (Karatani, 2011, s. 57). Maske yüz halihazırda bir anlamı verir, manzarayı “kavram olarak” var eder. İzleyiciler sade yüzle tanıştıklarında, bu anlamlandırılmış, kavram olan manzara ile sade yüzün konuşlandıkları yer altüst olur, “o zaman ilk defa sade yüz ya da sade yüz olarak manzara anlamlandırılan (unsurlar) olurlar. O ana kadar anlamsız olduğu zannedilen şeyler derin bir anlamları varmış gibi görünmeye başlamışlardır”

(Karatani, 2011, s. 57). Bu sebeple sade yüzün keşfi, manzaranın keşfinin ta kendisidir. Bir altüst oluşla “manzara olarak manzara” keşfedilir, daha sonra öznenin tahayyülü başlar. Karatani’ye göre “manzara çok eskiden beri var olduğu gibi, sade yüz de öteden beri vardır. Fakat bunun olduğu gibi görünmesi sadece bir görme yetisi meselesi değildir” (Karatani, 2001, s. 58). Yaşanan altüst oluşla yeni bir anlamlandırma biçimi ortaya çıkar. Aslında, Kabuki tiyatrosundaki yüzün anlamı tamamen tersine döner. “O zamana kadarki seyirciler, oyuncunun ‘kuklasal’ vücut hareketlerinde, ‘maske’ yüzünde, başka bir deyişle biçim olarak yüzlerinde, yaşayan bir anlamı duyumsuyorlardı. Ne var ki, şimdi o sıradan vücut hareketleri ya da yüzün ‘arkasındaki’ anlamı bulmamız gerekiyor” (Karatani, 2011, s. 57). Anlamı ve hayali hazır olarak veren maske yüze karşın anlamlandırılmaya çalışan sade yüz “içsellik” kendisini doğurur. İçsellik “bir kez ‘içsellik’ olarak var olmaya başladı mı sade yüz de onu ‘ifade eden olmaya başlar” (Karatani, 2011, s. 58). Dilin de içsellik ifade aracı olabilmesi için, ona göre düzenlenmiş söz-yazı birliğini içermesi gerekir. İdeogramlardan oluşan Kanji alfabesinde biçim, doğrudan anlam olarak oradadır, görselliği yazara baştan verir. Sese karşılık gelen harflerin kullanılması, içsellikle alakalıdır. İnsan bir kavram olarak manzarayı gösteren maske yüze baktığında yaşadığı altüst oluşla bu illüzyonun farkına varır, o zaman manzarayı manzara olarak keşfeder. Lacan’a göre bu bilinç insanı hayvandan ayırır:

Sadece özne —insan öznesi, insanın özü olan arzu öznesi— hayvanın tersine, bu hayal tuzağına tam anlamıyla kendini kaptırmaz. Kendini orada fark eder. Nasıl mı? Perde işlevini ayırt ettiği ve onunla oynadığı için. Nitekim insan maskeyle oynamayı bilir, maske demek onun ötesinde bakışın olması demektir, insan bunu bilir. Perde bu durumda arabuluculuğun gerçekleştiği yerdir (Lacan, 2013, s. 115).

Bu durumda ressam, “bakışı maskede yakalamakta herkesten üstündür” (Lacan, 2013, s. 92). Aynı şeyi romancı için de söylenebilir. Tanzimat devrinde dili Arapça ve Farsça ifadelerden, anlaşılması zor tamlamalardan arındırma, bilgiyi halka ulaştırmak adına dili sadeleştirme girişimleri maskeden arındırılmış sade yüzü anımsatır. Dil tam olarak yabancı unsurlardan ayrılmasa da özne Lacan’ın dediği gibi sade yüzün farkında olacak kadar içsellik keşfeder bu dönemde. Söz-yazı birliğinin kuruluş evresi, modernleşmeyle başlar, “Tanzimat edebiyatının dili, divan edebiyatının dilinden hatta yine o devirde kullanılan sade dilden nitelik bakımından ayrılır. Bu yeni edebiyat, kelimeleri, tamlamaları ve yeni kavramları karşılayan deyimleriyle başka bir karakter

taşır” (Levend, 1972, s. 84). Burada kastedilen sade dil, yabancı unsurlardan tamamen arınmış bir Türkçeyi değil, söz-yazı birliğinin mevcut olduğu yeniden inşa edilmiş bir dili ve ifade biçimini karşılar. Karatani’ye göre söz-yazı birliği, bu inşa eyleminin kendisidir. Modern hayatın içinde gelişen yeni kavramlar, kelimeler, fikirler bu dönem edebiyatında yer almaya başlar. Tarihsel sürece bakıldığında Tanzimat’tan bugüne Türkçede çeşitli edebiyat dönemleri ve akımları doğrultusunda yeni bir dil inşa etme çabaları hep sürmüştür. Fakat 19. yüzyılın dil çalışmaları, edebi dilde önemli bir kırılma yaratır.

Müzdeviç, (düz kafiyeli) beytin dışındaki şekiller, bilhassa Müslüman Şark şiirinin bütün estetiği demek olan gazel ve kaside tarzı, hususî bünyesiyle dil ve insan karşısında o kadar sarıh bir vaziyetti ki onu kırmadan yeniyi elde etmek âdetâ imkânsızdı (Tanpınar, 2010, s. 242).

Bu kırılmanın içinden kendini ifade etme olanağı bulmuş modern özne ortaya çıkar. Sonrasında edebiyatta yeni formlar ve yapılar keşfedilir. Divan edebiyatının biçimsel tesiri hemen kaybolmasa da konu modern hayatın dinamiğine uygun bir değişime uğrar, edebiyata yeni kelimeler girer. Bu yeni dilin dolaşıma girmesinde gazetenin rolü büyüktür. Şinasi, 1860’ta Agah Efendi ile çıkardığı *Tercüman-ı Ahval*’in mukaddimesinde “umum halkın anlayabileceği mertebede” bir dil kullanılacağını belirtir (Şinasi, 1974). Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşa” adlı makalesi de Arapça ve Farsça tamlamalarla süslü yazı dilinin bürokraside bile çeşitli sorunlara yok açtığını, halkın bu dilden haberdar olmadığını ifade eder. Şiirde söyleyiş ve dile verilen ehemmiyetin, şiirin ilerlemesine engel olduğunu söyler. “Velhasıl ş’ir-i tabii odur ki şâir cüz’î bir mülâhaza üzerine kâlemi eline alıp irticalen kırk elli beyit nazm edebilmeli. Kitâbet-i milliye odur ki eli yazı tutan zihnindeki muradını iyi kötü kâğıt üzerine koymalı” (Ziya Paşa, 1979). Yazı diliyle konuşma dilinin keskin ayrımı, edebiyatın sadece belli bir sınıfa hitap ediyor oluşunun yarattığı ikilik, edebiyatta da bir ayrımı oluşturur. Halk hikâyeleri, eğitilmiş tabaka için cazip değildir. Söz-yazı birliğinin mevcut olmamasından kaynaklanan bu ikilik, Tanpınar’ın da ilgisini çeker: “Filhakika garp Orta Çağı ile bizim Orta Çağımız arasındaki esaslı farklılardan biri yüksek tabakayı halktan gelen her şeye kapatan ikiliktir. Bu ikilik olmasaydı biz bu eserleri belki de büsbütün başka şekilde ve daha geniş ufukla görürdük” (Tanpınar, 2010, s. 42).

Edebiyatta dil, ifade ve türler üzerine düşünen Osmanlı aydınlarından biri Namık Kemal'dir. "Mukaddeme-i Celâl"de edebiyatın terakki ile yakın bağı üzerinde durur. Ona göre edebiyatı henüz çocuksudur. Eski şiir, "boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden uzak, kılıç kaşlı" sevgililerle doludur, bir "gulyabani âlemine" benzer (Namık Kemal, 1979c, s. 343). Eski hikâyeler ise "tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külüng ile dağ yarmak" gibi gerçek üstü motiflerle bezelidir (Namık Kemal, 1979c, s. 343). Ayrıca iki sayfalık yazı okumak için seksen defa "Kamus ve Burhan'a" bakılır (Namık Kemal, 1979c, s. 345). Ona göre, yeni edebiyatla birlikte "makalat-ı siyasiye," roman ve tiyatro ortaya çıkar, "ahbab arasında te'âti olunan kâğıtlar bile hulûs nâmına riyakârlıktan, edeb ve terbiye nâmına sahte yaltaklıktan kurtularak tercüman-ı fikr ü lisan ü vicdan" olur (Namık Kemal, 1979c, s. 346). Buradaki ifadelerle göre, dil gereksiz süs ve oyunlardan arınmış, sözü karşılayan bir yazı kurulmaya başlamıştır.

Namık Kemal, dil meselesini *Tasvir-i Efkâr*'da yayımlanan "Lisân-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir" adlı yazısında tartışır. Ona göre, "Âsâr-ı beşerriyede ise sözden pâyidâr bir bergüzâr yoktur," çünkü en kötü zamanda bile, insanların aklında nesilden nesle aktarılacak bir metin kalır (Namık Kemal, 1979b, s. 183). Namık Kemal, fikrin aktarılışıyla insan arasındaki münasebeti görür:

Vâkıa, madem ki söz teâti-yi efkâra vasıtaadır ve madem ki teâti-yi efkâr insaniyet-i mücesseme denilmeye şâyân olan temeddün-i umûmî münâsebâtına râbitadır, kelâmın fâidesi beşerin nev'iyetiyle kaim ve binaenaleyh bir güzel söz nâtıkıyetiyle beraber dâim olur" (Namık Kemal, 1979b, s. 183).

Söz, fikri dışavurmaya yarayan bir vasıtaadır ancak Namık Kemal, bu vasıtanın fikri tam olarak karşılamadığının farkındadır. Bu makale esasında söz-yazı birliğinin niçin ve nasıl kurulması gerektiğini açıklar. Öncelikle mevcut lisan halktan uzaktır: "Lisân-ı edebiyatı anlamağa avam muktedir değildir ki usul-i idaremiz hitabete müsaid olsa dahi tesirinden istifade mümkün olsun" (Namık Kemal, 1979b, s. 185). Mevcut söyleyiş halkta tesir yaratamaz, çünkü anlaşılır değildir. Üstelik bunlar "tabiata tesir ile tehzib-i ahlâka hizmet etmez" (Namık Kemal, 1979b, s. 185). İşin aslı anlam üsluba feda edilmiştir, dil o kadar garip boyuta gelmiştir ki Nergisî'yi anlamak yabancı dilde yazılmış Gülistan'dan daha zordur. Edebiyat "râbita-i milliyeye" hizmet etmez, üç büyük lisanın karışımıdır (Namık Kemal, 1979b, s. 186). Söz-yazı birliğinin mevcut

olmayışı yazarı yazmaktan alıkoyar: “Bir surette ki ekser-i erbâb-ı kâlem yazdığını söylemekten ve söylediğini yazmaktan hayâ eder. Halbuki bunda utanacak bir hâl var ise, tebliğ-i efkârda asıl olan lisana başka ve vekil olan kâleme başka edeb tasavvur etmektir” (Namık Kemal, 1979b, s. 186). Bu lisanda içsel insanın ifadesi yoktur, “elfazın hüküm ve kuvveti itibardır” (Namık Kemal, 1979b, s. 187). Namık Kemal yeni bir lisanın kuruluşu için, makalesinde gerekli yenilikleri açıklar: dil kuralları mükemmel bir şekilde düzenlenip yayılmalıdır, galat-ı meşhur kelimeler sınırlandırılmalıdır, ifade biçimlerinin gerçeği gösterir hale gelmesi, dilin külfetli sanatlardan arındırılması, lisanın tabiatına uygun ifadeler bulunması. Ayrıca yeni bir belagat kitabının da yayımlanması gerekir. Ancak bu şekilde, halkın kendisini bulacağı, anlayacağı, kendini ifade edebileceği yeni bir yazı ortaya çıkacaktır (Namık Kemal, 1979b, s. 188-191).

Namık Kemal gibi, Tanzimat’ın birçok önemli ismi, dil yeniliği konusunda birleşir. Artık eski dilin ve edebiyatın yeterli gelmemesinin sebeplerinden biri içselliği karşılayamamasıdır. Tanzimat’la birlikte oluşan yeni düzen, haberleşmenin ve ulaşımın bir nebze kolaylaşması, Batı’yla etkileşimin artması, Avrupa’da alınan eğitimler ve sanat etkinlikleri, Batılıların İstanbul’daki nüfuzu ve tanışılan yeni resim, Tanzimat devrinin yüksek tabakaya mensup insanlarını, bireyin merkezde olduğu yeni bir anlayışla tanıştırır. Hürriyet, medeniyet gibi kavramlar toplumu ve kendilerini yeniden tanımlamalarına olanak verir. Bu dönemde Namık Kemal, Şinasi, Ali Suavi, Cevdet Paşa, Münif Paşa gibi “aydın” sınıfa mensup kişiler, gazetelerde politika, eğitim, felsefe üzerine yazıların yanı sıra dil ve edebiyat yazılarına da önem verirler. Bir görev bilinci taşıyan bu yazarlardan Şinasi, “genel bir insan görüşüne” sahiptir ve dünya görüşünde aydınlanma devri fikirlerinin önemli rolü vardır. Osmanlı devlet ve toplumunun bu fikirlere göre şekillenmesini ister. Namık Kemal ise “heyecanlı ideologdur” (Mardin, 1985, s. 47). Aydın kavramı 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda Batı’daki anlamından farklı bir şeyi temsil etse de bu dönemdeki eğitimli sınıf “Batı bilgililerini bir ayna gibi kendi toplumuna yansıtma görevini” kendine yüklenmiş bir “aydınlatandır” (Kılıçbay, 1985, s. 56). Bu dönemin aydın sınıfı tarafından yapılan çeviriler edebiyatta yeni ifade biçimleriyle tanışılmasını sağlar. 1859’da Şinasi, Fransız şiirlerini çevirdiği *Tercüme-i Manzume*’yi yayımlar. Aynı yıl Yusuf Kâmil Paşa’nın Fenelon çevirisi *Télémaque* yayımlanır, bu “Batı felsefesini okuma fırsatını bulmuş Tanzimat entelijensiyasının dikkatini Batı romanının özelliklerine çeken ilk

eser” olur (Evin, 2004, 48-49). *Télémaque*, Aydınlanma düşüncesini iyi yansıtan bir metindir, hatta uyandırdığı etki “Genç Osmanlı düşüncesinin şekillenmesine katkıda bulunur” (Evin, 2004, 48-49). Yine bu dönemde tercüme edilen *Sefiller*, *Robinson Crusoe*, *Atala*, *Paul ve Virginie Monte Cristo* gibi romanların yanı sıra Zola, Daudet, Goncourtların gerçekçi romanlarının yayımlanması bu yeni türün ilk örneklerini görülmesini sağlar. Burada aydınlar yeni bir edebiyat algısının yerleşmesine vesile olurlar.

Namık Kemal’in 1872’de yazdığı 1908’de yayımlanan “Rüya” makalesi, onun Karatani’nin sözünü ettiği modernleşmeyle, ilk olarak romantizmle ortaya çıkmış bir “içsel insan” tavrında olduğunu gösterir. Bu makale bütünüyle manzaranın keşfi gibidir. Yazar bir köşkün penceresinde dışarıyı seyredirken birden gönlüne “garip bir elem” gelir. Bununla birlikte bir “altüst oluş” yaşar ve manzarayı keşfeder:

Derya o kadar latif ve râkid idi ki üzerinde olan ufak ufak mevceler koyu yeşil bir çemenzâra konmuş bir beyaz güvercin alayı zannolunurdu. Hava o kadar âheste vezân olurdu ki yaprakların hareketi, cigerpâresinin rahatı için gece uykusundan mahrûm kalmış bir şefkatli vâlidenin kalbî kalbî söylediği ninnilerden dağınık saçlarına gelen ihtizâzlar gibi farkolunur, olunmaz derecelerde idi (Namık Kemal, 1979a, s. 250).

Makalede, etrafını izleyen bir özne vardır fakat bir süre sonra manzara içselleşir, yazar adeta “sade yüzün altındaki anlamı” keşfeder. Perspektifin kendi bakışıyla sağlandığı bu âlemde temaşa aşıkane olur:

Gönlüm bu âşikane temâşâlar ile kendinden geçmiş, nazarım ise etrafa müstevlî olan muhit-i zulmetin â’mâk-ı hafâsında gâib olmuş, gitmişti. Gittikçe zulmet bir hâle geldi ki, karanlığı el ile tutmak kabil gibi görünüyordu. Sâyesinde eğlendiğim her ağaç nazarımda bir gulyabani şeklini bağladı (Namık Kemal, 1979a, s. 252).

Temaşa, nazar, bakmak gibi kelimelerin geçtiği bu metinde “minyatürün renk hokkası yerine ressam paleti” gelir (Tanpınar, 2010, s. 394). Bu kelimeler palette ki renkler gibi bir tablodaymışçasına metne bir derinlik verir. Odağın, yazarın bakışı olduğu, geometrik perspektif sağlanmıştır. Karatani perspektifi, geniş anlamda dile ilişkin bir mesele olarak görülür. İlk olarak Rönesans’la birlikte resimde ortaya çıkan geometrik perspektifin edebiyattaki hali modern romana özgü “üçüncü kişi nesnel tasviridir”

(Karatani, 2011, s. 36). Dünyayı sabit bir bakış açısından gören kişi tarafından yapılan tasvir, romanda hem nesnelliği hem de öznelliği doğurur. Yine Namık Kemal'in 1872'de yayımlanmış "Rumeli Demiryolunun Akdenizle Olan Münâsebâtına Dâir Bazı Mütalâattır" makalesindeki Gelibolu tasvirleri, Tanpınar'a göre "oluş halindeki tabiatın" başlangıcıdır (Tanpınar, 2010, s. 393). Tanpınar'ın bu konudaki tespitleri manzaranın keşfini işaret eder, "eskiye bağlılığı ne olursa olsun bu yazının akasında *Garpli resmin amatörü vardır.*" "Rüya" makalesi Tanpınar'ın deyimiyle "tabiattan tablo çıkarır," izlenimci bir üslubu vardır. Vaktinde neşredilse "yeni bir edebiyat ve nesrin beyanname" olacak kadar bir "üslûp sıçraması" yaratır (Tanpınar, 2010, s. 393-394). Anlatılmak istenen fikir, istikbal ve hürriyet düşüncesi bu makalede bir resim kompozisyonu gibidir. Yazar bulunduğu noktadan okuru tablonun içine çeker, onu hürriyet, istikbal ve vatan fikrine ulaştırır.

Tanpınar'ın dediği gibi bu ani bir üslûp sıçraması değildir, öncesinde şiirde ve tercümelerde manzara ve tabiatın izleri vardır. Freud'un sözünü ettiği travmaya maruz kalmış kişinin libidosunun içe dönükleşmesi, içsellik keşfini tetikliyordu. Gecikmiş modernlik düşüncesinin ve kimlik endişesinin yol açtığı travma, Namık Kemal örneğinde görüldüğü gibi yeni bir dil ve üslûp anlayışının kapısını açar. Modernleşen özne, içselliğini ifadenin yolunu bulur. Hâmid'in şiirlerinde tabiat, manzara ve perspektif bambaşka bir boyuta ulaşır. 19. yüzyılın ikinci travması olan İstibdat dönemi de Servet-i Fünûn'u ve onun ağdalı dilini ortaya çıkarır. Öyle ki bu dil üzerine Dekadanlar tartışması doğar, burada bir kez daha dil, üslûp ve biçim uzun süre tartışılır. Koşullar değiştikçe dil ve hatta manzara algısı da değişir. Perspektifin doğuşu gibi yıkılışı, modern sanatın ortaya çıkışı sosyal, kültürel ve politik nedenlerle ilişkilidir. Manzara çok daha ön plana çıkar. Tevfik Fikret ve Cenap Şahabbeddin'in şiirleri birer tablo gibidir. Bu dönem dergilerinde manzara resmi altında şiir modası başlar. Fikret'in "Sis" şiiri bambaşka bir İstanbul manzarasını ortaya koyar. "Sarmış yine afakını bir dud-ı muannid" dizesiyle başlayan şiir daha ilk dizeden şairin içselliğinden doğan bir atmosfer yaratır. Bu manzaranın gücüdür. Şiir belli biçimler dahilinde manzarayı gösterirken, bu yüzyılda ortaya içselliği en iyi biçimde ifade edecek olan roman türü çıkar.

Tanzimat döneminin yeni dil inşasında gazetenin payı büyüktür: "Yeni Türkçe, gazetenin etrafında kendini bulur. Dil o zamana kadar görülmemiş bir sarahatin terbiyesini alır ve adım adım genişleyen bir dünya görüşü ile beraber kendi de

genişler” (Tanpınar, 2010, s. 231). Gazetenin açtığı bu yolda, bir başka “gayesi insanın ifadesi olan bir nesir,” keşfedilir (Tanpınar, 2010, s. 231). Üçüncü kişi nesnel tasviri sayesinde modern bir kendini ifadeye olanak veren romanla birlikte, modernleşmenin yeni öznesi, manzarayı seyretmekle kalmaz, perspektifin gösterdiği yolda manzaranın içine yürür.





