

YAZINSAL DİSKO:
HALİD ZİYA UŞAKLIGİL'İN YEĞİN YAZISI

YÜCE AYDOĞAN

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2009

LITERARY DISCO:
HALID ZIYA UŞAKLIGIL'S INTENSIVE WRITING

Thesis submitted to the
Institute for Graduate Studies in the Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts
in
Turkish Language and Literature

by
Yüce Aydoğan

Boğaziçi University
2009

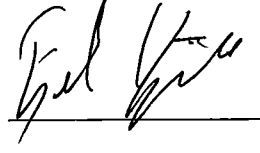
Literary Disco: Halid Ziya Uşaklıgil's Intensive Writing

The thesis of Yüce Aydoğan

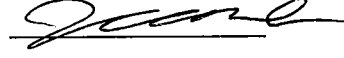
has been approved by

Yard.Doç.Dr. Erol Köroğlu

(Advisor)



Yard.Doç.Dr. Zeynep Uysal



Yard.Doç.Dr. Halim Kara



September 2009

Thesis Abstract

Yüce Aydoğan, “Literary Disco: Halid Ziya Uşaklıgil's Intensive Writing”

This study focuses on the literary texts of Halid Ziya Uşaklıgil in terms of the concept of intensity. Intensity as the experience of the breakdown of any psychic, perceptive and spatial order constitutes the descriptive feature of the dramatic content level of Uşaklıgil's literary corpus. On the dramatic content level, the primary object of Uşaklıgil's literature is to textualize and to describe the experience of intensity.

The concept of intensity has also a decisive importance concerning the fundamental features of the literary forms and the literary language that Uşaklıgil used. Uşaklıgil's literature, by exhibiting a literary manner aiming at subjectivizing, musicalizing and thus intensifying the literary language, comprises an intensive formal level. The literary language as it is conceived and practised by Uşaklıgil is not an informative/intentional language, but an intensive one.

This study which focuses both on the dramatic content level and on the formal level of Uşaklıgil's literary production argues that both levels are constructed on the basis of the experience of intensity.

Tez Özeti

Yüce Aydoğan, “Yazınsal Disko: Halid Ziya Uşaklıgil'in Yeğın Yazısı”

Bu tez çalışması Halid Ziya Uşaklıgil'in yazınsal metinlerini yeğınlık kavramı çerçevesinde incelemektedir. Herhangi bir psişik, algısal ve uzamsal düzenin alt üst olmasının deneyimi olarak yeğınlık, Uşaklıgil külliyyatının dramatik içerik düzeyinin tanımlayıcı niteliğini oluşturmaktadır. Dramatik içerik düzeyinde Uşaklıgil yazınının öncelikli hedefi, yeğınlık deneyiminin metinselleştirilmesi ve betimlenmesidir.

Ayrıca yeğınlık, Uşaklıgil'in ortaya koyduğu yazınsal biçimlerin ve yazı dilinin temel nitelikleri açısından da belirleyici bir önem taşır. Yazın dilini öznelletirmeyi, müzikselleştirmeyi ve böylelikle yeğınletirmeyi hedefleyen bir yazınsal tutumu sergileyen Uşaklıgil yazını, biçimsel düzeyde yeğınlığı temel alır. Uşaklıgil'in kavradığı ve uyguladığı biçimiyle yazın dili, bildirişimsel ve yönelimsel değil, yeğın bir dildir.

Uşaklıgil'in yazınsal üretiminin hem dramatik içerik düzeyini hem de biçim düzeyini inceleyen bu tez çalışması, her iki düzeyin de yeğınlık deneyimi temelinde biçimlendiğini öne sürmektedir.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	vi
BÖLÜM 1: HALİD ZİYA UŞAKLIGİL YAZININDA YEĞİNLİK DENEYİMİ	1
Halid Ziya Uşaklıgil Yazınında Yeğİnlik	1
Yeğİnlik, Ritm ve Kaos	24
Dipsiz Derinlik Olarak Kaosun Yüzeyler Üzerindeki Etkileri	46
BÖLÜM 2: HALİD ZİYA UŞAKLIGİL YAZININDA YEĞİNLİK VE YAZI DİLİ	72
Halid Ziya Uşaklıgil Yazınında Yeğİnlik, Kaos ve Dil İlişkisi	72
<i>Mensur Şiirler</i> 'in Yeğİn Özellikleri	79
Halid Ziya Uşaklıgil Yazınında Müziksellik ve Dil İlişkisi	97
Uşaklıgil'in Yazı Dilini Müzikselleştirme Stratejileri	123
Uşaklıgil Yazınında Yeğİn Kromatik Deneyim	159
BÖLÜM 3: SONUÇ	171
KAYNAKÇA	178

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasıyla, Halid Ziya Uşaklıgil yazını Türkl yazını çalışmaları ortamında pek kullanımda olmadığını düşündüğüm bir kavramsal çerçeve dahilinde okumaya çalışıyorum. Bu tezin hedefi, göstergebilimsel, tarihselci ya da psikanalitik yazın kuramları doğrultusunda işlemeyen bir Uşaklıgil okuması getirebilmek ve Uşaklıgil yazını doğrudan yorumlamaktan çok, bu yazının temel işleme/kurulma eksenini bulgulamaktır. Yani Uşaklıgil yazını bir makine olarak düşünürsek, bu makinenin, büyüğünden küçüğüne kadar tüm birimleri ve öğeleriyle nasıl çalıştığını ya da nasıl çalıştırılabileceğini anlamaya ve göstermeye dayalı, bu sebeple hermenötik olmaktan çok yazı teknisyeni olmayı hedef tutan bir çalışmadır bu. Halid Ziya Uşaklıgil yazını mümkün kılan yazı teknolojisinin temel öğelerini ve aletlerini bulgulamaya çalışırken, yeğlilik [*intensity*] kavramını ve bu kavram ile dolaysızca ilişkilendirdiğim ritm ve kaos kavramlarını ön plana getiriyorum. Bu kavramların yardımıyla, türsel ya da zamandizimsel herhangi bir ayrıma gitmeden Halid Ziya Uşaklıgil yazının bütünü için geçerli olacak bir yazınsal yaratım/üretim eksenini betimliyorum.

Halid Ziya Uşaklıgil külliyyatı, şimdiye dek birçok yazın çalışmasına konu oldu. Bu yazınsal külliyyat, Türkl modernleşme/Batılılaşma hareketi içinde tuttuğu yer bakımından tarihsel incelemelere, öykülenen karakterlerin tinsel portreleri bakımından psikanalitik okumalara ya da sergilediği yazı teknikleri bakımından

türsel çalışmalara olanak sağlamıştır. Benim bu tez çalışması ile gerçekleştirmek istediğim okuma, söz ettiğim bu çalışmalar ile kuramsal ve yöntemsel açıdan kısmen yakınlıklar sergilese de, genel doğrultusu itibariyle bunlardan ayrılan bir yöne sahiptir. Bu çalışma, ne modernleşme izleğinin ya da başka bir izleğin Uşaklıgil yazını boyunca araştırılmasını ne de belli Uşaklıgil metinlerinin realist yazın kipiyle ya da *Bildungsroman* gibi yazın türleriyle ilişkisinin kurulmasını hedeflemeyen bir çalışmadır. Ben burada, sınırları daha geniş bir okumayı gerçekleştirmeyi ve Uşaklıgil yazınına yalnızca dramatik özellikleri ya da yalnızca teknik özellikleri açısından sunmayı değil, aynı anda hem dramatik düzey ile, yani bu külliyatta anlatılan dramatik dünyalar ile, hem de bu dünyaların anlatılmasını sağlayan yazı dili ve yazı teknikleri düzeyi ile ilgili olan tek bir açıklayıcı çerçeveyi kurmayı deniyorum. Yeğlilik, ritm ve kaos kavramları da, bu çerçeveyi kurmama ve böylece Uşaklıgil'in anlattığı şeyler ile bu şeyleri anlatma biçiminin birbiriyle ilişkilendirilmesine olanak sağlayan öğeler olarak iş görmektedir.

Bu çalışmanın ilk bölümünde, yeğlilik kavramını ve bununla ilişkili olan ritm ve kaos kavramlarını açmıyorum. Bu kavram üçlüsünden hareketle, Halid Ziya Uşaklıgil yazınının temel yazınsal ekseninin, yeğlilik hâllerinin ya da yeğlilik deneyiminin betimlenmesi ya da anlatılaştırılması yönünde işlediğini öne sürüyorum. Bu yazınsal bütünlüğün içinde yeğlilik deneyiminin, dalga figürü ve dalgalanma hareketi (ritm) biçiminde sunulduğunu; dalga figürünün de Uşaklıgil yazını boyunca dipsiz derinlik olarak betimlenen bir mekânsal görüngü (kaos) ile doğrudan bağlantılı olarak yazınsallaştırıldığını gösteriyorum. Yeğliliğin, ritmin ve kaosun Uşaklıgil yazınında öykülenen dramatik dünyalar içinde aldığı başlıca biçimleri ve gerek karakterlerin psişik düzenleri üzerinde gerekse uzamsal yüzeyler ve estetik ölçüler üzerinde gerçekleştirdikleri yıkıcı etkilerin niteliklerini betimliyorum. Bu bağlamda

ayrıca, Uşaklıgil yazınında yansıdığı hâliyle, yaşamsal ve uzamsal denge sorunu olarak ortaya çıkan ölçü sorununa değiniyorum ve Uşaklıgil yazınında öykülenen dramatik dünyaların temel bir ölçü yitimi sorunu içerisinde biçimlendiğini gösteriyorum.

İkinci bölümde, yine Uşaklıgil yazınında öykülenen dramatik dünyaların bazı yeğin biçimsel özelliklerine değinmeyi sürdürsem de, daha çok Uşaklıgil'in, bu dünyaları aktarmada kullanıldığı yazı üslubunu ve yazı tekniklerini yeğnilik deneyimi ile olan ilişkileri bağlamında inceliyorum. Uşaklıgil'in yeğnilik deneyiminin anlatılmasını esas alan yazınsal üretim kipinin kullanılan yazı dili açısından da yeğin niteliklere sahip olması olgusunu, bu yazı dilinin müziksellik ile olan özsel bağını bulgulararak gösteriyorum. Bildirişimsel olmayan bir dil ve yeğin bir görüngü olarak müzikselliğin, öznel duygusal bir derinlik olarak “ruh” ile ilişkisini ortaya koyduktan sonra, yazı dilinin ruhu ifade etme amacıyla aldığı biçimleri inceliyorum. Bu bağlamda, Uşaklıgil'in, yazı dilini müzikselleştirme ve böylelikle yeğnilleştirme stratejilerini ortaya koyuyorum. Ayrıca, Türk yazını çalışmaları ortamında üzerinde gereği kadar durulmadığını düşündüğüm bir yapıt olan *Mensur Şiirler*'e, iletişimsel gazete söylemine karşı olan tutumu ve yazının yeğnilleşmesini sağlayan imgesellik ile ilişkisi açısından değiniyorum. Bu bölümün sonunda ise, Uşaklıgil yazınında renklerin kullanım biçimini ve bu kullanımın yeğnilik deneyimi ile ilişkisini gösteriyorum.

Çalışmamın ilk bölümüne geçmeden önce, son olarak, çalışmama verdiğim ada değineyim. “Yazınsal Disko” ifadesi, yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan bir toplumsal mekân olan diskotek ile yirminci yüzyılın ikinci yarısını göremeden yaşamını yitirmiş bir yazar olan Halid Ziya Uşaklıgil'in yazınsal külliyyatının birbirinden farklı tarihsel dönemlere ait görüngüler olması dolayısıyla, ilk bakışta

yadırgatıcı gelebilir. Fakat bu ifade ile, ne Uşaklıgil'in disko kültürü ile ilişkili olduğunu ne de hiç bilmediğini sandığım bu kültürü öngördüğünü söylemek niyetindeyim. “Yazınsal Disko” ifadesi ile, Uşaklıgil yazınının bu tez çalışması boyunca aşama aşama inceleyeceğim belli başlı dramatik ve biçimsel özelliklerinin, aynı zamanda disko kültürünün de tanımlayıcı özellikleri olarak belirlediğini vurgulamayı hedeflemekteyim. Bu nedenle disko benzetmesini kesin bir tarihsel-kültürel bağlam kurmaktan çok, Uşaklıgil yazınının başlıca biçimsel özelliklerinin neler olduğunu öne çıkarmaya yarayacak bir benzetme işleviyle kullanmaktayım. Psişik *ekstazi* halleri, benlik yapısını alt üst eden yeni bir algı/duyu kipi olarak yeğinlik, bedene özgü bir mekânın oluşumuna olanak sağlayan dans hâlleri, uzamsal belirliliğin, zemin duygusunun ve ölçülerin ortadan kalkışı, biçimsiz ve nesnesiz saltık renklerin havada uçuşması, anamlama dışı bir ifade biçimi olarak müzik: Diskotek ortamının ve disko kültürünün tanımlayıcı öğelerinden bazıları olan bu olgular, benim bu çalışmada sunduğum biçimiyle Uşaklıgil yazınının yazınsal düzlemde işlemeyi hedef aldığı öğeler olmaktadır. Bu nedenle, Uşaklıgil yazını ile disko kültürü arasında tarihsel, kültürel ya da estetik anlamda bir özdeşlik kuruyor değilim; “Yazınsal Disko” ifadesiyle yapmayı amaçladığım şey, Uşaklıgil yazınının bazı temel dramatik ve biçimsel özelliklerini vurgulamayı ve böylelikle açıklayıcılığı arttırmayı sağlayacak olan bir ortaklığı işaret etmektir yalnızca.

BÖLÜM 1

HALİD ZİYA UŞAKLIĞIL YAZININDA YEĞİNLİK DENEYİMİ

Halid Ziya Uşaklıgil Yazınında Yeğinlik

Bu bölümde, Halid Ziya Uşaklıgil yazınında öykülenen özgül bir deneyim biçiminden söz edeceğim. Yeğinlik kavramı çerçevesinde betimleyeceğim bu deneyimin Uşaklıgil yazınında karşımıza çıkan belli başlı biçimsel özelliklerini inceleyeceğim. Bu amaçla, “Rakstan Avdet” öyküsünden aktaracağım bir pasaj ile incelememe başlayacağım:

Başı dönüyor, müthiş bir girdabın telâtumu içinde deveran ediyor, bir umk-ı lâ-yetenâhîye düşüyor... Bu uçurumun sukût-ı bî-nihayesine nâ-kabil-i mukavemet bir kuvvet artık müdafadan aciz, bîtap vücudunu tayin olunamaz bir buuda doğru, bir boşluk içinde sürükleyip götürüyor, bazan derin bir girdabın içine dalıyor, iniyor, bazan havalarda fezanın tabakât-ı ulyasında uçuyor.

Kesif bulutlar altında gürleyen uzak bir ra'da, yüksek bir kayanın üzerinden düşen bir orman içinde şemâtetî boğulmuş bir şelale, ufkun arkasında bir cebel-i âteş-feşândan püsküren bir ateş gibi derinden bir silsile-i nagamât işitiyor; vücudu o boşluk içinde bu nagamâtın aheng-i cehennemîsi arasında sallanıyor, uçuyor, yuvarlanıyor, bî-intiha bir buuda doğru gidiyor...

Başını bir omuza dayanmış zannediyor; mümtedd bir inilti ile musikin telâtum-ı nagamâtı vücudunu bir raks-ı hevâînin emvâcına sararak güya bulutların üzerinden, dalgaların arasından yuvarlıyor...¹

1 Halid Ziya Uşaklıgil, “Rakstan Avdet,” *Küçük Fıkralar*, haz. Ferhat Aslan (İstanbul: Özgür Yayınları, 2004), s. 146-148.

Halid Ziya Uşaklıgil'in 1888 yılında yayınlanan ve bir balonun ertesinde yatağına yatan ve uykuya dalmasıyla birlikte yukarıdaki alıntıda betimlendiği gibi bir yoğun tinsel hâl içine giren bir genç kızın yaşadığı bu hâl değişimi, Halid Ziya Uşaklıgil külliyyâtı içindeki yegâne ya da az sayıdaki örnekten biridir, diyemeyiz, çünkü Halid Ziya yazısı, bu türden hâl değişimi, tinsel dönüşüm ve yoğunluk anları figürasyonlarıyla dolup taşmaktadır. “Rakstan Avdet” öyküsünde anlatılan kızın başına gelen bu tinsel yoğunluk deneyimi, yani baş dönmesi ile başlayıp kişinin psişik bütünlüğünü ve dengesini, o dengeyi sağlayabilecek, koruyabilecek olan “müdafaa” yeteneğini “âciz” bırakacak şekilde iptal eden ve bu bütünlüğü ve dengeyi bir “girdap” içine doğru iten-çeken ve devinim işaretleri (“gürleyen”, “düşen”, “püsküren”) ile yüklü olan “kesif bulutlar,” “şimşek,” “orman,” “şelale” ya da yanardağ (“âteş-feşân”) gibi vahşi doğal güç odaklarını yankılayan bir “boşlu[ğun]” içinde “salla[yan],” “uçu[ran],” “dalgalardan arasından yuvarla[yan]” bir “mukavemet” edilemez “kuvvet”in şiddetine maruz kalma deneyiminin, Halid Ziya Uşaklıgil yazınının kurucu deneyimlerinden biri olduğunu bu tez çalışması boyunca aşama aşama göstereceğim. Burada söz konusu olan deneyim, kişinin/öznenin psişik ekonomisinin hareket, düzen, süreklilik ve sürdürülebilirlik yeteneğini, karşı konulamaz dışsal güçlerin uyguladığı yoğun şiddet sebebiyle yitirmesi deneyimidir: öznenin içsellik rejimi bir darbe alır, ve “tayin olunamaz[lığın],” bitimsizliğin (“bî-nihaye,” “bî-intiha”) hüküm sürdüğü yaban ve vahşi (orman, şelale, yanardağ...) bir uzaklık/dışsallık (“buud”) rejimine tâbi kılınır. Demek ki burada gördüğümüz tinsel yoğunluk anı, korumacı (“mukavemet” yeteneği) içsellikten tekinsiz ve sınırları belirsiz dışsallığa, öznelikten yabanlığa bir geçiş, bir metastaz, bir açılma olarak belirmektedir.

Halid Ziya Uşaklıgil yazısı, böylesi geçiş ya da açılma figürasyonlarına sıkça yer vermektedir. Örneğin, “Mezardan Sesler” başlıklı düzyazı şiirde yer alan ve kişinin/öznenin kendisiyle ve dışarıyla, dış dünya ile ilişkisini alışıldık olmaktan uzak bir biçimde kavrayan, yani dış dünyayı denetimi altında ve kendi ölçüleri içinde tutan, kuran, yaşayan bir muktedir özne portresini, dış dünyanın güçleri tarafından kat edilen, kurulan ve bu durumun esaslı ve kavrayışlı bir biçimde bilincinde olmadan yaşamını sürdüren bir özne figürü lehine iptal eden bir anlatı parçasını aktaralım:

Şahsiyetinin haricinde bir iktidar senin künhüne vâkıf olamadığın ameliyâtı vücuda getiriyor. Sen onlardan bî-habersin. Hislerin var, seni vukûât-ı hariciyeye vâkıf ediyorlar. İşitiyorsun, görüyorsun, lâkin bunlar senin için birer muammâdır. Bunlar indinde mıtrakanın bir hareketinden, tabaka-i şebekiye'nin bir aksinden ibaret kalıyor. İşiten kim? Gören kim? Hisseden kim? Vâkıf olan kim? Sen onlardan bî-habersin. Sende bir şey var ki daha doğrusu bizzat sen bir şeysin ki düşünüyorsun, tahassüs ediyorsun, mütelezziz yahut mustarip oluyorsun, teessürât-ı muhtelif-i mütamâdiye içinde sin. Bunlar sence ihtizazât-ı dimağiyeye münhasır kalıyor: O his, o zekâ nedir ki duyuyor, anlıyor? Şahsiyetin neden ibarettir? Sen onlardan bî-habersin. [...] Sen bir şeysin ki sen değilsin, sen bir şahsiyete mâliksin ki memlûkün değil...²

Kişinin bilişsel kavramsal yeteneklerinden bağımsız biçimde işleyen, dahası kişinin kişiliğini belirleyen temel işlemlerden olan duyu (“işitiyorsun, görüyorsun”), düşünce ve duygularını (“tahassüs”) imkânlı kılan bir belirlenemez kavranamaz dış güçten bahsedilmektedir. Bu kavranamaz dış güç, kişinin öznelliğini, içselliğini kurmakta, fakat bu dış güç tarafından kurulan kişilik tam olarak bir içselliğe, içsel sahipliğe imkân sağlamamaktadır; bu yüzden de içselliğe, sahiplenilmeye hep uzak, dış, dışrak kalmaktadır. Bu durum, metinde yer alan “memlûkün değil” [senin değil] ifadesi ile kaydedilmektedir. Burada sunulduğu hâliyle kişilik, öznellik, özü

2 Uşaklıgil, “Mezardan Sesler,” *Mensur Şiirler/Mezardan Sesler*, haz. Ferhat Aslan (İstanbul: Özgür Yayınları, 2002), s. 198.

bakımından sürekli bir dışa, içselliği mümkün kılan ama içselliğin tam olarak içte kalmasına, kişiliğin “senin” olmasına imkân vermeyen bir dışsallığa açık bir yöne sahiptir. Bu anlamda, kişilik, öznelik ya da içsellik³, tıpkı “Rakstan Avdet” öyküsünde anlatılan kızın yaşadığı tinsel yoğunluk deneyiminde de görüldüğü türden bir geçişi, bir açılmayı yaşamak durumundadır: kişinin, onu çeken bir “girda[b]”a, vahşi “boşlu[ğa],” “dalga[lanmaya],” karşı konulamaz bir biçimde açılması gibi, kişilik de bir dışsallığa, kişi-dışılığa açılma durumuyla karşılaşmaktadır. Şimdi, Halid Ziya Uşaklıgil yazınının temel figürasyonlarından birini oluşturan bu açılma, geçiş betimlemelerinin temel niteliklerini ve biçimlerini incelememize yarayacak bir kavramdan bahsedeceğiz: Yeğînlik.

Öznenin Metastaz Hâli Olarak Yeğînlik Kavramı

Fredric Jameson, Baudelaire şiirini incelediği bir yazısında, modernizm ve postmodernizm arasındaki temel farklardan birinden söz açar. Postmodern yaşamda “duygunun [*affect*] yitimi” olarak andığı bu durum, postmodernin yüksek modernistten ayrıldığı noktayı kavramsallaştırmaktadır:

Yüksek modernlerin parçalanmış ve bölünmüş durumlarını yaşamalarına eşlik eden bu pathos'un ya da hatta trajik ruhun tamamen yok olması, yüksek modernizmin en üstün psikik deneyimi olan kaygının kendisinin bile bastırılması ve onun tarif edilemez tersine dönüşü ve yeni bir baskın duygu tonu ile yer değiştirmesi: duygusal yükselme, yeğînlik, canlılık, mutluluk, Nietzscheci diyonizyak sarhoşluğun nihai bir biçimi [...]⁴

3 Birbirinden ayrı içeriklere sahip olan bu üç nosyonu bu tez çalışması boyunca eş değerli olarak kullanmaktayım, daha incelikli bir kullanımı gerektirecek olan bir kavramsal ayrıma gitmemekteyim.

4 Fredric Jameson, “Baudelaire as Modernist and Postmodernist: The Dissolution of The Referant and The Artificial ‘Sublime’,” *The Modernist Papers* (New York: Verso, 2007) içinde, s. 234-235. Aksi belirtilmediği sürece İngilizce ve Fransızcadan yapılan tüm çeviriler bana aittir.

“Daha geleneksel olarak tanınan duygular”ın⁵ (örneğin, yukarıdaki alıntıda: “kaygı”), yani Jameson’ın “duygu” diye adlandırdığı şeyin yerini alan “yeğînlik” ve benzeri duyguların, aslında “tam anlamıyla bir his ya da duygu olmadığı[nı], bir nesneyi yaşama biçimi olmadığı”nı⁶, bunların “bir biçimde içeriklerinden ayrışmış”⁷ ve nesnelerini yalnızca bir “vesile” olarak alan bir “özne temayülü” [“disposition of the subject”]⁸ oldukları öne sürülmektedir. Yeğînlik kavramını, Jameson’ın kullandığı anlama yakın bir içerik vererek kullanan Deleuze ve Guattari de yeğînlik ile bu “özne temayülü” arasında sıkı bir bağ kurmaktadır. Deleuze ve Guattari, öznenin, özneye dışsal kalan “arzulama makineleri”ne bağlı olduğunu⁹ ve bu makinelerde üretilen arzular, duygular tarafından katedildiğini, doldurulduğunu, özneliğin bu dışsal arzu rejimi tarafından belirlendiğini ya da bozulduğunu belirtir; bu bağlamda, öznellik düzeninin kavranışında kökensel bir değişimin varlığından söz ederler:

Sabit bir kimliği olmayan, organsız beden üzerinde gezinen, ama arzulama makinelerinin her zaman çeperinde kalan, kendisi için alıkoyduğu üründen payına düşenle tanımlanan, orada, burada, her yerde bir oluş ya da bir cisimleşme biçiminde bir ödül depolayan tuhaf bir öznedir o [...]¹⁰

Kimliğini, kendisiyle özdeşliğini yitirmiş olan ve dışsal arzu makinelerinin bir ürünü olarak yaşan özne, bu makinelerin ürettiği ve hiçbir biçimde durdurulamayan, sona erdirilemeyen bir itme-çekme güçlerinin çalkantısı içinde kalmaktadır. Öznenin bağlı olduğu arzu düzeni, anonim karakterli arzu makinesi,

5 A.g.m., s.237.

6 A.g.m., s.235.

7 A.g.m., s.235.

8 A.g.m., s.235.

9 “Beden, bazısı beden içinde, bazısı doğal dünyada, bazısı toplumsal dünyada bulunan öteki arzulama-makineleriyle bağlantılı, herhangi bir bütünle ilişkisiz parçalar olan [...] çeşitli arzulama makinelerinden oluşur.[...] Her makine “içinden geçen sürekli bir maddi akışla [*hyle* (Yunanca: *madda*)] ilişkilidir” ve her ortak akış, ideal, sonsuz bir akım ya da kesintisiz üretimin evrensel sürekliliği olarak görülmelidir.” Ronald Bogue, *Deleuze&Guattari*, çev. İsmail Öğretir, Ali Utku (İstanbul: Birey Yayıncılık, 2002), s. 121-122.

10 Gilles Deleuze, ve Felix Guattari, *Anti-Oedipus*, çev. Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), s. 16.

“yeğin nicelikler”¹¹ üretmektedir: “[Y]aşam ile ölüm arasında asılı kalmış bir ağlayış gibi, yeğin bir geçiş duygusu, tüm şekillerden ve biçimlerden soyunmuş saf, çıplak yeğinlik hâlleri.”¹² Bu anlamda yeğinlik, saf niceliktir; konturları belli bir biçim hâlinde betimlenebilir olmayan, belirlenebilir ve anlamlandırılabilir niteliklerden ve, Jameson'ın da belirttiği gibi, “içeriklerinden” ayrılaşmış olan bir tür duyu kipidir. Yeğinliğin duyu içeriklerinden ayırıştırılmasıyla birlikte, herhangi bir nesnenin, bir olayın ya da bir imgenin kişi tarafından alımlanması aşamasında iki farklı düzey ya da duyu rejimi oluşmaktadır: bunlardan biri yeğinlik/nicelik düzeyi, diğeri içerik/nitelik düzeyidir.

Bir nesnenin, olayın ya da imgenin içeriği/niteliği, “onun öznel-arası bir bağlamdaki uzlaşımsal anlamları işaret [*index*] etmesidir, onun sosyolinguistik nitelenmesidir [*qualification*]” ve “bu işaret etme süreci içinde nesnenin, olayın ya da imgenin nitelikleri belirlenir.”¹³ İçerik/nitelik düzeyi, kişinin, yaşadığı şeyi anlamlandırmasına, zihninde temsil etmesine, bir gösterge dizgesi ya da “uzlaşımsal” bir semantik düzen içinde konumlandırmasına, bu yaşadığı şey üzerinde yorum etkinliğine başlamasına izin vermektedir. Yeğinlik ise, nesnelerin ya da imgelerin içeriğinden/anlamından farklı olarak, onların “etkilerinin [*effect*] dayanıklılığı ya da sürmesi”¹⁴ olarak tanımlanır. Öyleyse, yeğinlik düzeyi ile içerik düzeyi arasında, herhangi bir “karşılıklık ya da uyuşma”¹⁵ ilişkisi bulunmamaktadır. Yeğinlik düzeyi, “uzlaşımsal” bir semantik dizge ve anlamlama düzeni içinde işleyen içerik/nitelik düzeyinden farklı olarak, anlamsal karışıklıkları ya da zıtlıkları içerme ve barındırma özelliğini gösterir:

11 *A.g.e.*, s.18.

12 *A.g.e.*, s.18.

13 Brian Massumi, *Parables For The Virtual* (Durham, NC: Duke University Press, 2002), s. 24.

14 *A.g.e.*, s. 24.

15 *A.g.e.*, s. 24.

Yeğînlîk düzeyi semantik kabloların içiçe geçmesiyle karakterize edilir: orada, üzüntü hâzîr. Yeğînlîk düzeyi, orta yolun olmazlığı ilkesini [*the excluded middle*] kabul etmeyen bir mantığa göre organize edilir. Demek ki o anlambilimsel olarak ya da göstergebilimsel olarak düzenlenmiş değildir. Ayrımları sabit tutmaz. Bunun yerine, belirsiz ama ısrarlı bir biçimde, normalde ayrı oldukları işaret edilen şeyleri birbirine bağlar. Eğer kendisini bir anlam olarak gösterirse, bunu bir paradoks dahilinde yapabilir. Anamlama düzeni [*signifying order*] ile yeğînlîk arasında bağlantısızlık vardır [...]¹⁶

Semantik belirlîlik içerisinde gerçekleşen etkinliklerden ya da oluşumlardan ayrılan yeğînlîk, “paradoksal” bir durumu yansıtmaktadır; anlamsal, göstergebilimsel ya da ontolojik zıtlıkların, birbirileri arasında herhangi bir sabit ayrım, belirleyici sınırlamalar ya da kesinleştirilmiş ikilikler yapılamayacak bir biçimde bir araya gelmesine sahne olan bir tür karmaşık güçler tiyatrosudur. Öznenin, yeğînlîk anında yaşadığı şey de böylesi bir tiyatronun içinde kimliksiz bir oyuncu olarak hâlden hâle geçmekten ibârettir. Bu tiyatronun asıl belirleyici öğeleri, öznenin kimliğinin, kişiliğinin dışında iş gören ve öznenin psikik ve bilişsel rejimini dumura uğratarak onu dışa açılmaya, başka hâllere geçmeye zorlayan anonim ve hiç durmadan zıtlaşan itme ve çekme güçleridir; yeğînlîk, işte bu güçlerin, içerik/nitelik düzeyinde gerçekleşene benzer bir anlamsal “uzlaşım” içinde dindirilmeyen zıtlaşmasının bir ürünü olarak meydana gelir:

[İ]tme ve çekme güçlerinin zıtlaşması, tümü de pozitif olan, asla bir dizgenin nihai dengesinin bir ifadesi olmayan, fakat bunun yerine bir öznenin içinden geçtiği sınırsız sayıda geçici, metastabil hâlleri içeren yeğînlîk öğelerin açık bir dizisini üretir.¹⁷

İster anlambilimsel olsun ister göstergebilimsel olsun, ya da bu tez çalışmasının ilerideki bölümlerinde göstereceğim gibi, ister mekânsal olsun ister estetik, herhangi bir dizgenin yapısal bütünlüğüne/düzenine girmeyen, uzlaşmaz zıtlıkların bastırılmadan bir arada tutulduğu açık alanlar üreten yeğînlîk nicelikler, hiçbir şekilde

¹⁶ A.g.e., s. 24.

¹⁷ Deleuze, Guattari, a.g.e., s. 19.

“temsil edici değildirler”: yeğlilik alanlarında, temsil edilebilir herhangi bir tinsel ya da maddi içerik, nitelik ya da anlam dışavuruluyor değildir; bu hâliyle, yeğlilik, “hırpalayıcı, duygusal olarak ezici” bir deneyim, “canlı deneyim”¹⁸ olmaktan başka bir anlama sahip değildir. Yeğninliğin dil ile ve ifade/sunum/anlatı rejimi ile ilişkisini ileride Halid Ziya Uşaklıgil'in yazınsal yapıtlarını bu bağlamda incelerken göstereceğim. Fakat şu aşamada şunu söyleyeyim: Yeğlilik, öznenin başına bir anlamlılık ya da anlatılabilirlik kategorisi içerisinde gelmez; yeğlilik tarafından katedilen ve kendi içselliğinin dışına doğru sürüklenen özne, bu hâli Walter Benjamin'in tanımladığı biçimiyle bir şok¹⁹ ya da Deleuze'ün ifadesiyle hayret olarak yaşar: “Vay be!”²⁰ Bu hayret ya da şok ifadesi, niteleme ya da içerik işaret etme düzenini kesintiye uğratar, iptal eder. “Vay be!”, kişinin deneyimlediği bir nesneye, bir olaya ya da gördüğü bir imgeye anlam vermesi, onu bir anlatı yapısallığı içinde sunması ya da ona dair bir yorumda bulunması değildir; o, anlamlama/yorumlama kapasitelerinin sınırlarından taşan ve herhangi bir içeriğin ifadesi olmaktan uzak bir kişi dışı ifade olayıdır: başa gelen bir olayın yorumlanması değil, yeğnin bir olayın canlı icrasındır.

Yeğninliğin, özneyi statik tinsel ve maddi düzeninden çıkarıp hâlden hâle geçirdiğini, ve bu sürekli geçiş anlarının ifadesi olarak beliren “Vay be!”nin öznenin içselliğinin bir dışavurumu olmaktan çok, bizzat öznenin dışsallığa açılışının özne-dışı ifade olayı olduğunu belirttim. Bu noktada, Jameson'ın “daha geleneksel olarak

18 A.g.e., s. 19.

19 Benjamin'e göre şok, modern çağın içinde gelişen sinema gibi yeni sanatsal üretim teknolojilerinin sanat alıcısının deneyimlerinde yarattığı dönüşümünün koşulu olan etkilerin bir ürünüdür. Benjamin'in şok kavramsallaştırması için, bkz. Howard Caygill, *Walter Benjamin: The Colour of Experience* (London: Routledge, 1998), s. 114-115.

20 Fredric Jameson, Deleuze'ün fransızca “c'était donc ça” olarak ifade ettiği bu durumun İngilizceye en uygun çevirisinin “wow!” olarak yapılabileceğini öne sürer, bkz. Jameson, a.g.m., s. 237. Ben de bu öneriden hareketle “vay be!” ünlemini kullandım. İfadenin Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane'in İngilizceye çevirisindeki karşılığı: “So *that's* what it was”, bkz. Deleuze, Guattari, a.g.e., s.18.

tanınan duygular”dan farklılaştırdığı yeğninliğin bu duygulardan farkını da ortaya koymalıyız. Yeğninlik deneyiminde özne, bu deneyimin merkezinde değildir, aksine bu deneyimin çerperine sürüklenir ve yeğninliğin onu taşıdığı hâllerde aldığı şekilden ya da kimlikten başka bir tözel kimliğe sahip değildir: “sürekli merkezsizleşmektedir.”²¹ Öznelliğinin dışına sivrulan özne, yeğninliği bir öznel psikolojik içerik, nitelik ya da duygu olarak yaşamaz; bir dışsallık olarak gelen ve özneyi şiddetle kateden yeğninliği kaydedecek, sabitleyebilecek, anlamlandırmasını ve nitelmesini mümkün kılacak bir içsellik yüzeyine sahip olamaz. Bu anlamda, “daha geleneksel olarak tanınan” içsel duygularla [*emotion*] yeğninliğin farklı mantıklarla ve farklı düzeylerde işlediğini söyleyebiliriz:

Bir duygu [*emotion*], öznel bir içeriktir, [...] kişisel olmakla tanımlanan bir deneyimin niteliğinin sosyolinguistik sabitlenmesidir. Duygu, nitelenmiş yeğninliktir; yeğninliğin, anlambilimsel olarak ve göstergebilimsel olarak biçimlenmiş ilerlemelerin içine, anlatılaştırılabilir etki-tepki devrelerinin içine, işlevin ve anlamın [*meaning*] içine yerleştirilmesini oluşturan uzlaşım, konsensüs noktasıdır. O [duygu], sahiplenilmiş ve tanınmış bilinmiş yeğninliktir.²²

İçsel duygulardan farklılaşan yeğninliğin öznenin düzeninde yarattığı tahribat ve merkezsizleşme ya da ölçü ve zemin yitimi hâlinin betimlenmesi Halid Ziya Uşaklıgil yazısının temel hareketlerinden birisidir. Özneye taşıdığı içerikle ya da bilişsel anlamla değil, yalnızca yoğun niceliksel etkileriyle tanımlanan yeğninlik “Rakstan Avdet” öyküsünden alıntıladığımız pasajda en güzel anlatımlarından birini bulmaktadır. Orada, “baş dönmesi” ile başlayan dışa açılma hâli, bitimsiz ve sınırları kestirilemez olan uzaklıklara, “derin bir girdap” ile “havalarda fezanın tabakat-ı ulyası” arasındaki, yani en alt (“derin”) ile en üst (“ulya”, yüce) gibi yön ve irtifa belirteçlerinin aşırıldığı ve uzam-zamansal zemin ya da merkez duygusunun

21 Deleuze, Guattari, a.g.e., s. 20.

22 Massumi, a.g.e., s. 28.

silindiği, serbest salınım içinde eridiği bir yoğun boşluğa sürüklenme ile sürmektedir. Boşluk, her ne kadar öznenin içselliğinin boşalmasını işaret etse de, tam olarak boşluk olarak belirmemektedir; yeğlilik alanı olarak özneyi çeken bu boşluk, en insan-dışı, en ilksel [*primordial*] olan varlık türleriyle, yani “kesif²³ bulutlarla,” şimşekle, kayayla, ormanla, şelaleyle, yanardağ ile, daha doğrusu onların etkilerinin yankılanmasıyla doludur. Böylesi bir yeğlilik düzeyine geçen özne, aynı anda, ve yeğliliği tanımlarken kullandığımız anlamda “paradoksal” biçimde, içselliğinden boşalmakta ve dışsallık etkileriyle dolmaktadır; alt ile üst arasındaki yerlem [*coordinate*] farkının belirleyiciliği ortadan kalkmakta ve özne, birer çekim kutbu olarak alt ve üst arasında yer alan manyetik denilebilecek bir alana, itme çekme güçlerinin sabitlenemeyen bir karmaşa içinde zıtlaştığı bir alana sürüklenmektedir. Ayrıca, bu itme çekme hareketi, “dalgalardan” yaratmaktadır: müziğin dalgaları (“musikinın telâtum-ı nagamâtı”) ya da havanın dalgaları (“raks-ı hevâfin emvâcı”). Öyleyse bu noktada şöyle denilebilir: Öznenin bir düş düzleminde içine sürüklendiği bu alanın özsel niteliği, sabit uzamsal yapıların ve sınırların ortadan kalkışı ya da ölçü ve zemin yitimi; bu alanın taşıyıcı ortamı, yani yeğliliğin aldığı biçim ise dalgalar/dalgalanma hareketidir. Şimdi Halid Ziya Uşaklıgil yazınındaki yeğlilik figürasyonlarına bu iki açıdan, dalgalar/dalgalanma hareketi ve ölçü ve zemin yitimi olgusu açılarından bakalım. Öncelikle, Uşaklıgil yazınındaki dalga figürasyonlarından söz edeceğim.

23 'Yeğlilik' sözcüğü yerine 'kesiflik', 'kesafet' sözcüklerini de kullanabiliriz. Ayrıca, yine sözcüğün bizim burada kullandığımız bağlamıyla ilişkilendirilebilecek bir kullanım için Tanpınar'ın 'kesif' sözcüğü kullanımına bakılabilir. Bunun için bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005), s. 201: “Kesif yaşıyoruz.”

Dalga Olarak Yeğînlîk ve Halîd Zîya Uşaklıgîl'in Dalga Yazısı

Gilles Deleuze, geleneksel toplum yapısının dönüşmesiyle eş zamanlı olarak hareket anlayışının da dönüşmesinden baksetmektedir. Geleneksel düşünüşte hareketin bir sabit merkezden ya da kaynaktan sağlanan enerji sayesinde gerçekleştiği fikri hakim iken, artık hareketin böylesi sabit kaynaklardan doğmadığı düşüncesine geçilmesini önerir. Hareket sabit kaynaklardan değil, akışkanlıklardan doğmaktadır ona göre, ve bu akışkanlığın en uygun figürlerinden biri de dalgadır. “Yeni varlık maddeleri”nden²⁴ biri olan dalga, geleneksel olmayan toplum düzenini ve orada beliren kültürel-politik görüngüleri kavramamız için bir anahtar-biçim olacaktır. Toplum, artık sabitliklerle değil, dalga akışlarıyla hareket etmektedir:

Spor ya da gelenekler düzeyinde hareketler değişmektedir. Uzun süre hareketin enerjiye dayandığı görüşüyle yaşadık: Ya bir dayanma noktası vardır ya da bir hareketin kaynağıyızdır. Koşmak, gülle atmak, vs.: Bu, bir başlangıç noktası, bir kaldırıcı olan çaba, dirençtir. Oysa bugün, hareketin tanımlanmasında bir kaldırma noktasının gitgide daha az yer aldığını görüyoruz. Tüm yeni sporlar - sörf, yelken, deltaplan- şu tiptedir: önceden varolan bir dalganın üzerine yerleşme. Artık söz konusu olan çıkış noktası olarak bir köken değil, bir yörüngeye oturma şeklidir. Büyük bir dalganın, bir yükselen hava sütununun hareketinin içine kendimizi nasıl kabul ettirebiliriz, bir çabanın kökeni olmak yerine nasıl “araya girebiliriz”, esas olan budur.²⁵

Yeni varlık biçimi olarak dalga nosyonu, geleneksel edim mantığının düzeninde bir değişimi öngörmektedir: dalga hareketi, kaynak-hedef ya da neden-sonuç gibi klasik edim şemasından farklı bir varolma biçimi getirmektedir: dalga, verili bir çabadan/kökenden başlayıp planlanmış hedeflere ulaşmayı hedefleyen edim biçiminden farklı olarak, bir başlangıç ya da nihai son düşüncesine sahip olmadan, salt “arada” gerçekleşen ya da orada gerçekleşmeyi önceleyen bir gizilgüç [*potential*]

24 Deleuze, *Felsefe Nedir?*, çev. Turhan Ilgaz (İstanbul: YKY, 2001), s. 69.

25 Deleuze, “Şefaatçiler,” *Müzakereler*, çev. İnci Uysal (İstanbul: Norgunk, 2006) içinde, s. 137.

olan bir hareket mantığını imler. Bu anlamda, dalga, değişmez nitelikli istemlere sahip demir bilekli epik kahramanlar değil, kendini bir akışın içinde buluveren ve bu akışa kendini “kabul ettirmeye çalışan” sörfçü-vari elastik nitelikli kişilikler üretmektedir. Dalga nosyonunun yeğlilik kavramıyla ilişkisi de bu noktada açığa çıkar. Dalga, itme çekme güçlerinin zıtlaşmasının ürünü olarak ortaya çıkan dinamik yeğlilik hareketinin alabileceği en uygun biçimdir; ve kişi-dışılık ya da dışsallık olarak beliren yeğlilik, tıpkı dalga hareketinde olduğu gibi, öznenin içselliğini dışa açmakta ve kişinin epik nitelikli edimsel istem yapısını bir dengesizleşme/yer-sizleşme içinde gevşemeye, çözülmeye, elastikleşmeye maruz bırakmaktadır.

Yeğlilik ile dalgalanma hareketi arasındaki ilişkiyi en net biçimde Friedrich Nietzsche'nin yapıtlarında görürüz. Nietzsche'nin, *Şen Bilim* kitabının “İstem ve Dalga” başlıklı fragmanında dalgalara “siz ve ben - aynı türden değil miyiz? - siz ve ben - aynı gizi paylaşmıyor muyuz?”²⁶ diye hitap etmesinden yola çıkan Pierre Klossowski, tüm ruh hâllerinin, ya da onun deyimiyle “ruh tonalitelerinin” [*Stimmung*], birer “yeğlilik dalgalanması” olduğunu belirtir.²⁷ Tüm benlik duyguları, öznelik düzenleri ya da kimlikler, bu yeğlilik dalgalanmalarının nitelenmiş, sabitlenmiş ve belirlenmiş izlerinden başka bir şey değildir. Yani, yukarıda gösterdiğim gibi, yeğliliğe göre “geleneksel olarak tanınan” bir duygu ne ise, yeğlilik dalgalanmasına göre bir öznel kimlik de odur: hareketin sabitleştirilmesi ve cansızlaştırılıp uzlaşım kodlara hapsedilmesi. Ama esas olan, bu kodlamaların ötesinde yer alan dalgalanmaları görebilmektir:

Her şeye rağmen her zaman değişken olan bir dalgalanmanın izinden başka bir şey olmayan bu gösterge [yani, “bütün önermelerin öznesi

26 Friedrich Nietzsche, *Gay Science*, çev. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1974), s. 247-248.

27 Pierre Klossowski, *Nietzsche ve Kısırdöngü*, çev. Mukadder Yakupoğlu (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1999), s. 102. Yakupoğlu çevirisinde 'intensity' sözcüğünün karşılığı olarak yoğunluk” sözcüğü kullanılmaktadır; bunu “yeğlilik” olarak değiştirdim.

olarak ben, ben öznesi”] sayesinde kendimizi *düşünen* olarak, bize geldiği şekliyle bir düşünce olarak oluşturuyoruz- buna karşın, bizde düşünen ve düşünmeyi sürdüren başkaları olup olmadığını hiçbir zaman bilemeyiz: ama olduğumuzu zannettiğimiz *içeriye göre dışarıyı* oluşturan bu başkası nedir? Her şey tek bir söyleme, her kişinin ve hiç kimsenin düşüncesine karşılık gelen yeğinlik dalgalanmalarına indirgeniyor.²⁸

Bu alıntıda Klossowski dalgalanma hareketinden yalnızca düşünme ediminin kurucu ögesi olarak bahsetmektedir; fakat bu durumun öznenin tüm psişik etkinlikleri için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Öznenin tüm duyuları, duyguları, imgeleme etkinliği, düşünceleri, öz ve köken bakımından, “her kişinin ve hiç kimsenin” olan anonim yeğinlik dalgalanmalarının ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda, bir şok ya da “vay be!” ifadesi ile beliren yeğinlik anı, varlıksal itme çekme güçlerinden ibaret olan dalgalanmaların özgürleşmesinden ve ben-öznesinin kodlanmış düzeninin kesintiye uğramasından başka bir şey değildir.

Halid Ziya, *Mezardan Sesler* kitabından yukarıda alıntıladığımız pasajda “[ş]ahsiyetinin haricinde bir iktidar senin künhüne vakıf olamadığın ameliyatı vücuda getiriyor” ifadesiyle, benim burada tanımladığım biçimiyle, “her kişinin ve hiç kimsenin” olan anonim yeğinlik dalgalanması hareketine benzer bir durumu betimlemektedir. Tüm duyuları, düşünceleri, yani tüm öznel yaşamsal etkinliği “şahsiyetinin haricinde bir iktidar” tarafından gerçekleştirilen fakat bu durumun bilincinde olmayan ve “bir şahsiyete mâlik” [bir kişiliğe sahip] olan fakat özü itibarıyla bu kişiliğin “senin” olmadığı bir varlık durumunu yaşayan bir özne tasavvuru ile birlikte Halid Ziya, içsellik ile dışsallık ya da benlik ile yeğinlik dalgalanmaları arasındaki ince ilişkinin işleme kipini dosdoğru bir biçimde betimleyebilmektedir. Şimdi, dalgalanmaların öznelliğin uzlaşımsal kodlarından özgürleşmesinin Halid Ziya'daki diğer betimlemelerine bakacağım.

²⁸ A.g.e., s. 104-105.

“Rakstan Avdet” öyküsünden yukarıda yaptığımız alıntıda, bir genç kızın düş aleminde yaşadığı bir dışa açılma hareketi olarak yeğînliği deneyimlediğini ve bu deneyimin taşıyıcı ortamının ya da aldığı biçimin dalga figürleri ile ifade edildiğini gösterdim. Bu türden yeğînlik anlarının betimini temel yazınsal etkinliklerinden biri olarak alan Halid Ziya'nın düzyazı şiirlerinden biri olan “Şinaver” [yüzücü] adlı parçada bu yazınsal etkinliğin güzel örneklerinden birini görürüz. Bu parçada, Halid Ziya'nın yeğînlik deneyimi figürasyonlarında kullandığı başlıca kişi figürlerinden biri olan genç kız figürlerinden biri bir çayın kenarına gelir, “meftûn bir nazarla gurûb eden şemsi, ayaklarına kadar gelip arz-ı perestiş eden münevver mevceleri, semânın sath-ı lâciverdîsi üzerinde seccân olan hûnîn bulutları”²⁹ izler, hafif esintili bir havanın vücuduna “buseler” şeklinde temasıyla birlikte kendini dalgalara bırakır:

Genç kız muhterizâne ayağıyla çayın koyu renkli sularını tahrik etti, vücudunda lâtif bir ra'şenin cereyânını duydu. Bir müddet dalgın dalgın sularla oynadı, biraz sonra bir karar-ı müşkil alıyormuş gibi gözlerini kapadı, kollarını uzattı; bu aralık dalgalarda bu sîmîn vücudu der-âgûş etmek için âşıkâne açılıyordu. Genç kız gözleri semâda kaybolmuş, efkârı başka bir âleme pervâz etmiş olduğu hâlde kendisini çayın cereyân-ı lâtifine bıraktı. Sular bu bedia-i şebâba bir taht-ı revân-ı lâtif teşkil ediyor, dalgalarda bu vücud-ı sîmînî yekdiğerinin âgûşuna atarak, çayın mecrâsında hafif hafif sallayarak yuvarlıyordu.³⁰

Bu parçada, bir yeğînlik figürü olarak dalganın başlıca özelliklerini bulmaktayız. Buradaki dalgalarda, genç kızın güneşi, dalgaları ve renkli bulutları izlemesiyle başlayan “meftun”luk anını yoğunlaştırıcı bir etki yapar ve bir çekim odağı oluşturur. Genç kız onu dışa açılmaya zorlayan bu çekime kapılır ve muktedir özneliğin kesintiye uğraması sonucunu vereceği için “müşkil” olan bir “karar” ile kendini dalgalara bırakır: genç kızı tümünden kavrayan (“der-âgûş”) dalgalarda ürettiği yeğînlik alanı içinde, tıpkı “Rakstan Avdet” öyküsünde gördüğümüz gibi, “başka bir

29 Halid Ziya'nın 'dalga' sözcüğü yerine kullandıkları: 'mevc', 'emvâc', 'temevvûc', 'mütemevvîc', 'telâtum', 'dalga'.

30 Uşaklıgil, “Şinaver”, *Mensur Şiirler*, s. 156-158.

alem[in]” varlığı belirir ve tüm psiko-bilişsel düzen dönüşüme uğrar: bitimsizliğin hüküm sürdüğü “semâ”da “kayb” olunur. Bir yüzücü olarak genç kızın dalgaların içindeyken bir etkin çabada bulunmadığını da görürüz: kaynağını kendi isteminden alan bir hareket çabası ya da enerji harcamasından farklı olarak genç kız kendini düpedüz bırakır, “hafif hafif salanarak yuvarla[nması]” ise kendi çabasına gerek kalmadan dalgaların iç dinamiği ile gerçekleşir.

Buradakine benzer bir dalgalanma hareketi *Aşk-ı Memnu*'nun tipik yeğin karakteri Bihter'in de başına gelmektedir. Bihter, odasında yalnızdır ve karmaşık duygulanmalar içinde bulur kendini, o anda bir vehme kapılır; “dalgaların vehmi”dir bu:

Evet, denizde, suyun içinde, böyle koyu mavi bir semanın, ötede beride parlayan o sarı gözlerin altında, karanlıkta, bütün vücudunu serin bir safa aguşuna çeken dalgalar arasında olsaydı... O küçük küçük şamarlarla gerdanına, sinesine dokunan, suların ipek temaslariyla kollarını, bacaklarını okşayan dalgaların vehminde hissediyor, gecenin bu serin havasında yüzüyordu. Daha ziyade soyunmak, bu havaya, onun buselerine nefisini teslim etmek, vücudunu bütün çıplaklığıyla vermek istiyordu.³¹

Bihter, “nefsini teslim” istemi ile dalgaların hareketini içiçe geçirerek, hem mutlak edilginliğin (yani her tür hareketin sonu, “saf entropi, ölüm”³²) hem de her türlü etkin edimin dışında bir alana sürüklenmektedir. Dalgaların arasına bir muktedir edim öznesi olarak giriyor değildir; aksine, özneyi dışa “çeken” dalgaların kuşatıcılığına kendini bırakmakta ve böylelikle de bir dışsallığın içleştirilemeyecek olan içine yerleşmeye çalışmaktadır. Dalgaların dokunduğu yerlere, yani öznenin dışsallığa temas ettiği alan olan tenin yüzeyine doğru çekilmektedir özne. Bu anlamda hem Bihter hem de “şinaver” genç kız, Deleuze'ün “bir dalganın üzerine yerleşmek” olarak açışladığı yeğin hareket modeliyle uyum içinde davranmaktadır.

31 Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, haz. Muharrem Kaya (İstanbul: Özgür Yayınları, 2008), s. 200.

32 Massumi, a.g.e., s. 35.

Bu örneklerde dalgaların arasına kendini bırakan yüzücüler, birer şampiyonluk yüzücüsü değildir; zaten Halid Ziya Uşaklıgil yazınında böylesi şampiyonluk yüzücüleri, edim enerjisini kendi içinde, isteminde bulan Odysseus tarzı epik kahramanlar hiç bulunmaz.³³ Burada, hareket öznenin başına gelen bir şeydir; özne yeğlilik dalgalanması biçimde gelen hareketin kavrayıcılığı içine çekilir, sürüklenir, kapılır. Kavramsal ya da stratejik olarak önceden belirlenebilir kararlarla değil, öznenin düzeninde büyük bir değişimi, açılmayı, aşınmayı getireceği için zoraki alınan “müskil” kararlarla bu harekete kendini bırakır. Bu sebeple yeğlilik dalgalanmasının bilinçli bir etkinlik olduğunu söyleyemeyiz. Fakat bu durumda, yeğninliğin, kişiyi mutlak bir pasifliğe mahkum ettiğini de söyleyemeyiz. Bu bağlamda, “yeğninlik,” der Massumi, “tam olarak edilginlik değildir, çünkü hareket ile, titreşimsel hareket ile, rezonans ile doludur. Ama tam bir etkinlik de değildir, çünkü bu hareket, kurulu nesneler ve hedefler dünyası içinde pratik amaçlar doğrultusunda (simgesel olmanın dışında) yön verilebilecek türden değildir.”³⁴ Bir düş içinde boşluklara çekilmek ya da kendini dalgaların çekimine kaptırmak: Bunlar ne tam olarak bilinçli etkinlik ne de tam olarak cansız, kısırtısız edilginlik hâlleridir. Bir tür ara hareket modelleridir bunlar ya da, Lyotard'ın bu doğrultuda kullandığı bir kavram ile söylersem, ne edilginlik [*passivity*] ne de etkinlik [*activity*] olan fakat tüm bunların, yani tüm yaşamsal deneyimlerin, imkânı olan bir “*passibilite*” halidir:

Deneyimlemenin (*pathos*) imkânı olarak *passibilite* bir bağışı varsayar. Bir *passibilite* hâli içindeyse, demek ki başımıza bir şey geliyordur [...] Başımıza gelen şey, hiç de bizim ilk elde kontrol ettiğimiz, programladığımız, bir kavram [*Begriff*] dahilinde idrakına vardığımız bir şey değildir. Zaten, “*passible*” olduğumuz şey başından itibaren kavramsal olarak kurulmuş olsaydı, bizi nasıl *ele geçirebilirdi ki*?³⁵

33 Odysseus ve epik kahraman etkinliğinin çeşitli nitelikleri üzerine, bkz. Theodor Adorno ve Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, çev. John Cumming (NewYork: Verso, 1997), s. 43-80.

34 Massumi, *A.g.e.*, s. 26.

35 François Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time*, çev. G.Bennington, R.Bowley (Oxford:

Bir “passibilite” olarak yeğinlik, somut olarak bir çayın ya da denizin dalgası olmaktan başka biçimlerde de kendini gösterir. Örneğin, Halid Ziya'nın “Solgun Demet” öyküsündeki kadın karakterinin yaşadığı biçimde bir dalgalanma algısı olarak belirebilmektedir. Bu kadın, bir gece pek belirgin bir sebep olmaksızın sinir düzeninde “öyle bir maluliyet, öyle mariz bir hassasiyet” hisseder, sınırlarından “pür-irtiaş bir seyyale-i hiras” [titreme dolu bir korku seli] akmaktadır ve sobadan gelen sıcaklığın da etkisiyle birlikte “uyuşturucu bir heva-yı mahzuziyet” [haz duygusu] tarafından “sar[ılır]”: “[U]yumak, şu koltukta gömülüp gaib olmak emeli” duyar.³⁶ Ve sigara dumanlarıyla dolu oda yeğin dalgalanmalara ve itme çekme güçlerinin plastik oyununa sahne olur:

Gözlerim süzülüyor, bütün odayı bir dalga üzerinde sallanıyor görüyordum. [...] Artık yalnız dumanları görüyordum. Onlar odanın batî heva-yı harından mesttiler. Evvela bir hamle-i pervaz ile süzülüp yükseliyorlardı, sonra birden daha ziyade yükselmeye kuvvet bulamayarak duruyorlar, ufak bir tereddütle sallanarak üzerlerine hafif bir nefes üfürülmüşçesine nagehan uzanıyorlar, kıvranıyorlar, bazen dar ve ince çizgiler çizerek [*sic*], bazen vakur ve aheste bulut kümeleri yaparak yayılıyorlardı.³⁷

“Uyuşturucu bir heva-yı mahzuziyet” ve buna eşlik eden “gömülüp gaib olma emeli,” kendine uygun olan ortamı derhâl sağlamakta ve o anda dalgalanma ve yükselip duran, uzayıp kıvranan güçler oyunu devreye girmektedir. Öznenin kaybolma istemiyle dalgalanmanın yeğin hareketi biribiri içine geçmektedir ve bu da öznenin ne bir edimde bulunmasına ne de istemi doğrultusunda tüm edimleri durdurmasına imkân veren bir “passibilite” hâli yaratmaktadır: yeğinlik anında hem bir şeyler (dalgaların hareketi) etkin biçimde gerçekleşmektedir hem de nesnel olarak

Polity Press, 1991), s. 110-111.

