

## Halit Ziya Hikâyelerinde Manzarayla Karşılaşan İçsel İnsan\*

Ayşenur Sarı Koşak\*\*

Öz

Bu makalede, Halit Ziya Uşaklıgil'in çoğunluğu 1890'lı yıllarda yayımlanan hikâyelerinden hareketle modern şehirdeki değişen doğa ve değişen insandan müteşekkil manzaranın, Halit Ziya anlatılarının genel bir izleği olarak "dalıp gitme eylemi" neticesinde, aynı anda hem içsel insan tarafından nasıl keşfedildiği hem de içselliği nasıl oluşturduğu üzerinde durulacaktır. Bunun için de Japon edebiyat eleştirmeni Kojin Karatani'nin manzaranın keşfi ve içselliğin inşasına yönelik teorisinden yararlanılacaktır. Bunun yanında, Karatani'nin "içsel insan" kavramı Walter Benjamin'in "flâneur" ve Ulus Baker'in "toplumsal tip" kavramıyla birlikte ele alınacaktır. Daha sonra makalede iki bölüm dahilinde ilk olarak, Halit Ziya hikâyelerinden "Geçmişin Arasında", "Gerilere Doğru" ve "Güzel Artemisya"da bir zamanlar yaşanılan şehirdeki modernleşme ile o zamanların kaybedilmiş manzarasında hafızada gerilere doğru yapılan yolculukla aranan geçmişe odaklanılacaktır. Takip eden bölümde ise "Penceremin Hikâyesi", "Kırk Para" ve "Ölümünden Sonra" adlı hikâyelerde çeşitli insanlık hallerini gözetleyerek o haller hakkında muhtemel senaryolar üreten içsel insanın seyirlik bir manzara olarak insanı keşfedişine yönelik çıkarımlarda bulunulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Halit Ziya hikâyeleri, manzara, içsel insan, hafıza, insan okuma

\* Bu makale, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Yüksek Lisans programı bünyesinde, Zeynep Seviner danışmanlığında hazırladığım ve 23 Ağustos 2019 tarihinde üniversitenin Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne teslim ettiğim *Halit Ziya Hikâyelerini Temaşa Etmek: Manzaranın Keşfiyle Dışa Vurulan İçsellik* başlıklı tezin ikinci bölümünden yararlanarak oluşturulmuştur.

\*\* Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, Yüksek Lisans Mezunlu.

aysenur.sari@bilkent.edu.tr

Makalenin gönderim tarihi: 21.10.2019. Makalenin kabul tarihi: 03.02.2020.

# Halit Ziya Uşaklıgil's Stories: Where the Inner Man and the Landscape Meet

## Abstract

This article focuses on the mutual relationship between the landscape and the inner man in Halit Ziya Uşaklıgil's stories through reference to Japanese literary critic Kojin Karatani's theories on discovering the landscape and inwardness. Evidently, the act of gazing at a landscape, as seen in Halit Ziya's narratives, demonstrates how the landscape consists of changing city views and its influence on people's inwardness. The notion of "the inner man" shall also be discussed with reference to Walter Benjamin's "flaneur" and Ulus Baker's "social person". The article will firstly shed light on a travel in the past about the lost landscape of the old cities, via memories of the protagonists in the stories "Geçmişin Arasında" (In the Past), "Gerilere Doğru" (Going Back) and "Güzel Artemisya" (Beautiful Artemisia), then it will put forth the implications of the discovery of what is human as a spectacular landscape by observing various human conditions and writing probable scenarios on them in the stories "Penceremin Hikâyesi" (The Story of My Window), "Kırk Para" (The Pinch of Pennies) and "Ölümünden Sonra" (After My Death).

**Key Words:** Halit Ziya's stories, landscape, inner man, memory, reading human nature

## Giriş:

Genel bir ifadeyle on dokuzuncu yüzyıl, dünyanın önde gelen merkezlerinde olduğu gibi Osmanlı coğrafyasının büyük şehirlerinde de insanların birlikte vakit geçirdikleri kamusal alanların varlığının çoğaldığı bir dönemdir. Osmanlı'nın başkenti İstanbul'da genişleyen, yeni açılan caddeler, bu caddelerin üzerine inşa edilen alışveriş merkezleri ve dükkânlar, caddeler üzerinde hizmete yeni açılan tramvaylar, Boğaz ve Haliç'te İstanbul'un deniz kenarındaki semtlerini birbirine bağlayan vapurlar ve mesire yerleri insanların temaşa nesnesi olarak hem birbirleriyle hem de vitrinlerle ve doğal manzaralarla karşılaşma mekânlarını oluşturmuşlardır.

Bu yüzyılın Osmanlı'daki önemli ediplerinden Halit Ziya Uşaklıgil'in eserleri de sıklıkla Osmanlı'nın başkentinde ve bazen makalede örnekleri görüleceği üzere İzmir gibi bir diğer önemli şehir merkezinde, modernleşmeyle birlikte değişen şehir manzarasına yönelik örüntülerin manzaraya bakan içsel insanın zihnini nasıl şekillendirdiğinin başarılı birer örneklerini gösterir. Manzara ve içsel insan birbirlerini karşılıklı etkileyen bir yapıya sahiptir. Modern Japon edebiyatın kökenlerini "manzaranın keşfi" ve buna bağlı olarak içsellik, beden, cinsellik ve yüzün keşfinde arayan Kojin Karatani'ye (2011) göre "manzara" en basit şekilde "[s]abit bir bakış açısına sahip bir insan tarafından bütünsel olarak kavranan bir nesne"dir. (Simmel'den aktaran Karatani, s.33-34). Bu basit tanımı biraz derinleştirmek gerekirse Karatani'nin bu noktadaki dipnotuna bakmak gerekir. *Manzaranın Felsefesi*'nde Georg Simmel, sık sık dışarıya çıkıp engin tabiatta yürüyen, bu yürüyüşü ağaçlara, suya ve evlere yönelik bazen boş, bazense derin bakışlarla tamamlayan insanın bunlardan ya birine ya da en fazla birkaçına topluca bakıyor olduğu için henüz "manzara"ya baktığının farkında olmadığını söyler. Görüş alanına yeni giren bu nesnelere algısını ele geçirmesine izin vermez insan. Çünkü bilinç yeni bütünlüğü ve birliği beklemelidir: Tek tek öğeleri aşır, bunların özel anlamlarıyla bağlantı kurmadan, bunların mekanik montajından ibaret de olmayan yeni bütünlüğü yani manzarayı. Simmel, "Yanılmıyorsam, yeryüzünde çeşitli nesnelere sıralanıp genişlediği bu görüntünün, aynen olduğu gibi gözlerimizde yansıdığı gibi, manzaranın oluşamayacağı bugüne kadar açık seçik bir biçimde tartışılmadı. Bu dış nesnelere manzarayı doğuran kendine özgü ruhsal süreci, çeşitli ön kabuller ve biçimler aracılığıyla açığa vurmak isterim." der (aktaran Karatani, 2011, s.34-35). Sanıyorum, Karatani'nin tezini ortaya koymasında Simmel'in manzaranın tanımına yönelik bu türden açıklamaları oldukça önemli bir paya sahiptir. Nitekim, bir nesne olan manzaranın keşfedilişinde kendisini bir bütünün parçası olarak temaşa eden gözün sahibinin o andaki ruhsal durumunun, o bütünden neden o parçayı tercih ettiğine yönelik etkisi yadsınamaz. Kastedileni daha da açmak gerekirse modern edebiyatın kökenlerini manzara (nesnellik) açısından düşünen Karatani'ye (2011) göre, sadece dışsal bir nesnellik sorunundan ziyade ancak içsel