### 3. ROMANDA MANZARANIN KEŞFİ

*Nasıl şerheyleyim ben derdimi, icâd nâkâfi*

*Abdülhak Hâmid*

Modern ben'in yazıyla bir dünya inşa etmesine ve kendini o dünyanın merkezine yerleştirmesine imkân veren roman türü toplumsal, kültürel ve siyasi bağlamdan ayrı düşünülemez. Öte yandan onun geliştiği ortamı yaratan koşullar her coğrafyada aynı değildir, dolayısıyla Türk romanının Batı'yla aynı süreci yaşadığını varsaymak analizden çok bir kıyası meydana getirir. Karatani bunun yerine modern romana köken oluşturan yapıları tespit ederek nasıl bir algı değişiminin bu türü ortaya çıkardığını ifşa eder. 19. yüzyıl Türk romanı, dil ve kurgu olgunluğuna erişmiş, konu, teknik ve üslûp bakımından bir bütünlük teşkil eden modern romana hazırlık mahiyetindeki yapıları içinde barındırdığından dikkate değerdir. Bu yapılar etrafında modern roman şekillenecektir.

Tartışmalı bir konu olan romanın doğuşu ve gelişimi hususunda Tanpınar, Türk romanının Batı'daki gibi bir gelişim göstermemesine neden olan yerel farkları tespit eder. Ona göre her şeyden önce Müslüman Doğu kültüründe, Avrupa'daki mazi anlayışı yoktur. Doğu, kendisinden önceki medeniyetlerin inanışlarından, yaşantılarından kalan maziyi bünyesine tam anlamıyla taşımaz, "bazı unsurları çok değişik çizgilerle ve epeyce kaybetmek şartıyla" alır, hikâye ve minyatüre geçse de bu birikimden mahrum kalır (Tanpınar, 2010, s. 39). Doğu anlayışında hayatın trajik yanının eksikliği, roman ihtiyacının doğmasını erteler. Bu eksiklik de yine din ve tasavvufu alakalıdır, Massignon'a göre trajediyle trajik duygunun eksikliği, Allah'tan başka varlığın olmaması, hayatı bir "gölge oyununa" indirger (Tanpınar, 2010, s. 39). Bu inançla insan gerçek hayata sıkı sıkıya bağlı değildir, tasavvuf varoluş endişesini daha baştan inkâr ederek insanın bu dünyadaki hayat üzerine derinlemesine düşünmesini engeller, insan kendi kaderiyle karşı karşıya olduğunun farkında bile değildir. Edebiyattaki doğüstü tesadüfler ve betimlememeler insanın kâinata sahip olamayışından, dünya ve içsellikleri üzerine düşünmeyi sanatsal biçim çerçevesinde gerçekleştirilmelerinden ileri gelir. Klasik şiirde bilindik konuların dışında yeni meseleler aransa da şairler "kendisinde olmayanı elbette ki bulamazlar" (Tanpınar, 2010, s. 39). Grunbaum, Hıristiyan muhayyilesinde Yunan dramı ve Yunanca

tesirinin romanın doğuşunda etkili olduğunu ifade eder, “dram Hıristiyan ideolojisinde, İslam ideolojisinde ve ibadetinde bulamadığı bir bağlantı noktası bulmuştur” (Tanpınar, 2010, s. 43). Bunlardan biri günah çıkarmadır. Batılı modern romanda, gerçekçilik adına birinci tekil kişiyle yazılmış itirafnameler ve günlükler vardır. Karatani’ye göre bunlar “kurgu yoluyla kendini ifadenin” araçlarıdır (Karatani, 2011, s. 95). Bu yapı, Hıristiyanlığa özgü olan günah çıkarma ve itirafa benzer. Halihazırda bir gelenek olan itiraf, modern romanda bir sistem kurmuş, özne kendini bu sistemin içinde, içselliğini dışarı yansıtarak var etmiştir. Bu sebeple itiraf romanda gerçekçi bir izlenim bırakmıştır. İtiraf sistemi, Batı romanında şehvet duygusunun da açığa çıkmasına, bastırılmış beden ve cinsellik ben’in kendini farklı şekillerde dışavurmasına sebep olur (Karatani, 2011, s. 98). Şehvet duygusunun baskın olduğu erken dönem Japon romanı da içselliğin ifadesi olarak ortaya çıkar.

Türk edebiyatında roman, başlangıçta sosyal meseleleri ele alan bir sistem olmuş, estetik değerinin yanında sosyal fonksiyonunun sesi daha gür çıkmıştır. Ancak bu sistemin dili zamanla kendini içselliğin diline bırakmıştır ve Avrupa’da cereyan eden “birey” düşüncesi ancak bu yüzyılda romanda ifadesini bulmuştur. Batı romanında dinin tesirini düşününce, Tanpınar’ın dile getirdiği sebepler, İslam’ın sınıf mücadelesine olanak vermeyen toplum anlayışı, hayat görüşlerini ve beğenilerini sanata yansıtan burjuva sınıfının Batı’daki gibi ortaya çıkamayışı, kadın-erkek ilişkilerinin günlük hayattaki yokluğu, sistemli bir tenkit fikrinin olmayışı ve geleneğin sürekli sınırlarda kalıp bir türlü aşılamayışı, roman türünün gelişip yerleşmesine engel olmuştur (Tanpınar, 2010, s. 38). Tanzimat’la birlikte bu algının yıkılmaya başlaması ve yeni insanın edebiyatta kendini ifade edecek yeni yapıyı keşfetmesi, romanı modernleşme hareketinin önemli bir parçası yapar. Osmanlı İmparatorluğu dağılırken, eğitilmiş sınıf Batı’ya daha fazla yaklaşır, Batı kültürünün birçok ögesi, yeni bir devre giren topluma sızmaya başlar ve yeni bir kültür sürecine girilir. Roman, yeni inşa edilen bireyin ve onun ifade biçiminin edebiyata getirdiği kaçınılmaz sonuçtur.

Modernitenin yarattığı öznellik anlayışı tıpkı resimde olduğu gibi yazıda da anlatıcının merkezde olduğu yeni bir perspektifi oluşturur. Öznenin bakışının egemen olduğu perspektifle, manzara, hastalık, itiraf, çocuk gibi içselliğin ifadesine olanak tanıyan sistemler gün yüzüne çıkar. İçsellikle kurulmuş yeni dil sayesinde doğa sabit bir noktada duran öznenin bakışından yeniden tasvir edilir, sonuç olarak modern manzara doğar. Karatani’nin “üçüncü kişi nesnel tasviri” dediği bu teknikte nesnellik kadar

özellik de mevcuttur. Görülen manzara kusursuz bir şekilde dile aktarılsa da bu aktarım kendine özgü bir gözün, bireyselliğin süzgecinden geçer. Bu yüzden resimdeki geometrik perspektifin yanıltıcılığı ve doğrudan gerçekmiş gibi algılanması, romandaki her şeyi bilen, ilahi bakış açısını çağırır. Karatani'ye göre Japon edebiyatında rivayet geçmiş zamanın bırakılıp yerine -di'li geçmiş zamanın kullanılması söz yazı birliği girişimlerinden yalnızca biridir. Konuşma dilinde kullanılan son ekler ve kiplerin yazıya aktarılması da bu harekete dahildir. Japoncada aynı anlama gelen birden fazla kip kullanılması, bu kiplerin günlük kullanım ve saygı kipleri olarak ayrılması, söz-yazı birliğinin bu kiplerin yeniden düzenlenmesiyle gerçekleşmesine sebep olur. Türkçedeki söz-yazı birliği ise bundan ziyade sadeleşme hareketiyle açıklanabilir. Bireyi ifade eden yeni dil arayışları 19. yüzyılın esas konularından biridir. 1928'de gerçekleşen harf inkılabıyla söz-yazı birliği süreci büyük ölçüde tamamlanır, daha doğrusu farklı bir inşa sürecine girer. Ancak dil üzerine düşünceler ve edebiyatta yeni ifade akımları varlığını sürdürür. Burada odaklanılan 19. yüzyıl romanı, söz-yazı birliğinin filiz verdiği, anlatıda içsel bir ben'in olduğu ilk dönemdir. Modern ifade biçiminin kökenleri de burada yatmaktadır. Karatani'nin *Sürüklenen Bulutlar* (1887-89) ve *Dansçı Kız* (1890) romanlarını karşılaştırması geometrik perspektifin ve söz-yazı birliğinin metindeki kuruluşuna bir örnektir (Karatani, 2011, s. 64):

O ışık denizinden, o kasvetli sokaktan geçip kurutulmak için evlerinin çatısındaki korkuluklara asılmış çarşafın, iç çamaşırlarını, uzun sakallı Yahudi ihtiyarın önünde dikildiği meyhaneyi arkada bırakarak merdivenlerinden biri binanın tepesine uzanan diğeri ise, benim ikamet ettiğim bodrum katındaki demirciye ait kiralık daireye inen binaya doğru yönelmişken, içbükey bir yapıya sahip bu 300 yıllık tarihi eseri her seyreyleyişimde, kaç defa mest olmuş bir vaziyette kalakaldığımı bilemem (*Dansçı Kız*).

Yüzündeki tebessüm azar azar silindikçe, adımları da yavaşlıyor ve nihayet bir böceğin sürünüşünü andırır hale geliyor, başı hüznü bir halde önünde birkaç sokak geçtikten sonra, birdenbire duruyor, etrafına bakıp öfkeyle geriye dönerek yan mahallenin köşesinden üçüncü sıradaki penceresi kafesli iki katlı eve giriyor; haydi biz de onunla birlikte içeri girelim bakalım (*Sürüklenen Bulutlar*).

Karatani'ye göre birinci parça Batı Avrupa'nın dilinden çeviri üslubunu taşır ve ikinci parçadan daha gerçekçi görünmektedir. Bunun sebebi, ilk parçada geometrik

perspektifin oluşudur (Karatani, 2011, s. 65). Resim sanatındaki nesnellik anlayışı gibi bu parçada da nesnel bir tasvir söz konusudur, ancak anlatıcının bakış açısından verilen bir manzaradır bu. O yüzden öznelliği de içerir. İkinci parçada ise anlatıcı “biz de onunla birlikte içeri girelim bakalım” diyerek fazla dikkat çeken bir varoluş gösterir (Karatani, 2011, s. 65). Perspektif çizgisini bozar. *Sürüklenen Bulutlar* aynı zamanda mizahi üslûpta yazılmış bir eserdir. Noguçi’ye göre bu tarz romanlar gerçekçi olarak nitelense de bu “modern gerçekçiliği önceleyen bir gerçekçilik” değildir: “Burada egemen olan, yamulmuş bir lense benzetebileceğimiz abartılı bir öznellik aracılığıyla nesnenin tezahürüdür. Bu öznellik, roman karakterlerini bayağılaştırmadan, mizahileştirmeden ve karikatürize etmeden duramaz” (Karatani, 2011, s. 65). Bu romanlarda iki ayrı dil bulunur, “ bir öznellik ile bütünleşmiş bir birinci tekil kişi anlatısı potansiyel olarak vardır” (Karatani, 2011, s. 65). Anlatıcının metne dahil olduğu bu ifade biçimi, romanı bütünlüklü ve derin bir yapıdan alıkoyar. Batı’nın üçüncü kişi nesnel tasvirinin bilinmediği döneme rastlayan bu üslûp, eski mizahi hikâyeye geleneğinin izlerini taşır. Aynı şey Türk romanı için de söylenebilir. *Sürüklenen Bulutlar*’daki anlatıcının konumu, bu bakımdan Ahmet Midhat Efendi’nin romanlarını hatırlatır. O da hikâyeyi bölerek yer yer kendi fikrini belirtir ya da *Sürüklenen Bulutlar*’daki gibi hikâyeye eşlik eder, anlatıcı rolünün altını çizer: “İşte hikâyemizi kendi namlarına nispet eylediğimiz iki zatın ikincisi dahi budur” (Ahmet Midhat Efendi, 2011, s. 45). “Söz yine Felâton Bey’e mi intikal eyledi? Öyle ise haber verilecek ufak tefek birkaç şey daha olduğundan şu sırada onları dahi irad ediverelim” (Ahmet Midhat Efendi, 2011, s. 65). Ahmet Midhat Efendi bu romanda, modern bir perspektifi inşa etmez, daha çok hikâyenin içinde olan geleneksel anlatıcı gibidir. Pertev Naili Boratav, ilk romanların, gerçekçilik yönünden ötürü meddah hikâyesini temel aldığını belirtir. Ahmet Midhat’ın romanda meddah gibi davrandığını, meddahlar gibi okurla konuştuğunu, soru sorduğunu, muhtemel sorulara cevap verdiğini ve hikâyelerden didaktik bir ders çıkardığını söyler (Moran, 2011, s. 25-26). Gerçekten de Ahmet Midhat Efendi, sesini okura sık sık duyurarak, bunun bir kurgu olduğu hatırlatır gibidir. Boratav’a göre Namık Kemal’in *İntibah*’ı da *Hançerli Hanım* adlı meddah hikâyesinden gelir (Moran, 2011, s. 25-26). Roman bütünlüklü dünyanın parçalanmaya başlamasıyla ortaya çıkar. Bu dünyada kendi aklını idrak etmeye başlayan insan, kaderi ve olağanüstü hikâyeleri sorgular. “Burjuva çağının özgül edebi biçimi” olan romanın “başlangıç noktasında Don Quixote’deki büyübozumuna uğramış dünya deneyimi bulunur, salt varoluşun sanatsal tarzda ele alınışı da asıl alanı

olarak kalmıştır” (Adorno, 2004, s. 40). Adorno, bu dönemde gerçekçiliğin romana içkin bir özellik olduğunu, malzemesi fantastik olan romanda bile, belli bir gerçekliğin sunulduğunu ifade eder. Ancak zamanla bu tavır sorgulanacak, anlatıcının konumu da öznelcilikle birlikte sarsılacaktır. Somutluğa gömülen roman, “amaçladığı etkiyi algılanan şeyin tevazuyla kabullenilmiş doluluğu ve plastikliğinden türetmek isterse, zanaatkarlık ve bezemecilik kokan bir taklit tavrına mahkûm olur” (Adorno, 2004, s. 40). Geometrik perspektif, böyle bir gerçeklik algısı içinde yeniden canlanır. Resimde ve edebiyatta gerçekçiliğin yegâne yolu olarak görülse de bu anlayış her iki alanda da yıkılacak, gerçeklik algısı altüst olacaktır. “Eğer roman geleneksel mirasına sadık kalmak ve gerçeğin nasıl olduğunu anlatmak istiyorsa, dış görünüşü yeniden üreterek bunun aldatıcılığına katkıda bulunan bir gerçekçilikten vazgeçmek zorundadır” (Adorno, 2004, s. 42). Bunun için söz-yazı birliğiyle inşa edilmiş içsellik diline ihtiyaç vardır. Adorno, Dostoyevski romanlarının takdir edilen psikolojik yönünü değerli kılanın ampirik psikoloji değil, özsel, “ancak zihinle kavranabilir karakterin” psikolojisi” olduğunu söyler, Dostoyevski’de bütün bilimsel, elle tutulur şeyleri kontrol altına almasıdır (Adorno, 2004, s. 42). Karakterlerin içselliklerine eğilerek psikolojik tahlili gerçekleştirir.

Romanda manzara, içsellik yansıtılmasına olanak veren bir yapıyı içerdiği için modern romanın kökenini oluşturur. Anlatıcı doğru konuma yerleştirildiğinde, üçüncü kişi nesnel tasviriyle roman kişinin içsel derinliklerine inme şansı bulur. Fakat manzarayı resmeden üçüncü tekil kişi nesnel tasvirine geçiş, zaman içinde gerçekleşir. Anlatıcının ben dili, üçüncü tekil kişinin yanında bir süre varlığını sürdürür. Karatani, salt ben diliyle kurulmuş romanların, gerçekliği daha çok yansıttığını söyler. Üçüncü tekil kişi nesnel tasvirinde anlatıcı ile kahraman arasında zımni bir suç ortaklığı mevcuttur, bu yapı 19. yüzyılda kurulmuştur (Karatani, 2011, s. 67). Romanda geometrik perspektifin inşası için anlatıcının nötrleşmesi, “belli bir noktadan geçmişe bakabilmeyi sağlayacak perspektifi olanaklı kılacak anlatı yönteminin” kullanılması gerekmektedir (Karatani, 2011, s. 68). Bunun için yazının sözü karşıladığı yeni bir dili yaratmak gerekir.

Manzara keşfedildiğinde içinde bulunduğu tarihsel bağlamdan soyutlanır, sadece manzara olarak, “insanla doğa arasındaki müzakere” olarak yeniden keşfedilir. Bütünlükten kesilip alınan manzara, dışsal bir nesnenin içsel bir altüst oluş sayesinde keşfedilmesidir. Karatani’ye göre, içsel altüst oluşun yanında, bu içsellik

gerçekleşmesini sağlayan dilsel bir altüst oluş da vardır (Karatani, 2011, s. 70). Söz-yazı birliğinin gerçekleşmesiyle dil, konuşma dili ya da yazı dili olmaktan çıkıp, içselliğin derinliklerine iner. Özne ve dil artık birbirlerine karşı dışsal şeyler olmaktan çıkar, bir ittifak kurulur (Karatani, 2011, s. 73). Rousseau, özne ile dil arasındaki duvarı yıkar çünkü ona göre, “sesli ifadenin kendisi pek de önemli değildir. Önemli olan, bireyin kendisinin duyduğu ses içsel olup sadece bu saydamdır (...) Özne duygulanmadır, duygulanma ise aynen dildir. Özne, dil ve duygulanma artık birbirlerinden ayrılmazlar” (Karatani, 2011, s. 73). Rousseau ile birlikte dil dolayım aracından çok, “dolaysız deneyim mekânı” haline gelir, yazar kendi ‘iç kaynağına’ bağlıdır. Rousseau’nun bu keşfiyle, dil klasik söylemden ayrılarak gerçek benliğe dönüşür. Jean Starobinski, Rousseau’nun modern romana getirdiği yeniliği şöyle açıklar:

Yazar eseri yoluyla kendini görünür kılar, kendi kişisel deneyiminin hakikatine yönelik olarak onay talebinde bulunur. Rousseau bu meseleyi keşfetmiştir, (sorumluluğu ona atfedilen duygusal romantizmin ötesinde) hakikaten modern edebiyata özgü sayılabilecek yeni bir tutumu icat etmiştir. Rousseau'nun, ben ile dilin tehlikeli sözleşmesini, sözün kısıtı, insanın kendi kendisini sözcükleştirdiği yeni bir ittifakı deneyimleyen ilk kişi olduğunu söyleyebilirim (Karatani, 2011, s. 73).

Eser yoluyla kendini görünür kılmak hem yazarın hem de ressamın işidir. Ressamın hakikat tasvirinde kullandığı dil olan geometrik perspektif, romanda söz-yazı birliğinin diliyle inşa edilir. Bu dil modern öznenin içselliğinin dilidir, yazıyla söz arasındaki engel kalktığında yazar da kendini romanla görünür kılar. İçsel bakış, metne sirayet eder ve resimde olduğu gibi romanda da üçüncü kişi tarafından yapılmış nesnel tasvirin ürünü, manzara çıkar. Geometrik perspektif, bakışı belli bir nesneye yönlendirdiği gibi onunla nesne arasındaki mesafeyi belirler. Bu bakışla, manzara keşfedildiğinde modern romanın da temelleri atılır. Resimde olduğu gibi edebiyatta da aslında bir teknik olan perspektifin suniliği ve insan tarafından icat edildiği unutulur, bu teknikle ortaya konular eserler saf bir gerçekliği taşıyormuş gibi görülür. Oysa ki nesnel tasvir denilen şey, yalnız anlatıcının bakışının ürünüdür. İçselliğin keşfedildiği modern dünyanın kimliğini gelip geçen anlar belirleyecek, farklı gerçeklik tipleri ve manzaralar mevcut olacak, görülen manzara öznelere bakışına göre çeşitli şekillerde kendini gösterecektir. Gerçeklik algısı eserin türüne ve dönemine göre değişiklik

gösterir. 19. yüzyılda modern romanın temelini, gerçekçilikle ortaya çıkmış üçüncü kişi nesnel tasvirinin ortaya koyduğu manzara atar. Resimde olduğu gibi daha sonra bu perspektif anlayışı yıkılacak, resimde ve edebiyatta farklı ifade biçimleriyle inşa edilmiş yeni gerçeklik anlayışları ortaya çıkacaktır. Karatani'ye göre "Gerçekçi romanı mümkün kılan, var olduğu halde, anlatıcılığı yokmuş gibi gösteren anlatı yöntemidir. Durmadan devinen bir anlatıcı olunca, ne sabit bir nokta, ne zamansal perspektif ve bundan dolayı da "göz önünde" ya da "derinlik" de olmaz. Gerçekçi anlatı yönteminin tamamlanmış biçimi, 'üçüncü tekil kişi nesnel tasvir'dir" (Karatani, 2011, s. 90). 19. yüzyılda Fransa'da kurulan bu teknik, Rusya'da Turgenyev'in öncülüğünde gelişir. Dostoyevski ve Gogol, bu gerçekçilik türüne karşı çıkar.