36 Uşaklıgil, “Solgun Demet,” *Solgun Demet*, haz. Dilek Soğanoglu (İstanbul: Özgür Yayınları, 2006) içinde, s. 19.

37 A.g.m., s. 19-20.

belirlenebilecek herhangi bir şeyin gerçekleşmediği bir edilginlik hâli hâkim gibidir: Öznenin başına bir şey gelmektedir, fakat özne o anda yerinden dışarı doğru sürüklendiği için o şey bir öznenin başına geliyor da değildir. Bir dışsallığa açılma ya da bir içsellikğin kesintiye uğraması olarak yeğinlik, ne tam anlamıyla nesnel bir olgudur ne de salt öznel bir görünüm; bu anlamda, ne kesin olarak nesneler dünyasına ne de bütünüyle psikolojiye indirgenebilir bir harekettir.

Dumanların dalgalanması algısı ve bunun sağladığı yeğin etki *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'inin de başına gelmektedir³⁸:

Bu bulutçuklar [Ahmet Cemil'in ağzından “püskürttüğü” sigara dumanları], halkalar, şeritler evvela odanın rakit görünen havasında fersiz bir beyazlıkla teveccüh noktasını tayin edemeyerek mütereddit sallanıyor, sonra o münevver sütunun telatım-ı cazibesi bir halkanın kenarına iliyor, suya düşmüş bir ince kağıt gibi duman tabakasının üzerinden perişan bir dalga geçiyor, güya ensicesi çözülüyor, parça parça dağılıyor [...] yüz binlerce şenaverlerin, rakkaselerin her an mübeddil mütemevvic raksında daha seri, daha oynak bir faaliyet, taze hayat buhranı uyanıyordu.³⁹

Duman dalgalanmasının bu yeğin “oyun”u, Ahmet Cemil'in tinsel hâl değişimini sağlayacak ve onda “her şeyi daha iyi görmek meylî, her şeyi tamir ve ihya edebilecek zannettiren bir his”⁴⁰ hâline geçişi gerçekleştirecektir. Ama bu noktada dikkat edelim: yeğninliğin uyandırdığı bu his, ne onun “her şeyi daha iyi görmesini” gerçekleştirecektir ne de bu hissin salt basit bir psikolojik yanılsama olduğunu kesinlememize izin verecek kadar sahtedir: Bu yeğin his, ne dış dünya karşısında mutlak edilgin bir psikolojik hatadır ne de nesnel dünya karşısında muktedir olmayı sağlayan bir edim gücündedir. Bu yeğinlik duyusu, edimi de (gerçeklik, gerçekçi

38 Halid Ziya'nın yeğinlik figürasyonlarında kullandığı başlıca tipin, genç kız tipi olduğunu söylemiştik. Tipik yeğin karakterlerden biri olan Ahmet Cemil de bir yerde Hüseyin Nazmi tarafından dış dünyanın etkilerine duyarlı bir biçimde açık olan bir “küçük nazlı kız”a benzetilir, bkz. Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, haz. Enfel Doğan (İstanbul: Özgür Yayınları, 2008), s. 126.

39 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 297-298.

40 A.g.e., s. 298.

romanın alanı) edilginliği de (psikoloji, psikolojik romanın alanı) de önceleyendir, onların olanaklılık koşuludur, ve bir saf/içeriksiz olanaklılık ya da gizilgüç olarak yaşanır. Uşaklıgil yazınında yeğinlik dalgalarının belirttiği hemen her yerde, ya nesnelerin pozitif (*poz-ite* edilebilir, *konum-landırılabılır*) gerçekliklerini yitirdiği ya da psikolojinin aşılmaya, aşınmaya başladığı yansız (*nötr*)⁴¹ bir salt nicelik bir alanı açılmaktadır kişinin önünde.

Yeğinlik Dalgası Olarak “Kalabalık” Figürleri

“Kalabalık” figürleri, böylesi bir salt nicelik alanı örneği olarak, Halid Ziya yazınında karşımıza çıkmaktadır. Halid Ziya'nın betimlediği şekliyle kalabalık, tek tek kişilerin bir araya toplanması olmaktan çok, bir kalıba sığamayan, belirgin niteliklerle belirlenemez olan adsız bir yığındır. Fakat bu yığın, adsız olmasına rağmen ölü bir yığın değildir, kendine özgü bir ölçü içinde dinamik bir büyük blok olarak hareket eder. Örneğin, bir operayı izlemek amacıyla tiyatro salonunu dolduran kalabalık:

Sonra arkadan akın akın gelmekte devam eden dalga ön kümeleri sıkıştıra sıkıştıra birikir, toplanır, nihayet o kadar metahaşşit bir kitle teşekkül eder ki bu yüzlerce ihtiyarlardan, kadınlardan, çoluk çocuktan mürekkep mecmua, tiyatronun bütün bu beşlik kısmı, yalnız bir vücut hâlini alır; öyle ki bir kişi kımıldarsa bütün bu mecmuanın aheng-i icrası kıpırdanacak zannolunur.⁴²

41 Latince “ne o ne öbürü” anlamına gelen “*ne uter*” (“nötr”) kavramını Blanchot bir çok yapıtında kullanır. Tanımlanması pek kolay olmayan, “belki de hiçbir zaman kavrama dönüşemez” olan bu kavram için Blanchot, “özne olan bir adda, bu ad bir topluluk adı olsa bile, duraklayamaz, anlık özünden, anlamından, tanımından uygulanır uygulanmaz sapan bir yönü de vardır,” der. Bkz. Maurice Blanchot, *Öteye Adım/Yok Ötesi*, çev. Nami Başer (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000), s. 98. Bu hâliyle “nötr”, yeğinliği kavramımıza yardımcı olabilecek bir kavramdır. Bu kavramı, Roland Barthes da *Romanın Hazırlanışı I: Yaşamdan Yapıta: College de France dersleri ve seminerleri, 1978-1979* (çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2006) kitabında kullanır.

42 Uşaklıgil, “Yelpaze Altında Halil Siret Bey'e,” *Küçük Fıkralar*, s. 50.

“Dalga”lar hâlinde hareket eden adsız kalabalık (bu kalabalığın adsızlığı, “beşlik kısım”ı doldurmalarıyla da pekiştirilir: beşlik kısım, tiyatronun ucuz, herkeslik ve özelliksiz koltuklarının olduğu kısımdır) kıpırdasa dağılacak bir anonim “aheng” kurmaktadır, ve bu aheng kalabalığın bir “vücut” gibi, yani yeğinlikli bir etki odağı gibi hareket etmesini sağlar.

Bir başka kalabalık betimlemesi de bu doğrultuda, bir yeğin alan olarak belirir. “Mösyö Kanguro” öyküsünde, çirkin yüzü sebebiyle etrafındakiler tarafından alay konusu edilen çocuk, tüm tanıdıklarından ve evinden kaçarak bir panayır alanına gelir, oradaki kalabalığın arasına karışmakla birlikte “büyük bir yükten kurtulmuşçasına koşmak isteği veren bir hafiflik” duyar. Bu hafiflik veren kalabalığın, çocuk üzerindeki yeğin etkisi, yeğinliği tanımlarken belirttiğim türden bir dışa açılma, öznenliğin iptal edilmesi olarak gerçekleşir: çocuk kalabalığın içinde gördüğü bir soytarıdan etkilenip soytarı olur ve tüm eski kimliğinden sıyrılıp yepyeni bir varlık hâline geçiş yapar. Burada da görürüz ki yeğinlik bir dışa açılma, bir geçiş, bir başka-olma olanağı, gizilgücü olarak yaşanır. Bir yeğinlik alanı olan kalabalık da bir “dalga” olarak, çocuğun o alandaki hâli de dışa açılmayı imleyen bir biçimde “sarhoşluk” olarak adlandırılır:

[H]er yandan her biri başka bir havayla karşılaşarak panayırın üstünde tınlayan bir tak kuran boruların, flavtaların, buyuluların çığlıkları arasında, renk renk giysileriyle çiçeklerden oluşan bir dalga biçiminde sonbaharın sararmış otları üzerine yayılan halk içinde sarhoş gibi gezerek dolaşırken...⁴³

Bu örneklerden hareketle, Uşaklıgil yazınında, dalga biçimi içinde sunulan kalabalık figürasyonlarının bir yeğin oluşumu betimlediğini söyleyebiliriz.⁴⁴

43 Uşaklıgil, “Mösyö Kanguro,” *Solmuş Demet*, s. 24.

44 Halid Ziya Uşaklıgil yazınındaki diğer dalga-kalabalık betimlemeleri için, bkz. Uşaklıgil, *Bir Ölümlü Defteri* (İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1944), s. 104: “Kenarını canlı bir duvar gibi örten

Yeğînlîk Dalgası Olarak Dans Anları

Yeğînlîk dalgalanmaları, Halid Ziya'da, dansın mevcut olduğu hemen her alanda etkindirler. Dansın yeğînlîğine dair *Mensur Şiirler*'den, *Bir Yazın Tarihi*'inden ve *Bir Şi'r-i Hayal*'den aktaracağım aşağıdaki üç örnekte de dans eden beden, dışsallığa açıklığı, dalgalanma hareketi içinde edindiği soyutlanmaya varan esneklik ve sınırlamaların yitimi ve böylelikle de yeni psiko-somatik ya da tinsel hâllere geçiş gizilgücü taşımasına dair işaretlerle karşılaşmaktayız:

Raksın nazar-rübâ, ruh-perver temevvüçleri; musikinin hayâl-perver, sürûr-engîz nağmeleriyle bir âheng-i lâtif teşkil ediyordu [...] Üryan kolları perişan saçlarını dağıtarak hayâl-âmiz hareketler icrâ ediyordu. Arza nîm temaslar icrâ ederek hafif temevvüçlerle pervâza şitâbân idi.⁴⁵

Dans eden bedenin yer (“arz”) ile ilişkisinin dalgalanmalar (“temevvüçler”) sayesinde kesilmesi ve dansçının yerden yükselmesi, daha sonra göstereceğimiz gibi, yeğînlîk anının özne için imkânlı kıldığı yer-sizleşme, yerin sınırlı, sınırlayıcı ve sabitleştiren hareket imkânlarına karşı uçucu ve akışkan bir hareket modeliyle uyumlu bir görünüm sunmaktadır. “Arz”ın katı maddelerine karşı, “göksel”in (“pervâz”) ucuçuluğu ve sınırsızlığı, yeğînlîk dalgalarının özneliğinin uzlaşım ve sağduyusal davranış tutumuna karşı geliştirdiği bir oluşum modelidir.

Yine benzer bir şekilde, yeğînlîk dalgalanması olarak dansın akışkanlığı (“nehir”) ve uçucu gökselliği (“oynak bir kavsi kuzah”), özneyi dışa çeken yutucu kavrayıcılığı (“onlar”: “ortasında”) ile şu pasajda karşılaşırız:

kalabalık sahile atılıp da çekilen bir dalga gibi geriledi”; Uşaklıgil, “Güzel Artemisiya,” *Bir Hikaye-i Sevda*, haz. Şemsettin Kutlu (İstanbul: İnkilap Kitabevi, 1987), s. 31-32: “Oyun arasında kanto için Güzel Artemisiya çıkınca bu halk derin bir soluklanmayla şişen büyük bir dalga biçiminde kabırır, sanki bütün ruhuyla sahneye, o güzel yaratığın ayaklarına atılmak isterdi.”

⁴⁵ Uşaklıgil, “Raksân,” *Mensur Şiirler*, s. 70.

İlk raksın açılış rasimesi icra edilmiş oldu, sonra birer birer diğer çiftler harekete geldi, sofanın bütün etrafından birer dalga uyandı, canlandı, yuvarlandı, işte Tuna dalgaları, renk renk, beyaz ve pembe, eflatun ve mai bir nehir ki oynak bir kavsi kuzah; ve bütün bunların ortasında da ta tavandan sarkan avizenin altında onlar...⁴⁶

Ve dansı “vücudun musikisi, evza'nın şiiri” olarak tanımlayan Fransız kızı

Ninette'in dans ederken geçirdiği dönüşümü “[b]u artık Ninette değildi [...]

ormanların esrar ile dolu boşluklarında yetişmiş bir sevda çiçeği idi” diyerek anlatan

Şadan karakterinin, bu dansı, bu tez çalışmasının ilerideki bir bölümünde Uşaklıgil'in

yazı dili ve yeğlilik ilişkisini incelerken açımlayacağımız bir duruma örnek

oluşturacak bir biçimde, uzlaşımsal dil ve anlamlama düzeyine aşkın olan bir saf

yeğlilik olayı olarak alımlaması: “Sevda ihtiraslarının bütün lisanlarını söyleyen,

bütün emeller, füturlara, saadetler, hicranlara tercüman olan bir şiir idi. Ben, mest,

medhuş, kendimi unutarak, hiçbir şey düşünmeyerek seyrediyordum.”⁴⁷ Yeğninliğin

getirdiği semantik karışıklığı (hem “mest”tir hem “medhuş” (korkmuş)) ve psiko-

bilişsel boşalmayı (“unutarak”, “düşünmeyerek”) imleyen ifadeleriyle Şadan, dansın

yeğnin özelliğini vurgulamış olmaktadır.⁴⁸ Dansın Uşaklıgil yazınında bir yeğlilik

durumu olarak betimlenmesine, dipsiz derinlik olarak kaos kavramından söz

edeceğim bölümde yeniden döneceğimi belirteyim.

46 Uşaklıgil, “Yırtık Mendil,” *Bir Yazın Tarihi*, haz. İbrahim Hilmi (İstanbul: Hilmi Kitapevi, 1941) içinde, s. 71.

47 Uşaklıgil, “Ormanda Seyran,” *Bir Şi'r-i Hayal*, haz. Hülya Aslan (İstanbul: Özgür Yayınları, 2006), s. 52.

48 Dans ve dalgalanma arasında bir bağın kurulduğu bir başka öykü için bkz. Uşaklıgil, “Eski Mektup,” *a.g.e.*, s. 98ff.

Yeğinlik Dalgası Trene Karşı

Yeğinlik dalgalanmasının getirdiği tinsel/sinirsel/maddi çözülme, gevşeme ya da akışkanlık, Halid Ziya'nın *Bir Şi'r-i Hayal* kitabında yer alan Batı ülkeleri gezgini Şadan'ın ulaşım teknolojileri üzerine konuşmasında da ifadesini bulur. Şadan, ulaşım aracı olarak, bir demiryolu aracı olan trene karşı öncelikle deniz yolunu ve gemiyi, sonra da deveyi örnek gösterirken tek gerekçesi, trenin ulaşım hızını artırması ve böylelikle de yolculuk süresini bir büyüğü bozarcasına kısaltması değildir⁴⁹; geminin ve devenin, kişinin yeğinlik deneyimini yaşamasına daha fazla imkân verebilecek gibi olan bir biçimde, ve bir “rüya” çevreni sağlayacak biçimde, sallantılı, dalgalanmalı ya da akışkan olma niteliğidir de vardır çünkü:

Trenden hazer! Ondan yırtıcı bir hayvandan kaçır gibi kaçmalı.
Gidilecek yere denizden gitmeli: Başınızın üstünde size sarı şa'şalarını
serperek sâkit bir ninni, insanın kalbini bütün acılardan yıkayan mor
çiçeklerden mürekkebe bir rüya neşidesi söyler bir kamerle altınızda yavaş
yavaş sallanan bir deniz, uyuşturan beşik olsun. [...] Evet, deveye bininiz!
O latif boynunu uzatarak, size tatlı siyah gözleriyle bakarak yavaş yavaş
akıp gitsin.⁵⁰

“Sizi kollarının arasına al[an]... durmadan sars[an]...kemiklerinizi kırmak
ist[eyen]”⁵¹ ve özneyi dışı açmaktan, bir başka varoluş hâline geçirmekten çok
özneyi tümünden yok etmeyi hedeflemiş gibi görünen trenin imkânsız kıldığı gizilgücü,
“rüya” çevreni sağlayan yeğinlik dalgalanmalarının “sallanan” ve “akıp” giden,
“uyuşturan” ortamında uyum içinde hareket eden gemi ve deve sağlamaktadır. Bu
anlamda, Şadan tercihini yeğinlikten yana yapmaktadır.⁵²

49 Uşaklıgil, “Bir Şi'r-i Hayal,” *a.g.e.*, s. 18.

50 A.g.m., s. 16.

51 A.g.m., s. 17.

52 Tren vb. modern ulaşım araçlarının kişinin sinirsel düzeni üzerindeki bozucu etkilerinin Amerikan yazınındaki temsilleri üzerine, bkz. Jane F. Thrailkill, *Affecting Fictions* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007), s. 85-86.

Özdeş Fiiller: Dalgalanmak ve Yazmak

Halid Ziya, dalgalanma hareketi ile anımsama etkinliği arasında, anıların yazılmasını da kapsayacak biçimde genişletilebilecek bir ilişki kurmaktadır. Anılarını yazdığı *Kırk Yıl* kitabının bir yerinde, tüm o anıların zihinde temsil edilme sürecini, bir çayın dalgaları içinde gerçekleşen bir tür yaşama etkinliği olarak sunmaktadır:

Gözlerini yumup geçmiş yılların karanlıkları arasından hatıraları araştıran bir adamı, bir çayın akıntısına kendini kaptırarak, başının üstünden aşan dalgalarla bata çıka, bazen etrafında hiçbir şey göremeyerek sularla örtülü, bazen silkinip havaya çıkan gözleriyle iki yanından kayan levhalara baka baka, yuvarlanıp giden bir yüzgece [yüzücüye] benzetiyorum. Ben de eski hatıraların arasından öylece akıp gitmekteyim.⁵³

Bir çay akıntısına “kapılmak” ve dalgaların arasında belli belirsiz (“bata çıka”) ve tesadüfler sonucu yaşamak diye sunulan bu durum, anımsama etkinliğinin istem-dışı olan bir yanına gönderme yaptığı kadar, belki daha temel bir şeyi de ifade etmeye çalışıyordur: modern çağda yazı/n ile yeğinliğin adsız dalga hareketi arasındaki özsel bağı.⁵⁴

Yeğlilik, Ritm ve Kaos

Önceki bölümlerde, yeğlilik kavramını sunmuş ve bu kavram çerçevesinde öznenin psişik düzeninde kökten bir değişimin varlığından bahsetmiştim. Yeğinliği

53 Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, haz. Nur Özmel Akın (İstanbul: Özgür Yayınları, 2008), s. 820.

54 Halid Ziya Uşaklıgil, yazınsal etki ve oluşum sürecini yine benzer biçimde “dalga”lı nehir analojisi biçiminde sunmaktadır: “Ben, edebi hareketlerin [...] gittikçe genişlik ve ihtişam kazanarak bazan bulanık sularla, bazan saf ve berrak dalgalarla, zaman zaman da kayalardan sekerek çalkantılı, yahut durgunluğa benzer bir sükun ile yavaş yavaş akmakta olan bir nehre benzetirim.” Ruşen Eşref Ünaydın, “Halid Ziya (Uşaklıgil),” *Diyorlar ki* (İstanbul: MEB, 1972) içinde, s. 53-54.

deneyimleyen özne, içselliğini kuran ve belirleyen sınırları yitirmekte ve böylelikle sınırların eridiği, uzamın [*extension*] ya da uzam algısının sonsuzlaşma içinde belirsizleştiği, bu sebeple de tekinsiz olan bir alan olarak beliren dışsallığa açılmakta, özneliğin istem güçlerini iptal edecek bir biçimde hâlden hâle geçmektedir, demiştim. Yeğînlik deneyimini, yazınsal üretiminin temel eksenlerinden biri olarak alan Halid Ziya Uşaklıgil'in, anonim ve anonimleştirici yeğînlik niceliklerini dalga/dalgalanma figürasyonu ile anlatılaştırdığını belirttim. Dalgalanma hareketi içine giren/kapılan karakterlerin öznelliğinde bir esnemenin, aşınmanın ve karşı konulamaz bir biçimde öznelliğin dışına açılmanın, uzamsal deformasyon, dans ve kalabalık figürleri çerçevesinde betimlendiğini söylemiştim. Şimdi de bu yeğînlik dalgalanmalarının Halid Ziya Uşaklıgil yazınına getirdiği bir başka anlatım özelliğinden bahsedeceğim. Bu özellik, yeğînlik dalgalanmalarına maruz kalan karakterlerin deneyimlediği bir varlıksal dönüşümü adlandırmakta kullanacağım bir kavram çifti çerçevesinde açımlayacağım: ritm ve kaos. Ritm ve kaos kavramlarını kullanarak, Halid Ziya yazınının, “ölçü ve zemin yitimi” olarak adlandıracağım bir kurucu eksenini bulgulayacağım. Bu sebeple öncelikle, ritm, kaos ve ölçü kavramlarını açımlamak gerekmektedir.

Yeğînlik Dalgası Olarak Ritm Kavramı

Yeğînliğin ya da yeğîn niceliklerin varlık düzleminde dalga biçimini aldığı ve hem dışsal gerçeklik düzeyinde hem içsel psişik düzeyde bir dalgalanma hareketini başlattığını belirttim. Şimdi de, bu dalga hareketinin, bir ritm olgusu olarak ortaya çıktığını ekleyeceğim.

Henry Lefebvre, “ritmanaliz” olarak adlandırdığı felsefi kültürel projeyi açmırlarken, ritm olgusunun duyumsanabilir ve canlı bir biçimde kavranabilmesi adına bir öneride bulunur. Bu öneri, bir deniz yüzeyinde hareket eden dalgaları tek tek izlemek yönündedir, çünkü her dalga, bir ritme sahiptir; dalga biçimi ile ritm olgusu arasında sıkı bir bağ vardır:

[H]er bir dalgaya yakından bak. Durmaksızın değişiyor. Kıyıya yaklaştıkça geriye vurmanın şokuna uğruyor: onun yön verdiği ama her zaman onun yönünde gitmeyen ufak oklara varana kadar sayısız dalgacı taşıyor. Dalgalar ve dalga-biçimleri, sıklık ile, genişlik ile ve yer değiştiren enerji ile karakterize edilir. Dalgaları izleyerek, fizikçilerin, küçük hareketlerin üst üste binmesi [superposition] olarak adlandırdığı şeyi kolayca gözlemleyebilirsiniz. Güçlü dalgalar, püskürme fışkiyeleri yaratarak birbirilerine çarpar; gürültüyle birbirilerini keserler. Küçük dalgalanmalar, çarpışmaktansa bir diğerini yutarak, onun içine kaçarak, birbirilerini kat ederler.⁵⁵

Yeğînlîk figürasyonu olarak dalgalar, küçük ve birbirine karışan, birbiriyle çarpışıp ayrılan, birbirini kesen sürekli hareketleri içinde sabitlenemeyen birer enerji akışı görünümündedir. Bu hâlleriyle dalgalar, ritm olgusunu cisimleştirmektedir. Yunanca kökeni göz önüne alındığında, sözcüğün düz anlamıyla “özgül bir akma biçimi” demek olan ritm (*rhythmos*) sözcüğünün, Sokrates-öncesi İyonya felsefesindeki kullanımını inceleyen dilbilimci Emile Benveniste, ritmin, “hareket eden, gezen, akan şeyin an içinde aldığı biçim” olduğunu belirtir.⁵⁶ Ritm, “doğaçlama, anlık, değişebilir biçimdir” ve bu sebeple, “ne sabitliği ne de doğal zorunluluğu olmayan ve sürekli değişime tabi bir düzenlemenin sonucu olan eğilimleri ya da konfigürasyonları betimlemek için en uygun terim” olmaktadır.⁵⁷ Demek ki her tür akış bir ritm oluşturmaz; ritmin oluşması için akışın bir noktada düzenlenmesi, bir an

55 Henry Lefebvre, *Rhythmanalysis*, çev. Stuart Elden, Gerald Moore (Londra: Continuum, 2004), s. 79.

56 Emile Benveniste, “La notion de “rythme” dans son expression linguistique,” *Problèmes de Linguistique Générale*, vol.1 (Paris: Gallimard, 1966) içinde, s. 333.

57 A.g.m., s. 333.

için, özsel olarak değişmeye açık bir biçim içinde kesilmesi gerekmektedir. Yani ritm nosyonu, paradoksal bir biçimde, düzenlenemez, sabitlenmiş bir düzene giremez olan akışın bir anlığına da olsa, ucu açık bir biçimde de olsa, düzenlenmesini öngörür. Tam da bu yüzden, ritmin aldığı biçim ya da biçim-olarak-ritm, “organik bir tutarlılığa sahip değildir.”⁵⁸ Ritmin, değişime özsel olarak kapalı olan organik bir biçim olmaması olgusu, Halid Ziya yazınındaki ritm biçimlerini incelerken önem kazanacak; bu sebeple, ritmin organik tutarlılığa sahip olmaması olgusunu vurgulayacağım.

Friedrich Hölderlin'e atfedilen “[h]er şey ritmdir, insanın tüm yazgısı göksel bir ritmdir, tıpkı her sanat yapısının da bir ritm olması gibi”⁵⁹ ifadesinden hareket eden Maurice Blanchot, bu ifadedeki “her şey” sözcüğünün, “ritm onu bir arada tutmakla görevliymiş gibi davranılan hâlihazırda düzenlenmiş bir bütünlük” anlamına gelmediğini öne sürer; ve ritmin, her hangi bir organik birliğin kurucu kuralını ihlal eden sabitlenemezlik niteliğini vurgulayacak biçimde ekler: “Ritm, yitlik birliğin çoğul biçimini yüklenirken [*engage*] ve kurallı olarak belirir ve bir kurala uygun biçimde yönetirmiş gibi görünürken, kuralı tehdit etmektedir.”⁶⁰ Organik bir kapalılığı kuracak olan kuralları ihlal eden ve böylece tüm biçimleri sürekli değişime ve dışsallığa açan ritm, bu hâliyle, yapı olgusundan farklı bir biçimlenme modeli getirir önümüze. Eğer 'yapı' sözcüğüne, “kendi öğelerinin basit toplamından daha fazla bir şeyi içeren *Gestalt-vari* bir bütün” anlamını verirsek; yapıyı, bu fazladan “bir şeyi” kendi değişmez kökensel ögesi, ilksel [*primordial*] ilkesi, yani Blanchot'nun bahsettiği türden bir kurucu/yönetici organik birlik “kuralı”

58 A.g.m., s. 333.

59 Aktaran Giorgio Agamben, *Man Without Content*, çev. Georgia Albert (Stanford, California: Stanford University Press, 1999), s. 94.

60 Maurice Blanchot, *The Writing of The Disaster*, çev. Ann Smock (Lincoln: University of Nebraska Press, 1995), s. 112.

olarak alan bir biçimlenme modeli olarak anlarsak⁶¹, o hâlde ritmin bir yapı olmadığını söyleyebiliriz. Ritm, özsel olarak değişime tabi olduğundan, değişmez bir kural ya da ilke çerçevesinde ortaya çıkmaz; aksine, tüm değişmez kuralların, sabit düzenlemelerin sürekliliklerinin yitirilmesini ve değişime açılmalarını beraberinde getirir.

Ritmin yapı olmadığı noktasında, ritm ile, önceki bölümde sunduğum biçimiyle yeğlilik arasındaki sıkı kavramsal bağ da bir yönüyle ortaya çıkmaktadır. Yeğliliğin, indirgenemez karşıtlıkların, yani sürekli bir zıtlasma etkinliği içinde bulunan itme-çekme güçlerinin bir ürünü olduğunu, ve bu sebeple de bir denge içinde sonlandırılmayan dalgalanmalar içinde özneyi ya da algıları ya da uzamları dışsallığa maruz bırakarak paradoksal durumlar içine yerleştirdiğini belirtmiştim. Bu hâliyle yeğlilik, bir şok ya da “vay be!” anı olarak yaşanan bir ifade olayıdır. Yeğliliğin, böylesi paradoksal bir olay olması, tam da onu bir yapıdan farklı kılan özelliğidir. Yapı, “içinde hiçbir şeyin meydana gelmediği yer, içinde tüm olaysal permütasyonların, değişmez türetimsel kuralların kendi içinde tutarlı bir kümesi dahilinde öndüzenlendiği [*prefigured*], her şeyin açıklandığı vaha” iken, yeğlilik-olarak-olay içinde hiçbir şey “öndüzenlenmiş” değildir.⁶² Olay, “yapılaşmış ayrımların yeğlilik içinde, kuralların paradoks içinde çökmesidir.”⁶³ Olay anında, bir şeyler olur ve tüm kurucu kurallar bir anda değişir; tüm belirlemeler ve düzenler bir anda aşılmaya, aşınmaya uğrar. Hem yeğlilik olayı hem de ritm, psişik ya da maddi her tür düzen ve biçim üzerinde aynı etkiyi yapmakta, onları kökensel bir değişime ve dengesizliğe doğru açmaktadır.

Her akışın ritm oluşturmadığı söyledim. “Özgül bir akma biçimi” olarak ritmin

61 Agamben, *a.g.e.*, s. 95-98.

62 Massumi, *a.g.e.*, s. 27.

63 *A.g.e.*, s. 27.

oluşması için, akışın düzeninde bir anlık da olsa bir kesinti, doğaçlama bir düzenleme olması gerekir. Örneğin, kronometrelerimizin kesin bir biçimde ölçebildiği zaman akışı içinde, yani anların sonsuz bir doğrusal çizgi üzerinde sürekli akışı olarak kavranan zaman nosyonu içinde ritmin oluşabilmesi için, bu sürekli sonsuz akışın içinde “bir yarılma ve bir kesilme” gerçekleşmelidir.⁶⁴ Ritm, anların hiç durmayan akışından kaçıp kurtulan bir şey olarak, zamanın içinde bir kesilme/durma olarak, zamanın içinde zamandışı bir boyutun mevcudiyeti olarak algılanır.⁶⁵ Bir hareketin içindeki “durmalar, sessizlikler, boşluklar, yeniden başlamalar ve aralıklar”⁶⁶ ile birlikte oluşan ritm, kronometrelerimizin “yalnızca niceliksel ve homojen parametreler içeren”⁶⁷ ölçü düzeninden farklılaşmış olan, heterojenleşmelere açık bir düzenleme modeli örneği olmaktadır. Bu noktada, ritm kavramı, ölçü sorununu gündeme getirir.

Ritm Kavramı ve Ölçü Sorunu

Gilles Deleuze, Kant üzerine verdiği derslerde, ritm kavramını ve bu kavramın öne getirdiği ölçü sorununu tartışır.⁶⁸ Kant'a göre, insanın duyumsamalarının ya da algılarının nesneleri, insandan bağımsız olan dış dünyada hâlihazırda var değildir. İnsanın algıladığı tüm nesneler, yani tüm dış gerçeklik, tüm uzam-zaman, “benim dünyam” dediğimiz tüm dünya, insanın zihnindeki bir takım mantıksal sentezlerin sonucunda kurulmakta ya da biçim almaktadır. Örneğin bir masayı masa olarak

64 Agamben, *a.g.e.*, s. 99.

65 *A.g.e.*, s. 99.

66 Lefebvre, s. 78.

67 *A.g.e.*, s. 78.

68 Deleuze, “Kant Üzerine Üçüncü Ders: 28 Mart 1978,” *Kant Üzerine Dört Ders*, çev. Ulus Baker (Ankara: Öteki Yayınevi, 2000), s. 81-88.

algılayışım, orada, benim zihin etkinliğimden bağımsız biçimde zaten var olmakta olan bir masaya doğrudan ulaşmam değil, dışarıdaki o şeyi bir masa biçimi içinde bana algılatan bir takım mantıksal sentezlemelerin dolaylanmış ürünüdür. Dolaysız bir biçimde erişemediğim dış dünyayı, “benim dünyam” olarak biçim verebildiğim bir şekilde algılayabilmem için, zihnimdeki mantıksal sentezlemelerin belli bazı ölçüler içinde işlemesi gerekmektedir. Kant bu ölçülere, “estetik kavrayışlar” [*aesthetic comprehensions*] adı verir. Estetik kavrayışlar, zihnin kurucu sentezlerinin, yani tüm algılamaların, duyumsamaların, işlemesi için edinmek zorunda olduğu duyumsanır ve niteliksel ölçü birimleridir: Örneğin, bir dağın yüksekliğini algılayabilmek için önümde duran bir ağacın boyunu ölçü birimi olarak alırım, ya da ağacın boyunu algılayabilmek için kendi bedenimin boyunu ölçü birimi olarak seçerim. Estetik kavrayışlar içinde belirlediğim ölçüler sayesinde doğrudan erişemediğim kaotik dış dünyayı biçimleyebilir, düzenleyebilir hâle gelirim. Bu hâliyle, algılarımı ve duyumlarımı kuran ölçüler, nesnel olmaktan çok öznel seçimlerin sonucudur. Bu öznellik, ölçü birimlerinin sürekli değişime açık oldukları olgusunu da beraberinde getirmektedir: Dağın yüksekliğini algılayabilmek için, bir ağacı değil de elimdeki kalemin uzunluğunu ölçü birimi olarak seçebilirim, ya da elimdeki kalemle bir dağı değil de önümde duran bir küçük otun boyunu da ölçebilirim. Demek ki, ölçü birimlerim, ve onlarla birlikte tüm algılarım, duyumlarım, sürekli değişime açık bir hâldedir. Ölçülerin sürekli değişime açıklığı, ritmin varlığına işaret etmektedir. Algılarım ve duyumsamalarım, değişmez kurallar çerçevesinde kurulan kapalı organik yapılar olmanın aksine, sürekli değişebilen, şaşmaz sabitliklere dayanmayan, kesintilerle ve farklılaştırmalarla işleyen ritmlerden ibarettir. Ölçülü estetik algılayışlar çerçevesinde yapılaştırılan algı ve varlık düzeni,

ölçülerin sürekli değişime açıklığı olarak ritm tarafından tehdit edilmektedir. Bu anlamda, “ölçünün ardında ritm vardır.” Tüm yapılaşmış, kodlanmış homojen algı sentezlerinin “temeli” [*foundation*] olan estetik algılayışlar, ölçüler, tüm yapıları ve dengeleri değişime ve eşitsizliğe açan heterojen ritm “zemini” [*ground*] üzerinde yer almaktadırlar⁶⁹:

Düzenli olsun ya da olmasın, ölçü, ölçü birimi değişebilen ama iletişimsel-olmayan bir ortam içinde kalan bir kodlanmış biçimi varsayarken, ritm, her zaman kod-aşımı [*transcoding*] geçiren Eşitlik-dışı ya da Kıyaslanamaz olandır [*the Unequal or the Incommensurable*]. Ölçü dogmatiktir, ama ritm eleştireldir; o, kritik anları birbirine bağlar, ya da bir ortamdan bir başkasına geçerken kendini de birlikte bağlar. Homojen bir uzam-zaman içinde iş görmez, heterojen bloklarla çalışır. Yön değiştirir.⁷⁰

Homojen uzam-zamanın algısal olarak kurulmasının (yani masayı masa olarak algılamanın ya da zaman akışını kronometreye bakarak algılamanın) temeli olarak işleyen ölçüler, daha derinde duran heterojen ve farklılaştırıcı “eşitlik-dışı” olarak kavranan ritm zemini üzerine durmakta ve bu “eşitlik-dışı”nın özsel dengesizliği ya da sürekli dalgalanması tarafından tehdit edilmektedir. Ritmin ya da yeğlilik dalgalanmalarının mevcudiyeti, her görüngünün, her algının, her duyumsamanın, derinde yatan ve tüm bunların koşulu/zemini olan bir “eşitsizliğe” ya da “kurucu farklara” [*constitutive differences*] işaret etmesi durumunu doğurur.⁷¹ Tüm psişik ve uzam-zamansal yapı dengelerinin hem koşulu hem de iptali olan bu duruma Deleuze “denksizlik” [*disparity*] adını verir:

Denksizlik – diğer bir deyişle, fark ya da yeğlilik (yeğninliğin farkı) – tüm görüngülerin yeterli sebebidir, beliren her şeyin koşuludur. [...] Duyumsanabilir olanın sebebi, beliren her şeyin koşulu, uzam ve zaman

69 Deleuze, “Kant Üzerine,” s. 82-88.

70 Gilles Deleuze, ve Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, çev. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), s. 313.

71 Deleuze, *Difference and Repetition*, çev. Paul Patton (London: The Athlone Press, 1994), s. 222: “Her görüngü, onu koşullayan bir eşitsizliğe telmihte bulunur.” Ayrıca, “kurucu fark” kavramı ve bunun yeğlilik ile ilişkisi için, bkz. *a.g.e.*, s. 228.

değildir, kendinde Eşitlik-dışdır, yeğninliğin farkı içinde, fark olarak yeğnilik içinde belirlendiği ve içerildiği hâliyle *denksizliktir*.⁷²

Tüm görünümünün koşulu olan bu denksizlik hâli ya da eşitlik-dışılık olarak ritm ve yeğnilik, duyumsamaların ya da algıların yapısal ve organik dengelerini alt üst etmekte ve onları dalga biçiminde beliren dengesizliklere, denksizliklere doğru açmaktadır. Ritme kapılan duyumsama odağı ya da beden, “genişliğinin çeşitlenmelerine uygun biçimde bedendeki düzeyleri ve eşikleri takip eden bir dalga tarafından kat edilir.”⁷³ Bu dalga, bedenin içsellik düzenini kuran organik yapısını kırmakta ve bedeni dışsallığın temasına maruz bırakan bir eşik gerçekliği kazanmasına yol açmaktadır. Bu durumda beden, niteliksel ya da nitelenmiş özelliklerini yitirmekte ve “temsil edici öğelerinin,” yani bir tinsel/maddi içerik ya da anlam ileten göstergebilimsel konfigürasyonlarının dışına taşıp yalnızca “eşözdexsel [*allotropic*] çeşitlemeler” gösteren “yeğnin bir gerçeklik” kazanmaktadır: duyumsama, “titreşimsel” ve dalgalı bir hâle geçer.⁷⁴ Ritm deneyimi, bedeni/özneyi, varlığın dışına açar: “Sanki bir şeyin karşında tutulmuş, kala kalmış gibiyizdir, fakat bu kala kalma ayrıca bir dışarıda-olma [*being-outside*], daha orijinal bir boyuta doğru bir *ek-stasis*’tir.”⁷⁵ Ritmin, bedeni/özneyi açtığı bu dışarı, bu orijinal boyut, kaostur.

72 *A.g.e.*, s. 222-223.

73 Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, çev. Daniel W. Smith (Minneapolis: University of Minnesota Press), s. 39.

74 *A.g.e.*, s. 39.

75 Agamben, *a.g.e.*, s. 99. Yunanca sözcük “ek-stasis,” basitçe “varlığın/durumun (stasis) dışına çıkma (ek-)” anlamında kullanılır.

Yeğın Bir Mekân ve Dipsiz Derinlik Olarak Kaos Kavramı

Ölçülerin ardında ritmin olması gibi, duyumsamaların, algılamaların üzerinde durduğu dalgalı zemin olarak ritmin ardında da kaos vardır: “ Ritim kaostan çıkan bir şeydir—ve ritim belki de kaosa geri dönebilecek bir şeydir de.”⁷⁶ Tüm duyumsama ve algı ölçülerini ölçsüzleştiren ritm, “tüm düzey [ölçü] farklarının sürekli ve şiddetli biçimde birbirine karıştığı noktada, kaosun içine, gecenin içine dalar.”⁷⁷ Tüm duyumsama ve algı yapılamaların türünden psişik etkinliklerimi mümkün kılan ölçüleri bana sağlayan estetik algılayışlarım ritm tarafından işe yaramaz hâle getirilir ve bunun sonucunda zihnim uzam-zamansal düzenlemeler yapamaz olur, nesnel ve öznel gerçeklik düzenim bir çökme, patlama süreci içine girer ve kaosa doğru çekilir. Bu kaosun belirişi, Kant'ın “yüce” kavramıyla karşıladığı bir durumdur:

[D]oğada yüce olarak adlandırmaya yatkın olduğumuz şeyde belli nesnel ilkelere ve bunlara karşılık gelen doğa biçimlerine varan herhangi bir şeyin mevcudiyeti bulunmamaktadır, öyle ki o, büyüklük ve güç işaretleri göstermek suretiyle, kendi kaosu, ya da kendi azami vahşiliği ve tam olarak kurlsız düzensizliği ve harabeliği içinde bulunmaktadır, böylece doğa başlıca olarak yüce fikirlerinin oluşumunu harekete geçirmektedir.⁷⁸

Ritm, özneyi kaos olarak yüce deneyiminin içine bırakır. Bu deneyim içinde, uzamsal ya da zamansal gerçekliği kuran tüm düzen ve denge ölçüleri yitmiştir; kişi, düzen verilemez, kavranılamaz bir salt derinliğin içine doğru gömülür. Bu derinlik, ritmin açıldığı bu orijinal boyut, hiçbir uzam-zamansal ölçü içinde tanımlanamayacak olan saf kaotik bir mekânı ortaya çıkarmaktadır⁷⁹: “Orijinal

76 Deleuze, “Kant Üzerine,” s. 88.

77 Deleuze, *Francis Bacon*, s. 39.

78 Immanuel Kant, *The Critique of Judgement*, çev. James Creed Meredith (Oxford: Oxford University Press, 1980), s. 92.

79 Basit algılarımızın nesnesi olan gündelik kullanımdaki mekân anlamındaki İngilizce 'extension-extensive' sözcük çiftini 'uzam-uzamsal' sözcükleri ile, bundan daha derin boyutlara sahip olan, uzam, uzama, yer kaplama niteliklerinden daha başka varolma düzenlerini/algılamalarını/kavramalarını

derinlik [...] aslında, bir bütün olarak mekândır, ama yeğin bir nicelik olarak mekân: saf *spatium*”⁸⁰ Ritmin açıldığı bu yeğin derinlik karşısında, tüm ölçüler ve bu ölçülerin mümkün kıldığı uzam-zamansal düzenlemeler/belirlemeler kendi sınırlarının dışına doğru çekilirler. Örneğin, yukarı-aşağı ya da sağ-sol gibi uzamsal belirteçler, onları mümkün kılan öznel ölçü birimlerinin ve içinde yer aldıkları ve bir biçim verdikleri uzamsal düzenlemenin ritm tarafından iptal edilmesiyle birlikte görelileşmekte ve hepsinin derininde duran bir “mutlak” olarak yeğin derinliğin (kaos ya da *spatium*) içine çökmektedir:

Uzam, kendi kökeninin simetrik olmayan işaretlerine benzeyen bir sol ve bir sağ, bir yüksek ve bir alçak, bir yukarı ve bir aşağı sunmadan gelişmez ya da belirmez. Dahası, bu belirlemelerin göreliliği, tüm bunların içinden çıkıp geldikleri mutlağa şahitlik eder. Bir bütün olarak uzam derinliklerden gelir. (Nihai ve orijinal) heterojen boyut olarak derinlik, tüm uzamın matriksidir [...]”⁸¹

Öznel ölçüler tarafından mümkün kılındığı için özsel olarak görelî olan tüm uzam konfigürasyonları, algıları ya da duyumsamaları, “uzamsal bir mekân [*extensive space*] değil de yeğin bir mekân [*intensive space*]” olan, “ölçüler” ile düzenlenmeyen⁸², ve gerçek anlamıyla “zeminiz/dipsiz”⁸³ olarak adlandırılabilir bir mutlak mekânın içinden gelmekte ve bu dipsiz mekân tarafından sürekli tehdit edilmektedir.

Halid Ziya Uşaklıgil yazını, ölçü yitimi, ritm ve dipsiz derinlik olarak kaos kavramları açısından incelemeye geçmeden önce, buraya kadar serimlediğimiz kavramsal düzeneği şöyle formüle edebiliriz: Öznenin içsel ve dışsal gerçeklik

adlandıran, daha “boyutlu” bir sözcük olan 'space' sözcüğünü ise 'mekân' sözcüğü ile karşılıyorum. 'Uzam'a karşı 'mekân' sözcüğünü kullanan Deleuze, burada Descartes'ın “uzamsallık” düşüncesine açık bir eleştiri getirmektedir. Descartes'ın uzamsallık düşüncesinin bir açıklanması için, bkz. Daniel Garber, “Descartes' Physics,” *The Cambridge Companion To Descartes*, ed. John Cottingham (New York: Cambridge University Press, 1992) içinde, s. 292-303.

80 Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 230.

81 *A.g.e.*, s. 229.

82 Deleuze, Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 479.

83 Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 229: “Ungrund or groundless.”

düzenini kurmasını sağlayan ve esas itibarıyla öznel seçimler sonucu belirlenen ölçülerin kesintiye uğramasının ve önlenemez bir dengesizlik sonucunda bu düzenlerin dışına doğru açılmanın deneyimi olan ritm (“eşitlik-dışı” ya da “denksizlik”) deneyimi, özneyi dipsiz bir yeğin mekân olan ve herhangi bir uzam-zamansal ölçü çerçevesinde belirlenemeyen kaos ile yüzyüze bırakır.

Halid Ziya Uşaklıgil Yazınında Ölçü Yitimi Olarak Ritm ve Kaos

Friedrich Hölderlin, bir şiirinde, “yeryüzünde bir ölçü var mı?” diye sorar ve cevaplar: “Yok.”⁸⁴ Yeryüzünde varoluşun düzenleyici bir ölçüsünün olmadığı ya da bu ölçünün yittiği bir yaşama durumunun içinden gelen bu cevabın bir benzerini, ölçü sorununu modern çağa özsel olan bir krizin tanımlayıcı niteliklerinden biri olarak alan Theodor Adorno'dan da okuruz: “Tüm şeylerin ölçüsü için herhangi bir ölçü kalmadı.”⁸⁵ Burada, ölçü sorunu, yaşama düzenlerinin dayandırılabileceği bir kurucu zeminin yokluğu sorunu olarak belirlemektedir. Bu anlamda da bir modern çağın varlık düzeninin özünde gündeme gelmektedir:

Geniş olarak kavrandığı hâliyle ölçü sorusu, yalnızca, gitgide artan bir biçimde öz-düşünümlü, öz-eleştirel, kuşkucu, kaygılı ve güvenliksiz bir modernitenin karşıtlıklarına [*antinomies*] “ilişkin” olmaktan daha fazlasını içerir. Aslında, ölçü sorusu – bir soru olarak ölçü sorusu – bu modernitenin tam da özünü, onun hem yadsınamayan bir aciliyet hem kaçırılmaması gereken bir fırsat olan sorunsalını oluşturmaktadır.⁸⁶

Halid Ziya Uşaklıgil de, çağdaş yaşama için olan ölçü sorununu, deliler evinde

84 Friedrich Hölderlin, “In Lovely Blueness,” *Poems and Fragments*, çev. Michael Hamburger (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1967) içinde, s. 161.

85 Theodor Adorno, *Minima Moralia: Reflections From Damaged Life*, çev. E. F. N. Jephcott (London: Verso, 1984), s. 63.

86 David Michael Kleinberg-Levin, “Introduction,” *Gestures of Ethical Life: Reading Hölderlin's Question of Measure After Heidegger* (Stanford, California: Stanford University Press, 2005) içinde, s. XXV.

alışan ve öykünün anlatıcısına hitaben konuşan bir doktor karakterinin ağızından dile getirir: “Zaten bütün insanlar az çok deli değil midir? Bu bir ölçü meselesidir.

Terazinin gözü bir tarafa fazla sarksın, derhal bozulur. Belki siz de biraz delisiniz!...

bakayım gözlerinize...”⁸⁷ Bu pasajda ortaya konulduğu biçimiyle bakılınca, Uşaklıgil yazını da öznenin yaşamsal denge sorunu olarak beliren bir ölçü yitimi sorunu içinde biçimlenmektedir. Fakat ben, burada, ölçü sorununu, modernite bağlamında değil, yukarıda serimlediğim biçimiyle, ritm ve kaos deneyimi ile olan ilişkisi çerçevesinde açacağım. Bu nedenle öncelikle, Halid Ziya'daki kaos figürasyonlarına bakalım.

“Köy Hatırası” adlı öykü, yalnız kalmaya ihtiyaç duymasıyla birlikte Karadeniz kıyısında bir balıki köyüne giden bir adamın başından geçenleri anlatmaktadır. Adam, köyün denize bakan yüksek bir tepesine çıkar, orada bulduğu bir ağacın dibine, manzaraya karşı uzanır. Deniz “ağır bir uyusukluk içinde uyuyordu[r]; üzerinde küçük bir rüzgarın titremesi bile yoktu[r],”⁸⁸ yani uzamsal herhangi bir dengesizlik, aksilik yok gibidir. Adam gözlerini kapar, içi geçer, ve “sanki bir yokluk, bir boşluk içinde” duyar kendini.⁸⁹ Tam da o noktada, adamın “[n]e olduğunu anlayamadı[ęı]” bir biçimde birdenbire her şey değişmeye başlar; dipten bir kaos yükselmekte ve sakin uzamı yarmaktadır:

Karşıda artık kesif karartılar altında boğularak ummandan çıkmış siyah cesim mahlklar mehabetiyle duran dağların ötesinde, parçalanarak, kanlı ziyası bir kızıl toz şeklinde fezaya saçılmış bir güneş, sanki bir kan yağmuru içinde düşüp savrulmuş bir kırmızı güneş vardı. Bir an içinde bu snmş zannolundu.[...] Sonra bu ufuk kenarından zulmetlerin uçurumları açıldı ve bunun derinliklerinden fâsılasız bir pervaz ile geceler, takım takım, alay alay, simaları, denizleri istila eden, menazırı kesif bir sise boğan, bir dakika evvel hayat içinde mest menazıra şimdi bir siyah kefen çeken geceler uçtu; uçtu. O zaman o korkunç uykusundan deniz uyandı, o kabarmış sinesinde şerha şerha sular yarıldı; bu denizin nazarı sürükleyen sath-ı medinde brkanlar patladı, dalgalar denizin ta

87 Uşaklıgil, “Deliler Evinde,” *Onu Beklerken* (İstanbul: Hilmi Kitabhanesi, 1935), s. 91.

88 Uşaklıgil, “Köy Hatırası,” *Bir şi'r-i Hayal*, s. 166.

89 A.g.m., s. 166.

içinden kabarıp gelen bir azap soluyuşu ile yükseldiler, bir saniye sonra kırmızı küllerini havalara savurarak kaynaşan bir yangın gibi köpüklerinin içinde yıkılıp söndüler. [...] Her taraftan, ufkun her noktasından bir kasırğa, semaları kırarak denizlere dökmek, dalgaları koparıp semalara çarpmak isteyen mütehevvir, akûr bir rüzgâr koptu.⁹⁰

Yeğînlîk kavramını serimlediğim bölümde, “Rakstan Avdet” öyküsündeki genç kızın rüyasında içine düştüğü “tayin olunamazlığın” ve bitimsizliğin (“bî-nihaye”) hâkim olduğu bir belirsiz mekânın ortaya çıkışını, öznenin yaşadığı bir yeğînlîk deneyiminin ürünü olarak okumuştum. Yukarıdaki alıntıda da tıpkı böyle bir yeğînlîk mekânın açığa çıkma sürecini neredeyse adım adım görmekteyiz. “[Ü]zerinde küçük bir rüzgarın titremesini bile” olmayan sakin ve denge duygusu uyandıran manzara uzamı aniden, dipten, ötelerden gelen kaotik güçlerin istilâsına uğrar. Adamın algıladığı uzamın ötelerinden fışkıran bu güçler, uzamın kendi düzenli yapısallığı içinde gerçekleşen bir hareketin sonucu olarak değil, bu yapısallığa dışsal kalan bir “öte”nin müdahalesi olarak belirlemektedir. Bu “öte”lik durumu öyküde vurgulanmaktadır: algılanan uzamın sınır hattını oluşturan “ufkun” berisinden değil, “kenarından” içeriye doğru açılmaktadır “zulmetlerin uçurumları”, ve bu uçurumların “derinliklerinden” karanlıklar çıkmaktadır; ya da denizin sonsuz yüzeyinde (“sath-ı medîd”) patlayan ve derin bir dipselliği ima eden yanardağlar da (“bürkanlar”), “denizin ta içinden” gelip denizin kıpırtısız yüzeyini tüm dengeleri alt üst edecek biçimde yaran ve göğre doğru kabaran dalgalar da uzamın algılanabilir bir alanı içinden değil, uzama dışsal olan bir algılama-dışı güç odağından kaynak almaktadırlar.

Öteliğin işaretleriyle birlikte beliren bu güç odağı, “ağır bir uyuşukluk” içindeki manzarayı, müthiş bir düzensizliğe, dengesizliğe, ölçüsüzlüğe doğru

90 A.g.m., s. 166-167.

açmaktadır: Kızıl ışıklar saçan güneş bir anda söner; uzamı, konumların belirliliğini yok eden karanlıklar “istila” eder, yeğninliğin aldığı biçim olan dalgalar denizin “sath-ı medîd[indeki]” sonsuz düzenli akışı kesintiye uğratacak biçimde, yani, ritm gerçekleşmesine olanak yaratan bir biçimde, bir kabarıp bir sönmektedir. Dipten gelen dalgalar, tüm uzamı da kabarmalı, dalgalı bir hâle sokar. Sabitleştirici ölçülerin işe yaramaz olduğu bu durumda, uzamsal belirteçler de işlevsel olmaktan çıkar: Kasırğa içinde, semalar ile deniz arasındaki, üst ile alt arasındaki konumsal düzeyler şiddetli (“akûr”) bir biçimde birbirine karışır: Semalar kırılıp denizlere “dök[ülmeye]”, deniz de semalara “çarpma[ya]” yönelmiştir. Tüm yön dengeleri aşılmanın eşiğine gelir; tüm uzam, ölçülü yapısını yitirmekte ve derinden gelen bir dışsallığa mâruz kalmaktadır. Bu dışsallık, yani “uçurum,” “onun derinlikleri,” “denizin ta içi” olan bu anlaşılamaz karanlıklar üretici, yukarıda kavramlaştırdığımız hâliyle dipsiz kaostan (*spatium*) başka bir şey değildir. Kaosun içinden gelen ritm olarak “dalgalı,” bu yeğnilik dalgalanmasını deneyimleyen adamın uzam algılarını ölçüsüzlüğe açar. Adamın bu deneyim içinde bloke olan duyumsama düzeninden geriye yalnızca bir korku titremesi ve varlığın dışına çıkmayı imleyen bir yok olma duyumu kalmaktadır: “[D]erin bir korku ile titredim. [...] Gözlerimi kapadım, tabiatın bu ölüm hâli içinde bende yokluğun karanlıklarına nefesimi salıvermek [...] istedim.”⁹¹ Özneyi/bedeni kateden bir yeğnilik dalgalanması olarak ritmin bedeni dışsallığa açarak duyumsamaya titreşimsel bir yeni gerçeklik kazandırdığını belirtmişim.

“Yokluğun karanlıklarına” karışma duyumunun ya da arzusunun belirmesinin ise kaos olarak yüce deneyiminin belirtilerinden biri olduğunu da söyleyeyim. Kant,

91 A.g.m., s. 167.

yüce duygusunun, güzellik duygusundan farkını ortaya koyarken, güzelliğin hayat veren, şen bir duygu olduğunu belirtir: Güzellik, öznenin tinsel düzenine bir denge veren, ölçü sağlayan bir tür mutluluk hâlini üretir.⁹² Buna karşın, yüce, tinsel düzende bir yarılma meydana getirir: Özne, yüceyi bir ölçü içinde temsil edemez; “sonsuzcasına büyük”⁹³ olarak beliren yüce, imgelemin ölçüleri ve sınırları içine sokulamaz ve tam da bu yüzden, tıpkı yeğinlik deneyimi içinde beliren paradoksal duygular gibi çelişkili duygusal yükler ile yükler özneyi: “[Z]evk, ama dehşet dolu bir zevk,” “bir tür kaygı, ya da melankoli, bazen yalnızca bir hayret.”⁹⁴ Yukarıda incelediğim Uşaklıgil metninde anlatıcı-karakterin dile getirdiği yok olma duygumu da, bu bağlamda, yücenin sonsuzcasına büyüklüğü karşısında öznenin içine sürüklendiği yıkım hâlinin bir semptomu olarak ortaya çıkmaktadır.

“Köy Hatırası” öyküsünde derinden gelen kaosun uzamsal düzeni yok ettiğini gösterdim; fakat şuna da söyleyeyim: Bu kaos, yalnızca uzamsal düzeni değil, aynı zamanda toplumsal düzenin çekirdeği olarak görebileceğimiz ailenin düzenini de sürekli bir felaket olarak tehdit etmektedir. Denizin ortasında açığa çıkan kaos, aile reisi olan balıkçıların varlıklarını tehlikeye sokmakta ve böylelikle de ailenin düzenini doğrudan biçimde düzensizleştirmektedir. Öykünün geri kalan kısmında, kaosun tehdit ettiği babalarını ya da eşlerini aramak için deniz kıyısına toplanan halk anlatılmaktadır.⁹⁵ Kaos, toplumsal düzenleri de kendine (dışa) doğru çekmekte ve sürüklemektedir. Kaosun belirişi, ister uzamsal, ister toplum-kültürel her türden düzenin, ölçünün yok oluşunu da getirmektedir.

92 Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, çev. J. Goldthwait (California: University of California Press, 1960), s. 47.

93 Kant, *Critique*, s. 91.

94 Kant, *Observations*, s. 47-48.

95 Uşaklıgil, a.g.m., s. 168-171.

Halid Ziya Uşaklıgil'in Girdapları

Uzamsal olmayan bir yeğin mekân olarak kaos, Halid Ziya Uşaklıgil yazınında çok çeşitli biçimlerde anlatılaştırılmaktadır; bu yüzden ben burada bu kaos anlatılarının tümüne ortak olan niteliklerini göstermeye çalışmaktayım. Kaosun, zeminsiz/dipsiz bir yeğin derinlik olduğunu belirtmiştim. Bu dipsiz derinlik, Halid Ziya'da çoğunlukla yutucu bir girdap ya da benzer şekilde bir çekim odağı biçiminde figüre edilir. Örneğin, *Mensur Şiirler*'den aşağıda alıntılacağım parçada, geceleyin otların üzerine uzanmış bir anlatıcının, Zühre yıldızı ile kurduğu tinsel iletişim içinde, anlatıcının birdenbire uzamın dışına doğru aşkınlaştığını ve duyumsamalarına “girdap” biçimli bir “derinlik” boyutunun katıldığını görmekteyiz:

Zannediyorum ki hârikûlâde bir kuvvet beni senin sîne-i nûr-feşânına atacak, beni hâmilan âmâk-ı lâ-yetenâhiye doğru şehper-guşâ-yı tayerân olacaksın, [...] azamet-i kudrete, dehşet-i hilkate, saltanat-ı vücuda, ihtişam-ı semâya karşı titreyeceğim; gaşy olacağım... [...] senin vahşi ağaçlarınla sâyebân vadilerinde, azîm kühsarlarından boşanarak âmâk-ı muzlimeye doğru şitâbân olan şelâlelerinin yanında yalnız, beni fûshat-serây-ı fezânın eb'ad-ı lâ-yetenâhiyesine bir sürat-i berkiye ile götüren bu küre-i muş'aşa üzerinde münferid olarak yaşamak isterim. [...] Sonra beni sürükle, âmâk-ı memâtın girdâb-ı zalâmına at!...⁹⁶

Bu parçada kaos, Kant'ın yüceyi kavramsallaştırırken tanımladığı “sonsuzcasına büyük” olan şeye epey benzer bir şekilde “hârikûlâde” ve büyük bir gücün (“azamet-i kudret”) işlevi olarak ortaya çıkar. Bu güç, uzamsal mekânın üzerinde, uzamsal mekânı kendine doğru çeken ve onu yutan derin yarıklar açar. Şelalelerin yöneldiği karanlık derinlik de (“âmâk-ı muzlime”), uzayın sonsuz boyutu da (“fezânın eb'ad-ı lâ-yetenâhiyesi”), karanlık girdap da uzamın dışında yer alan ve tüm uzamı emen bir mekâna gönderme yapmaktadır. Tüm bunlar, bir yücelik algısı içine giren öznenin psişik yapısını bir yeğlilik paradoksu içinde çökertmektedir: Özne, bu durumu hem

96 Uşaklıgil, “Zühre'ye,” *Mensur Şiirler*, s. 135-137.

“dehşet” hem “ihtişam” olarak yaşamakta ve kendi içsellik sınırlarının dışına doğru “sürüklenmektedir” (“gaşy” ya da “memât” hâli). Yine burada, kaos olarak yücenin karşısında öznenin tutulduğu “titre[meyi]” bir ritmik yeğlilik dalgalanmasının kaydı olarak görelim: Yeğlin anlar, tüm düzenler üzerinde titreşimsel bir etki yapmaktadır. Titreşim, dalgalanma ve derinlik arasındaki bağı, *Mensur Şiirler*'den başka bir parçada da görürüz: Bir yaz gecesidir, gökteki yıldızlar “raksân bir suret” almıştır, ve ud çalan birisini dinlemekte olan anlatıcının algıları titremeye başlar (“ihtizâz eden kevâkib”) ve derinlikler ortaya çıkar (“beni başka bir âleme atmış, başka bir deryâ-yı hissiyâtın âmâkına salıvermiş idi”) ve özne uzamsal konumunu yitirmektedir: “Nerede idim? Ne oluyordum? [...] Sen istikmâl-i istirahatın için gibi bir vaziyet-i âşikâne ile temâyül eden ağaca yaslanmış, ayaklarını çemenlerin sath-ı zümrüdîsine atmış, gözlerini semânın telâtum-ı envârına salıvermiş olduğun hâlde parmakların gayr-ı ihtiyârî, tabîî bir hareketle udun kirişlerinden [...]”⁹⁷ Uzamsal konumunu yitiren (“nerede idim?”) öznenin algı yapılarına bir ritm hareketi olarak dalgalanma (“telâtum-ı envâr”) gelir ve o andan itibaren, ritmin içinden geldiği şey olan kaos bir girdap biçiminde ortaya çıkar. “[B]ir girdap şeklini alan kâinat” tüm bu ritmik dalgalanmaları üreten udun kirişlerini “parçala[r]”⁹⁸: Ritm, kaosa açılır.