bir alt üst oluş sonucu mümkün olan manzara, bu farkındalıkla Japon edebiyatında ilk olarak Doppo Kunikida'nın 1899 yılında yayımlanan *Unutamadığım Kişiler* adlı romanında betimlenir (s.37). Bu manzara anlatılarına ilk örneği Osaka'dan vapurla hareket edip Seto İç Denizi'nde karşı manzaraları temaşaya dalan, bu temaşa sonucunda kendi içine dönen, manzarayı kendi içinde yaratmaya devam eden, anılarını canlandıran roman kahramanının durumuyla verir. Bu da manzaraya bakan gözün, gözüne çarpan her şeyi salt geometrik perspektifle anlatmadığını, aksine manzarayı seçerken ve onu *yaratırken* eğleyici rolünü göstermesi bakımından önemlidir.

Karatani'nin ifadelerine göre bir anlamda, manzara keşfedilmek için kendine dönen "içsel insan"ın gözüne muhtaçtır. Karatani'ye (2011) göre olayların büyük çoğunluğunun vapur gibi kamusal alanlarda cereyan ettiği *Unutamadığım Kişiler*, "manzaranın" içsel bir alt üst oluş sonucunda keşfedildiğini gösteren ilk ve en önemli romanlardan biridir (s.39). Aynı zamanda buradaki manzara sadece bir manzara değil, radikal bir alt üst oluşturmaktadır. Manzara, ancak bir alt üst sonucu, çevresine ilgisiz olan, "dışarıyı göremeyen" bir "içsel kişi" (inner man) tarafından keşfedilir (s.40). Karatani'nin "manzara" ve "içsel insan" ilişkisine yönelik bu değerlendirmeleri, manzaranın yalnızca dışarıda olmadığına, insanın kendi içinde de yaratılan bir algılama ve o algıyı yansıtmaya biçimi olduğuna yönelik çıkarımlar yapmıştır. Bu minvalde, manzaranın içinde bulunduğu, yaşadığı, gezdiği, karşılaştığı çevreyi, sokakları, insanları gözlemleyerek onları içinde yeniden konumlandıran, hareketlendiren, konuşturarak yani onları içinde yaşatmaya devam eden insan tarafından keşfedildiği açıktır.

Karatani'nin kavramı olan "içsel insan" Walter Benjamin'in "flâneur" ve Ulus Baker'in "toplumsal tip" kavramlarıyla birlikte kardeş kavramlar olarak nitelenebilir. Walter Benjamin, modernizmi, Paris'te inşa edilen pasajlar ve bu pasajlar içerisinde çevresindeki vitrinleri ve hareketleri gözlemleyerek dolaşan flâneurlerin etkileşimleriyle birlikte ele aldığı denemelerinden birinde flâneurün evinin pasajlar olduğunu yineleyerek cadde/pasaj-flâneur ilişkisini açıklamak için Guys'ın Baudelaire'den alıntılıdığı bir sözünü verir: "Bir kalabalık içerisinde sıkılabilen, aptalın tekidir. Evet yineliyorum, bir aptal-

dır, hem de aşağı görülmesi gereken bir aptal.” (aktaran Benjamin, 2017, s.131). Flâneur aslında yaşadığı, gezindiği caddeyi ya da pasajı bütün içerenleriyle “manzara” olarak algılayan “içsel insan”dır. Ulus Baker’in (2015) flâneur ile pek çok ortak özellik gösteren kavramı “toplumsal tip” ise Baker tarafından dokuz maddede açıklanır. Buna göre, gözlemlenmesi ve yaratımında hayal gücü kudretinin etkili olduğu, toplumsal çevrenin parçası olarak herkes tarafından görselleştirilebilen ve anlaşılabilen “toplumsal tip” (s.91); gerçek psikolojik bir şahsiyet olarak duygusal (s.93), modern (s.96), kendisinin zihin meşguliyetinin bir simgesi veya nesnesi olarak tasarlanmış olmasından önce, ilkin toplum tarafından görülmesi gereken bir “imaj” (s.97), modern bir yaşamın bütün bir manzarasını birlikte resmedebilen anların fotoğrafçılığı ve resimde İzlenimciliğin resmettiği manzaranın parçasıdır (s.98). “İçsel insan”, “flâneur” ve “toplumsal tip” bütün bu içerenlerinin benzerliğinden ötürü üçüz kavramlardır. Bu üçüzlüğün temsilcisi olan modern şahsiyet toplum içinde, caddelerde, kalabalıklarda; görünerek, bir manzaranın parçası olarak, kimi zaman da kendisi zihninde o manzaranın parçasını yaratarak kendini ve çevresini bir “imaj” olarak sunan ya da sunduran kişidir.