Edebiyatta psikolojik insanın ortaya çıkışı da bu keşiflerin gerçekleştiği döneme tekabül eder. Doppo Kunikida'nın bir öyküsünde kahramanlardan biri "doğanın gizemlerini bilmek değil, o gizemli doğaya şaşırarak, ölümün sırrını öğrenmek değil, ölüm denen gerçeğe şaşırarak" ister (Karatani, 2011, s. 74). Kendini kendisinden yalıtılmış gibi hissederek Kunikida'nın benliğiyle doğa arasında saydamlığa engel olacak ince bir zar vardır, "şaşırmak bunu yırtmak ve 'saydamlığa' varmaktır" (Karatani, 2011, s. 74). Şaşırmak bir tür altüst oluşturma, manzarayı keşfedebilmek için içsel ve bunu romanda yeni bir ifade biçimine dönüştürmek için dilsel altüst oluş gerekir. Şaşırmak isteği, aslında gerçek bir ben'in var olduğu yanılsamasından kaynaklanır: "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, içsellikte başlayıp içsellikte biten bir 'psikolojik insan' var olmaya başlar" (Karatani, 2011, s. 74). Üçüncü tekil kişi nesnel tasviri, psikolojik insanın tahliline de imkân verir, kişilerin iç manzarasını ortaya koyar. Romanı yaratan unsurlardan belki de en önemlisi olan "içsellik'in içsellik olarak var olması, bireyin kendisinin kendi sesini duyması denebilecek buradallığının kurulması anlamına gelir (Karatani, 2011, s. 74). İçsellik'in aktarımcısı olarak söz-yazı birliği, modern dünyada yeni değerler sistemi içinde kendini sorgulayan öznenin yeni bir yazı yaratmasıdır, bu yazı, insana "yeniden canlandırılması gereken şeyleri keşfettirmiştir" (Karatani, 2011, s. 78). İnşa edilen yeni dil sayesinde manzara da yeniden canlanır.

### 3.1 Tariften Tasvire

Türk edebiyatında manzara, romanla birlikte beyit sınırlarını aşar, doğaüstünden gerçekliğe yaklaşır, yeni kurulan dilsel ifadelerle anlatıda adeta tablo yaratılır. Secili, ağır nesir dilinin yerini, gözlemlenilen nesnel tasvir alır. 19. yüzyıl Türk romanında kimi zaman gerçekliği gözetmek, minyatürün çizgiselliğinden çıkıp anlatıya boyut vermek ve geometrik perspektifteki üç boyutluluğa benzer bir derinlik yaratmak için, kimi zaman da bir özgürlük uzamı olan doğayı içselliğin temsili olarak resmetmek amacıyla manzara tasvirlerine yer verilir. Balzac, “modern yazına, imgenin, tablonun, betimlemenin, konuşmaların, dramsal öğelerin bence girmesi zorunludur” der (Dino, 2008, s. 206). Bu öğelerin etrafında modern bir nesir gelişir. Roman, sözü yazıyla kavuşturan dil hareketinden sonra özellikle manzara algısıyla inşa edilir. 19. yüzyılda Batı’da da resmin edebiyata etkisi yoğunlaşır. Resmin edebiyata girişinin öncülerinden olan Balzac’ın romanlarında “Hollanda ve Flaman resminin” izleri görülür, “resmin terbiye ettiği hafızanın imkânlarıyla” konuşur (Tanpınar, 2010, s. 272). Bu yüzyılda manzara resminin dönüşümü, romanın dönüşümünü gösterir. Bu sebeple Karatani’nin söylediği gibi modern romanın kökenleri, bu türün kendini göstermeye başladığı 19. yüzyılda aranmalıdır.

Orhan Pamuk’a göre, “roman okumanın asıl zevki, dünyayı dışarıdan değil; içeriden, o dünyada yaşayan kahramanların gözünden görebilmekle başlar” (Pamuk, 2011, s. 13). Bakışın bu şekilde belli bir yere yönelmesi, okurun yaratılan dünyanın içine girmesi ancak romanda perspektifin kurulmasıyla gerçekleşir. Yazar, romanın odak noktasını belirler ve okurun içselleşmiş bakışını perspektifle kurulmuş manzaranın odağına yöneltir. Romanda yapı ve kurgunun değeri burada ortaya çıkar, perspektif bir resim tekniği olduğu gibi, romanda da bir dil ve kurgu tekniğidir. İçselliğin inşasında önemli rol oynar. Resimde olduğu gibi romanda da perspektif, derinlik duygusunu yaratır. Tolstoy’un romanını “pencereden dışarısını seyreden birinin rahatlığıyla seyrettiğini” söyleyen Pamuk’a göre, romanda belirleyici olan “yazarın görsel ayrıntıya dikkatiyle, okurun kelimeleri kendi hayalinde büyük bir manzara resmine çevirebilmesidir” (Pamuk, 2011, s. 11). Burada kullanılacak malzeme elbette dildir. “Bir romandan zevk almak, bu şeyleri kelimelerden yola çıkarak kafamızda resimlere çevirmekten hoşlanmaktır” (Pamuk, 2011, s. 22). Fakat aynı zamanda kafamızdaki resimleri de yazıya dökerek yeni bir manzara inşa ederiz. “Roman yazmak, kelimelerle



resim yapmak, roman okumak da başkalarının kelimeleriyle kafamızda resimler canlandırmaktır” (Pamuk, 2011, s. 72).

19. yüzyıl Türk romanına bu açıdan bakıldığında manzara ve içsellikğin yeni bir form içinde var olduğu görülür. Bu dönem üçüncü kişi nesnel tasvirine geçiş dönemidir. Doğaüstü masalların, aynı olay örgüsünü içeren hikâyelerin dışında, gelenekten gelen unsurlarla, değişen algıyı yansıtan yeniliklerin bir arada olduğu, modern romana köken oluşturan yeni bir yapı ortaya çıkar. Bakış değişince nasıl resim anlayışı değişiyor ve perspektif meydana geliyorsa edebiyatın nesir anlayışı da benzer yönde değişir. Nabizade Nazım’ın romanı *Zehra*’dan bir parça, bu değişen bakışın izlerini gösterir: “Karşısında duran efendisini fırl fırl döne döne eb’ad-ı nâ-mütenâhiyeye doğru küçülerek gidiyor gibi görmekte idi: Bir dürbünün ades-i şahsisinden bakıyormuş gibi” (Nabizade Nazım, 2016, s. 36). Bakışın belli bir noktadan sınırlı bir görüntüye ulaştığı dürbün ve buna benzer yeni icat edilmiş görme aletleri, manzara algısının şekillenmesine, geometrik perspektifin birebir gerçekliği yansıttığı düşüncesini doğurur. Modern dünyanın yeni bakışına hizmet eden bu aletlerden birinin romanda yer alması, yeni anlayışın Osmanlı-Türk romanına yansımaya başladığını gösterir. Bu parçada skopik açıdan görülen, gittikçe uzaklaşan manzara, geometrik perspektifin ürünüdür. Nitekim romanın tasvirlerinde de bu etki görülür.

1876’da yayımlanmış *İntibah*’ın girişindeki tasvir, *Araba Sevdası*’nın girişindeki doğa tasviriyle sıkça karşılaştırılır, bunun üzerinden realizm-romantizm karşılaştırması yapılır. Ancak neyin hangi akımı temsil ettiğinden ziyade, buradaki tasvirlerin kurulumu önemlidir. Esasında bu tasvirlerin arasındaki fark bakış ve perspektif meselesidir. Bir divan edebiyatı geleneği olarak eser başlangıcında doğaya yer verme, aynı zamanda “*Paul et Virginie, Atala ve Les Travailleurs de la Mer*” gibi 18. yüzyıl romanlarında da mevcuttur, bunlara bakıp Türk romanını taklit olarak görmek Dino’ya göre de kolayca kaçmaktır: “Bu böyle de olsa aktarmanın nedeni, yazarın, konusunu ve kişilerini yeni bir çerçeve, yeni bir boyut içine yerleştirip onlara geleneksel hikâyede olmayan bir oylum (hacim) vermek istemesidir” (Dino, 2008, s. 161). Bu hacim geometrik perspektifle verilebilir. İlk romanlarda doğa görüntüsü, tıpkı Rönesans manzaraları gibi, söz gelimi *Mona Lisa*’da olduğu gibi bir zemin, fon oluşturuyor, esas meseleye hacim kazandırıyor. Nitekim hikâye, bir doğa görüntüsü üzerinde yükselir:

Sahraları, safasından harekete mecali kalmamış deryâ; deryâları, şevkinden ihtizaza gelmiş sahra kıyas edersin. Güller gördükçe zannolunur ki bir çok nevreste nihâl-i cemal ağyar nazarından kaçarak ağaç gölgelerine, yaprak aralarına saklanmış. Ara sıra rüzgârı muvafık buldukça hicab-ı ihtifalarından çıkarlar, birbiriyle dudak dudağa gelirler (Namık Kemal, 2018, s. 18).

Bu parça doğa tasvirinden ziyade, bir beyitin açıklaması gibidir. Doğa görüntüsünden söz edilir fakat manzara resmedilmez, anlatılır. Tanpınar'ın deyimiyle, tasvir değil, tariftir bu (Tanpınar, 2010, s. 272). Deniz, ağacın, rüzgârın verdiği hisler, ağyar, meclis-i işret, şarap, kadeh gibi klasik edebiyatın söz varlığından ve mazmunlarından yararlanılarak anlatılır. Divan şiirinde görülen söz sanatı, doğa unsurlarının kişileştirilmesi mevcuttur. Çimenler, renkler, ağaçlar hayal dünyasını harekete geçirmekten öteye gitmeyen uyarıcılardır. Roman içinde varlığını sık sık gösteren anlatıcı, bir parantez açarak kendini ifade eder, tavrının eski geleneğe ait olduğundan şüphelenir: “Sebebi hayâlât-ı şarkiye ile kesret-i i'tilaf mıdır nedir? Ben gülden bahsedince bülbülü unutamam (...)” (Namık Kemal, 2018, s. 18). Doğu geleneğinin tahkiyeci üslubu burada görülür. Yazar, “Biz galiba saddeden çıktık” diyerek hikâyeyi açıkça yönlendirir, okurla metnin arasına anlatıcı yazar girer. Burada tasvirde ziyade “evsaf-ı bahar” anlatılmıştır. Bir başka tasvirde ise dünya karşısındaki göz beliriverir: “Çamlıca o nazargâh-ı ibrettir ki bahar içinde insan, çeşmesinin yanına çıkar da başını kaldırır etrafına bakınırsa gözünün önünde tabii, sınaî, fennî nice yüzbin türlü bedâî' den mürekkep bir başka âlem görür” (Namık Kemal, 2018, s. 23). Ancak nasıl bir âlemde neyin görüleceği tasvir edilmemiştir. “Bir de gözünü aşağı meylettirmek isteyince nur-ı nazarı cihanın her türlü ezharını cami' ve şükûfezâra düşmüş zebur gibi dakikada bir çiçeğe işleyerek, saniyede bir meyveyle oyalanarak aheste sahil-i deryaya gidinceye kadar tabütüvandan kesilir” (Namık Kemal, 2018, s. 23). Bu cümlelerde hareket eden, doğa görüntüsünün göz hareketine göre şekillendiği bir bakış olsa da “manzara olarak manzara” henüz metne işlenmemiştir. Anlatıcı sabit bir mesafede durmaz. Ancak “Namık Kemal'in kişilerini doğanın bu yeni boyutuna yerleştirmek” istemesi önemlidir: “Aslında burada söz konusu olan, görünür dünyanın yazıyla saptanarak benimsenmesidir ve bu çaba, ‘dünya görüşü’nün tümü kapsama isteğini, tarihsel gelişim içinde yansıtır” (Dino, 2016, s. 164). Bu açıdan bakıldığında Namık Kemal, içselliği ve düşüncüyü yansıtan söz-yazı birliğinin kurulumu ve manzaranın keşfiyle gerçekleşen ifade biçimini kurmaya çalışır. Bu sebeple yer yer divan

edebiyatının söz oyunlarını, simgesel doğa motiflerini, “kendi özellikleriyle, ussal, gözün görebileceği, (görsel) bir düzeyde” belirtmek ister (Dino, 2016, s. 164). Namık Kemal’in romantik doğa tasvirlerinin edebiyata yüz yıl gecikmeyle gelmesini Dino da Osmanlı yazarlarının Batılı yazarlarda olduğu gibi “birikmiş bir resim kültürü aracılığıyla doğayı görüntü olarak görmeye hazır” olmamasına bağlar (Dino, 2016, s. 164). Ancak Namık Kemal’in doğa tasvirlerinde perspektif tam olarak kurulmadığından, eski edebiyatın teşbih ve istiareli üslubuna benzer bir dile sahip olduğundan manzara tam olarak ortaya çıkmış değildir. Yine de bakış tarzında doğayı esas alan bir tavrın mevcut olduğu söylenebilir. Bu tavrın kaynağı da romantiklerdir. Abdülhak Hâmid’e yolladığı bir mektupta “Hugo dünyaya gelmeseydi, ben belki yazı yazmaya muktedir olamazdım” der (Dino, 2016, s. 190).

Samipaşazade Sezai tarafından 1888’de yayımlanan *Sergüzeşt*, genellikle Batılılaşma, kölelik, hürriyet gibi temalar açısından ele alınır. Ancak bunların yanı sıra modernleşmenin sonucu olarak gelişen 19. yüzyıl romanında resmin edebiyata etkisinin kanıtıdır. Romanın ana karakterlerinden biri olan Celâl Bey ressamdır. Üstelik bu yüzyılda Şeker Ahmet Paşa ve Halil Paşa gibi önemli ressamların atölyesinde yer aldığı Gérôme’un öğrencisidir. Celâl Bey, sergiye katılmak için seçici heyete, Boğaz’da kayık içinde üç kadını resmettiği tablosunu gönderir. Heyet tarafından tabloda en göze çarpan yer, manzaradır: “Oradaki heyet-i müntehibe Jerom’un bu şakird-i hünerverini takdir ederek yalnız Boğaziçi’nin maviliği, semadan başak demetleri gibi dökülen ziyanın kesret ve parlaklığı mubalağakârane tersim edildiği” söylenir (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 51). Bu tabloda gerçeğin önüne geçen bir mübalağa vardır. Ancak Celâl Bey’e göre Şark’ın insan aklının üzerindeki ışıklı, berrak gökyüzünün altında renklerin abartılması mümkün değildir, bu savunmayla eserini “salon” a kabul ettirir (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 51). 19. yüzyılda Batı resmi, Osmanlı sanatına manzaralar aracılığıyla girer. Bu dönem resminde etkili olan manzaralarda gerçeği olduğu gibi yansıtan, geometrik perspektifli ve abartısız tasvirler vardır, hatta bunlardan bazıları fotoğraftan bakılarak yapıldığından “tutuk, donuk, bazısı da kımıltılı, fırça darbeleriyle” cansız tasvirler olarak resmedilir (Kılıç, 2010, s. 130). Daha sonra Halil Paşa gibi ressamlarla manzaraya canlılık gelir. Hayallerle bezeli Doğu sanatında da bu gerçekçi anlayış yeni yeni oturmaya başlar. Gérôme’un öğrencisi Celâl Bey, ailesiyle ve zengin yaşantısıyla Batı kültürü ve sanatıyla iç içedir. Evde resimli gazeteler takip edilir, piyano çalınır, Fransız mürebbiyeden dersler alınır.

Kendi dilini öğretmeyi misyon edinmiş mürebbiye, “Volter’in, Hugo’nun, Jan Jak Ruso’nun lisanını âlem-i insaniyet öğrenmeye mecburdur” (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 54). Bu ortamda Celâl Bey, Batı’nın hem resim sanatını hem de edebiyatını tanıma fırsatı bulur, tahayyülü de bu yönde gelişir. Artık bir göz terbiyesi mevcut olduğundan içselliğini sanat yoluyla keşfetme olanağı bulur. Batılı eğitimin görüldüğü, gelişmelerin takip edildiği bu ev, Moda Burnu’nda deniz ve bahçe manzarasıyla çevrilmiş, Avrupa stilinde inşa edilmiştir:

(...) Avrupakârî binasının deniz cihetindeki nezaretine mukabil, kara tarafında çınar, kestane, zeytin gibi insanı düşündüren ve istiğrak içindeki hayale semayı laciverdiyi gösteren yüksek ağaçlar, güneşin ziyasını dalgalandırarak saye-i medid ve letafetleri hiçbir tarafla irtibatı olmayan bahçeye ruhun aradığı bir sükûn ve asayiş ilka ederdi (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 52).

Burada, bakıp duygulara kapılmaya neden olan bir manzaradan söz edilir. Bu manzara salon perdelerinin bıraktığı aralıklardan izlenerek bakış, “çiçekler içinde dolaşır, lâk’ın kenarında düşünür; ağaçların tepelerine dalar; ormanın yeşil karanlığı içine kadar bitap olarak nüfuz eder” (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 54). Bu bakışta, tıpkı bir optik mekânizma gibi sabit bir noktadan (perde aralığı) ormanın derinliklerine doğru genişleyen geometrik perspektif mevcuttur. “Manzara olarak manzara” bu noktadan keşfedilmiştir. Bu keşfin bir ressam tarafından yapılması da dikkat çekicidir. Celâl Bey ve ailesinin yaşadığı evin iç tasviri geometrik perspektifi barındırır:

Bahçeye nazır cihetin alt katında bir salon, salonda mermerden büyük bir ocak, ocağın kenarları mermer üzerine işlenmiş tesavir-i esatirden bellerinden aşağısı balık şeklinde iki çıplak kız, ocağın üstünde büyük bir ayna, önünde beyaz bir ayı pöstekisi, ortada on dördüncü Lui zamanına mahsus asar-ı sınaie ve zarifeden bir masa (...) (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 53).

Şeklinde devam eden uzun tasvirde anlatıcı belli bir noktada durarak salonu adeta resmeder. Bu anlatımda hiçbir mübalağa yoktur, eşya bütün ayrıntılarıyla nakledilir. Bu bölümde, anlatıcının bakışından görülenler, “üçüncü tekil kişi nesnel tasviri” içinde var edilmiş bir ev içi manzarasını meydana getirir. Güzin Dino’ya göre donuk bir tasvirdir bu, ancak sosyal ve şahsi hisleri birbiriyle harmanlayan Osmanlı aydını için uygun bir dekordur (Dino, 1952, s. 150). Fakat bu dekor sahte ya da gerçek de olsa, modern romana köken oluşturan yeni manzara anlayışının edebiyattaki birtakım

izlerini taşır. Ayrıca yazarın “şahıslarının psikolojisine göre dış çerçeve yaratmak istemesi, romanına yer yer, bugün için plastik değeri ne olursa olsun, o gün için onun sanatkar endişelerini bize belirtmiş olur” (Dino, 1952, s. 149). Batı ile Doğu sanatının bir arada bulunduğu bu salonda resimler de önemli yer tutar. Bunlar hem seyreden hem de seyredilen levhalardır:

(...) yaldızlı koyu kırmızı kağıtlı duvarlarında Fatih’in İstanbul’a duhul-i muzafferanesini kemal-i mehabet ve azametiyle arz eder bir mükemmel levha, diğer tarafında Saint Elen’in sisler, dumanlar içinde kalmış kayalarının üzerinde şahane bakışlı bir kartal gibi nazar-ı istilâ-karanesini Avrupa cihetindeki ufuklara dikmiş düşünen Birinci Napolyon’un tasvir-i mevhibi (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 53).

*Sergüzeşt*’in tamamında resim sanatının izleri vardır. Yazar, dilsel tasvirler, resimler, ve manzaralarla romanın zeminini inşa eder. Romanın başkişisi Dilber, toplum gözünde kimliği olmayan bir esirdir. Oradan oraya sürüklenirken, son gittiği evde Celâl Bey’in resimlerinde kullandığı bir “model” olarak varlığını sürdürür. Öyle ki ona Kleopatra diye seslenir Celâl Bey. Her türlü geçici hevesine, çocukça arzularına, eğlencelerine hizmet eden Dilber’i oyuncak gibi kılıktan kılığa sokarak onurunu zedeler. Dilber, Celâl Bey’in gözünde cansız, kimliksiz bir modeldir, “manzaranın parçası” olarak vardır. Onu ışıklı bir odada, Boğaz manzarasının önünde resmettiği bölümde Boğaz yine keşfedilmiş bir manzara olarak, tıpkı *Mona Lisa* tablosundaki manzara gibi, resmin arka planında var olur. Romanda, tasvir, tersim etmek, resmetmek, temaşa, nazar, manzara ve heykel sözcükleri sıkça geçer. Dilber, resimlere modellik yaparken Celâl Bey onun karşısında “her türlü ahz-i teessürattan masun olan bir ‘Romen’ heykelidir” (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 56). Dilber’e duygusuzca, “kııldama, nefes alma, çiçekleri dağıtma” gibi emirler verir. Modelinin başka bir haneye satıldığını duyunca bir “istatü gibi” yere devrilir (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 93). Kendisiyle alay edenlerin üzerine yürürken, “Herkül heykelinden ahzedilmiş” güçlü eliyle birinin yakasına yapışır (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 106). Dilber, Celâl Bey’in evini terk ederken “insana korku verecek kadar uçuk olan rengiyle bahçenin bir tarafına konulmuş Venüs istatüsüne” benzer (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 84). Karanlık gecede yürürken ise adeta bir Yunan heykelidir. Bu tarz ifadelerle inşa edilen romanda kişiler adeta canlı tasvirler olarak bir tablo çerçevesinin içinde hareket ederler. Tablonun arka planını oluşturan manzara ruh haline göre değişir. Yer yer

perspektif barındıran bu tablonun çerçevesini, yazarın sosyal hayata dair fikirleri oluşturur. *Sergüzeşt*, manzara ve perspektifin kusursuz bir şekilde kurulduğu bir roman değildir, ifade biçiminde belli bir tutarlık yoktur fakat romanın doğuşunu değerlendirmeye olanak veren malzemeleri içerir.