Kaosun girdap biçiminde figüre edildiği bir başka örnek de, daha önce yeğlilik kavramından bahsederken “Rakstan Avdet” öyküsünden alıntılarımız, “[b]aşı dönüyor, müthiş bir girdabın telâtumu içinde deveren ediyor, bir umk-ı lâ-yetenâhiye düşüyor” tümcesiyle başlayan pasajdır.⁹⁹ Orada da kaosun uzama olan dışsallığı vurgulanır: tüm duyu düzenini alt üst eden yanardağ inlemeleri “ufkun

97 Uşaklıgil, “Bir Gece,” *Mensur Şiirler*, s. 161-163.

98 A.g.m., s. 163.

99 Uşaklıgil, “Rakstan Avdet,” *Küçük Fıkralar*, s. 146-148.

arkasından”, yani uzam algılarının yapısal sınırlarının ötesinden gelmektedir. “[B]î-
intiha bir buud”un varlığı görelî ve sınırları belirlenebilir olan uzamsallığın
sınırlarından taşan bir mutlak mekânın, yani dipsiz derinlik (“umk-ı lâyetenâhiye”)
olarak kaosun (ya da yeğîn mekân olarak saf *spatium*'un) varlığına işaret
etmektedir.¹⁰⁰ Ve özneyi bedensel konumu dengesizleştiren bir biçimde yuvarlayan
“dalgalılar,” ölçüleri kıran yeğîn ritmi ve dalgalanmaları doğuran ve onları kendine
doğru çeken kaosa doğru bir açılma hareketini cisimleştirmektedir.

Kaosun “Gözü”

Halid Ziya'da kaos, bazen de bir bakışta ya da bir gözün içinde ortaya çıkar:

Bazen nâ-kabil-i mukâvemet bir kudretin taht-ı teshîrinde kalırız.
Mâhiyeti gayr-ı muayyen bir kuvve-i mîknâtîsiye nazarımızı celbeder.
Şûle-i nazarımız pîşgâhında açılan bir âlem-i lâ-yetenâhide gark olup
gider. [...] Ruhum vücudumdan süzülüp süzülüp de fezâ-yı bî-girânınızda
massoluyor. Vücudum dûçar-ı lerze-i haşyet oldu.¹⁰¹

Bakışın özne üzerindeki yeğîn etkisi, bakışın gönderme yaptığı içsellüğün (bakanın
içsellüğünün) bakışa bakan öznenin algısal düzenlemelerine olan aşkın konumundan
kaynaklanmaktadır. Hiçbir şekilde, bize bakanın baktığı yerden bakamamaktayızdır.
Ötekinin bakışını, asla kendi bakış dizgemizin ölçüleri içine alamayız.¹⁰² Özne, bu

100 Bir yeğînlik anı içinde ortaya çıkan dipsiz derinlik olarak kaos anlatısının diğer örnekleri için, bkz. Uşaklıgil, “Malim Menalim,” *Kadın Pençesi* (İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1939), s. 84: “...sonra birden kendisini bir boşluk, dibi gelmeyen bir boşluk içinde düşüyor his etdi. Bir tayyareden atlamıştı galiba... Daha sonra bir deniz, yine dibi gelmeyen bir deniz içinde iniyor his etdi. [...]” Uşaklıgil, *Nesli Ahîr*, haz. Alev Sınar Uğurlu (İstanbul: Özgür Yayınları, 2009), s. 616-617: “Burada sular gölgelenerek, adeta siyahlanarak, onun zîr-i nigâhında bir gavr-ı ka'r-ı nâyâbın [dibi görünmeyen bir çukurun] boşluklarını açıyordu. [...] Ve bir şey kendisini daha ziyade çekmek, o boşluğa, o yokluğa daha ziyade takrib etmek için güya vücudunu nerm ü narin ellerle tutup yavaşça bîintiha [sonu olmayan] bir uçuşunun ağzına götürüyor, orada, hemen bırakmaya müheyya, tutuyordu.”

101 Uşaklıgil, “İncizâb,” *Mensur Şiirler*, s. 32.

102 Ötekinin içselleştirilemeyen bakışı temasına dair Sartre'ın ve Merleau-Ponty'nin ortaya koyduğu fenomenolojik/ontolojik düşüncenin kavrayıcı bir biçimde tartışıldığı bir yazı için, bkz. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993), s. 263-328.

anlamda, kendi bakışının, yani algı ölçülerinin/düzeninin sınırları dışında yer alan ötekinin bakışını içselleştirememektedir. Ötekinin bakışı, benim (ben'in) düzenime her zaman dışsal olarak kalmaktadır. Bu anlamda, ötekinin bakışı, hep “öte”nin müdahalesi olarak belirir ve benim içselliğime karşı bir tür tehdit oluşturur. Öznenin önüne katedilemez olan bir sonsuzluk alanı (“âlem-i lâ-yetenâhi”) açar. Ötekinin niteliği belirsiz (“gayr-ı muayyen”) bakışı, özneyi kaos olarak yüce ile karşı karşıya getirir: özne, varlığının dışına doğru açılır (“ruhum... massoluyor”) ve bu açılmanın semptomu olan korku titremesi (“lerze-i haşyet”) bakışın yüceliğinin nişanesidir.¹⁰³

Kaosun “Dansı”

Önceki bölümde Halid Ziya yazınındaki dans anlatılarının, yeğinlik dalgalanmaları ile olan özsel ilişkisini göstermiştim. Dans anı, bir yeğinlik figürasyonu olarak, özneliliğin sınırlarının esnemesine, aşılmasına olanak veren ve özneyi dışsallığa açan bir dalgalanma anı olarak sunulur Uşaklıgil yazınında. Şimdi de, bu dalgalanmanın, hem öznel hem de nesnel düzen ölçülerinin yitimini cisimleştiren bir ritm olayı olduğunu ve ritmin dans edeni ve dansın uzamını dipsiz derinlik olan kaosa açtığını görelim. Bu bağlamda, daha önce dans ve dalgalanma bağlamında alıntılanmış olduğum “Yırtık Mendil” öyküsüne bir kez daha dönelim. Tüm bir salon “Tuna Dalgaları” adlı müzik eşliğinde vals etmekteyken, tüm dans uzamının dalgalar biçimine girdiğini ve bu dalgaların bir “girdap” olarak beliren

103 Halid Ziya'da göz/bakış ile dipsiz derinlik olarak kaos arasındaki ilişkinin anlatılaştığı anlar için, ayr. bkz. Uşaklıgil, “İstiğrak,” *Mensur Şiirler*, s. 108: “Mai gözlerin semâ-yı lâciverdî kadar derin idi. Gözlerim âmâk-ı gayr-ı mütênâhiyesine daldı gitti”, ve Uşaklıgil, “Yırtık Mendil,” *Bir Yazın Tarihi*, s. 69: “Ben bu gözleri o rü'yalara benzetirim ki insanı ağışuna aldıktan sonra sonı bulunmayan bir sukut ile bir boşlığa doğru indirip götürür, öyle gözler ki etrafı kadife kaplı – temasında mülayemet ve halavetden başka bir şey' duyulmayan – bir uçurım.” (Metnin orijinalindeki imlâ korunmuştur.)

kaosa doğru sürüklendiğini okuruz:

[...] Tuna dalgaları bir dakika evvel sahillerin kıvrımlarına girerek küçük sâkin deveranlarla sürüklenirken bir dakika sonra ufak ufak kayacıkların üstünden kesik hamlelerle sekerek sıçrayarak, düşerek, kalkarak, şimdi şurada uzun uzun sütunlarla sâkin ve ağır bir seyelanı ta'kib ile akarken biraz ötede bir girdaba tutulmuş *[sic]*, kaynaşarak, köpürerek, fişkırarak, bütün bu renk renk çiçekleri beraber sürükleyip akıyor, yuvarlanıyordu *[sic]*.¹⁰⁴

Dans hareketinin içinde oluşan dalgalar, her şeyi kendi içine doğru çeken bir odak olarak beliriveren girdaba doğru sürüklenirken, ritmin homojen akışlar/yüzeyler üzerinde uyguladığı şiddetin bir etkisi olarak, kesintili ve düzensiz bir hareket seyri izlemektedir: “kesik hamleler,” “sekerek sıçrayarak, düşerek, kalkarak,” “kaynaşarak, köpürerek, fişkırarak.” Yeğînlık dalgalanmalarının bu düzensiz tempolu ritmik hareketi, “girdap” olarak kaosu tüm dengelerin dışında işleyen mevcudiyetinden kaynaklanmaktadır. Dipsiz derinlik olarak girdap-kaos, dans uzamını, “kesik[leştirmekte],” dans yüzeyi üzerinde vakum özellikli bir girdap-delik açmakta ve tüm homojen uzamı bir heterojen mekân hâline sokmaktadır. Dans anında homojen uzamın kaosa doğru açılması olgusu bağlamında, Jose Gil, “bedenin mekânı” olarak adlandırdığı dans mekânının, nesnel uzamı heterojenliğe açan derinlik olarak kaos ile olan özsel ilişkisini ortaya şöyle koyar:

Bir boyut olarak derinlik, bedenin mekânını nesnel mekândan kökten bir biçimde ayırmaktadır, çünkü o ölçülebilir bir derinlik meselesi değildir. [...] Bu derinliğin karakteristiği, kendisini bir yere bağlama kapasitesidir, bu sebeple ona topolojik diyebiliriz: o, beden ile, kendi içine kendi derinliğini kazan yer arasında bir tür bağıdır. Bedenin mekânı, yerlerin derinliğini yaratan mekânsal bir ortamdır *[milieu]* [...] Derinlik, dansçının mekânının ilksel *[primordial]* boyutudur. Dansçının mekânı biçimlemesine, genişletmesine, kısıtlamasına ve ona en paradoksal biçimleri vermesine izin verir.¹⁰⁵

Bir yeğînlık derinlik olan kaosu, hem uzamsal mekânların içinden geldiği şey hem de

104 Uşaklıgil, “Yırtık Mendil,” *Bir Yazın Tarihi*, s. 71.

105 José Gil, “Paradoxical Body,” *The Drama Review* 50, no.4 (Winter) 2006: 21-35.

uzamsal mekânları sürekli dengesizlikle, heterojenleşmeyle tehdit eden şey olduğunu daha önce belirtmişim. Burada ise, dansçının mekânı olarak kaosun, nesnel uzamın algılanabilir olan ölçülü yapısını kırdığını, onu bir derinlik boyutuna doğru açılmaya sürüklediğini görüyoruz. “Yırtık Mendil” öyküsündeki, “kesik hamleler” ile hareket eden ve “sekerek sıçrayarak...” ya da “köpürerek, fışkırarak...” düzensiz bir tempo gösteren ritmik dans, nesnel uzamı “girdap[laştıracak]” paradoksal bir biçim almaya zorlamaktadır.

Bir başka dans anına sahne olan “Ormanda Seyran” öyküsünde de dansın derinlik boyutuna şahit olmaktayız: “Birden raksın müteheyyic bir pervazından sonra Ninette yavaş yavaş suyu kesilen bir fevvare ihtizalarıyla hevai hâlelerden geçerek hamle hamle kesilmeye, sönmeye, küçülmeye, uçarken inmeye başladı. Bir saniye içinde zannettim ki bu şiir hayali eriyip topraklarda kaybolacak.”¹⁰⁶ Dansçı Ninette'in bedeninin geçirdiği metastaz hâli, bir derinliğin içine doğru tümenden çökerek sonuçlanmaktadır burada: Yine “hamle hamle kesilme[lerle]” işleyen ölçüsüz tempo, uzamın derinine doğru açılan bir boyuta girmektedir: nesnel gerçeklikten bağı kopmuşçasına “hayal[leşen]” dansçı sanki uzamsal mekânın ötesinde “topraklar[ın]” derinliklerinde “kaybolacak” gibidir.¹⁰⁷

Buraya kadar söylediklerimi, Halid Ziya Uşaklıgil yazını üzerine genelleyici bir belirleme içinde sunmam gerekirse şöyle diyebilirim: Halid Ziya yazısı, ne yalnızca sınırlanmış, yapılaştırılmış, ölçülü yüzeylerin (özne, psikoloji, içsellik, birey ya da toplum ya da doğa) ne de zaten kavranılamaz, ölçülemez, dilselleştirilemez,

106 Uşaklıgil, “Ormanda Seyran,” *Bir Şi'r-i Hayal*, s. 52.

107 Ayrıca, *Mensur Şiirler*'den bir parça olan “Raksân”da, dansçının “[a]rza nîm temaslar icra ederek hafif temevvüçlerle pervâza şitâbân” olduğu kısmı alıntılanmış ve burada toprağın (“arz”) kayıtlarından ayrılmış olan bir gökselliğin mevcudiyetinden bahsetmişim. Bu parçayı da, “bedenin mekânının” nesnel uzamdan ayrı bir mekânın mevcudiyetinin işaret edilmesi olarak okuyabileceğimizi belirteyim. Bkz. Uşaklıgil, “Raksan,” *Mensur Şiirler*, s. 70.

anlatılaştırılmaz olmakla tanımladığım derinliklerin anlatılmasına adanmış bir yazıdır. Bu yazının, temel karakteristiği, yüzeyler ile, yüzeylerin zeminsiz zemini olarak dipte duran ve bunları sürekli dengesizleşmeye, heterojenleşmeye açan derinlik arasındaki geçişlilikleri ifade eden bir yazıdır. Yani, yüzeylerin, yüzeylerin hem koşulu (zemini) hem de imkânsızlığı (zeminsizliği) olan derinliğe açılma anlarının anlatılmasıdır esas mesele. Bu anlamda Halid Ziya yazısı, formların betimlenmesine çalışmaz. Tüm sabitlenmiş formların (realitelerin) imkânı olan ve aynı anda deformasyon gücü olarak işleyen bir dinamik (de-)formasyonun anlatılaştırılmasına çalışır. Bu anlamda, Uşaklıgil'in "realizmi", ancak sözcüğün etimolojik kökenindeki çift anlamlılığı göz önüne alınırsa geçerli olmaktadır: gerçeklik (yani, formlar, yüzeyler) ve yokluk(yani, dipsiz derinlik); daha çok da, gerçeklikten yokluğa geçişlilik anlarının temsili.¹⁰⁸

Dipsiz Derinlik Olarak Kaosun Yüzeyler Üzerindeki Etkileri

Dipsiz derinliğin yeğin hareketi olarak ritmin, algısal, duyumsal ya da uzamsal yapıların yüzeyleri üzerinde dengesizleştirici bir etki yaptığı gösterdikten sonra, şimdi bu etkilerin özelliklerine odaklanacağım. Dipsiz derinlik olarak kaos, homojen yüzeyleri, heterojen bir parçalanmaya, biçimsizleşmeye maruz bırakır: Kıpırtısız deniz yüzeyinde birdenbire şiddetli dalgalar patlatır, bir başka yüzey olan

108 Jean-Luc Nancy "reel" sözcüğünün etimolojik olarak hem bir gerçeklik ("bir şey") hem de bir yokluk ("hiç bir şey") anlamı taşıdığını belirtir. Fransızcada "hiçbir şey" anlamına gelen 'rien' sözcüğü ile "bir şey, bir gerçeklik" anlamına gelen 'reel' sözcüğünün ortak bir latince kökten ('res') geldiğini söyler. Jean-Luc Nancy, "Love and Community: A Round-table Discussion with Jean-Luc Nancy, Avital Ronell and Wolfgang Schirmacher (August 2001)." "<http://www.egs.edu/faculty/nancy/nancy-roundtable-discussion2001.html>."

yüz üzerine sonsuzluğa açılan derinlik boyutları (gözler/bakış) kazır ya da dans hâlinde nesnel uzamı girdaplarla deler. Halid Ziya yazınında, kaosun yüzeyler üzerindeki biçimsizleştirici etki, çoğunlukla bir eğrilik, bir bükülme ya da bir kıvrımlılık olarak belirir. Uzamsal olmayan derinliğin her belirişinde, uzam eğilir, bükülür, ya da kabartı oluşturacak bir kıvrılma içine girer. Örneğin, “Bir Sahife-i Mensiye” öyküsünde, tam da bir yeğinlik anının öznenin duyumsaması üzerindeki etkilerini betimleyecek bir şekilde “hissiyâtı uyuşturarak insanı dünyadan, hayattan, telhî-i bezm-i insaniyetten çekerek, latif bir hâb-ı feramuşinin istiğrak-ı muğşiyanesine çekip götüren şeyler[den]”¹⁰⁹ biri olan bir manzara karşısında duran anlatıcı, bu manzarayı şöyle betimler: “Beykoz'dan Kavak'a kadar karşımda i'vicâcât-ı garibesi[,] zeval güneşinin âb-ı envârıyla yıkanan tepeleri [...] hafif hafif temevvüc ettikçe parça parça düşmüş birer âteş-i beyazla kaynıyor görünen denizi [...]”¹¹⁰ Anlatıcının bir yeğinlik deneyimi içinde algıladığı dalgalı (“temevvüc”) ve “parça parça” mekân, garip eğrilikler (“i'vicâcât-ı garibe”) gösterir. Ve bir dipsiz derinliğin mevcudiyetini imleyecek şekilde, “hayatımda gayr-i kâbil-i imlâ bir uçurum açılmış”¹¹¹ olduğunu kaydeder. Ritmik yeğinlik dalgalanmaları ile uzamsal eğilme arasında kurulan, buradakine benzer bir bağı ayrıca *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'inin algılamaları üzerinden de görürüz. Ahmet Cemil, sokakta aniden Lâmia ile karşılaşır, onun “ipek çarşafının dalgaları içinde vücudunun ihtizazı hissedilen seyyal ve mevvaç hayal[inden]” ayrıldıktan hemen sonra Taksim Bahçesi'ne gider ve Boğaziçi manzarasına bakar. Bu manzara, kaosun getirdiği dengesizliğe ya da denksizlik olarak yeğinliğe işaret edercesine eğilmekte ve uzamsal kayma [*dislocation*] göstermektedir:

109 Uşaklıgil, “Bir Sahife-i Mensiye,” *Küçük Fıkralar*, s. 90.

110 A.g.m., s. 88.

111 A.g.m., s. 88.

Ahmet Cemil'in gözleri [...] mütebessim elvanlarıyla, manzaralarının ivicacılarıyla, yeşil tepelere doğru tırmanmış yahut mai sulara doğru akıvermiş gibi duran binalarıyla Boğaz'ın sakin levhasına dikiliyordu. Bazen bu levha gözlerinin içinde bulanıyor; tepeler, sular, yakılar, bütün güzel şekiller, manzaralar bir fırça darbesinden kopma renkler imiş de yekdiğerine karışarak bir hamur haline geliyormuş gibi oluyordu.¹¹²

Uzam eğilmekte (“ivicaçlar”), binalar nesnel gerçeklikte belirli olan konumlarını yitirmektedir. Ve bir bulanma anı içinde, tüm uzamsal konumsal ve biçimler, bir tür kaos “hamur[u]” içinde birbirine karışmaktadır. Her türden düzey, konum, ölçü farklarının bir paradoksal yeğlilik içinde eridiği bir durumdur bu. Uzamsal eğilmeler, Lyotard'ın yeğniliği tanımlarken belirttiği bir durum olan “ontolojik kayma[nın]”¹¹³ bir figürüdür ve bu bağlamda, öznel düzeni ölçsüz bırakan kaosun bir amblemi olarak belirirler Halid Ziya yazınında.¹¹⁴

“Ontolojik kayma” figürünü *Mai ve Siyah* üzerinde bir kez daha görebiliriz. Ahmet Cemil, tüm uzamsal ölçülerin birbirine karşıması olan kaos “hamurunu” “Baran-ı Elmas” müziğini dinlerken bir kez daha deneyimler. Müziği duyduğu anda önce vücudunun “sonsuz bir derinliğe çek[ildiğini]” duyumsar; “mukavemet kabil olmayan” bu çekilmenin içinde bacakları, bir organizmanın dağılmasını gösterir bir biçimde “sanki vücudundan yavaş yavaş uzanıp gidiyormuş [gibi]” olur.¹¹⁵ Bunlar, dipsiz derinliğin beden yapısını dengesizliğe açışının ilk etkileri olur. Bunu, müziğin duyumsama üzerindeki yeğin uzamsal kayma etkisi izler:

[D]onuk mailikler üzerine avuç avuç sarı pullar serpmiş sema sallanıyor,

112 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 205.

113 Lyotard, *Inhuman*, s. 101: “Yeğnilik bir ontolojik kayma [ontological dislocation] ile ilişkilidir.”

114 Halid Ziya'daki derinlik (“âmâk,” “girdab”) ile eğilme (“temâyül”) hareketinin ilişkilendiği diğer anlar için, bkz. Uşaklıgil, “İstiğrak,” *Mensur Şiirler*, s. 108.: “Vücudun cüz’î temayül etmiş, dudaklarını latif bir tebessüm açık bırakmış olduğu hâlde gözlerini gözlerime dikmiş duruyordun. Mai gözlerin semâ-yı lâciverdi kadar derin idi. Gözlerim âmâk-ı gayr-ı mütenâhiyesine daldı gitti,” ve “Bir Gece,” *Mensur Şiirler*, s. 161-163.: “Sen istikmâl-i istirahatın için gibi bir vaziyet-i âşıkâne ile temayül eden ağaca yaslanmış [...] Gözlerim pîşgâhında bir girdab şeklini alan kâinattan firar etmek üzere kapanıyor idi ki [...]”

115 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 33.

sallanıyor; şimdi karşısında tepelerin uyuyan sırtlarına dökülecek; yahut denize doğru akan müphem levha yavaş yavaş, yüksele yüksele, yerler gökler gecenin bu aşk havası içinde azim, medit, vücudu yaka yaka eritip dağıtan bir buse ile birbirine sarılarak tek bir vücut olacak zannediyordu.¹¹⁶

Yerleri ve gökleri birbiri içine karıştıran, böylelikle uzamsallığın yapısal ölçülerini ya da yön veren kutuplarını alt üst eden bu kaos hâli, öznenin varlık zeminini tehdit etmektedir: Ahmet Cemil'in "altından yer kaç[ar], başından sema uç[ar], vücudu bir boşluk içinde yuvarlanmaya başl[ar]."¹¹⁷ "Sonsuz bir derinli[k]" olarak kaos, uzamın yapısal kutuplarını birbiri içine çökertmekte, statik zemini yarmakta ya da dinamik bir dengesizliğe uğratmakta, yerleri ve gökleri birbirleri içinde eriyene kadar kırıp bükmeaktadır. Burada karşılaştığımız hâliyle kaos, yüzeylerin ölçülebilir, belirlenebilir doğrusallığını kıran, eğrilten bir dip basıncı olarak işler. Massumi de saf ve mutlak mekân olarak kausun ölçü dışı niteliğini ve eğri biçimini belirtmektedir:

Mekânın kendisi, ölçü standartlaşması aracılığıyla, bir sonradan-varım'dır [*a retrodution*]. Ölçüden önce hava ve zemin vardır, bildiğimiz hâliyle mekân değil. Havanın boş bir taşıyıcı olmaması gibi, zemin de statik bir destek değildir. Tıpkı havanın iklimle dolu olması gibi, zemin de hareket ile doludur, onun içinde meydana gelen en algılanabilir hareketlerden gelen farklı ritimde olan hareket ile. [...] [Zemin] sürekli kıvrılmanın [*folding*], yükselmenin ve çökmenin dinamik bir birliğidir. Ölçü, havayı iklimden boşalttığı gibi, belirlenmiş konumların bir örgüsü olarak anlaşılan mekâna yol açarak, düşüncedeki hareketi durdurur.¹¹⁸

Uzamsal konumların belirliliğini sağlayan algı sentezlerinin temeli olan öznel ölçülerin ortadan kalkması ile birlikte mekânın dinamik ve ölçüleri aşan özü meydana çıkmaktadır.¹¹⁹ "Kıvrılma, yükselme ve çökme" etkinliği dinamik mekânın

116 A.g.e., s. 35.

117 A.g.e., s. 36.

118 Massumi, s. 10.

119 Halid Ziya'nın ölçülebilir olan uzam ("mirsadların adesesine in'ikâs eden parça": rasathane dürbütünü ölçtüğü uzam parçası) ile tüm ölçüleri aşan dipsiz/sonsuz bir derinlik arasında kurduğu karşıtlığa ilişkin olarak, bkz. "Mezardan Sesler," *Mensur Şiirler*, s. 228.: "Hilkat hakîr insanların icât ettikleri mirsadların adesesine in'ikâs eden parçadan mı ibarettir? Daha ötesi var, bir uçurum ki dibi yok, bir bu'd ki müntehâsı yok, bir küll ki etrafı yok; bir mecmûa-i hayat ki pâyânı yok, hudûdu yok!..."

kartezyen doğrusallık ile değil, eğrilik [*curvature*] ilkeleri üzerinden işlediği gösterir. Halid Ziya yazınında, algı zeminleri ya da yüzeyleri de, temel olarak bu ilkeler ile betimlenmektedir.¹²⁰ Bu bağlamda, şişme, kabarma ve kıvrılma fiilleri, Halid Ziya betimlemelerinde hemen her yeğnilik anına eşlik etmektedir.

Kaos Etkisi: Kabarma ve Şişme

Uşaklıgil yazınındaki kaos temsillerini incelerken alıntıladığım “Köy Hatırası” öyküsünde, kaosun belirişi, “titreme[siz]” deniz yüzeyinde kabartılar yaratıyordu: denizin sinesi “kabarmış[tır]” ya da dalgalar denizin içinden “kabarıp gelmekte[dir].”¹²¹ Yine benzer şekilde, *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil, karşısında oturup ona hitaben bir konuşma yapan konuşan annesini dinlemektedirken bir anda annesi “iskemlenin üzerinde ara sıra dalgalanıyor, mevhum ve müteneffis bir resim gibi şişiyor, kabarıyor, kamilen uçuyor” olarak görünmektedir.¹²² Ve bu anın hemen sonrasında, bu şişmenin, kabarmanın, bir ritmik yeğnilik dalgalanmasının, bir derinlik olarak kaosun etkisi olduğuna dair bir im yakalarız: bir tür ritmik dışa açılmayı (*ek-stasis*: statiklik dışı) imleyen bir titreşim biçimde “şekillerin ihtizazı” görülür, Ahmet Cemil'in “bulanmaya başlayan zihninin içinde bir telatum husule gel[ir],” ve zihinsel uzamın sınırları içinde ele geçirilemeyecek olan “ta derinlerde

120 Elaine Scarry, eğrilikleri ya da yine benzer şekilde çembersel hareketleri (dönmek, yuvarlanmak, (buzda) kaymak gibi Halid Ziya'da bolca yer alan hareketler), zihinde imge oluşturmak ve bu imgelere hareket sağlamak amacıyla belli başlı yazınsal metinlerin (örn. Homeros epikleri, *Madame Bovary* ya da *Wuthering Heights*) kullandığı bir yazı teknolojisinin belli başlı ilkelerinden biri olarak görür. Eğrilik, insanın bilişsel yapısı içinde imgelemenin işleme kurallarına en uygun olan biçimdir; göz, eğri biçimleri, doğrusal olanlara göre daha kolayca ve hızlıca algılar. Elaine Scarry, *Dreaming by the Book* (Princeton: Princeton University Press, 2001), s. 49-53 ve 195-220.

121 Uşaklıgil, “Köy Hatırası,” *Bir Şi'r-i Hayal*, s. 167.

122 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 286-287.

bir hatıra leması” parlar ve söner.¹²³ Titreşim, dalgalanma ve bilinç yüzeyi üzerinde bir an için açılan derinlikler, yüzeylerin (anne görüntüsünün) şişmesini, kabarmasını tetikleyen faktörün dipsiz derinlik olarak kaos olduğunu imlemektedirler.¹²⁴

Kaosun dip basıncından kaynaklanan uzamsal şişmeleri ve kabarmaları, *Aşk-ı Memnu*'nun tipik yeğin karakteri Bihter'in algılamaları ve edimleri üzerinde de görmekteyiz. Bihter'in kabarma fiiliyle ilk ilişkisi, onun giysi kumaşları ile olan ilişkisinde görülür: Bihter ve annesi Firdevs, bir mağazada kumaşları incelerler; beğenmediklerine yüz çevirirken, “dikkat ve muayeneye layık olmak üzere ayrılan parçaları ellerinin bir iki üstat darbesiyle peykenin üstünde kabartırlar, bunların tesirini uzun uzun keşfe çalışırlardı.”¹²⁵ “Tesirlere” açık olma niteliği gösterdiğinden dolayı erotik bir yükle dolu olan bu kabar(t)ma hareketi, Bihter'in erotizm yüklü başka bir sahnesinde de karşımıza çıkar: Bihter bir yeğin an içinde aynadaki görüntüsüyle yüzyüzedir; aynadaki Bihter, bir derinlik boyutunun mevcudiyetini imleyecek biçimde “zeminden ayrılmış gibi[dir]” ve “etrafında açılan ince mavi halenin arasında kabarıyor, bir cismaniyet kesp ediyor[dur].”¹²⁶ Bu kabarma hareketi devam eder: Bihter, bu kez, “[b]ütün perdelerin şişiyor zanolunan gölgelerini” duyumsar.¹²⁷ Ve nihayetinde tüm kabarmaların, şişmelerin ardındaki derinlik boyutu, tüm uzamı nesnel gerçeklik bağlarından koparan “bitmez tükenmez bir boşluk” olarak kaos apaçık varlığını gösterir:

[...] Bihter, o diğer Bihter dudaklarını, kollarını uzatıyor, bu Bihter'i, mukavemet edilemeyen bir cazibe ile çekiyor, çekiyor [...] ikisi beraber tavanda fenerden akan yeşil, sarı, mavi, kırmızı dalgalarla, bütün

123 A.g.e., s. 287.

124 Ahmet Cemil'in başına gelen dipsiz derinlik anlarının diğerlerini, Uşaklıgil'in yazı dili ve yeğinlik arasındaki ilişkileri incelerken göstereceğim. Bu kaos derinlikleri ile Ahmet Cemil'in ve Halid Ziya'nın dil anlayışlarında belirleyici önemde olmaktadır. Bu meseleye ileride değineceğim.

125 Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 33.

126 A.g.e., s. 213.

127 A.g.e., s. 218.

eşyasıyla oda, bütün ağaçlarıyla Göksu, hep beraber, azim bir kıyamet tufanı içinde bitmez tükenmez bir boşluğa yuvarlanıyorlardı...¹²⁸

O halde, Ahmet Cemil ve Bihter örneklerinden hareketle, Uşaklıgil yazınında dipsiz derinlik olarak kaosun yüzeyler üzerinde kabarma ve şişme etkisi yaptığını ve kabarma ve şişme fiilinin belirlediği her yerde kaosun bir etki kaynağı olarak mevcut bulunduğunu söyleyebiliriz.

Kaos Etkisi: Kıvrılma ve Büzülme

Dipsiz derinlik olarak kaosun uzamsal yüzeyler üzerinde yaptığı şişme ve kabarma etkisini gördükten sonra, şimdi diğer etki biçimlerini görelim: kıvrılmalar ve büzölmeler. Halid Ziya yazısında kıvrılmalar, yeğlilik anlarının ya da kaosun, öznenin ölçölü düzenine yönelik tehditinin bir amblemi gibi kullanılır. Homojen uzamı kesen ve dengesizleştiren kaos, uzamı kıvrımlaştırır; kıvrımların her belirişini bir yeğlilik deneyimine ya da kaosa açık oluşu imler. Bu anlamda, Halid Ziya 'da kıvrımlar, kişiliğe ya da uzama olumsal olarak eklenen basit birer görsel süs olmaktan öte bir metinsel işleve sahiptir: Kıvrım, öznenin ya da uzamın tanımlayıcı bir hareketi ya da nişanesidir. Örneğin, Bihter'in ve Firdevs'in durumunda, kıvrımlar, kişiliğin ayırt edici bir niteliği olarak sunulur. Onların giysilerinin tekilliğini sağlayan şey “giydikleri değil giyinişleriydi” dendiikten sonra bu giyiniş üslubunun kıvrımsal niteliği belirtilir: “Çarşaflarının kıvrımları, omuzları, kalçalarını sıkarak dökölüşü onları görenlere, tanıyanlara hemen kim olduklarını ifşa ederdi.”¹²⁹ Bihter'in kıvrımları, onun kimliğinin tekil özelliğini oluşturmaktadır. Bu tekilliğin, homojen ve kesintisiz bir akış hareketi çizen düz çizgisellikten farklı olarak, ritmik bir heterojen

128 A.g.e., s. 219-220.

129 Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 32.

düzenlemeyi, yani açılma-kapanma hareketini imleyen kıvrımlar ile tanımlanması, öznenin değişim hareketine ve kaosa açıklığını imlemektedir. Kıvrımlar, Bihter görüngüsüne, tıpkı eğimliliğin ya da şişme-kabarma etkisinin homojen uzam üzerinde gerçekleştirdiği türden bir yeğinlik dinamizmi kazandırmaktadır. Kıvrımlarla birlikte özne, ölçülebilir düz çizgiselliğin ya da kartezyen uzamsallığın dışına taşmaktadır. Kıvrımlarla tanımlanan Bihter'in romandaki sonu da yine kıvrımlarla betimlenir. Bihter'in yasak aşkı kocası tarafından öğrenilmiştir; Bihter kendisini odasına kilitlemiştir ve elinde bir silah tutmaktadır. Ve bu silah, Bihter'in intiharıyla sonuçlanacak biçimde kıvrılmaktadır: “[B]ileğinin mukavemetine bir keselan geldi, sanki bir kuvvet onu бүktü, mağlup etti, nihayet o siyah ağız kıvrıldı, kıvrıldı, bir yılan hıyanetiyle, karanlıkta, o elim aşk cerihasıyla sızlanan noktayı buldu.”¹³⁰ Öznenin irade düzenini iptal eden ve onu kendi dışına doğru açan bir “kuvvet” olarak burada karşımıza çıkan yeğin güçler (ya da kaos güçleri), Bihter'in bileğini “bük[er]” ve o anda silah “mukavemet” edilmesi güç bir kıvrılma hareketi içinde özneyi yutar: tipik yeğin bir karakter olan Bihter'in başlangıçta kıvrımlarla tanımlanan yaşamı, yukarıda gösterdiğim gibi, “bitmez tükenmez bir boşluğa yuvarlan[ma]” deneyimi ile sürer ve yine kıvrımlar içinde son bulur.

Halid Ziya'nın kıvrımlar ile yeğinlik anları arasında kurduğu ilişkiye dair olarak bir başka örnekle “Beyaz Şemsiye” öyküsünde karşılaşırız. Bir pencereden rıhtımı izleyen bir anlatıcı, ona doğru yaklaşan bir şemsiyeyi görür. Öykü ilerledikçe bu şemsiye gitgide yaklaşacak ve şemsiyenin sahibi bir kadının hikâyesine ve bu kadının görünümü karşısında anlatıcının deneyimlediği bir yeğinlik anının anlatılmasına geçilecektir; fakat bu şemsiyenin betimlenmesine bakınca şunu görürüz

130 A.g.e., s. 511.

ki bu şemsiye, tüm öykünün hareketine kaynaklık ettiğini söyleyebileceğimiz şekilde, bir “dalga” olarak cisimleşmektedir: “[B]ir müddet için denizlerden kaçarak biraz da rıhtımların üzerinde seyerana çıkmış küçük, şuh, hoppa bir köpüklü dalga gibi- ufak bir temevvüc-ü rakkasane ile yürüten bu şemsiye.”¹³¹ Bir dalga olarak gelen bu şemsiye, anlatıcıya “her şeyi unuttu[rur]”¹³² ve onu kendinden dışarıya doğru çeker; saf ve çıkarsız bir temaşa duyumu (“şairâne, sanat-perestâne... bedâyi-perverâne bir hiss-i temaşa [...] arzû-yı temellükün en küçük eserini bile uyandırmaktan berî”¹³³) içine girmesiyle sonuçlanacak bir görselliğin başlatıcı hareketini oluşturur. Bir yeğlilik dalgası olarak beliren şemsiyenin, kıvrımlı oluşu bu anlamda mânidardır: “Geniş ipek kurdellalarla câ-be-câ boğularak tüllerin üzerinden tepesine kadar gazları, kenarlarından küçük küçük büzmelerle kıvrınarak sarkan geniş dantelaları [...]”¹³⁴ Şemsiye yüzeyinin üzerindeki kıvrılmalar, bu yüzeyi dinamikleştirmekte ve bir yeğlilik dalgalanmasının ritmik hareketine doğru bir açılmanın topolojik imi olarak belirlemektedir.

Kıvrımlar ile yeğlilik/kaos bağlantısı, ayrıca “Hayat-ı Şikeste” öyküsünde de görülür. Bu öyküde kıvrımlar, bir çarşıdaki ya da bir şemsiyedeki kıvrımlara benzer şekilde, bu kez bir başlıkta ortaya çıkar. Bu başlık, anlatıcının, bir gece vakti bir tramvayda tesadüfen karşılaştığı bir genç kıza aittir. Tramvaydan dışarıya bakınca “dükkanların pencerelerinden çamurlara akan ışık parçalarıyla fenerlerin bir bulut içinde kaybolan titrek alevinden başka bir şey[in]” görülmediği titreşimli ve ışık parçalarıyla dolu bir heterojen görünümlü uzam içinde hareket eden bu kız, “potinlerini, uçlarının sağlamlığı bellisiz olan lastikleriyle uzatarak birbirinin üstüne

131 Uşaklıgil, “Beyaz Şemsiye,” *Küçük Fıkralar*, s. 178.

132 A.g.m., s. 178.

133 A.g.m., s. 182-184.

134 A.g.m., s. 178.

koy[ar] ve “[k]üçük, astrağan taklidi kenarları kıvrık bir takkeye benzeyen başlığını elleriyle düzelttikten sonra başını arkasına daya[r].” Bu kıvrımlı başlıklı kız, onu izleyen anlatıcı üzerinde “anlaşılmaz şiirlerde duyulan güzellik sezgisine benzer bir bilinmez zevkle hulyama belirsiz bir etki” ifadesiyle betimlenen bir yeğîn etki yapar. Demek ki kıvrımlar, bir yeğînlik anının belirsiz etkilerinin bir tür figürasyonu olarak mevcuttur. Heterojen bir uzam içinde yer alan kızın başlığındaki kıvrımlar, anlatıcının içine girdiği yeğîn ve belirsizliğe açık hâlin bir ön-gösterimi olarak işlemektedir. Ayrıca, Uşaklıgil yazınında karşımıza çıkan bu kıvrımlılık meselesine, Uşaklıgil yazını yazı dili bağlamında incelerken yeniden döneceğimi belirteyim. Kaostan kaynaklanan kıvrımlılık hâli, yalnızca kişilere ya da uzamlara ait bir nitelik olmakla kalmaz; Uşaklıgil’in kavradığı hâliyle yazı dili üzerinde de beliren bir yeğîn görüngü olarak yansır.

Yeğînliğin ya da kaosun güçlerinin yüzeyler üzerinde uyguladığı basıncın, kıvrımlar oluşturduğunu söyledim, şimdi şunu da ekleyeyim: Yeğînlik hâli, görünümlere, o görünümü dengesizleştirecek biçimde bir tür büzülme pozu da kazandırır. Örnek olarak, yine “Hayat-ı Şikeste” öyküsündeki kızın tramvay içindeki duruşuna bakabiliriz. Bu kız, “potinlerini” birbirinin üstüne koymuş bir hâlde durmaktadır. Bu hâl içinde kız, normal denge duruşunun dışında bir poza bürünmüştür: iki ayağı da yere basıyor değildir; bir ayağı yerden kesilmiş ve öteki ayağının üstüne konmuştur. Bu poz, dengesizlik ögesi içeren ve yeğînliğin tanımlayıcı niteliklerinden biri olduğunu yukarıda gösterdiğim bir “denksizliği” ifşa eden bir tür büzülme pozudur. Şimdi de, Halid Ziya yazısında, büzülme ile yeğînlik arasındaki ilişkinin anlatılaştığı diğer anlara bakalım.

“Onu Beklerken” adlı öyküde, Afrika’daki yurdundan koparılmış bir çöl

kızının duygu dünyası anlatılmaktadır. “[H]erkesin, her şeyin yabancı”¹³⁵ olduğu bir ortamda yaşamak durumunda kalacak olan bu kız, onu yurdundan uzaklaştıran bir geminin güvertesinde “bir uçurumun ta yanında bulunmak ürküntüsü”¹³⁶ duymaktadır ve tek yaptığı güvertede oturmak ve denize bakarak yurduna ait görüntüleri imgelemektir; fakat bu imgeleme anlarındaki oturma biçimi, bir büzülme olarak belirir:

[B]u sudan çölün sanki kışkılcımlarla ısıldayan dalgacıklarına dalar giderdi. Bu oturmak değil, bir türlü büzülmektir. Yere oturduktan sonra dizlerinin diker, ayaklarından birini basarak ötekinin üstüne kor, kollariyle dizlerini kuşatarak sol el ile sağ elinin bileğini tutardı, ve böyle derlenup toplanıp küçücük narin vücudu daha ufalarak bir çocuk kadar hurdalaşır.¹³⁷

Ayaklarından birini ötekinin üstüne koyarak büzülen bu kız, bu büzülüşiyle öznel dengeleri alt üst eden bir ritmik yeğlilik anına işaret etmektedir. Denizin “dalgacıklarına” dalıp giden özne, bir ritmik dışa açılmayı (*ek-stasis*) imleyecek şekilde, “[d]üşünmezdi [...] gözleri yarı açık, fikirsiz, duygusuz dinlenen bir timsah baygınlığıyla, dalgın durur” ve kaotik güçlerin çekimini imleyecek bir şekilde “irade haricinde bir geçişle” yurdunun “manzaralarını” zihninde imgeler.¹³⁸ Somut dış gerçeklik olan denizi zihinsel yurt manzaralarına dönüştüren imgeleme etkinliği, yani yeğin geçişlilik deneyimi, kızın büzülme pozu ile cisimleştirilir: bir ayağın yerden kesilip ötekinin üstüne konması ve tüm bedenin “ufalarak” kendi üzerine katlanması, kaosun kişiyi yerinden eden ve zemin ile ilişkisini dengesizleştiren etkisinin bir figürasyonudur. Kişi, kaosun dalgah çekimiyle, sanki somut gerçekliğin bağlarından kurtulmakta, yersizyurtsuzlaşmakta ve öznelliğin ölçülü, kurallı, kontrol edilebilir alanına kapanmaktan çok, imgesel ve “irade harici” bir dış varoluşun yeğin etkilerine

135 Uşaklıgil, “Onu Beklerken,” *Onu Beklerken*, s. 7.

136 A.g.m., s. 6.

137 A.g.m., s. 6.

138 A.g.m., s. 6.

açılmayı imleyen bir biçimde büzülmüş bir hâle geçmektedir. Büzülmenin, içe kapanmaktan çok, dışa açılmaya ilişkin olması durumu, öykünün devamında, çöl kızının bir gece gökte beliren ay ile kurduğu tinsel iletişim anında da vurgulanır. Kız, bir gece aniden, “güneşin ateşile tutuşmuş gibi” uyanır, “[m]uhakemesinin üstünde bir iradete uyarak” hareket eder, gözlerini çeken bir “açıklı[ğa]” yürür ve gökte ayı görür.¹³⁹ “[K]endisine uzaklardan selam getiren bu gökler melikesini[n],” yani tüm somut gerçekliğin dışına, ötesine işaret eden bir mevcudiyetin karşısında, yine büzülür: “[Y]ere çömeldi, oturdu, dizlerini dikti, kollarile dizlerini kuşatdı, ve o alışık olduğu vaziyetiyle toparlandı, büzüldü, başını kaldırarak aya bakdı.”¹⁴⁰ Öyleyse diyebiliriz ki büzülmek, öznenin irade güçlerinin iptal olduğu bir dışsallık olarak kaos anında uzamın ya da bedenin aldığı bir biçim olarak dengesizleşmenin ya da zeminsizleşmenin bir ifadesidir.

Büzülme, zeminsizleşme ve kaos arasındaki bağı, *Aşk-ı Memnu*'nun Nihal'i üzerinde de görebiliriz. Nihal ve Behlül, Ada'dadırlar ve sahillerin eğriliklerine (“muavveç rişeler”) sokulan ve, yukarıda gösterdiğim gibi uzamsal eğriliğin kaosa ilişkin olması durumunu örnekleyen bir biçimde, dipsiz derinlik olarak kaosa, yani “ta uzaklara, bitmez tükenmez ufukların uzak enginlerine doğru” açılan denizin karşısında Nihal'in psişik düzeninde bir değişim gerçekleşir¹⁴¹: uzak enginlere doğru bakarken “bir şey onu çekiyor, ta uzaklarda bir yere atmak için sürüklüyor zanned[er]” ve bu sürüklenme hâli içinde “tuttunacak bir himaye eli” bulunmadığı gerçeğiyle karşılaşır.¹⁴² Nihal'in kaosun çekimiyle ile bu karşılaşması, onun, yeğinliğin ya da yüce duyumunun paradoksal niteliğini örnekleyen bir biçimde hem

139 A.g.m., s. 10.

140 A.g.m., s. 10.

141 Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 442.

142 A.g.e., s. 443.

“güzel” hem de “korkunç” sözcükleriyle dile getirdiği bir ormanın karşısında devam eder.¹⁴³ Ormanın kenarına gelen Nihal, “ormanın karanlıklarında açılmış bir uçuruma iniltiyle yuvarlanan, her şeyi mukavemet edilemez bir seylabe ile sürükleyerek götüren bir mühip çağlayan”¹⁴⁴ duyumu içine girer. Ormanın girdaplaşmasıyla açığa çıkan kaosu mevcudiyeti, Nihal’in omuzlarından “bir titreme seyyalesi” akıtır ve tam o anda Nihal büzülür: “latif bir büzülüşe, çömeldi.”¹⁴⁵ Uzak enginlerin çekimi ile başlayan, ormanda açılan uçurumların girdabıyla süren ve büzülme ile sonlanan bu bölüme bakarak şunu söyleyebiliriz ki Nihal’in büzülmesi, tıpkı çöl kızının deniz ve ay karşısında büzülmesi gibi, bir yeğin derinlik boyutu olan kaosu yüzeyler ya da bedenler üzerinde uyguladığı dengesizleştirici, zeminsiz ya da tutamaksız bırakan ve öznenin psişik yapısını dışsallığın müdahalesine açan şiddetli etkisinin bir ürünüdür. Kişiye, üzerinde dengeli bir biçimde duracağı bir zemin ya da tutamak noktası sağlayan uzamsal ya da algısal ölçülerin ortadan kalkmasıyla açığa çıkan dip basıncı olarak kaos, yüzeyleri büzmede ya da, daha önce gösterdiğim gibi, eğiltmekte, şişirmekte, kabartmakta, kıvrımlaştırmaktadır.¹⁴⁶

143 A.g.e., s. 448.

144 A.g.e., s. 448.

145 A.g.e., s. 449.

146 Halid Ziya yazınında kıvrılma ve büzülme görüngüleriyle yeğinlik/kaos arasındaki bağın anlatıldığı diğer örnekler için, bkz. Uşaklıgil, “Yırtık Mendil,” *Bir Yazın Tarihi*, s. 72.: Bir yeğinlik hareketi olduğunu gösterdiğim dans anında uzamsal yüzey üzerindeki değişim ve kıvrımlaşma biçimi, burada, dans eden birinin eteği üzerinde yansılır; “kenarına altından iki üç kat ekli dantelalar, kırmalar dikilmiş” olan katlı etek, dans anında bir dalga (“mevce”) hâline gelir ve kıvrımlaşır (“kıvrınıyor”): “[B]irden bir galeyan hevesiyle işte toplanıyor, çevriliyor, bir şedid rüzgar darbesiyle kıvrınıyor, şimdi bir küme, intraka müheyya mütehevvir bir mevce [...]” Ayrıca, girdap olarak kaosu belirşi bağlamında daha önce incelediğim bir başka öykü olan “Rakstan Avdet” öyküsündeki genç kızın, bir rüya düzlemi içinde kaosa kapılmadan önceki hâlinin “büzülme” pozunu ile betimlenmesine de dikkat çekeyim: öykünün hemen başlangıcında genç kızı “[s]iyah bir manto içinde büzülmüş” olarak görürüz: bu büzülme, bir biçimde kaosu yakın mevcudiyetinin bir işareti olmaktadır. Uşaklıgil, “Rakstan Avdet,” *Küçük Fıkralar*, s. 144.

Kaos Etkisi: Çirkinlik

Dipsiz derinlik olarak kaos, uzamsal biçimler üzerinde şiddetli ve biçimsizleştirici bir etki yaptığı gibi, bazı estetik ölçüler üzerinde de tahrip edici bir etki yapmaktadır. Bu ölçülerden biri, güzellik ölçüsüdür. Kaos, güzelliği sağlayan ölçüleri aşındırmakta ve biçimleri ölçüsüzlükle, dengesizlikle, uyumsuzlukla tanınan bir çirkinliğe doğru açmaktadır. Kant'ın yüce kavramından bahsederken, yüceye karşıt bir duygu olan güzellik duygusunun yaşamı zenginleştirdiğini ve bu sebeple de şen bir uyumluluk duygusu uyandırdığını belirtmişim. O hâlde, güzellik ölçülerinin aşınmasıyla açığa çıkan çirkinliğin, şen ve uyumlu bir duygu olmadığını belirteyim. Çirkinlik, güzellikten farklılaştığı noktada, tüm öznel ölçülerin ortadan kalktığı bir dehşet/şok anında meydana gelen yüce duygusunu anımsatmaktadır. Yüce kavramını tartışan felsefe geleneği içinde önemli bir yere sahip olan Edmund Burke de bu noktaya işaret etmektedir: “Benim düşündüğüm biçimiyle çirkinlik bir yüce fikriyle yeterince uyumludur.”¹⁴⁷ Yüce ile dipsiz derinlik olarak kaos arasındaki, daha önce serimlediğim kavramsal bağı da göz önüne alarak, çirkinlik ile kaos arasında özsel bir ilişkinin varlığını kesinleyebiliriz o hâlde. Homojen uzamları dinamik heterojenleşmelere açan dip basıncı olarak kaos, güzel ve uyumlu biçimleri uyumsuz ve dengesiz biçimsizleşmelere doğru açmaktadır. Kaosun yeğîn mevcudiyeti, şen güzelliği ölçü yitimine uğrattır. Şimdi, bu durumun Uşaklıgil yazınındaki temsillerine bakalım.

“Çay Fincanı” adlı öyküde, verem hastalığına yakalanmış bir kızın hikayesi anlatılmaktadır. Bu kız ile yaşadığı bir olayı öykünün anlatıcısına aktaran bir doktor

147 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into The Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful*, ed. David Womersley (New York : Penguin Books, 1998), s. 153.

karakteri, verem hastalığına yakalanmış kişinin durumunu, tipik bir yeğlilik

deneyimi, zeminsizleştiren bir kaos deneyimi olarak sunmaktadır:

Ben veremlileri yüzmek bilip de büyük bir denizin mütehevvir, nihayet şikârını mağlup edecek dalgalarına kapılmış birisine benzetirim. Vücudunun altında akıp kaçan bir zemin, başının üstünde siyah muzlim bir sema, bu iki boşluğun arasında hayata asılabilmek için uğraşan, çırpınan, yorgun bir vücut, istinat edilecek bir nokta yok. Dalgalara kapılmış, sürüklenip gidiyor. [...] Sema hep siyah, zemin hep akıyor, kaçıyor; ne bir ümit ziyası, ne bir selamet kenarı...¹⁴⁸

Verem ile birlikte kişi bir yeğlilik figürü olarak kavradığım dalgalara kapılmakta ve bu ritmik dalgalanma hareketi içinde ona bir “ümit” ya da “selamet” sağlayacak olan dengeleyici, dayanaklı (“istinat edilecek”) bir zeminden yoksun kalmaktadır: Ritmik dalgalanma, kişinin uzamsal ya da psişik yapısal ölçülerini bir “ontolojik kayma” içine sokmakta ve her şeyi zeminsiz kaosa açmaktadır. Öyküye geri döndüğümüzde ise şunu görürüz: bu yeğlilik dalgalanmalarının ortamını oluşturan verem hastalığının kökeninde çirkinlik bulunmaktadır: Öyküdeki kız, “çirkin olduğu için teverrüm et[miştir].”¹⁴⁹ Doktorun kızı ilk görüşünde, doktor üzerinde “tarif ed[ilemez]” bir etki yapan bu çirkinlik açıkça gösterilir: “O bütün manasıyla çirkin idi, muhakkak... Lüzumundan fazla iri bir başı, uzun uzun ve nihayet kılları çok siyah kaşları, çene kemikleri kuvvetli, geniş bir ağzı, başının büyüklüğüyle tezat teşkil eden sivri bir siması vardı.”¹⁵⁰ Oranları/ölçüleri bakımından çelişkin bir dinamizm ve heterojen bir yüzey (“[l]üzumundan fazla iri... uzun uzun... geniş... tezat teşkil eden”) oluşturan kızın görünümü, yeğlilik dalgalanması olarak mevcut olan verem hastalığı figürasyonu ile uyumlu bir özellik göstermektedir. Tıpkı dalgalarla sürüklenen veremlinin başının üstündeki “hep siyah” gökyüzü gibi “çok siyah” olan kaşlar ve veremli için bir “selamet kenarını[n]” mevcut olmamasını ve

148 Uşaklıgil, “Çay Fincanı,” *Bir Şi'r-i Hayal*, s. 134.

149 A.g.m., s. 135.

150 A.g.m., s. 138.

zeminlesizleşmenin getirdiği sürükleyici/akışkan derinlik boyutunu işaret eden bir tabelaymışçasına “sivri” olan bir sima, kızın çirkinlikle tanımlanan yüzeyini yeğnilik ile dolu bir mekân hâline getirmekte ve böylelikle çirkinlik, yeğnil ve dinamik bir mekân olarak tanımladığım kaos (ya da *spatium*) ile ilişkilendirilmektedir.

Bunun yanında, bu çirkin veremli kızın, “bu dünyaya mahsus olmayan manevi bir letatefet” taşıdığı da belirtilmektedir.¹⁵¹ Bu letafet, “[h]içbir bedii kaide ile tatbik mümkün olmayarak bir güzelli[ğın]” işaretidir.¹⁵² Çirkinliğin ve veremliliğin, ölçüsüzleştirici kaos ile olan özsel bağları dolayısıyla, ölçülü, uyumlu ve şen duygular uyandıran güzelliğin aksine uyumsuz duygular ile ilişkili olduğunu söylemişim. Bu noktada, çirkin veremli kızın taşıdığı güzelliğin, bildiğimiz anlamıyla güzellikten başka olması durumu öyküde vurgulanmaktadır: Bu güzellik, estetik kuralların/ölçülerin (“bedii kaide”) dışında bir güzelliiktir, denmekte ve eklenmektedir: Bu güzellik, “güzel, sevilir ve okşanır bir güzellik değil, hürmet olunur ve ağlanır bir güzellik[tir].”¹⁵³ Demek ki bu güzellik, ölçülü, uyumlu ve yaşamı zenginleştiren bir duygu uyandırmaktan çok, kişiyi psikolojik anlamda yoksunlaştıran ve duygu nesnesiyle arasındaki mesafeyi kapatmaktan çok açan yüce duygusuna benzer bir biçimde duyumsanmaktadır. Çirkin veremli kızın güzelliği, klasik estetiğin ölçülü güzelliği değil, yeğnil mekân olarak kaosun ölçülerle algılanmayan güzelliğidir.