Makalenin argümanının daha iyi anlaşılabilmesi için buraya kadar “manzara” ve “içsel insan”-“flâneur”-“toplumsal tip” kavramlarının tanımı yapılmıştır. Bütün bu kavramların Halit Ziya’nın hikâye kahramanları tarafından nasıl temsil edildiğine gelinirse, makaleye konu olan hikâye karakterlerinin ortak noktasının *Unutamadığım Kişiler* romanının manzarayı keşfeden karakteri gibi içsel bir alt üst oluş sürecinin orta yerinde bulunmaları olduğu söylenebilir. İçsel olarak alt üst oluş içsel insan olmak için önemli bir koşul olarak düşünülebilir. Burada bahsi geçecek olan Halit Ziya karakterlerinin tümü dışardan bakıldığında dışarıyla iletişimi yokmuş gibi görünen, yalnız, suskun, hayatlarını başka insanlarla konuşmaktan ziyade onları “temaşa ederek anlamaya ve yaşamaya çalışan”<sup>1</sup> böylelikle de iç dünyasında fırtınalar kopan içsel insanlardır. Onlar devamlı caddelerin içinden, pencerelerden, vapurlardan ve tramvaylardan

<sup>1</sup> Tırnak içerisindeki bu ifade Zeynep Uysal’ın Halit Ziya Uşaklıgil romanlarını analiz ettiği *Metruk Ev* isimli çalışmasında *Mai ve Siyah*’ın ana karakteri Ahmet Cemil için yapmış olduğu bir değerlendirmeden alınmıştır (2014, s. 208).

doğa manzarasından sade insan yüzüne kadar bir nesneye dalıp giderek, bir anlamda manzarayı keşfederek ve kendileri de manzaranın içinde bir imaj oluşturarak onu kendi hayal perdelerinde yeniden yaratırlar. Bu bağlamda Halit Ziya hikâyelerinden “Geçmişin Arasında”, “Gerilere Doğru” ve “Güzel Artemisya”da manzara ve içsel insan arasındaki karşılıklı ilişkiyi anlamlandırabilmek için hafıza, gözlemlenen manzaraların depolandığı ve yeniden üretildiği yer olarak başvuru ilk kaynak olacaktır. Daha sonra ise “Penceremin Hikâyesi”, “Kırk Para” ve “Ölümünden Sonra” adlı hikâyelerde, içsel insanın kimi zaman kalabalıklar içinde caddelerde kimi zamansa özel hayatın merkezi olan evin penceresinden gözünü dürbün gibi kullanıp çeşitli insan kesitlerini odağına alarak, o insanların hayatları hakkında zihninde muhtemel senaryolar yazarak manzara olarak insanı nasıl keşfettiği üzerinde durulacaktır.

## Hafıza

*Aşka Dair*'de “Geçmişin Arasında” adlı, çocukluk ve gençlik anılarını zihninde uyandırmak, kendine eskiden görüldüğü gibi sağlıklı ve yakışıklı bir imaj tasavvur etmek için on iki yaşına kadar yaşadığı Fatih- Suriçi civarındaki mahallesine dönen ihtiyar kahramanın, melankolik bir şekilde şu andaki benliğiyle yüzleşmesinin anlatıldığı hikâyede manzaranın keşfi ve hafızanın birbirini üreten karşılıklı ilişkisi açık bir şekilde görünebilir.

Bunun merkezi bir taraftan Sepetçiler'e, diğer taraftan Saraçhane'ye dönen sokağın köşesinde mebniydi [dikiliydi]. Gözlerimi kapayarak çocukluğumun en derin siyahlıklarına, en uzak bucaklarına hatıramı sevk ettikçe, karanlık gecelerde müfrit [aşırı] bir dikkatle görülyor zannedilen ışılıtar belirsizliğiyle mahiyeti anlaşılmaya vakit kalmadan uyanıp sönen iltimalar [parıldamalar] arasından başka muhitler, başka ufuklar hissetmek vehmindeyim [başka çevrelerin, ufukların hayalini kuruyorum]. Fakat o mıntika dairesinde hatıra ve tahassüslerimin vazih [anı ve duygularımın net] bir levhasını görüyorum. Diyebilirim ki kendimi, o zamanın benini, adım adım bütün tafsilatıyla takip edebiliyorum, gözlerimin içinde onun hiç olmazsa altı senelik ömrünü böyle dönen levhalar şeklinde çevirip yaşattıkça sevilen bir küçük kardeşi büyütüyormuşçasına ruhumda mesut bir handenin mestilerini [gülüşün sarhoşluklarını] duyuram. (Uşaklıgil, 2018, s.106).

Hikâyenin anlatıcısı, Suriçi bölgesinde yürüyerek çocukluk hatıralarını arar. Çevresinde gördüğü manzaradan çocukluğuna yönelik hatıraların canlanmasını arzular. Hafızasını yoklar. Aslında, yürüme eylemi sokakta geçmişe yönelik bir arayış içinde olan içsel insan- flâneur- toplumsal tip için oldukça önemlidir. Nitekim, yürüyüş, şehrin hızlı değişiminin de etkisiyle modern şehir ruhuna aykırı görünür ve yürüyüşün sokak nezdinde gerektirdiği sürekli bakış, bireyin yapılmış yolları geçerek ve genellikle kent sakinlerinin içinde yaşadığı ama farkında olmadığı marjinal bölgeleri keşfederek şehrin resmi temsiline meydan okuma olanağı sunar (Covery, 2011, s.10). Burada kahramanın hatıralarını aradığı manzaradan, kesitler halinde hafızasında canlanan yaşanmışlıkları hep bir “levha” anlatısının içinden gelir. Bu noktada, Halit Ziya'nın anlatısında bir hayli yaygın olarak kullanılan “levha” metaforunun manzara ve içsel insan etkileşiminin devreye girdiği noktalarda zuhur ettiğini belirtmeden geçmemek gerek. Halit Ziya genel olarak anlatılarında nerede, diğer insanlarla diyalog kurmadığı için çevresine ilgisiz gibi görünen ancak onu gözlemleyen “içsel insan” ve onun odaklandığı belli bir manzarayı koyarsa, orada algılanan bu manzarayı bir “levha” anlatısı dahilinde tablo içinde görselleştirerek verir. Gül Mete Yuva'ya (2011) göre Halit Ziya yazınında düşünceye dalma, gerçeği birden fark etme ve duygusal anlar levha oluşturmak için fırsatlardır. Bunun gibi anlarda söze dökülmeyen taraflar genellikle renk ağırlıklı tasvirlerden geçer. Karakterin içselliği, bakışlarının ressamın fırçasını çağrıştırırcasına hareketleriyle ve çoğunlukla da renkle desteklenerek okuyucuya sunulur (s.261). Bu alıntının sonlarına doğru baktığı manzaranın etkisiyle, geçmişindeki kendini bulan ve bu küçük çocuğu gözlerinin içinde farklı farklı levhalar içinde görselleştirerek, belki bir levhada o küçük çocuğa kar topu oynatırken diğerinde de onu okula göndererek, gittikçe büyütür. Burada, çeşitli şekillerde fragmanlar görevi gören levhanın sinematografik yapısına da değinmeden geçmemek gerekir. Nitekim, sinema kentsel manzaranın açık bir parçası olmadan, modern “gösteri toplumu”nu belirlemeden önce, hareket algısı bakımından algı psikolojisinin on dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki krizine bir cevap teşkil etmiştir zira, sinematografi insana imajlar, resimler, fotoğraf ve hakiki teatral veya doğal hareket gibi sıradan