Celâl Bey'in Dilber'e olan aşkı bir altüst oluşla başlar. Bundan sonra dalgınlaşır, sanrılar görür, manzara algısı da değişir: “Köprüden diğer bir vapura bindiği zaman güya ilk defa görüyormuş gibi Boğaziçi kendisine şahane bir manzara arz ederek hiçbir vakit dikkat etmediği bir takım yerler buluyor ve iki yar-ı muhabbetkârı sükûnet ve letafetiyle bahtiyar edecek mevkiler keşfeyleyordur” (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 77). Bu bir *altüst oluş*dur. Celâl Bey, tıpkı Doppo Kunikida'nın karakteri Otsu gibi, vapur yolculuğu sırasında gördüğü manzarayı keşfeder. Onun gibi daha önceden farkında olmadığı noktaların farkına varır ve içselleştirir. Bu yerleri artık sevgilisinin hayalinden ayrı düşünemez, hava, “maşukasının gisu-yı neşe-efzasının yüzüne dokunduğunu andırarak kadar latiftir” (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 77). Karatani manzaranın içsel insan tarafından keşfedildiğini söylemişti. Celâl Bey de âşık olduktan sonra içe dönerek manzaralara farklı bir gözle bakar, yeni yerleri keşfeder. Her şey ona “ziya içinde, hayat içinde” görünür, sevgilisinin yüzüne hayranlıkla bakan gözlerine “Marmara'nın müntehasındaki ufuklar açılarak uzaktan uzağa va'd-ı ebediyet” eder. Bakış değiştiği anda manzara keşfedilir. Âşık olmuş Celâl Bey'in gözünde manzaranın ufuk çizgisi yeniden belirlenir. Celâl Bey'in yaşadığı altüst oluş, Dilber'i bir model olmaktan kurtararak canlandırır:

Bu cihan-ı medeniyeti hayran eden heyakil-i bedayi-nümasına nümune-i ittihaz edilen Yunan'ın benat-ı nazar-rübasından başka kimseyi beğenmeyen ve gönlüne yanlış haber vererek hıyanet eden nazar-ı müşkül-pesendanesini tashih ve ikna ile teskin-i heyecan ve ıstırap etmek istiyordu (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 61).

Dilber artık oyuncak değil, Celâl Bey'in manzara ve güzellik algısını yıkıp yeniden yaratacak bir sevgilidir. Bu sebeple onu görmek ister. Gerçekten de Celâl Bey, artık resim yapmaktansa “yapılmış bir tasvir-i zi-hayata” âşık olur (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 86). Dilber, boyut kazanmış, derinlikli, canlı bir manzara gibidir. Romanın bu bölümlerinde nur, ziya, ışık gibi kelimeler sıkça kullanılır. Dilber, satıldığı ilk evden kaçıp bir viraneye sığındığında “karşıda bir siyah kadife ile mestur gibi görünen

sema-yı muzlimin ufuklara karib bir köşesinde sislere benzer bir ziya” ortaya çıkar, “bu ziyanın içinde annesinin yüzünü görür” (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 31). Manzarada bir yüz belirmesi, Dilber’in içsel bakışı sebebiyledir. Bu sebeple manzara silikleşerek hayal dünyasının yansıması olur. Celâl Bey, Dilber’le ilgili düşüncelere dalmasının ardından ışıklı bir ufka, “bir âlem-i muhabbete” doğru koşar, hayaller, tasavvurlar içinde uykusuz kalır (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 61). Işık romanda bir nevi altüst oluş aracıdır. Dilber’le Celâl Bey’in akşam gizlice bahçeye çıktığı bölümde tabiat, bir bakışma düzlemi haline gelir. Doğanın oluşturduğu fon karşısında Dilber, “bana bu manzara, bu büyüklük dokunuyor” der (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 84). Burada manzarana ruh haline göre aydınlanır, değişir. Romanın tasvirlerinde, renkler, ışıklar, hareketler manzaraya canlılık verir.

*Sergüzeşt*’e bütünüyle bakıldığında daha başlangıcında manzaranın görülmemiş bir formda kullanıldığı anlaşılır. Batum’dan Tophane’ye bir vapurla gelen Dilber, esirci Hacı Ömer tarafından alınır, satılacağı yere doğru götürülür. Yürüyerek gerçekleştirdiği bu yolculukta Dilberin gördükleri “yürüyorlardı” cümlesiyle birbirine bağlanır: “Yürüyorlardı. Çocuk sokakta giderken tramvaylara hayran hayran bakıyordu. Tophane meydanına geldikleri zaman orada birçok çocukların gülüşerek, haykırarak oynadıklarını görür görmez (...) hemen onların yanına koşmaya başladı” (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 21). Dilber’le Hacı Ömer, “Yürüyorlardı” ile başlayan her tasvirde İstanbul’un başka bir semtine resmedilir. Böylelikle Köprü’yü geçip Yeni Camii’ye, oradan Çakmakçılar Yokuşu’na ve Beyazıt Meydanı’na varırlar. Her parçada Dilber’in ruh hali giderek kötüleşir ve farklı manzaralar görülür. Manzara, geçmişi hatırlamasına sebep olur, doğaya baktıkça memleketini görmüş gibi teselli olur: “Karşı tarafta semanın mavi gölgesi altında duş-ber-duş-ı itilâ olmuş dağların üzerinden dökülüp gelen rüzgar saçlarını dağıtarak görmüş olduğu bir rüyayı, yani memleketini ihtar ile kalb-i mustaribine anlaşılmaz bir surette teselli-bahş oluyordu” (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 22). Bu bölümde manzara, geometrik perspektif çizgisi üzerinde yürüyen Dilber’in gözüyle verilir. Romanda, ilerledikçe yeni manzaralar ve ruh haline açılan bir hacim, derinlik söz konusudur. Dilber adeta derinleştikçe koyulaşan bir manzaranın içine yürür. Nihayetinde vardıkları nokta olan Yüksekaldırım’da, “üçüncü kişi nesnel tasviri” yakalanmış gibidir:

Öğleye müsadif olan bu esnada şarkın parlak güneşi bu küçük, bu تنها sokağı tenvir ederek kapısını çaldıkları evin üst kat pencereleri saçağın gölgesi altında

kalır ve alt kat pencerelerinin kafeslerinden süzülerek giren şua-ı şems evin iç tarafına doğru nüfuz ettikçe sönüyor gibi görünürdü. Yine o esnada öteki sokaktan zuhur eden bir âmâ elindeki değneği fasıla ile bir usulde kaldırımlara vurarak ‘Dürr-i la’linde baş eğmem bade-i gül-fame ben’ gazelini okuyarak geçiyordu. Evin kapısında bir köpek uyuyor, komşunun damında bir iki kedi dolaşıyordu (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 23).

Anlatıcı bu tasvirde, sabit bir bakış açısıyla ve belli bir mesafeden gördüklerini aktararak, bir tablo oluşturur. Ancak devamında “insan bu sokaklarda yürüdükçe; sükûnetine ve suret-i tanzim ve inşasına bakarak kendini kurun-ı ulâya doğru seyr ü seyahat ediyor sanır” diyerek fikrini belirtir, akışı böler (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 23). *Sergüzeşt*’te tüm doğa tasvirleri aynı özelliği taşımaz. Bazı tasvirler hayali unsurlarla örülür, bunlarda görülen bir manzara yok gibidir. Bu sebeple geometrik perspektif ve manzara açısından belli bir tutarlılıktan söz edilemez. Anlatıcı birkaç yerde konumunu korusa da çoğunlukla karakterle arasındaki mesafe azalır, hatta bazen Ahmet Midhat Efendi gibi konuya dahil olur: “Bir geç kızın hâline, bir genç kalbin sırrına hürmet ederek bundan ziyade tecsis etmeyelim!” (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 115). Ancak tasvir kurulumu açısından bu romanlardan daha iyidir. Yazar bazen geleneksel anlatıcı edasıyla metni bölerken bazen de mesaj kaygısıyla bunu yapar:

“Zavallı çocuklar! Sizin o mini mini elleriniz Asya vahşet-i kadimesinin istimal ettiği ve birkaç asırdan beri insanîyetin zir-i bar-ı tahakkümünde inlediği esaret zincirlerini kırmak için değil belki kendiniz gibi küçük kuşları güzel çiçekleri okşamak içindir” (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 34).

Yazarın kendi cümleleriyle metni bölmesi gerçekçiliğe uygun değildir, perspektifi de bozar. Fakat Karatani’nin dediği gibi geometrik perspektifin kendisi de sunidir. *Sergüzeşt*’te yazarın derinlemesine olmasa da kendi perspektifinden ruh tahlilleri yaptığı görülür. Güzin Dino’ya göre *Sergüzeşt*, realist bir roman değildir, doğa tasvirleri romantik bir havadadır, bazı manzaralar ise “çok adi katpostallara” benzer (Dino, 1952, s. 149). Aslında romantik akımın içinde doğmuş manzara daha sonra realizmde farkı şekillerde kullanılır. Roman realizm-romantizm ekseninde değil, manzara olarak değerlendirilirse bu tür tasvirlerde de manzara söz konusudur:



Rutubet-i leyl ile Marmara'nın üzerine inen sisler şafağın aksiyle bir reng-i al kesp ederek havaya doğru uçtukça Marmara'nın rakit suları üzerine habide gibi görünen Adalar cemal-i revnak-efzasına çektiği al tül den yıldızlı duvağını (...) birer ilâhe-i Yunanî gibi nuranî surette zuhur ediyordu (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 34).

Dilber'in Mısır'da zengin birine satılmasıyla, romanın atmosferini yaratan manzara değişir. Bu bölümde Elhamra Sarayı'nı andıran köşkün mimari özellikleri sıralanır. Arap mimarisinin “saltanat-ı bedayii, her türlü nikât ve nükuşu” bu köşkte mevcuttur, “abanoz üzerine çiçekler oyulmuş” bir taht, somaki direkleri, yıldızlı tavan ve duvar süslemeleri ve köşkün bahçesi bu bölümde tasvir edilir (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 113). Cevher'le Dilber'in gezdiği gölün tasvirinde de geometrik perspektif mevcuttur: “Lak'ın başladığı cihetteki sünger taşlarından tebean ederek etrafında bir hayret ve meftuniyet içinde görünen ağaçların altından, kendileri için ab-ı hayat olan çimenlerin aralarından küçük yollar peyda ederek geçen sular, fikirleri devr-i esatire doğru götürür birer mecra addedilmeye seza idi” (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 118).

*Sergüzeşt*'te bir halayığın macerası anlatılırken, onun inşa edilmiş bir manzaraya yerleştirilmesi, manzaranın ruh durumuna göre değişmesi ve her zaman gerçekleşme de nesnel bir noktada durulmaya çalışılması, edebiyat için önemli bir yeniliktir. Birtakım geleneksel unsurlardan kaçılmayışı, bu yeniliklerin değerini gölgede bırakmaz, “nihayet hayal ve rumuz dünyasından kurtulmaya çabalayan Osmanlı aydınının sanattaki bir tezahürü olarak çok önemli bir merhaleyi temsil eder” (Dino, 1952, s. 152). Dil ve manzarayla gerçekleşen inşa faaliyeti zaman içinde dönüşüme uğrayarak modern edebiyatın karakterini belirler. Dilber bir manzaranın içinden geçerek geldiği İstanbul yolculuğu, başka bir manzaranın içinde son bulur. Nil'in soğuk sularının girdaplarına kapılır:

Sath-ı nehre arka üstü çıkarak gecenn sükûneti içinde akıntılara peyrev olmuş Dilber'in uzun saçları suların üzerinde dalgalanmakta ve ayın ziyası o renksiz çehrenin her arzuyu, ümit ve emeli terk etmiş hutut-ı mânidarını tenvir etmekte idi (Samipaşazade Sezai, 2016, s. 131).

Romanın geneline hâkim olan romantik ışık son kez Dilber'in cansız yüzünü aydınlatır. *Sergüzeşt* romantik ile realist, geleneksel ile yeni unsurların birbirine karıştığı ifade biçimleriyle iptidai bir manzaranın üzerinde yükselir. Yazarın doğa

tasvirlerinde belli bir mesafeyi korumaya çalışması, dikkat çekicidir. Roman, romantizm ve realizmin uygulanışı bir kenara bırakıldığında, kısmen de olsa bir derinlik içerir. Dilin görselleşmesi açısından önemli bir romandır. Daha sonra bu görsellik, romanda modern bireyin kendini ifade etmesine fırsat veren bir sistemi oluşturacaktır.

### 3.2 Hayalden Hakikate

*Sergüzeşt*'in gerçekçi tasvirleri bir perspektifi içerse de romantik tasvirlerinde anlatıcı ile roman arasındaki mesafe erir, yer yer elde edilen geometri yazarın açıkça müdahalesiyle yitirilir. 1896'da *Servet-i Fünûn*'da tefrikasına başlanıp 1898'de kitap olarak yayımlanan *Araba Sevdası*'nda ise bu mesafe korunur, olay ve durumların tasvirinde gerçekçi bir yol izlenir. Bir yanılısamanın romanı olan *Araba Sevdası*, Karatani'nin gözüyle bakıldığında, aynı zamana bir *altüst oluşun* romanıdır. Bu altüst oluşun yol açtığı manzara, klasik anlamda manzaradan daha farklıdır.

Jale Parla'ya göre *Araba Sevdası*'nı dönemin diğer romanlarından ayıran şey “tüm eylemleri eylemsizliğe, tüm öykünmeleri başarısızlığa, duyguyu abes duygusallığa ve düşü (ki yaratıcılığı da içerir) yokluğa dönüştüren” bir roman olmasıdır (Parla, 2014, s. 123). *Araba Sevdası*, “çağının bilinç kargaşasına bu bilincin dışından, alternatif bir bilinçle bakabilen, çağını seyredabilen ve bu irdeleyici bakışı kendine de yöneltebilen” iki yönlü sorgulamanın var olduğu bir romandır, bu sebeple “gerçek anlamda modern ilk roman”dır (Parla, 2014, s. 123). Bütün ilişkilerin, eylemlerin kendini “hiçleme” üzerine kurulduğu bu romanda (s. 123) manzara ve perspektifin kurulumu da moderndir, sürekli altüst oluşlar sebebiyle bir önceki olay anlamını yitirir. Romanın sonunda ise anlatıyı tümüyle hiçleyen en büyük altüst oluş gerçekleşecektir.

*Araba Sevdası*'nın hem tefrikada hem de kitapta yer alan resimleri, romandaki tasvir kurulumu hakkında çok şey söyler. Romanın, “millî musavver roman” olarak tanıtılması, “görselliğin temel bir izlek olarak ele alınması,” hatta bir ilanda “daha önce tercüme romanların resimli olarak basıldığına ancak ilk defa olarak milli bir romanın resimlenerek okura sunulduğunun gururla ilan edilmesi” romanda manzara ve tasvirin önemli bir yer tuttuğunu gösterir (Altuğ, 2014, s. 7-8). *Araba Sevdası*'nın resimleri, uzun süre Paris'te kalmış, Gérôme'un öğrencisi olmuş Halil Paşa ve “*Servet-i*

Fünûn'un kadrolu ressamı" Diran Çırakyan tarafından yapılır (Şahin Tekinalp, 2011, s. 194). Bu sebeple romanda geometrik perspektifli resimler yer alır. Tasvirlerin bu resimlere uygun şekilde inşa edildiği düşünülüründe böyle bir perspektifin metin için de söz konusu olacağı görülür. Romanın başındaki Çamlıca tasviri, geometrik perspektifi barındırır:

Üsküdar'dan Bağlarbaşı tarikiyle Çamlıca'ya gidilirken Tophanelioğlu'ndaki dört yol ağzı mevkiinden takriben bir yüz hatve ileriye medd-i nazar olunur ise o vâsi şosenin münteha-yı vasatisinde etrafı bir buçuk arşın kadar irtifada duvar içine alınmış bir ağaçlık görülür.

Bu ağaçlığa varıldığı gibi şose yol sağ ve sol olmak üzere iki şubeye ayrılır. Duvar ile muhat olan ağaçlığın büyücek bir kapısı vardır ki iki yolun tamam nokta-i iftirakında vakidir.

Sağ ve soldaki yollardan hangisine gidilecek olsa taraf-ı muhalifi mahut ağaçlıkla mahduttur. Ağaçlığın yanındaki duvar alçacık olduğundan üzerinden hayvan ve bahusus insan aşamamak için boyunca teller uzatılarak muhafaza olunmuştur (Recaizade Mahmud Ekrem, 2014, s. 43-44).

Bütün ayrıntılara yer verilen sayfalar süren, bu uzun Çamlıca tasviri, belli bir noktadan harekete geçmiş optik gözü hatırlatır. Görülenin olduğu gibi aktarıldığı, adeta bir haritanın oluşturulduğu bu bölümde üçüncü tekil kişi nesnel tasvirinin kurulduğu görülür. Romanın mekânını parklar, bahçeler, mesire yerleri oluşturur. "Kır manzaralarından farklı olarak insan eliyle düzenlenmiş park ve bahçelerin ön plana çıktığı 19. yüzyıl doğa ve manzara betimlemelerinin temsilcisi olan Çamlıca Millet Bahçesi, romanda uzun uzun aktarılırken bir çeşit bahçe düzenlemesi ya da doğaya açılmanın dışında Tanzimat insanının da dışa açılmasını simgeler" (Şahin Tekinalp, 2011, s. 195). Manzaranın, doğadan alınan kişiselleşmiş bir görüntü olması gibi bu devrin park ve bahçeleri de insanın doğadan devşirdiği kişisel alanlardır. Özne hiç keşfetmediği, içinde kaybolduğu doğanın aksine, bu parkları inşa ederek kendi varlığını görünür kılar. Bihrûz Bey, bu park manzarasının içinde dolaşır, manzaranın bir parçası olarak "her nereye gitse, her nerede bulunsa maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmek"tir (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 55). Bihrûz'un gördüğü tek manzara, Batılı kıyafetler içinde, en lüks arabaya sahip olduğu, her şeyiyle Batılı görünüşe sahip bir kadınla birlikte olduğu, sosyetik bir tablodur. Bu tablonun içinde olmak ister. Baktığı, okuduğu şeyleri esasında görmeyen bir "iç

insan”dır Bihrûz. Romanda onun içsellîği rüyalarla ve iç konuşmalarla inşa edilir. Fakat onda bunu idrak edecek bilinç gelişmemiştir. Mektup vermek için Çamlıca Bahçesi’nde beklerken insanlara çarpar, kendini bilmez halde yürür. Bu hali de nesnellik içinde tasvir edilir:

Bihrûz Bey hareketine kat’a hâlel vermedi. “Pardon!” diyerek halka-i müteşekkileyi çiğner gibi aralarından geçti, hatta geçerken bir iki sandalye devirdi. Bahçe duvarının dibine gitti. Biraz durdu, yine geldiği tarafa döndü. Fakat dönerken halkayı yine bozulmuş dağılmış buldu. Tekrar kapıya doğruldu. Yine döndü (Receizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 144).