Halid Ziya Uşaklıgil yazınındaki diğer çirkinlik betimlemelerini göstermeden önce, çirkinliğin ölçülü güzellikten farklılığını Adorno'nun estetik kuramı üzerinden açımlayalım. Adorno güzellik kavramı temelinde inşa edilen geleneksel estetiğin çirkinliği yasaklamasının, esasında, biçimlendirilmemiş olana,

151 A.g.m., s. 138.

152 A.g.m., s. 135.

153 A.g.m., s. 135.

eksik olarak biçimlendirilmiş olana ve ham olana karşı bir yasaklama olduğu fikrini öne sürer.¹⁵⁴ Bu anlamda, geleneksel estetiğe göre çirkinlik, sanat yapıtının düzenleyici biçim yasasının karşıtı olarak ortaya çıkmaktadır. Çirkinlik, sanatın uyumlu [*harmonik*] yapısına yönelik bir tehdittir; bu sebeple sürekli bastırılmaya çalışılmıştır. Adorno'nun, burjuva dünyasında insan varlığının bastırılmasıyla eş tuttuğu bu sürekli bastırılma hâli, mutlak özerkliği ve salt güzelliği hedefleyen sanat yapıtına içkin bir gerilimin doğmasına yol açmaktadır.¹⁵⁵ Çirkinlik, “tarihsel olarak daha eski” olan ve “sanatın özerkleşme yolunda yadsıdığı şeydir” ve bu hâliyle, biçimsel ölçüler içinde yapılaştırılmasına çalışılan güzel sanat yapıtını tehdit eden “arkaik olanın sürekli geri dönüşünü” cisimleştirmektedir.¹⁵⁶ Ölçülü güzellik, arkaik olanın ya da benim daha önce sunduğum biçimiyle dipsiz derinlik olarak kaosun statik ölçüler içine yerleştirilmesinden ibarettir yalnızca: Güzellik de, tıpkı statik uzamlar gibi, bir sonradan-varımdır [*retroduction*]. Öyleyse diyebiliriz ki tüm uzam-zamansal ve psişik ölçülerin altında kaosun/ritmin olması gibi, tüm güzelliklerin altında ölçüsüz ve ölçüsüzleştiren bir güç odağı olarak çirkinlik vardır. Çirkinlik, estetik güzellik ölçülerinin “antitetik öteki[sidir].”¹⁵⁷

Bastırılmışın geri dönüşü biçiminde sürekli geri dönen ve ölçülü güzellikleri ya da homojen yüzeyleri yeğin kaosa açan çirkinlik, “Mösyö Kanguro” öyküsünde de aynı işlevi göstermektedir. Bu öyküde, “[m]eçhul bir günahın damga-yı mücazâtı şeklinde [bir] çirkinlik”¹⁵⁸ taşıyan ve “insanlardan çok hayvanlara

154 Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, çev. Robert Hullot-Kentor (London: Athlone Press, 1999), s. 46. Çirkinlik kavramının Adorno'nun tüm yapıtları bağlamında yapılan bir değerlendirilmesi için, bkz. Peter Uwe Hohendahl, “Aesthetic Violence: The Concept of The Ugly in Adorno's *Aesthetic Theory*,” *Cultural Critique*, 60, (Spring) 2005: 170-196.

155 Adorno, *a.g.e.*, s. 47.

156 *A.g.e.*, s. 47.

157 *A.g.e.*, s. 47.

158 Uşaklıgil, “Mösyö Kanguro,” *Solgun Demet*, s. 27.

müşahebeti[nden]”¹⁵⁹ dolayı “Mösyö Kanguro” lakabı verilen bir karakter anlatılır. Çirkinliği sebebiyle tüm toplumsal düzenlerden soyutlanan bu kişi, yukarıda açınıladığımız biçimde, çirkinliğin dipsiz derinlik olarak kaos ile ilişkisine işaret edencesine, kendi yaşam durumunu sonsuz bir derinliğin içinde konumlandırmaktadır: Önünde ve arkasında “[...] mahrum bir mazinin, [...] üryan, yabis, bir atş-ı medid ile suzan çöl semasına benzer bir istikbalin umk-ı bi-intiha-yı tehisi [sonsuz boşluğunun derinliğininin] açıldığını müşahede ederdi.”¹⁶⁰ Toplumsal ya da estetik düzenlerin ölçülerinin dışında hareket eden çirkinlik, kaosa açılmaktadır. Ve bu kaosa açılma hâli, Mösyö Kanguro'nun, seçtiği yaşam uğraşısı sebebiyle sürekli kimlik değiştirmesi ile pekiştirilir: Mösyö Kanguro, bir sirkte soytarı olur; kimi kez bir İspanyol soylusu kılığında, kimi kez bir ortaçağ savaşçısı kılığında karşımıza çıkar ve bu kılıklar içinde yaptığı dinamik danslar ve jestler “gözlerle görülen, ruhen dinlenen [bire] neşide” olma özelliğini kazanır.¹⁶¹ Çirkinlik, kişiyi toplumsal gerçekliklerin dışına çıkarıp hâlden hâle geçiş olarak tanımlanan yeğinliğin ortamı olan bir sanat düzeyine açmaktadır. Çirkin Mösyö Kanguro'nun sanatçıya dönüşümü, bir klasik ölçülü güzelliğin değil, dinamik ve yeğin bir güzelliğin üretimiyle sonuçlanır.

Çirkinlik ile derinlik boyutu arasındaki bağı anlatılaştığı bir başka örnek, “Kadın Pençesi” adlı öyküde görülür. Yaratılışında “güzel denebilecek şeylerden” bulunmayan birinin anlatıldığı öyküde bu kişi ölçüsüzlük, orantısızlık hâli içinde sunulur: “İri bir boyu vardı; yürürken, otururken kollarını, bacaklarını koyacak bir yer bulamıyor gibiydi; donuk sarı ve yer yer daha koyu sarı lekelerle dolu yüzünde

159 A.g.m., s. 29.

160 A.g.m., s. 36-37.

161 A.g.m., s. 39-42.

hiçbir zeka ışığının parıltısı görünmeyen gözleri [vardır].”¹⁶² Yer ile, içinde hareket edilen uzam ile uyumsuzluğu doğuran bu orantısızlık, ölçsüzlük ve çirkinlik hâli içindeki kişinin “en hassas, en ziyade rikkat ve te’essüre meyyal bir mahluk”¹⁶³ oluşu ise, orantısızlığı, ölçsüzlüğü, dışsallığın etkilerine sürekli açık olma hâli olarak yeğnlik deneyimi ile ilişkilendirmektedir. Çirkin ve orantısız kişi, kendisindeki dengenin zeminden bozuk olması sebebiyle sanki kendinden dışarı doğru kaymakta, dışın etkilerine kolayca maruz kalabilmektedir. Kendinden dışarı doğru çıkma hareketinin, yüzeyler üzerinde açılan derinlik boyutu ile ilişkili olduğunu daha önce söylemiştim. Bu öyküde de bu durumu görebilmekteyiz: Bu çirkin ve orantısız kişinin “zekası da’ima derinlere dalmaktan, kendi kendisinin ta içinde birikmiş intiba’ların arasında dolaşıp gömülmekten haz alırcasına meydana çıkmaktan çekinirdi”¹⁶⁴ denmektedir; böylece, derinlik ile çirkinlik ve orantısızlık arasındaki bağ işletilmektedir. Ayrıca, öykü ilerledikçe görürüz ki bu kişi güzel bir kadınla evlenir, kadın onu aldatır, bir başkasıyla bir barda dans ederken bu kişinin yanından geçer ve o anda kadının vücudundan yayılan “sıcak havanın dalgalar[ı]” “bedbaht adamı sararak, dönüyordu[r].”¹⁶⁵ Çirkin ve orantısız bedeni sebebiyle derinlik ile ilişkili olan kişinin bu ilişkisi, karısının yeğnlik dalgalanmaları üreten dansı karşısında bir kez daha açığa çıkar. Çirkinlik, yine kaosa açılmaktadır.

Çirkinlik hakkında buraya kadar söylediklerimi özetlemem gerekirse şöyle diyebilirim: Halid Ziya yazınında çirkinlik temsilleri, bu temsillerin içinde yer aldığı kurmaca dünyalara içkin olan bir gerilimi ifade etmektedir. Çirkinlik, klasik estetiğin ölçüleri içinde belirlenen güzellikleri tehdit eden, güzel biçimleri kuran estetik

162 Uşaklıgil, “Kadın Pençesi,” *Kadın Pençesi*, s. 3-4.

163 A.g.m., s. 4.

164 A.g.m., s. 4.

165 A.g.m., s. 5-7.

ölçülerin yitimine yol açan ve bu biçimleri ritmik kesintiye, orantısızlığa ve biçimsizlik olarak kaosa açan bir dip basıncı olarak işlemektedir. Bu hâliyle çirkinlik, ister toplumsal olsun ister estetik ya da psişik olsun tüm yapıları gerilim ile, uyumsuzluk ile yüklemektedir. Örneğin bir dans anındaki yeğinlik dalgalanmasının dans uzamı üzerindeki etkisi ne ise, ya da bir dip basıncı olarak kaosu homojen uzamlar üzerindeki şişme-kabarma-kıvrılma-büzülme etkisi ne ise, çirkinliğin güzel biçimler ve estetik oranlar üzerindeki etkisi de odur: kurucu ölçülerin yitimi ve yüzeylerin dipsiz ve zeminsiz derinliğe açılması.

Kaos Etkisi: Kamburlaşma

Halid Ziya yazınında çirkinliğin işlevine benzer bir işlevi kamburlaşma olayında da görürüz. “Küçük Kambur” öyküsünde, herkesi kıskandıracak kadar güzel olan ve beşikte sallanırken yere düşen bir çocuğun bu düşme sonucunda kambur kalması, kamburluğu derinlik ile ilişkilendirebileceğimiz bir biçimde anlatılmaktadır.¹⁶⁶ Kamburlaşmayı önlemek için anne babasının başvurduğu hiçbir tıbbi tedaviye olumlu bir cevap vermeyen bu çocuk “alçıdan kalıpların, tahtadan sargıların içinden [...] her gün bir parça daha büzülmüş, her gün bir parça daha kamburlaşmış çıkıyordu.”¹⁶⁷ Çocuğun bu büzülmesinin ilk işaretini öykünün başında henüz çocuk düşüp de kambur kalmadan önce çocuğun giysisinin betimlenmesinde görebilmekteyiz: çocuğun “bacaklarını dizlerine kadar güşade bırakan paçaları büzmeli pantolonu”¹⁶⁸ vardır. Pantolondaki bu büzülme imi, gördüğümüz gibi daha sonra çocuğun tüm bedeninin büzülmesinde yankılanmaktadır. Kamburlaşmanın

166 Uşaklıgil, “Küçük Kambur,” *Küçük Fıkralar*, s. 118-122.

167 A.g.m., s. 122.

168 A.g.m., s. 118.

getirdiği bu büzülme hâli, çocuğun dünyasını alt üst edecek ve onu toplumsal ölçülerin dışına atacaktır. Bu ölçüsüzleşme, nihayetinde derinlik boyutunun mevcudiyeti ile ve zeminsizleşme ile ilişkilenecektir. Öykünün sonunda çocuk, bir “bayırın kenarına”, yani kaosun homojen uzam üzerinde yarattığı etkilerden biri olarak kavradığım bir eğriliğe/eğimliliğe dayanır ve o anda kaos ortaya çıkar:

O zaman basık kaburga kemiklerinin içinde darlaşan ciğerleri azim bir acı nefes-i hüsrân ile çatlamak isteyerek şişti. Biri yukarı çekilerek yavaş yavaş aksamaya başlayan ayaklarının altında bu vücûd-ı bî-çareyi çekip göndermek istiyormuş gibi topraklar akıyor, kendisine saadetin belki bu uçurumun zirinde muhtefi olacağı fikrini veriyordu.¹⁶⁹

Kamburlaşmanın getirdiği darlaşma-şişme dinamizminin ve denge ölçülerinin “aksamasının” sonucunda ortaya çıkan zeminsizleşme (“topraklar akıyor”) kişiyi dipsiz derinlik olarak kaosa (“uçurumun ziri”) açar. Öyleyse, büzülme, şişme, dengesizleşme ve zeminsizleşme hareketinin kaynağı olan kamburlaşma da, tıpkı dansın ya da çirkinliğin olduğu gibi, kaos ile ilişkilidir, diyebiliriz. Kamburlaşma, bedensel yapıya, öznelik düzenine ya da toplumsal konuma dışsal kalan ve tüm bunların kurucu organik ölçülerini, oranlarını, yasalarını tehdit eden biçimsiz bir kaotik güç işlevindedir. Benjamin'in “çarpıtılmış hayat” ile eşleştirdiği ve unutulmuş olma durumu ile ilişkilendirdiği kambur figüründen hareket eden Agamben de vurgulamaktadır bu durumu: “Unutulmuşun bu biçimsiz kaosu [...] her ne kadar ne bilinç tarafından ölçülebilir ne de miras olarak biriktirilebilir olmasa da tüm bilgi ve tüm bilinç hiyerarşisini ısrarla yöneten unutulmuşun bir gücü ve sanki onun koyduğu bir kesme işaretidir.”¹⁷⁰ Unutulmuşun, ya da bastırılmış olan arkaîğin ve kaosun figürü olarak kambur, bedensel ya da bilişsel tüm ölçülü hiyerarşilerin altında yer

169 A.g.m., s. 140-142.

170 Agamben, *Profanations*, çev. Jeff Fort (New York: Zone Books, 2007), s. 35. Benjamin'in kambur figürünün bir değerlendirilmesi için, bkz. Joshua Robert Gold, “The Dwarf in The Machine: A Theological Figure and Its Sources,” *MLN* 121, 2006: 1220-1236.

alan, bu hiyerarşileri, düzenleri ritmik bir kesintiye uğratan ve dengesizliğe açan kaosun içinden gelmekte ve yine kaosa geri dönmektedir.

Kaos Etkisi: Orantısızlık

Buraya kadar, Halid Ziya Uşaklıgil yazınında karşımıza çıkan uzamsal ve estetik ölçüsüzleşme ve biçimsizleşme görüngülerini, klasik ölçülü ve organik yapıların kesintiye uğraması anlamıyla ritmik yeğinlik dalgalanmaları ve dipsiz derinlik olarak kaos kavramları çerçevesinde konumlandırımdım. Yüzeylerin şişerek, kabararak, kıvrılarak, büzülerek ya da çirkinleşerek biçimsizleşmesinin yeğninliğin ve kaosun şiddetli etkisinin ürünü olduğunu gösterdim. Şimdi de, bu etkinin bir başka ürününü ya da amblemini göstermek amacıyla Halid Ziya yazınındaki orantısızlık görüngülerine odaklanacağım. Bu sebeple öncelikle, daha önce bir bölümünü alıntıladığım “Hayat-ı Şikeste” öyküsüne döneceğim.

Öykünün anlatıcısının bir gece tramvayda tesadüfen karşılaştığı kıvrımlı başlıklı ve potinlerini birbirinin üstüne koymuş hâlde oturan genç kızın anlatıldığı bu öyküde, kızın bir başka özelliği daha öne çıkarılır: Kızın bedeninde bir orantısızlık vardır: ““[Küçük gözler, ufak bir ağız, sivri ve ince burun gibi] ufak şeylerden oluşmuş bütünde yalnız uzun görünen bir boyu vardı. Küçük yapıdaki uzuvlarıyla birlikte orantısız olan bu boy bedenine orantısızlık veriyordu ki garip olduğu için güzellikten soyutlanmış değildi.”¹⁷¹ Kıvrımlı başlığıyla ve zemin ile ilişkiyi dengesizleştiren bir biçimde üst üste konmuş ayaklarıyla bu kız, bizzat bedenine

171 Uşaklıgil, “Hayat-ı Şikeste,” *Solgun Demet*, haz. Şemsettin Kutlu (İstanbul: İnkilap Kitabevi, 1987) içinde, s. 43. Bu öykü, *Solgun Demet* kitabının, Dilek Soğanoğlu'nun hazırladığı Özgür Yayınları edisyonunda bulunmamaktadır; bu sebeple, Şemsettin Kutlu'nun hazırladığı İnkilap Kitabevi edisyonuna başvuruyorum.

kaydedilmiş bir orantısızlık hâli içinde orantısızlığın getirdiği bir dinamizmi cisimleştirir. Anlatıcı üzerinde “anlaşılmaz şiirlerde duyulan güzellik sezgisine benzer bir bilinmez zevkle hulyama belirsiz bir etki”¹⁷² ifadesiyle betimlenen bir yeğin etki yapan kızın bedensel orantısızlığından hareket ederek orantısızlık ile yeğinlik/kaos arasında bir ilişkinin varlığını kesinleyebiliriz. Zaten, daha önce tanımladığım hâliyle yeğinlik, bir “denksizlik” ya da “kurucu fark” işlevindedir. Bir denksizlik, yani simetri-dışı bir orantısızlık hâli olarak yeğinlik, doğrudan kızın bedenine kaydedilmekte ve kızın yeğinlik ile ilişkisi beden üzerinde işaretlenmektedir.

Orantısızlık görüngüsü ile Halid Ziya yazınında sıkça karşılaşır; fakat şunu söyleyelim ki orada orantısızlık, orantısızlık gösteren yüzeyin ya da kişinin yeğinlik ile bir biçimde ilişkisini işaret etmek gibi bir işleve sahiptir. Halid Ziya, orantısızlık anlarını, yeğinliğin ya da kaosun yakın mevcudiyetinin bir ön-gösterimi, bir amblemi olarak yazınsallaştırmaktadır. Örneğin, *Aşk-ı Memnu*'nun Nihal'i. Yeğinlik ile ve zeminsizleştiren, büzülme etkisi yapan kaos ile olan bağımlı yukarıda gösterdiğim tipik bir yeğin karakter olarak Nihal'in bedeni de orantısızlık ile damgalanmıştır: Nihal'in “yaşına nispetle uzun duran ince vücudu” vardır.¹⁷³ Ve Nihal'in durumundan yola çıkarak, genç kız olma sürecinin beden üzerindeki etkilerini açıklayan babası Adnan Bey, çocukluktan genç kızlığa geçiş sürecinde kişinin “teneffüs havasının içinde gariplik, yabancılık veren bir yeni nesimin dalgaları vardır” demek ve bedenin dışı doğru açılması işlemini enine boyuna sayıp döktükten sonra eklemektedir: “Boyu haddinden fazla uzun, vücudu nispetten hariç ince gibidir; yürürken uzun bacaklarının üstünde nispetsiz bir gövde ile yürüyen bir kuş hâli

172 A.g.m., s. 44.

173 Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 71.

vardır.”¹⁷⁴ Ölçüleri bozulan ve orantısızlaşmış olan beden ve bu bedeni dışa açılmaya sevk eden bir biçimde kat eden dalgalar, denksizlik olarak yeğninliğin mevcudiyetinin kayıtları olmaktadır. Bu kayıtların bir benzerini Bihter'in bedeninde de görürüz.

Romanın başlarında Bihter, yeğninliğin/kaosun neredeyse bütün tanımlayıcı özelliklerini içeren bir şekilde betimlenmektedir; yani, dalgalar, titreşim, orantısızlık ve zeminsizleşme:

Bihter, beli son derece sıkılmış, vücudu daradar sararak ta arkasında iki tarafa dalga vuran etekliğiyle, belinin inceliğine nispetle geniş duran omuzlarından biri ipek ihtizazı ile titreyerek akan harmanisi beline kadar büsbütün düşemeyerek beyaz pike gömleğinin etekliğine rapteden siyah meşin kemerinden iki parmak yukarıda kalmış [...] yere basmıyormuşçasına bir sekişle, yürüyordu.¹⁷⁵

Uzamsal bir dinamizmi başlatacak biçimde dalgalanan eteği ve duyumsamaya titreşimsel bir nitelik veren ipek harmanisi içinde Bihter'in yeğnin varlığı, bedenindeki ölçü-dışı orantısızlık ile daha da vurgulanmaktadır. Orantısızlık görünümü, bir adım ötede zeminsizleşme ile buluşmaktadır: sanki, bedendeki kökensel bir dengesizliğin bir ürünü olarak ortaya çıkan bir durum olarak zeminden ayrıklaşma hâli (“yere basmıyormuşçasına...”), Bihter'in tüm yeğninlik anlarında karşılaştığı bir durum olacaktır. Daha önce görmüştük, aynanın karşına geçen ve yeğninlik hâli içine giren Bihter'in aynadaki görüntüsü “zeminden ayrılmış gibi”¹⁷⁶ oluyordu ve nihayetinde bu zeminsizleşme, “bitmez tükenmez bir boşluk”¹⁷⁷ olarak beliren kaosa sürüklenme ile sonuçlanıyordu. Öyleyse, dinamik orantısızlık hâli ile yeğnin bir mekân olan kaos arasındaki ilişkiyi tespit edebilmekteyiz bu noktada. Ayrıca, orantısızlık, Bihter'i tüm roman boyunca takip eden bir görünüm olarak belirlemektedir. Daha önce, Bihter'in “şişen” perdelerinden bahsetmiştim; bir de onun odasında karşımıza çıkan “masanın

174 A.g.e., s. 146.

175 A.g.e., s. 37.

176 A.g.e., s. 213.

177 A.g.e., s. 220.

üzerine şişelerin irileşen, nispet haricinde şişen gölgelerin”¹⁷⁸ varlığına da işaret edeyim. Ayrıca, bir başka orantısızlığı da, Nihal tespit etmektedir: Bihter’in ve annesinin, “dudaklarının sağ tarafı, yalnız sağ tarafından bir köşesi yavaşça kalkarak gizli bir gülüş[leri]”¹⁷⁹ olduğundan bahseder. Bu simetrisi bozuk gülüş, daha sonra Bihter’in ayna sahnesinde karşımıza çıkmaktadır, hem de bu kez apaçık bir kaos işareti olarak: Bihter’in kaşından dudağına doğru inen bir yüz çizgisi, “sağ dudağının ta köşesinde sabit bir tebessümle titremeye müheyya bir mini mini çukur bırak[maktadır]” ve tam da Nihal’in bahsettiği simetri-dışı gülüşün sonucu oluşan bu çukur, “taş[an]” “küçük bir girdap” olarak betimlenir.¹⁸⁰ Orantısız gülüş, yüzü girdaplaştırarak kaosa açmaktadır. O hâlde şu sonuca varabilmekteyiz: tıpkı çeşitli türden yüzeylerde görülen eğriliklerin, şişmelerin, kıvrılmaların ya da çirkinliklerin olduğu gibi, simetrinin ve yapısal ölçülerin bozulması olarak orantısızlık görüntümleri de Halid Ziya Uşaklıgil yazınının kurucu anlatı eksenini teşkil eden yeğinliğin/kaosun şiddetli basıncının bir ürünüdür. Orantısızlık, homojen ve ölçülü yüzeylerin tehditkar bir antitetik ötekisi olarak çıkmaktadır ortaya.¹⁸¹

Uşaklıgil yazınında kullanılan dilin bazı biçimsel özelliklerini ve bunların yeğinlik deneyimi ile ilişkilerini inceleyeceğim bölüme geçmeden önce, çalışmamın ilk bölümünü özetlemem gerekirse şöyle diyebilirim: Uşaklıgil yazınında öykülenen

178 A.g.e., s. 59.

179 A.g.e., s. 164.

180 A.g.e., s. 216.

181 Halid Ziya yazınındaki diğer orantısızlık anları için, bkz. “Yırtık Mendil,” *Bir Yazın Tarihi*, s. 69-80.: “Hafif dalgacıklar” gösteren bir ten rengi, “kıvrırcık” kaşları ve “incisab” ya da “uçurum” gibi gözleri olan Feride’nin şapkasında orantısızlık/simetri-dışılık görülmekte (“biraz eğri giyilmiş serpuş”) ve bu orantısızlık ile işaretlenen Feride, daha sonra “Tuna Dalgaları” eşliğinde dansın yeğin ritmine kapılmaktadır. “Ruznameden Müfrez,” *Bir Hikaye-i Sevda*, s. 92-96: Âşık olduğu bir kızın portresini çizen bir ressam bir vesileyle kızın bir kulağının yarım olduğunu görür ve tüm güzellik ölçülerinin/oranlarının bozulduğu bu andan sonra ressam bir daha eski düzenine dönemez. Oranların bozulması, düzenleri alt üst etmektedir. Ve “Alık Abdül,” *Kadın Pençesi*, s. 87-112: “Sağ kaşı biraz alına doğru kalkık, ve sağ gözü ötekine nispetle biraz daha açık ve durgun gibi” olan orantısız Alık Abdül’ün ölümü bir derin “kuyu”nun (kaos) içinde olur; kuyunun içinden çıkarılan cesedinin üzerinde bu orantısızlıklar daha da artmış olarak belirir.

dünyalar, karakterler ve uzamlar temel özelliklerini yeğnilik deneyimi ile ilişkileri sayesinde edinmektedirler. Öznenin metastaz hâli olarak tanımladığım yeğnilik deneyimi, Uşaklıgil'in yazınında öykülenen durumlara, oluşumlara ve karakterlere özgül niteliklerini verir. İster psişik olsun, ister uzam-zamansal olsun sabit ve dengeli yapıların ölçü yitimine uğraması ve tekinsiz dışsallığın yıkıcı etkilerine açılması deneyimini adlandıran ritm, Uşaklıgil yazınının hemen her yerinde dalga/dalgalanma hareketi figürasyonu olarak yer bulmakta ve yeğnilğin aldığı somut biçimlerden biri olmaktadır. Ayrıca yine yeğnilik deneyimiyle ve ritm olayıyla doğrudan ilişkili olarak tanımladığım kaos görüngüsü de, Uşaklıgil karakterlerinin öznel düzenlerinin alt üst olmasına neden olan dipsiz derinlik figürü biçiminde yer bulmaktadır. Yeğnil bir mekân olarak kaos, homojen ve ölçülü uzamlar üzerinde bozucu, dengesizleştirici etkiler yapmaktadır; bu da Uşaklıgil yazınının doğrusal bir uzamsallığa değil, heterojen ve eğri bir topografyaya sahip olmasına yol açmaktadır.

Yeğnilik, ritm ve kaostan oluşan kavram üçlüsünün yardımıyla, Uşaklıgil'in yazınsal üretiminin temel bir eksenini betimlemeye çalıştım. Uşaklıgil yazını, anlamlılık ya da ölçülülük hâllerinin değil, öznenin zihinsel ya da uzamsal ölçüler içerisinde temsil edemediği, anlamlandıramadığı paradoksal *ek-stasis* hâllerinin anlatımını hedef tutmaktadır. Yeğnilik, ritm ve kaos kavramlarını, bu paradoksal hâllerin Uşaklıgil metinlerinde aldığı biçimleri bulgulamaya, bu hâllere işaret eden küçük ve okuyucunun gözden kaçırma olasılığının yüksek olduğu ayrıntıları (dalgalılar, kıvrımlar, büzülmeler, vb.) bütünlüklü bir çerçeve içinde bir araya getirmeye yarayan aletler olarak kullandım.

BÖLÜM 2

HALİD ZİYA UŞAKLIGİL YAZININDA YEĞİNLİK VE YAZI DİLİ

Halid Ziya Uşaklıgil Yazınında Yeğenlik, Kaos ve Dil İlişkisi

Halid Ziya Uşaklıgil yazını, yeğenlik kavramı ve bu kavramın beraberinde getirdiği diğer kavramlar olan ritm ve kaos kavramları çerçevesinde yaptığım incelemeyi, bu yazın içerisinde kullanılan dilin özelliklerinin temel birkaç yönünü göstererek sürdüreceğim. Şimdiye dek, yeğenlik-kaos kavramlarını, Halid Ziya yazınında anlatılan dünyanın, öykünün, karakterlerin, kısacası dramının içerisinde işlettim; şimdi ise, bu dramaların anlatılmasında kullanılan dilin özgöl niteliklerini serimlerken işleteceğim. Öncelikle, Uşaklıgil'in yazı dilinin bir duygusal derinlik alanı olarak konumlanan "ruh" ile ilişkisini ortaya koyacağım. Daha sonra ise, bu dilin, "ruhun lisanı" olarak kavranan bir yönelimsiz dil olarak müziksellik ile ilişkisini belirtip Uşaklıgil'in yazı dilini müzikselleştirmek ve böylelikle yeğenleştirmek amacıyla uyguladığı belli başlı yazı stratejilerinden söz edeceğim. Bu bölümün sonunda, Uşaklıgil yazınında renklerin yeğenlik bağlamında gördüğü işlevi serilmeyeceğim.

Halid Ziya yazınında dil ile yeğenlik-kaos arasındaki ilişkinin ve bu dilin özgöl niteliklerinin gösterilmesi açısından en uygun metinlerden biri, dil ve sanat

sorununu dramatik yapısı içinde de yoğun bir şekilde içeren *Mai ve Siyah* romanı olmaktadır. Bu sebeple, incelememe *Mai ve Siyah*'tan başlayacağım.

Derinliğin İmkânsız Dili: Anlatmak Değil, Olmak

Mai ve Siyah'ın başkarakteri Ahmet Cemil'in yeğinlik ile ve dipsiz derinlik olarak kaos ile, yaşamsal deneyim düzleminde özsel bir ilişki içinde olduğunu bu çalışmanın birinci bölümünde göstermiştim. Ahmet Cemil, algı/bilinç ve uzam yüzeylerinin ötesine bir geçişi oluşturan dipsiz derinlikleri sıklıkla deneyimlemektedir. Algısal ya da uzamsal ölçülerin ölçüsüzleşme içinde iptal olmasına yol açan ve ontolojik kayma ya da zeminsizleşme olarak açığa çıkan dipsiz derinlik olarak kaosun mevcudiyeti Ahmet Cemil'in ruh tonalitesinin [*Stimmung*] belirleyici unsuru olarak yer almaktadır romanda. Ahmet Cemil'in, aynı zamanda Halid Ziya Uşaklıgil'in yazınsal dil anlayışının bir temsili olarak da ele alacağımız yazın diline dair ifadelerini incelemeye geçmeden önce, onun dipsiz derinlik olarak kaos ile ilişkisini, romandan alacağımız iki sahne üzerinde bir kez daha görelim.

Bu sahnelerden biri, Ahmet Cemil matbaada iken gerçekleşir: Matbaanın penceresinden dışarıya bakarken, birdenbire “önünde dehhaş, geniş bir uçurumun azim ve korkunç ağzını açıp kendisini yutmaya müheyya olduğunu” duyumsar ve bunun arkasından “bir boşluk içinde düşüyormuş; bitmez tükenmez bir sukut ile yetişilmez, bulunmaz bir derinliğe iniyormuş gibi” hisseder.¹⁸² Bu sahnede ortaya çıkan yeğin derinlik deneyiminin bir benzerini romanın bitiş sahnesinde görürüz: Ahmet Cemil, İstanbul'dan ayrılmak üzere gemiye binmiştir ve gemiden denizin,

182 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 294.

kaosun yüzeyler üzerinde yaptığı kıvrılma ve kayma etkisi altındaymışçasına “kalın birer siyah yılan gibi kıvrana kıvrana, yuvarlana yuvarlana” akan dalgalarını seyretmekteyken “sinirleri uyuş[ur]” ve kendini dalgaların arasında “denizin o dipsiz uçurumlarına doğru iniyor” olarak ve “bitmeyen bir sukut ile” “şu ummanın bir türlü sonu bulunmayan derinliklerine” karışacakmış gibi duyumsar.¹⁸³ Daha önce incelediğimiz sahneler ek olarak bu iki sahne, Ahmet Cemil'in temel ruh tonalitesinin dipsiz derinlik olarak kaos ile özsel bir ilişki içinde belirlendiğini bize göstermektedir. Yeğin bir mekân olarak kaos ile olan bu özsel ilişkinin, aynı zamanda Ahmet Cemil'in yazı diline dair görüşlerini de belirlediğini görelim şimdi.

Ahmet Cemil'in yazın diline dair görüşlerinin en billur ifadesiyle romanın hemen başında karşılaşırız. Ahmet Cemil, gazetede çalışan arkadaşlarına hitaben, “kendini unutmış” bir hâlde, “kimseye bakmayarak; hatta ne söylediğine vakıf olmayarak”¹⁸⁴ konuşmakta ve bu bilinçli-olmayan otomatik sözcelem¹⁸⁵ anı içinde, arzu ettiği yazın dilini tanımlamaktadır. Tanımladığı bu dilin kendisi de, tıpkı Ahmet Cemil'in sözcelem anındaki hâli gibi, bilincin kurucu kuralının dışında işleyen, mantıksal-sözdizimsel doğruluktan/anlaşırlıktan çok, duygusal şehvetin etkilerine ölçüsüzce açık oluşa vurgu yapan bir yeğin dil olma niteliği göstermektedir. Ahmet Cemil'in “mıknatısiyet,” yani bir yeğin çekim odağı oluşturarak dinleyicilerinin “tabiattan yüksek bir noktaya çekil[melerine]”¹⁸⁶ ve bu şekilde zeminsizleşmelerine yol açan sözceleminin yaptığı şey, aslında Ahmet Cemil'in tanımladığı hâliyle yazın dilinin de hem kendi içinde hem okuyucu karşısında yapması gereken şeyin ta kendisidir, yani ifade edilemez derinliklerin ifade edilmesi. “Öyle bir lisan ki...” der

183 A.g.e., s. 399.

184 A.g.e., s. 22.

185 Sözcelem kavramını, ileride Uşaklıgil'in yazı dilini müzikselleştirme stratejilerinden söz ederken kapsamlı bir biçimde değineceğim.

186 A.g.e., s. 22.

Ahmet Cemil,

[m]ütekallim bir ruh kadar belîğ olsun, bütün kederlerimize, neşelerimize, düşüncelerimize, o kalbin bin türlü inceliklerine, fikrin bin çeşit derinliklerine, heyecanlara, tehevvlere tercüman olsun [...] Haniya bir kemanın telinde zapt olunamaz, anlaşılabilir, bir kaide altına alınamaz nağmeler olur ki ruhu titretir... Haniya fecirden evvel afaka hafif bir renk imtizacıyla dağılmış sisler olur ki üzerlerinde tersim olunamaz, tayin edilemez akisler uçar; nazarlara buseler serper... Haniya bazı gözler olur ki sonsuz karanlıklarla dolu bir ufka açılmış kadar ölçülemez, nerede biteceğine vukuf kabil olamaz derinlikleri vardır, hissiyatı yutar... İşte bir lisan istiyoruz ki onda o nağmeler, o renkler, o derinlikler olsun. [...] Oh! Saçma söylüyorum, zannedeceksiniz, bir lisan ki sanki tamamıyla bir insan olsun.¹⁸⁷

Böylesi bir dil, neresinden bakılırsa bakılsın dışavurumcu bir dil olarak görünmektedir. Sözdiziminin mantıksal kurallarının bilinçli ve korumacı bir tavırla işletilmesi gerekliliğine vurgu yapmayan, bunun aksine, patolojik şehvetin dışavurulmasına yönelik bir linguistik emek ile tüm dilsel ölçülerin/kuralların ihlal edilmesi gibi bir duruma işaret eden bir dil bu. Bu dil, Orhan Koçak'ın öne sürdüğü şekliyle, kaynağını "halkın konuştuğu ya da işitmekten zevk aldığı bir günlük dil[de]" bulan Ahmet Mithat'ın dilinden farklı olarak, kaynağını doğrudan "ruh"ta bulan bir dildir.¹⁸⁸ Kaynak olarak ruh, Koçak'ın deyişiyle, bu dilin "ifade imkânlarını zorlamaktadır."¹⁸⁹ Fakat burada, "zorlamak" fiili, bu dilin, kaynağı olduğunu söylediğimiz ruh ile ilişkisini betimlemeye pek yetmeyecektir. Aslında tam da bu noktada, kaynak ile gövde/yapı arasındaki bağıntıya dair felsefî bir sorunu önümüzde bulmaktayız: Kaynak (ruh) nasıl oluyor da gövde (dil) üzerinde etkide bulunabiliyor, onu zorlayabiliyor? Ya da, bir dil kendi kaynağını, kaynaklandığı şeyi nasıl oluyor da mevcut olarak ("ruh" denilen şeyde) bulabiliyor ve onunla ilişki içinde kalabiliyor, hem kendi özerkliğinde var olup hem de hâlâ/hâlihazırda "kaynak"tan çıkıyormuş

187 A.g.e., s. 22-23.

188 Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme," *Toplum ve Bilim* 70, (Güz) 1996: 99.

189 A.g.m., s. 99.

gibi davranabiliyor?

Burada, geniş bir bağlama yayılabilecek olan bu felsefi sorularla ilgilenmeyeceğim.¹⁹⁰ Yeniden Ahmet Cemil'in dil tanımlamasına döneceğim. Bu dilin dışavurması, “tercüman” olması beklenen şeylere yakından bakınca şunu görürüz ki bunlar, dilin ifade imkânlarının mutlak olarak dışında kalan bir topolojiye aittirler. Dilin ifade etmesi beklenen “o nağmeler, o renkler, o derinlikler,” hiçbir biçimde dilin temsil ekonomisi içinde bulunamayan şeylerdir. Bunlar, ya “zapt olunamaz, anlaşılamaz, bir kaide altına alınamaz” ya da “tersim olunamaz, tayin edilemez,” “ölçülemez” olma nitelikleri ile tanımlanmaktadırlar. Dilin ifade etmesi, sunması beklenen şeyler (ya da kısaca, “ruh”), özsel olarak, ifade ve sunum rejiminin dışında yer alan, o rejime içselleştirilemeyen, temsiliyet-dışı [*unrepresentation*] kendilikler olarak belirlenmektedir. Ahmet Cemil'in betimlediği dil de bu yüzden, bir linguistik bütünlüğün ya da mekanizmanın betimlenmesinden çok, imkânsız bir deneyimin figürasyonu olarak görünmektedir. Bu dil, dile içkin bir pedagojik meseleden çok, dile dışsal olan ve bizzat dilin ontolojik bütüncüllüğüne ilişkin bir “sınır-durumu” meselesini gündeme getirmektedir. Yani burada esas mesele, dilin şunu ya da bunu anlatması/ifade etmesi meselesi değil, bizzat dilin kendisinin “olma” meselesidir: Ahmet Cemil, bu sebepten dolayı, dilin insanı, onun anlatılabilir, aktarılabilir duygularını, fikirlerini anlatmasından değil, dilin bizzat “tamamıyla insan ol[masından]” bahseder. Koçak, Halid Ziya'nın dili için de geçerli olacak şekilde, Edebiyat-ı Cedide dili için “[k]endini zorladığı için sınır ve imkânlarının da farkına varan kendi üzerine eğilmiş, kendine bakan bir dildir”¹⁹¹ derken Halid Ziya'nın (ya da Ahmet Cemil'in) dilinin bir özelliğini, dilin kendi sınır durumuyla

190 Kaynak/köken (orijin) sorununa dair, bkz. Jacques Derrida, “Ellipsis,” *Writing and Difference*, çev. Alan Bass (London: Routledge, 1978) içinde, s. 294-300.

191 Koçak, a.g.m., s. 99.

karşı karşıya geldiği olgusunu haklı olarak belirtmektedir; fakat bu dilin, sınırıyla ya da kaynak olarak ruh ile (ruha yaşam atılımı sağlayan “o nağmeler, o renkler...” karşılaştığında ortaya çıkan imkânsız deneyimin (“imkânsız,” çünkü temsiliyet-dışının, içsellikte yaşanamayanın deneyimidir bu) dilin kendi üzerine eğilmesine olanak tanımadığı olgusunu gözden kaçırmaktadır. Dilsel ifade rejiminin “antitetik ötekisi” olarak kavrayabileceğimiz “o nağmeler, o renkler, o derinlikler” dilin kendi üzerine çökmesine değil, dilin dışarıya doğru uç vermesine, kendi dışına doğru bükülmesine, kıvrılmasına yol açacaktır: demek ki yalnızca dışavurumcu bir dil olmakla kalmayıp aynı zamanda bizzat kendisi de dışa-vurulmuş olan bir dil olacaktır. Bu dil, “kendine bakan” değil, karşısında tutulup kaldığı şeyden gözünü asla alamayan (“[h]aniya bazı gözler olur ki... hissiyatı yutar”) bir dil olacaktır; yani, kendi sınırları içinde hapsolmanın getirdiği bir semantik doluluğun ya da narsistik bir aşırı doyumun hizmetinde olan bir dil değil, ulaşılamaz olan (“bir kaide altına alınamaz,” “tersim edilemez,” “ölçülemez”) karşısında sona erdirilemeyen bir sabırsızlık içinde kendi imkânlarından boşalan bir şehvetin dili olacaktır.¹⁹²

Anlatmayı değil, olmayı arzulayan bir dil: içerik/nitelik düzleminde değil, yeğlilik/nicelik düzleminde konumlanan bir dil.

Koçak'ın belirttiği bir durum olan “ruhun dilin ifade imkânlarını zorlaması” meselesinde, “zorlamak” fiilinin durumu tam anlamıyla betimlemediğini söylememin sebebi de bu noktada açığa çıkar: Ahmet Cemil'in (ya da Halid Ziya'nın) dil betimlemesi, dilin esas meselesini, ifadenin düzleminde, “dilsel”in düzleminde konumlamaktan daha başka bir yöne sahiptir. İstenen, dilin ifade imkânlarının

192 “Şehvet, arzuyu doyurmak için ortaya çıkmaz, bu arzunun kendisidir o. Bu yüzden şehvet sabırsız değildir yalnızca; o, sabırsızlığın kendisidir, sabırsızlığı solur ve onunla boğulur, kendi sonu tarafından ansızın yakalanır, çünkü o bir sona varmaksızın gider.” Emmanuel Levinas, “Eros'un Fenomenolojisi,” çev. Özkan Görel, *Sonsuza Tanıklık*, haz. Zeynep Direk, Erdem Gökyaran (İstanbul: Metis Yayınları, 2003) içinde, s. 107.

bilinçli bir biçimde genişlemesi yahut daralması (ya da dilin yeni anlatılacak şeyler, temalar edinmesi) değil, dilin dile gelmeyen (temalaştırılamayan) “o nağmeler, o renkler, o derinlikler” tarafından ritmik (yani, bilinçli bir kararın ürünü olmadan, mantıksal-sözdizimsel yapının kayıtlarına kayıtsız olarak) bir kesintiye/dışa açılmaya uğramasıdır. Dilin birşeyler yapması, yeni ifade edimlerinde bulunması değil, dilin başına ifade edilmesi imkânsız olan şeylerin gelmesi istenmektedir: daha önce alıntıladığımız şekilde, Lyotard'ın deyişiyle bu, dilin *passibilite* hâlidir. Tıpkı, daha önce yeğnlik kavramını serimlerken gösterdiğim gibi, bir yüzücü kızın ya da *Aşk-ı Memnu*'nun Bihter'inin kendini dalgaların arasına irade güçlerini iptal edecek şekilde bırakma arzusu duymaları gibi ya da tıpkı Ahmet Cemil'in kendini dalgalara ve dipsiz derinliklere bırakma arzusu duyması gibi, Ahmet Cemil de dilin “o nağmeler, o renkler, o derinlikler” içine bırakılmasını arzulamaktadır.

İnsanın deneyimlediği dipsiz derinlik olarak kaos, bu kez yazın dilinin karşısına çıkarılmaktadır. Ahmet Cemil'in derinlikler ile ilişkisini yukarıda göstermiştim. Bu kez, Ahmet Cemil'in kendi derinlik deneyimlerinin bir benzerini dile yaşatmak istediğine şahit olmaktayız. Temsiliyet-dışı oluşları vurgulanan “o nağmeler, o renkler, o derinlikler” karşısında mantıksal-sözdizimsel ölçüler dahilinde işleyen dil rejiminin yaşadığı bozgunun ya da patolojik şok (“vay be!”) deneyiminin ifade edildiğine şahit oluyoruz. “O nağmeler, o renkler, o derinlikler”in kendisi olma şehvetine kapılan dil, kendi ölçülerini/sınırlarını unutuyordur ve tekinsiz ama çekici bir dışsallığa doğru açılıyordur, tıpkı dalgalara ya da dipsiz derinliklere kapılan tüm yeğn Halid Ziya karakterlerinin de olduğu gibi. Dipsiz derinlik olarak kaos deneyimi, onu deneyimleyene ritmik bir ürperti, metastatik bir titreşim kazandırıyor: kişiye ya da dile.

Halid Ziya Uşaklıgil yazınında kaos deneyiminin kişiler üzerinde, algısal ve uzamsal yüzeyler üzerinde yaptığı etkileri daha önce göstermiştim. Kaos, yüzeylerin doğrusallığını kesintiye uğratarak ölçsüzölge açmaktadır, ya da yüzeyleri kıvrırmakta, büzmemekte, çirkinleştirmekte, orantısızlaştırmaktadır, demiştim. Şimdi de dil ile ilişkilendirildiğini gördüğümüz “o derinlikler[in]” dil yüzeyi üzerindeki etkilerini göstereceğim. Böylelikle Halid Ziya Uşaklıgil’in yazı dilinin yeğnliklerin ifade edilmesine yönelik olan bir dil biçiminde olduğunu ve bu yazının drama/hikâye/içerik düzleminde temel eksenini teşkil ettiğini gösterdiğim yeğnlik-kaos deneyiminin, aynı zamanda bu dramının/hikâyenin/içeriğın aktarılmasında kullanılan dilin özgül nitelikleri açısından da belirleyici bir etken olduğunu göstermiş olacağım. Bu sebeple öncelikle, Halid Ziya Uşaklıgil’in kullandığı yazı dilinin temel biçimsel özelliklerinin belirlenmesi açısından önemli bir aşamayı oluşturan *Mensur Şiirler*’in bazı dilsel özelliklerine bakacağım.

Mensur Şiirler’in Yeğın Özellikleri

Bu bölümde, *Mensur Şiirler*’in, düzyazı ile şiir arasındaki uzlaşmsal ayrımı ortadan kaldıracak bir biçimde bu iki yazı kipini birbiri içine karıştırmamasından ve böyle yaparak, okuyucuyla iletişimi, anlamlandırmayı ve bildirişimi hedef alan homojen gazete diline ve gazete söylemine karşıt bir yazınsal tutumu cisimleştirdiğinden söz edeceğim. *Mensur Şiirler*’in imgeli bir yazı dili oluşturduğunu ve bu yazı dilinin, anlatı rejiminin dışında konumlanan bir yeğın alana ait bir dil olarak belirlediğini ortaya koyacağım.

Karşı-Dil Ürünü Olarak Mensur Şiirler

Genel bir bakışla yazınsal türleri “mevzun ve mukaffa” olup olmamaları ölçütüne göre nazım ve nesir diye ikiye ayıran ve şiiri de manzum olarak düşünen bir yazınsal çerçeve üzerinde, düzyazı şiir gibi bir melez formun oluşumuna kadar yarılacak olan çatlağı ilk açan Şinâsi’nin *Tercüme-i Manzume*’sidir (1859): “Onun bu çevirilerinde, uzak da olsa, bizi bir gün şiirin şekil özgürlüğüne ulaştıracak bir başka estetik görüşün ışığı sezilir.”¹⁹³ Şinâsi’nin ardından, *Seher*’i (1871) ve *Zemzemeler*’i (1885) ve “nazmı dar bularak bazı gazelleri düzyazıya çevirisi” ile Recaizâde Mahmut Ekrem, *İntibah* (1876) ile Nâmık Kemal, “*Makber* mukaddimesi’nde, bu iki şiir telakkisini [mazmuncu Divan şiirini ve “içtimai” Namık Kemal şiirini] birden inkar eden yeni bir telakki ortaya koyan”¹⁹⁴ Abdülhak Hâmid; ve *Gözyaşları* (1888) ile Mustafa Reşit, düzyazı şiirin yolunu yapan isimler olarak sayılır.¹⁹⁵

Düzyazı şiir türünün kökenini arayışımızı divan yazınına kadar uzatabiliriz; fakat bu boş bir çaba olacaktır:

Sinan Paşa’nın *Tazarrunâme*’si, Veysi’nin *Münşeât*’ı v.s. gibi başından sonuna kadar sanatkârâne bir üslupla yazılmış, secilerle, edebi sanatlarla, hatta mazmunlarla örülmüş eserler de karşımıza çıkar. [...] Fakat kanaatimizce bunların sanatlı metinler olması, şiirde de kullanılan söz sanatlarına yer vermesi bunları birer mensur şiir yapmaya yetmez.¹⁹⁶

Fatih Andı’nın bu tespitini göz önüne alarak, şiirsel düzyazı [*prose poetique*] ile düzyazı şiir [*poem en prose*] ayrımını korumak gerekmektedir. Dünya yazınında

193 Niyazi Akı, “Halid Ziya Uşaklıgil’in Mensur Şiirleri,” *AÜEF Araştırma Dergisi* 1, (Ekim) 1970: 2.

194 Mehmet Kaplan, “*Makber* Mukaddimesi,” *Edebiyatımızın İçinden* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998) içinde, s. 66.

195 Akı, a.g.m., s. 2.

196 Fatih Andı, “Halid Ziya’nın Mensur Şiirleri,” *Edebiyat Araştırmaları* I (İstanbul: Kitabevi, 2000) içinde, s. 89.

düzyazı şiirin ilk örneği olarak Aloysius Bertrand'ın *Gaspard de la Nuit*'si (1842) anılagelir; onun ardından da Baudelaire (*Le Spleen de Paris*, 1855-1869), Rimbaud (*Illuminations* ve *Une Saison en Enfer*, 1873), Lautremont (*Les chansons de Maldoror*) ve Mallarmé (*Divagations*, 1894) ile tür, bir yapısal belirlenmeye ve mükemmelliğe doğru evrilir. Bizdeki ilk örnek, ilki “Aşkımın Mezarı” adıyla *Tercüman-ı Hakikat*'in 23 Nisan 1883 tarihli sayısında yayınlanan *Mensur Şiirler* (kitap hâlinde yayınlanışı 1891) ile Halid Ziya Uşaklıgil'e aittir.

Yüzyıllardır süren, ve Şinasi, Ekrem ve Hâmid tarafından tamponlanmaya çalışılan şiir/düzyazı kutuplaşmasının/ayırımının tam bir silinmesini gerçekleştiren düzyazı şiir formunu “şiirin şekil özgürlüğüne ulaşması” olarak, yani şiir söylemi üzerinde gerçekleşen bir hareket olarak olarak mı, yoksa düzyazının şiir burcuna girişi, yani düzyazı söylemi içinde gerçekleşen bir şiirlenme kıpırtısı olarak mı okumalıyız? Kuvvetli bir düzyazı geleneğine ve birikimine sahip olmayışını, bir gerçekliği olarak kabul ettiğimiz Osmanlı yazın ortamında, düzyazı şiir formunun, o dönemde Muallim Nâci'nin kimliğinde somutlanan geleneksel şiir söylemine (ve o söylem içinde) yapılan bir saldırı olarak okunmasını normal karşılasak da, düzyazı şiiri yalnızca şiir söylemine kayıtlı bir özgürleşme olarak okumak, onun hayati önemde bir boyutunu gözardı etmek olur. Şiirin düzyazılaşarak uyak, ritim gibi şiir yazma ölçülerinden özgürleşmesi yazın-tarihsel açıdan elbette önemlidir; fakat burada özgürleşen şeyin ne olduğu, belli ölçülerden özgürleşerek hangi yazınsal formun açığa çıktığı ve bu formun kendine has niteliklerinin neler olduğu araştırılmadığı sürece, düzyazı şiirin özgüllüğü yok sayılmış olur. Tevfik Fikret, şiirsel açıdan olağan, hatta olağanın altına düşen, ama bir şiir yazma tavrını bildirmesi açısından olağanüstü olan şiirlerinden birinde bu özgürleşme hareketini

imler:

Evet müsâhabe bir nefha, bir nefes demedir;

Nefes, havâ... o nasıl hayal-ı vezne rabt olunur?¹⁹⁷

“[H]ayal-ı vezn[in]” “rabt[ından]” kurtulmak önemlidir, ama bu kurtuluştan açığa çıkan “nefes”in, “hava”nın ne olduğunu, hangi koşullarda oluştuğunu, nerede solunduğunu görmek gerekir.

Baudelaire, Arsene Houssaye’e yazdığı, ve *Le Spleen de Paris*’nin ve genel olarak düzyazı şiir formunun ve pratiğinin bildirisi olma niteliğindeki mektubunda, bu “hava”nın nerede solunduğuna dair bir ipucu verir bize: “Hırslı günlerimde, uyumu uyağı olmadan da şiirli, ezgili olan, ruhun içli devinimlerine, hayalin dalgalanmalarına, bilincin çarpıntılarına uyacak kadar çevik ve çelişken bir düzyazı mucizesini içimizde kim hayal etmemiştir ki?”¹⁹⁸ Uyumdan uyağtan özgürleşen hava, apaçık ki “bir düzyazı mucizesi” olarak kutsanıyor burada. Şiir düzyazının içinde ve orada özgürleşiyor ölçülerden; demek ki özgürleşme hareketi, salt şiir söylemine değil, aynı anda düzyazı söylemine de ve asıl oraya kayıtlı bir harekettir.

Düzyazı şiir formunun, Şinâsi’nin ya da Hâmid’in çabalarıyla başlayan şiirsel şekil özgürleşmesi hareketinin evrimsel bir sonucu olduğunu söylemek, pek bir şey söylemek değildir aslında; dahası, düzyazı şiirin ortamının düzyazı olduğunu yadsımak ve düzyazı şiirin özgül formunu göz ardı etmektir. Düzyazı şiirin ilk elde görünen özgünlüğü, onun çarpaşık ve melez bir tür olmasıdır, yani ebeveyn türleri olan düzyazının ve şiirin, düzyazı şiirde ayrıştırılamaz bir alması hâlinde biribiri içinde erimesi ve böylelikle de düzyazının da şiirin de birer kültürel ifade biçimi ve yazma kipi olarak yeniden konumlandırılmasını sağlamasıdır. Halid Ziya da

197 Tevfik Fikret, “Müsâhabe-i Edebiye,” *Geçmişten Gelen: Bütün Şiirleri 1*, haz. Asım Bezirci (İstanbul: Can Yayınları, 1984) içinde, s. 272.

198 Charles Baudelaire, *Spleen de Paris*, çev. Tahsin Yücel (İstanbul: Ataç Kitabevi, 1961), s. 3.

anlarında, şiir ile düzyazı arasındaki türsel ve ontolojik mesafenin, düzyazı şiirlerde ve “düzyazı şiir” tamlamasında silinmesinin getirdiği bu kafa karışıklığını dile getirir:

Mensur Şiirler ne demektir? Herkesin telakkisinde yekdiğerine zıt olan bu sıfatla mevsuf [belirtilmiş], aynıyla siyah kar, beyaz kömür, kuru su kabilinden bir terkip değil miydi? O zaman için, hususuyla o muhitte, şiir belagat kitaplarının dar tarifinden harice çıkamazdı [...] Şiir hakkındaki telakkilerimde o derece ayrılıyordum ki bunlara mensur demekle belagat kitaplarının hükmüne karşı bir isyan teşkil ettiğime vakıf değildim.¹⁹⁹

Öyleyse, düzyazı şiir pratiğinin Osmanlı yazın ortamına, şiirsel şekil özgürleşmesinin doğal, evrimsel bir sonucu olarak kolaylıkla girdiğini söylemek mümkün gözükmüyor; bu bağlamda, Halid Ziya düzyazı şiirin getirdiği bir şiddetten, düpedüz bir “isyan[dan]” bahsediyorsa boşuna değildir:

“Şiir” ile “düzyazı” arasındaki zıtlık, hayali bir topludurum [*conjuncture*] göz önüne alındığında soyut, tamamen betimleyici ve kuramsal olarak tersine çevrilebilir olarak kalabilirdi. Fakat bu zıtlık on dokuzuncu yüzyılda oldukça yüklü ve indirgenemez bir normatif anlam taşıyordu.²⁰⁰

Terdiman’ın 19.yüzyıl Fransa’sı özelinde tespit ettiği şiir ve düzyazı arası bir normatif ayrımın varlığı, Osmanlı yazın ortamı için de aynen geçerlidir. Halid Ziya’nın düzyazı şiirlerinin getirdiği ayaklanmayı da bu normatif ayrımın belirsizleşmesi olgusunda aramalıyız. Düzyazı şiir formu, melez varoluşu itibariyle, düzyazı ile şiir arasındaki yüzyıllar boyu doğallaşmış, katılaşmış ve bu hâliyle ideolojik bir boyut da kazanmış olan ayrımı açık bir biçimde sorunsallaştırır; bu ayrımın doğallığını, örtük ideolojik kodlarını çözmeye davranır. Düzyazı şiir, bu ayrımı, ayrımı biçimsel bir çözüm ile belirsizleştirerek ama tam da bu belirsizleştirmeye, yani düzyazı ile şiiri karşılıklı çarpıştırmayla bu ayrımı bir gerilim odağı olarak işaret ederek sorunsallaştırır: Düzyazı ile şiir arasında bir aşk ve

199 Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, s. 313-314.

200 Richard Terdiman, *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century* (Ithaca: Cornell University Press, 1989), s. 274.

nefret ilişkisi kurar düzyazı şiir; tüm hakikat içeriği de bu yapısal çapraşıklık ve karşıtlık (ya da Baudelaire'in deyişiyle, “çevik ve *çelişken* bir düzyazı mucizesi”) üzerinden okunabilir hâldedir zaten. Bu biçimsel çapraşıklık/çelişkenlik ve türsel melezlik durumunun topludurumsal koşulları ve ifade ettiği anlamı nelerdir, şimdi bunları göstermeye çalışacağım.

Gazete Söylemine Karşı *Mensur Şiirler*

Basının 19.yy. toplumları içerisindeki, gitgide ön plana geçen konumunu Koloğlu şu genel portre içinde ortaya koyar:

19.yy.'da Batı'da yasama, yürütme ve yargı kuvvetlerinin birbirinden bağımsız hâle getirilerek, insanlara daha adil ve özgürlükçü bir toplum düzeni sağlayacak ortamın hedef alındığı dönemdir.... Yasamanın meclis, yürütmenin hükümet, yargının adliye gibi araçları olduğu gibi, bireyin ve bireylerin oluşturduğu kitlelerin de istemlerini yansıtacak bir araca gereksinimleri vardı. İşte basın bu rolü üstlenmiş ve bu sebepten Dördüncü Kuvvet diye nitelendirilmiştir.²⁰¹

Avrupa'da basının sivil konumu ile kıyaslandığında her ne kadar Osmanlı basını bir devlet memuriyetinin sivilleşmemiş niteliklerini gösterse de, Avrupa'dakine benzer bazı toplumsal dinamikleri harekete geçirdiği yadsınamaz. Orhan Koloğlu bu dinamikleri Islahat'ı savunma, laikleşmeye adım atma, Avrupa merkezli dünya görüşlerini geliştirme, gibi birçok başlık altında toplar.²⁰² Bu çalışma açısından bu başlıklardan ikisi ön plana gelir: “Dinamik kamuoyuna ilk adım” ve “dilde sadeleşme.”

Dinamik kamuoyuna ilk adım: Her soruna bir fetva ile dini çerçevede çözüm bulmak yerine, dini dışarıda tutan açık tartışmalara girişilmesi, geleneksel güdümlü kamuoyu yerine dinamik kamuoyunun oluşması için ilk adımı oluşturur... Toplumun önünde açık suçlamaların yanı sıra, özellikle *Takvim-i Vakayi*'de görülen özeleştiriler yeni bir anlayışın

201 Orhan Koloğlu, *Türkiye'de Basın* (İstanbul: İletişim, 1992), s. 15.

202 A.g.e., s. 16-20.

yerleştığının kanıtıdır.²⁰³

Resmi ve özel basının oluşumu ve gitgide dönüşümünde cisimleşen olguların başında dinamik kamuoyunun oluşumu ve yapısal dönüşümü gelir. Gazetenin toplumsal etkisi, salt hukuksal olmaktan öte, epistemolojik bir boyuta da sahiptir (birey bilinci, kamu bilinci). Habermas, basın yoluyla, “özel alan içerisinde kamusallıkla özel alan arasındaki açık sınır[ın] silindin[diğini]” ve diğer yandan da “kamusal[ığın] münhasıran özel alanın bir parçası olmaktan çıktığı[ını]” tespit eder.²⁰⁴ Bu, bireysel/özel ile kamusal arasındaki ayrım çizgilerinin belirsizleştiği, mesafelerin silindiği bir durumu betimler bize. Yazın açısından bakıldığında ise, gazete/basın fenomeni, bilim ile yazının, eleştiri ile yazınsal üretimin, kültür ile politikanın birer karşıtlık oluşturacak biçimde birbirilerinden ayrıştığı bir yazınsal karmaşa durumunun bir figürü olarak belirir.²⁰⁵ Özel ile kamusal arasındaki sınırın kamusalın lehine silinmesini cisimleştiren gazete, kendi protokollerini ve söylemini kurar ve toplum içinde yayar. Gazete söyleminin, yazınsal üretim üzerinde şiddetli bir etkisi vardır:

Yazı işleri faaliyeti, teknik yönden ilerlemiş haber iletiminin baskısı altında zaten bir edebi faaliyet olmaktan çıkıp “gazetecilik” olarak uzmanlaşmıştı: Malzeme seçimi, köşe yazısından daha önemli hâle gelir; haberlerin işlenmesi ve değerlendirilmesi, düzeltilip basıma hazır hâle getirilmesi, bir “çizgi”nin etkili bir yazarlıkla izlenmesinden daha acil olur.²⁰⁶

Öyleyse, “bireysel”in kitlesel gazete söylemi tarafından tehdit edilmesi, ilk elde bireysel özgüllüklere dayanan romantik burjuva birey yazını baltalayacaktır. Tüm varoluşunu anonim nitelikli kamunun taleplerine ve kamu kitlesel iletişim dengesinin

203 A.g.e., s. 17.

204 Jürgen Habermas, *Kamusalığın Yapısal Dönüşümü*, çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar (İstanbul: İletişim, 2005), s. 309.