imajların yeniden üretilebileceğini göstermiştir (Deleuzeden aktaran Baker, 2015, s.235). Hafızasının derinliklerindeki çocukluk anılarının izini sürmek için çocukluğunun geçtiği mahalleye giden “Geçmişin Arasında”nın kahramanı, bu anıları tekrar ve tekrar çerçevlenmiş ve hareketli bir levha anlatısının içinden hatırlar ve aktarır. Bu şekilde hafızada izi sürülen geçmişin sunumu, hem anlatının hareketli birer çerçeve dahilinde verilmesi hem de bunların tekrar ve tekrar üretilmesi dolayısıyla oldukça sinematografiktir. Üstelik, manzaranın canlandığı hafızayı “levha” anlatısıyla yansıtması bu hikâyede yalnızca bu alıntıyla da sınırlı değildir. “[b]azen uyandıracak bir hatıra, kaçınıcı bir dakikadan resmi dimağıma mahkûk kalmış [kazınmış] bir manzara yahut birdenbire bir yerden geçerken, garip bir vuzuh [aydınlık] ile tutuşup uyanıveren bir levha için yer yer gecikerek saatlerce dolaşır[dı].” (Uşaklıgil, 2018, s.107) ya da “Bu dakikada, eski ben, tekrar meydana çıkardı ve bu defa mevcudiyeti yüzlerce temas ile bölünerek, müteaddit [sayısız] parçalardan müteşekkil bir âyinede mün’akis [oluşmuş bir aynada yansımış] bir şekil çoğalmasıyla fakat her biri başka bir hatırayı yaşayarak, başka bir manzarayı ihya ederek [canlandırarak], başka bir levhaya hayat vererek, tekrar gözlerimin önünde dirilirdi.” (s.109) gibi örnekler hikâyeye anlatıcısının, çocukluğunda yaşadığı semttteki manzaralara tek tek bakarak, hafızasında çocukluğuna yönelik anıları bir tablo içerisinden görselleştirerek canlandırmaya çalıştığının örnekleridir. Elizabeth Fay (2010), kendini yansıtıcı düşünce (self reflexive thinking) ve imgelemin ilk olarak Wordsworth’ün *The Prelude*’ünde görüldüğünü söyler. Bu eserde, konuşmacı şair kendi ahlaki benliğiyle yüz yüze gelir. Bu yüz yüzeliğin bulunduğu ortam şiirsel ve görsel imgelemin oldukça önemli olduğu hafızadır. Şairin hatırladığı sahneler onu çerçeveler, belli bir perspektiften onun önceki hayatındaki zemini resmeder (s.5).

Halit Ziya’nın ölümünden üç sene önce basılan ve burada bahsi geçen hikâyelerinin aksine son dönem hikâyelerini barındıran *İzmir Hikâyeleri*’nin başlangıç hikâyesi “Gerilere Doğru”da “Geçmişin Arasında”yı çokça hatırlatır bir şekilde bu kez İzmir sokaklarında çocukluk ve gençlik hatıralarını arayan ihtiyar bir anlatıcıyla kar-



şlaşıyoruz. Bu ihtiyar anlatıcı aslında Halit Ziya'nın bizzat kendisidir. Hikâyenin başlangıcından sonuna kadar ara ara, yaş aldıkça “gerilere doğru bakma” ihtiyacının önem arz ettiğinden dem vurulur. “Lezzetli” bir aktivite olan gerilere doğru bakmak ekseriyetle “hayalde”, “gözler kapanarak” yapılır (Uşaklıgil, 2005b, s.17). Yani, dışarıyla bağlantısını kesen ve kendi içine yönelen bir “içsel insan” vardır. Birden anlatıcı kendini “Geçmişin Arasında”nın kahramanının yaptığı gibi Suriçi'nin Beyazıd'dan Fatih'e ya da Dökmeciler'e uzanan muhitlerinde bulur (“Gerilere Doğru” 2005b, s.21). Ancak, anlatıcı bir önceki hikâyedekinin aksine İstanbul'a yönelik geriye gidişini bizzat sokakların kendisini değil, hafızasındaki sokakları gezerek yapar. Daha sonra anlatıcı, gerilere doğru gitmenin hazzını bizzat İzmir üzerinden İzmir caddelerini gezerek, manzaraları yakalayarak tadmaya çalışır. İlk önce otomobille eski Frenk, Rum ve Ermeni mahallelerini gezmeye başlar, ertesi gün de yine otomobille Tilkilik'e, Yokuşbaşı'na, Çakmakfırını'na uğrayarak “[b]enliği[nin] çocukluk ve gençlik şekillerini buralarda tekrar yaşatı[r].” (s.25). Burada dedesinden kalma konağın harabeliğiyle karşılaşmasından sonra ona gelen “ölüm manzarası” hissinden sonra arabaya tekrar atlar, araba şoförüne de “hiçbir şey diyemeyerek”, Kemeraltı Caddesi'ne doğru gitmek için şoföre emir vererek “[b]u aile yurdunun izmihlal [çöküş] manzarasından uzaklara kaçmak iste[r].” (s.26). Burada bir önceki hikâyede “levha” olarak verilen zihindeki görsel canlandırmanın bu kez direkt “manzara”ya evrildiği görülür. Daha sonra anlatıcı Halit Ziya, yazarlık hayatının ilk evresini teşkil eden İzmir'deki genç edip Halit'le yüzleşir. “Gaşyolmuş” bir şekilde “tenha sokaklar”ı arşınladığı gezilerinde bu kez, beş dakika süre içinde “[o]n sekiz yirmi yaşında rüyalar gören ruhu hülya dolu bir genç hayatı yaşa[ta]n” (s.34) musiki de ona eşlik eder. Yirmi dört yaşında terk ettiği İzmir'de çocukluk ve gençlik hatıralarını bulmak için gezintiye çıkan ihtiyar Halit Ziya, hatıralarının büyük bir kısmını insanların ve mekânların yok olmasından ötürü bulamamanın acısını da duyar. Bir zamanlar yaşadığı İzmir'e yönelik hissettiği yabancılaşma duygusunu şu şekilde dile getirir: “Kendimi yabancı bir memlekette, tanınmamış insanlar arasında buldum, sınırlarımdan bir ürperme aktı. Hakikaten İzmir'de, şu benim sevgili İzmir'imde mi idim?...” (s.46). Flâneürün bir za-