Kendini bilmeden bahçenin içinde dönüp dolaştığı bu sahnede Bihrûz, manzaraya asılı kalmış gibidir. Her çabasının nihayetinde döndüğü nokta Çamlıca Bahçesi’dir. Kalabalıklar canını sıkır, Periveş’e tenha sessiz bir ortamda rastlamak ister. Onu hayal ettiği manzaranın içinde görmek ister. Romandaki bazı manzaralar, devrin sosyal hayatını yansıtır. İnsanların gittiği mesire yerleri, kıyafetleri, arabalar, dükkanlar detaylı anlatır. Periveş’i beklerken rahatsız olduğu kalabalığın sosyal ortamdaki manzarasını verir, pazar olduğu için insanlar yemek yemeye, nargile içmeye, temaşaya gelir. İskemleler kurulur, kahveler içilir, şekerçiler, fıstıkçılar simitçiler bağırıp çağırır. Buna incesazın “aheng-i tenafürînin inzimamı” eşlik eder (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 152). Bihrûz arabasıyla buraya geldiğinde “Çamlıca’yı bu hal ve manzarada görünce, fena endinye olur,” canı sıkılır (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 153). Onun kendisini ve Periveş’i içinde hayal ettiği manzara bambaşkadır, “orta set üzerinde büyük çınarın altında tenha sandalyesine kurulup ayağını da ayağının üstüne atacak da perestide-i ‘siyeh-çerde’sini böyle bekleyecek”tir (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 153). Sosyal hayatın tasvir edildiği bir yer de ramazanda açılan Beyazıt sergisidir. Burada da sabit bir bakış açısından çeşitli sergiler resmedilir. Meydanda “simitçi, çörekçi, hardalcı, pideci, gibi esnaf tabla ve küfeleri, fincan tabak çanak ve çömlek satan yaymacıların sergileri, ayak berberlerinin sandalyeleri ve mangalları” vardır (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 283). Bu tasvirlerden en önemlisi “başında daima mevcut olan yirmi otuz temaşacısıyla” panoramacılardır (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 283). 19. yüzyılda modernleşmeyle birlikte ortaya çıkan yeni görme rejimiyle birlikte “izleyicinin, çevresinde dönen silindire resmedilmiş doğa, kent veya savaş manzaralarını izlediği” panoramalar icat edilir (Artun, 2017, s. 40). Tıpkı bu dönemde geometrik perspektifle resmedilmiş tablolar

gibi, panoramalar da bakışı yönlendirir. 19. yüzyılda Beyazıt meydanında halkın böyle bir icadı deneyimlemesi, Avrupa’da yüzyıllar boyunca gelişip dönüşerek modernitenin karakteristiğini yansıtan görme biçiminin, Osmanlı halkının bakışına da tesir etmeye başladığını gösterir. Nitekim sözü edilen romanlar da bu görme rejiminin etkisiyle ortaya çıkar. Romanın bu uzun sokak tasvirinde perspektif mevcuttur:

Bihrûz Bey, epeyce müşkülât ile Kökçüler Kapısı tarafına geçerek basmacıların önünden kâğıtçılara doğru ağır ağır yürümeye başladı. Birkaç günden beri ber-devam olarak ehl-i siyamı taciz etmekte olan lodosun sakil havası o sabah poyraza tahavvül etmekle ortalığa latif bir serinlik yayıldığından ikindiye karîb sokaklara uğrayan erkek kadın nice binlerce halk camileri, meydanları, büyük caddeleri doldurmuş ve konak ve kira arabalarından birçoğu da aguşlarına ziynet veren süslü hanımları hamilen aşağı yukarı, birbiri ardınca meydanı devretmekte bulunmuş idi (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 285).

Bu tasvir meydandaki kalabalığın kıyafetlerini, tarzlarını ve yürüyüşlerini uzunca ve çok ayrıntılı anlatarak devam eder. Burada akıp giden bir kalabalık vardır, bu sebeple manzara sıkça değişir. Yazar, tıpkı *camera obscuran*ın deliğinden doğaya bakar gibi, geçip giden hareketli manzarayı, gerçekçi biçimde tasvir eder. Romanda Periveş Hanım’ın fiziksel özellikleri gayet gerçekçi biçimde tasvir edilir, saçları sarı, kaşları kumral, orta boyludur, “ağzı şairlerin tasavvur ettikleri nokta-i mevhum derecesinden beş on bin defa büyük, fakat yine de alelade küçüktür” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 67). Kıyafetleri de bir “musavvir-i mahir”e örnek olacak şekilde, ışıklar gölgeler içinde bir “manzara-i temevvüç-nümâ” oluşturur (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 68). Bu uzun tasvirin sonunda anlatıcının sesi duyulur: “Sarışın hanımın yaşından bahsetmedik, çünkü bilmiyoruz. Dişlerini vafsetmedik, çünkü göremedik” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 69). Akışı bozan bir çıkış olsa da bu cümlelerden, tasvirde müşahadeye verilen önem vurgulanır. Romanın genelinde, temaşa, nazar ve manzara kelimeleri sıkça geçer. Bu ilk bakış önemlidir, Bihrûz Bey bu noktada Periveş’i içselleştirir. Esasında Periveş Hanım, Bihrûz’un gözünde bir manzara olarak vardır. Onun renkleri, fiziği, yürüyüşü ve elbette sarı Lando’su Bihrûz Bey’in ideal manzarasını oluşturur. Onu ilk gördüğünde bir manzarayı keşfeder lakin bu manzara hakikatte bir yanılsamadır. *Araba Sevdası*’nın sürekli hiçlenen yapısı peşpeşe gerçekleşen altüst oluşların sonucudur. Fakat manzarayı Bihrûz değil, anlatıcı

resmeder. İçine girdikçe derinleşen manzaranın bir örneği de Bihrûz Bey'in Periveş'in peşinden koştuğu bölümdedir:

Bu aralık yolunun üzerinde karşılaştığı süslü bir madamanın fistanına bastı yırttı. Telaşından zarar-dîde olan zatın cinsiyetini ve bahusus bigâneliğini düşünemeyerek pardon mon şer!" dedi geçti. Biraz daha ötede bir tepsi içinde kahve ve bira götürmekte olan garsona çarptı, tepsiyi yere düşürdü. Şişeler kırıldı (...) O yine koşup gidiyordu (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 69).

Bihrûz Bey aşık olup Periveş Hanım'ı kaybettikten sonra romandaki tasvirler değişir. Hareket biter, her şey soluk, donuk bir hal alır, eski eğlenceleri, gezmeyi, süslenmeyi bırakır. Ateşli hastalıklar geçirir, bilinci yerinde değilmiş gibi davranır. Zaten etrafı görmeyecek kadar hayal dünyasında yaşayan Bihrûz Bey, Periveş'in vefat ettiğini öğrenince içe kapanır. Bu noktadan sonra manzara canlılığını yitirir, aynı zamanda romantik bir tasvir dili ortaya çıkar:

Gölgede kalan yerleri gayet donuk neffî, güneşe maruz parçaları gayet parlak yeşil rengindeki çayırın üzerinde fırsat-ı tenhaî-i mevkiden bi'l-istifade âvâre-seyrane dâne-çin olan bazı tuyûr-ı ehliyenin biri birini kovalayaraköyeye beriye dağılıp koşuşmaları azade bir nazarı muteyyeb edecek, asude bir fikri oyalayıp eğlendirecek temaşalardan (...) ise inbisat-ı âver-i fikr ü hatır olacak ruhani manzaralardan idi (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 193).

Fakat bu güzel temaşanın ve manzaranın Bihrûz Bey'in "ruh ve fikir ve nazarı için" bir faydası olmaz. Çünkü içe dönmüştür, bakışları "ufukların öte taraflarına süzülüp gitmeye talip"tir (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 193). Yine romantik tasvir edilmiş ışıklı, köpüklü dalgalar, "derya-yı nur içinde dalıp çıkarak ve oyanaşa oynasa yekdiğerini kovalayarak şinaverlik eden beyaz güvercinleri andırır" fakat Bihrûz Bey'in bakışı buna da kayıtsız kalır, "bu manzara-yı dil-rubâyı da pâ-mâl-i lâ-kaydî ederek ufka doğru süzülüp gider" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 194). Bakışın bittiği yerde içe dönüş başlar. *Sergüzeşt*'te Celâl Bey de aşık olunca ufuk çizgisine kapılıp gider.

Bakışı içe dönmüşken Bihrûz Bey, romanın kendisini tamamen hiçlemesine sebep olacak en büyük *altüst oluşu* yaşar. Direklerarası'na gitmek için kalabalığın arasına karışmışken, kadınların bulunduğu tarafa geçer. Dalgın dalgın bu kalabalık manzaraya bakarken birden kalbi çarpar, "reng-i siması uçuverir" (Recaizade Mahmut Ekrem,

2014, s. 297). Periveş'i görür ve takip eder. Periveş yüzünü açıp "Hele yüzüme bir iyi bakınız, sakın hemşirem sandığınız ben olmayım?" diye sorunca Bihrûz Bey yüzüne bakar ve manzarayı keşfeder. Karatani'nin Kabuki tiyatrosu örneğinde olduğu gibi maskenin altındaki sade yüzü keşfetmiştir. Bu altüst oluş Bihrûz'u hayalden hakikate götürür:

Bir dakika evvele kadar nazargâhını ihata eden hazin seherler, mülevven gurublar, mükevkeb semalar, şüküfezâr çimenler, bir anda dağılıp mahvoluverdi! Bir dakika evvele kadar etrafında velvele-engîz olan nağamat-ı dilşikâr-i tuyûr derin bir sükût ve sükûna tahavvül ediverdi! (...) Hâsılı bir dakika evvele kadar ruh ve fikrini nalan ve giryan ve perişan eden hazin hatıralar, tatlı heyecanlar bir anda nâ-bûd ve nâ peyda oldu" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 302).

Bihrûz Bey, gördüğünü sandığı Periveş'in yüzünü yakından görünce bir altüst oluş yaşar, Periveş'in yüzü "manzara olarak" keşfedilir. Manzaranın keşfi, romanın sonunda gerçekleşir, böylelikle bütün bir maceranın yolu altüst oluşa, bir hiçliğe çıkar. Bihrûz'un duyduğu sevdâ, Periveş'in kendisine değil, onun temsil ettiği idealedir. Periveş onu kendi dışında, Batılı gösterecek bir temsil, bir manzara olarak vardır. Tıpkı görünce bir altüst oluş yaşayarak içindeki kadına aşık olduğu sarı Lando gibi. Nitekim romanın sonunda manzarayı keşfedince, Periveş'in hayalindeki sarı saçlı kadın olmadığını anlayıp bir sarı Lando'nun peşinden koşar. Yarattığı temsilden ötürü bu sevdanın nesnesi arabadır. Araba onun için zenginlik, lüks ve seçkinliğin temsilidir. Karatani, sevdâyı hiç de doğal olmayan, arzunun bastırılmasından dolayı ortaya çıkan bir his olarak tanımlar (Karatani, 2011, s. 104). Ona göre arzuyu hemen doyurmaya engel olan, onu erteleten sevdâ düşüncesinin kaynağı dindir ve Hıristiyanlık içinde doğmuş, ateşli bir hastalıktır (Karatani, 2011, s. 104). Sevdada insanlar, dünyayı içsel bir pencereden görürler ve bu içsel dünyanın doğal olduğuna inanırlar. Bihrûz Bey de esasında dışarıyı görmez, ya da kendi içsel penceresinden görür, zihnindekine inanır. Rüyalarda, hayaller onun dünyasını ve davranışlarını belirler. Her şey onu kafasındaki Batılı, modayı takip eden, sosyetik insan portresine götürmek zorundadır. Peşinden gittiği Periveş Hanım yüzünü açınca gerçek manzarayı görür ve hayal kırıklığına uğrar. Bastırılmış olan, içselliği yaratır. İçselleştirdiği, modern bir manzara olarak gördüğü kadından gerçek ortaya çıkınca vazgeçer. Bihrûz Bey'in araba sevdası yahut Batılı olma sevdası, kapitalizmin ruhuna benzer. Karatani'ye göre "oluştugu anda hemen

isteklerini doyurma yoluna gitmeden, onu erteleyip yücelten sevda, Weber'in kastettiği sanayi kapitalizminin "ruhuna" uygun düşer” (Karatani, 2011, s. 103). Bihrûz Bey'in yaşadığı 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda ise kapitalizm-öncesi dönem henüz tamamlanmamıştır, bu sistemin ortaya çıkardığı sosyal-yeniden-kümelenme gerçekleşmez” böylece “bazen çok köklü olan kapitalizmin davranışsal sonuçlarından” mahrum kalır (Mardin, 2017, s. 66). Böyle bir devirde Bihrûz, sevda hissini süslü, şık, lüks bir metaya, arabaya yöneltir. Bunun dışında, kıyafetleri, ayakkabıları, evi onun sevdasına tutulduğu hayatın nesnelere. Babadan kalma servetinin gitgide erimesi ve borçlanması, aslında 19. yüzyılda Osmanlı'nın durumuna benzer. “Tanzimat müsrifleri, toplumlarının hem geleneksel üst hem de alt tabakalarına yabancılaşırlar” (Mardin, 2017, s. 55). *Araba Sevdası*'nda bu yabancılaşmanın bir parodisi modern tekniklerle resmedilir.

*Araba Sevdası*'nın ikinci düzlemi dil meselesidir. Dil de sürekli kendini hiçler, modernleşme sürecindeki birey kendini ifadenin yolunu bir türlü bulamaz. Anlatıcının dili ise parodinin dilidir. Yazar, anlatının dilini Bihrûz Bey'in diliyle özdeşleştirir, “yalnızca bir alafranga züppe tipi yaratma değil, oluşamayan bir dil, giderek oluşamayan bir bilinç fırsatını” yakalar (Parla, 2014, s. 130). Rezaizade Mahmut Ekrem bu bir “üslûp parodisi” yoluyla, “Bihrûz Bey'in kafa karışıklığını, diline yansıdığı haliyle bir türlü oluşamayan dilini ve kişiliğini, yanlıguların hiçlediği yaşamının gerçekte kendi oluşamayan kişiliğinin bir sonucu olduğunu okura ‘dil’ yoluyla iletacaktır” (Parla, 2014, s. 130). Bihrûz Bey'in yazıda kuramadığı dili Rezaizade Ekrem parodik dille kurar. Bihrûz Bey'in dil arayışları söz-yazı birliği meselesinin de parodisi gibidir. Sözü karşılayan bir yazının yeniden inşa edildiği bu dönemde alevli dil tartışmaları yaşanır. Batılı olmak isteyen, Avrupa'ya hiç gitmemiş bir Doğulu olan Bihrûz Bey, kendini “avam”dan ayıracak daha yüksek mertebeye koyacak bir dil arar. Mektubunu kusursuz bir şekilde yazabilmek için yeniden bir dil inşa etmek zorundadır. Tanzimat toplumunun yaşadığı ikilik, kültür farkıyla birlikte dil farkını da doğurur. Bihrûz Bey için hangi kelimeyi kullandığından çok yazdıklarının asil görünmesi gerekir.

Bihrûz kendi diline de Fransızcaya da hâkim değildir. Periveş'e mektup yazarken doğru kelimeleri seçemez, ona göre Periveş gibi asil bir aileye mensup, iyi terbiyeli bir nazenine verilecek mektupta, “tabirler ve santimanların nobl olması gerekir (Rezaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 103). Bunun için de Fransızcaya başvurması



gerektiğini düşünür. Rousseau'nun *Julie ou la nouvelle Héloïse* adlı kitabından çeviri yaparak anlaşılmaz bir mektup yazar. Mektupta beğenmediği ifadeleri de “lisan-ı Türkînin kifayetsizliğine” bağlar (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 107). Daha güzel ifadeler için Bianchi ve Handjeri sözlüklerine bakar, mektubu daha da saçma hale getirir, bir “udhuke-i garabet” ortaya çıkar. Mektuba eklemek için bir şiir tercüme etmek ister fakat Türkçenin şiir çevirisine müsait olmadığını, nesre çevrildiğinde ise letafetin kaybolacağını düşünür (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 111). Bihrûz Bey'in Türkçeyle ilgili eleştirileri, yüzyılın ilk yarısından beri süren söz-yazı birliğini gerçekleştirme çalışmalarına bir gönderme gibi görünür. Dilin sadeleşmesi kimine göre letafeti yitirmesine sebep olur, kimine göre dil duyguyu ve fikri yazıya aktaramayacak kadar fakir ve sınırlıdır. Bihrûz Bey'in bu dil karmaşası 19. yüzyılın tartışmalarına benzer, Dekadanlık tartışmasındaki suçlamaları hatırlatır. Servet-i Fünûncular bambaşka bir dil inşa etmek ister fakat bazılarının göre Bihrûz Bey'in yaptığı gibi lügatten rastgele manasız kelime seçerler. Hepsinin ortak isteği, duygu ve düşünce dünyasını yansıtabilecekleri, söz-yazı birliği içinde inşa edilmiş yeni bir dildir. Toplumsal ve siyasi koşullar ortaya yeni dil anlayışları çıkarır. Bihrûz bu dönemde söz-yazı birliğine geçiş sürecindeki bireyin parodisi gibidir. Romanda ise, perspektif içeren, manzarayı aktarabilecek görselliği sağlayan yeni bir dil inşa edilmelidir. “Kelimeler şeyleri resmetmeye borçludur” lakin Bihrûz Bey, bu sözün ne demek istediğini bir türlü anlamaz (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 111). Bihrûz Bey burada “epistemolojik bir duvara çarpar,” “sözcüklerin nesnelere yerini tutması” felsefi bir sorundur (Parla, 2014, s. 140). Bu sorun ancak 19. Yüzyılda değişen dünya karşısında dilin yetersizliği fark edilince tartışılır. Söz-yazı birliği kelimelerin şeyleri resmetmesine olanak veren bir sistemdir. Modern roman da bu sistem kurulduktan sonra tam manasıyla ortaya çıkmıştır. Dilin sadeleşmesi meselesine bugün bakıldığında aslında bunun sadelikten çok bir anlam sorunu olduğu görülür. Bihrûz Bey de bu anlam noktasında takılır. Onun kendi dili karşısındaki bilgisizliği de romanda vurgulanır.

Arapça, Farsça ve Türkçenin karışımı olmasından yakınılan dile modernleşme sürecinde Batı dillerinden sözcükler de girer. Bihrûz Bey, Fransızca'yı bilmediği gibi eski şiir dilini de anlamakta zorlanır. Eski dilde yazılmış şiir kitapları, sözlükler hep konağın izbe yerlerinde, toz toprak içinde çürümeye bırakılır. Çalışma odasında eline geçen, dadısının zorla verdiği Vâsıf-ı Enderûnî'nin *Divân-ı Eş'âr*'ını karıştırmaya

başlar. Vâsıf'ın gündelik unsurları barındıran şiir dilini küçümser. Burada rastladığı bütün sözcükleri yanlış anlar, Lügat-i Osmaniye'yi karıştırır, yine de saçma çıkarımlarda bulunur. Kelimeler şeyleri resmetmeye borçlu ise “Bihrûz Bey yazdıklarını hiçbir zaman anlayamayacak ve anladıklarını da yazamayacaktır, çünkü yaşantısıyla dili arasında köprü yoktur (Parla, 2014, s. 144). Sonunda Vâsıf'ın bir şarkısındaki “siyeh-çerde” ifadesine takılıp kalır. Kalemdeki diğer beylerin çözemediği bu ilk dizenin kara yağız delikanlı anlamına geldiğini sonradan öğrenir. “Bir siyeh” ifadesini bersiye diye okuyup, Fransızca sözlüklerde araştırır. Kitabı daha ilk açtığında yazıyı tuhaf bulur, Çinceye benzetir (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014, s. 115). Söz-yazı birliği kurulsa da Bihrûz Bey, kendini ifade edemeyecek kadar topluma yabancılaşır.

*Araba Sevdası*, Bihrûz Bey'in eleştirilen dili aksine, iç konuşmalarla, perspektifli manzaralarla, üçüncü kişi nesnel tasvirleriyle sözü karşılayan bir yazıya ve Tanzimat devri bireyinin iç çatışmalarını parodik bir dille vermeye çalışan, modern roman özelliklerine sahiptir. Dönemin edebiyatının en tartışılan konusu, dil üzerinde durur. Kelimelerin şeyleri resmetmesi ve içselliğin dilinin kurulması Halid Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*'ında büyük ölçüde gerçekleşecektir. Onunla birlikte dil meselesi içsel bir sorun haline gelecek, ustalıkla ruh durumuna işlenecektir.

### 3.3 Gömülü İdealler ve İçselliğin Keşfi

19. yüzyıl başında bir devlet programı haline gelen modernleşme hareketi toplumsal yapıda ve bireysel kimlikte keskin bir bölünme yaratıyor, devrin edebiyatı bu inşa sürecinde iki yapı arasında bocalayan bireyin hangi yolu izleyeceğini gösteriyordu. “Asır sonu Osmanlıları” ise değişimi dışarıdan kurgulayarak biçimlendirmeye çalışan önceki nesilden “değişimin içinde bizzat değişimin kendisi olarak biçimlenmeleriyle” ayrılıyordu (Uysal, 2014, s. 30). Yenileşme süreci bireyciliğe doğru ilerledikçe edebiyatın içeriği de değişti. Bu değişimin romandaki temsilcilerinden Halid Ziya'nın 1896'da tefrikasına başlanan ve 1897'de kitaplaşan *Mai ve Siyah* adlı romanında toplumsal meselenin üzerinde yükselmiş birey, kendi içselliğini tam manasıyla bulur.