205 Walter Benjamin, “The Newspaper,” *Selected Writings 2*, haz. Michael W. Jennings, Marcus Bullock (Cambridge: Belknap Press, 2004) içinde, s. 741.

206 Habermas, a.g.e., s. 315.

korunmasına bağlayan gazete söylemi, kişisel nitelikli sözü/yazını kendi içinde eritmeye, yutmaya davranacaktır. Gazete söylemi, kendi üzerindeki tüm kişisellik tonunu silmeye ve bunun yerine, herkes ve hiçkimse için yazılmış, kişisellikten arındırılmış ve orta sınıf burjuva bireyi ile iletişimi hedef tutan bir yazı pratiği getirmiştir. Bu yazı pratiği, kullandığı malzemeyi, yani dili de bir normatif yapı içinde evcilleştirmek, nötürleştirmek ister. Bu durumun Osmanlı basınındaki karşılığı, dilde sadeleşme tasarılarıdır.

Dilde sadeleşme: Daha önce yönetimlerin sadece belirli makamlardaki sorumlulara yönelterek, anlamalarını istediği mesajlarına karşılık; basındaki mesajların daha geniş kitlelere yansıtılarak anlaşılmasının istenmesi, dilde sadeleşme zorunluluğunu yarattı... *Ceride-i Havadis* sütunlarında gazeteciliğe başladıktan sonra sadrazamlığa kadar yükselen Küçük Sait Paşa'nın deyiimiyle *Gazeteci Lisanı* denilen bir yazı türü belirdi.²⁰⁷

Dili, kişisel *aura*'sından temizleyip, herkese haber yaymak niyetiyle herkesleştiren ve iletişim için araçsallaştığı bir konuma zorlamaktadır gazete yazısı. Romantik burjuva birey yazını boğan gazete yazısı/söylemi, yazını kendi içinde bir dönüşümü gerçekleştirmeye zorlar, eğer ki yazın ölmek istemiyorsa. 19. yy.'da gerçekleşen yazınsal yeniliklerin (Servet-i Fünun dahil) toplumsal ve yazınsal koşulunu burada aramalıyız: çağın kültürel başat ögesinin gazete söylemi olmasında.

“Temiz bir elin bir gazeteyi iğrentiyle sarsılmadan alabilmesini anlayamıyorum” der Baudelaire.²⁰⁸ Buna karşılık, Mallarme, kitlelere hitap eden ve “kişisel”e pay bırakmayan gazete çağında yazının var olma imkânını sorgulamak ihtiyacını duyar: “[Y]azmak için herhangi bir sebep var mı?”²⁰⁹ Mallarme sorgular, çünkü yazının “enfes bir kriz” geçirmekte olduğunu görmüştür: “[B]ir yüzyılın sonu

207 Koloğlu, s. 18.

208 Baudelaire, *Apaçık Yüreğim*, çev. Sait Maden (İstanbul: Çekirdek Yayınlar, 2000), s. 135.

209 Stephan Mallarmé, “Music and Literature,” *Selected Prose Poems, Essays & Letters*, çev. Bradford Cook (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1956) içinde, s. 45.

olarak, ama bir öncekinden farklı biçimde, alt üst oluşlara tanıklık ediliyor; ama kamu alanı dışında, manidar pililerle ve biraz da yırtılışıyla tapınaktaki örtünün bir endişesine de.”²¹⁰

Çağın baskın söylemi, gazete yazısı, daha doğru bir deyişle, gazete düzyazısı yoluyla üretilen gazete söylemidir; bu söylem kitlelere, adsız kalabalıklara öncelik vererek bireysel sözün yani yazının var olma ufkunu ölümcül bir şiddetle daraltır.

Yazın, tüm ufku kaplayan “düşman” gazete söylemi ile yüzleşmek zorundadır:

“Gazetenin, pazar ekonomisinin – ve gazetenin de metinselleştirme işlevi gördüğü ekonominin kendisinin - bu yaratığının kültürel nüfuzu belki yadsınabilirdi, ama aşılamazdı.”²¹¹ Yazının ölüm dirim mücadelesine zorlandığı bir durumdur bu: Yazın, ya geleneksel yazın biçimlerini kullanmayı sürdürüp yeni toplumsal gerçekliği ifade etmekten vazgeçip gazete söylemi karşısındaki yenilgisini itiraf edecektir ya da “geleneksel yazın dilinin [ve gazetenin iletişimsel, manipülatif, araçsallaşmış, propagandacı dilinin] yalancı doğasını yadsımakla, yazar sert bir biçimde dilin bir karşı-doğasına sürgün”²¹² olacak ve böylelikle her yeri kaplayan, dili ve ifadeyi şekleştiren [*reification*]²¹³ hâkim söylemin (iletişimsel düzyazı) yakınında/çeperinde ama kendi biçimsel yasaları uyarınca özerk bir varoluş uzamı yaratmaya yönelecektir. İşte, düzyazı şiir formunun varlık koşulu, bu ikinci seçeneğin evetlenmesiyle hazırlanmıştır.

Şunu da belirteyim ki gazete söylemini yalnızca gazeteler değil, aynı anda bazı yazınsal yapıtlar da üretip yayabilir. Bu noktada, örneğin bir Ahmet Mithat yazını

210 Mallarmé, “Dize Krizi,” *Profil*, haz. ve çev. Ömer Aygün (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003) içinde, s. 98.

211 Terdiman, *a.g.e.*, s. 299.

212 Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*, çev. Tahsin Yücel (İstanbul: Metis Yayınları, 1989), s. 201.

213 Şeyleşme kavramı için bkz. George Lukacs, “Reification and The Consciousness of Proletariat,” *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectic*, çev. Rodney Livingstone (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971), s. 83-222.

da gazete söylemi içinde düşünebiliriz. Okuyucu ile sohbeti ölçüt alması, dilin kişisel kıvrımlarını düzleştirip iletme, anlatma, anlaşılma fiillerini esas tutarak çelişkilerden, dolambaçlardan arınmış, eğitici, propagandacı bir dolaysız düzyazı kullanması bakımından Ahmet Mithad da, ortalama, orta sınıf burjuva kitlesine yönelik bir “açıklık-anlaşılrlık” ilkesini eksen alan gazete söylemine dahildir. “Yeni teşekkül etmeye başlayan burjuvajinin bütün hayat programı” ve “Mısırçarşısı esnafı”nın ağzı Ahmet Mithad’ta vardır, derken haklıdır Tanpınar.²¹⁴

Mensur Şiirler’de İmge, Anlam ve Dil

Halid Ziya Uşaklıgil’in düzyazı şiirlerini, gazete söyleminin ve gazete düzyazısının karşısında konumlanan bir karşı-söylem olarak anlamak niyetiyle ilk olarak düzyazı şiir dilinin ve biçiminin gazete yazısından ayrıldığı noktaları bulgulamak gerekir, yani içerikten önce biçime/edâya bakalım.

Fatih Andı, Halid Ziya’nın düzyazı şiirlerinin tümce yapısını sözdizimsel açıdan incelerken birkaç özelliği belirtir²¹⁵: “Eser boyunca, şiirden şiire tekrarlayan bir takım cümle yapılarının, etkileyici bir üslup oluşturmak gayesiyle kullanıldığı,” “cümle başındaki bir kelime grubunun yahut cümle ögesinin, peşpeşe müteakip cümle veyahut paragraf başlarında kullanıldığı,” gibi. Bizim için asıl önemli özellik ise şu: “aynı bildirme ekine yahut yükleme bağlı virgüllerle birbirine eklenen müselcel cümleler [...] ve virgüllerle birbirine bağlanan kısa cümle silsileleri ile de metinlerde bir akıcılık tesis etmek.”²¹⁶ Kısa, yan tümceciklerin yoğun kullanımının

214 Ahmet Hamdi Tanpınar, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997), s. 455 ve 461.

215 Andı, s. 101-102.

216 A.g.m., s. 102.

tümceye hem sözdizimsel bir çoğulluk hem de semantik bir genişlik verdiğini söylemeliyim; fakat, bu durumun “nesrin kuruluşunu kırdığını”²¹⁷ kabul etsem de, bunun ne yönde bir kırılma olduğunu belirtmeliyim. Bu bağlamda, Halid Ziya Uşaklıgil’in “Mezardan Sonra” adlı düzyazı şiirinden bir pasaja bakalım: “Bir taş dayanmış, gözlerini kendisini ebediyen terk eden bu vücudun son ârâmgâhına merkûz, hazîn, sâkit; ameliyatı fersiz, mücevvef bir nazarla takip ediyor, vâlikesini oraya ne için koyduklarını anlayamıyordu.”²¹⁸

Bu uzun tümcede, yan tümceciklerin yoğun kullanımının ilk etkisi, tümcenin öznesinin (“taş dayanmış” olan gizli özne ‘o’) yüklem ile arasındaki mesafeyi açması ve özne-yüklem arasındaki semantik bağı ve nedenselliği gevşetmesidir. Halid Ziya bu tür uzun tümceler kurarak, dekadan Huysmans’ın (özellikle *A Rebours* ve *Là-Bas* romanlarında) ya da sonradan Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı roman dizisinde yaptığına benzer bir deneye girişir: Öznenin modern toplumda unutuluşunu, kendi eyleminden ayrı düşüp ona yabancılaşmasını ima edercesine, özne ile fiil arasındaki bağı, sözdizimsel yapının dengeli bütüncüllüğünü gevşetmek. Zaten bu tümce, annesinin mezarı karşısında iyice ufalan, silinen, yabancılaşmanın şokunu yaşayan bir özneyi anlatmaktadır bize; demek ki tümcenin dizimiyle ile içeriği arasında bir uyum da bulunmaktadır. Ayrıca, burada yan tümceler virgülle birbirine “ekleniyor” değil; aksine, virgülle birbirilerinden ayrılıyor sanki: Taşa dayanmak - terk eyleyen vücuda bakmak - anlayamamak: Üç ayrı fiilin aynı tümcede kullanılması bir parçalılık etkisi yaratıyor; “akıcılık” değil, tümce bütünlüğü içinde bir kesiklilik ve semantik süreksizlik. Halid Ziya’nın yan tümceciklerle ile yaptığı budur: Düzyazı şiirin biçimsel melezliği türünden bir melezliği düzyazı şiirin tümce

217 A.g.m., s. 102.

218 Uşaklıgil, “Mezardan Sonra,” *Mensur Şiirler*, s. 142.

yapısında da işletmek. Tümce içinde karşıtları bir arada tutma yeteneği ve tümcenin bütünlüğü içinde bir farklılaşma, melezleşme dinamiğini koruyabilmesi ile bu düzyazı şiirlerin tümce kuruluşu, gazete yazısının karşıtlılıktan arınmış, homojen, dolaysız ve dolambaçsız tümcesinden ayrışır.

Melez yapıdaki tümceler, farklı semantik değerleri, karşıtlıkları yapısında içerek, Baudelaire'in tarif ettiği türden “*çevik ve çelişken*” bir düzyazı örneği getirir önümüze.

Düzyazı şiirin, gazete söyleminin karşısında bir karşı-söylem olduğunun bir ipucu da buradadır: o, kültürel açıdan baskın olan homojen gazete söyleminin dilini ve yazı kipini (iletişimsel/bildirişimsel düzyazı) bambaşka bir biçimde kullanarak gazete söylemine içeriden saldırır:

Düzyazı şiir, özellikle, baskın söylemin dilini, onun kendisine karşı doğrultarak, baskın olanın baskıcı karakterini bir yerde konumlandırmayı başlatabilecek olan karşı-söylem adına bir strateji üretmiştir. Böylelikle, düzyazı şiirin eleştirisi, hiçbir biçimde bir hayalî “nesnellik” uzamından hareketle işlemez. Bunun yerine, eleştirinin yeri [*locus*] ve araçları baskın olanın alanının içinde, ama o alanın en uzak kıyısında, en kırılgan olduğu noktada bulunmaktadır.²¹⁹

Yan tümcecikler ile esneyen dil düzyazının iletim/anlatım sistemini kırar; düzyazıyı heterojenliğe taşıyıp kırılganlaştırır; radikalleşen ve sınırları aşılın düzyazı, semantik açıklığını, anlamsal “anlaşırlılığını” ve yekpareliğini yitirir böylece. Bu noktaya gene döneceğim.

Cemal Süreya, “Servet-i Fünun ve Okunurluk” başlıklı yazısında, Servet-i Fünun şiirinin dilini tartışır: “Servet-i Fünuncular ilk kez ortak dilden çıkmalar yapmışlar, *imgeye* yönelmişler, yeni göndermeler yapmaya başlamışlar”²²⁰ der ve “olmayan bir dille” yazdıklarını belirtip şu sonuca varır: “Servet-i Fünuncu bugün

219 Terdiman, *a.g.e.*, s. 270.

220 Cemal Süreya, “Servet-i Fünun ve Okunurluk,” *Folklor Şiire Düşman* (İstanbul: Can Yayınları, 1990), s. 118.

tümüyle okunaksız; ama öyle olmasaydı bir ölçüde okur bulabilirdi kendine. Oysa sözgelimi bir Ahmet Rasim için aynı şeyi söyleyemeyeceğim. Ahmet Rasim sadece bir *gazeteci*. Yitik Servet-i Fünuncunun sorunsallığı burada işte. Gerçek bir *sanatçı* tavrı var onun.”²²¹ Servet-i Fünun’u öncelese de o aile içinde sayabileceğimiz *Mensur Şiirler*’deki, *gazeteciden farklı olan sanatçı tavrını*, ilk önce dilsel farklılığında aramalıyız. Cemal Süreya imgeden bahsediyor, bu duruma bakalım.

Şiirde imge: bir söyleyiş kipinin (“şiir”), özel bir görsellik kipi yaratması; bu yolla, duyumsamanın ve algının fenomenolojik alanına göndermesi. Böylece, dil yoluyla dilin dışına çıkılmış olunuyor; dil, kendinden taşmanın dolayımı oluyor; dil ile, sanki dil “hiç olmamışmış” gibi yapılıyor: bir dolaysızlığa açılıyor. Bu durum, edebiyatta, yalnızca “şiir” türü için de geçerli değil. Anlatı düzyazısında da imge olanaklı; ama imgenin “yeri” şiir; imge, her yazıyı şiire yaklaştırıyor, şiire götürüyor.²²²

Bu ifadede gördüğümüz gibi, imge dilin özel bir biçimde kullanımından türemektedir. İmge, nesneler dünyasına açılan bir dolaysızlığın sonucunda oluşur ve bu da dilin kendi sınırlarından taşması olgusunu beraberinde getirir. Fakat imgenin varlığı açısından, dil ile dil-dışı arasındaki iletişim zorunlu bir koşulsuz da yeterli değildir, çünkü dil tekrar kendi üzerine dönmelidir imgeyi kurmak için: “[D]ilde kurulan imge ile dil aşıyor, dil dışı fenomenolojik alana açılıyor, ama karşıt bir devinimle de yine dile dönülüyor, daha doğrusu dil zeminine.”²²³ İmge eninde sonunda bir dil olayı olarak kalır; dil nesneler dünyasına açılmış ama geri dönmüştür ve imge oradadır ancak, yani dilin içinde. O, dilden bağımsız biçimde yakalanamayan şeydir: İmge, nesneleştirilemez, kavramsallaştırılamaz, anlatılaştırılamaz. İmge, dilden soyutlanabilir bir kavram, bir nesne, bir ileti ya da bir anlam değildir:

221 A.g.m., s. 119.

222 Ahmet Soysal, “İmge,” *Kitap-lık* 74 (Temmuz-Ağustos) 2004: 78.

223 A.g.m., s. 78.

İmgenin anlatımla, anlamla, dünyanın varoluşunun, gerçeğin çabasının, günün yasası ve aydınlanmanın içerdiği biçimiyle, hiç bir ilişkisi yoktur. Bir nesnenin *imgesi* bu nesnenin *anlamı* olmamakla ve onun anlaşılmasına yardım etmemekle kalmaz, onu kendisine benzetecek hiç bir şeyi olmayan bir benzerliğin devinimsizliği içinde tutarak oradan çekip alır.²²⁴

Denilebilir ki imge nesnesinin yüzeyine dokunmuş, o nesnenin anlamını emmeden oradan çekilmiştir; o hâlde imgenin anlatacak, iletecek, bildirecek hiçbir şeyi de yoktur. İmge, belki bir gösterme, bir sunum biçimidir, ama kesinlikle bir anlatım/iletim biçimi değil. *Mensur Şiirler*'den aktaracağım “Şelale-i Müncemid” adlı parçaya imgesellik açısından bakalım:

Mehîb dalgalar cesîm buzları bir sür'at-ı fevkalâde ile azîm irtifâlardan nehrin âmâk-ı girdâbına sürüyor. Mûhiş inilti, mahûf gürültüler şelâleyi muhît olan mütehaşşid sehâblarda aks-i sadâlar hâsıl ediyor. Suların dehşetli sukutundan kesif bir buhar suûd etmekte, çağlayana zerrât-ı müncemideden müteşekkil bir semâ vermekte! Berf-i pûşide sehâblardan elvân-ı gûn-a-gûn inkisâm ederek cereyân eden ziyâ-yı şems nehrin emvâcî üzre yuvarlanan buzlardan mürekkeb kûhsârları garip renklerle telvîn ediyor. Pîş-i nazarda karlarla mestûr bir sahra, buzlardan mürekkeb bir şelâle, müncemid bir semâ, hazin bir güneş, dehşetle vahşetten müteşekkil bir letâfet görülüyor.²²⁵

Bir şelaleyi betimleyen bu düzyazı şiirin anlamını, neyi ifade ettiğini kolayca (belki hiç) çıkarsayamıyoruz: tek gördüğümüz, hareket hâlinde çizilen bir şelale figürü; bunun ötesinde/berisinde bir ileti ya da bildiri sunma gibi bir kaygısı yok bu yazının; zihnimize bir şelale görüntüsü (*imago*: imge, görüntü) bırakıp çekiliyor sanki. Açıkça söyleyelim: İmgeli bir yazı bu, imge yazısı. Tüm tümceler salt bir imge kurmak için örgütlenmiş sanki: Tümceler bir şelaleyi *anlatmıyor*, bir şelale imgesini kuruyor, o imgeyi *gördürüyor* yalnızca. Halid Ziya'nın düzyazı şiirlerinin gerçekleştirdiği temel edim de anlatmak değil zaten, gördürmek, alımlayıcı/okuyucu üzerinde görsel bir etkiyi gerçekleştirmek; imgesellikleri de buradan kaynaklanıyor. “Şelâle-i

224 Maurice Blanchot, “İmgenin İki Değişkeni,” *Yazınsal Uzam*, çev. Sündüz Öztürk Kasar (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993) içinde, s. 250. İtalikler yazara ait.

225 Uşaklıgil, “Şelale-i Müncemid,” *Mensur Şiirler*, s. 88.

Müncemid” istisna değil; onun ardından peşpeşe gelen üç düzyazı şiir de ona benzer: “Fevvâre-i Ateşin” (bir yanardağ imgesi), “Mezar” (mezar imgesi), “Fırtına” (fırtına imgesi). Bu dört şiirde de ne anlatılan bir olay vardır ne de kavranılacak bir düşünce. Bu şiirler ve diğerleri, bir düşüncenin, bir “rasyonel”in ifadesi ya da anlatısı olmaktan uzak, bir duygulanımın, bir duysal coşkulanımın ürünü olan sentetik bir imgenin peşindelerdir. “İmge,” diyor Ezra Pound, “bir fikirden daha fazla birşeydir. Bir girdaptır ya da birbiri içinde erimiş fikirler demetidir ve enerji kazanmıştır”²²⁶ ve ekliyor: “Bir enerji ya da coşku ‘bir imge sunuyorsa’ uygun anlatımını sözcüklerde bulabilir bu. Onu daha anlaşılır başka bir ortamda ifade etmek, büyük bir olasılıkla boşuna harcanmış bir çaba olur.”²²⁷ İmge: fikirler demeti, coşku, anlaşılır olmama. Halid Ziya da tam da bu kavramlara değiniyor düzyazı şiirlerini sunarken:

“Mensur Şiirler” hayalhânemde açılmış bir takım nâzik, nârin fikirlerdir. Onlar bence pek kıymetdârdır. Çünkü giryelerimi, neşvelerimi musavvirdirler. Ben onları takdis ederim; çünkü hissiyâtımı, mütalââtımı nâtiktirlar. Bunlar kimse için yazılmamıştır, yazılmak için yazılmıştır...²²⁸

Mensur şiirler, fikirdir, hissiyattır ve kimseye bir iletisi olmadığından dolayı anlaşılabilirlik ve iletişim kaygısından bağımsızdırlar. Ayrıca şuna da dikkat edelim ki imgenin kökenine konumlanan, Pound’un dile getirdiği coşku taşkınlığını ya da Ahmet Soysal’ın psikanalizden el alarak belirttiği gibi, imgenin salt duygulanımla bağından kaynaklanan “dil-dışı bir vahşili[ği]”²²⁹ yukarıda değindiğim düzyazı şiir dörtlüsünde de görebiliriz. Şiirlerin dördü de doğanın en ilksel [*primordial*] kaynaklarını imgeliyor: şelale, yanardağ, fırtına, mezar. Diğer bir bakışla, su, ateş, hava, toprak, yani *arkhe*, anasır-ı erbaa. İmgeler, gücünü, canlılığını bu arkaik

226 Ezra Pound, “İmajizm Üzerine,” çev. Mehmet H. Doğan, *Kitaplık*, 74 (Temmuz-Ağustos) 2004: 93.

227 A.g.m., s. 94.

228 Uşaklıgil, “Mensur Şiirler”, *Mensur Şiirler*, s. 26.

229 Soysal, a.g.m., s. 78

kaynaklardan, doğanın insanın kültürel dolayımından geçmemiş olan saf coşkusundan alırlar demek ki.

Mensur şiirlerin imgeselliği, belki şiir türü açısından değil ama düzyazı açısından bir devrim getirmektedir. İmge, düzyazıya girerek, düzyazının geleneksel ve gazetesel işlevleri olan anlatımı, iletiyi, anlaşılabilirliği ve kavramsal homojenliği bir anda iptal etmektedir. İmgenin saf şiddeti, düzyazının anlatım dengesini kökten sarsmakta, düzyazısal içerik düzlemini kökten bir biçimde kaymaya uğratmakta, askıya almaktadır.

İmgenin düzyazıya uyguladığı şiddetin değerini, şiir dili ile gündelik konuşma dili arasındaki, Rus Formalistlerinin de gösterdiği ayrımı göz önünde tutarsak daha belirgin bir biçimde kavrarız. Konuşma dili, bildirişim türünden pratik amaçları ikinci plana alır ve dilsel oluşturucuların (sesler, imgeler) özerk değerini birincil kılar.²³⁰ Öyleyse, imgenin düzyazısal anlamı bozuşturması, şiir dilinin konuşma dilini bozuşturması olarak da görülebilir; bu bozuşturma en iyi, düzyazı şiirin melez formunda görülür, diyebiliriz. Düzyazı şiir dili, okuyucuyla iletişim hâlindeki gazete yazısının bildirişimsel, göndermesel ve araçsal bir biçimde kullandığı gündelik dilin karşısına bir karşı-dil olarak çıkar.²³¹ Rauf Mutluay, Halid Ziya Uşaklıgil'in dil görüşünü şöyle özetler:

230 Boris Eyhenbaum, "Biçimsel Yöntem Kuramı," *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerin Metinleri*, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat (İstanbul, Yapı Kredi yayınları, 1995) içinde, s. 37.

231 "Karşı-dil" diyorum, çünkü düzyazı şiir diline dolaysızca bir şiir diliymiş gibi muamele edemeyiz; edersek o dilin özgüllüğünü yadsımış oluruz; yani düzyazı şiir dili, düzyazıdan bağımsız bir şiir dili değil, düzyazı dilinin radikalleştirilmiş, heterojenleştirilmiş, son sınıra götürülmüş bir hâlidir. Bu anlamda bu dil, gazetenin iletişimsel düzyazı dilinin ya da sırtını *Tercüman-ı Hakikat*'e dayanmış Muallim Naci'nin "inhisar ve istibcat esaslarına dayanan bir saltanatı" (Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, s. 544.) hizasında biçimlenen geleneksel yazın dilinin diyalektik karşıtıdır. Düzyazı şiir dilinin taşıdığı en büyük risk, karşıtı olduğu iletişimsel dili en son ucuna götürüp sınırını aştığı anda tüm anlam/ileti alanının dışına, düpedüz anlamsızlığa düşme riski, yani mutlak bir hermetik dil olup mücadele alanının dışında kalma riskidir. (Terdiman, *a.g.e.*, s. 285.) O yüzden, düzyazı şiir dili, kıyısından da olsa düzyazı diline bağımlıdır; düzyazı şiir, konuşma dilinden mutlak bir kopuşun değil, konuşma dili ile şiir dilinin alması bir melezliğin ifadesidir.

Kültür dilinin en canlı ve temiz örneği olan İstanbul konuşması hangi konuşma tarzıdır? Bu sokak çocuklarının, mahalle kadınlarının dili olamaz doğallıkla... bizim yazdığımız dil, işte bu konuştuğumuz seçkin kültür dilidir. Bunu ulusun bütün kişileri anlamıyorsa ne yapalım?²³²

Bu sözler, saf dilci Mallarmé'yi çağırıştırılmaktadır: “Konuşmanın şeylerin gerçekliğiyle tek ilişkisi Ticaridir, [...] bir yanda, sözün hamı ya da dolaysızı vardır, öte yanda özseli.”²³³

Mensur Şiirler için de geçerli olan Servet-i Fünuncu dilin bir özelliği de “soyut-somut kelimelerden, iyi izlenimler bırakan tamlamalar” ve alışılmamış tamlamalar²³⁴ yapmasıdır. Halid Ziya'nın düzyazı şiirlerinden birkaç örnek: “hande-i giryenak,”²³⁵ mehd-i ebediyet,²³⁶ “atabe-i melekiyet.”²³⁷ Bu türden tamlamalar da bir melezliği ifade etmektedir. Ayrıca, dil üzerinde yapılan bu keyfi melezlemeler, bir “sanat için sanat” tavrını da yansıtır:

[L]’*art pour l’art*’da [sanat için sanat] şair, ilk kez, dil ile, alıcının açık pazardaki mal ile karşılaştığı biçimde karşılaşmaktadır [...] Kendi sözcüklerinin *para gibi basılması* [coining] meselesi kadar acil bir uğraşları yoktur onların [şairlerin]. Bunu yerine, kendi sözcüklerini seçmek zorundadırlar.²³⁸

Sentetik tamlamalar üretme olgusunun ardındaki mekanizma, dilin gazete söylemi dahilinde şeyleştirilmesi ve tıpkı vitrinde sergilenmekte olan bir ticari mal gibi görünür kılınmasıdır. Yazar, bu nesneleşmiş dil üzerinde keyfince oynar artık, ta ki dili kırana kadar. Adorno, dilin şeyleşmesini, yazarın “kendi dilini sanki bir yabancı dilmiş gibi işittiği” bir durum olarak kavrar ve Halid Ziya Uşaklıgil’in dili için geçerli bir sonuca varır: “Dilin yabancılaşması— ki kullanımdan kaynaklanan bir

232 Rauf Mutluay, *100 Soruda XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı* (İstanbul: Gerçek Yayınları, 1970), s. 216.

233 Mallarmé, “Dize Krizi,” s. 104.

234 Mutluay, s. 210

235 Uşaklıgil, *Mensur Şiirler*, s. 54.

236 *A.g.e.*, s. 92.

237 *A.g.e.*, s. 92.

238 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in The Era of High Capitalism*, çev. Harry Zohn (London; New York: Verso, 1997), s. 105-106.

yabancılaşmadır– şiddetlendirerek aşar, onu artık konuşulmayan, hatta hayali bir dilin yabancılaşması hâline gelecek kadar aşırıya götürerek aşar.”²³⁹ İşte bu, tam da düzyazı şiir dilinin motivasyonudur: Yabancılaşmış bir iletişimsel düzyazı dilini, bir oyuncakmış gibi eğip bükerek, onu imgenin, anlam-dışının şiddetine maruz bırakarak aşmaya uğraşmak.

Bu bölümde, imgenin, özü bakımından anlamlama/anlatım düzenine karşıt bir niteliğe sahip olması durumundan hareketle, *Mensur Şiirler*'in imgeli dilinin, bir anlamlayıcı/bildirişimsel dizge içinde konumlanmayan bir dil olarak belirmediğini söyledim. Uşaklıgil'in imgeli yazı dilinin, yeğlilik ile ilişkisi de bu noktada ortaya çıkar. İçerik/anlam düzeyinden farklı olarak yeğlilik düzeyinde esas olanın, şeylerin anlamından/bildirisinden çok, bunların alımlayıcı özne üzerinde gerçekleştirdikleri yıkıcı etkiler olduğunu belirtmiştim. Yeğninliğin yıkıcı etkileri, anlatı rejimi üzerinde de etkin olmaktadır. Öznenin kendisini “bir anlatı sürekliliği hattı üzerinde bilinçli bir biçimde konumlandırması”²⁴⁰ olarak ifade edilebilecek anlatı rejimi, yeğlilik deneyimi içinde iptal edilir. Yeğninliğin, anlamlı bir biçimde ilerleyiş ile ve anlatım [narration] ile herhangi bir bağı yoktur: Yeğninlik, anlatının doğrusal ilerleyişini keser ve anlatı/anlamlama rejimini askıya alır [suspense].²⁴¹ Bu açıdan bakınca, örneğin yukarıda incelediğim “Şelale-i Müncemid” parçası, herhangi bir anlatı sürekliliği içinde hareket etmemekle ve sanki bir anlatının içinden koparılıp alınmış ve anlatı yapısının dışına taşınmış gibi belirmesiyle, yeğninlik düzeyine girmiş olur. Bir şeyi anlamlandırıcı bir biçimde anlatmayı değil de salt bir imgeyi göstermeyi hedefleyen bu parçada, anlatı rejimi ve anlamlı ilerleyiş askıya alınmıştır. Bu durumu göz önüne

239 Theodor Adorno, “Lirik Şiir ve Toplum,” *Edebiyat Yazıları*, çev. Sabri Yücesoy, Orhan Koçak (İstanbul : Metis, 2004) içinde, s. 134.

240 Massumi, *a.g.e.*, s. 25.

241 *A.g.e.*, s. 26.

arak, Uşaklıgil'in *Mensur Şiirler*'de sergilediği imgeli yazı dilinin, yazıyı anlatı rejiminin ve anlamlama dizgesinin kodlarının (ya da iletişimsel gazete söyleminin) dışına taşımak suretiyle onun içerik/anlam düzeyinden ayrıklaşıp yeğnlik düzeyine dahil olmasına yönelik bir yazı stratejisinin temel bir aşamasını oluşturduğunu belirtiyim. Bu yazı stratejisinin diğer aşamalarını ve biçimsel özelliklerini, bu çalışmanın ilerideki bölümlerinde göstereceğim. Bu nedenle, şimdi *Mensur Şiirler*'den ayrılıp, Uşaklıgil'in diğer yazınsal metinlerini ve bu metinlerde kullanılan dilin yeğn niteliklerini incelemeye geçelim.

Halid Ziya Uşaklıgil Yazınında Müziksellik ve Dil İlişkisi

Halid Ziya Uşaklıgil yazınının, *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'i tarafından dile getirilen ideal dil anlayışı, *Mensur Şiirler*'den itibaren tüm Uşaklıgil külliyyâtını kat etmektedir. Önceki bölümlerde, *Mensur Şiirler*'de işlediğini gösterdiğim belli başlı yazı stratejilerinin (imgeli yazı, uzun tümce yapıları, yan tümceciklerin yoğun kullanımı) yazın dilini, bir içeriğin/anlamın iletilmesine dayalı olan gazete dilinin, alışıldık yazınsal ölçülerin ve ifade kalıplarının dışına taşırdığını ve bu durumun yazı dilini yeğnleştirdiğini, dili bir yeğnlik odağı/üretici hâline getirmeye yaradığını belirtmiştim. Şimdi de, Halid Ziya Uşaklıgil'in diğer yazınsal metinlerine, yeğnlik odağı olarak kullanılan dil açısından bakacağım. Uşaklıgil yazınında dil bahsini açarken görmüştük: Ahmet Cemil, dilin “o nağmeler, o renkler, o derinlikler”i, kısaca “ruh” dediğimiz ve ifade ve sunum rejiminin dışında yer alan temsiliyet-dışı o şeyi ifade etmesini arzuluyordu. Burada sözü edilen “derinlikler[in],” Uşaklıgil yazınının temel eksenini oluşturduğunu aşama aşama gösterdiğim yeğnlik deneyimi içinde

açığa çıkan dipsiz derinlik olarak kaos ile ilişkili olduğunu söylemiştim. Kaos, ister algısal ister uzamsal ister estetik olsun, herhangi bir ölçü içinde temsil edilemeyen, temsiliyet yüzeyi/yapısı dahilinde tanımlanamayan ya da sınırlandırılmayan bir yeğin mekân olarak, tüm yüzeyler üzerinde bozucu bir ritmik etki yapar. Dilin ifade etmesi arzulanan “derinlikler” de tıpkı kaos gibi dil yüzeyi üzerinde benzer bir bozucu etki yapmaktadır: İmgeler ya da uzun tümce yapıları, dilin iletişimsel ve temsil edici niteliklerini iptal eder, dili yeğînleştirir. Şimdi de, yine buna benzer bir etki odağına bakacağım, yani bu kez “o nağmeler[e]”, müziğe.

Müziksellik, Dil, Anlam ve Ruh

*Anlamak fikre âid olsa bile,
Duymak elbette ruha râci'dir,
Ruh duymazsa bil ki zâyi'dir.
- Tevfik Fikret*

Ahmet Cemil, dilin ifade etmesini beklediği “o nağmeler”in özü itibariyle ifade ve sunum rejiminin dışında, ölçülerin/kuralların ötesinde bir yerde bulunduğunu belirtmektedir: “Haniya bir kemanın telinde zapt olunamaz, anlaşılamaz, bir kaide altına alnamaz nağmeler olur ki ruhu titretir...”²⁴² Kişinin anlama ve kavrama gibi rasyonel yetilerinin dışında yer alan müziksellik, bu hâliyle, hakiki muhatabını akıl yürüten, rasyonel bir özünde değil, doğrudan “ruh[ta]” bulur. Müziksellik, ruha işaret etmektedir; dahası, bu ruhun dili olmakla tanımlanmaktadır. Bu durum, “Bravo Maestro!” adlı öyküdeki müzisyen karakterin ağzından dile getirilir:

Musıki şu kağıdlarınızda gördüğünüz işaretler değildir, musıki yalnız kulağa hizmet eden sadaların ta'akubı imtizacında değildir, musıki ölçülerde değildir, hatta musıki şu ellerinizde tutduğunuz aletlerde de değildir, musıki daha başka bir şey'dir ki o ancak bestekarın ruhında bulunabilir. Musıkının ma'nası: işte bütün sır, san'at oradadır. Musıki ruhın lisamı değil midir? O hâlde onun ifade nüktelerini anlayabilmeli. Bu

242 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 22.

tederrüs olunamaz. His edilir ve his edilebilirse san'at başlar.²⁴³

Bu parçada ve Ahmet Cemil'in dil tanımlamasında karşımıza çıkan ortak temalardan hareket ederek müziğin, ölçülerden ya da kurallardan bağımsız olarak mevcut olduğunu ve rasyonel ve anlamlama düzeni içinde gerçekleşen iletilebilir bir olgu olmaktan çok (rasyonel değil, çünkü “zapt olunamaz, anlaşılamaz”; iletilebilir değil, çünkü “tederrüs olunamaz”), dinleyici öznenin ifade ve kavrama rejimine dışsal kalan “sır[lı]” bir “his” ve “ruh” olayı olduğunu söylebiliriz. Bu hâliyle, Halid Ziya Uşaklıgil yazınında müziksellik, öznenin ya da öznenin bilincinin rasyonel-mantıksal ölçüler çerçevesinde kurulan bilişsel temsil yüzeyinin altında bulunan ve dolaysızca ulaşılması mümkün olmayan bir tür duygusal derinliğe (“ruh”) ilişkin olarak açığa çıkar. Bu noktada, müziksellik, gazete söylemini açıklarken kullandığımız anlamda iletişimsel/bildirişimsel olmayı ve belli bir içeriği/mesajı anlamlandırıcı bir yolla aktarmayı hedef tutan dilin yapısı ile karşıtlaşmaktadır. Dilsel iletişimselliğin krizini beraberinde getiren müziksellik, anlama ve kavrama sorununu da gündeme getirmektedir.

Theodor Adorno, müziğin, “yalnızca ses olmaktan daha fazlası olan eklemlenmiş seslerin zamansal sıralanması” olmak bakımından dile benzediğini, fakat bu ikisi arasında, anlam iletimi bakımından kökensel bir ayrım bulunduğunu belirtir.²⁴⁴ Dilin aksine, müzik bir göstergeler dizgesi oluşturmaz; müziğin söylediği şey (bir gösterilen, bir içerik ya da bir anlam), müziğin kendisinden soyutlanamaz, yalıtık bir biçimde ele geçirilemez, kavranamaz.²⁴⁵ Bu hâliyle müzik, “anlamlandırıcı

243 Uşaklıgil, “Bravo Maestro!,” *Bir Yazın Tarihi*, s. 58. Metnin orijinalindeki imlâ korunmuştur.

244 Adorno, “Music, Language, and Composition,” *Essays on Music*, çev. Susan H. Gillespie (Berkeley, California: University of California Press, 2002) içinde, s. 113.

245 A.g.m., s. 113.

dile [*signifying language*] kıyasla, başka türden bir dildir.”²⁴⁶ Anlamaların iletilmesine çalışmayan müzik, “yönelim-siz [*intention-less*] bir dili hedefler.”²⁴⁷ Burada müziğin yönelimsiz oluşu, müzikte özne ile nesne arasındaki sabit ayrımların ya da sınır çizgilerinin iptal edilmesi durumuna ve öznenin rasyonel insiyatif ve kararlarının, anlama, çözümleme, kavrama, zihnen temsil etme gibi bilinç edimlerinin müzikte işlevsiz kalması hâline işaret etmektedir.²⁴⁸ Yönelimsiz dil olarak müzik, bir iletişim ya da ifade dili değildir, çünkü müzikte, müzikten bağımsız, müziğin ötesinde hâlihazırda mevcut olan bir anlamın ya da bir içeriğin iletilmesi, ifade edilmesi ya da sunulması söz konusu değildir. Bu durumu, Jean-Luc Nancy bir örnekleme üzerinden açımlar ve iki tür dinleme kipini gösterir. Birinci tür, anlamak istediğimiz bir söylevi veren birini ya da bize bir sinyal, bir gösterge sağlayan bir şeyi dinlemek; ikinci tür ise müzik dinlemektir; bu noktada, müzik, ses ve anlam ilişkisi sorunu önümüze gelir:

[Birinci tür dinlemede,] dinleme, sesin ötesinde bir mevcut anlama [*sense*] doğru yönelir. Diğer durumda, müziğin durumunda, anlam sesin kendisinden gelerek işitilmeye sunulur. Bir durumda, ses ortadan kaybolma eğilimindedir; diğer durumda ise, anlam ses hâline gelme eğilimindedir. Fakat burada, tam olarak, yalnızca iki eğilim vardır, ve dinleme ses ile anlamın birbirine karıştığı, birbirileri ile ya da birbirileri aracılığıyla rezonans yaptığı durumu hedefler – ya da bu durum ile açığa çıkar. (Bu da şunu gösterir ki [...] bir yandan anlam seste aranıyorsa,

246 A.g.m., s. 114.

247 A.g.m., s. 114.

248 Fenomenolojinin temel kavramlarından biri olan yönelimsellik [*intentionality*], bilincin kurucu edimini adlandırır ve anlamlama süreci ile doğrudan ilişkilidir: “Anlamlamanın [*signifying*] boş edimi, yönelimsellikten başka bir şey değildir. Eğer yönelimsellik bilincin, bir ...'nın bilinci olma, kendinden dışarıya, başka bir şeye doğru hareket etme özelliği ise, o hâlde anlamlama edimi, yönelimselliğin özünü içermektedir.” Paul Ricoeur, *Husserl: An Analysis of His Phenomenology*, çev. Edward G Ballard (Evanston: Northwestern University Press, 1967), s. 6. Edmund Husserl'in fenomenolojisi çerçevesinde, “bilincin temel özelliği” olmakla tanımlanan ve “bir şeyin bilincinde olma deneyiminin özgül niteliğini ifade eden” bir kavram olarak yönelimselliğin geniş bir felsefi anlamı ve açılanması için, bkz. David Woodruff Smith, Ronald McIntyre, *Husserl and Intentionality: A Study of Mind, Meaning and Language* (Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1982). Ayrıca, fenomenoloji disiplini ile yazın çalışmaları arasındaki bir ilişkinin açık bir biçimde sunulduğu bir çalışma için, bkz. Maurice Natanson, *The Erotic Bird: Phenomenology in Literature*, önsöz. Judith Butler (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998).

diğer yandan ses de, rezonans da, anlamda aranıyordur.)²⁴⁹

Müzikte ya da müziksel dinlemede ses ile anlamın birbiriyle rezonans hâlinde olmaları ve bu sebeple birbirlerinden yalıtılmalarının imkânsız oluşu, müziğin anlamlandırıcı iletişimsel dilden farklılaşmasının temel sebebini oluşturur.

Anamlama düzeni dahilinde işleyen dilde, anlamın ses ile ilişkisi zorunlu değildir;

bu sebepten dolayı, dil kendinden bağımsız olarak mevcut olan bir

anlam/içerik/gösterilen/gönderge alanını işaret ediyormuş gibi davranabilmekte, bu alanı iletmeyi hedef tutabilmektedir. Bunun aksine, müzikte anlam ve ses

birbirlerinden yalıtılamazlar; böyle olunca da bir müziğin anlamı, yine o müziğin

kendisinde, seste, aranmakta; müziğin kendisi, kendi kendisinin anlamını

oluşturmaktadır. Müzik, sestten bağımsız bir anlamı iletiyor, ifade ediyor değildir;

eğer ki bir şey iletiyorsa, ayrıştırılamaz, çözümlenemez, anamlama düzeni içine

dahil edilemez bir bütün olarak kendisini iletiyordur. Bu sebeple, müziği iletilebilir

anlam kategorisi çerçevesinde algılamak, müziği bir söyleve, gazete söyleminin

iletişim ve temsiliyet kipine indirgemek olacaktır. “Ruhun lisansı” olarak, yönelimsiz

bir dil olarak müzik, öznenin kavramsal bir düzen içinde ele geçiremeyeceği

temsiliyet-dışı bir olaydır. Müziksel dinleme içinde özne, dile getirilemez olan bir

şeyin büyüğü (“sırrı”) altında, kurucu yetilerinin, özneliğinin temel edimlerinin iptal

olmasını yaşar. Bu, müziğin *passibilite* etkisidir. Müziksel dinlemede ““bir şeyi”

[yani müzikten bağımsız bir anlamı, içeriği vs.] kavramayız, kavramsızızdır.”²⁵⁰

Yönelimsiz bir dil olarak müzik, daha önce tanımladığım biçimiyle yegânlık

kavramı ile dolaysızca ilişkilendirilebilmektedir. Uzlaşım sal bir semantik dizge ve

anamlama düzeni içinde işleyen içerik/nitelik düzeyinden farklı bir düzeyde

249 Jean-Luc Nancy, *Listening*, çev. Charlotte Mandell (New York: Fordham University Press, 2007), s. 6-7.

250 Levinas, “Gerçeklik ve Gölgesi,” çev. Gaye Çankaya, *Sonsuza Tanıklık*, s. 63.

gerçekleşen, çözümlenmesi ve zihinde temsil edilmesi güç olan deneyimleri adlandıran yeğnlik, tıpkı müziğin yaptığı gibi, öznenin psişik düzeninde ve dilin ifade yetisinde kökten bir bozulmaya yol açmaktadır. Müziğin etkileme biçimi, yeğnliğin etkileme biçimine benzemektedir: Anlama, kavrama biçiminde gerçekleşen bir etki değil, dolaysızca ulaşılamayan, dile getirelemeyen bir şeyin karşısında büyülenme ya da hayret etme biçiminde bir etki. Yönelimsiz bir dil olarak müzik, bilinç ve öznel irade dışında konumlanmış bir alana ait olmakla, yeğnliğin alanına dahildir. Müziğin yeğnliği ya da yeğnlik olarak müzik, Halid Ziya Uşaklıgil yazınındaki müziksellik figürasyonlarını inceledikçe daha da görünür olacaktır; bu sebeple şimdi Uşaklıgil yazınına dönelim.²⁵¹

Uşaklıgil yazınında müzikselliğin, öznel iradenin dışında konumlanan bir duygusal derinlik (“ruh”) ile ilişkili olduğunu, anlamlama düzeninin ve ifade rejiminin dışında gerçeklik kazandığını söylemiştim. Bu durum, birçok kez vurgulanmaktadır. Örneğin, *Mai ve Siyah*’ın Ahmet Cemil’i romanın sonlarına doğru sokaktan geçen bir Arap dilencinin seslendirdiği ve “güftesini zapt edemediği” bir şarkıyı dinlerken, bu şarkının onu etkileme biçimi içinde Uşaklıgil yazınında müzikselliğe ilişkin olarak belirttiğimiz tüm özellikler açığa çıkmaktadır:

[B]aşka bir cihanın başka bir tarzda yaratılmış bir mahlukuna mahsus, yabancılığında latif bir vahşet, müsekkir bir garabet hissolunan bu sestem bütün kalbinde hissedilip de mahiyeti tahlil imkânından kaçan hissiyat ona refakat eden bir ahenk ile uyanır; hayatının zapt olunamayan şiiirlerine fasih bir tercüman gibi gelen bu neşidenin bedii tesirini

251 Halid Ziya Uşaklıgil’in müzik ile kişisel ilişkilerini betimlemek, bu tez çalışmasının konusunu oluşturmamaktadır. Bu betimleme için apayrı bir biyografi çalışması gerekmektedir. O nedenle, burada, Uşaklıgil’in tüm hayatını kat eden bir sanat deneyimi olarak müzik ile ilişkisini ortaya koyan bazı metinleri belirtmek ile yetineceğim. Bu metinler için, bkz. “Musiki İşi,” *Sanata Dair*, cilt. 2 (İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1938) içinde, s. 91-158. Uşaklıgil’in piyano çalma denemelerine dair bir anısı için, bkz. “Doğru Söz,” *Sanata Dair*, cilt. 1, s. 13-14. Ayrıca, Mehmet Rauf’un, Uşaklıgil’in piyano icrasına dair bir yorumu ve onun opera sanatıyla koyu ilişkisine dair sözler için, bkz. Mehmet Rauf, *Edebi Hatıralar*, haz. Mehmet Törenek (İstanbul: Kitabevi, 1997), s. 33-34.

kaçırmamak için sahibini görmek istemeyerek dinlerdi.²⁵²

Ahmet Cemil'in, dinlediği bu ses ile bir rezonans ilişkisi kurduğunu söyleyebiliriz. Dışarıdan gelen bu ses, Ahmet Cemil'in "tahlil imkânından kaçan" duygusal derinliğinde bir hareketi, canlanmayı başlatmaktadır. "Tahlil imkânından kaç[ıyor]" olması dolayısıyla, bilinç ve anlamlama düzeninin dışında konumlanmış bir ruhsal derinlik alanını açmasının yanında, bu müziksellik, "hayatının zapt olunamayan şiirleri[ni]" ifade ediyor olmasıyla temsiliyet-dışı, kavrama-dışı bir olayın gerçekliğini işaret etmektedir. Burada müziksellik, ifade edilemez olanı ifade ediyordur; ifade edilemezlikle tanımlanan bir şeyi ("hayat" ... "şiir") ifade edilemezlik olarak açığa çıkarıyordu. Bu müziksellik, Ahmet Cemil için iletilebilir anlamların araçsal dili olmaktan çok, çözümleme ve kavrama dışı kalan bir ruhsal derinliğin yönelimsiz bir dili olarak belirlemektedir.

Zaten yönelimsizlik, Ahmet Cemil'in bu müziğin kaynağı ile kurduğu ilişkide de figüre edilmektedir: Ahmet Cemil, sesin kaynağı olan Arap dilenciği görmekten kaçınmakta ve böylece ses kaynağını nesnel ya da salt akustik bir olgu olarak değil, bir derin öznel ruhsal etki ("tesir") olayı olarak almaktadır. Bu müziği, dışsal bir "şeyi," bir nesneyi, bir mevcut anlamı kavrama, zihinde temsil etme, ona bilinçle yönelme biçiminde değil, onun etkisine maruz kalma, irade-dışı kapılma biçiminde deneyimlemektedir. "[A]nlaşılamayan, zapt edilemeyen lisan" olarak, "bu hasta kalbin bütün elemeleri, acıları, tahlil ve ifade edilemeyen dertleri için belîğ bir lisan"²⁵³ olarak betimlenen bu müzik, müzikten ya da sestten bağımsız olarak mevcut olan bir anlamı iletiyor değildir; ifade rejimine girmeyen şeyi, onu ifade rejimine (ses ve anlam ayrımı, sestten bağımsız mevcut olan bir anlam alanı kurgusu) sokmadan

252 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 386.

253 *A.g.e.*, s. 389.

söylüyordur. Müzik, dilin söyleyemediği derin ruhsalı, onu bir dil hâline getirmeden
söylüyordur.²⁵⁴

Halid Ziya Uşaklıgil yazınında müziksellüğün, bir iletilebilir ya da
düşünülebilir [*intelligible*] bir anlamlılık meselesi olarak belirmediğini ve müziğin
ötesinde hâlihazırda mevcut olan bir anlam alanının/yüzeyinin dinleyiciye
iletilmesini hedefleyen bir ifade aracı olarak işlemediğini söyledim. Uşaklıgil'de
müziksellik, yazın dili ve anlam ilişkilerinin anlatılaştırma biçimini incelemeye
geçmeden önce, müziğin kendisinden ötede bulunan bir anlamın ifade edilmesi aracı
olmadığı gerçeğini iki örnek üzerinden açacağım. Bu iki örnekte de müziğin
görselleşmesi, görsel bir manzaranın oluşumunu tetiklemesi olgusuyla
karşılaşmaktayız. İlk örnek, yine *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'i... Yukarıda
incelediğimiz Arap dilencinin şarkısını dinlerken Ahmet Cemil'in zihninde bir
manzara belirir. Bu manzara, bir “çıplak sahne”dir, bir çöl imgesidir:

Nazarın imtidadı imkânı kadar uzun, lekesiz, saf ve mücella güneşle
kaynayan bir gök altında bir nur deryası içinde oynuyor zannedilen çöl,
beyaz ve parlak bir kum satıhası ki şaşaalarla çalkalanan sema altında
sonsuz uzaklıklara firar eden o ufka yetişmek için koşarak ta ileride fark
olunmaz, görülmez bir telaki noktasında yetişiyor; ikisi, bu pakize sema
ile o saf beyaban ta orada, güya koşmaktan, birbirini kovalamaktan
yorgun düşerek yorgun bir visal busesiyle dudaklarını uzatıyor; ta
yukarıda da berrak bir güneş bütün şaşaasıyla beyaz bir hacle fanusu gibi
şu visal bezminin üzerine saadet zılalini döküyor...²⁵⁵

“[T]ahlil ve ifade edilemeyen dertleri için belîğ bir lisan” olan müziğin açtığı bu

254 Müziksellüğün yine aynı bağlamda bir betimlenmesi için, bkz. Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 322-323: Piyanoda Chopin'den, Schumann'dan parçalar çalarken Nihal, bu müziklerin etkileme biçimini ifade edilemez dil olarak ortaya koyar: “İnleyen bu şeyler, biçare beşer hayatının ifade edilmez ıstıraplarına gözyaşlarından dizilmiş bir lisan olan bu musiki kasideleri [...]” Ayrıca, *Mai ve Siyah*'taki bir başka müziksellik anında, Lâmia'nın piyanoda icra ettiği müziği dinleyen Ahmet Cemil'in karşısında bu müzik ile bir rezonans ilişkisi içinde beliren bir manzara açılır ve bu “müzikal” manzara, dili olmayan bir şiir olarak betimlenir: “Bu temâşada derin müphem bir şiir hissediyordu ki sakit... Bir şiir ki lisânı yok, belâgatı yalnız işte şu siyah titremeden ibaret...” Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 140. Müziksellik, burada da dilsiz bir dil, yönelimsiz bir dil, ifadesel olmayan [*nonexpressive*] bir “derin”liğin “müphem” dili olarak konumlanmaktadır.

255 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 387-388.

“çıplak,” çöl görünümü, bir boşluk/hiçlik imgesi olarak belirmektedir. Yukarıda “lekesiz, saf” bir gök, aşağıda “beyaz ve parlak” bir kumul ve ikisinin bir an için birleştiği noktada “sonsuz uzaklıklar” ile tanımlanan “görülmez” bir ufuk hattı. Hiç dokunulmamışlığı çağrıştıran (“lekesiz, saf”), yaşamsal deneyimin, anlam dünyasının ve herhangi bir uzlaşım sal toplumsal düzenin dışında konumlanmış gibi duran ve “görülmez bir telaki noktasında” tüm uzamsal ve niteliksel belirliliğini yitiren bu mekân, bir boşluk/hiçlik anını betimlemektedir. “[A]nlaşılamayan, zapt edilemeyen lisan” olan müziğin görsel karşılığı olarak ortaya çıkan bu yaşam-dışı beyaz çöl, müziksellikğin özüne dair bir düşünc eyi belirtmektedir: Müziğin ötesinde çıplak bir çöl vardır. Yani, müzik, kendisinden ötede hazır bulunan bir anlamı iletiyor, ifade ediyor değildir. Müziğin ötesinde herhangi bir yaşamsal anlam, dile getirilecek bir anlamsal doluluk bulunmamaktadır; müziğin ifade edişi, bir ifade dışılık olarak ya da “çıplak” bir ifade ediş olarak belirir; bu sebeple, müziksel ifade, en uygun simgesini boş bir çöl imgesinde bulmaktadır. Müzik herhangi bir “şey” ile, bir anlam ya da dışsal bir nesne ile bir gönderme/gösterme/yönelim ilişkisi kurmadığından dolayı, tam olarak bir boşluk ile çevrelenmiş olarak düşünülebilir; bu boşluğun ya da bu çölün içinden gelerek kendisinden bağımsız bir “şey”i değil, yalnızca kendisini çözümlenemez bir bütün olarak iletmektedir. Ayrıca, müziğin ilişkide olduğu ifade edilemez duygusal derinlik de (“ruh”) dilsel-anlamsal-yaşamsal ifade düzenine özsel olarak dışsal kalması bakımından bu çölden başka bir şey değildir.²⁵⁶

Bu duruma bir diğer örnekle, *Aşk-ı Memnu*'nun Nihal'inin, Chopin'in müziğini

256 Halid Ziya, Hüseyin Cahit, Mehmet Rauf, Hüseyin Siret ve Tevfik Fikret'in, 1898/1899'da ortaklaşa hazırladıkları ve ayrı ayrı yanıtladıkları bir anketteki “ölmek istediğim yer” sorusuna Halid Ziya, “Sahra-yı Kebir” (Büyük Çöl) yanıtını vermiştir. Necdet Pınar, “Bir Anket,” *Tarih ve Toplum*, 70, (Ekim) 1989: 16. Uşaklıgil yazınında çöl imgeselinin müziksellik bağlamında ya da başka bir bağlamda ayrıca incelenmeye muhtaç olduğunu belirtiyim.

dinlerken önünde açılan manzarada karşılaşırız. Bu manzara da, tıpkı Ahmet Cemil'in çöl manzarası gibi, boşlukla/hiçlikle ilintili olarak belirmektedir.

“[R]uhunun içinde beyaz bir gece, son bir hayat gecesinin kefenli ufukları” olarak beliren müziksel manzara, bir büyük “beyaz”lık ve her şeyin sonunu imleyen bir “hiç”lik olarak ortaya çıkar:

Beyaz! Beyaz! Beyaz! [...] bütün bu beyazlıkların üzerinden koşan alay alay gölgeler, bu beyaz cihanı siyah bir memat nefesi içinde saran bulutlar ve her tarafta azim bir sükut; ne bulutlarda küçük bir zembere ne dalgalarda hafif bir feşafeş; hiç, hiçbir şey yok, yalnız bu ölmüş gecenin üstüne ta uzaklardan, kim bilir nerelerden, belki mevcut cihanın ötesinden kainatın hayatına mersiye okuyan bir ses; nihayet kefenlerin altında dinlenen bu ıstırap mahşerinin üstüne bir rahmet kevseri hükmünde dökülen son enin...²⁵⁷

Nihal'in “ biçare beşer hayatının ifade edilmez ıstıraplarına gözyaşlarından dizilmiş bir lisan”²⁵⁸ olarak figüre ettiği müziğin, ölü bir cihan olarak görselleşmesi de, müziğin bir çöl olarak görselleşmesi ile uyumludur. İletişime ya da yaşam yüzeyine getirilemediği için ölü olarak konumlanan bu cihan, müziksellik, dilsel ifade rejimi karşısındaki varlıksal konumunun bir analojisi olarak ortaya çıkmaktadır. Çöl ya da ölü cihan: Müziğin anlamsal boşluğunun ya da anlamsal ölümlüğünün imgeleridir. Uşaklıgil yazınında müzik, kendisini, kendisinden ayrı olarak düşünülebilecek, kavranıp çözümlenebilecek bir anlam olarak vermez. Müziksel anlam, ancak ses ile kurduğu rezonans ilişkisi içinde vardır; aksi hâlde, yoktur. Şimdi bu durumun, Uşaklıgil yazınındaki bir başka açılımına bakalım, yani müzik, yazın dili ve anlam ilişkilerine.

“Ne nam altında olursa olsun bana şi'r mi vereceksiniz, manzum söz mü söyleyeceksiniz [*sic*], istediğiniz vezni kullanın, fakat bana ahenk verin ve musiki

257 Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 323-324.