manlar içinde özgürce gezindiği pasajların yıkılarak yerlerine geniş caddelerin açılması ve flâneürün bir zamanlar yaşadığı şehrin artık içinde bulunduğu şehir olmamasından duyduğu yabancılık hissine benzer buradaki durum. Kendi evini şehir ve onun mimarisi olarak kabul eden flâneür için evin yıkımı hiç kuşkusuz bir idealin kaybıdır. Bir zamanlar sokakta olanın kaybedilmesiyle artık hem Maistre hem de Huymans'ın bizleri sokağa değil de zihinsel bir yolculuğa teşvik eden gezintisinin biçimine doğru davet eder. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında Paris'te yolculuk etmek, flâneür fiilini karşılamak için “bi-lincin gezinmesine ya da zihinsel olarak yolculuk etmesine izin vermek” anlamına gelen Arthur Rimbaud tarafından türetilmiş başka fiil kullanılır (Covery, 2011, s.57).<sup>2</sup> “Gerilere Doğru”da ise Halit Ziya yirmi dört yaşına kadar yaşadığı şehrin değişiminden dolayı şehre ve kendi gençliğine duyduğu yabancılaşmayı “soyutlanma” ve “hayali yolculuk” yoluyla atlatabileceği bir sığınak olarak denizi bulur. Halit Ziya anlatılarında, denizin; denizdeki kabarmaları, ışık oyunlarını vs. izleyerek yani kendine bir manzara bularak, içine dönen ve kendi içsellliğini keşfeden kahramanlar yaratması bakımından eyleyici konumda olması mühimdir. Halit Ziya'nın kendisi bu kez, *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'i ve diğer eserlerindeki kahramanları gibi denize bakar<sup>3</sup>. Halit Ziya (2005b) denizi şu şekilde anlatır:

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

<sup>2</sup> Bu da Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'suna ithafen “hayali yolculuk” ve “soyutlanma” gibi ikiz temalarıyla Robinsonculuk kavramını çağrıştırır (Covery, “Robinson ve Zihinsel Yolcu”, 2011, s. 57). Bu Robinson figürünün “içsel insan” ve “toplumsal tip”le benzerliği açıkça görünüyor.

<sup>3</sup> Halit Ziya anlatılarında manzara olarak deniz teması özellikle melâl anlatılarında yoğun olarak kullanılan bir izlettir. Örneğin, *Küçük Fıkralar*'dan “Küçük Kambur”da, be-beklikte geçirdiği elim kaza sonucu sırtında kamburu çıkan çocuk karakter çirkinliğini keşfiyle ve bundan kurtulamayacağı sanısıyla kendisini “[u]çurumun kenarında, Mar-mara açıklarına doğru parıldayan denizin karşısında [bulur].” (2004, s. 142).

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

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

İnsanın hayatında hatırat-ı maziyeye tevcih olunan nazar-ı ric’î [geçmişin anılarına dönük bakış] bence aynıyla tersine çevrilerek bakılan

bir dürbüne benzer: Bütün menâzır ve eşkâl [manzara ve şekiller] uzaklarda, ancak fark olunabilen uzun mesafelerde sırayla durur; fakat elvana, hututa [renklere, hatlara] ait olan bütün nazarı rencide edecek nekaisi [noksanları] mesafenin bu'duyla [uzaklığıyla] örtülmüş, gizlenmiştir. Yıkık duvarlar, fersude [eski] binalar, mülevves [pis] sokaklar, hepsi resimlerde güzel görünen menazir gibi latif, hoş, nazarenavaz bir zarafet kesbeder [göz okşayan bir incelik kazanır]. İşte ben de bu dürbünü tersine çevirince bütün eski hatıraları böyle uzaktan bir zarafet-i münceliye [parlak bir incelik] görüyorum[.] Hayat-ı maziye-min [geçmiş hayatımın], çocukluk devre-i mesudesinin [mutlu çocukluk döneminin] içinde hâlâ incila-yı hatırasıyla [anısının parlaklığıyla] gözlerimi taltif eden menazirden [kamaştırın manzaralardan] biri Alcazar d'Amerique Sahnesi'dir.<sup>4</sup> (Uşaklıgil, 2010, s.27).

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

## Manzara Olarak İnsan

Walter Benjamin (2017) Simmel'den de yararlanarak, on dokuzuncu yüzyılda büyük kentlerde otobüs, tren, tramvay gibi toplu taşıma araçlarının gelişmesiyle birlikte insanların birbiriyle konuşmadan saatlerce bakışmak zorunda kaldıklarını, yani bu yüzyılda gözün etkinliğinin kulağın etkinliğine daha ağır basmaya başladığını belirtir (“Flâneur”, s.132). Bu yüzyılda, vapur, tramvay, geniş cadde-