Bir dönüşüm romanı olan *Mai ve Siyah*'ta eserin tamamlanma süreciyle başkişinin ruh hali dönüşümü paraleldir. Ahmet Cemil'in ideallerinden vazgeçiş süreci, manzaranın

değişimi alegorisiyle verilir. İç insan olarak Ahmet Cemil, manzarayı bir ruh hali levhasına dönüştürür. *Mai ve Siyah*'ta manzara, ideallerin ve eserin temsil olarak keşfedilir ayrıca romanın estetik zeminini oluşturur. Manzara iki şekilde vardır, birincisi "hülya" olarak, ikincisi dışarıdan görüldüğü haliyle ruh durumunun arkılığı olarak. Ahmet Cemil, Bihrûz Bey'le kıyaslandığında içinde yaşadığı dünyanın değişimi karşısında bilinçlidir. Bihrûz Bey'in dış dünyaya kapalı gözleri ancak romanın sonunda altüst oluşla açılırken Ahmet Cemil her an manzaranın içindedir ve eserinde doğanın parçası olan görsel bir dünya yaratmak ister. Ahmet Cemil'in etrafında dönen yenilik rüzgarı, onu mevcut dili, tercüme tekniklerini ve edebiyatı sorgulamaya götürür. *Araba Sevdası*'nda bu meseleler, arada kalmış alafranga tipin kısır döngü içinde kendini hiçleyişi olarak parodik bir dille anlatılırken, şair Ahmet Cemil'in hayatının esas meseleleri olurlar, dolayısıyla romanda içselliğin dili konuşur. Bu meseleler üzerine düşünür, dalgın bir "temaşayla" hayatının gidişatını seyrederek. Modern dünyada insan bir bakışsa, Ahmet Cemil, nesnesini içselleştirmiş dalgın bir bakıştır. Bihrûz'un içinde bir figür olmak istediği Avrupalı, zengin hayatın kendisi romanda süslü bir manzarayı meydana getirirken, Ahmet Cemil eserinde kendi içsel dünyasının ikiliklerini, maiyi ve siyahı tüm derinlikleriyle yansıtan bir manzarayı görmek ister: "O ne yazmak istediğimi bilsem; onu şöyle karımda resmi çıkarılmış, tasvir edilmiş görmek mümkün olsa; işte o vakit, zannediyorum ki artık ölebilirim" (Uşaklıgil, 2018, s. 39). Anlatmak istedikleri zihnindedir fakat "rüyalarda tutulamayan şekiller gibi parmaklarının arasından kaçarlar" (Uşaklıgil, 2018, s. 39). "Hissettiklerini tahlil etmesine" imkân verecek, söz-yazı birliği içinde kendini ifade etmesini sağlayacak bir dilden mahrumdur (Uşaklıgil, 2018, s. 39). Mevcut dil modern ben'in iç dünyasını resmetmeye yetmez. Ahmet Cemil, eserinde "istediğini yapamamaktan, düşündüğünü kâleme tersim edememekten" dolayı üzüntü duyar (Uşaklıgil, 2018, s. 77). Hayatının bütün manzarasını eserinde resmetmek ister, buna uygun dili arar. Romanda doğayla olan ilişkiye ve dil arayışlarına uygun olarak üçüncü kişi nesnel tasvirinin kullanıldığı geometrik perspektif içeren manzaralar mevcuttur. Ahmet Cemil, yaratmak istediği dilden bahsederken bir doğa manzarasını tasvir eder, bu tasvir geometrik perspektifi içerir: "Bak şu semaya, ne görüyorsun? Mai... Mailiklerden mürekkep bir derya... Gözlerinle onun içine girmeye çalış; o mailikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mai... Daima mai... Değil mi?" (Uşaklıgil, 2018, s. 39). Ahmet Cemil burada Hüseyin Nazmi'nin bakışını yönlendirerek onun bakışının merkezde olduğu bir perspektif kurar. Bu perspektif maviliklere açılır ve sonsuzluk hissi verir.

Daha sonra gözü hareket ettirerek adeta optik bir düzenek kurar: “Sonra bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Siyah... Daima siyah değil mi? İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki yukarı bakılsa mai ve daima mai; aşağı bakılsa siyah daima siyah...” (Uşaklıgil, 2018, s. 39). Altını kazıdıkça sonsuz derinliğe giden üç boyutlu bir manzaranın hayalini kurar. Tasvir ettiği geometrik perspektifli manzara gibi bir eser inşa etmek ister. Hatta eserinin manzarası zihninde bellidir fakat bir türlü şekil veremez:

Bir taze ruh ki hayata bir ümit incilâsıyla açılıyor, güya semanın bakir sinesine güneşin busesinden, onu sevda dudaklarının temasından tutuşmuş bir bahar sabahı... Fakat sonra yavaş yavaş ufuk yanmaya, etrafa bir ateş havasının baygınlıkları yayılmaya başlıyor, o saf ve taze ruha hayatın ilk mihnetleri yavaş yavaş sokuluyor (Uşaklıgil, 2018, s. 77).

Yazıdaki perspektif ve bu tasvirin kendisi, dille oluşturulacaktır. Ahmet Cemil uygun dili kurduğunda, eserindeki ruh durumunu taşıyan, onunla birlikte şekil değiştiren bir manzara ortaya çıkacaktır. Ahmet Midhat Efendi'nin 1897 yılında yayımlanan “Dekadanlar” adlı makalesiyle başlayan, *Servet-i Fünûn* dergisi etrafındaki yazar ve şairlerin eleştirildiği dil tartışması, edebiyatın yeniden tanımlanması açısından önemlidir (Uysal, 2014, s. 38). Devrin romanı bu polemğin etkisiyle dil meselesini sorunsallaştırır. *Araba Sevdası*'nın tamamında dilin yanlış kullanımının parodisi yapılır. Her iki romanda da lügat karıştırır, iç dünyayı yansıtacak yeni bir dil aranır. *Mai ve Siyah*, bu bağlamda Edebiyat-ı Cedide'nin eleştirilere verdiği bir cevap niteliğindedir. Tanzimatçılar dili bir eğitim ve toplumsal uyarı aracı olarak yeniden inşa etmek isterken, onlar edebiyatın estetik yanını uyandırmak, dili bu öğreticilik amacından kurtarmak isterler. Bu tartışmadaki saldırılar, Servet-i Fünûncuların kendi dil, imge ve üslûp anlayışlarını açıklamasına sebep olur, anlaşılabilirliğin ne ifade ettiği, edebiyatın misyonu meselesi, yeni imge biçimleri ve bunların taklit olarak görülmesi konusunda kuramsal metinler ortaya koyarlar (Uysal, 2014, s. 41). Tanzimatçılar, söz-yazı birliğini konuşma diline yakın bir üslûp olarak nitelerken Servet-i Fünûncular yeni dil yaratmanın yolunu başka yapılarla arar. Onların istediği, görülmemiş imgeler ve ifadelerle kurulmuş, kendi içine kapalı, içselliğin dilidir.

Daha çok kamusal veya göreneksel olanın ifadesine hizmet eden bir dil mi, yoksa daha çok bireysel ya da psikolojik olana adanmış bir dil mi? Ama bir

noktadan sonra, Edebiyat-ı Cedide yazarlarındaki öznelci vurgu, sorunu bir derece farkı olmaktan çıkaracaktır. O noktada, dilin üzerine Narkissos'un gölgesinin düştüğü fark edilir: Dışavurum ihtiyacı, ruhun kaprisleri, kısaca üslûp girmiştir işin içine: Dilin kendine bakışı, yazarın kendi imkânsız suretini arayışına dönüşmüştür (Koçak, 1996, s. 103).

Bu arayış, Mai ve Siyah'ın tem problemlerinden biridir.” Edebiyat-ı Cedide'nin dili “kendini zorladığı için sınır ve imkânlarının da farkına varan, kendi üzerine eğilmiş, kendine bakan bir dildir” (Koçak, 1996, s. 98). Ahmet Cemil de edebiyatta olması gereken dil üzerine, bu hassasiyetle düşünür. Ahmet Cemil'in içsel dilinin oluşması, Servet-i Fünûncuların yaşadığı toplumsal koşulların etkisiyle içe dönükleşmesine benzer bir ortamda gerçekleşir. “Aşılmaz bir dış engelle karşılaşan eylem kendi üzerine döner, içselleşir, öznel bir fikir (ideal) haline gelir” (Koçak, 1996, s. 108). Karatani, Meiji döneminde Samuray sınıfının kaldırılmasıyla hayattaki amacını ve sosyal statüsünü belirleyen unsurları yitiren askerlerin içe dönükleştiğini ve içselliklerini yansıtan eserler ürettiğini söyler. Edebiyat-ı Cedide'nin de içinde bulunduğu baskı ortamı, edebiyatın içe dönükleşmesine, bireyselleşmesine ve romanlarda iç manzaraların, ruh tahlillerinin, imge ve sembollerin oluşmasına sebep olur. Romanda Ahmet Cemil'in idealleri hep bir manzaranın maviliğinde kendini gösterir. “Manzara olarak manzara” içsel insan tarafından keşfedilir. Ahmet Cemil'i diğer roman kişilerinden ayrı kılan bu içselliğin dilini aramasıdır. Bu sebeple eserinde Servet-i Fünûncuların dil arayışlarına benzer bir arayış içindedir. Yeni dili bulmak için Hüseyin Nazmi'yle divanları karıştırırlar:

Fuzuli'leri, Baki'leri, Nef'i'leri, Nabi'leri ve Nedim'leri araştırdılar, bir aralık bunların bazısında hele Nef'i'de buldukları lisan haşmeti fikirlerini örttü, hislerini bunalttı. Elfazın tantanası altında şaşırdılar, güftesiz bir beste mırıldanmak kabilinden yalnız bu lisan musikisine aldanarak okudular, sonra o musikinin esas ruhuna dikkat etmek istediler. Fakat onlar, o kadar sâmit yahut o kadar tarraka arasında o derece candan mahrum göründü ki ruhlarını istedikleri gibi titretmekten uzak kaldı” (Uşaklıgil, 2018, s. 35).

Ahmet Cemil için lisanda ruh gerekir. Ona göre Fuzuli'nin saf ve samimi dilinin üzerine “sanat ve ziynet” gibi iki bela musallat edilmiştir. Bu devrin şairleri daha ziyade kuyumcu gibidir. Dili cansız bir kütleye çevirirler (Uşaklıgil, 2018, s. 16). Ahmet Cemil'in arzu ettiği dil Tanzimat'ın dilinden de ayrıdır, o şiirde ahengi arar.

“Bilseniz, şiirin nasıl bir lisana muhtaç olduğunu bilseniz! Müttekellim bir ruh kadar belîğ olsun, bütün kederlerimize, neşvelerimize, düşüncelerimize, heyecanlara tehevvlere tercüman olsun; bir lisan ki bizimle beraber gurubun mahzun renklerine dalsın düşünsün, bir lisan ki ruhumuzla beraber bir matem in yeisiyle ağlasın” (Uşaklıgil, 2018, s. 16). Tanzimat’la birlikte sözün yazıdaki karşılığı olacak sade dil, Edebiyat-ı Cedide’yle bütün hislere tercüman olacak bir ahenkli bir dile evrilir. Ahmet Cemil, “nağmeler, renkler ve derinliklerin” olduğu “tamamıyla bir insan olan” dili ister. Bu “zapt olunamaz, anlaşılabilir, bir kaide altına alınmaz” ve ruhu titreten nağmeler, Bourget’nin tanımladığı kitabın, sayfanın, cümlelerin ve nihayetinde kelimenin bağımsızlığına yer açan dekadan tarzına benzer (Uysal, 2014, s. 38). Nasıl ki resim sanatında geometrik perspektif bireyin bakışını merkeze koyarak tabloyla resmin bakışmasını sağlıyorsa “bütünüyle insan olan bir dille” yazılmış perspektifli metinde de okur eserle bakışır, onda kendisini bulur. Metin düzeyindeki manzarayı zihninde canlandırarak hikâyenin içine girer. Bu bakımdan romana bakmak bir tabloya bakmak gibidir. *Mai ve Siyah*’ta insan olmanın her yönü, acılar, elemeler ve hayal âlemi, kısa süreli mutluluklar geometrik perspektif içeren manzaralarla verilir. Yazarın içsel insanı yani Ahmet Cemil’i hikâyenin merkezine yerleştirmiş olması, manzarayı onun gözünden vermesi ve bu yolla ruh tahlili yapması, *Mai ve Siyah*’ı modern bir roman yapar. Yazar, *Araba Sevdası*’nda olduğu gibi çağının farkında bir roman kâleme alır. Burada tespit edilecek manzaraya ilişkin unsurlar, modern romanın kökenini oluşturur, zaman içinde manzara değişik şekillerde evrilerek romanda iskeletin kurulmasında rol oynar. *Mai ve Siyah*’ta hem manzara ve perspektif düzleminde hem de içsellik’in dili düzleminde modern bakış açısının izleri görülür. Edebiyat-ı Cedide mensuplarının liberal düşüncelerden etkilenişi romanda bireyin ruh tahlilini etraflıca vererek bir “insan manzarası” kuran dili yaratmalarına yardım eder. Görmenin liberalleştiği bu yüzyılda, roman da Tanzimat’ın yüklediği toplumsal sorumluluklardan sıyrılarak bireyselleşir. Yeni bir üslûp ortaya çıkar. Manzara bu dönemde hem geometrik perspektifin derinliğine hem de modern romanın zeminini oluşturan içsellik’e kavuşur. Hüseyin Nazmi ve Ahmet Cemil, bütün eski şiirleri, nazireleri, tahmisleri, tesdisleri parçalar, iyi şair olabilmek için “her şeyden evvel okumak, duygularını terbiye etmek lazım olacağını” anlarlar, böylece sıradan bütün Batı eserlerini okumaya başlarlar (Uşaklıgil, 2018, s. 39). Nasıl ki bir tablo yaratmak ya da onu anlamak için bir göz terbiyesi gerekiyorsa, içsellikle kurulmuş edebiyat

dilini manzarayla yansıtmak için de duygusal terbiye gerekir. Kelimeler şeyleri resmeder, *Mai ve Siyah*'ta ise bu resme bakılıp içsellik keşfedilir.

*Mai ve Siyah*'ta tercüme meselesinin de üzerinde durulur. İki arkadaş satın aldıkları Fransızca şiir mecmuasını, “güneşin altında, denize karşı, Taksim Bahçesi'nde ta o tepede, Üsküdar'ın denize akan levhasının karşısında” okurlar (Uşaklıgil, 2018, s. 36). Bu “yeis dolu, derin melâlli” şiirleri tercüme etmekte zorlanırlar. Tercüme ettikçe şiirin “yeis levhasındaki renkler sislenir,” ve çeviri “bestesi kaybolmuş bir güfte gibi soğuk” gelir (Uşaklıgil, 2018, s. 37). Şiirde hissedilen kederi mevcut dilde karşılayan bir yapı yoktur. Ahmet Cemil, şiiri tercüme etmeye çalışırken eski kelimeleri kullanmak istemez. Ona göre asıl metnin tarzını koruyarak tercüme etmek gerekir fakat önemsiz ifadeler biraz süslenebilir. Hüseyin Nazmi ise kelimenin anlamını tam olarak karşılayan bir tercüme uygun görür (Uşaklıgil, 2018, s. 37-38). Tercüme üzerine bu düşünceler, Karatani'nin bahsettiği gömülü idealler tartışmasına benzer. 1890'da yazarlar Ogai Mori ve Şoyo Tsubouçi arasında geçen bu tartışmada Shakespeare tercümesinde izlenecek yollar tartışılır. Tsubouçi'ye göre bir çeviride iki yöntem vardır: “İlki, kelimelerin anlamlarını ve dilbilgisel kuruluşlarını metinde gördükleri gibi izah etmeye dayanır ve ayrıca bu yöntem, retorik stratejileri de içerir” (Karatani, 2011, s. 167). Ahmet Cemil tarzın muhafaza edilmesinden yanadır. “İkinci açıklama yöntemi, yani interpretation şayet muhakeme kabiliyeti yüksek bir eleştirmen tarafından tatbik ediliyorsa okur için çok faydalı ve de etkileyici olabilir” (Karatani, 2011, s. 167). Ancak kabiliyetsiz birinin elinde eser yanlış anlaşılabilir. İdealle kastedilen bir metnin içindeki anlam ve konudur. Hüseyin Nazmi'yle Ahmet Cemil yaptıkları çeviriden hiç memnun olmayıp bırakırlar. Çünkü kendi dillerinde duyguyu tam olarak karşılayan ifadeler mevcut değildir, uygun kelimeleri bir türlü bulamazlar. Tsubouçi'ye göre iyi bir yazarın eserinde gömülü idealler vardır, bu ideallerin çok büyük ve önemli görüldüğü zamanlar olmuştur. Fakat natüralizm küçük şeyleri ideal hale getirir, iyi bir eser de tek bir ideale indirgenemez (Karatani, 2011, s. 168). Orhan Koçak'a göre “Halit Ziya ve arkadaşlarını, her türlü duyarlık ve eğilim farkının ötesinde ve bu farkları da yönetecek biçimde Ahmet Midhat gibi gelenekçilerden ayıran yapısal etken, idealin girişidir” (Koçak, 1996, s. 108). Ahmet Cemil, yazacağı eserin kendisini bir ideal olarak görür. Bir matbaa sahibi olmak ve Lamia'yla evlenmek de diğer idealleridir. Hayatını bu ideallere erişecek istikamette şekillendirir. Fakat roman, bu ideallerin eriyişi, kaybedilişini gösterir. Realizmin bir

özelliği olarak ideal, bir “erek (telos)” olmaktan çıkar, eserin yanmasıyla yok olur gider. Ahmet Cemil’in eserindeki ideali, göğün daima mavi, yerin daima siyah olduğu derinlikli bir eserdir. İdealini resmedecek, onları manzaraya gömebilecek bir ifade biçimini arar. Ahmet Cemil, istediği tarzda yazılmış bu Fransızca şiiri okurken manzarayı keşfeder:

Sedasının ahengi samimi bir teessürle veznin ağır cereyanı üzerinden mariz bir seyelan ile akıyor, kelimeler uzun bir matem nalesi tarzında hafif îvicaclarla uzanıp gidiyordu. Bu kıraat tarzı şiirin yeis ve melalini büsbütün tefsir etti. Bu suretle manzume bittiği zaman her ikisi de sükut ettiler, bu bir nevi sekir veren şiir şarabı beyinlerini okşayarak uyuşturmuştu. Öyle sakit, gaşy olmuşçasına karşılarında güneşin şaşasıyla parıldayan levhaya; ta uzakta denizin aguşuna süzülen Üsküdar’a, beride bir müddet devam edip sonra birdenbire inkita eden Boğaziçi’nin menazırına, Üsküdar iskelesinden kalkan bir vapura, Beşiktaş’tan karşıya aheste geçen bir kayığa, uzun uzun baktılar (Uşaklıgil, 2018, s. 38).

Romanda manzara hiç olmadığı kadar içselleşir, ruh haline dönüşür, bakarak düşünceye dalmanın bir aracı olur. Anlatıcının dili karakterin diliyle benzerdir. Düşünceler ve duygu durumu manzarayı farklı açılardan görünür kılar. Karatani’nin dediği gibi özne ve dil artık birbirlerine karşı dışsal nesnelere olmaktan çıkar (Karatani, 2011, s. 73). Söz-yazı birliğin ilk dönemi Tanzimat’ta konuşma dili, yazı dili ve sadelik meselesi üzerine yoğunlaşırken Halid Ziya’yla birlikte dil bunlardan çıkarak “içsellik derinliklerine inmiş olur,” onunla birlikte “içsellik doğrudan ve apaçık bir şey olarak özerkleşir” (Karatani, 2011, s. 72). Halid Ziya’nın eserlerinde manzara yazı aracılığıyla icat edilir, insanın ifadesi olan bir nesir kurulur. Duygu durumu altüst oluşun kapısını açar, yazar Ahmet Cemil’in ruh halini manzarayla inşa eder. Doppo Kunikida’nın *Ölüm* adlı kitabında roman kişisi “duyularının evrendeki tüm nesnelere hep bir ince deri katmanıyla” ayrıldığını hisseder (Karatani, 2011, s. 74). İçsellikle bu ayrım ortadan kalkar, insan dünyaya içkinleşir, nesnede var olur. “İçsellik içsellik olarak var olması bireyin kendisinin kendi sesini duyması denebilecek buradalığın kurulması anlamına gelir (Karatani, 2011, s. 74). Ahmet Cemil duygularını doğanın “levhalarıyla” ve renkleriyle anlatır. Doğa insansılaştır, insansa doğanın parçası olarak onunla bütünleşir. Karatani’ye göre de “bizim gördüğümüz doğa çoktan insanlaştırılmıştır,” manzarayı insanın kendisi yaratır (Karatani, 2011, s. 70). Bunu mümkün kılan dildir. Ahmet Cemil bunun farkında



gibidir, o sebeple kendini ifade etmesini sağlayacak yeni yapıları arar. Okuduğu Fransızca şiir onu içsellikliğini, kederini bir manzaraya yansıtma imkânı verir. Şiir diliyle içsellikliğini inşa edilir. Ahmet Cemil eserinin kendi ruh manzarasını tüm renkleriyle vermesini, doğa nasılsa eserinin de öyle olmasını ister.