258 *A.g.e.*, s. 322.

ihtiyacımı te'min edin...”²⁵⁹ Halid Ziya Uşaklıgil şiirsel sözün yazınsal ölçüde değil, müzikte konumlanmış olduğunu öne sürer ve şiirin etkileme biçiminin rasyonel-mantıksal-ölçüsel değil, müziksel olduğunu ima eder. O hâlde, yazınsal yapıttan, özeld e şiir yapıttan, beklenen, onun müzikselleşmesidir. Tam da bu müzikselleşme isteği, yazınsal yapıttın özüne ilişkin bir sorunu gündeme getirir: ses ve anlam ilişkisi sorununu.

Müzikte ve müziksel dinlemede/alımlamada, ses ile anlamın sürekli bir rezonans içinde bulunduklarını ve anlamın sest en, sesin de anlamdan ayrılamayacağını belirtmiştim. Bu hâliyle müzikte anlamın hiçbir zaman müzikten/sesten bağımsız olarak iletilebilir, anlamlandırılabilir bir anlam olarak belirmediğini söylemiştim. Müzikte anlam, yalıtık, sabit ve müziksel ortamın dışında temsil edilebilir olan bir anlam değildir. Öyleyse, yazının müzikselleşmesi isteği, yazınsal anlam üzerinde doğrudan kritik bir etki yapacaktır ve bu anlamı iletilebilir bir anlam olmaktan çıkarıp yeğ inleştirecektir. Yazınsal anlam, bundan böyle sözlüksel anlam olarak, yani değişmez ve iletilebilir bir gösterilen/gönderge [referent] olarak kurgulanamayacaktır. Müzikselleşme ile birlikte, yazın dilinde oluşan anlam sese bağılı bir canlanma, bir rezonans kazanacaktır. Bu durumun Uşaklıgil yazınında anlatılaştığı anlara bakalım.

“Bayram Hediyesi” adlı öykünün şair karakteri Süleyman Naim'in Divan şairi Nef'i'nin dil kullanımına dair düşünceleri, genel olarak Uşaklıgil yazınında müziksellik ile yazınsal anlam ilişkisine dair betimlemeler açısından da bir örnek teşkil etmektedir. Süleyman Naim, Nef'i'nin dilinin müziksellighinden söz ederken, yazınsal anlamının rezonans kazanması durumunu belirtir:

259 Uşaklıgil, “O mu Bu mu?,” *Sanata Dair*, cilt.1 (İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1938) içinde, s. 12.

Bu ne dil, ne dil Yarabbi! Bir dilin ne kadar görkem ve görüntülü güzellik kazanacağını görmek, bir sözlük kitabından donmuş ve ruhsuz sözcüklerin nasıl sihirli bir hayat soluğu ile canlanarak uçtuklarını; renk renk kelebeklerden oluşmuş bir uçan ateş parçası meydana getirdiklerini seyretmek için insan Nef'i okumalı; ama öyle kelebekler ki kanatlarından renklerle birlikte ezgiler, ritimler, ırlamalar dökülsün... [...] Bilmem şimdiye kadar hiçbir şair, sözcükten, onların beklenmedik eşliklerinden, ölçülerin üstünde sanki uçarak danslarından böyle bir müzikal sanat çıkarmış mıdır?²⁶⁰

Dil müzikselleştiğinde anlam “sözlük[sel]” anlamın “donmuş[luğundan]” ve “ruhsuz[luğundan]” sıyrılıyor ve yeni bir canlılık ve hava kazanıyordur. Yazınsal kalıplar ile sınırlandırılmayan (“ölçülerin üstünde...”) bu canlılık hâli içinde anlam (ve yazın dili), ses ile kurduğu ilişki sayesinde özerkleşmekte, sözlük değerinden ya da göndergesel yükümlülüğünden kurtulmanın hafifliği ile havalanmaktadır (“uçarak dans...”). Süleyman Naim bu göndergesellikten özerkleşme durumunu, “[b]u öyle bir dil ki kendi kendine çalıyor” ifadesi ile kaydeder ve “yalnız o müziğin büyüünden oluşma bir armağan” ile dahi yetinilebileceğini, ayrıca “düşünce oyunlarına,” yani rasyonel düzeyde işleyen içeriklere gerek olmadığını belirtir.²⁶¹ Bunun yanı sıra, dilin müzikselleşmesi içinde yeğınleşmesi ve yeğın bir etki odağı hâline gelmesi durumu da, Nef'i'nin müziksel dilinin okuyan/dinleyen özne üzerinde “sizi bütün ruhunuzla, bütün kimliğinizle birlikte sürükleyip götürme,” “kendinden geçme,” “uyuşturma” türünden metastatik ya da ek-statik yeğın etkiler yapıyor olması ile dile getirilmektedir.²⁶²

Yazın dilinde oluşan anlamların ses ile ilişki içinde ortaya çıkması durumunun bir diğer örneğini, Ahmet Cemil'in şiir okuma üslubu üzerine düşünceleri bağlamında görmekteyiz. Yazın dilinden “zapt olunamaz, anlaşılamaz, bir kaide

260 Uşaklıgil, “Bayram Hediyesi,” *Bir Hikaye-i Sevda*, haz. Şemsettin Kutlu (İstanbul: İnkılap Kitapevi, 1987), s. 53-54.

261 A.g.m., s. 54-55.

262 A.g.m., s. 54.

altına alınamaz nağmeler” sunmasını arzu eden Ahmet Cemil, yazınsal anlam ile müziksellik arasında koparılamaz bir bağın mevcudiyetini işaret eder. “Bir vakitler Corneille'in, Racine'in hailelerini tecrübe zemini ittihaz ederek bunları baştan başa cehren, her kelimenin kuvvetini, her tümceye tevakuf eden sedayı, musikiyi düşünerek tetkik ederek okumuş” olan Ahmet Cemil, bu sesli okuma pratiğinden sonra “Ah! bir kere Mounet Sully'yi, Sarah Bernhart'ı işitem, bunları daha ziyade anlayacağım” demek suretiyle yazınsal anlam ile ses arasındaki rezonans ilişkisini olumlamış olmaktadır.²⁶³ Yazınsal yapıtın anlamlandırılması, yapıtın seslendirilmesi ile, yapıtın müziksel (ses) ortamda icra edilmesiyle dolaysızca ilişkilendirilmektedir. Ahmet Cemil, “güzel bir eserin fena okuyan bir adam lisanında en fena bir eser olacağını anladığı” için, “[s]edanın şiirde bir musikar olduğuna kanaat” etmiştir ve kendi yazdığı şiirsel yapıtı “yazdıkça daima açık sesle okur, onun ahengini dinlerdi.”²⁶⁴ Ayrıca, Ahmet Cemil, “[b]ence kelimelerin mevzu manasından başka bir de – nasıl tabir edeyim- seda [ses] manası vardır”²⁶⁵ demek suretiyle, sözcüklerin sözlüksel değeri ile müziksel değeri arasında açık bir ayrıma gitmekte ve yazınsal anlamın, tıpkı müziksel anlamın da olduğu gibi, kendi ortamı dışında, yani yazınsallık dışında temsil edilmesinin, sunulmasının, ifade düzlemine getirilmesinin imkansız oluşunu belirtmektedir.²⁶⁶ Böylelikle denilebilir ki yazınsallık, bir bilgi, haber, iletişim, anlamlama kategorisi içinde değil, özneyi dolaysızca yeğînliğe ve çekici bir dışsallığa doğru açan salt ruhsal/duygusal bir etki kaynağı olarak

²⁶³ *Mai ve Siyah*, s. 253-254.

²⁶⁴ *A.g.e.*, s. 254-255.

²⁶⁵ *A.g.e.*, s. 133.

²⁶⁶ Şunu da belirtelim ki Mehmet Rauf, Uşaklıgil'in yazınsal yapıtları seslendirme yeteneğine değînir: “[...] Halit Ziya'nın Fikret ayarında hatta bazı noktalarla Fikret'e faik bir okuyucu olduğunu söylemek isterim. Fikret'in tuğyan ve galeyan, tel'in ve tehevur noktalarında gösterdiği muvaffakiyete karşı Halit Ziya, rakik ve hazin parçalarda, lerzan ve giryan satırlarda daha muvaffak olurdu.” Mehmet Rauf, *Edebi Hatıralar*, s. 27.

müziksellik alanı içinde değerlendirilmekte, alımlanmakta ve üretilmektedir.²⁶⁷

Halid Ziya Uşaklıgil yazını müziksellik ve dil/anlam ilişkisi açısından incelediğim bu bölümde buraya kadar söylediklerimi özetlemem gerekirse şöyle diyebilirim: Uşaklıgil yazınında müziksellik, yazın dilinin, rasyonel içerikler (enformasyon, haber vs.) aktarımına dayalı olan ve anlamlama düzeni içinde işleyen anlamların iletilmesini, ifade edilmesini hedefleyen bir dil kurgusundan (örneğin, gazete dili) ayrıştığı noktayı anlamamız için temel önemde bir unsur olarak kullanılmaktadır. Bilinç düzleminde ele alınamayan/temsilememe bir derin ruhsal/duygusal alan ile ilişkili olarak açığa çıkan müziksellik, öznenin kavrama ve ifade etme yetisini aşan yeğinlik deneyimlerini adlandırmaya yaramaktadır. Ayrıca, müziksellik, ses ile anlam arasında zorunlu bir rezonans ilişkisi kurmak suretiyle, sestem bağımsız olarak mevcut olan anlamların ifade edilmesini hedefleyen bildirimsel dil ile karşılaşmaktadır. İfade edilemez olan ruhsal derinliğin dili olarak müziksellik, mantıksal kurallar çerçevesinde organize edilen dilden farklı olarak, bir yeğin etki odağı olarak işlev görmektedir. Uşaklıgil yazınında sunulduğu biçimiyle yazın dili, müzikselliliğin yeğin etkisi altında bulunan bir dil olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple, yazın dili, bir haberleşme ya da iletişim dili olmaktan çok, uzlaşımsal bir semantik düzene ya da mevcut bir gösterge dizgesine (örneğin, “sözlük”) başvurmeyen, oldukça yoğun bir biçimde derin duygusal (bu yüzden aktarılması, bilinç yüzeyine çıkarılması güç) bir vurgu kazanmış olan bir dildir.

267 Bu durum, *Mensur Şiirler*'in dilinden bahsederken, enformasyon iletimine ve anlamlama düzenine dayalı gazete söylemine dahil olduğunu söylediğim Ahmet Mithat yazının tutumu ile karşılaşmaktadır. Ahmet Mithat'ın gündelik yaşam içinde bir yer ayırdığı “okuma saatine” karşı, burada yazınsallık ile ses unsuru arasında dolaysız bir ilişkinin varlığı ortaya konulmakta ve yazınsal yapıtı gözle okumaktan çok, sesle icra etmeye bir çağrı yapılmaktadır. Bu bağlamda, Ahmet Mithat'ın bilinçli özneyi muhatap alan bildirimsel yazınsal tutumu, Halid Ziya'nın duygusal derinlik alanını muhatap alan yeğin yazın tavrı ile kökten bir biçimde karşılaşmaktadır, diye öne sürülebilir. Ahmet Mithat'ın “okuma saati” için, bkz. Tanpınar, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 459-460.

Müziksellik, Dil, Ruh ve Modülasyon (Ölçü Değişimi)

Halid Ziya Uşaklıgil yazınında yazın dilinin ve genel olarak yazın yapısının, müziksellüğün adlandırılmaz etkisi altına sokulduğunu ve bu etkinin, yazın dilinin salt anlam/içerik/enformasyon iletimini hedefleyen bildirişim dilinden ayrışması sonucunu doğurduğunu belirttim. Şimdi de, müziksellüğün yazın ve yazın dili üzerindeki bir başka etki biçimini göstereceğim: Yazının özü itibariyle modülasyonlu oluşu ve dil yüzey üzerindeki kıvrımlaşmalar.

Uşaklıgil yazınında belirlediği hâliyle müziksellüğün ifade rejimine girmeyen bir duygusal derinlik olarak ruh ile dolaysızca ilişki hâlinde olduğunu söylemiştim. Bu ilişki müziksellüğün yapısı üzerinde belirleyici önemde bir etkinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Uşaklıgil yazınında karşımıza çıkan müziksellik figürasyonlarının tümüne ortak olan bu etki, müziksellüğün yapısal olarak hareketli, dinamik ve hem ölçü bakımından hem de tempo bakımından sürekli değişimlere ya da, müzik terminolojini kullanarak söylersem, modülasyonlara²⁶⁸ açık olma biçiminde ortaya çıkan bir etkidir. Uşaklıgil'de müziksellik, asla sabit ve homojen bir yapı içerisinde kalmamak, her zaman için modülasyonlu olmak anlamına gelmektedir. Bu durumun, müziksellüğün ruh ile olan ilişkisi bağlamında asıl anlamını kazandığını göstermeden önce, Uşaklıgil'de müziksellüğün modülasyonlu olduğu gerçeğini görelim.

Müziğin ölçülerde olmadığını, çünkü onun “ruhun lisanı” olduğunu ifade ettiğini daha önce gösterdiğim bir karakter olan “Bravo Maestro!” öyküsünün müzik

268 “Modülasyon: Bir tondan (ses) başka bir tona geçiş. Ton değiştirimi. Türk müziğindeki karşılığı “geçki”. Bir müzik yapıtını tonal tekdüzelikten kurtarmak amacıyla uygulanır.” Vural Sözer, *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005, s. 474. 'Modülasyon' terimini, bu tez çalışmada, yalnızca ton değişimini değil, daha çok ölçü ve tempo (müziğin hızı) değişimini adlandıran bir sözcük olarak kullandığımı belirteyim.

öğretmeni karakteri, öğrencilerine Chopin'in bir mazurka parçasını öğretirken müziğin tempo değişimlerine ve sessel modülasyonlara açık oluşunu vurgulamaktadır:

Sanki yolının üstünde uyuyan birisini uyandırmakdan i'tiraz ederek elleri öne uzanmış, kulakları hafi bir gürültüyü işitmek için dikilmiş durdu: - Buraya kadar piyanissimo gayet ağır, hatta gölgelere yakışacak bir gizli ma'na ile [...] misterioso... sonra birden gölgeler canlanıyor, küçük küçük hamlelerle onların sekdiklerini, sıçradıklarını görüyoruz. Gayet hafif leggerissimo, fakat ufak ufak ateş alan kışkılcımlar gibi bir hareket de var [...] scintillante!... nihayet zulmetler bütün etrafı istila ediyor, baygın graciosamente, ve biraz kesbi şiddet ederek crescendo, [...] sonra kabara kabara patlayan bir deniz gibi zulmetler taşarak... Burada omuzlarını kısarak öne atılmağa müheyya dalgaları patlayacak bir denizi anlatmak isteyerek yumrukları göğsünde [...] Fortissimo! Sfolgurante! diye bağırıyor [...] Sonra birden durdu ve kollarını açarak, başını semalara kaldırarak, sanki gaşy olmuş bir vaz'iyetle dedi ki: -Nihayet karar... [...] Debdebeli, tantanalı bir karar: Sontuoso...²⁶⁹

Maestro'nun ifadesinde beliren ve sesin gürülüğünü adlandıran müzik terimleri (“piyanissimo... misterioso... fortissimo”) metni bir sessel değer ile yüklemekteyken ve böylelikle metni okumaktan çok duymaya çağırmaktayken, bu sessel değerlerin sürekli değişiyor olmaları da müziğin dinamizm ve hareket kazanmasına, sabit bir yapı içinde kalmamasına yol açmaktadır. “Ruhun lisani” olan müzik, dinamik ve sessel ölçülerin modülasyonuna açık olarak beliren bir yapıdadır: Başlangıçta tedirgin ve “gizli,” giderek “canlan[an]” ve ritmik (“sekdiklerini, sıçradıklarını görüyor..”) bir nitelik kazanan bu müzik, güçlü bir “şiddet” anından sonra bir tür psişik boşalmayla (“gaşy olmuş”) son bulur. Sesin modülasyonlu olmasına yol açan bu hareket şeması, Uşaklıgil yazınındaki müziksellik anlarının tümünde görülen bir şemadır. Örneğin, *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in dinlediği sokaktan geçen bir dilencinin söylediği şarkı da, tıpkı Maestro'nun ifade ettiği türden bir müziksel harekete sahiptir: Yavaş başlar, biraz canlanır, zirve yapar ve sonunda boşalır:

269 Uşaklıgil, “Bravo Maestro!,” *Bir Yazın Tarihi*, s. 59. Metnin orijinalindeki imlâ korunmuştur.

O ses yaklaşıyordu. Evvela uzaktan pest ve deruni bir şikayet başlamıştı; sonra yavaş yavaş, yer yer birer ısırap şehiki ile boğularak, mecruh bir güvercin gibi aciz bir hamle ile yükselmek isterken birden bir mefturiyet ile bir sukut girdabı içinde düşerek, bir müddet kanatlarıyla topraklarda sürüklene sürüklene çırpındıktan sonra meyus ve mütehasşir bir nazarla göklere gözlerini dikerek, göğsünü parçalayan son bir feryat ile başını kaldırdıktan sonra son nefesi bir figan gargarası içinde sönüp gidiyordu.²⁷⁰

Yine buradaki tempo modülasyonuna ve müziksel hareket şemasına benzer bir başka müziksellik anı ile *Nesl-i Ahîr* romanının müzisyen karakteri İrfan'ın bir Beethoven sonatını icrâsı sırasında karşılaşıyoruz. İrfan'ın “bir kuvve-i hassase” ile, yani duygu/ruh düzlemi içerisinde kalarak icrâ ettiği sonatın *adagio* bölümü yavaş başlayan, giderek yükselen ve duygusal boşalma ile son bulan bir hareket göstermektedir:

Bu evvela basit ve hazin bir enin-i tazallüm-kâr idi, yavaş yavaş, beyan-ı şekvasına biraz daha kuvvet gelerek ses terfîe başladı, câbecâ birer ukde-i bûka ile düğümlenerek, sanki terennümatı birer şehka-ı ızdırap içinde yuvarlanarak yükseliyor, yükseliyordu; tekrar bir halâvet-i müteallimane ile sızladı, ceriha-i âlâmının fütür ü ye'siyle inleyerek sürüklendi, dakikadan dakikaya meyyal-i feveran-ı şikâyat-ı isyanı vardı, ve böyle gâh ü bîgâh inleyerek, haykırarak, bazen elemdâr ü zahmnâk, bir sada-yı istirham ile, bazen tuğyan ü ihtilal hevesattıyla çırpınarak; kalkmaya çalışarak; nihayet, son bir nefesin ancak mahsûs lerzî-i keselanıyla sönerken, nagehan tutuşup halecan içinde boğula boğula yuvarlandı, güya bir duvarın kenarına düşerek iki elleriyle yüzünü kapadı...²⁷¹

İrfan'ın icrasına ve Uşaklıgil yazınından alıntıladığım diğer müziksellik figürasyonlarına bakarak, müziksellğin yapısal ya da duygusal olarak sabit ve homojen olmadığını, bunun aksine sürekli ölçü/tempo modülasyonlarına ve sessel değişimlere açık, bu hâliyle de heterojen, çoğul bir yapıya ve duygusal etkileme biçimine sahip olduğunu söyleyebilirim. Uşaklıgil yazınında müzik, değişime kapalı bir gösterge sistemi ya da kavranılabilir bir “ürün,” bir “sonuç” olmaktan çok, sürekli

270 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 387.

271 Uşaklıgil, *Nesl-i Ahîr*, s. 505-506. Ayrıca, yine bu romanda İrfan'ın bir Chopin icrâsı ve bir başka Beethoven sonatı icrâsı da tempo modülasyonları ve ritmik müziksel hareketler ile dolup taşmaktadır. Bu müziksellik anları için, bkz. *A.g.e.*, s. 109ff. ve 114ff.

değişim/modülasyon ile işleyen bir “süreç” olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu noktada, müziksellüğün bir duygusal derinlik olarak ruh ile ilişkisi gündeme gelir. “Ruhun lisani” olan müziğin, kendi içinde kapalı bir ürün olmaktan çok, değişime açık bir süreç olması gerçeğinin mantıksal sebebini, müziğin dolaysızca ilişkide olduğu ruhun kendisinde buluruz. Yeğlilik ile dalgalanma hareketi arasındaki ilişkinin varlığını açmırlarken, Pierre Klossowski'nin Nietzsche'nin yapıtından yola çıkarak öne sürdüğü bir durumdan, yani tüm ruh hâllerinin, ya da Klossowski'nin müziksel deyimiyle tüm “ruh tonalitelerinin” [*stimmung*] birer yeğlilik dalgalanması olması durumundan bahsetmiş ve ardından Uşaklıgil yazınında karşılaştığımız öznelerin bu yeğlilik dalgalanmaları ile olan özsel ilişkilerini göstermiştim. Özneler, sabit kimliklerinin aşınması ya da bilinç, ifade ve sunum rejimlerinin dışına taşmaları durumunda yeğliliğin en uygun biçimi olan dalgalanma hareketine kapılmaktadırlar demiştim. O hâlde diyebiliriz ki, Uşaklıgil yazınında bizzat ruhun kendisi bir dalgalanma hareketi olarak var olmaktadır. Yine, daha önce dalga hareketi ile ritm kavramı arasında kurduğum ilişkiyi göz önüne alarak şunu da söyleyeyim: Bir ritm olgusu olarak dalga hareketi, psişik, uzamsal ya da estetik herhangi bir homojen yüzeyin heterojenleşmeye ve ölçüsel değişime sürekli açık oluşunu işaret etmektedir. Ritm olarak dalga hareketi, ölçülü ve değişmez yapıların kesintiye uğratılması ve adlandırılmaz bir dışsallığın yeğlin etkilerine maruz bırakılması olarak, ruhu da bu bağlamda etkilemekte ve onu dışa açılmaya, sürekliliğini ve homojenliğini yitirmeye zorlamaktadır. Ve bu durum, ruhun ya da ruh tonalitesinin, hâlihazırda modülasyonlu bir varlık olması sonucunu doğurmaktadır. Ruh tonalitesi, tekdüze olmayan, sürekli ton değiştiren bir tonalite olma niteliğindedir. Uşaklıgil yazınında ruh, asla sabit ve tekdüze bir kendilik olarak kurgulanmaz. Ruhun esası, ruhun ancak sürekli değişim

içinde var olmasıdır. Uşaklıgil yazınında müziksellik, ölçü ve tempo bakımından modülasyonlu bir özellik göstermesinin mantıksal sebebini, müziksellüğün ilişkide olduğu ruhun bu özsel niteliğinde bulmaktadır o hâlde. Mademki müzik, “ruhun lisani” olarak kavranmıştır, o hâlde tıpkı, özü gereği modülasyonlu olan ruhun kendisi gibi modülasyonlu ve sürekli değişime ve ritmik hareketlere açık olmak durumundadır ki Uşaklıgil yazınında karşılaştığımız durum da tam olarak böyledir. Müziksellüğün, her zaman için modülasyonlu bir biçim içinde ortaya çıktığını ve bunun sebebini, müziksellüğün dolaysızca ilişkide bulunduğu bir duygusal derinlik olarak ruhun bizzat kendisinin modülasyonlu olması olgusunda bulunduğunu söyledikten sonra, şimdi müziksellik ile yazınsallık arasındaki ilişkiye dönelim ve bu ilişkinin Uşaklıgil yazınında nasıl anlatılaştığına, modülasyonlu olmak bağlamında bakalım.

Ahmet Cemil'in bir düşü vardır: “[T]ahlil edem[ediği]” “o duyguların içinden” çıkarmak istediği ama “rüyalarda tutulamayan şekiller gibi parmaklarının arasından kaç[an],” onu “resmi çıkarılmış, tasvir edilmiş” olarak görmenin mümkün olamadığı bir yazınsal yapıtın düşünü görmektedir.²⁷² Yoğun bir duygusal yük ile yüklü olarak kurgulanan ve ifade (“tasvir”) rejiminin dışında konumlanan bu yazınsal yapıt, bu hâliyle müziksellik niteliğine sahip gibidir. Tıpkı müzikte olduğu gibi, bu yazınsal yapıt düşünde de, yüzeye getirilemeyen bir duygusal derinlik ile ilişki ortaya konulmaktadır. Bu nokta daha da açılabilir, fakat buraya yeniden dönmek kaydıyla kesip Ahmet Cemil'in başka bir düşünün anlatıldığı bir parçaya dönüyorum şimdi. Bu olası yazınsal yapıtın okuyuculara daha etkili bir biçimde ulaşmasını sağlayacak olan taşbaskı makinesi düşünün anlatıldığı bu parçanın bir yerinde Ahmet Cemil, yazınsal

272 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 61-62.

yapıtına dair, daha genel olarak da yazmayı arzu ettiği yazılara dair bir nitelikten bahsediyor. Bu nitelik, yazının, ifade etmeye çalıştığı şeyin peşinden gitmesi sebebiyle eğrilmesi ve kıvrılmasıdır: “[F]ikrinizin uçuşlarını takip edemeyerek garip ivicacıklarla [eğrilme] sanki ıstırabından kah kıvranarak, kah sürünerek uzanıp giden yazılarınız...”²⁷³ Tuhaf ifade: yazı, bir şeyi ifade etmeye çalışıyor, ama o “uçuş[an]” şeyi sürekli elinden kaçırıyor, peşinden gittikçe de eğriliyor, kıvrılıyor. Yazının ya da dilin eğrilmesi, kıvrılması meselesi, Uşaklıgil’in birçok kez öne getirdiği bir durum olarak belirmektedir. Örneğin, Türkçenin sözdiziminin, yazınsal çeviri yapmaya uygun olmadığı önermesine karşı çıkarken, dilin eğriliği ve kıvrımlılığından söz eder: “Türkçe kadar nahvi [sözdizim], şarkın ve garbin bütün lisanları arasında, her şekle, her nevi’ inşa usulüne uyan, eğilip bükülen, kıvrılıp dolanan [...] bir dil tanımıyorum.”²⁷⁴ Ya da Cenap Şehabettin’in şiirlerinde kullandığı dilden söz ederken, yazınsal ölçüdeki kıvrılmayı işaret eder: “O vakte kadar Türkçe bu derece şuh ve müterennim, aynı zamanda bu derece pürüzsüz, sakatsız olmamıştı. Aruz onun elinde bir vezinden ibaret kalmamış, kıvrak, oynak bir musiki tarabı olmuştu [...]”²⁷⁵ Burada, Uşaklıgil, kıvrımlılıktan, oynaklıktan başka bir de müzikselliği işaret etmektedir. Benim buradaki amacım da zaten, ister dil düzleminde ister ölçü (“vezin”) düzleminde olsun yazınsallık ile kıvrımlılık ve eğrilik arasında sıkça kurulan ilişkinin, nihayetinde yazın ile duygusal derinliğin dili olan müzik arasındaki ilişkinin bir simgesi olduğunu göstermektir. Fakat bu noktayı açıklamadan önce, dipsiz derinlik olarak kaosun yüzeyler üzerindeki etkileri başlığı altında incelediğim bir durumu yeniden söyleyeceğim: Uşaklıgil yazınında kıvrılma fiilinin ve eğrilik hâllerinin, basit birer süs olmadığını, bunların dipsiz derinlik ve yeğin bir mekân

273 A.g.e., s. 243.

274 Uşaklıgil, “Edebi Terceme,” *Sanata Dair*, cilt.1, s. 48.

275 Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, s. 580.

olarak nitelediğim ve temsil/ifade düzleminde kavranamaz olduğunu söylediğim kaos ile doğrudan ilişkilendiğini hatırlatayım. Uşaklıgil yazınında kıvrılma ve eğrilme hâllerinin, yeğlilik deneyimine ve homojen yüzeyleri dengesizleşmeyle tehdit eden kaosa açık oluşun amblemi gibi kullanılmakta olduğunu göstermiştim. Kıvrımlar ve eğrilmeler, adlandırılmayan bir dışsallığın, bir dip basıncın yüzeyler üzerindeki etkisinin bir ürünü olarak belirmektedir. O hâlde, asıl mesele, yazın dili ya da genel olarak yazının yüzeyi üzerinde varlığı işaret edilen kıvrımların ve eğrilmelerin ardındaki dip basıncının ne olduğunu belirlemektir.

Ahmet Cemil, dilin ifade düzlemine getirmek uğruna kıvrılıp eğildiği bu dip basıncı, ele geçirilemezliği imleyen bir deyişle “uçuş[an]” fikirler olarak ortaya koyuyor; fakat Uşaklıgil, Servet-i Fünuncuların kullandığı dilden söz ederken bu dip basıncı daha net bir biçimde ifade ediyor:

Ne zaaf-ı telif, ne de şiveye mugayeret isnatları, Türkçe kelimelerle Fransızca yazılmış diye etrafında yaygaralar koparılan bu çetrefil dili nihayet her türlü fikir ve his ihtiyacını tatmin eden, arzuya göre eğilir bükülür, bir ipek şerit itaatiyle kıvrımlarını sere sere uzanır gider, bir lisan mesabesinde telakki edilmekten alıkoyamıyordu.²⁷⁶

Bu “eğilip bükülen”, “kıvrım”lı dil, psişik ya da duygusal bir doyum hedefleyen ve bu amaçla “arzu”nun buyruğu altında işleyen bir dil olarak konumlanır. İletimden çok, doyum hedefleyen bu dil, kendi hakikatini arzusunun buyruğu altına girmekte, adlandırılmaz, ifade olunamaz duygusal derinliğin içeriden ele geçirilmesinde ya da hiç değilse bu özel ve öznel derinliğe doyurucu bir temas içinde bulmaktadır. Dil yüzeyi üzerinde varlığı işaret edilen kıvrımlar ve eğrilmeler, bu duygusal derinliğin, salt iletişimi hedefleyen homojen dil yüzeyi üzerinde gerçekleştirdiği bozucu, dengesizleştirici ve arzusunun buyruğuna bağımlı kılan etkisinin sonucu olarak ortaya

276 A.g.e., s. 657.

çıkar. Yani, denilebilir ki dipsiz derinlik olarak kaosun uzamsal yüzeyler üzerinde yaptığı etkinin aynısını, duygusal derinlik olarak ruh da dil ve ifade yüzeyi üzerinde yapmaktadır.

Uşaklıgil, Cenap Şehabettin yazınından söz ederken, ölçüsel kıvraklıktan bahsediyor ve müzikselliği öne getiriyordu. Uşaklıgil yazınında duygusal derinlik ile dolaysızca bir ilişki içinde olarak kavranan müziksellik, dilin kıvrılmalarının ve eğilmelerinin ardındaki dip basıncın adlandırılmasında hayati bir önem taşımaktadır. Arzunun buyruğu altına giren ve duygusal derinlik ile doyum sağlayacak bir teması hedefleyen dil, aynı anda müzikselliğin alanına doğru kaymaktadır. Dil eğilip bükülürken müziksellik doğmaktadır:

Nazmın müşkilatına galabe çalmak, lisanı her türlü keyif ve arzularına inkıyat gösteren, her çeşit eğilip bükülme imkânını veren sanki balmumundan yoğrulmuş bir hâle getirmek hususundan öyle harikalar gösteriyorlardı ki [onlar, yani Tevfik Fikret ve Cenap Şehabettin], Türkçe asır-dide hayatında hiçbir zaman bu derce [*sic*] musiki kabiliyetini kemale erdirecek eserler verememiş, hiçbir zaman tasvir ve ifade kuvvetini bu kadar yükseklerle çıkaramamıştı.²⁷⁷

“[K]eyif ve arzular”ın buyruğu altında eğilip bükülen dilin hakikati, aynı zamanda müzikselliğin de hakikatidir. Esas mesele, bir anlamın iletilmesi değil, ifade edilemez bir duygunun içeriden yakalanması ve doyurulmasıdır. Daha önce, müzikte anlamın hiçbir zaman müzikten/sesten bağımsız olarak iletilebilir, anlamlandırılabilir bir anlam olarak belirmediğini; müzikte anlamın, yalıtık, sabit ve müziksel ortamın dışında temsil edilebilir olan bir anlam olmadığını söylemiştim. Müzikselleşme ile birlikte yazınsal anlam da sese bağımlı olmaktadır ve sesin dışında konumlanan değişmez bir sözlüksel anlam dizgesinin dışına taşmaktadır demiştim. Bu durum, Uşaklıgil’in kavradığı hâliyle yazın dili için tümünden geçerli olacaktır. Halid Ziya, yeğin özneliliğin buyruğu altında eğilmeler ve kıvrılmalar gösteren yazın dilinin,

277 A.g.e., s. 697.

tıpkı müziğin de olduğu gibi, kendisinden başka bir ortamda yeniden üretilmeyeceğini belirtir: “Bu çetrefil lisanda yazılan şeylerin o zamana kadar müzeyyen olsun, sade olsun herhangi bir nevide alışılmış lisana nakledilince ne olabileceğini tecrübe edenler bile olmuştu ve onlar kanaat etmişlerdi ki bunları yazıldıkları gibi bırakmak ve öylece kabul etmek daha doğrudur.”²⁷⁸ Nasıl ki duygusal derinliğin dili olan müziği, müziksel olmayan bir ortamda yeniden üretmek imkânsız ise, ifade ve sunum rejiminin dışında konumlanan tekil öznel duyguların doyurulmasını hedefleyen yazın dili de kendisinden başka bir ortamda (örneğin, iletişimsel gazete dilinde ya da Uşaklıgil’in “alışılmış lisan” dediği türde bir dilde) yeniden üretilmeyecektir. Çünkü yazın dili, kendisinden ya da kendi müziksel değerinden bağımsız bir anlamı/içeriği/göndergeyi iletiyor değildir. Yazın ve yazın dili, adlandırılıp mantıksal bir biçimde dizgeleştirilemeyen, genelleştirilemeyen tekil bir duygusal derinlik ile rezonans ilişkisi içinde var olmaktadır ve böylece içerik düzleminde değil, yeğnlik düzleminde konumlanmıştır, diyebiliriz. Uşaklıgil’in kavradığı hâliyle bir dilin ya da bir dil yapısının yazınsallığı, onun müzikselligidir de aynı zamanda ve müzikselligi olmak zorundadır da.

Yazın dilinin duygusal derinlik olarak ruh ile ve ruhun dili olan müziksellik ile ilişkisini açtıladıktan sonra şimdi yeniden modülasyonlu olma izleğine dönelim. Uşaklıgil yazınında müzikselligin her zaman için ölçü ve tempo bakımından değişimlere, modülasyonlara açık olma niteliğiyle belirlendiğini örnek parçalar üzerinden açımlayarak göstermiştim. Bunun yanı sıra, mademki bir dilin ya da dil yapısının yazınsallığı, aynı zamanda onun müzikselligidir de, o hâlde yazın dili ve yazın yapısı da özü ve tanımı bakımından modülasyonlu olmak durumundadır. Bu

278 *A.g.e.*, s. 699.

durum, yani yazınsallık ile modülasyon ilişkisi, düşlediği yazın yapıtından söz ederken Ahmet Cemil'in dile getirdiği bir tema olarak Uşaklıgil yazınında yer bulmaktadır. O hâlde şimdi, daha önce kısaca söz ettiğimiz bu yazınsal yapıt düşünce yeniden dönelim.

“Bu eseri öyle bir şey yapmak isterdi ki o vakte kadar görülmüş olan şeylerin hiçbirine benzemesin, bir şey ki... O şeye zihninde mümkün değil bir şekil, bir suret veremiyordu...”²⁷⁹ Yoğun bir duygusal yük ile yüklü olması ve ifade rejiminin dışında konumlanması (“bir şekil, bir suret veremiyordu...”) dolayısıyla müziksellüğün alanına doğru kaydırılmış olan bu ideal yapıtın, mevcut hiçbir şeye benzemeyecek olmasının, yani özgünlüğünün, yeniliğinin ne olacağından söz ederken Ahmet Cemil, müzikselligi ve bunun koşulu olarak da yazınsal ölçü modülasyonlarını işaret etmektedir. “Musikide yapamadığımızı bari nazmımızda yapalım”²⁸⁰ diyecek ve yapılması gereken şeyin, yazınsal ölçü modülasyonları sayesinde müziksellüğün yaratılması olduğunu söyleyecektir:

Bizim veznimizin musikisine, akışının ifadesine, edasının hissine niçin vakıf olmamalı; yahut vukuf iddia edip de bundan niçin istifade etmemeli?... Beş yüz beyitlik bir manzumeyi bir vezin üzerine söylemekten tevellüt edecek ruh yorgunluğunu, o ahengin temadisinden husul bulacak ezayı niçin anlamamalı? Garbın manzumelerinde evzanın değişmesinden hasıl olan ahengi görüyoruz. O ahengi husule getirmek için bizim elimizde haddi zatinde bir musikiden ibaret bir veznin tarabı varken niçin nazmımızın eczasına dikkat ettiğimiz gibi mişvarında da veznin şiir ile hemdem olmasına dikkat etmeyelim?...²⁸¹

Ahmet Cemil'in ideal yazınsal yapıtı, ölçü modülasyonları (“evzanın değişmesi”) sayesinde tekdüzelikten ve “ruh yorgunluğu[ndan]” kurtulacak ve doğrudan duygusal düzlemde etkili olacak bir müziksellik içinde hakiki muhatabını yine ruhta bulacaktır: Ahmet Cemil olası yapıtının müziksellüğünden söz açarken, “bundan hasıl

279 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 128.

280 *A.g.e.*, s. 132.

281 *A.g.e.*, s. 130.

olacak tesirin ruh üzerinde ne kadar kuvveti olmak lazım gel[eceğini]”²⁸² de kafasında tartacaktır.

Ölçü modülasyonları ile müzikselleşen yazın yapısı, böylelikle ritmik bir hareketi de kendi üzerinde taşıyacak ve sergileyecektir. Yazınsallık, sabitliğin, kurallı ölçülülüğün değil, yeğin bir dinamizmin hareket alanı hâline gelecektir:

Bu yolda yazılmış bir manzumeyi tasavvur et ki vezinlerin taşkın dalgaları üzerinden atlaya atlaya akıp giderken birden yorgun düşmüşçesine ağır ağır sürüklensin. Sonra tekrar bir feveran ile taşsın, veznin kasırgalarıyla yükselsin, yükselsin, şiddetin en yüksek tabakasına kadar çıksın, yine yavaş yavaş, ine ine son nefes bir musiki inlemesiyle bitsin.²⁸³

Ölçülerin (“vezin”) değişimi, yazınsal yapıtı, ritmik bir hâl almaya zorlar; böylelikle yapıt, mantıksal-kurallı bir “yapı” olmaktan çok, bir duygusal-ruhsal “olay” ya da “süreç” görünümü alır. Ayrıca, daha önce, Uşaklıgil yazınındaki müziksellik anlarının tümüne ortak olan bir ritmik hareket şemasından söz etmiştim: Müzik, yavaştan başlar, yükselir, zirve yapar ve boşalma ile son bulur. Ahmet Cemil’in kavradığı hâliyle yazınsal yapıtın hareket şemasının da müziğin hareket şemasıyla hemen hemen aynı biçimde gerçekleşmekte olduğunu görmekteyiz: “Veznin dalgaları” yavaştan gelir, yükselir, “şiddet”li bir zirve yapar ve “son nefes” ile boşalır. Demek ki yazınsallık ile müziksellik aynı hareket şemasını paylaşmaktadır.

Ayrıca, homojen yapıların kesintiye uğraması ve adlandırılmayan bir dışsallığa doğru metastatik bir açılma deneyimini adlandırdığımı belirttiğim ritm kavramının en uygun figürasyonunu dalga biçiminde bulduğunu söylemiş ve dalga biçiminin Uşaklıgil yazınındaki yeğin işlevini göstermiştim. Burada yazınsal ölçülerin “dalga” benzetmesiyle anılması bu anlamda manidardır. Ölçüler, Uşaklıgil’in yazınsallık anlayışında asla kendi içinde kapalı ve kendinde anlamlı

282 A.g.e., s. 131.

283 A.g.e., s. 132.

varlıklar olarak kurgulanmaz; ölçüler, sürekli değişim hareketi içinde düşünülür ve asıl anlamlarını o hareket içinde, modülasyon içinde bulurlar. Yazınsal üretimde esas olan, ölçülü olmak değil, ölçülerin modülasyonundan bir müzikselliğin yaratılmasıdır. Bu anlamda ölçüler hep, sürekli değişimin amblemi gibi olan dalga hareketi içinde kurgulanmaktadır. Dalgalık, yalnızca Uşaklıgil yazınında öykülenen öznelerin başına gelmez demek ki; aynı zamanda, bu özneleri öyküleyen yazınsal yapının bizzat kendisi de yerini ve anlamını dalga hareketi içinde bulmaktadır.²⁸⁴

Yazınsallık, müziksellik ve modülasyonlu olmak arasındaki sıkı bağların mevcudiyetini göstermeye çalıştığım bu bölümü sonlandırmadan önce, son olarak, modülasyonlu olmanın yazını yeğnilik düzlemine kayıtlı hâle getirdiğini söyleyeyim. Bu durumun en açık örneğini, Ahmet Cemil'in, yazınsal yapısını seslendirdiği gece toplantısı sahnesinde görürüz. Ahmet Cemil yapıtını okumaktayken, dinleyici kitlenin dikkatini yapıttaki ölçü modülasyonları ("vezin tebeddülü") çeker: "İlk önce dinleyenler bu vezin tebeddülünü fark etmiyor gibiydiler, sonra bir aralık İlhami Efendi eğilerek, kaşlarını çatarak kulak kabarttı; Süleyman Vahdet Efendi'ye dikkati davet eden bir işaretle baktı [...]"²⁸⁵ Ve bu modülasyonlar doğrultusunda Ahmet Cemil'in sesi de değişim silsilesi içine girer: "yükselerek [...] dalgalanarak [...] feşafişle geçerek [...] tıkanarak [...] sürüklenerek [...]"²⁸⁶ Bu modülasyonluluk hâli, nihayetinde yeğin bir ortamın oluşumuna yol açmaktadır. Yapıttan yayılan "sekir [sarhoşluk] veren bir şiir havası" tüm dinleyenleri, zeminsizleşmeyi ve yeğnilliği tanımlayan ontolojik kayma hâlini ima eden bir biçimde "yüksek bir mıntıkaya

284 Uşaklıgil, bir yazınsal ölçü dizgesi olan aruzun kalıplarının genel adı olan "bahir" sözcüğünün, aynı zamanda "deniz" anlamına da gelmesinden yola çıkarak bir sözcük oyunu yapar ve aruz ile modülasyonlu ilişkilere girme hâlini, aruzun "bahirleri arasında uzun ve geniş kulaçlamalarla yüz[mek]" olarak ifade eder. Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, s. 697.

285 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 258.

286 *A.g.e.*, s. 258-259.

doğru” sürükler ve “rüyaya benzeyen bir aleme dalmış gibi” yapar onları; hepsi, “[s]akit, mebhut [hayret]” kalakalırlar²⁸⁷: Bu hâl, yeğninliğin tanımlayıcı hâllerinden olan “vay be!” ya da şok hâlidir; ritmik bir *ek-stasis*'dir. Modülasyonlu olmakla tanımlanan ve modülasyonluluk hâli içinde alımlanan yazınsallık, ruh üzerinde yeğnin etkiler yapmayı hedeflemektedir ve gerçek muhatabını ve değerini bu etkiler içinde bulur. O hâlde özetle diyebiliriz ki yazının okuyucu/dinleyici karşısındaki esas meselesi, bildirmek, iletmek, anlamlamak ya da akıl yürütmek değil, bir derin ruhsal canlanmayı başlatarak duyarlılaştırmak, müzikselleştirmek ve nihayetinde yeğninleştirmektir.

Uşaklıgil'in Yazı Dilini Müzikselleştirme Stratejileri

Halid Ziya Uşaklıgil yazınının alımlayıcı karşısındaki esas meselesinin bilinçliliğe, yönelimselliğe, mantıksallığın kurallılığına çağrı yapan bir biçimde anlamlandırma ya da akıl yürütme olmadığını; bunun aksine, esas olanın, derin bir biçimde duygusal olanı ve arzuları ima eden bir biçimde müzikselliğin ve yeğninliğin üretilmesi olduğunu söyledikten sonra, bu bölümde, Uşaklıgil yazınında müzikselliğin fiilen nasıl sağlandığını göstereceğim. Bu bağlamda, Uşaklıgil yazınında gerçekleştirildiği hâliyle sözdizim üzerindeki derin dönüşümlere, sözdizimsel yapılar üzerinde müzikselliğin üretilmesi adına ne türden işlemler uygulandığına bakacağım.²⁸⁸

287 *A.g.e.*, s. 259.

288 Uşaklıgil yazını sözdizimi ya da getirdiği sözdizimsel yenilikler bakımından incelerken, burada yaptığım şeyin hiçbir biçimde, yetkin bir inceleme olduğunu ya da nihai sözü söylediğini elbette ki öne süreceğim konumda değilim. Bu durumun, öncelikli sebebi, benim dilbilim ya da biçembilim disiplini açısından yetkinlik iddia edebilmeme olanak verecek bir yeterli donanıma sahip olmamamdır; fakat diğer bir sebep de, Uşaklıgil yazını üzerine dilbilim ya da biçembilim

Bu noktada, bu tez çalışmasında, müziksellik nasıl tanımlandığını hatırlatmam gerekmektedir. Uşaklıgil yazınında, müziksellik, bir ifade dili olarak ya da anlaşılır bir gösterge dizgesi olarak tanımlanmaz; müziksellik, derin duygusal bir alan ile, yani ruh ile dolaysızca ilişkili olma olgusunu ya da deneyimini adlandırmak amacıyla mevcuttur. Bu hâliyle müziksellik, bilinçli özneler arasındaki bir iletişim dili olmanın aksine, yeğin bir alan olarak beliren duygusal ve arzusal alan ile temas hâlinde ortaya çıkan bir deneyim biçimidir. Derin duygusal olanın ve tekil özne arzulara ilişkin olanın taşıyıcı ortamı olarak müziksellikte esas olan, bu duyguların ve özne arzuların gündeme getirilmesi, mevcudiyetlerinin, apaçık ifade edilemese de, sezdirilmesidir. Müziksellik bu şekilde tanımladığım için, Uşaklıgil yazınında müziksellik üretilme biçimini incelerken, öncelikle, duygusal olanın ve özne arzuların işin içine katıldığı, metnin dokusu üzerine eklemlendiği yerlere dikkat çekeceğim. Metnin anlatıcısının ya da metindeki bir konuşucunun özne arzularının ya da derin duygusal alanının metin üzerinde açıldığı, işin içine katıldığı noktalarda, metnin ya da dilin müzikselleştiğini ve yeğinceştiğini kabul edeceğim. Bu bağlamda, Uşaklıgil yazınında sıkça karşılaştığımız “şiirsel” pasajlara ya da okuyucuya ilk bakışta müziksel gelebilecek kısımlara odaklanmaktan çok, gerçekten derin duygusal alanın ya da tekil özne arzuların açığa çıkmasına aracı olan ve çoğunlukla da gözden kaçırılması pek mümkün olan, “şiirsel” olmaktan çok kuru olduğu söylenebilecek olan kısımlara odaklanacağım. Ayrıca burada, herhangi bir Uşaklıgil metninin, herhangi bir müzik formuna (örneğin, senfoni, vals ya da sonat) benzediğini ya da bir müzik formu model alınarak yazıldığını, böyle bir şey gerçekten var olmuş

bağlamında, yol gösterici ya da yardım edici herhangi bir çalışmanın mevcut olmamasıdır. Bu sebeplerle, burada yapacağım incelemenin ve varacağım sonuçların, “el yordamıyla” ortaya çıkarıldığını ve daha kapsamlı bir dilbilimsel inceleme tarafından yanlışlanmaya ya da geliştirilmeye son derece açık olduğunu belirtmem gereklidir.

olabilecekse de, öne sürmeyeceğim.²⁸⁹ Çünkü burada tanımladığım ve Uşaklıgil yazınında işlediğini gösterdiğim hâliyle müziksellik, kurallı bir form, bir yapı ya da bir gösterge dizgesi olmaktan çok farklı bir biçimde, herhangi bir şekilde yapılaştırılmayan ve dizgeselleştirilemeyen bir derin ruhsallığın ortamı olmaktadır.

Çalışmamın bu bölümünde Halid Ziya Uşaklıgil'in, yazını derin duygusal alan ile ilişkili hâle getirmek, müzikseleştirmek ve böylelikle de yeğînleştirmek hedefi doğrultusunda kullandığı yazı stratejisinin belli başlı birkaç ögesini bulgulayacağım. Bu unsurların en başat olanı, Uşaklıgil'in metinlerinde oldukça sık bir biçimde karşımıza çıkan ve yazının dokusuna sessel değerler eklemlemenin yanında yazınsal metni bir tür kişisel konuşma, tekil ruhsal bir ifade hâline dönüştürme işlevi de gören "Ah! Oh!" ünlemleridir. Bu ünlemler ile aynı doğrultuda iş gören diğer ögeler ise, metnin anlatısının ya da metin içindeki bir konuşmacının duygusal/ruhsal konumunun işin içine katılmasının aracı olan "evet" ve "hayır" gibi, önermelere olumlayıcı ya da olumsuzlayıcı değer katan önerme ifadeleridir. Tüm bu ögelerin yazının müzikseleşmesi ve yeğînleşmesi açısından taşıdıkları değer belgin bir biçimde ortaya konulması amacıyla, bu ögeleri Emile Benveniste'nin sunduğu biçimiyle sözcelem kavramı çerçevesinde konumlayacağım. Şimdi, öncelikle, "Ah! Oh!" ünlemlerinin Uşaklıgil yazınındaki kullanım biçimlerini inceleyeceğim.

289 Türk yazın çalışmalarında yazın ile müzik arasında bu türden ilişkilerin kurulduğuna, örneğin Tanpınar'ın *Huzur* romanı bağlamında ya da Enis Batur'un *Acı Bilgi* metni bağlamında, şahit olduk ya da olmaktadır. Bu çalışmalarda açık ya da örtük olarak tanımlanan müziksellik ile benim bu tez çalışmasında tanımladığım hâliyle müziksellik arasında kavramsal bir fark olması dolayısı ile bu tür çalışmaların burada benim açımdan olumlu bir katkısı bulunmamaktadır. Bu doğrultudaki çalışmalar için, bkz. Tahir Abacı, *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000); Zeynep Bayramoğlu, *Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler: Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Tezler* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), s.40-49 ve 83-103.

Uşaklıgil Yazınında “Ah! Oh!” Ünlemlerinin Kullanımı

Uşaklıgil yazınında “Ah! Oh!” gibi ünlemler, ister metnin anlatıcısının olsun ister metin içindeki bir konuşmacının olsun, bir kişinin duygusal/ruhsal konumuna telmihte bulunmak, bu konumu açığa çıkarmak ya da yüzeye getirebilmek amacıyla sıkça kullanılmaktadır. Bu ünlemler, anlamsal açıdan boş birer kalıp olduklarından dolayı, yalnızca kullanıldıkları durum içinde bir anlam edinirler. Fakat bu anlam kesin hatlarıyla bilinebilir olmayan bir anlam görünümündedir. “Ah! Oh!” ünlemleri, zihinsel olarak belirlenebilir olmayan, salt duygusal bir içeriğin ifadesi olmaktadır. Bu ünlemler, içinde kullanıldıkları durumun tüm heyecanını kendi üzerlerinde toplar ve yazının dokusuna bu heyecanın sızmasını sağlarlar. Bu hâllerıyla, zihinsel içeriklerin değil, duygusal heyecanların taşıyıcı birimleri olarak iş görürler.

Bu bağlamda, “Beyaz Şemsiye” öyküsünün anlatıcısının ifade ettiği “ah!”, ünlemin yazının dokusuna taşıdığı heyecanın görülmesi açısından bir örnek olarak alınabilir. Öykünün anlatıcısı, evinin penceresinden sokağa bakarken, beyaz şemsiyeli bir kadını görür, kadın pencereye önce yaklaşmakta, sonra oradan uzaklaşmaktadır; daha sonra anlatıcı onun yine yaklaştığı görür ve “ah!” o noktada ortaya çıkar: “[N]ihayet bu çiçek demetinin kâmilten igtirâbından sonra penceremden çekilmek üzere idim, kayboldukları noktadan beyaz şemsiyenin tekrar zuhurunu gördüm: — Âh! Dönüyorlar, yine geçecekler, dedim.”²⁹⁰ Bu pasajda, beyaz şemsiyeli kadının aniden beliren mevcudiyetine ilişkin olarak ortaya çıkan “ah” ünleminin metne kattığı duygusal nitelikli heyecanın anlaşılması için, bu pasajın, oradaki “ah” ünlemi yokmuş gibi okunması yararlı olabilir. Eğer burada “ah” ünlemi olmasaydı, “[d]önüyorlar, yine geçecekler” ifadesi, salt bir bilgi içeriği (beyaz şemsiyeli bir

290 Uşaklıgil, “Beyaz Şemsiye,” *Küçük Fıkralar*, s. 180.

kadının dönüyor olması) ileten, anlatıcının gözünden bir olguyu (bu olgunun öznel ya da nesnel olmasının bu noktada pek bir önemi yoktur) olduğu gibi aktaran bir önerme ya da sözdizimsel bir yapı olarak kalırdı; fakat “ah” ünleminin varlığıyla birlikte, bu önerme bir kişinin duygusal konumuna telmihte bulunma yeteneği kazanmakta ve böylelikle de bildirişimsel kuruluktan kurtulup duygusal bir heyecanın taşıyıcısı olabilmektedir. Bu “ah!” ünlemiyle birlikte, yalnızca beyaz şemsiyeli kadının dönüyor olduğunu değil, aynı zamanda bu olguya yönelik bir duygusal/arzusal yatırım yapmış olan bir kişinin (anlatıcının) duygusal konumunun mevcudiyetine dair bir şeyleri de görmüş oluyoruz. “Ah!” ünlemiyle birlikte, anlatıcının önermesinin bildirişimsel içeriğine, anlatıcının duygusal konumuna dair bir vurgu da katılmış olmaktadır. Anlatıcı, “ah!” diyerek, kesin olarak belirlenebilir bir anlamı, içeriği, bilgiyi iletmekten çok, kendi öznel duygusal konumuna imada bulunmakta ve beyaz şemsiyeli bir kadının dönüyor olmasından çok; beklediği, istediği, arzuladığı ve bir duygusal iç alan içinde anlamını bulan bir varlığın dönüyor olduğunu söylemektedir. Kısacık bir “ah!” sayesinde bütün bir duygusal konum, kesin hatlarıyla olmasa da açığa çıkarılmış olmaktadır.

Japon hayku yazı biçiminden söz eden Roland Barthes “Ah! Oh!” gibi ünlemlerin hayku geleneğinde “ünlemlerle bir hecenin sık sık ve kodlanmış biçimde kullanılması” olarak tanımlanan *kireji* tekniği biçiminde ortaya çıktığını belirtir.²⁹¹ “[B]ir tür şiirsel noktalama, tıpkı müzikteki *forte*, *crescendo*, vb. gibi” olan kireji (ve kirejinin biçimlerinden biri olarak “ah! oh!” ünlemleri) yardımıyla kişi “kendi ruh hâline telmihte bulunur.”²⁹² Kirejinin ruhsal heyecanı aktarma işlevinden hareketle Barthes, “ah! oh!” ünlemlerine dair, Uşaklıgil yazınındaki karşılığını ileride

291 Roland Barthes, *Romanın Hazırlanışı*, s. 127.

292 *A.g.e.*, s. 127. İtalikler yazara aittir.

inceleyeceğim şu önermeyi ortaya atar:

Ben kişisel olarak bu fazlasıyla yazınsal nitelikli ünlemleri [yani “Oh! Ah!” gibi ünlemleri] severim; sözdiziminin *gerginliğini azaltıyormuş* gibi gelir bana; sözdizimde ani bir çökme yaratıyor gibi, *sav ileri sürme* [Fr. *thétique*] unutuluyormuş, özne/yüklem kuralı denetim-dışı kalıyormuş gibi; kısacık bir hıçkırık ya da bir susma (müzikteki gibi).²⁹³

Barthes’ın “ah! oh!” ünlemlerini betimlerken müziksel analogilere başvurması ve bu ünlemleri müziksel tempo imleri olan “*forte, crescendo*”ya ve “susma”ya [genellikle “es” diye bilinir bu] benzetmesi, benim, Uşaklıgil’in, “ah! oh!” ünlemleri aracılığıyla yazıyı müzikselleştirdiği yönündeki iddiam bağlamında manidar olmaktadır. Bu ünlemlerin yazıyı müzikselleştirmesinin sebebi ise, kuralcı sözdizimsel yapı (özne-yüklem) üzerinde gerçekleştirdikleri derin dönüşümde aranmalıdır. Barthes, sözdizimde “ani bir çökme[den]” söz ediyor. Uşaklıgil yazınında da bu ani çökmenin birçok karşılığının bulunduğunu görelim şimdi. Bu bağlamda “ah! oh!” ünlemlerinin bolca kullanıldığı bir metin olan *Mai ve Siyah*’a bakalım.

Romanın henüz başında Ahmet Cemil, bir vals müziğini dinlemekteyken psişik bir değişime uğrar ve müzik onun gözünde birtakım görüntülerin uyanmasına yol açar. Ahmet Cemil’in “bârân-ı elmas” olarak adlandırdığı bu müziğin ve bu görüntü akışının mevcudiyetinin doğurduğu duygu yükü, bir “ah!” ünlemi içinde kaydedilir ve bu kaydın devamında kuralcı sözdiziminin (özne-yüklem) çöktüğü, bunun yerine, yüklemsiz öznelerin ya da nesne parçalarının yazı dilini işgal ettiği görülür:

Ah! Bu bârân-ı elmas... Bahçenin râkid havasını dağıtan, içinde bir aşk nefhası, sıcak ve baygın bir nefes gibi sanki ta göklerin sezilmeyen yüksekliklerinden dökülen bu nağmeler... Kâh kalbin en derin noktalarından geliyormuşçasına deruni, pest, sanki sâkit; kâh bir teessür feveranına inikas etmişçesine patlayarak, feryat ederek; bazen bir şikâyet nâlesi, bazen makhuriyet iniltisi... [...] Bârân-ı elmas!²⁹⁴

“Ah!” ünleminden sonra art arda gelen ifadelerin herhangi bir yüklem ile

293 A.g.e., s. 127-128. İtalikler yazara ait.

294 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 35-36.

bağlanmadığı görülmektedir. Bize “bu bir bârân-ı elmas (idi)” ya da “bu nağmeler (şöyle böyle idi)” denmez; yalın hâlleriyle, bir zaman/kişi/fiil kipi içine sokulmadan sunulurlar. Bu hâlleriyle yüklemsiz mevcudiyetler, mantıksal bir bilgi içeriği taşımaktan çok, bir müzik dinleme anı içinde sanki şoka uğramış birinin ağzından kontrolsüz bir biçimde dökülen söz parçaları olarak belirirler. Zaten “ah!” ünleminden sonra gelen ifadelerde yer alan “sezilmeyen yükseklikler,” “en derin noktalar,” “deruni” sözcükleriyle, bir derinliğin mevcudiyetine çağrıda bulunulması, “ah!” ünleminin kuralcı sözdizim üzerinde yarattığı, duygusal derinliğe doğru gerçekleşen bir çökmenin işareti gibi olmaktadır. Denilebilir ki “ah!” ünlemi, yazı dili içinde derin duygusal bir konuma işaret eden bir alan açmakta ve bu alan, mantıksal, kurallı sözdizimsel yapılar tarafından değil, parçalı ve kendi anlamını öznel bir konum (Ahmet Cemil’in ruhu) içinde bulan söz parçaları tarafından doldurulmaya uygun olmaktadır. Tüm bu söz parçaları, Ahmet Cemil’in ruhsal konumuna telmihte bulunmaları ölçüsünde bir değer kazanmaktadır.