<sup>4</sup> Alcazar d'Amerique: “Alkazar Amerikan Tiyatrosu; İstanbul'daki bazı tiyatro ve sinemaların adı Alkazar'dı. Ancak 19. yy'da, Tophane Caddesi, 216 no'da bulunan Alkazar'ın adı halk arasında Amerikan Tiyatrosu ya da Amerikan Alkazarı olarak bilinirdi. İki sıra locası vardı. Kantocularıyla ünlüydü. Çoğu oyunları pandomim ve şarkılı oyunlardı. Asıl adının Kadriye Hanım olduğu söylenen zamanın ünlü kantocusu Matmazel Küçük Amel-ya kanto yapardı. İzleyicilerinin çoğu gemiciler ve Galatalılardı. Bundan başka Alkazar adını taşıyan iki tane daha tiyatro sonraki [yıllarda] açıldı.” (Hazırlayanın dipnotundan, 2010, s. 27-28)

ler, mesire alanları gibi kamusal alanlarda kendine manzara olarak doğaya ya da mimariye ait manzaranın dışında çeşitli insanları seçen “içsel insan”lar vardır. Burada ele alınacak olan hikâyelerin ortak izleği, kamusal alanda karşılaşmalarla, içsel insanın gözlerini çevirdiği insan manzaralarının onları izleyen gözün sahibi tarafından kendi özgül bireyselliklerinden ayrılarak, yine içsel insanın zihninde onlara yeni senaryolar yazılmasıdır. Halit Ziya anlatısında genel olarak örneklerine bolca rastlanabilen bir durumdur bu. Elizabeth Fayé göre romantik İngiliz resmi ve romanının ortaya çıktığı on sekizinci yüzyıl sonu on dokuzuncu yüzyıl başı dönem, görme ya da izleme, görsel bir pratik olarak tüketim olan alışverişten ayrı düşünülemez. Aslında buradaki “tüketim” vurgusu gözün her şeyi tüketim ve kendini resmetmeyle ilişkilendirdiği Fay’in (2010) altını çizdiği “portre okumaları”nın daha sonra parklarda, sosyal toplantılarda karşılaşılan/izlenen insanların “okunması”yla ilişkilidir (s.35). Bu durum, Mary Hays’ın yarı otobiyografik romanı *Memoirs of Emma Courtney* (1796)’de, baş karakter Emma’nın sevdiği adam Augustus’un portresini onu daha iyi anlayabilmek için günlük bir pratik olarak üzerinde çalışarak, öğrenilerek okumasında görülür. Bu okuma çalışmalarında Emma bir bakıma kendisiyle ilgili bir aydınlanmaya ulaşır (s.55-56). İnsan ya da yüz okumak bu bölümün ana izleklerinden biridir. Çünkü, Halit Ziya’nın manzara olarak insana ve yüze odaklanan karakterleri o yüzün, o bedeninin ve hareketin sahibi insanı okumaya, onunla ilgili muhtemel senaryolar üretmeye meyillidir.<sup>5</sup>

Kojin Karatani’nin (2011) *Unutamadığım Kişiler* romanında keşfedilen manzaraya dair yaptığı şu değerlendirme önemlidir: “Uzun bir alıntı yaparak, burada, adanın gölgesindeki adamın “kişi” olarak değil “manzara” olarak görüldüğünü söylemek istedim.” (s.39). Burada çeşitli şekillerde örnekleri verilecek Halit Ziya anlatılarında da gözetlenenler, “içsel insan” nezdinde kişi değil de onun hikâyeler üretmesini sağlayan “manzara”larıdır. *Solgun Demet*’teki

<sup>5</sup> Zeynep Uysal (2014) insan okumaya ve o insanla ilgili olarak muhtemel hikâyeler oluşturmaya *Mai ve Siyah*’ta Ahmet Cemil’in çok sevdiği mekân olan Luxembourg Kahvesi’nde geçen bir sahneden örnek verir. Buna göre Ahmet Cemil bu kahveye her gittiğinde kendine cam kenarında bir yer bulur ve dışarıyı temaşaya koyulur. Dışarda gördüğü insanların kıyafetlerinden, yüzlerinden, ellerindeki paketlerden ya da yanlarındaki çocuklardan yola çıkarak o insanların her biri için birer hikâye yazar (s. 210).

“Penceremin Hikâyesi”, penceresini panoramik bir çerçeve içerisinde neredeyse kamera gibi kullanan kahramanın yeni evli çift olan komşularını gözetlemesini anlatır. Anlatıcı, “Uzun yağmurlardan sonra ıslak topraklara ruhu okşayıcı bir hareket serpererek parlayan güneşin altında bir kûşe-yi sahraya [kır köşesine] benzeyen mahallenin arka cihetine [tarafına] pencere[sini] aç[ar]”, “kütüphane[sinin] hücreleri içinde bütün bir kışla bir mukaddime-i abdar-ı hüzn-i elemi [baharın taze başlangıcının kederli hüznünü] uyumakla geçiren a’sar-ı mürde hükema ve üdebasına [geçmiş yüzyılların düşünür ve edebiyatçılarına] bir parça mayıs güneşi göstermek iste[rken]” (Uşaklıgil, 2006, s.117) karşı penceresinde mutlu bir şekilde aşklarını yaşayan yeni komşularını görür. Bu görüşten sonra komşularının pencerenin bulunduğu odadaki aktivitelerini gözetlemek anlatıcı için neredeyse bir tutkuya dönüşür. Komşularının odasını fütursuzca gözlemeye imkân veren kendi odasının penceresi de kahramanın röntgenci bakışına bir hayli imkân tanır. Bir şeyi seyrederken seyretmeye olanak sağlayan günün teknolojisi dirençli (*resistant*) bakışı da beraberinde getirir (Fay, 2010, s.64). Bu teknoloji on sekizinci yüzyıl sonlarında kişinin kendisine yönelik bakışını doğuran büyük ölçekli aynalar ve boy aynalarıyla (s.64) bu hikâyede dirençli bakışı öznenin kendisinden dışarı taşıran pencere olmuştur. Gözlerini komşularının odasından dışarı ayırmayan anlatıcı için alegorik bir şekilde “[k]ırık camlı fenere aşıyansız [yuva yapmış] [p]embe gagalarıyla öpüşen bir çift kumr[u]”ya (Uşaklıgil, 2006, s.118) evrilen bu çift, anlatıcının çiftin hareketlerini gözlemleyerek onların o anki durumlarıyla ilgili gündelik senaryolar yazmasına imkân tanıyan hikâye kişilerine dönüşür. Karşılıklı dikiş dikmelerinden terzi oldukları anlaşılan çiftten erkek olanının dikiş makinesinin satılması ve çiftin mutsuz tavırlarından anlatıcı ve biz, erkeğin bir kaza sonrası sakat kaldığını anlarız. Anlatıcı, kadının dikiş dikerkenki halini anlattığı şu ifadeyle bu çiftin kendisi için bizzat bir manzara olduğundan söz eder: “[N]ihayet inerek bütün bu ameliyatı [işleri] güneşe karşı yapmış olmaktan mütevellid [doğan] taab-ı basarı [göz yorgunluğunu] dinlendirmek için elini gözlerine bir tutuşu vardı ki bu manzaradan, bilmem nasıl, bir şii-i şuh ü saf tereşşuh eder [saf ve şuh bir şiiir sızıyor] gibiydi. “(s.118). Hikâyenin sonlarında ise anlatıcı, penceresinin mutlu baş-

layan hikâyesinin “Bu günden sonra [b]ir faciaya tebeddül e[ttiğini] [dönüş[tüğünü].” (s.125) söyler. Anlatıcı için, penceresi ona çeşitli şekillerde imajlar üreten sinema perdesi gibidir.