Jun Eto'ya göre tasvir “şeylerin resmedilmesi değil, şeylerin kendilerinin belirmesi olduğu için” söz-yazı birliğı “şeylerle ‘kelimelerin’ yeni bir ilişkisinin belirmesidir” (Karatani, 20110, s. 77). Kelime şeyi resmetmeye borçludur fakat yeni ortaya çıkan manzarayı tasvir etmek için yeni bir dil gerekir. *Araba Sevdası*'nda Bihruz Bey yaşanan toplumsal değişim içinde kendi duygu durumunun farkında olacak bilince sahip değildir dolayısıyla bu dili yaratmaktan da yoksundur. Onun kendini ifade edebilmek ve ortaya estetik bir mektup çıkarmak için çabalamaları mizah unsuru olmaktan öteye gitmez, üzüntüsü, aşkı ve asaleti hezeyan ve yanılısamadır. Mektup da hayalindeki manzarayı tamamlayacak bir nesnedir. Ahmet Cemil'in de hülyaları vardır ancak bunlar içsel bir manzara çerçevesinde aktarılır. Eserinde kendini ifade edebilmek için doğa durumuna başvurur. Nitekim Ahmet Cemil'in hikâyesi eserinde istediğı gibi maviden siyaha doğru bir doğa görüntüsünün içinde ilerler. Bu yolculuk ışıklı, mavi bir manzaranın karanlık gecenn içinde yutulması gibidir. Eserin oluşumu, tamamlama süreci ve ardından yok edilişi, hülyalarının gerçekleşmesi ve ardından yok olup hiçliğe karışmasına benzer. Bu ifade biçiminin oluşması için, manzaranın hiç olmadığı kadar belirgin olması, duygu durumunu karşılaması gerekir. Ahmet Cemil, içsellikliğini yansıma yeri olarak manzarayı aynı zamanda bir düşünme mekânı olarak görür: “Ahmet Cemil müsaade istedi, o aydınlık ve kalabalık bir yere şu gizli ve yarı karanlık ciheti tercih ediyor, buradan ayaklarının altına serilen Haliç'in ve İstanbul'un münevver bir sema altında manzarasına karşı düşünmek istiyordu” (Uşaklıgil, 2018, s. 18).

Ahmet Cemil'in bakıp hülyaya daldığı manzara aynı zamanda onu bekleyen acı sonu tasvir eder. Onun düşleriyle “gittikçe burgacına alan gerçeğin çatışması” romanda bir gerilim ortamı oluşturur, hem ekonomik hem de estetik anlamda çöküşe gider (Finn, 2003, s. 153). Ahmet Cemil'in çöküşe doğru giden yolculuğı “Bârân-ı elmas”a benzetilen bir gökyüzü manzarasıyla başlar, “Bârân-ı dürr-i siyah”ın altında biter. Onun ve eserinin yolculuğı git gide koyulaşan bir manzaranın içinden geçer. Gökyüzü manzarasının içselleştirilerek uzun uzun tasvir edildiğı Bârân-ı elmas bölümünde bu ifadenin merkezde olduğu birtakım hayaller anlatılır. “Bakınız, işte gözlerinin önünde

gördüğü bu şeyler; başının üzerine açılan bu semada, yazın şu sıcak gecesine mahsus bir buğ ile örtülü zannolunan bu mailikler içinde titriyormuş, dalgalanıyormuş kıyas edilen bütün bu yıldız alayları, bunlar bir Bârân-ı elmas değil mi” diye başlayan bu bölümde görülen manzara silikleşir, manzara olmaktan çıkar, iç dünyanın sembolü olur (Uşaklıgil, 2018, s. 24). Ahmet Cemil’in içe döndüğü, düşünceye daldığı bölümlerde tasvirler romantikleşir, manzara bulanıklaşır. Romanda hayallere dalınacağı zaman seyredilen manzara kaybolmaya başlar, gözler bulanıklaşır: “Ahmet Cemil’in yine gözleri bulanmıştı. Akşam rüzgarının hafif darbeleriyle çırpınan ipek örtüsünün içinde Lamia’nın çehresini bir bulut altında görüyordu” (Uşaklıgil, 2018, s. 134). Yaklaşmadan önce bir manzara olarak Lamia’nın görünüşü gayet berraktır: “Ta belinde küçük küçük kırmalarla büzülerek sırtında dikişsiz bırakılmış kıvrıklar, omuzlarından yanlarına düşen açık yenler, belinden aşağıya yanlarını latif bir yuvarlaklıkla tersim ettikten sonra düşüp ayaklarının her hatvesiyle sağa sola nazenin bir raks ile sallanan etekler (...) (Uşaklıgil, 2018, s. 132). Burada hayalin karışmadığı tasvirler vardır.

Lamia’nın piyanosunu dinlerken manzaraya bakışı Ahmet Cemil’in içsel bakışının en iyi örneklerinden biridir. Bu bölüm bütünüyle geometrik perspektif içerir. “Büyük lambanın kırmızı kalpağından yakut renginde bir ziya intişar ederek bütün bu odayı alevden bir renge boyamıştı” cümleleriyle başlayan manzara mumların ışığıyla birden Ahmet Cemil’in kaybetmek istemediği bir hayale dönüşür:

Bu gül ziyası içinde şimdi Lamia onun gözünde sihirli bir inkişaf ile sanki büyüyor, o dar omuzlar genişliyor, şu küçük başa bir vüs’at geliyor, bu küçük çocuk yükseliyor, şu nahif mahluktan o pembe renk içinde, bu rakik nağmeler arasında silkinerek, saçlarından ziya köpükleri serpererek bir genç kız çıkıyordu (Uşaklıgil, 2018, s. 84).

Bu noktadan sonra gözleri, Lamia’yı değil, bir nazenin hayalini görür. Manzara kaybolur. Ahmet Cemil “sevda hülyaları” ile mest olmuşken Lamia’nın sesiyle uyanır. Burada bakışını çevirerek “manzarayı keşfeder:”

Ahmet Cemil başını çevirdi. Şimdi gözleri kamaşmıştı. Bir müddet geceye bakamadı, sonra yavaş yavaş gözleri alışınca hayret etti. Deminki manzarada bir tebeddül vardı. Şimdi sema lacivert bir şişeden süzülen ziyaya benzeyen hafifçe bir su halinde yarı şeffaf, ötede beride yıldızlar hemen hemen beyaz idi;

bacalar, çatılar, ağaçlar, demin birer siyah kütle olan bütün bu eşya şimdi parıltılı bir su ile yıkanyor gibiydi (Uşaklıgil, 2018, s. 85).

Yazar diğer romanlardan daha ustalıkla bir şekilde karakterin gözlerini doğada dolaştırır. Manzarayı keşfedişi çoğu yerde optik gözün hareketini temsil eden “başını çevirdi” ifadesiyle gerçekleşirken, bu manzaralara bakıp hülyaya dalması ise “gözlerin bulanmasıyla” tasvir edilir. Ortaya çıkan manzara Ahmet Cemil’in ruh hali tarafından şekillenir. Roman bu ruh halinin izlediği yol üzerinde ilerler. *Mai ve Siyah*’ın iskeleti manzara ve içsellikle inşa edilmiştir. Bu da *Mai ve Siyah*’ın modern bir roman olduğunu gösterir. Halid Ziya, modern romana köken oluşturan manzara ve perspektifin temelini atan kişidir.. Nazar, temaşa ve levha sözcüklerinin sıkça geçtiği bölümlerde yazar, Ahmet Cemil’in gözlerini bir noktaya sabitleyerek adeta bir tabloyu seyrettirir: “Hafif bir rüzgar uçuyor, bütün bu levhanın şekillerine hafif bir hareket veriyordu; şimdi gözlerini nasb ettiği sema noktasından küçük beyaz bulutlar peyda oluyor, rüzgarın önüne düşmüş, çılgın bir seyirle uçuşuyordu” (Uşaklıgil, 2018, s. 86). Ahmet Cemil, manzaranın sabit noktasına gözünü dikerek onunla bakışır, tıpkı geometrik perspektifli bir tabloda karşısındaki insan gibi, kendini manzaranın karşısında var eder. Manzara içselliği inşa eden bir sistem olarak romanda yeri alır. Ahmet Cemil ise manzaranın karşısında git gide bir manzaraya dönüşür. *Mai ve Siyah*’ta gözün hareketi Ahmet Cemil’in yeni manzaralar keşfetmesine neden olur, kendisi bir bakış olarak manzaranın üzerinde gezer: “Ahmet Cemil’in gözleri, bunlardan ayrılarak bayırın üstünde uçuyor, mütebessim elvanıyla manzaraların îvicaclarıyla, yeşil tepelere doğru tırmanmış yahut mai sulara doğru akıvermiş gibi duran binalarıyla Boğaz’ın sakin levhasına dikiliyordu” (Uşaklıgil, 2018, s. 120). Ancak muhayyilesi bu renkli ve canlı manzaraları eritir, Ahmet Cemil’in yine gözleri bulanır: “Bazen bu levha gözlerinin içinde bulanıyor; tepeler, sular, yalılar, bütün güzel sekiler, manzaralar bir fırça darbesinden kopma renkleri imiş de yekdiğerine karışarak bir hamur haline geliyormuş gibi oluyordu” (Uşaklıgil, 2018, s. 120). Birçok yerde gerçeklikten hayale geçiş, manzaranın bu şekilde kaybolmasıyla yaratılır.

Romanda manzaranın keşfi olan adlandırılabilir bir yer de yüzün keşfidir. *Sergüzeşt*’te Celâl Bey, resmine model yaptığı Dilber’in gözyaşlarını görünce adeta model dile gelir, bu altüst oluşla birlikte ressam modelin yüzünü canlı bir manzara olarak keşfeder. Böylece aşık olur. *Araba Sevdası*’nda Bihruz Bey, Periveş Hanım’ı romanın son sahnesinde yakından gördüğünde bir manzara olarak yüzünü keşfeder ve

altüst olur. Son olarak *Mai ve Siyah*'ta da o ana kadar bir çocuk olarak gördüğü Lamia, peçesini açtığında Ahmet Cemil, bir manzara olarak yüzü keşfeder. Bu roman kişileri, maskenin altındaki yüzü keşfederler, bu kadınların bütün düşüncelerinden ayrılmış sade yüzleri, onlarda manzara olarak yeni manalar bulmalarına, içselliklerini ve aşklarını bu yüzlerde keşfetmelerine neden olur. Kadın bu romanlarda, keşfedilen bir manzara olarak vardır. Halid Ziya'da bu manzara içselliğin dili sayesinde derinleşir.

İçselliğiyle yeni manzaralar kuran Ahmet Cemil, bu romantik tavrını hayatın gerçekleriyle yüzleşince yitirmeye başlar. Karatani, manzaranın keşfinin romantizm akımı içinde doğduğunu söylemişti. Realizmde de manzara başka tür altüst oluşlarla ortaya çıkar. Şklovski'nin gerçekçiliği alışkanlığı kırmak olarak tanımlayışından yola çıkarsak, Ahmet Cemil için bir alışkanlık olan "hülya," büyük hayal kırıklıklarıyla yerini gerçek dünyanın acımasızlığına bırakır. Bu en büyük altüst oluştur. Hakikatin farkına vardıkça bir "hülya esiri" olduğunu anlar (Uşaklıgil, 2018, s. 218 ). Bütün hülyalarını yitirince daha gerçekçi bir göz manzarayı seyretmeye başlar:

Uzaklaştıkça karşısında Cihangir tepesinde denize doğru inen bayır küçük mülevven taş parçalarından üzerine bir levha işlenmiş uzun, yüksek bir duvar şeklinde yükseliyor; öteden parça parça kaçarak saklanıyor gibi görünen Beyoğlu sırtıyla Galata yokuşlarının üzerinden kalkmış mütecessis bir baş gibi yangın kulesi iri gözleriyle bakıyor (...) Şimdi vapur biraz daha serbest ilerliyor, artık bu manzaralar evvelkinden çabuk uzaklanıyor, ufkun sislerine boğuluyordu (Uşaklıgil, 2018, s. 235).

İstanbul'un birçok semtinin resmedildiği bu uzun tasvirde vapur ilerledikçe manzaralar ufuk çizgisinde kaybolur. Burada hareketli geometrik perspektif, üçüncü kişi nesnel tasviriyle verilir, Ahmet Cemil vapurun içinde perspektifsel bir derinliğe doğru ilerler. Ahmet Cemil bu manzaraya, sabit bir şekilde gözlerini dikerek vedalaşır. Perspektifi belirleyen bakışın öznesi Ahmet Cemil'dir. Son bir kez bu manzaraya doğru başını çevirir: "İşte güneş orada, ta Marmara'nın denizlere dökülen ufkunda, parçalanmış bir dağ enkazı şeklinde yığılmış bulutların arkasında iniyordu" (Uşaklıgil, 2018, s. 237). Ahmet Cemil'in belki de son kez gözleri bulanır, manzarayı kaybeder. Romanın başındaki mai idealler siyah bir umutsuzluğa dönüşür, Bârân-ı elmas, hülyaları ve aslında var olmayan bir manzarayı resmederken Bârân-ı dürr-i siyah olur, hayatın kendisi bir manzara olarak yeniden keşfedilir:

O vakit denize baktı: siyah bir deniz... Karanlığın içinde geminin kenarından esmer bir köpükle kaynaşarak firar eden o siyahlıkları görüyor, altında mahuf, mühiş, adem vehmi veren siyahlıktan başka bir şey görmüyordu (...) Dalgalar uzun, kalın birer siyah yılan gibi kıvrana kıvrana, yuvarlana yuvarlana açılıyor; belirsiz bir lisan ile sonsuz zulmetlerin uzaklıklarına doğru serilerek onu davet ediyordu (Uşaklıgil, 2018, s. 237).

Ahmet Cemil de Dilber gibi manzaranın derinliklerine dalmak ister fakat yapamaz. Onun yerine manzaranın içine doğru bir yolculuğa çıkar. Maiden siyaha geçiş, yaşadığı bütün zihinsel altüst oluşu açıklar, hülyalardan vazgeçişini onu dilsel bir altüst oluşa götürür. Roman boyunca arayıp durduğu dili hakikatte bulur. Eserini yakması bu hülyaların yok oluşunun bir sembolü gibidir. Modern roman, Halid Ziya'nın metin içinde kurduğu bu sistemler üzerinde yükselir. Manzara *Mai ve Siyah*'ın inşasının temel taşlarından biri haline gelir.

Ahmet Cemil'in dil arayışları, 19. yüzyıldaki dil arayışlarına benzer. Modernleşen bireyin kendini ifade için yeni yollar araması, bu yolda yaptığı hatalar özellikle *Araba Sevdası* ve *Mai ve Siyah*'ta belirgindir. Ahmet Cemil, Baudelaire'in tasvirindeki gibi "bilinç kazandırılmış bir kaleydoskop"tur. Gözündeki hülya perdesi kalktığında manzarayı gerçekten görür ve bunu aktarabilecek içsellik dilini üretir. Romanda üçüncü kişi nesnel tasviri kullanır, Ahmet Cemil'in duygu ve düşünceleri doğrudan anlatılmaz, onun baktığı manzaradan gösterilir. Manzara, ruh halinin aynası gibidir. 19. Yüzyıl romanı, Halid Ziya'nın kurduğu dil, ifade ve perspektif sistemi içinde en olgun noktasına erişir. Ahmet Cemil içsel, psikolojik insandır, *Mai ve Siyah*'ın içsellik, ruh tahlilleri ve şeyleri birer manzara haline getirişi, roman tarihi boyunca çeşitli şekillerde ortaya çıkan tiplerin ve tasvir şekillerinin temelini oluşturur.



#### 4. SONUÇ

Bu çalışmada incelenen romanların her biri manzara inşasının farklı adımlarını gösterdiği için seçilmiştir. Modernleşmeyle birlikte edebiyatın da sahasına giren yeni birey, kendini ifade edeceği başka bir alan ister. Giderek olgunlaşan ve insanın ifadesi haline gelen bir dilin yaratılması, manzaranın keşfiyle ilişkilidir. Modern edebiyatın başlangıcı, toplumsal bir altüst oluşun gerçekleştiği yenileşme devrine denk gelir. Bu devirde bakışı yönlendiren bir “görme rejiminin” dünyaya yayılması, modernleşmenin tarihini, aynı zamanda bakışın tarihi yapar. Bakışın yolu izlenerek modern romanın doğuşunda etkin olan edebi kökenler görülebilir. *Sergüzeşt*, *Araba Sevdası* ve *Mai ve Siyah*, manzaranın farklı şekillerdeki sunumunu vererek bireyin ve içselliklerinin romandaki inşa sürecini gösterir.

*Derinliğin Keşfi*'nde, modern edebiyatın doğuşu, bir köken eleştirisiyle ele alınır. Karatani, “Peki, kökenlerin (origins) kendisinde var olan ‘altüst oluş’un kökenlerini sorgularsak ne olur?” diye sorarak onları kendi içinde değerlendirmeye dayalı bir eleştiri kurar (Karatani, 2011, s. 214). Ulus-devletin kuruluşuyla birlikte ortaya çıkan yeni edebiyat tarihi anlayışı, “geçmişe ait eserleri adeta Antik Çağ’dan Orta Çağ, Yakın Çağ ve Modernite’ye yönelmiş bir edebiyatın ‘evrimi’, ‘derinleşmesi’ ya da ‘gelişimi’nin ürünleriymiş gibi konumlandırılmıştı” (Karatani, 2011, s. 167). Halbuki bu köken icatlarından öte, edebi eserin kendisinde mevcut olan ve modern insanın içselliklerine karşılık gelen yapılar vardır. Roman bu yapıların oluşturduğu temel üzerinde yükselir. Karatani’ye göre Modern Edebiyat Batı’ya özgü bir "altüst oluş"un ürünü de olsa, bu "altüst oluş"un temel özellikleri Batı’dan ziyade (çünkü orada bu altüst oluşun kökeni gizlenmiştir) Batılı olmayan ülkelerde daha dramatik bir şekilde görünür kılınır (Karatani, 2011, s. 214). Bu sebeple 1890'lara, Japonya’nın modernleşme devrindeki edebiyata odaklanır (Karatani, 2011, s. 214). Bu çalışmada 19. yüzyıl romanı üzerinde durulmasının sebebi de budur. Karatani bu tarih anlayışından yola çıkarak, modern romanın kökenlerini manzara, içsellik, perspektif, söz-yazı birliği gibi konularda arar. Bunlar modern bireyin kendini ifadesine olanak veren biçimsel araçlardır. Dolayısıyla bu yapıların gelişimi modern edebiyatın gelişimiyle paraleldir. Doğu edebiyatları Batı’nın çizgisel tarihine uyarlanmaya çalışıldığında genelde acemi, çocuksu ve gecikmiş bulunur. Ancak edebiyatın her

coğrafyada aynı çizgide gelişmesi mümkün değildir. Batı'nın edebiyat anlayışı da sürekli değişim halindedir, bu sebeple mutlak standart yoktur. Tarihi kronolojik çizgiye indirgeyen bu görüş aynı zamanda Batılı olmayan ülkelerin kendi modernleşme süreçlerine bakışının bir yansımasıdır ve toplumsal, kültürel, siyasi farkları ihmal eder. Batı'nın ilerlemesi karşısında kendilerini geri kalmış, gecikmiş, eksik bulan bu toplumların aydınları, yazıyı bu açığı kapatmak için kullanırlar. Çizgiyi takip etmekte gecikmek hem toplumu hem de bireyi esir alan bir ikilik duygusunu doğurur. Doğu'yla Batı arasında kalmış, her ikisine de yabancılaşmış tipler, kimi zaman romantik kimi zaman realist kimi zaman da mizahi bir üslubun içinde edebiyatın konusu olurlar. Bu bile başlı başına, edebiyatın Batı çizgisini takip etmeyeceğinin kanıtıdır. Biçim aynı olsa da içerik, kendi toplumsal meselelerine odaklanır. Edebiyat-ı Cedide'yle birlikte romanın konusu bu toplumsal bir varlık olan insanın iç dünyası olur.

Karatani, *Derinliğin Keşfi*'nde çizgisel tarih anlayışına sahip klasik eleştirinin yerine modern romana köken oluşturan fenomenleri araştırır. Avrupa'da Rönesans, Aydınlanma ve diğer gelişmelerin etkisiyle uzun bir süreçte şekillenen, fikrîsel arka planı olan modernlik, Batılı olmayan ülkelerde modernleşme programının gereği olarak daha kısa sürede yoğun bir biçimde yaşanır. Karatani'ye göre ulus-devlet edebiyatının standartları, modernleşme sürecinde ortaya çıkan yapılar tarafından belirlenmiştir. Modern edebiyat Batı'nın çizgisel tarih anlayışından doğmuştur. Bu sebeple bugünkü romanı anlamak için, onun tanınmaya başlandığı modernleşme sürecindeki kökenlere inmek gerekir. Ancak bunlar incelendiğinde edebiyatın gelişim süreci hakkında doğru bilgiye ulaşılabilir.

Tanzimat döneminde Osmanlı aydınlarının edebiyatı toplum eğitimi için araçsallaştırması bir kenara bırakılırsa -ki bunlarda arka plan toplumsal meseleler olsa da bu meselelerin yüküyle hareket eden bir birey az çok görünür- Aydınlanma fikrinin de etkisiyle birey yavaş yavaş edebiyatın konusu olmaya başlar. Kaldı ki bu dönemde ve öncesinde sosyal hayat da bireyin özel yaşamına önem verecek yönde şekillenir:

İstanbul ve İzmir gibi büyük kentlerde, daha Aziz döneminde bile, bütün siyasal tasaların ötesinde kendi talepleriyle ortaya çıkan bir özel yaşam alanının geliştiğini biliyoruz. Dönemin siyasal çalkantıları içinde doğan yenilikler (basın, yeni tiyatro ve edebiyat), bu dünyaya bir tür kırılmayla giriyor, kişiyi



kamusallığa çağırın o kürsü konuşması edasından sıyrılarak bireysel tatlara dönüşüyordu (Koçak, 1996, s. 109).