“Ah! Oh!” ünlemlerinin yazı dili içinde, mantıksal ve kurallı sözdizimin âni çökmesine sebep olan bir alan açıyor olması olgusuna dair örnekleri yine *Mai ve Siyah*’ta açık bir biçimde görürüz. Örneğin Ahmet Cemil, geçmiş okul hayatını düşünürken anlatıcı şu ifadeyi kullanır: “O zamana kadar henüz hayatın ilk faslını bile okumamıştı. Ah! Mektepte geçirdiği zamanlar...”²⁹⁵ Yine buna benzer biçimde, Ahmet Cemil bu kez arkadaşı Hüseyin Nazmi’nin zengin bahçesi ile kendi evinin fakir bahçesi arasında zihninde bir karşılaştırma yaparken anlatıcı şu ifadeyi kullanır: “Evlerinin bahçesine [...] nazır bir pencere... Ah! Hüseyin Nazmi’nin kütüphanesinin penceresi, o güneşle dolu bahçe, o ziya telatumu, o sahra kokusu, orada duyulan fikir

295 A.g.e., s. 47.

hazı...²⁹⁶ Ya da romanın sonunda Ahmet Cemil tüm hayat serüveni üzerine düşünmekteyken ortaya çıkan “ah!”: “Ah! Biçare hırpalanmış, ezilmiş hayat!... Mai bir gece ile siyah bir gece arasında geçen şu nasipsiz, bahtsız ömür!... Bir bârân-ı elmas altında inkişaf ederek şimdi bir bârân-ı dürr-i siyahın altında gömülen o emel çiçekleri!...”²⁹⁷ Tüm bu örneklerde “ah!” ünlemini izleyen ifadelerin herhangi bir özne-yüklem kuralı içine yerleşmeden öylece kaldığı görülmektedir. Ahmet Cemil okul hayatını düşünürken, bize “mektepte geçirdiği zamanlar (güzeldi ya da kötüydü, şöyleydi, böyleydi...)” denilmez, “mektepte geçirdiği zamanlar” a nasıl bir anlam verilmesi gerektiği, bunun ne tür bir psikolojik içeriği ifade ettiği meselesi mantıksal bir çözüme sahip olarak sunulmaz; bu ifade kendi anlamını bir tek Ahmet Cemil’in tekil duygusal/ruhsal konumuna göndermede bulunmak suretiyle kazanır.

Yukarıdaki örneklerde ortaya çıkan “Ah!” ünleminin açtığı anlam alanı, mantıksal ve kurallı sözdizimsel yapılar aracılığıyla oluşturulan anlam alanından farklı olmaktadır. Kurallı sözdizimsel yapılara ait bildirişim mantığı, doğrudan duygusal konuma vurgu yapan “ah!” ünleminin yazı dili içinde açtığı alanda ikincil hâle gelmekte ya da tümünden iptal olmaya doğru gitmektedir. “Ah!” ünleminin açtığı alanın içine giren ya da dağınık bir biçimde oraya doluşan ifadeler ile, okuyucuya bir nesnel olgular bütünü olduğu gibi betimlenmesi ve bildirilmesinden çok, bu olgular ile bir biçimde ilişkili olan bir öznel duygusal/arzusal konumun mevcudiyeti gündeme getirilmek istenmektedir. Böylelikle de bu ifadelerin taşıdığı bildirişim nüvesi daha geniş ve farklı bir bağlamın, derin ruhsal bir konumun duygu yükünün kapsamı içine sokulmaktadır. Esas mesele, Hüseyin Nazmi’nin kütüphanesini düşünen Ahmet Cemil’in zihninde beliren “Ah!” ünleminin ardından gelen

296 *A.g.e.*, s. 78-79.

297 *A.g.e.*, s. 398-399.

“bahçe”nin, “ziya telatumu”nun vd. gerçekçi betimlenmesi değil, bu nesnelerin betimsel değerlerinden daha geniş ve kapsayıcı olan öznel duygusal değerlerinin Ahmet Cemil’in ruhsal konumuna telmihte bulunacak bir biçimde öne çıkarılmasıdır. Buradaki “ah!” ünleminin işlevi de tam olarak, yazının dilinde bu duygusal değerlerin oluşmasını sağlamaktır. Başa konulan bir “ah!” ile birlikte, artık biliriz ki o “bahçe” ya da “ziya telatumu,” birer nesnel görüngü olmaktan çok, Ahmet Cemil’in yoğun bir arzusal yatırım yaptığı öznel kendilikler hâline gelmiştir. Böylelikle de “o bahçe güzeldi ya da Ahmet Cemil için şu anlamı ifade ediyordu” türünden bir kurallı ve bildirişim nitelikli sözdizimsel yapıya gerek kalmadan, o “bahçe” ile Ahmet Cemil’in ruhsal konumu arasında niteliği kesin olarak belirlenebilir olmayan bir duygusal bağ kurulmuş olur.

Uşaklıgil yazınında ortaya çıktığı hâllerıyla “Ah! Oh!” ünlemlerinin sözdizimsel yapıların özne-yüklem kuralını tahrip eden özelliğinden söz ettikten sonra, şimdi bu ünlemlerin bir başka özelliğini, bu ünlemlerin salt psikolojik bir dile indirgenemeyen öğeler oluşundan söz edeceğim. Bu bağlamda, Uşaklıgil yazınında “ah! oh!” ünlemlerin kullanımını incelemeye başlarken alıntıladığımız “Beyaz Şemsiye” öyküsündeki pasaja yine dönelim. Orada anlatıcı tarafından kullanılan “Ah!” ünleminin, anlatıcının pencereden gözlediği beyaz şemsiyeli bir kadının âniden belirişi (“zuhuru”) ile ilişkili olduğunu söylemiştim. Yani dışarıda bir nesne (beyaz şemsiyeli kadın) belirlemektedir ve bu belirişin verdiği şaşkınlık ya da hayret hâli içinde anlatıcının dilinden bir “ah!” dökülmektedir. Demek ki bu “ah!” psikolojik bir iç kurgunun ya da olay örgüsünün dolaylı ürünü olmaktan çok, psikolojiye dışsal olan bir nesnenin âniden belirişinin anlatıcı-öznenin dilindeki dolaysız ifadesi olmaktadır. Buradaki “ah!” psikolojik rejimin diline değil,

psikolojinin âni bir dışsallık tarafından aşındığı, şoka uğratıldığı bir durumun diline aittir. Hayku geleneğinde “ah! oh!” ünlemlerinin kullanım biçiminden söz ederken Barthes, bu ünlemlerin “zihinsel sarsıntı” hâlini kaydetmenin bir yolu olduğunu ve nesnenin “yarattığı etkiyle değil,” doğrudan “nesnenin belirmesiyle ilgili ol[arak]” ortaya çıktığını belirtir.²⁹⁸ Yani esas mesele, “ah! oh!” ünlemlerinin, bir psikolojik etkinin/içeriğin/anlatının ifadesi olmaktan çok, psikolojinin âniden beliren bir dışsallık (dış nesne) tarafından tahrip edilmesi hâlinin ya da şokun ifadesi olduğunu görmektir. Dışsallığın âniden belirmesi durumunu Barthes, “[ö]znenin (yazan ya da okur) *şeyin kendisi* tarafından ansızın yakalanması” olarak açıklar.²⁹⁹ “Beyaz Şemsiye” öyküsünün yukarıda değindiğim pasajında ortaya çıkan “ah!” ünleminin bu bağlamda, bir dışsallığın belirmesiyle ilgili olduğunu ve anlatıcı-öznenin “şeyin kendisi” (beyaz şemsiyeli kadının belirişi) tarafından yakalanmasının ifadesi olduğunu söyleyebiliriz. Şimdi bu durumun Uşaklıgil yazınındaki örneklerinden birkaçına bakalım.

“Bir Seyahat Sahifesi” öyküsünde, İtalya’da, evli bir kadın ile yaşadığı bir sevişme serüvenini anlatan bir karakter ile karşılaşırız. Bu karakter, bir gece kadının kaldığı otel odasında onunla birlikteyken aniden odanın kapısı açılır ve içeriye kadının kocası girer ve kocanın içeriye girişini anlatırken karakterin dilinden bir “Oh!” dökülmektedir: “[B]irden oda kapısının açıldığını işittik. O kolunu çekti, başımızı çevirdik. Oh! Azizim!... [...] Tahmin ettin, değil mi? Kocasının karşısında idik.”³⁰⁰ Bu parçada “Oh!” doğrudan dışsal bir nesnenin (kadının kocası) belirmesine, bu nesnenin özneyi ansızın yakalamasına ilişkindir. Zaten özne de, bu ansızın yakalanma durumunun yol açtığı psişik sarsıntıyı ya da şoku “[b]en yerimde

298 Barthes, *a.g.e.*, s. 151.

299 *A.g.e.*, s. 153.

300 Uşaklıgil, “Bir Seyahat Sahifesi,” *Bir Şi’r-i Hayal*, s. 61.

sallanıyordum, gözlerim bulandı” ifadesi ile kaydetmektedir.³⁰¹ Özne “oh!” ünlemiyle birlikte, metnin dokusunda bir tahribat yaratmakta, ansızın metnin dışındaki bir alana, bir dışsal nesneye/olguya açılmış gibi yapmaktadır. Burada ortaya çıktığı hâliyle “oh!” ünlemi, bir dışsallıkla karşılaşmış bir öznenin şoku ifade etme biçimi olmaktan başka, herhangi bir anlamsal ya da simgesel dizge içinde değerlendirilebilecek olan bir anlama sahip değildir. “Oh!” bir öznenin dışsallığa ansızın açıldığı tekil bir anın içinde anlamını bulur; bu tekil âna ait anlam herhangi bir biçimde genelleşmeye, dizgeleşmeye uygun bir özelliğe sahip değildir. Bu anlamda, “Oh!” ünlemi, psikolojik/anlamsal/simgesel bir dizge kurmaz.

Dizgeleştirilemez olan bir ifade biçimi olarak “oh!” ünleminin bir diğer örneği, yine *Mai ve Siyah*’ın Ahmet Cemil’i üzerinden ortaya çıkar. Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi’nin odasındadır, efkarlanır ve ışık arzusuyla pencerenin panjurlarını kaldırır: “Sabırsızca, bütün varlığına sirayet eden bu zulmetten artık kurtulmak istiyormuşçasına pencereyi açtı, panjurları itti, güneşin coşkun ziyasıyla beraber yazın baygın havası odaya hücum etti. Boğuluyormuş gibi bu havayı olanca kuvvetiyle teneffüs etti! Oh!...”³⁰² Bu parçanın sonunda ortaya çıkan “Oh!” ile birlikte bu parçanın ait olduğu paragraf da sona ermektedir; yani Ahmet Cemil odağından anlatılan bu “teneffüs” anında beliren “Oh!” ünlemi herhangi bir biçimde bir başka sözdizimsel yapı içerisinde tamamlanmadan öylece bırakılır. Ahmet Cemil odağından bakan anlatıcı “Oh!” der ve bu “Oh!”un ne anlama geldiğini (teneffüs edilen havanın güzelliği, teneffüs etmenin Ahmet Cemil’e iyi gelmesi vd.) kesinlememize olanak verecek bir mantıksal yapı içinde anlatılaştırmadan öylece bırakır. Orada, örneğin “Ahmet Cemil kendini iyi hissetmişti” tümcesi gibi bir

301 A.g.m., s. 61.

302 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 73.

anlatılaştırma çabası yoktur; bunun yerine, anlamlı bir anlatı ögesi olmaktan çok, anlamsız ya da anlamı belirsiz bir sessel ifade olan “Oh!” ünlemi kullanılmaktadır. Böylelikle de sözdizimsel yapıların birbiri ardınca ilerlemesiyle oluşan anlatının ansızın kesilmesi, bir “Oh!” hâlinde tutulup kalması sonucu doğmaktadır. “Oh!” anlatının akışı içinde bir şok etkisi üretmektedir. Ayrıca bu parçada görülen “Oh!” ünleminin, Ahmet Cemil’in pencereden gelen ışık ve hava ile, yani dışsal nesneler ile karşılaşmasının dolaysız bir ürünü olduğunu da söylemeliyim. Öznenin dışsallığa açılma anının tekil ve genelleştirilemeyen/anlatılaştırılamayan ifadesidir. Bu “Oh!” psikolojik nitelikli değildir, çünkü “Ahmet Cemil kendini şöyle hissetti, böyle duydu” türünden psikolojik içerik aktaran tümceler kullanılmaz; bunun aksine, psikolojiye indirgenemez olan, belki psikolojik düzen ile olmaktan çok, Ahmet Cemil’in bedensel varlığıyla (teneffüs anında ciğerlerden gelen “Oh!” sesi) ilişkili olarak ortaya çıkan bir “Oh!” denilir yalnızca.³⁰³ Bu noktada, psikolojik bir yorumda bulunmamıza ya da anlamsal ve simgesel bir çıkarım yapmamıza olanak verecek bir düzen söz konusu değildir. Anlatı (anlamlandırma) akışını kesen “Oh!”, anlatı dokusunun dışında bir alana (Ahmet Cemil’in ruhu ya da bedensel varlığı) çağrıda bulunmak suretiyle yorum karşıtı, anlamlama karşıtı bir niteliğe sahip olur.³⁰⁴

Buraya kadar, “Ah! Oh!” ünlemlerinin Uşaklıgil yazınında, yazı dilinin duygusal değer edinmesi, öznenin ifade ve temsil dışı kalan duygusal/ruhsal konumuna telmihte bulunmak suretiyle kurallı ve bildirişimsel sözdizimsel yapılar

303 Uşaklıgil yazınında “Ah! Oh!” ünlemlerinin dışsallığın âni belirmesiyle ilişkili olarak ortaya çıktığı pasajlardan bazıları da şunlardır: *Aşk-ı Memnu*’nun çocuk karakteri Bülent, yeni odasının perdelerini görünce “[y]a perdeler... Oh! Bizim de şimdi ipekli ve tüllü perdelerimiz var” der. Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 133. Cinayet işlemiş olan ve bunu sorgu odasında polise anlatan bir karakter “Oh!... Gözlerimin önünde hâlâ kan görüyorum” der. “Daire-i İstintakta,” *Bir Hikaye-i Sevdâ*, s. 40. *Nesl-i Ahîr*’in Nüzhet’i bir anda ufuk manzarası ile karşılaşır ve bu anda “Oh! Afâk ne güzeldi” der. *Nesl-i Ahîr*, s. 109.

304 Roland Barthes da *kireji* (“ah! oh!”) biçimi kullanımıyla birlikte haykunun yorum karşıtı bir niteliğe sahip olduğunu öne sürer. Bkz. Barthes, *Romanın Hazırlanışı*, s. 151-152.

üzerinde derin bir dönüşümün gerçekleştirilmesi ve dışsallıkla âni bir karşılaşmanın getirdiği psikik sarsıntının ifade edilmesi gibi işlevlerle kullanıldığını gösterdim. Şimdi, son olarak, daha önce kısmen değindiğim bir meseleden, bu ünlemlerin anlatı rejiminin dışında hareket ettiğinden söz edeceğim. Uşaklıgil yazınında “ah!oh!” ünlemlerinin anlatı akışında bir kesinti yarattığını belirtmiştim. Bu ünlemlerin mevcudiyeti ile birlikte, sanki anlatının içinde anlatının dışına çıkılıyormuş gibi olmaktadır. Bir nesnenin belirmesine ilişkin olarak ortaya çıkan bu ünlemler yoluyla sanki metnin dışındaki bu nesneye bir anlığına dokunuyormuş, anlatı rejiminin iptal olduğu noktada onu dolaysızca duyumsuyormuş gibi oluruz. Bu hâliyle “ah! oh!” ünlemleri, anlatı rejiminin sekteye uğraması durumunun ifadesi ve amblemi olarak gerçekleşir. Bu durumun kendisi de Uşaklıgil yazınında ayrıca kaydedilir. Örneğin, daha önce Uşaklıgil yazınında yeğenlik dalgalanması hareketinden söz ederken değindiğim “Solgun Demet” öyküsünün anlatıcı-karakteri bir yeğen deneyimini anlatmaya başlar, fakat anlatısını aniden bir “Oh!” ile keser ve hemen ardından anlatı rejiminin imkânını sorgular:

Güya bir dest-i gayr-i mer’i odanın içine avuç avuç esmer kurdeleler serpiyor, bunlar havada kalarak, birbirine dolanarak, gittikçe çoğalıyor, çoğalıyor ve nihayet... Oh! Bilmem, bütün bu anlatmak istediğim gece ile şu dakikada bende doğan hissi tasvir etmiş olacak mıyım?³⁰⁵

Bu parçadakine benzer bir anlatı kesilmesi durumuyla “Bir Demet Çiçek” öyküsünde karşılaşırız. Kırsal bir bölgede gezintiye çıkmış olan anlatıcı-karakter, ansızın ortaya çıkan iki çocuğu görür ve bu çocukların yüzlerini betimleme çabasına girmişken bu çaba bu kez bir “Ah!” ile kesintiye uğrar: “Küçüğü – kız – mahzun, erkek, bilakis pür-neşve görünüyordu; fakat ikisinin de çehresinde... Ah! nasıl tarif etmeli?”³⁰⁶ Yine bir “ah!” ünleminin ardından gelen ve anlatma sorununa değinen diğer örnek ise

305 Uşaklıgil, “Solgun Demet,” *Solgun Demet*, s. 20.

306 Uşaklıgil, “Bir Demet Çiçek,” *a.g.e.*, s. 112.

“Beyaz Şemsiye” öyküsünde karşımıza çıkar. Anlatıcı, beyaz şemsiyeli kadını yıllar geçtikten sonra bir kez daha görür; fakat kadının yıllar önceki mutlu hâlimden eser kalmamıştır ve bu yıkkın kadın bir anlığına anlatıcıya dönüp bakar: “Bir saniye için başını çevirdi, ancak o kadarcık bana baktı, ah! Şu dakikada bu bakma anının bende uyandırdığı hüznü anlatabilmek imkânsızdır.”³⁰⁷

Yukarıda alıntıladığım üç örnekte ortak olan şey, hepsinde anlatı akışının bir “ah! oh!” ünlemi ile kesintiye uğraması ve bu kesinti anının hemen ardından, örnekleme sırasıyla “tasvir,” “tarif” ve “anlatabilmek” sözcükleriyle adlandırılmış olan ve benim genel olarak “anlatı rejimi” ifadesiyle karşıladığım bir bilinç etkinliğinin imkânına yönelik bir kuşkunun anlatıcı tarafından ortaya konulmasıdır. Uşaklıgil yazınında “ah! oh!” ünlemlerinin, mantıksal sözdizimsel yapılar aracılığıyla kurulan anlam ve anlamlama dizgesinin dışında konumlanan tekil bir duygusal/ruhsal alana telmihte bulunduğunu daha önce belirtmiştim. Anlamlama dışı bir niteliğe sahip olan bu ünlemler, anlamlamaya dayalı anlatı rejiminin askıya alınması durumunun amblemi olmaktadırlar. “Tasvir,” “tarif” ve “anlatabilmek” kategorilerine girmeyen bir mevcudiyetin Uşaklıgil yazınında edindiği en belirgin ifade biçimlerini oluşturmaktadır bu ünlemler. Anlatmayı esas alan bir mantıksal dilin öğeleri değil, anlatı kategorisine sokulamaz olan bir şeyleri (“his,” “hüzün,” kısaca ruh) ifade etmek gibi paradoksal bir çabayı esas alan bir dilin öğeleridir bunlar.

Ayrıca tam da bu noktada, bu ünlemlerin yeğinlik ile ilişkisi de ortaya çıkar. *Mensur Şiirler*’de imgesellikten söz ettiğim bölümde, yeğinlik ile anlatı rejimi ya da anlatma fiili arasında bir karşıtlık ilişkisi olduğunu söylemiş ve yeğinliğin

307 Uşaklıgil, “Beyaz Şemsiye,” *Küçük Fıkralar*, s. 193.

mevcudiyetiyle anlatının askıya alınması durumunun bağlantılı olduğunu belirtmiştim. Bu bağlamda, anlatı rejiminin kesintiye uğraması deneyiminin Uşaklıgil yazınındaki amblemi olan “ah! oh!” ünlemlerinin, yazı dilinin yeğînleştirilmesi açısından önemli bir role sahip olduğunu söyleyebilirim. Yazı dilini, yeğînlik deneyiminde de karşımıza çıktığını daha önce söylediğim ifade ve temsil dışı mevcudiyetler ile ilişkili hâle getirmek suretiyle bu ünlemler, anlatı rejiminin iptal edilmesine yol açar ve yazınsal metni yeğînlik deneyiminin bir sahnesine dönüştürür. Bu ünlemler, anlatıya dayalı yönelimsel bir dile değil, müzikselliğin ortamı olmakla tanımladığım tekil ruhsal mevcudiyeti ifade etmeye çabalayan yeğîn bir dile ait öğelerdir.

Sözcelem

“Ah! Oh!” ünlemlerinin, sözdizimsel yapıların ilerleyişi esası üzerine kurulan anlatı rejiminin dışında hareket ettiğini ve özne-yüklemde oluşan kurallı sözdizime anlatıcı ya da konuşan öznenin duygularına ve arzularına telmihte bulunan daha derin bir mantık yoluyla zarar vermektedir. Bu hâliyle bu ünlemler, anlatı dilinden çok, konuşan öznenin duygularını, arzularını ve niyetlerini belirgin bir biçimde ortaya koyan bir konuşma diline yakın durmaktadırlar.³⁰⁸ Anlamsal açıdan boş birer kalıp

308 *Mensur Şiirler'*den söz ederken, Uşaklıgil'in, mahalle kadınlarının dili olarak gördüğü günlük dil kullanımını yadsıdığını belirtmiştim. Bu durum, ilk bakışta, Uşaklıgil'in konuşma diline karşı olduğu gibi bir izlenimi yansıtırsa da, işin aslı öyle değildir. Uşaklıgil, sokakta kullanılan dilin kabalığını yadsırken, tarihsel süreç içinde zarara uğramış bir konuşma dilinin yeniden gündeme gelmesini savunmaktadır: “Türkçenin başlıca güzelliklerinden biri konuşma dilinin zevkine, safasına doyulamayan inceliğinde, hoşluğunda idi. Bunu geçmiş zamana atfederek “idi” diye işaret ettim; zira dikkat etmemek, ve dikkat ettikçe eseflenmemek mümkün olmuyor ki konuşma dili, yıllardan beri – nasıl tâbir etmeli – kibar edasından, zarif vasfından, günden güne artan ziyanlarla bir inhitat devresine girmiş, sohbet meclislerinden, ev toplantılarından, hususiyle mektep sıralarından yuvarlana yuvarlana sokak kaldırımlarının üzerine düşmek zilletine inmiştir.” Uşaklıgil, “Konuşma Dili,” *Sanata Dair*, cilt. 3, s. 115. Uşaklıgil'in yazın yapıtında

gibi olan ve kullanıldıkları her yeni durumda/bağlamda yeni bir anlam ya da tekil bir duygusal içerik dışı vurmaları nedeniyle anlamsal olarak kendi içinde kapalı bir sözdizimsel yapı oluşturmayan bu ünlemler, Uşaklıgil yazınında anlatıcı/konuşan öznenin tekil duygularını, arzularını hem anlatıcı/konuşan öznenin anlatısının hem de metnin dokusunun içine yerleştirmek gibi bir işleve sahiptirler. Böylelikle bu ünlemler, içinde yer aldıkları metni bir sözdizimsel yapılar bütünü olmaktan çıkarıp, onun, konuşanın ruhsal konumuna vurgu yapabilen bir konuşma akışı ya da düzeni kazanmasına neden olurlar. “Ah! Oh!” ünlemleri yoluyla anlatıcı/konuşan öznenin sözdizimsel bir yapılaşma içerisinde ifade edilemeyen tekil duygusal ve arzusal konumu anlatının içine katılmış olur. Bu bağlamda, “Ah! Oh!” ünlemlerinin ve Uşaklıgil yazınında aynı doğrultuda kullanılan diğer yazı ögelerinin bu işlevini kavramsallaştırmak amacıyla, Emile Benveniste’nin ortaya koyduğu sözcelem kavramından yararlanacağım.

Benveniste, sözcelem kavramıyla birlikte, dil incelemelerinde sıklıkla birbirine karıştırılan iki olgu arasında bir ayrım getirmeyi hedefler. Bu olgular, “biçimlerin kullanımı” ve “dilinin kullanımı” olarak adlandırılır.³⁰⁹ Benveniste, biçimlerin kullanımı derken “[dilsel] biçimlerin genellikle ortaya çıkmalarını sağlayan ya da zorunlu kılan dizimsel koşulları belirleyen bir kurallar bütünü[nü]” kastetmektedir.³¹⁰ Yani, biçimlerin kullanımı, benim bu tez çalışması boyunca “sözdizimsel yapı” olarak adlandırdığım özne-yüklem gibi kurallar temelinde işleyen dil yapılarını adlandırır. Biçimlerin kullanımından tümüyle ayrı olan dilin kullanımı ise, “şu ya da bu biçimde tüm dili etkileyen bütünsel ve değişmez bir işleyiş düzeni[ne]” karşılık

gerçekleştirmek istediği şey de, bu pasajda betimlenen zarif konuşma dilini yeniden devreye sokabilmek, dile konuşma anındaki canlılığı yeniden kazandırabilmektir.

309 Emile Benveniste, “Sözcelemin Biçimsel Dizgesi,” çev. Erdim Öztokat, *Genel Dilbilim Sorunları* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995) içinde, s. 138.

310 A.g.m., s. 138.

gelir ve sözcelem olarak adlandırılan şey, bu işleyişin kendisidir: “Sözcelem bireysel bir kullanım edimiyle dilin işleyişe geçirilmesidir.”³¹¹ Sözdizimsel yapılardan farklı olarak, kişisel bir edim, işleyiş, süreç olan sözcelemde önemli olan bu sürecin sonunda üretilen sözdizimsel yapı ya da “sözce” olmaktan çok, bizzat bu sürecin, yani dili kişisel olarak kullanma sürecinin kendisidir: “Sözceleme özgü koşula dikkat etmek gerekir: konumuz bir sözce oluşturma edimidir, sözcenin metni değil. Bu edim, konuşucunun dili kendi adına işleyişe geçirme olgusudur.”³¹² Sözcelemi ve sözcelemin “sözcenin metni[nden]” ya da benim adlandırdığım biçimiyle “sözdizimsel yapıdan”³¹³ ayrımını daha basit olarak kavramak adına şöyle düşünelim: Eğer ben sokakta karşılaştığım birisine heyecanlı bir biçimde bir şeyler anlatmaya başlarsam benim anlatma edimim bir sözcelem oluşturacaktır; ama eğer benim anlattığım şeyler deşifre edilip de yazılı bir metin hâline getirilirse benim anlatma anındaki heyecanımın, duygusal vurgularımın görülmez olacağı ve salt birtakım sözdizimsel yapılar bütünü olacak olan bu metin bir sözce metni oluşturacaktır. Yani anlatıcı-benin sözcelemde işin içine kattığı kişisel ve duygusal vurgular, sözce metni üzerinde silinecektir. Tam da bu noktada sözcelemin özgül niteliği ortaya çıkmaktadır: “Dilin bireysel üstlenim edimi konuşan kişiyi sözüne katar. Bu, sözcelemin oluşturu bir verisidir. Konuşucunun sözceleminde yer alması, her söylem ediminin bir iç gönderim özeği oluşturmasına neden olur.”³¹⁴ Sözcelem, konuşan öznenin duygusal ve arzusallık konumunun, niyetlerinin dikkate alınmasını sağlayarak, onun ürettiği sözceler mantıksal-kurallı yapılarına karşı,

311 A.g.m., s. 138-139.

312 A.g.m., s. 139.

313 Sözdizimsel yapı nosyonunu ve bu nosyonun sözcelem ile kurduğu karşıtlık ilişkisini Julia Kristeva da Louise-Ferdinand Céline'in yazı üslubunu inceleyen bir bölüme sahip olan *Korkunun Güçleri* adlı yapıtında bu nosyonu ve sözcelem ile ilişkisini net bir biçimde tanımlamadan kullanmaktadır. Bunun için, bkz. Kristeva, *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*, çev. Nilgün Tütal (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004).

314 Benveniste, a.g.m., s. 140.

konusanın “bir iç gönderim özeği” olarak ruhsal durumunun vurgulanmasına ve baskın çıkmasına neden olmaktadır. Öyleyse diyebiliriz ki mantıksal-kurallı sözdizimsel yapılar üzerinde ortaya çıkmayan anlatıcı/konuşan öznenin tekil duygusal ve arzusal konumu, dilin bireysel olarak üstlenilmesi ve işleyişe geçirilmesi edimini adlandıran sözcelem anında ifade kazanabilmektedir. Bu hâliyle sözcelem, ifade ve temsil dışı (sözdizimsel yapı dışı) bir alanda konumlanmış olan tikel duygusal derinliğin ifade edilmesi durumunu betimlemeye yarayan bir kavram olmaktadır.

Uşaklıgil yazınında anlatıcı/konuşan öznenin duygularını, arzularını ima eden sözcelem mantığının özne/yüklemden oluşan kurallı sözce yapıları karşısında öne çıkarılması adına ne tür yazı stratejilerinin kullanıldığını incelemeye geçmeden önce, Uşaklıgil yazınında karşımıza çıkan sözcelem âni figürasyonlarına değineceğim.

Halid Ziya Uşaklıgil metinlerinde karşımıza çıkan anlatıcı/konuşan öznelerin anlatma/konuşma ânlarındaki hâllerinin betimlenmesine ayrıca bir özen gösterilmektedir. Uşaklıgil, konuşan kişinin ne konuştuğundan öte, nasıl konuştuğunu, konuşurken bedeninin ya da sesinin nasıl bir biçim aldığını, ne tür değişimler geçirdiğini kaydetme çabası göstermektedir. Uşaklıgil, sanki bir tür yazınsal takıntı olarak, konuşanın konuşma anındaki hâliyle ilgilenmektedir. Örneğin *Mai ve Siyah*’ın başlangıç bölümünde, Ahmet Cemil gazeteden arkadaşlarına hitâben bir söylev vermekteyken onun bu söylev sırasındaki bedensel hâli ve sesinin niteliği metinde kaydedilmektedir: “Ahmet Cemil’in yanaklarına hafif bir renk çıkıyor, dudaklarına bir ihtizaz geliyordu. Fakat sedası, saf bir ahenk kadar kulakları okşayan, ruha sıcaklık veren sedası –uçtukça pervaz kabiliyeti artan kırlangıçlar gibi-

söyledikçe kuvvet buluyordu.”³¹⁵ Yine bu pasajdakine benzer bir biçimde, Ahmet Cemil’in konuşmasının dinleyenler üzerindeki etkisi betimlenirken, konuşanın hâlinin ve sesinin nitelikleri öne çıkarılır:

Ahmet Cemil’in sesinde terennüm eden saf ahenk, dehanın sihir esasına temas etmiş zannedilen çehresinde parlayan bir saniha yıldızı; lambanın hafif ziyası ve dalgalanan tütün dumanları arasında yükseliyor görünen heyeti, ruhu okşayan bir nazım suretinde titrek dudaklarından dökülen bu sözler, sanki buradakileri bir cezbe dairesi içine almıştı.³¹⁶

Ahmet Cemil’in konuşma sesinin (“sedası”) niteliklerinin ve konuşma anında yüzünün ve bedeninin aldığı biçimin betimlenmesi aracılığıyla, onun sözlerinin bildirişimsel/anlamsal içeriğine ruhsal bir heyecanın eklemelenmesi ve o sözlerle (o sözlerin oluşturduğu metne) kişisel bir konuşma hâlinin canlılığının kazandırılması hedeflenmektedir. Yani burada yapılmak istenen şey, duygusal vurgular ya da kişisel heyecan açısından kuru olan ve salt bildirişimsel bir niteliğe sahip olan bir sözce metninin (Ahmet Cemil’in söylediği şeyler) bir sözcelem etkinliğinin/ediminin çerçevesi (Ahmet Cemil’in söyleme biçimi) içine yerleşip bir konuşma canlılığı kazanmasıdır. Konuşucunun, sesiyle, yüzüyle, bedeniyle bir sözcelem edimi hâlindeyken betimlenmesi, onun söylediği şeylere/içeriklere ya da ürettiği sözcelere, konuşan öznenin duygularının, arzularının, niyetlerinin katılmasına neden olmakta ve böylelikle de sözce mantığının (sözdizimsel yapılar, bildirişim) daha derin olan bir sözcelem mantığı (öznenin duygusal konumunun dikkate alınması) tarafından kuşatılması sonucunu doğurmaktadır.

Bir başka sözcelem anı betimlemesini *Nesl-i Ahîr* romanında görürüz.

Romandaki Behiç karakteri, bir başka karakter olan Nüzhet’e hitâben uzunca bir konuşma yapmaktadır; bu konuşmanın metninin verilmesinin hemen ardından bu

315 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 21.

316 A.g.e., s. 23-24.

metni üreten Behiç'in konuşma hâlindeki durumu belirtilir:

Behiç, biraz gözleri sofanın penceresinden siyah yenlerini uzatan bir kol şeklinde bir büyük çınarın dalına bakarak söylüyordu, onda sahihadârane bir eda-yı vecdâmiz vardı ki bütün ince vücudunu, hutut-ı endamına bir müfritiyet veren zabıt setrîsinin içinde gövdesini güya bir nefha-i fevkalbeşerle ihata ederek, tavandan sarı ziyaları dalga dalga dökülen lambanın telatum-ı ihtizazatı arasında, yükseliyor gibiydi [.]³¹⁷

Konuşan öznenin konuşma hâlindeki coşkusunun belirtilmesi (“eda-yı vecdâmiz”), onun ürettiği sözcelerin duygusal bir heyecan hâli içinde alımlanması gerektiğine yönelik bir uyarı imi işlevi görmektedir. Böylelikle de Behiç'in söylediği şeylerin, salt yazılı bir bildirişim yapısı içinde kalmayıp, konuşanın ağzına yerleştirilmesi ve coşkulu bir konuşma ediminin canlılığı içinde yeniden hayat bulması sağlanmaktadır. Uşaklıgil böyle yaparak, anlatıcı/konuşan öznenin ürettiği sözleri yalnızca bir anlamlama düzeni içinde okumamızı değil, aynı zamanda bu sözlerin konuşanın ağzına yerleştirilmesi ve coşkulu bir konuşma ediminin canlılığı içinde yeniden hayat bulması sağlanmaktadır. Uşaklıgil böyle yaparak, anlatıcı/konuşan öznenin ürettiği sözleri yalnızca bir anlamlama düzeni içinde okumamızı değil, aynı zamanda bu sözlerin konuşan öznenin ruhsal konumu ile olan bağına da görmemizi/duyumsamamızı, sanki yazılı bir metin ile değil de bir canlı konuşma ile karşı karşıyaymışız gibi davranmamızı istemektedir. Bu yazı stratejisi, anlatıcı/konuşan öznelerin ürettiği sözcelerin, bu sözcelerin imkân koşulunu ve kaynağını oluşturan sözcelem etkinliğine doğru geri götürülmesini, sözsel ürünlerin üretim süreçleri ile olan bağının metnin dokusuna duygusal bir canlılık katacak bir biçimde yeniden inşâ edilmesini hedeflemektedir.

Uşaklıgil yazınının bir takıntısı olduğunu söylediğim bu sözcelem anı betimlemelerinin diğer örneklerini de geveze olma özelliğine sahip karakterlerin

317 Uşaklıgil, *Nesl-i Ahîr*, s. 253.

sunulmasında görürüz. Örneğin “Şadan’ın Gevezelikleri” başlıklı öykü dizisinin karakteri Şadan için, öykülerin anlatıcısı şu betimlemeyi yapar: “Şadan gırgır işleyen bir dikiş makinesi gibi muttasıl söylüyordu. O öyle bir makine idi ki, bir tarafına bir kere dokunuvermek kifayet ederdi. Ondan sonra fâsılasız söyler, söyler, söylerdi.”³¹⁸ Şadan’ın “dikiş makinesi” benzetmesiyle sunulan gevezelik hâli (“muttasıl söylemek”), Uşaklıgil’in başka bir öyküsünün bir karakteri için de “tekerlek”li gibi konuşma olarak adlandırılır: “O, cümleleri büyük vaziyetlerle güya tersim ederek ara sıra elinin ufak tefek işaretleriyle, kendine mahsus tarz-ı ifadenin sanki altına tekerlekler koyarak, çok söz söylemeye me’luf olanlarda görülen bir sühulet-i beyan ile başladı [.]”³¹⁹ Bu iki örnekte de, geveze öznelerin hiç durmadan konuşma hâllerinin belirtilmesi, bu öznelerin ürettiği sözcelerden çok, sözce üretme etkinliği olarak sözceleme hâli içinde oluşlarına ve söyledikleri her şeyin (okuyucu tarafından) herhangi birinin değil de bir gevezenin söylediği şeyler olmakla nitelendirilmesi gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Uşaklıgil, bu karakterlerin söyledikleri şeylerin, o şeyleri söyleyen bir kişinin nitelikleriyle ilişkilendirilmesini, kişinin kendi sözünün içine katılmasını hedeflemektedir. Sözce metinlerinin sözceleme tarafından kuşatılması, Uşaklıgil’in yazınsal metinlerinin donuk birer sözdizimsel yapılar bütünü olmaktan çok, konuşan kişinin ruhsal konumunu ima eden bir canlı konuşma hâli olarak davranabilmesine olanak yaratmaktadır.

Sözceleme ve “Evet/Hayır” Sözcükleri

Şimdi, Uşaklıgil’in bir ürün olan sözceleri bir üretim edimi olan sözcelemin

318 Uşaklıgil, “Bir Şi’r-i Hayal,” *Bir Şi’r-i Hayal*, s. 17.

319 Uşaklıgil, “İzdivâc-ı Meteyemmin,” *Küçük Fıkralar*, s. 224.

içine yerleştirmek amacıyla yazı dili üzerinde ne tür işlemler uyguladığını inceleyeceğim. Bu amaçla, öncelikle, Uşaklıgil yazımında “evet/hayır” sözcüklerinin kullanım biçimine odaklanacağım.

“Merdivenden inmiş idik, onlar vapura girerken beyaz şemsiye hayır bu defa beyaz değil idi... Siyah!...”³²⁰ “Ah! Oh!” ünlemlerini incelerken değindiğim “Beyaz Şemsiye” öyküsünden aktardığım yukarıdaki pasajda, anlatıcı, pencereden gözlediği beyaz şemsiyeli kadının yıllar sonra, bu kez karamsarlık taşıyan siyah bir şemsiye ile karşısına çıkmasının üzüntü veren şokunu ifade etmektedir. Bu ifadenin akışı sırasında âniden beliren “hayır” sözcüğü ise, burada ifade edilmek istenen üzüntünün ya da şokun taşıyıcı birimi olarak iş görmektedir. Sözdizimsel yapının arasından ortaya çıkan bu “hayır” ile, anlatıcının, şemsiyenin beyaz değil de siyah olmasından dolayı duyduğu üzüntü asıl vurgusunu kazanmaktadır. Bu vurguyu daha belirgin biçimde görebilmek için, daha önce “Ah! Oh!” ünlemlerini sunarken önerdiğim bir okuma işlemi bu kez bu pasaj üzerinde uygulayalım ve bu pasajı, oradaki “hayır” sözcüğünü atlayarak okuyalım: “...beyaz şemsiye bu defa beyaz değil idi...” “Hayır” sözcüğü pasajdan çıkarıldığında ifade duygusal yükünden boşalmakta ve daha nesnel/olgusal bir açıklama niteliğine bürünmektedir. Bu hâliyle, beyaz şemsiyenin bu kez beyaz olmadığı (çünkü siyah olduğu) olgusundan öte bir anlam çıkmamaktadır. Anlatıcının bu olgu ile kurduğu duygusal bağ ve bu olgunun anlatıcının ruhsal konumu üzerindeki etkisinin mevcudiyetine dair bir im ortadan kalkmaktadır. Yani diyebiliriz ki “hayır” sözcüğüyle birlikte anlatıcının bu olgu ile duygusal ve arzusal düzlemde kurduğu ilişki bir somutluk ve bir vurgu kazanmakta ve okuyucu nesnel bir olgunun realist bir betimlemesi ile değil, anlatıcının bütün bir

320 Uşaklıgil, “Beyaz Şemsiye,” *Küçük Fıkralar*, s. 192.

ruhsal konumu ile karşılaşmış olmaktadır. “Hayır” sözcüğü sayesinde, anlatıcı salt kendisi için önemli olan bir şeyi vurgulayabilmektedir: “Benim için önemli olan şeyi söylüyorum, bakın şemsiye bu kez beyaz değil, şemsiyenin beyaz olmaması benim için önemli” demek istemektedir anlatıcı ve bunu da kısacık bir “hayır” ile gerçekleştirebilmektedir. Diyebiliriz ki “hayır” sözcüğü ile birlikte anlatıcı kendi duygusal konumunu işin içine katmaktadır. Böylelikle de şemsiyenin beyaz olmaması, salt nesnel bir olgu olarak kalmamakta, aynı zamanda öznel duygusal bir karşılığı olan bir olgu hâline gelmektedir. Öyleyse, bu ifade yer alan “hayır” sözcüğü, ifadenin bildirişimsel ya da nesnel içeriğini ikincilleştirmekte ve ifade sahibinin duygularına, arzularına, isteklerine telmihte bulunmak suretiyle bu içeriği daha derin olan bir sözcelem mantığı içinde kuşatmaktadır.

Benveniste, sözcelemin dil içinde edindiği biçimsel özelliklerini gösterirken “evet/hayır” sözcüklerine de değinir. Söz içinde “bir kesinlik iletmeyi amaçla[dığını]” ve “konuşucunun sözcelemde yer almasının en yaygın biçimi [olduğunu]” belirttiği (ve Fransızca üzerinden örneklediği) önesürüm öğelerinden söz ederken “evet/hayır” sözcükleriyle sözcelem arasındaki ilişkiyi ortaya koyar:

[B]ir önermeyi olumlu ya da olumsuz biçimde bildiren *oui* ve *non* (evet ve hayır) sözcükleri gibi önesürümü bildiren ya da içeren özgül araçları vardır. [...] [Ö]nesürüm öğesi *non* bir önermenin yerini tutar ve niteliklerini paylaştığı *oui* öğesi gibi sözcelemde kaynaklanan biçimler sınıfına girer.³²¹

Tıpkı “Ah! Oh!” ünlemleri gibi, anlamsal açıdan boş birer kalıp olan ve kullanıldıkları her yeni durumda yeni bir anlamı ya da kesinliği ileten “evet/hayır” sözcükleri, anlatıcı/konuşan öznenin kişisel tercihlerini, duygularını, niyetlerini öne sürmesinin aracı olarak iş görürler ve içinde yer aldıkları her ifadeye ifade sahibinin kişiliğini katmaları nedeniyle birer sözcelem birimi olurlar. Şimdi bu bağlamda,

321 Benveniste, “Sözcelemin Biçimsel Dizgesi,” s. 142.

Uşaklıgil yazınındaki, sözdizimsel yapıları sözcelem etkinliği çerçevesinde konumlandıran diğer “evet/hayır” örneklerine bakalım.

Mektup biçiminde yazılmış olan “Sevda-yı Girizan” adlı öyküde, bir kadın karakter, komşusu olan bir erkek karakter ile yaşadığı uğursuz ve sonuçsuz kalan bir ilişki üzerine düşündüklerini dile getirir. Bu öykünün, Verdi’nin *La Traviata* operasının librettosundan alınma bir epigrafi vardır: “Ah! Eğer sahih ise, benden firar ediniz!”³²² Öykünün ilk tümcesi, bu epigrafin yinelenmesinden oluşur, fakat küçük ama hayatî önemde bir farkla, ki o fark epigraftaki ifadeye bir “evet” sözcüğünün eklenmiş olmasıdır: “Ah, evet, eğer sahih ise benden firar ediniz.”³²³ Bu “evet” ile birlikte, ifadenin nesnel içeriği (eğer gerçek ise benden kaçmanızın gerekirliği) öznel bir vurgu kazanır ve şunu demeye gelir: Eğer gerçek ise benden kaçmanız gerekirliği benim için kesinlikle önemli, ben bunu istiyorum, bunu arzu ediyorum. Böylece “evet” sözcüğü epigraftaki ifadenin, anlatıcının duygusal konumuna telmihte bulunan bir kesinliğe bürünmesine neden olur. Bu hâliyle bu tümce, bir olgunun nesnel bir biçimde bildirimini olmaktan çıkarak, bu olgunun tümcenin sahibi açısından taşıdığı duygusal, arzusal değer bir kesinlik içinde aktarılmasını sağlamaktadır. Sözdizimsel yapının üzerinde bulunmayan duygusal vurgu, bu yapının içine eklenen ya da araya sokulan “evet” sözcüğü ile birlikte ortaya çıkar. “Evet” kesinlemesi, tümcenin sahibini tümcesinin içine katar. Bu durum ile, ayrıca, aynı öykünün sonunda da karşılaşırız: “Yarın, evet hemen yarın ailenizi alıp benden firar edeceksiniz. Evet, benden firar ediniz.”³²⁴ Bu pasajda yer alan “evet” sözcükleri de, yukarıdaki tümcedeki “evet” ile aynı işlevi görmektedir: Anlatıcının sadece bir şeyi söylemesinin değil, anlatıcı için önemli olduğunun, duygusal, arzusal, ruhsal bir

322 Uşaklıgil, “Sevda-yı Girizan,” *Solgun Demet*, s. 53.

323 A.g.m., s. 53.

324 A.g.m., s. 64.

değeri olduğunun belirgin bir biçimde ortaya konulabileceği bir şeyi söylemesinin sağlanmasıdır esas olan.

Cinayet işlemiş bir kadın karakterin sorgu odasında cinayet olayını ve sebebini anlatmasından oluşan “Daire-i İstintakta” öyküsü şu ifade ile başlar: “Evet müstantik efendi, söyleyeceğim var [...]” “Evet” sözcüğünü içeren bu ifade ile, ifade sahibi, salt söyleyecek bir şeyleri olduğu olgusunu bildirmekten çok, söyleyecek olduğu şeyleri söyleme arzusunu ortaya koymaktadır. İfadeden “evet” sözcüğünün çıkarılması durumunda açığa çıkmayacak olan bu söyleme arzusu, bir “evet” kesinlemesi sayesinde ifadenin içine yerleştirilmektedir. Böylelikle anlatıcı, sözünün içine katılmakta ve okuyucu için, hiç değilse duygusal ve arzusal konumunun mevcudiyetiyle görünür/duyumsanır hâle gelmektedir. Bu “evet” sözcüğü sayesinde, anlatı metni de bildirişimsel ve nesnel betimleme mantığının kuruluşundan kurtulup duygusal vurgulara olanak sağlayan bir konuşma hâlinin (sözcelemin) canlılığına ve dinamizmine kavuşmaktadır.³²⁵

Uşaklıgil’in yazı dili içinde yoğun bir biçimde kullanılan yukarıda incelediğim “Ah! Oh!” ünlemleri de, tıpkı kişinin kendisini kendi sözünün içinde öne sürmesinin aracı olan “evet/hayır” sözcükleri gibi, sözdizimsel yapıların nesnel bildirişim mantığını ikincilleştirmekte ve içinde yer aldıkları sözsel ifadeyi, ifade öznesinin özne duygusal konumunun da vurgulanması sonucunda öznelleştirmektedir. Anlatı yapısı içinde doğrudan bir anlam/bilgi birimi olmaktan çok, anlatıcının öznelliğini, duygularını, arzularını, isteklerini öne çıkaran bir seslenme ögesi olarak iş gören

325 Uşaklıgil yazınında “evet/hayır” sözcüklerinin sözcelem mantığı bağlamında kullanıldığı sayısız pasajdan birkaç diğer örnek için, bkz. “Meşum Haber,” *Bir Şi’r-i Hayal*, s. 158-159: “Sonra geceleri, yirmi senede hemen bir kere istisna vuku bulmaksızın karşı karşıya esner dururduk. Evet, esnerdik! [...] Keşke kalbi bu kadar güzel olmasaydı [...] Evet, kalbi pek güzeldi.” Uşaklıgil, “Bir Yazın Tarihi,” *Bir Yazın Tarihi*, s. 44: “Evet, böyle olacak, onların hiç birini değil yalnız bunu seviyorum [*sic*] ve hayatımı ona vereceğim!...” Uşaklıgil, “Yırtık Mendil,” *Bir Yazın Tarihi*, s. 72: “Fakat asıl musikinin ahengi eteğinde idi. Evet, etekte [...]”

“Ah! Oh!” ünlemleri de bu hâllerile, kullanıldıkları her durumda bir dinamik sözcelem ediminin mevcudiyetinin işareti olmaktadır. Öncelikle birer ses (ya da canlı konuşma) ögesi olarak bu ünlemler, bu ünlemeyi gerçekleştiren konuşucuyu da üretilen sözün içinde katmakta ve sözcelemi bir canlı konuşma hâli olan sözcelemin mantığı içine yerleştirmektedir.

Uşaklıgil yazınında sözcelem mantığı çerçevesinde uygulanan yazı stratejisinin biçimsel özelliklerine dair incelememi sonlandırmadan önce, yine aynı bağlamda Uşaklıgil’in yazı dili içinde yoğun bir biçimde kullandığı noktalama işaretlerinden ikisine değineceğim: Üç nokta ve ünlem işareti.

Yazının Öznelleşme Araçları Olarak Ünlem İşareti ve Üç Nokta

Adorno nokta, virgül, noktalı virgül, ünlem gibi noktalama işaretlerinin, salt sözdizimsel yapıların kurulmasına yönelik anlamsal bir işlevden çok daha fazlasına sahip olduklarını belirtir.³²⁶ Noktalama işaretlerini birer iletişim işareti olarak düşünmenin yanlış olacağını; aksine, bunların yazılı dil ile okuyucu arasındaki iletişimsel alışverişin ögeleri olmaktan çok, bizzat dilin kendi içinde gerçekleşen bir ilişkinin ögeleri olarak işlev gördüklerini belirtir: Noktalama işaretleri, yazılı dil ile sözlü ifade [*oral delivery*] arasındaki ilişkinin kurucu ögeleridir.³²⁷ Yani noktalama işaretleri, yazılı dilin ses ile, yani müzik ile kesişme hâlinin biçimleridir. Dilin müzik ile ilişkisinde noktalama işaretlerinin oynadığı hayati rolü Adorno şöyle ortaya koyar: “Başka hiç bir öge noktalama işaretlerinde olduğu kadar dilin müziğe

326 Adorno, “Punctuation Marks,” çev. Shierry Weber Nicholzen, *Antioch Review*, Sayı: 48/3 (Summer) 1990: 300.

327 A.g.m., 300.

benzemesini sağlayamaz.”³²⁸ Ayrıca, yirminci yüzyılın erken döneminde bu işaretlerin kullanımının azaldığını tespit eden Adorno, bu durumun “süsleme öğelerine karşı bir isyandan” çok, “müzik ile dilin birbirlerinden keskin bir biçimde ayrılması durumunun” ifadesi olduğunu belirtmek suretiyle, noktalama işaretlerinin dil ile müzik/ses arasında bir bağ görevi gördüğünü ortaya koyar.³²⁹ Noktalama işaretleri “dili eklemeler ve böylece yazının sese [voice] yaklaşmasını sağlar [...]”³³⁰

Noktalama işaretlerinin, yazı dilinin ses kazanmasına yönelik işlevini ve bunun yazıya sözceleme mantığı kazandırılması sayesinde gerçekleştiğini göstermek amacıyla öncelikle Uşaklıgil yazınındaki ünlem işaretlerine bakalım.

Uşaklıgil yazınında ünlem işaretlerinin oldukça sık kullanılıyor olması nedeniyle bu işaret ile yazının sese ve sözceleme yaklaştırılması durumunu örneklemek amacıyla, genelleme yapmamıza izin verecek olduğunu düşündüğüm tek bir pasaja odaklanacağım. Karısının bir süreliğine evden uzaklaşmış olmasından dolayı yalnız kalan bir anlatıcı-karakterin, bir mektubun gelişiyile birlikte karısı ve sıkıcı evlilik hayatları üzerine düşüncelere dalmasını anlatan “Meşum Haber” öyküsünden alacağım bu pasaj şöyledir: “[Z]avallı kadıncağz!... Bana nasıl yeminler ettirir, vefatından sonraki hayatımı bile emniyet altına almak isterdi! Evet, işte dört aydan beri yalnız kalmak ne demek olduğunu anladık. Evin içinde bir kadın olmadı mı, içeride soğuk bir rüzgar esiyor gibi üşütüyor. Dört ay!... Dört ayda bu hissediliyor [...]”³³¹ Bu pasajda yer alan ünlem işaretleri, sonuna konuldukları tümcenin nesnel bildirimsel nüvesini yerinden edip onu anlatıcının öznel konumu

328 A.g.m., 300. Uşaklıgil yazınında müziksellik ile dil arasındaki ilişkiyi kavramsallaştırdığım bölümde Adorno’nun dil ile müzik arasındaki ilişkiye dair düşüncelerine değinmiştim.

329 A.g.m., 300.

330 A.g.m., 306. Ayrıca, noktalama işaretlerinin Batı dünyasındaki tarihsel gelişimine ve kullanıldıkları metinler üzerinde gerçekleştirdiği çeşitli etki biçimlerine dair kavrayıcı bir çalışma için, bkz. M. B. Parkes, *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1993).

331 Uşaklıgil, “Meşum Haber,” *Bir Şi’r-i Hayal*, s. 159-160.

çerçevesinde yeniden konumlandırmaktadır. “[...] emniyet altına almak isterdi” ifadesinin sonuna yerleştirilen ünlem işareti sayesinde bu ifade, yalnızca anlatıcının karısının anlatıcı üzerinde uyguladığı bir tür baskı durumunun mevcudiyeti hakkında bilgi vermekle kalmaz, aynı zamanda bu durum karşısında anlatıcı öznenin tutumuna dair bir işareti de açığa çıkarır. Anlatıcı, “emniyet altına alınma” durumundan dolayı sıkıntı duymaktadır ya da bu durumu kendi açısından vurgular: “Bakın, karım hayatımı emniyet altına almak isterdi, bu ne kötü.” Aynı şekilde, “[d]ört ay” ifadesinin sonuna konulan ünlem işareti de, bize yalnızca, anlatıcının karısının ne kadar süredir evden uzak olduğunu ya da anlatıcının ne kadar süredir yalnızlık yaşadığını bildirmekle kalmaz, aynı zamanda bu dört ayın anlatıcı özne için taşıdığı öznel anlamı da açığa çıkarır: Ünlem işaretinin getirdiği vurgu ile birlikte anlatıcı, “bakın, dört aydır yalnızım, bu ne kötü bir şey, bu benim için çok uzun bir süre” demektedir.

Öyleyse diyebiliriz ki bu pasajdaki ünlem işaretleri, tümcelerın salt betimsel/bildirişimsel niteliğini, tümce sahibinin duygusal konumunun açığa çıkmasını sağlayan bir öznel bağlam çerçevesi içinde kuşatmaktadır. Ünlemsiz hâliyle “dört ay” ifadesi yalnızca nesnel bir süre bildirimi ifadesi olarak kalmaktayken, ünlem işaretinin eklenmesiyle birlikte öznelleşmekte, ifade sahibinin öznel tutumuna telmihte bulunarak duygusal bir değer kazanmaktadır. Ünlem işareti, öznel konumun yazının dokusu içinde yer almasını sağlamaktadır. Böylelikle de yazı, bir anlatıcının yalnızca bir şeyleri anlattığı vurgusuz bir sözce metni olmaktan çıkıp, hem bir şeyleri anlatan hem de anlattığı şeyler karşısında öznel/kişisel bir tutuma sahip olduğunun işaretlerini veren bir anlatıcının duygusal vurgularla ilerleyen bir konuşma (sözcelem) hâline dönüşmektedir. Bu konuşma hâli, ünlem işaretinin yazıyı

sese yaklaştırması durumunu da betimler. Ünlemsiz “dört ay” ifadesi salt bildirişimsel oluşu nedeniyle herhangi bir özel tonlama ile okunmayı gerektirmezken, ünlemlili “dört ay!” ifadesi, anlatıcının sıkıntısını, üzüntüsünü açığa çıkardığı için duygusal ve canlı bir tonlama ile okunmalıdır. “Dört ay!” ifadesi, sıkıntı, üzüntü duyan bir konuşmacının konuşma tonu ile okunmayı, söylenmeyi gerektirir; bu da yazılı dilin ses kazanmasını sağlar.

Ünlem işaretlerinin sözdizimsel yapıyı bildirişimsel özelliğinden çıkarıp öznellesştirmesi durumuna Kristeva, Louise-Ferdinand Céline’in yazı üslubunu incelediğı bir çalışmasında değinir. Ünlem işaretinin, “konuşanın coşkusuna, şaşkınlığına ve büyülenmişliğine işaret [ettiğini]” belirtikten sonra, ünlem işaretinin öznele konum ile ilişkisini ortaya koyar:

[Ünlemlili tümceler] anlamlandırılmaları aracılığıyla daha derin, sözdağarcına ait olmayan bir anlam taşırlar; konuşan öznele arzusunu dışavurduğı ve okuru sözcüklerin ötesinde ve ezginin sözdiziminin ve öznele konumun ilk işareti [...] bu arzuya katılmaya davet ettiğı yoğun ve tutkulu bir tutumu gözle önüne sererler.³³²

O hâlde diyebiliriz ki ünlem işareti anlatıcı/konuşan öznele duygusal konumunu anlatıcının dokusu içine katmak suretiyle yazıyı bir sözcükler bütünü olmaktan çıkarıp, öznele vurgulara olanak sağlayan canlı bir konuşma hâline, bir sözcüklem edimine dönüştürmek gibi bir işlev ile kullanılmaktadır Uşaklıgil yazınında. Böylelikle de anlatıcının, tüm coşkusuyla, duygularıyla, arzularıyla, üzüntüleriyle anlatıcısının içine katılmasının, okuyucunun gözünde (kimliği kesin olarak belirlenmiş bir psikolojik figür olarak olmasa da) bir somutluk/canlılık kazanmasının ve yazının da bir ses/müzik, bir konuşma dinamizmi edinmesinin aracı olmaktadır. Yazının sözdizimsel yapısı içinde açıkça dile getirilemeyen ifade-dışı duygusal konum, tıpkı

332 Kristeva, *Korkunun Güçleri*, s. 276-277.

daha önce incelediğim “Ah! Oh!” ünlemleriyle ve “evet/hayır” sözcükleriyle de yapıldığı gibi, ünlem işareti aracılığıyla yazının/anlatının içine yerleştirilmektedir.