*Bir Yazın Tarihi*'nin “Kırk Para” adlı hikâyesinde ise Şişli'de caddeye nazır bir şekilde elinde kahvesiyle temaşaya koyulan bir anlatıcı vardır. Kahraman, caddenin تنها bir yerinde onunla ilişkisi olmayan kayıtsız alemin “elvâh”ı (tabloları) gibi geçen arabalar ve insanlardan uzakmışçasına düşünmeyerek, “[i]nsana yalnızlığın bahşeylediği atâlet-i sekîne-i hissiyat [duygu tembelliği] içinde düşünmemekten mütevellid bir vehm-i adem-i mevcudiyetin [yokluk kuruntusunun] hazz-ı amikiyle [derin hazzıyla] güya hüviyeti[n]e bir tayerân-ı heva-yı mütehabbir [buharalaşan havanın uçuculuğu] gelirse[n]” (Uşaklıgil, 2005a, s.89), gözleri karşıda bir eliyle annesinin, diğer eliyle de babasının elini tutmuş bir çocuk görür. Burada, kahramanın içinde bulunduğu durumun anlatımı, kesin bir şekilde Karatani'nin “içsel insan” tanımının örneğidir. Kahraman kalabalık ve hareketin yoğun olduğu bir caddenin تنها bir köşesine elinde kahvesiyle dikilir. O anda etrafında akan insan ve araba trafiği ancak onun zihin tablosunda bir arka fondur. Derken, bu zihin tablosunu tamamlayan odak manzara, üç kişilik bir çekirdek aile olur. Yani, manzara ancak “çevresine ilgisiz olan bir içsel kişi tarafından keşfedilir.” “Penceremin Hikâyesi”ndeki kurguya benzer şekilde içsel kahraman, kendine manzara olarak bir aileyi seçer, bu ailedeki her bir ferdi birbirine eklemleyerek kendine anlatsal bir tablo çıkarır. Çocuğun hareketlerinden çocuğun yaklaşmakta olan tramvaya binmek istediğine yönelik bir çıkarım yapan anlatıcı, gelen yüksek mevkili tramvaya binemeyen ailenin bunu ailenin kıyafetlerini, babanın çaresiz duruşunu da gözlemleyerek, fakirlikten dolayı yapmadığı sonucuna varır. Yani anlatıcı, gözlemlediği her hareketle ilgili muhtemel senaryolar üretir. Baba, acıklı bir şekilde, çocuğunun istediği tramvaya yeterli parası olmadığı için ailesini bindiremez. Anlatıcı, bu acıklı manzaraya kendini kaptırarak daha fazla bir şey düşünemez. “Bu levha bütün bu yaşayan üç simanın kitâb-ı ruh-ı müştereki [ruhlarının ortak kitabı] gibidir, okunmakla bitmez. Ben artık bu manzaradan sonra düşünmeye muktedir olamadım [güç getiremedim], onları seyrederken düşünüyordum.” (s.92) der. Bu

aile anlatıcı tarafından, gözlemlenerek bir kitap ya da bir tablo gibi yaratılmaya/okunmaya çalışılır. Ancak bu kitap/tablo, okurunun da onun yaratım sürecinde interaktif bir rol oynadığı bir eserdir. Benzer şekilde, *Bir Şi'r-i Hayal*'in “Küçük Bir Levha” adlı hikâyesinde anlatıcı, hikâyesine sokakta her gün her adım başında karşılaştığı vakaların bazen hatıralardan ziyade birer “levha” oluşturduğunu söyler. Bu levhalardan birini ise bir gün Taksim caddelerinden birinde o kadar, araba, tramvay ve insan kalabalığı içinde asker gibi yürüyen beş yaşında bir çocuk çeker. İsmi zikredilen hikâyelerdeki duruma benzer şekilde anlatıcı çocuğu gözlemler ve ona gözlemlerinden yola çıkarak hikâyeler kurar. Karatani (2011), Rus Biçimbilimciliğinin kurucularından Şklovski'nin gerçekliğin özünün “alışkanlığı kırmak” olduğunu söylemesinden hareketle aslında bu “alışkanlığı kırma”nın bireyin görmeye alışkın olduğu şeylerin dışında/ötesinde şeyler görmeye zorlanmasından ileri geldiğini söyler. Yani, gerçeklik manzarayı salt betimlemek değil, onu sürekli yaratmaktır. Gerçeklik olarak orada bulunan ancak o ana kadar kimse tarafından görülmemiş manzarayı var kılmaktır. Bundan dolayı da gerçekçi her zaman içsel insandır (s.44). Bu bağlamda, Halit Ziya hikâyelerinin içsel insanları izledikleri manzaranın ötesinde başka şeyler görerek odaklarındaki manzarayı, kendileri yaratıcı kurgularıyla tekrar ve tekrar oluştururlar.

Yine, *Bir Yazın Tarihi*'nden “Ölümünden Sonra” adlı hikâyeye bakıldığında bu kez, gamlı bir sonbahar günü Taksim Bahçesi'ne giden anlatıcı, orada ölü olarak kendini tasavvur eder, aynı yere bu kez babalarını kaybetmiş bir aile gelir ve anlatıcı onları izler. Sonbaharla, ölümle, siyahlıkla yoğrulan manzara geçmiş olmanın içsel insanın sesini verir. Taksim Bahçesi'nden görülen siyah manzarayı müteakiben anlatıcı: “Bütün menâzır [manzaralar] siyah bir rüyanın bulutları içinde boğuluyordu; ben de beraber... Ruhumda ne bir hatıra-ı mâzi [geçmiş anısı], ne bir emel-i istikbal [gelecek arzusu]... Her şey, her şey bütün tarih-i güzeste-i hayat [hayatın geçmiş tarihi] bütün hulya-yı âtî [gelecek hayalleri] siliniyordu.” (Uşaklıgil, 2005c, s.209-10) der. Geçmişe yönelik hafızayı canlandırmak için şehir manzarasına bakmak bir önceki bölümden örneklerle paralellik gösterir. Yalnız, bu hikâyede baskın olan kurgu, anlatıcının mezarlığa gelen diğer



aileyi gözetlemesi ve onlarla ilgili muhtemel senaryolar yazmasıdır. Hikâye mezarlıkta *ölmeye yatan* kahramanın kendi ölümünün kendinden geçirten zevkinden vazgeçerek kendisiyle hiç alakası bulunmayan bu “levha”yı bigâne gözlerle izlemesiyle devam eder (s.210). Burada izlenen levha, bütün bir ailenin babalarının yokluğuna karşı duydukları yasın toplamıdır.