Batı'yla iletişimin kolaylaşması, ulaşım ve haberleşmenin gelişmesi, gazetelerin yayımlanmaya başlaması, başka kültürlerin tanınmasına yardımcı olur, ekonomik ve politik yönden değişimler toplumun sınıfsal yapısını etkilemeye başlar. Batı'yla iletişim halinde olan aydınlar yeni bir dünya görüşünü, sanat anlayışını ve bilgiyi gazete aracılığıyla yaymaya başlarlar. Bireyin ve şahsi hayatının değeri bu dönemde yükselirken, onun kendini ifadesine olanak tanıyan yeni sistemler ortaya çıkar. Bu sistemlerden biri romandır. Roman belli köklerin üzerinde büyümüştür. Bu kökler de bireyin içselliğine bağlı olarak şekillenmiştir.

Perspektifin icadıyla birlikte terbiye edilen, değişen bakış dünyayı farklı açılardan görmeye ve resmetmeye, edebiyatta da kendini ifadeye olanak veren dilin ve yeni yapıların ortaya çıkmasına neden olur. Karatani, önce İbnü'l Heysem'in matematiksel görme kuramına dayanan sonra Rönesans'la birlikte resim sanatına giren perspektifle romanda manzaranın inşa edildiğini söyler. Geometrik perspektif, bir tablonun karşısında gözlerini kaçış noktasına çevirmiş, kendini ve eseri bakışıyla var eden modern özneyi kurar. Resim tarihinde geometrik perspektifin doğuşuyla bireye giden yeni bir kapı açılır. Bu birey, belli bir ufuk noktasına açılıp ilerleyen bir pencerenin içinden doğaya ve kendisine bakar. Bir doğa görüntüsü karşısında içselliğini görünür kılar. Doğayla bütünleşme hissini yaşar. Daha önce Orta Çağ ikonalarında, insan tarafından görülmek gibi bir kaygı yoktur, önemli olan Tanrı'ya görünmektir. Bu ilahi dünyada insan, Tanrı'nın ve yarattığı âlemin varlığının simgesi olmaktan öteye gidemez. Doğu'da resim konusundaki dini yasaklar da iki boyutlu, belli konuları resmeden minyatürleri doğurur. Manzaranın içine doğru gidildiğini gerçeklik yanılması veren, üç boyutlu bir derinlik algısı yaratan geometrik perspektif, esere belli bir mesafede duran kişinin bakışını zapt eder, onu yönlendirir. Aslında matematiksel bir icat olan bu tür perspektifin sanata sıçraması, devrin insanı merkeze koyan felsefi düşünce yapısına uyar. Geometrik perspektifin içinde modern insan belirir. Bu insanın manzaraya bakarak çıktığı yolculuk, gördüklerini yeni bakış açısıyla ifade etmesine yarayacak yeni bir dil üretir. İçselliğin dilidir bu. Değişen algının ve bakışın ortaya çıkardığı dil olan perspektifin yazıdaki şekli "üçüncü kişi nesnel tasviridir." Tablo ile izleyici arasındaki mesafe gibi, anlatıcı olaylara ve kişilere karşı bir mesafe kurar, edebiyattaki gerçeklik yanılmasını meydana getirir. Hep

mevcut olduğu halde o ana kadar farkında olunmayan manzaradaki bir detayın aniden fark edilmesi, Karatani tarafından “altüst oluş” kavramıyla açıklanır. Bu altüst oluşun ardından ise her zaman bir keşif gelir.

Bu çalışmada incelenen romanlarda, giderek derinleşen geometrik perspektifli manzaralar, bireyin içselliğini yansıtmaya alanı olarak yine onun bakışıyla var olur. Bu üç romana Karatani'nin gözüyle bakıldığında içselliğin dili ustalaştıkça bireysellik romana hâkim olduğu görülür. Romantik ve gerçekçi tasvirlerin iç içe geçtiği *Sergüzeşt*'te manzara, romanın atmosferini oluşturmak için kullanılır. Ana karakterlerinden birinin ressam oluşu, doğaya renk, ışık, perspektif algısı olan bir gözle bakışı ve sevdiği kadını bir manzara olarak keşfedişi roman için önemli bir yeniliktir. Üstelik Celâl Bey, Paris'te ressam Gérôme'un öğrencisi olur. Yani geometrik perspektifli manzaralara alışık bir göz terbiyesi varır, kendisi de perspektifli manzaralar yapar. Romanda, optik bakışın hareketleri, ufuk çizgisinin belirtilmesi, renklerin ruh haline göre belirmesi, yeni dünyanın görme rejiminin edebiyata yansıdığını gösterir. *Sergüzeşt*'in geometrik perspektif içeren manzaraları olduğu kadar yer yer yazarın müdahalesiyle perspektif çizgisinin bozulduğu yerleri vardır. Romanın başında Dilber'in sabah vapurdan inip bir manzaranın içine doğru yürümesi ve sonunda karanlık gecede Nil'e doğru yürümesi, hayatının burada resmedilen manzaranın içinde boğularak son bulması önemli yeniliklerdir. Kojin Karatani, modern edebiyatın kökenlerini hem öznellik hem de nesnellik açısından ele alarak bunların romanda birbirini üreten aygıtlar olduğunu ileri sürer. Bakışın merkezindeki özne, nesnel bir manzara tasvir etmeye çalışır. Bu da perspektifle mümkün kılınır. O sebeple Karatani, realizm ve romantizm karşılaştırmasından ziyade bu yapıların kuruluşunu irdeler. *Sergüzeşt*'te de dil ve manzara romantik ve realist unsurlar arasında gidip gelir fakat yazar her iki üslupta da manzarayı inşa etmeye çalışır. Manzara bu romanda hem atmosfer hem de derinlik yaratma amacı taşır.

*Araba Sevdası*'nda ise gözleri kendi hayalinden başka bir şey görmeyen, “şık, zengin ve asil” bir manzaranın içinde kendisini düşleyen, bunun gerçek olduğuna inanan Bihrûz Bey, hayali ve gerçek manzaranın arasında dönüp durur. Onun iki kültür arasında bocalayışı romanın mizahi katmanını oluşturur. Burada asıl önemli olan anlatıcının Bihrûz'a karşı koyduğu mesafedir, aynı mesafeden manzara geometrik perspektifle verilir. Bihrûz'un manzarayı keşfi ancak romanın sonunda Periveş Hanım'ın yüzünü görmesiyle gerçekleşir. Ancak onun parklarda bahçelerde gezişi,

Beyazıt meydanındaki sergileri gözlemleyişi, Periveş'in peşinde koşarken her hareketinin ayrıntılı şekilde verilmesi üçüncü kişi nesnel tasvirinin ustalıklı kullanıldığı yerlerdir. Bihruz da kendini zengin, lüks ve Avrupalı bir manzaranın içinde hayal eder, o manzaranın eksik parçalarını tamamlamaya çalışır. Kurguda, kendini hiçlemeye yönelik art arda gelen altüst oluşlar yeni manzaraların ortaya çıkmasına neden olur. Bihruz Bey'in ruh hali de iç konuşmayla verilir. Burada içsellik dilin kurulmaya başlanmıştır.

Manzaranın bir ruh durumu olarak keşfedilmesi ve o ruh durumunu yansıtan dilin keşfedilmesi Halid Ziya'nın romanlarıdır. Onunla birlikte içsellik özerkleşir, bütün bir romanın konusu haline gelir. *Araba Sevdası*'nda içsellik ifade edecek bir dil ironik şekilde aranırken, *Mai ve Siyah*'ta vücuda getirilmeye, "resmedilmeye" çalışılan bir eser vardır ve içsellik yansıtan dil arayışı ciddi bir sorundur. Hayatın karşısında duyduğu elem ve yeisi yansıtacak, bütünüyle keşfedilmiş bir manzara olacak eseri inşa etmek ister fakat bunu nasıl yapacağını, "modern ben" olarak kendini nasıl ifade edeceğini bilemez. Karatani'nin modern romana köken oluşturduğunu söylediği yapıların hepsi *Mai ve Siyah*'ta mevcuttur. Ahmet Cemil'in kendisi içsel insandır, manzaradan ilham alır, onun karşısında hülyaya dalar bazen de onu hayatın katı gerçekliği olarak keşfeder. "Bireyin 'iç dünyası' toplumun sorunlarından büsbütün uzak bir alan mıdır öyleyse; 'toplum içindeki insanın' da bir iç mekânı yok mudur?" diye sorar Orhan Koçak (Koçak, 1996, s. 95). Ahmet Cemil aksine, toplumun ve onun içindeki konumunun farkında olan, kendini Hüseyin Nazmi gibi refah içinde bir yaşamda hayal eden, bu hayatları gözlemleyen bilinç sahibi bir roman kişisidir. Kalabalığın arasındaki içsel gözdür. Halid Ziya'nın "hülyaların esiri" olan bu karakteri, modern insanın iç sıkıntısının işlendiği romanlara köken oluşturur. *Mai ve Siyah*'la içsellik idrak etmiş, yaşamın ve bir manzara olarak dünyanın farkına varmış psikolojik insan ortaya çıkar. Sözün yazıyla karşılandığı, yazarın mesafesine gerek kalmadığı bütünüyle içsellik özerkleştiği bir romandır bu. Ahmet Cemil'in arzu ettiği, bütünüyle bir "insan" olan dili, Halid Ziya, *Mai ve Siyah*'ta yaratır. *Sergüzeşt* ve *Araba Sevdası*'nda olduğu gibi bu roman da hem inşasıyla hem de devrini yansıtmasıyla bir manzaradır. Edebiyattaki manzara algısı, önce geometrik perspektifli bir manzarayı resmederken zamanla görüntü hareket etmeye başlar, daha sonra da insanın kendisi bir manzara haline gelir. Nitekim Nazım Hikmet'in resmettiği "insan manzaraları" buna örnektir. Şiir de manzarayı resmetmek adına dizinin imkanlarını

genişletir. 19. yüzyıl romanı, resimle edebiyat arasındaki bağ fark edildiğinde, yeni devrin manzarası keşfedildiğinde ortaya çıkar.

Çalışmanın başındaki sorulara dönecek olursak, öyleyse modern bir “kendini ifade” ve bakış açısı dönemin edebiyatında nasıl bir sistemle mümkün kılınmıştır? Modernleşme sürecindeki bireyin algısı ve bakış tarzı değişince, dil artık eskileşir ve yeni duyguları, düşünceleri tarif edecek ifadeleri barındırmaz. Karatani’nin söz-yazı birliği dediği sistem Japonya’nın modernleşme sürecinde dilin sadeleşmesi, yeni alfabe önergesi ve duygulara karşılık gelecek şekilde düzenlenmesini içeren bir harekettir. Osmanlı’nın 19. yüzyılı, özellikle gazetenin ortaya çıkışıyla dil meselelerinin gündeme geldiği bir dönem olur. Özellikle *Araba Sevdası* ve *Mai ve Siyah*’ta dil üzerine düşünen başkişiler vardır, devrin dil tartışmalarına göndermeler yapılır. Sorunun cevabı ise ortadadır. Modern bireyin kendini ifade etmesi için söz-yazı birliği içinde üretilmiş bir dilin içselliği yansıtacak bir form içinde yer alması gerekir. Bu form manzara ve tasviridir.

İkinci soru, bu süreçte yaşanan algı değişimi ve yenilenen bakış tarzı, 19. yüzyıl Türk edebiyatında nasıl bir yapıyı ortaya çıkarmıştır? Yeni bakış tarzının ortaya çıkardığı yapı romandır. Roman içselliği diliyle inşa edilir, insanı insana ifade eden psikolojik tahliller, manzaralar, tasvirler bu dönem romanında inşa edilir. İnsanlar ne düşüneceklerini baştan söyleyen mazmunlarla dolu, sanatlı şiirlerden ziyade artık belli bir pencereden hayatın kendisine açılan bakışla yeni manzaraları keşfetmek ister. Manzarada kendi içselliklerine dalmak ister. *Araba Sevdası* ile *Mai ve Siyah* bu isteğin açıkça görüldüğü romanlardır.

Son olarak, modernleşmenin ifadesi ve “derinlik” bakımından romanı diğer türlerin yanında ayrıcalıklı yapan nedir? Roman çok sayıda yeni ifade biçiminin, cümle yapısının ve hikâyenin uzun veya kısa, çeşitli şekillerde anlatılabileceği bir özgürlük alanı sunar. Dilin kısıtlayıcı kalıplardan kurtarılabilmesi bir ortamı meydana getirir. Romanda derinliği sağlayacak en önemli teknik geometrik perspektiftir: “Modern Batı Avrupa’daki ‘ben’, Descartes’ta olduğu gibi, belli bir perspektifsel konfigürasyon sayesinde var olur” (Karatani, 2011, s. 181). Bu perspektif kurulumu önce resimde gerçekleşerek özneyi bakışın merkezine koyar. Romanda ise yeni bir dil ve manzarayı inşa eder. Manzara keşfedildiğinde roman da keşfedilmiş olur. 19. yüzyıl Türk romanına bakıldığında, ufuk çizgisinden kaybolan manzaralar, dalıp giden hülyalı

gözler, birbiri ardına sıralanan tepeler, manzarayı aydınlatarak keşfettiren nurlar, ziyalar, ışıklar ve manzaranın içine doğru yürüyen kişiler bir derinliği inşa eder. Kimisi de kendi iç manzarasına döner, bu sefer ruhunun derinlikleri romanda başka bir manzarayı resmeder. Romanın kökenleri, yüzyıllar içinde çehre değiştirir, o günün koşullarında farklı bir manzarayı tasvir eder. Nasıl ki resimdeki geometrik perspektif, modern bireyi ortaya çıkararak misyonunu tamamlıyorsa, aynı birey tarafından onun sabitliği ve yönlendiriciliği kırılarak, perspektifin yok edildiği yeni bir resim doğduysa edebiyatta buna benzer bir kırılma yaşanır. Bugünkü resim de geometrik perspektife karşı gelerek ortaya çıkar. Manzara ve perspektif uzun bir devamlılıktan sonra, romanda değişik tekniklerle bambaşka bir hale dönüşür. Ama bir yanda hep varlığını sürdürür. Özellikle Halid Ziya'nın açtığı yolda, bireyin içsel diliyle birçok farklı ifade biçimi ve roman yapısı ortaya çıkar. Romanın dili ve neyi resmetmesi gerektiği her zaman tartışılan bir konu olmuştur. Roman modern hayatın gelip geçici anlarına uygun olarak niteliğini değiştirir. Derinlik keşfedildiği anda onu sarsacak yeni akımlar gelir. Bu çalışma, romanın ilk yüzyılına dönerek bakış, perspektif, manzara içsellik gibi modern romana köken oluşturan yapılara dönmeyi hedeflemiştir.



## 5. KAYNAKLAR

- Adorno, W. A. (2004). Çağdaş Romanda Anlatıcının Konumu. *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ahmet Midhat Efendi. (2011). *Felâtnun Bey ile Rakım Efendi*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Akgül, A. (2016). Osmanlı Türk Romanında İstanbul Tasvirleri ve Perspektif Kullanımı. *Osmanlı İstanbul'u IV*. İstanbul: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları.
- Altuğ, F. (2014). [Sunuş] *Araba Sevdası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anders, W. G. (2000). *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı – Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anderson, B. (2015). *Hayali Cemaatler – Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Artun, A. (2017). Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm. *Modern Hayatın Ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudelaire, C. (2017). *Modern Hayatın Ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M. (2014). *Militarist Modernleşme – Almanya, Japonya, Türkiye*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belting, H. (2015). *Floransa ve Bağdat – Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2016). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2017). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2019). *Manzaralar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (1971). *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Crary, J. (2015). *Gözlemcinin Teknikleri*. İstanbul: Metis Yayınları.

Çiğdem, A. (2007). Batılılaşma Modernite ve Modernizasyon. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* (3). s. 68-74.

Dino, G. (1952). “Samipaşazade Sezai Bey’in Sergüzeşt İsimli Romanında Gerçekçiliğin Payı”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 10, 1-2.

Dino, G. (2008). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Ergüven. M. (1995). Türk Resminde Manzara/Doğa İkilemi. *Türkiye’de Sanat – Plastik Sanatlar Dergisi*. sayı 21. s. 24-31.

Erol, T. (1980). *Başlangıçtan Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi*, c.1, İstanbul: Tıglat Yayınları.

Esenbel, S. (2015). *Japon Modernleşmesi ve Osmanlı – Japonya’nın Türk Dünyası ve İslam Politikaları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Evin, A. Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Felski, R. (2010). *Edebiyat Ne İşe Yarar?* İstanbul: Metis Yayınları.

Finn, R. P. (2003). *Türk Romanı – İlk Dönem 1872-1900*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Florenski, P. (2017). *Tersten Perspektif*. İstanbul: Metis Yayınları.

Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*. Ankara: İmge Kitabevi.

Frisby, D. (2012). *Modernlik Fragmanları*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gökberk, M. (1993). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gürbilek, N. (2014). *Kör Ayna Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yayınları.

İnalcık, H. (2013). *Rönesans Avrupası – Türkiye’nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İrepoğlu, G. (2003). Vanmour ve Levnî: Aynanın İki Yüzü. *Lale Devrinin Bir Görgü Tanığı – Jan Baptiste Vanmour*. İstanbul: Koçbank Yayınları.

Jusdanis, G. (2015). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür – Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kant, I. (2017). *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*. İstanbul: Hil Yayın.



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

Kaynar, H. (2012). *Projesiz Modernleşme – Cumhuriyet İstanbul’undan Gündelik Fragmanlar*. İstanbul Araştırma Enstitüsü.

Kılıç, E . (2010). Teknik ve Üslup Bakımından 1930’lara kadar Türk Resminde Manzara. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0 (21), 123-141.

Kılıçbay, M. A. (1985). “Osmanlı Aydını.” *Tanzimat’tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* 1. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kırmızıaslan, K. (2016). *Oğuz Atay’da Manzaranın Keşfi*. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Koçak, O. (1996). Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme. *Toplum ve Bilim*. 70, 94-150.

Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. İstanbul: Metis Yayınları.

Levend, A. S. (1972). *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Lewis, B. (1993). *Modern Türkiye’nin Doğuşu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Mardin, Ş. (1985). “Tanzimat ve Aydınlar.” *Tanzimat’tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, 1. İstanbul: İletişim Yayınları.

Mardin, Ş. (2017). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Massignon, L. (1962). İslam Sanatlarının Felsefesi. *Din ve Sanat*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Merleau-Ponty, M. (2016). *Göz ve Tin*. İstanbul: Metis Yayınları.

Moran, B. (2011). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, 1. İstanbul: İletişim Yayınları.

Nabizade Nazım, (2016). *Zehra*. İstanbul: Özgür Yayınları.

Namık Kemal (1979a). Rüya. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, c.1. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları. (Namık Kemal. (1908). Rüya. *Matbaa-i İctihad..* s. 10-47).

- Namık Kemal (1979c). Mukaddeme-i Celâl. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, c.1. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Namık Kemal. (1979b). Lisân-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmidir *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, c.1. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları. (Namık Kemal. (1866). *Tasvir-i Efkâr*. 416).
- Namık Kemal. (2018) *İntibah*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nerval, G. (2004). *Doğu'da Seyahat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Öndin, N. (2000). Türk Manzara Resmi. *Muğla Üniversitesi SBE Dergisi*, c. 1, sayı 2.
- Pamuk, O. (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Panofsky, E. (2017). *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Parla J. (2014). *Babalar ve Oğullar – Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Recaizade Mahmud Ekrem. (2014). *Araba Sevdası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı – 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Renda, G. (2001). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Promete Yayınları.
- Said, E. (2013). *Şarkiyatçılık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Samipaşazade Sezai. (2016). *Sergüzeşt*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Simmel, G. (2007). “The Philosophy of Landscape”. *Theory, Culture & Society 2007 (SAGE, Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore)*, Vol. 24(7–8): 20–29
- Simmel, G. (2017). *Modern Kültürde Çatışma*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şahin Tekinalp, P. (2011). Araba Sevdası: Recaizade Mahmut Ekrem ve Halil Paşa Buluşması. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. 15, s. 185-204.
- Şinasi, (1974). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, c.1. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları; Şinasi. (22 Ekim 1860). “Mukaddeme” *Tercümân-ı Ahvâl*.9.

Tanpınar, A. H. (2010). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, A. H.(2000). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Tanpınar, A. H.(2014). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Uçman, A. (haz.). (2017). *Fransa Sefaretnamesi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2018). *Mai ve Siyah*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Uysal, Z. (2014). *Metruk Ev – Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ziya Paşa. (1979). Şiir ve İnşa. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, c.1. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları; Ziya Paşa. (7 Eylül 1868). “Şiir ve İnşa.” *Hürriyet*. 11.

## ÖZGEÇMİŞ

1992’de İstanbul’da doğdu. İlkokul, ortaokul ve lise eğitimini İstanbul’da tamamladı. 2014 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde lisans eğitimini bitirdi. Aynı üniversitede yüksek lisansa başladı. Bir süre öğretmenlik yaptı ve yayınevinde çalıştı.