## Sonuç

Bu makale, manzaranın ve içsel insanın keşfinin birbirlerine bağımlı olan yapılarını Halit Ziya'nın hikâyeleri üzerinden incelemiştir. Manzara, klişe tabirle doğa ve onu algılayan insanoğlu var olduğundan beri mevcuttur. Ancak, manzaranın “manzara” olarak bir dalıp gitme eylemi neticesinde algılanabilmesi için ona bakan insanın kalp gözünde farkındalıkla yüklü bir kırılma gerekir. Nitekim, manzara keşfedilmek için algısı ona dönmüş bir içsel insana muhtaçtır. Keza, aynı şekilde içsel insan da içselliğini keşfedebilmek için dalıp giderek kendi içine dönebileceği bir manzaraya ihtiyaç duyar. Halit Ziya'nın makalede değinilen hikâyeleri manzara ve içsel insan arasındaki bu karşılıklı ilişkiyi anlamlandırmak açısından nitelikli kompozisyonlar sunar. Bu hikâyelerde, yaşanan şehirdeki cadde-leri arşınlayarak, toplu taşıma araçlarını kullanarak, tiyatroya giderek ya da evinin penceresinden dışarıdaki kamusal alanla etkileşim kurarak şehrin barındırdığı manzarayı keşfeden içsel insan-flâneur-toplumsal tipler de keşfettiği bu manzarayla birlikte çeşitli “levha” anlatılarının içinde birer “imaj” oluştururlar.

Makalede “manzaranın keşfi” ve “içselliğin inşası” arasındaki karşılıklı ilişki iki bölüm dahilinde ele alınmıştır. Bu bağlamda, makalenin hafızayı odağına alan ilk bölümü Halit Ziya'nın “Geçmişin Arasında”, “Gerilere Doğru” ve “Güzel Artemisya” adlı hikâyelerinden örneklerle, bir zamanlar yaşanan şehrin kaybedilen manzarasının geçmişini arayan kişiyi nasıl içine döndürdüğü ve geçmişteki ile şu andaki kendisini nasıl karşı karşıya getirdiğini göstermesi bakımından önemlidir. Bu üç hikâyede genel olarak içsel bir alt üst oluş sonucunda geçmişlerini, çocukluk ve gençlik yıllarının geçtiği manzarada arayan karakterlerin halihazırdaki ihtiyaçlarını,

köhne benlikleriyle yüzleşmeleri dramatik levhaların içinden aktarılır. Manzara olarak insanı merkeze alan ikinci bölüm ise, “Pence-rem’in Hikâyesi”, “Kırk Para” ve “Ölümünden Sonra” adlı hikâyeler üzerinden, belli bir doğa manzarası içinde odağa yerleştirilen insan kesitlerinin içsel insan tarafından okunarak nasıl keşfedildiğini ve bu okuma eylemi sonucunda içsel insanın odağına aldığı insanların ahvali hakkında nasıl muhtemel senaryolar yazdığını incelemiştir. Burada, şehir manzarasının fon oluşturduğu tabloda odakta çeşitli insanlar vardır. İnsanın bir bütün olarak, okunarak manzaranın bir parçası olması bahsi geçen üç hikâyenin de ana izleğidir.

Sonuç olarak, Halit Ziya’nın gerek şehre ait insan harici manzaraların gerekse de şehrin içinden sade insan manzaralarının temaşasına düşkün olan karakterleri en baştan bu temaşalardan hareketle kendi zihinlerinde seyrettikleri manzarayla kendilerini birleştirerek belirli imajlar oluştururlar. Buna mukabil, derin bir görselliğin altında o imajların birer parçası olmaları bakımından sahici birer psikolojik karakter olup içsel insan-toplumsal tip-flâneurlerin tanımları için tam olarak örnek teşkil ederler.

## KAYNAKÇA

- Baker, U. (2015). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*. Harun Abuşoğlu (Çev.). İstanbul: Birikim.
- Benjamin, W. (2017). *Pasajlar*. Ahmet Cemal. (Çev.). İstanbul: YKY.
- Covery, M. (2011). *Psikocoğrafya: Londra Yazıları*. Selen Serezli. (Çev.). İstanbul: Kalkedon.
- Fay, E. A. (2010). *Fashioning Faces: The Portraitive Mode in British Romanticism*. Durham: University Of New Hampshire.
- Karatani, K. (2011). *Derinliğin Keşfi: Modern Japon Edebiyatının Kökenleri*. Devrim Çetin Güven ve İnan Öner (Çev.). İstanbul: Metis.
- Uşaklıgil, H. Z. (2004). “Küçük Kambur”. *Küçük Fıkralar*. Ferhat Aslan (Haz.). İstanbul: Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2005a). “Kırk Para”. *Bir Yazın Tarihi*. Kübra Andı. (Haz.). İstanbul: Özgür.

- Uşaklıgil, H. Z. (2005b). “Gerilere Doğru”. *İzmir Hikâyeleri*. Ferhat Aslan. (Haz.). İstanbul: Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2005c). “Ölümünden Sonra”. *Bir Yazın Tarihi*. Kübra Andı (Haz.). İstanbul: Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2006). “Penceremin Hikâyesi”. *Solgun Demet*. Dilek Soğanoğlu (Haz.). İstanbul: Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2010). “Güzel Artemisya”. *Bir Hikâye-i Sevda*. Özlem Nemutlu ve Hanifi Aslan. (Haz.). İstanbul: Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2018). “Geçmişin Arasında”. *Aşka Dair*. İstanbul: Özgür.
- Uysal, Z. (2014). *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*. İstanbul: İletişim.
- Yuva, G. M. (2011). *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*. İstanbul: YKY.