Adorno’nun, bir tümceyi anlamsal açıdan ucu açık bırakmanın en önde gelen yolu olarak andığı ve tümceye bir düşünce ve çağrışım sonsuzluğu sağladığını belirttiği³³³ üç nokta işareti de Uşaklıgil yazınında ünlem işaretininkine benzer bir işlev ile kullanılmaktadır. Fakat şunu belirtmeliyim ki Uşaklıgil yazınında üç noktanın iki tür kullanımı vardır. Bunlardan biri, anlatının akışı sırasında okuyucuda bir tür beklenti yaratmak amacıyla, anlatıyı oluşturan bölümlerin sonuna konulan üç noktadır. Örneğin, kızı ölen bir babanın yaşadıklarını anlatan “Son Levha” öyküsünün birçok paragrafının sonunda ve hatta metnin sonunda karşımıza çıkan üç noktaların buradaki işlevi okuyucunun bir sonraki paragrafa yönelik bir beklenti içine girmesinin, böylelikle metnin bir akış ve bir heyecan kazanmasının sağlanmasıdır.³³⁴ Benim öne çıkaracağım diğer kullanım ise bundan farklı bir işleve sahiptir. Üç nokta aracılığıyla Uşaklıgil, anlatının bir sözcelem canlılığı kazanmasını hedefler.

“Ah! Oh!” ünlemlerinin kullanımından söz ederken bu ünlemlerin yazı dili içinde açtığı öznel duygusal alanın sözdizimsel bir mantıksal-kurallı yapı oluşturmayan yüklemsiz ifadelerle doldurulduğunu göstermiştim. Uşaklıgil yazınında üç noktanın kullandığı alanlarda da bu tür bir durumun gerçekleştiğine sıklıkla şahit olunmaktadır. Üç nokta işaretleriyle kesilen yüklemsiz nesne sözdizimleri, yazının sözdizimsel bir yapı ya da mantıksal/betimsel bir birlik oluşturmamasını engelleyen bir yöne sahiptir. Bu duruma örnek olarak, *Mai ve Siyah*’ın hemen başında yer alan bir sofra betimlemesine bakalım. Ahmet Cemil ve gazeteden arkadaşlarını bir araya

333 Adorno, a.g.m., s. 303.

334 Uşaklıgil, “Son Levha,” *Küçük Fıkralar*, s. 20-44.

getiren bir ziyafetin sofrası betimlenirken, sofraya ait nesnelerin herhangi bir yükleme bağlanmayan birer nesne sözdizimi silsilesi hâlinde anlatıldığını görürüz:

Şurada devrilmiş bir tuzluk... Ötede birisinin can sıkıntısından üç çataldan teşkiline çalıştığı bir ehram... Yer yer tabakların üzerine yahut şişelerin yanına bırakılmış peşkirler... Düşmüş de kaldırılmasına üşenilmiş bir bardak... Sofrayı baştan başa örten bir kargaşalık, [...] melûl bir enkaz kümesi şeklinde serilmiş bir sofra.³³⁵

Bu pasajda bir dizi nesne sıralanmakta, fakat bu nesneler, betimleyici bir bağlamın ya da betimsel bir birliğin oluşmasını sağlayacak herhangi bir özne/yüklem kuralı içine sokulmadan bir “enkaz” hâlinde bırakılmaktadır. “Şurada devrilmiş bir tuzluk (vardı); bir ehram (görülüyordu); peşkirler (bulunuyordu)” türünden kurallı bir biçimde yapılaşmış ve nesnel bir betimleme işlevi gören tümceler yerine, betimsel bir birlik oluşturmayan üç noktalı ifadeler kullanılır. Böylelikle de özne/yüklem yapısı içinde konumlandırılmayan bu nesnelerin, nesnel bir bağlama yerleştirilmesinden çok, okuyucunun hayalgücüne çağrıda bulunacak bir biçimde öznel bir yükleme bağlantılandırılması istenmektedir. Üç nokta işaretleriyle birbirinden ayrılan ve özne/yüklem kuralı temelinde bir birlik oluşturmaktan kalan bu nesneler “enkaz[ı]” ancak okuyucunun zihninde bir birlik hâline getirilir. Pasajın kendisi okuyucuya yalnızca “bir tuzluk[tan],” “bir ehram[dan],” “bir bardak[tan],” vd. söz etmekte ve bunların ne oldukları, hangi fiil içinde düşünölmeleri gerektiği konusunda hiçbir bilgi vermemektedir. Burada okuyucudan beklenen, anlatıcının bu nesneleri herhangi bir olgusal betimleme çerçevesi kurmadan sıralama anında sanki anlatıcının yanındaymış, orada bizzat bulunuyormuş, “şurada devrilmiş bir tuzluk” dendiğinde “bir tuzluk, ama bu tuzluk ne?” gibi nesnel içeriklere işaret eden bir sorgulamaya girişmeden bu tuzluğu zihninde konumlandırmasıdır. Yani üç noktalarla

335 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 14.

birbirinden ayrılmış ve betimsel birlik oluşturmayan bu dağınık nesneleri anlamlandırmak için okuyucu, anlatıcının bu nesneleri görme anının içine yerleşmek ve anlatıcının bakış açısının eksenine girmek durumunda kalmaktadır.

“Şurada bir tuzluk (var, görüyorum)” gibi sözdizimsel bir yapı hâlindeki bir ifade anlamlanmak için anlatıcının öznel konumuna ya da bakış açısına ihtiyaç duymazken, “şurada bir tuzluk...” gibi kopuk ve bağlamsız bir ifade bu ifade sahibinin öznel konumunu dikkate almadan asıl anlamına/birliğine kavuşamaz. Bu ifade ile, anlatıcı tuzluğu kendi gözleriyle gerçekten görüyormuş gibi (“şurada, işte, bir tuzluk, görüyorum, o yüzden bu tuzluğu anlatmama gerek yok”) davranır ve okuyucunun bu ifadeyi anlamlandırması için o anlatıcının gözlerine sahipmiş gibi davranması gerekir. Bu da anlatıcının öznel konumunun işin içine katılmasını sağlar. Okuyucu, anlatıcının öznel konumunu dikkate almadığı, o konum ile özdeşleşmiş gibi hayâl etmediği sürece, bu nesneler kopuk ve anlamsız kalacaklardır. Bu kopuk kopuk nesne dizisinin dağınık bir sofa görüntüsü olarak birbirine eklenmesi ve böylelikle tamamlanması, okuyucunun hayalgücüne çağrıda bulunmakta ve bu da okuyucunun o nesneleri gerçekten görüyormuş gibi davranan anlatıcının öznel konumunu dikkate alması yoluyla gerçekleşmektedir. O hâlde diyebiliriz ki üç nokta, sözün anlatıcının öznel konumu tarafından kuşatılmasına olanak sağlamaktadır. Üç nokta ile birbirinden koparılan yüklemsiz nesneler, ancak anlatıcının öznel konumu çerçevesinde birbirine bağlanmakta ve tamamlanmış bir hâle gelmektedir.

Üç noktanın, anlatıcı/konuşan öznenin öznel konumunu yazı dilinin içine katma işlevini başka bir örnek üzerinden belirginleştirmeden önce, üç noktanın okuyucunun hayalgücüne çağrıda bulunması durumuna bir kez daha değineceğim. Adorno’nun, üç noktanın sözsel yapılara bir düşünce ve çağrışım sonsuzluğu kattığı

yönündeki düşüncesine değinmiştim. Buna benzer bir düşünceyi, Céline'in yazın üslubunu incelerken Kristeva da öne sürer: “[Üç nokta] tamamlanmamışlığı artırır ve muhatabı hayalperestliğe çağırır.”³³⁶ Uşaklıgil yazınından yukarıda incelediğim örnekte, üç nokta ile birbirinden ayrılmış ifadelerin ancak anlatıcının öznel konumu ya da bu ifadelerde öne sürülen nesnelere bakış açısı göz önüne alındığında betimsel bir değere ve tamamlanmışlığa kavuştuğunu ve böylece okuyucunun, hayalgücü aracılığıyla anlatıcının konumuyla özdeşleşmeye çağrıldığını belirttim. Demek ki okuyucunun hayalgücü işlediği andan itibaren anlatıcının öznel konumu da dikkate alınmakta, metnin içine katılmaktadır. O yüzden burada benim sözünü ettiğim hayalgücü, metin üzerinde sınırsız haklara sahip bir hayalgücü olmaktan çok, okuyucunun metnin anlatıcı/konuşan öznesinin öznel konumunun kimliği kesin olmayan mevcudiyetini dikkate almasına ve hem zihinsel hem duygusal olarak bu konumun çerçevesi içine yerleşmesine olanak sağlamakla yükümlü bir hayalgücüdür. Uşaklıgil yazınında uygulanan yazı stratejileri gereği okuyucudan beklenen hayalgücü, metnin sözdizimsel yapısı üzerinde görülmeyen ama üç nokta gibi ya da daha önce incelediğim “Ah! Oh!” ünlemleri, “evet/hayır” sözcükleri ve ünlem işareti gibi öğeler sayesinde açıkça dile getirilmeden metnin içine katılan anlatıcı/konuşan öznenin öznel duygusal konumunu hayal etmeye adanmış bir hayalgücüdür. Ayrıca bu bağlamda, Halid Ziya Uşaklıgil de sanat yapıtının alımlanması süreci içinde hayalgücünün işlevi sorusu çerçevesinde düşüncelerini dile getirdiği bir makalesinde, hayalgücünün sanat/yazın yapıtının dilinin eksikli yapısını tamamlamak ile yükümlü olan bir öge olarak okuma pratiği içinde hayati önemde bir role sahip olduğunu belirtir:

336 Kristeva, *Korkunun Güçleri*, s. 276.

Güzel sanatların mahsullerinde; resimde, musikide, şiirde, heykelde, hatta mimaride olsun; eserin ruhuna tamamiyle girebilmek, onun ifadesinden çıkacak mefhumu bütün şümuli kavramak için temaşa edenlerin, dinliyenlerin, okuyanların, görenlerin, dinliyenlerin hayaline terettübe eden bir vazife vardır: Onların yarım kalmış, yahut sükut ile geçiştirilmiş, boş bırakılmış belagâtini söyletmek, onların nakıs natıkasına şerhler, tevşihler yaparak ifadelerini genişletmek için hayallerinin icat ve tevsi kabiliyetlerine müracaat etmeleri lâzımdır, tâ ki bu eserlerde mündemiş olan mâna imkân dairesinde bir vuzuh kespdebilsin. [...] Hayal işleyebilirse, ancak o zaman bu eserlerin lisani çözülür, ve kendilerinde ne kadar saklanmış şeyler varsa onlar yavaş yavaş, sanki sislerinden sıyrılarak hayat bulur.³³⁷

Üç noktanın öznel konuma çağrı yaptığı bir diğer pasaj ile “Ma’i Yalı”

öyküsünde karşılaşırız. Ömrü boyunca sıcak bir yuvanın düşünü kurmuş olan yoksul bir karakterin anlatıldığı öykünün bir yerinde, anlatıcı, bu karakterin bazı özlemlerini ortaya koyan şu ifadeyi kullanır: “Kışın tipiler, yağmurlar, rüzgarlar başının üstünde dönerken hemen oracıkta donuvermek, ölüvermek arzularını duyardı. Bir dolu mangal... Bir sıcak oda... Bir yün örtü... Kaynar bir çay... Burada ısınmak için ayaklarını yere vurdukça bunları düşünürdü.”³³⁸ Bu ifadedeki üç noktalı nesneler, yalnızca karakterin özlem nesnelerinin neler olduğu hakkında bilgi vermekten çok daha fazlasını söylemektedir. Nesnelerin üç nokta ile sıralanması, nesneler arasında bir boşluk yaratmakta, fakat bu boşluk aynı zamanda bu nesneleri özlemle düşünen bir öznenin duygusal konumu ile dolmaktadır.

Bu durumu daha belirgin bir biçimde kavramak için, bu nesneleri üç nokta ile değil de virgüller ile yeniden yazalım: “Bir dolu mangal, bir sıcak oda, bir yün örtü, kaynar bir çay.” Bu hâliyle bu ifade, salt bir metonimik nesne sıralaması, toplamda bir nesne yığını oluşturmakta ve karakterin özlem nesnelerinin neler olduklarını

337 Uşaklıgil, “Hayalin Vazifesi,” *Sanata Dair*, cilt. 3, s. 154. Uşaklıgil, yazınsal yapının alımlanma sürecinde hayalgücünün önemine ayrıca şu pasajda da değinir: “[E]serin ruhuna nüfuz etmek, onda ne kadar boş kalmış yerler varsa onları kendi tahayyülümüzün yardımıyla doldurmak lazımdır ki eserden beklenen tesir husule gelebilsin.” “Nasıl Okumalı,” *Sanata Dair*, cilt. 3, s. 129.

338 Uşaklıgil, “Ma’i Yalı,” *Bir Yazın Tarihi*, s. 183-184.

bildirmekte fakat karakterin bu nesneleri düşünme, özlem duyma sürecine dair hiçbir şey söylememektedir. Hâlbuki üç noktalar ile sıralandığında bu nesneler, sanki bunlara özlem duyan bir zihnin içinden sırayla geçme hâlindeymiş gibi bir görünüm almaktadır. Üç nokta, bu nesneleri salt belirtisel değere sahip bir nesne yığını olmaktan çıkarıp onları özlemle, arzuyla düşünen bir öznenin düşünme anındaki canlılığına kavuşturmaktadır. Üç noktanın açtığı boşluğun içinden bu nesneleri düşünen öznenin “ah! oh!”ları gelmektedir sanki: “Bir dolu mangal (zihnimden geçiyor şu anda, ah, ne güzel)” der gibidir karakter. Bu nesneleri yazarken virgüller kullanılsaydı, öznenin bu nesneler ile kurduğu duygusal bağ ortaya çıkmayacaktı; virgül bu nesneleri birbirine bağlayarak, aralarında, duygusal düşünsel sürece vurgu yapma işlevi görececek bir boşluk bırakmayacaktı. Üç nokta, bu boşluğu sağlamakta ve bu nesnelerin sanki karakterin zihninden canlı canlı geçiyorlarmış gibi olmalarına olanak yaratmaktadır. Bu da, bu nesne sözdizimlerinin, salt nesnel ve belirtisel olmaktan çıkıp, canlı bir öznel sürecin içine katılmalarını sağlar. Üç nokta ile sıralanan bu nesneleri okurken, yalnızca bir karakterin özlem nesnelerinin neler olduklarına dair bilgi almakla kalmayız, aynı zamanda bu nesneleri özlemle zihninden geçiren karakterin öznel duygusal tutumuna da şahit oluruz. Yazı dilinin yalnızca nesneleri değil, aynı zamanda nesnelerin bir özne tarafından canlı canlı düşünülme sürecini de ifade etmesinin aracı olan üç nokta, sözceleri (mangal, oda, örtü, çay) kişinin sözün içine katılması edimi olarak sözcelemin içinde yeniden konumlandırmaya yaramaktadır. Kristeva da bu durumu, üç noktalı tümcelerin “*sözdizimsel yapı* [yani benim örneğimde, “bir dolu mangal,” “bir sıcak oda” gibi nesne sözdizimleri] normal olarak tamamlanmış olmasına rağmen *sözcelemin* henüz

tamamlanmadığına işaret etmek üzere kullanıl[dığını]”³³⁹ belirtmek suretiyle dile getirir. Üç nokta, tıpkı “Ah! Oh!” ünlemi ya da ünlem işareti gibi, mantıksal-kurallı bir sözdizimsel yapı içinde dile getirilemeyen ifade dışı bir öznel duygusal alanın yazı dilinin içine sızmasının ve böylece yazının kökten bir biçimde öznelleşmesinin, öznel bir ses ve hacim kazanmasının aracı olarak iş görmektedir Uşaklıgil yazınında.³⁴⁰

Uşaklıgil yazınında, yazının ve yazı dilinin anlatı rejimine dışsal olma özelliği gösteren derin duygusal alanı ifade etmesine yönelik olarak kullanılan yazı stratejilerini incelediğim bu bölümü sonlandırmadan önce, bu stratejilerin yazının müzikselleştirilmesi ve böylece yeğînleştirilmesi projesi bağlamında tuttuğu yeri vurgulamak gerekir. Uşaklıgil yazınında yeğînlik ile ilişkisini daha önce ortaya koyduğum müzikselliğin, ifade ve sunum rejiminin dışında konumlanan bir öznel duygusal derinliğe temas etme deneyimini adlandırdığını göz önüne alınırsa, benim bu bölümde sırayla incelediğim “Ah! Oh!” ünlemlerinin, “evet/hayır” sözcüklerinin, ünlem işaretlerinin ve üç noktanın kullanımının müziksellik ile ilişkisi daha belirgin olarak ortaya çıkacaktır. Tüm bu öğelerin kullanımıyla Uşaklıgil, yazı dilinin mantıksal-kurallı yapısı içinde gösterilemeyen bir ifade dışılık olarak öznel duygusal alanı yazının dokusunun içine katmayı hedeflemiştir. “Ah! Oh!” ünlemleri ile birlikte, hem anlatıcı/konuşan öznenin yapılaştıramayan duyguları, arzuları, niyetleri hem de öznellik düzenine dışsal kalan bir nesne/olgu (dışsallık) ile âniden karşılaşmanın getirdiği şok ifade edilmeye çalışılmaktadır. “Evet/hayır” sözcükleri, anlatıcı/konuşan öznenin kendi öznel tutumunu sözünün içinde öne sürmesinin ve

339 Kristeva, *a.g.e.*, s. 275.

340 Uşaklıgil yazınında üç noktanın burada betimlediğim biçimde kullanıldığı bir başka örnek için, bkz. Uşaklıgil, “Köy Hatırası,” *Bir Şi’r-i Hayal*, s. 163-164: “[...] üryan çocuklar... [...] derin bakışlarıyla ihtiyarlar... [...] ağır ve yorgun hatvelerle ilerleyen kadınlar... [...] çalışan gençler...”

böylece yazılı sözce yapılarının canlı bir konuşma hâli olarak sözcelem edimi içinde değerlendirilmesinin aracı olmaktadır. Ünlem ve üç nokta gibi noktalama işaretleri de yine aynı doğrultuda, sözdizimsel yapıların sözcelem içinde yeniden konumlanması ve yazı dilinin canlı konuşma hâlinde ortaya çıkan öznel duygusal vurgular yapma yeteneğini kazanması çerçevesinde iş görmektedir. Bunların tümüne bakıldığında ise, bu yazı öğelerinin yazının ve yazı dilinin ifade dışı bir öznel duygusal derinlik ile ilişki kurmasını hedefleyen bir üslubun parçası oldukları söylenebilir. Ve bu öğelerin yazı diline aktarmaya çalıştıkları öznel duygusal alanın, daha önce tanımladığım biçimiyle müziksellik de alanı olması dolayısıyla, bu ögeler yazının ve dilin bildirimsel ya da gazetesel niteliğinden kurtulup müzikselleşmesi ve böylece yeğînleşmesi projesinde önemli birer işleve sahiptirler.

Uşaklıgil Yazınında Yeğîn Kromatik Deneyim

*... güzel maviler, kırmızılar, sarılar – insanların
duygusal derinliklerini kamçılaman maddeler.
- Henri Matisse*

Ahmet Cemil'in yazın dilinden “o nağmeler[i], o renkler[i], o derinlikler[i]” sunmasını beklediğini belirttikten sonra, öncelikle, “o derinlikler[in]” öznenin bilinç yüzeyinin dışında konumlanan, ifade ve temsil rejimine dışsal kalan bir derin duygusal alan olarak ruha telmihte bulunduğunu, sonrasında ise “o nağmeler[in],” “ruhun lisanı” olarak nitelenen ve öznenin tekil ve dizgeleştirilemez arzularını ima eden müziksellik olarak yazınsallaştırıldığını gösterdim. Şimdi ise, dilin sunması beklenen “o renkler[den]” söz edeceğim. Bu bağlamda, Uşaklıgil yazınında renklerin kullanımının belli başlı birkaç boyutunu inceleyeceğim ve sonuç olarak Uşaklıgil'in,

renkleri, tıpkı dipsiz derinlik figürasyonlarının ve müziksellikğin kullanımında olduğu gibi, yeğînlîk bağlamında ve yazının yeğînleştirilmesi, yeğîn etkiler üretmesi hedefi doğrultusunda kullandığını göstereceğim.

Mai ve Siyah'ın Ahmet Cemil'inin şiir sanatı ile kurduğu koyu ilişkinin, onda “mariz bir hassasiyet” oluşturduğu söylendikten sonra, bu hassasiyetin, bu hassasiyete sahip olmayan başkaları için “anlaşılmaz, makuliyetine kati hüküm verilemez” olduğu belirtilir.³⁴¹ Bu hassasiyet, dışsallığın etkisine son derece açık olmak ve, daha önce müziksellik ile ruh arasındaki özsel ilişkiyi ortaya koyarken gösterdiğime çok benzer bir biçimde, modülasyonlu olmak şeklinde kendini belli etmektedir. Ahmet Cemil'in ruhuna ait olan bu hassasiyet modülasyonludur, çünkü bu hassasiyet içinde kişi, tüm hayatı bir gün görkemli bir güzellik içinde algılar ve yaşarken, bir başka gün tüm hayat bir kötülük ve sefalet yuvası olarak algılanır, yani kişinin yaşama kipi günden güne değişim geçirmektedir.³⁴² Bu modülasyonlu hassasiyet, kişinin duygusal belirliliğini iptal eder ve onu duygusal açıdan bir “muamma” hâline getirir.³⁴³ Duygusal belirliliğin ortadan kalkması kişinin ruhunu bir yeğîn mekân hâline getirir; kişi, yeğînliği tanımlarken belirttiğim bir durum olan müphemiyet ve sabitliklerin/mantıksal ayrımların ortadan kalkması durumunu deneyimler: Bu durum, metinde yer alan “bir anda kalbi hem neşe, hem gam ile doldurur” ifadesiyle kaydedilir.³⁴⁴ Uşaklıgil yazında yeğînlîk ile ruhsal hâller arasında yer alan bu türden ilişkilerin mevcudiyetini daha önce aşama aşama göstermiştim; o yüzden şimdi özü bakımından modülasyonlu ve yeğîn ruhun ifade edilmesinin bir başka boyutunu göstereceğim. Bu boyut, ruhun renk ile ilişkisidir.

341 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 65.

342 *A.g.e.*, s. 65-66.

343 *A.g.e.*, s. 65.

344 *A.g.e.*, s. 66.

Ahmet Cemil, yeğın özellikler gösteren hassas ve “hasta” ruhun dil ve ifade rejimine sokulamaz olduğunu belirttikten sonra, bu ruhun renk ile ilişkisini metaforik bir ifadeyle ortaya koyar:

[O] müphem ve müşevveş ruh, bir lisanın şerhine giremez, o öyle bir şiirdir ki mahiyeti belki kıymeti zaten vazıh olmasından ibarettir. Ona bir lisan bulmak, bir suret vermek mümkün olabildiği anda o asıl şiirlikten çıkmış olur. O hasta ruh, bir billur parçasıdır ki üzerine şiirin ziyası isabet etsin, tahlil etmek mümkün olmayan renkler gösterir ve gözleri kamaştırır. Onların ne olduğunu anlamak için onu parlatan ziya ile kendisinin arasına elinizi koymaktan hazer ediniz; yoksa gözünüzün önünde kalacak olan sönük, donuk bir cam parçasından başka bir şey değildir.³⁴⁵

Ruhun ifade ve anamlama rejimine (“bir lisanın şerhine”) sokulamaz olan bir duygusal derinlik olarak kavrandığını daha önce göstermişim. Yukarıda alıntıladığım parçada ilginç olan şey, ruhun “tahlil etmek mümkün olmayan renkler” ile ilişkili olarak sunulmasıdır. Nasıl ki ruhun kendisi çözümleme imkânından kaçan bir yeğın mekân ise, onun gösterdiği renkler de çözümleme ve anamlama dışı olmaktadır. Ve nasıl ki ruh, dil ve ifade rejimi içine sokulduğunda yok olsaydı, renkler de kavrama/çözümleme (“[o]nların ne olduğunu anlamak”) çabası karşısında yok olup gitmektedir. Bu hâllerıyla renkler, tıpkı yeğın bir kendilik olarak ruhun kendisi gibi, zihnın kavrama/temsıl etme gücü ve dilin anamlama gücü karşısında son derece narin, kırılğan ve uçucudur. Renkler, dokunulduğunda (anlama, kavrama, temsıl etme, biçim verme, dizgeleştirme...) yok olmaktadır.

Bir zihinsel/maddi biçim ya da yapı içinde dondurulup sabitleştirilemeyen kendilikler olarak renklerin bu niteliği, Uşaklıgil’in “Çetin Sevdâ” öyküsünde de öne çıkarılır. Kadınlarla yoğun ilişkilere giren bir karakter, kadınları tanımlarken, onlar ile renkler arasında bir benzeşlik ilişkisi kurar ve renklerin zihnın kavrayıcı

345 A.g.e., s. 66.

yetilerinden kaçması olgusunu belirtir: “Onlar [kadınlar] nedir bilir misiniz? Uzakdan seyr olunacak çiçekler, kendilerinde aranan bulunmayacak şey'lerdir, bu bir renktir, görürsünüz sizi mest eder ve bend eder, fakat bu renk uzakdan görülmek için yapılmıştır, dokunmayınız, parmağınızın altında solar, orada pejmürde bir lekeden başka bir şey' kalmaz...”³⁴⁶ Renkler, ruh üzerinde ağdıran bir etkide bulunmaktadır (“mest eder”) ve bağlayıcılığı/hapsediciliği (“bend eder”) doğrudan kişinin muktedir özneliğine yöneliktir. Renklerin aşırı narin mevcudiyeti karşısında özne, ya tüm zihinsel temsil ve kavrama iktidarını bir kenara bırakarak “bend” olacaktır ya da renkler ile kavrayıcı, anlamlayıcı ve sahip olma esasına dayalı ve sonuçsuz kalmaya yargılı bir ilişki kurmak durumunda kalacaktır. Renkler, içselleştirilemeyen bir dışsallığın amblemi olarak yer almaktadır burada. Tıpkı yeğin müziksellik karşısında olduğu gibi renk karşısında da kişi “kavramsız” kalır; rengi algılamak, bir “şeyi”, zihinsel olarak sabitlenebilir, temsil edilebilir bir nesneyi algılamak biçiminde gerçekleşmez Uşaklıgil yazınında. Bu durumu açıklamadan önce, renklerin ruh ile ilişkisini ve zihinsel temsil rejimine dışsal olması durumunu kavramsallaştıracağım.

Vladimir Kandinski, renklerin, bakan kişi üzerinde iki tür etkiyi gerçekleştirdiğinden söz eder. Bu etkilerin ilki, yüzeysel bir etki olarak ortaya çıkan, yoğunluğu çabucak azalan “salt fiziksel etki”dir.³⁴⁷ Bu etki, zihnin biçimleyici güçleri tarafından kısa sürede soğurulmakta ve sönüp gitmektedir. Diğer bir etki ise, “yüksek bir gelişim düzeyinde” mümkün olan “ruhsal” etkidir. Fiziksel etkiden “daha derine inen” ve “ruhsal bir sarsılmaya yol açan” bu etki düzeyinde, “[r]engin ruhsal

346 Uşaklıgil, “Çetin Sevda,” *Bir Yazın Tarihi*, s. 161. Metnin orijinalindeki imlâ korunmuştur.

347 Vladimir Kandinski, *Sanatta Zihinsellik Üzerine*, çev. Tefik Turan (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993), s. 49.

gücü kendini belli eder, bu güç ruhsal bir titreşim uyandırır”³⁴⁸ ve renk doğrudan ruha ulaşır: “Sonuçta, renk ruhu dolaysızca etkilemeye yarayan bir araçtır. Renk bir tuştur. Göz ise çekiştir. Ruh bir çok telleri olan bir piyano.”³⁴⁹ Kandinski'nin renklerle ruh arasında kurduğu bu dolaysız ilişkinin, Uşaklıgil'in kavradığı hâliyle yeğin bir mekân olarak ruh ile çözümleme ve zihinsel temsil dışı olan renklerle arasındaki ilişkiyle aynı doğrultuda hareket etmektedir. Buna ek olarak, renklerin zihinsel temsil rejiminin dışında konumlanması gerçeğini de belirtmeliyiz. Lyotard, renklerin ruhsal “etki”sini açıklarken, renklerle zihnin iktidar alanı içinde yer alan biçimler ve figürler arasındaki kökensel bir karşıtlığın mevcudiyetine değinmekte ve renklerin zihinsel biçimler karşısındaki narinliğini, uçuculuğu ortaya koymaktadır:

Biçimlere, daha çok da figürlere karşı olarak renk, en azından “etkisi” ile, duygulandıran his [*affecting feeling*] gizilgücüyü, bağlamın, topludurumun ve genel olarak herhangi bir olay örgüsünün [İng. *plot*, Fr. *intrigue*] koşullarından kaçınmış olarak belirir. Bu sebepten dolayı, estetik kuramda çoğunlukla madde ya da maddesel olarak sınıflandırılır. Biçim (ya da figür) ister uzak ister yakın bir biçimde olsun her zaman için düşünülebilir [*intelligible*] bir temayüle telmihte bulunabilir ve böylelikle, ilkece, zihin tarafından tahakküm altına alınabilir. Fakat renk, orada-varlığı [*being-there*]³⁵⁰ içinde her tür tüm dengeliye karşı koyar. Müzikteki tını gibi, ona karşı koyar ve hatta onu altüst eder. Olay örgüsü oluşturma yetisinin bu altüst edilmesi, benim *ruh* diyebileceğim şeydir. Gizemsel olmaktan çok, maddeseldir bu. Biçim 'öncesi' bir estetiğin

348 A.g.e., s. 50.

349 A.g.e., s. 52.

350 “Orada-varlık” ifadesiyle karşıladığım İngilizce “*being-there*” sözcüğü, kavramsal içeriğini Martin Heidegger’in *Varlık ve Zaman* [*Being and Time*] adlı yapıtından almaktadır. Kabaca söylersem, Heidegger’in insan varlığını betimlerken kullandığı ve diğer dillerde çoğunlukla çevrilmeden kullanılan Almanca “*Dasein*” sözcüğü, başka birçok özgül niteliğinin yanında, “dünya-içinde-olmak” [*being-in-the-world*] niteliğine sahip olarak açıklanan bir varlık kipini adlandırır. Heidegger bu sözcüğü ayrıca “*Da-sein*” [orada-varlık, *being-there*] biçiminde de kullanır ve bu kullanımla birlikte, *Dasein*’ın bir “orada” [*Da*] ile, dünya-içinde-olma ile özsel ilişkisini ortaya koymayı hedefler. “Orada” ifadesi ise, sınırları ve biçimi belli bir uzam parçasını ya da bir varlığın içinde yer aldığı uzamsal konumu adlandırmaktan çok, tümünden uzamsallığın ya da Heidegger’in deyişiyle “mekânsallığın bir açılması” [*a disclosure of spatiality*] olarak tanımlanır. Martin Heidegger, *Being and Time*, çev. John Macquarrie, Edward Robinson (New York: HarperSanFrancisco, 1962), s. 171. Herhangi bir belli uzam parçasını değil de, bizzat mekânsallığın açılmasını belirten “orada-varlık” kavramına göndermede bulunarak Lyotard, renklerin bir uzamsal konumun ya da zihinsel bir olay örgüsünün sınırları içinde konumlandırılmaz olma niteliğini ortaya koymaktadır.

oluşumuna yol verir.³⁵¹

Zihnin temsil alanının içinde yer alan biçimler ya da figürler ile konumlandırılmayan, biçimselleştirilip bir olay örgüsü içinde anlamlandırılmayan duygusal derinlik olarak ruha ilişkin olan renkler arasındaki bu karşıtlığın Uşaklıgil yazınındaki belirgin örneklerinden biri ile *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in düşlediği yazın yapıtının betimlenmesinde karşılaşıyoruz. Ahmet Cemil'in hiçbir biçimde “suret” veremediğini, “tasvir” ve “tahlil” edemediğini daha önce belirttiğimiz bu yapıt, içinde biçimlerin belirginleşmediği bir alan olan ruh ile ilişkili olduğu kadar, herhangi bir nesneye ait olmayan, soyut ya da biçimsellikten soyutlanmış renkler ile ilişkili olarak betimlenir. Aynı zamanda Uşaklıgil'in kendi metnine de adını veren bu renkler mavi ve siyahtır:

Bak şu semaya, ne görüyorsun, mailiklerden mürekkep bir derya... Gözlerinle onun içine girmeye çalış; o mailikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mai... Daima mai... Değil mi? Sonra, bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Donmuş, simsiyah bir renk... Of!... O siyah tabakaları parçalayarak içeriye bak; in, in, in, ne kadar inebilmek mümkünse o kadar in; ne buluyorsun? O siyahlıklar içinde ne buluyorsun? Siyah... Daima siyah değil mi? İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki yukarı bakılsa mai ve daima mai; aşağı bakılsa siyah ve daima siyah...³⁵²

Öncelikle, burada görülen renklerin nesnel ya da fiziksel bir yüzeye ait olmadıklarını, daha çok, doğrudan dipsiz derinlikler ile ilgili olduklarını söylemeliyim. Ahmet Cemil'in istediği mavi ve siyah, zihin için kolayca ulaşılabilir olan bir yüzey üzerinde değil, en yüksekte ya da en dipte bulunabilecek olan birer renktir. Arzulanan renkler, hep daha derinde aranmaktayken, bu arama sürecinde renkler nesnel belirginlikten ya da bir nesnenin rengi olma niteliğinden gitgide uzaklaşmakta, soyutlaşmaktadırlar. Yazın yapıtının “olması” beklenen renkler, biçim-siz, biçim-dışı olmaktadır:

351 Lyotard, *The Inhuman*, s. 150.

352 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 61-62.

Buradaki mavi ya da siyah, bir şeyin mavisi ya da siyahı olmaktan çok (yani, bir biçim içinde, bir bağlam içinde, bir olay örgüsü içinde konumlanmış olmaktan çok), kendinde, kendi başına var olan mavilik ve siyahlık olarak belirlemektedir. Bu hâlleriyle renkler, anlamlama ve zihinsel temsil rejiminden özerkleşmekte ve herhangi bir biçimin (“suret” ya da “tasvir”) mevcudiyetine çağrıda bulunmadığı için saltıklaşmakta, mutlaklaşmaktadır. En yüksekte bulunan mavi, aslında maviliğin kendisi, en dipte bulunan siyah, siyahlığın kendisi olup çıkmaktadır.

Uşaklıgil yazınında renkler, tıpkı yukarıda incelediğimiz durumda olduğu gibi, çoğunlukla nesnel bağlamdan ve böylelikle zihinsel temsil ve tahakküm alanından uzak bir biçimde anlatılaşmaktadır. Renklerin nesnelerden koptuğu ve saltık hâlleri içinde kendi başlarına hareket ettiği birçok pasaj bulunmaktadır Uşaklıgil külliyyatında. Örneğin, dipsiz derinlik olarak kaos figürasyonlarından söz ederken değindiğim bir pasaj olan *Aşk-ı Memnu*'nun Bihter'inin ayna karşısındaki sahnesinde renklerin özerkleşmesi durumunu görürüz. Bihter'in bir yeğenlik anı içinde kendinden geçmekte olduğu ve nihayetinde yeğen bir mekân olarak kaosun amblemi olarak mevcut olan “bitmez tükenmez bir boşluğa yuvarlan[ma]” ile sonlanacak olan bu sahnenin bir yerinde “tavandaki fener parçalanıyor, yeşil, sarı, mavi, kırmızı dalgalarla akıyor [...] renkler, gölgeler birbirine karışarak azim bir hercümerç içinde her şey akıyor[dur.]”³⁵³ Burada görülen, fenerden kaynaklanan ışık dalgalarının her birinin bir renk hâline gelmesi ve herhangi bir nesneye bağlanmaktan, herhangi bir nesne yüzeyi üzerinde emilip erimekten çok kendi başlarına hareket etme yeteneğine sahip olmalarıdır. “[Y]eşil, sarı, mavi, kırmızı” tüm nesnelerden soyutlanmış birer lazer ışını benzeri varlıklar olarak belirirler ve bu hâlleriyle Bihter'in odasını,

353 Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 219.

dinamik bir biçimde yanıp sönen lazer ışınlarının karmaşık renkleriyle dolu olan bir *diskoteğe* benzetirler.

Renklerin saltıklaşmasıyla elde edilen böylesi bir diskotek ortamının öykülenmesi için en uygun mekânlardan biri de kuşkusuz dans salonudur. Bu bağlamda, “Eski Mektup” öyküsünde anlatılan bir dans salonu, yine Bihter’in ayna sahnesindekine benzer bir renkler özerkleşmesine sahne olur: “O vakit tekrar gözlerimin bu raksan elvan silsilesine [dans eden renkler zincirine] kapılmasına mani olamıyordum. Blanche’ın mai izleri arasında, avizelerin şa’saa tufanıyla tekrar bütün renkler, o pembeler, sarılar, eflatunlar, kırmızılar, yeşiller kaynıyor, tutuşuyor, birbirini kovalıyor, boğuşuyor [...]”³⁵⁴ Yine buradaki dans anına benzer biçimde, daha önce yeğinlik ve dans ilişkisi bağlamında değindiğim bir metin olan “Yırtık Mendil” öyküsünde betimlenen yeğîn vals anında saltık renkler diskoteği ortaya çıkmaktadır: “Bu avizeden, kimbilir, ona nasıl hulya ziyaları yağıyordu [*sic*]: ma’iler, yeşiller, sarılar, kırmızılar...”³⁵⁵ Uşaklıgil yazınından aktardığım bu örneklerden hareketle diyebiliriz ki ister bir dans anında olsun ister aynanın karşısında yaşanan bir *ek-stasis* durumunda olsun, renkler diskosunun her bir belirişi, öznelik düzeninin metastatik bir açılmaya, aşınmaya uğradığı bir yeğînlik deneyimine eşlik etmektedir Uşaklıgil yazınında. Biçimsiz ya da biçim-dışı renkler, öznenin metastatik bir biçimde dışsallığın büyüleyici etkisine “kapılmasının,” “bend” olmasının deneyimini adlandıran yeğînliğin amblemi olarak işlemektedir.³⁵⁶

354 Uşaklıgil, “Eski Mektup,” *Bir Şi’r-i Hayal*, s. 100.

355 Uşaklıgil, “Yırtık Mendil,” *Bir Yazın Tarihi*, s. 72.

356 Ayrıca, Uşaklıgil yazınında renklerle yeğînlik arasındaki bağın anlatılaştığı birçok başka an mevcuttur. Örneğin, *Aşk-ı Memnu*’da Nihal’in yeğîn bir müziksellik hâli içindeyken bir anda tüm çevresini “Beyaz! Beyaz! Beyaz!” olarak görmesi (s. 323), yine benzer bir biçimde “Ölümünden Sonra” öyküsünün anlatıcısının, benliği yok olma duygusu içinde erimekteyken çevresini “[s]iyah, her şey siyah” olarak algılaması (*Bir Yazın Tarihi*, s. 243-245) ve yine *Aşk-ı Memnu*’da, Behlül’ün, Nihal’in icra ettiği ve yeğîn etkiler yapan müziği dinlerken “hayalinin içinde ziya tufanları, renk şelaleleri” oluşması (s. 343), renklerle yeğînlik arasındaki ilişkinin tespit edilebildiği sahneler

Ayrıca şunu da söylemeliyim ki Uşaklıgil yazınında anlatılaştığını belirttiğim bu ilişkinin, yani renkler ile öznenin metastaz hâli olarak yeğlilik arasındaki ilişkinin varlığını Kristeva da psikanalizden hareketle ortaya koymaktadır. Benliğin biçimlenme ve çözülme deneyimiyle yakından ilişkili olan kromatik deneyimin hem “benliğe” yönelik bir tehdit” oluşturduğunu hem de onun yeniden-şekillenme çabasının beşiği olarak mevcut olduğunu belirttikten sonra, renklerin öznelik düzeni (ya da özneliğin kurucu kodu) üzerindeki bozucu etkisini ortaya koyar: “Renk birliğin parçalanmasıdır. Öyleyse, özne, bilinçli özne hâlindeyken kabul ettiği (temsili, ideolojik, simgesel vd.) bir kodun sınırları içerisinde yaşadığı yabancılaşmadan renk – renkler – aracılığıyla kaçır.”³⁵⁷ Demek ki renkler, öznenin kapalı bütünlüğünü ya da birliğini sağlayan kuralı sürekli ihlal ederek, öznenin bilinç düzeyinde konumlanan ve temsiliyete dayalı düzenlerden özgürleşmesine, dışa açılmasına olanak sağlamaktadır. Uşaklıgil yazınında karşılaştığımız saltık renkler ve renk dizileri de böylesi yeğin etkileri göz önüne alınarak yazınsallaştırılmaktadır.

Ayrıca, yukarıda Uşaklıgil yazınından aktardığım örneklerde de görülebileceği gibi, saltık renklerin birbirleriyle karışması, dinamik hareketleri içinde “hercümerç” olmaları ve içinde açığa çıktıkları uzamı karmakarışık etmeleri, renklerin, uzamsal belirliliğin ve biçimliliğin dışında var olduğuna işaret etmektedir. Lyotard'ın renkler ile biçimler arasında kurduğu karşıtlık ilişkisine benzer biçimde Benjamin, uzam-zamansal algı ile renk algısını karşılaştırmaktadır. Çocukların renk deneyimini esas alan Benjamin renk için şunları söyler: “[R]enk bireydir, ama bireysellik içinde sabitlenmiş ölü bir şey olarak değil, kanatlanmış, bir düzenden [pattern] diğerine

olmaktadır.

357 Julia Kristeva, “Giotto's Joy,” *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon S. Roudiez, çev. Thomas Gora, Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1980) içinde, s. 220-221.

uçuşan bir şey olarak.”³⁵⁸ Ruhsal etki düzeyinde konumlanan renklerin bir yapı ya da bağlam içinde sabitlenemediğini daha önce söylemiştim. Benjamin, renk deneyiminin uzam-zamansal görü³⁵⁹ yapısından da farklı olduğunu ve bizzat yeğlilik deneyimiyle bağı bulunduğunu belirtir: “Renk ortamı, deneyimin alımlayıcı yanı olarak görünün biçimlerinin yerine geçer [...] Dünyayı renk ortamında görmek, onu uzam-zamansal görünün biçimleri aracılığıyla görmekten oldukça farklıdır. Kromatik görü yeğlin ve 'kontursal'dır [...]”³⁶⁰

Yeğlin kromatik deneyimin uzam-zamansal algı yapısı ile karşıtlaşmasının bir örneğini *Mai ve Siyah*'ta buluruz. Ahmet Cemil Boğaziçi manzarası karşısında oturmaktadır, derken uzamsal ölçüler bir anda ortadan kalkar, uzam eğrilmeye, zeminden kaymaya başlar³⁶¹ ve o anda renkler “kop[uk]” hâlleriyle ortaya çıkmaktadır:

Bazen bu levha gözlerinin içinde bulanıyor; tepeler, sular, yalılar, bütün güzel şekiller, manzaralar bir fırça darbesinden kopma renkler imiş de yekdiğerine karışarak bir hamur hâline geliyormuş gibi oluyordu [...] [B]ulut parçası gibi kırmızılara, mailere, yeşillere, sarılara boyanan bu levhalar [...]”³⁶²

Uzamsal biçimler erimekteyken renkler özerk ve saltık hâlleriyle (“kırmızılar, mailer...”) açığa çıkmaktadırlar. Saltık hâlleri içinde renkler, kaosun uzamsal yüzeyler üzerinde gerçekleştirdiği bozucu etkilere eşlik etmekte ve bu uzamsal yıkım etkinliğine “renk” katmaktadırlar.

Kromatik deneyimin, uzam-zamansal algıdan farklı olması durumunun anlatılaştığı bir başka an ile yine *Mai ve Siyah*'ta karşılaşıyoruz. Lâmia piyanoda müzik

358 Aktaran, Howard Caygill, *Walter Benjamin*, s. 83.

359 'Görü' sözcüğünü, Türkçeye genellikle 'sezgi' olarak aktarılan İngilizce 'intuition' sözcüğünün karşılığı olarak kullanıyorum. Sözcüğün Almancadaki karşılığı olan 'anschauung', görme fiiliyle ilişkili bir köke sahiptir.

360 Caygill, s. 83-84.

361 *Mai ve Siyah*'ın bu sahnesine, dipsiz derinlik olarak kaosun uzamsal yüzeyler üzerindeki etkilerini serimlemeye çalıştığım bölümde ayrıca değinmiştim.

362 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 205.

icra etmektedir, birden lambadan kırmızı bir ışın kopar, nesneden nesneye uçuşarak gezinir ve nihayetinde sona erer:

Bu kırmızı ziya odanın ortasında masanın etrafında ateşten bir hale teşkil ettikten sonra yavaş yavaş hafifleşerek bütün duvarlardan, eşyadan, perdelerden kayarak burada bir pembe gül uyandırıyor; sonra ta piyanonun kenarına kadar gelerek Lâmia'nın sırtını, omuzlarını, başından arkasına dökülen kıvrıkcık saçların dalgalarını münevver bir ihtizaz içinde sarıyor, mumların sarımtrak ziyasıyla titreşe titreşe öpüştükten sonra sönüyordu.³⁶³

Herhangi bir nesneye ait olmayışı ve salt kendi başına eyleyen bir varlık olması bakımından lazer ışını teknolojisini anımsatan bu “kırmızı ziya,” Uşaklıgil yazınından örneklediğimiz diğer renk kullanımlarında da olduğu gibi, herhangi bir nesnel bağlama ya da uzamsal, biçimsel sabitliğe sahip olmamanın yanında, ayrıca, renk görüsünün uzam-zamansal görüden farklılığını da ortaya koymaktadır: Bu “kırmızı ziya”nın renklendirdiği Lâmia'nın bedeni, Ahmet Cemil'in gözünde uzamsal sınırlılığından özgürleşmekte ve bir dönüşüm süreci içine girmektedir: “Bu gül ziyası içinde şimdi Lâmia onun gözünde sihirli bir inkişaf ile sanki büyüyor, o dar omuzlar genişliyor, şu küçük başa bir vüsat geliyor, bu küçük çocuk yükseliyor[dur.]”³⁶⁴ Ruhsal düzeyde yeğin bir etki odağı olarak işleyen renk, içinde belirlediği ortamı anında uzamsal sınırlarından kurtarmakta ve ifade edilemez arzuların fantastik ve plastik oyununa hazır hâle getirmektedir.

Uşaklıgil'in, renkleri nesnelerden ya da nesnel biçimlerden bağımsızlaştırarak, onları kendinde varlıkları içinde, saltık hâllerıyla ele alması, renklerin ruh üzerinde dolaysızca etkide bulunmalarına yönelik bir kromatik strateji olarak belirlemektedir. Ruhsal düzeyde konumlanan renkler, zihnin uzam-zamansal algı yapısından ve biçimleyici, anlamlayıcı tahakküm gücünden özgürleşmektedir. Zihnin kavrama

363 A.g.e., s. 141-142.

364 A.g.e., s. 142.

iktidarının dışında mevcut olan renkler, bu hâllerleriyle yeğin bir etki odağı hâline gelmektedir. Çözümleme dışı kalan ruhsal bir derinliğe ilişkin olarak meydana gelen renk deneyimi, tıpkı daha önce incelediğim kaos deneyimi, yüce deneyimi ya da müziksellik deneyimi gibi, yeğin bir olayın deneyimi olarak belirlemektedir. Uşaklıgil yazınında renkler, *öncelikle* yeğin bir değere sahiptir; renklerin alabileceği diğer değerler, örneğin simgesel ya da göstergesel değerler, burada ikincil önemdedir. Bu bağlamda, örneğin *Mai ve Siyah* romanı göz önüne alınırsa, oradaki mavi ve siyah renklerini simgesel değerler ile yüklemek (mavi: umut, ideal, hayal, v.d.; ve bunun karşılığı olarak, siyah: düş kırıklığı, idealin yitimi, hakikat, v.d.) yanlış ya da yersiz değilse bile, metnin kuruluşu açısından temel teşkil eden bir belirleyiciliğe sahip değildir. Uşaklıgil yazınında, renklerin yeğin değerlerinin yanında, okuyucunun atfedebileceği simgesel ve göstergesel değerlerin tümü olumsal ve keyfi olarak kalacaktır. Uşaklıgil'in renk kullanımı, renkler üzerinden fal açmayı ya da temsili/psikolojik/semantik çözümlemeler yapmayı değil, nesnel bağlamdan yalıtılmış olmak suretiyle semantiğin dışında konumlanan saltık renklerin karmasından bir yeğin mekân, bir duygu diskoteği oluşturmayı hedefleyen bir yazı stratejisine dayanmaktadır.³⁶⁵

365 Kristeva, renk mantığının, “anlamsal olarak boş” olduğunu, “semantiğin dışında” işlediğini belirtir ve böylece “ritm, aralık [*interval*], jest” olarak düşünülebileceğini söyler. Bkz. “Giotto's Joy,” s. 221.

BÖLÜM 3

SONUÇ

Dengeli, düzenli, kurallı yapıların, bu yapılara dışsal kalan bir mevcudiyet nedeniyle ya da tanımlanması ve bir yapı düzeni içinde temsil edilmesi mümkün olmayan bir dışsallığın tahrip edici etkisi nedeniyle bir açılma, metastaz ya da ölçü yitimi süreci içine sokulması deneyimini adlandıran yeğlilik, Halid Ziya Uşaklıgil'in yazınsal yaratım/üretim kipinin temel eksenini oluşturmaktadır. Yeğlilik deneyiminin betimlenmesini ve anlatılaştırılmasını hedef alan Uşaklıgil yazınının bütününtü kat eden bu eksenin hizasında hareket eden yazınsal öğeler, yeğlilik deneyimi ile ilişkileri ölçüsünde bir işlev kazanmaktadırlar. Uşaklıgil yazınının her iki düzeyi de, yani hem içerik düzeyinde konumlanan dramatik dünyalar hem de biçim düzeyini oluşturan yazı dili ve üslubu, mevcut niteliklerini ve biçimlerini yeğlilik ekseninde doğrultusunda kazanmaktadırlar. Bu çalışmada, bu iki düzeyin de yeğlilik ile ilişkilerini bulguladım ve sergiledim.

Uşaklıgil yazınında yeğlilik deneyimi, bu yazının öykülediği dramatik dünyalar içerisinde belli başlı birkaç biçim hâlinde cisimleştirilir. Bu biçimlerden en sık karşımıza çıkanı, karakterlerin algı yapıları içerisinde ve uzamsal yüzeyler üzerinde ortaya çıkan dalga figürü ve dalgalanma hareketi figürasyonudur. Dinamik bir biçimde zıtlaşan itme çekme güçlerinin bir ürünü olan yeğin niceliklerin aldığı en uygun biçim olan dalga, Uşaklıgil yazınında öykülenen öznelerin ve uzamların

ölçülü düzenlerinin ani bir dengesizleşme ile tehdit edildiği olgusunun bir işareti olarak iş görür. Dalgalanma hareketi içine giren öznel ve uzamlar, ölçülü doğrusallıklarını yitirir ve sarsıntılı ve müphem bir mevcudiyet hâlinin içine sürüklenir.

Dalgalanma hareketi olarak yeğlilik kavramından hareketle, Uşaklıgil'in yazınsal metinlerinde sıkça yinelenen bir görüngü olan “dipsiz derinlikler”in açılmasına yardımcı olmak amacıyla ritm ve kaos kavramlarını kullandım. Düzenli yapıların dengesizleşme ile tehdit edilmesi ve işleyişlerinin bir *ek-stasis* hâli içinde iptal olması durumunu betimleyen ritm ve kaos kavramları, Uşaklıgil karakterlerinin sık sık içine düştükleri bir sonsuz derinlik algısını ve tüm uzamsal yapıların altında duran ve bu yapılar üzerinde bozucu etkiler yapan bir yeğin mekân olarak dipsiz derinlik görüngüsünün metinlerdeki mevcudiyetini vurgulamak ve anlamak açısından bir çerçeve kurmaktadır. Bilişsel ya da uzamsal bir biçim ya da yapı içerisinde kavranılamayan, temsil edilemeyen kaotik dipsiz derinlikler, Uşaklıgil yazınında öykülenen dramatik dünyaların ve karakterlerin psişik açıdan düzensiz, uzamsal açıdan dengesiz olması durumunu koşullayan temel motif olarak belirlemektedir. Bu kaotik dipsiz derinlikler, Uşaklıgil yazınının içerik düzeyinde yer alan yutucu kara delikler olma işleviyle kullanılmaktadır.

Yeğin bir mekân olan kaosun aldığı biçim olarak dipsiz derinlikler, uzamsal yüzeyler üzerinde, kıvrılma, büzülme, şişme, kabarma gibi çeşitli türde etkiler yapar. Genel olarak söylenirse, eğrilik ilkesi temelinde biçim alan bu etkiler, Uşaklıgil yazınında öykülenen uzamları kartezyen doğrusallık niteliğinden uzaklaştırmakta ve Uşaklıgil yazınında sunulan dramatik dünyaların, tıpkı dalgaların öznel algı düzenleri üzerinde gerçekleştirdiğine benzer bir eğri ve dinamik topoğrafyaya sahip olmasına

neden olur. Uşaklıgil yazınında, güzellik gibi estetik ölçülerin ve öznenin zemin ve simetri duygusu gibi bedensel ölçülerin iptal olması durumu da yeğin bir mekân olarak kaosu bozucu etkilerinin bir ürünü olarak belirlemektedir.

Ayrıca yeğnilik, ritm ve kaos üçlüsünden hareketle, Uşaklıgil yazınının, yaşamsal ve uzamsal denge sorunu olarak beliren bir ölçü yitimi sorunu içerisinde biçimlendiğini tespit ettim. Uşaklıgil karakterleri ve bu karakterlerin birbiriyle ve çevrelerindeki dünya ile ilişkileri, yaşama düzen verebilecek herhangi bir ölçünün bulunmadığı bir dünyada nasıl yaşanılır sorusu çerçevesinde gerçekleşen bir yazınsal üretim süreci içerisinde gerçek anlamlarını ve biçimlerini bulmaktadır.

Uşaklıgil yazınının içerik düzeyinde belirleyen yeğnilik deneyimi, aynı zamanda bu yazının dil ve üslup özelliklerini incelerken de gündeme gelir. Yeğnilik deneyiminin anlatılmasını hedefleyen Uşaklıgil yazını, kullandığı yazı dili açısından yeğnil niteliklere sahiptir. Bu dil, belli bir içeriğin, anlamın, bildirinin muhataba aktarılmasını hedefleyen bir iletişim, bildirışim dilinden farklı olarak, ifade edilemez bir mevcudiyetin ifade edilmesi gibi bir paradoksal çabayı sergileyen bir dil olma niteliğine sahiptir.

Uşaklıgil yazınının ifade etmeyi hedeflediği ifade edilemez mevcudiyetin karşılığı, öznel duygusal bir derinlik alanı olan ve bu hâliyle ifade/tems il/anlatı rejiminin dışında konumlanan “ruh”tur. Ruh, öykülenen dramatik dünya düzeyinde dipsiz derinlik biçiminde betimlenen bir yeğnil mekân olarak kaosu, öyküleme biçimi ve yazı dili düzeyindeki karşılığıdır. Tıpkı herhangi bir algısal/uzamsal ölçü ve yapı içinde temsil edilemeyen kaos gibi, ruh da iletişimsel dilin ifade düzeninin ve anlatı yapısının içerisinde sokulamayan bir yeğnil duygusal derinlik alanı olarak belirir. Ruh u ifade etmeyi hedefleyen Uşaklıgil dili, iletişimsel ve anlamlayıcı dilin

yapısından farklılaşmaktadır.

Bu dilin iletişimsel dilden farklılaşma biçiminin en iyi örneklerinden birini, Uşaklıgil'in yazınsal üretiminin erken dönemine ait olmasına rağmen Uşaklıgil yazınında kullanılan dilin yeğin niteliklerinin belirlenmesi açısından önemli bir aşamayı oluşturan *Mensur Şiirler*'in iletişimsel gazete söylemine karşı olan tutumunda ve imgeli yazı dilinde görürüz. Rasyonel burjuva bireye hitap eden ve bu nedenle ölçülü ve kurallı bir bildirişim dili kullanan gazete söyleminde karşı, *Mensur Şiirler* bildirişim mantığından uzak ve tekil duygusal etkilerin üretimini hedefleyen bir dil sergiler. Bu bağlamda dil, anlamın ve anlatı rejiminin askıya alınması olarak beliren imgeselliğin yoğun kullanımına açık hâle getirilir.

Uşaklıgil, yazı dilini bildirişimsel yapısından kurtarmak ve onu yeğin duygusal derinlik alanı olan ruh ile ilişkilendirmek amacıyla, yazı dilini müzikselleştirir. Anlamlayıcı dilden farklı olan ve bir gösterge dizgesi oluşturmayan yönelimsiz bir dil olarak müziksellik, Uşaklıgil'in yazı dilini yeğinleştirmek amacıyla ön plana getirdiği temel bir görüngüdür. Müziksellik, ifade rejiminin dışında konumlanan ruhun dili olmakla tanımlanır ve bu anlamda, bir anlamın, içeriğin iletilmesini hedeflemeyen yeğin bir dil olarak sunulur. Müziksellikle ilişkilendirilen Uşaklıgil dili de böylelikle yeğin bir dil hâline gelmektedir.

Müziksellüğün yeğin etkisi altına sokulan yazı dili, özü itibarıyla modülasyonlu olan ve ölçülerin sürekli değişmesi ya da dalgalanması olayına sahne olan müziğin bu niteliklerini kendi üzerinde taşır. Bu hâliyle Uşaklıgil'in yazı dili, gazete söyleminin ölçülü ve dolambaçsız dilinden farklı olarak, kıvrılan, eğrilip bükülen bir plastik dil olarak ortaya çıkar. Dramatik dünya düzeyinde mevcut olduğunu belirttiğim ölçü sorunu, yazı dili ve üslubu düzeyinde de karşılığını bulmaktadır. Yazı

dili de temel bir ölçü sorunu (modülasyon) çerçevesinde biçimlenmektedir.

Öznel duygusal bir konuma telmihte bulunmak suretiyle yeğin bir görünüm alan müziksellğin yazı dili içerisinde gerçekleşmesi amacıyla Uşaklıgil, bazı yazı stratejileri kullanmaktadır. “Ah! Oh!” ünlemlerinin, “evet/hayır” sözcüklerinin ve ünlem işareti ve üç nokta gibi noktalama işaretlerinin yoğun kullanımıyla Uşaklıgil, yazı dilini dile getirilemez olan duygusal derinlikler ile ilişkilendirir. Sözdizimsel yapıların kurallı düzenlerini tahrip eden bu yazınsal öğeler aracılığıyla yazı dili, anlatıcı/konuşan öznenin duygularına ve arzularına telmihte bulunan bir konuşma dilinin canlılığına kavuşur ve nesnel bilgi aktarımını ikinci plana alan bir yeğlilik dili hâline gelir.

Bu çalışmanın son kısmında ortaya koyduğum biçimiyle renklerin Uşaklıgil yazınındaki kullanımı da tıpkı dramatik dünyaların ve yazı dilinin de olduğu gibi, yeğlilik deneyimi ile ilişkili olarak kavranmaktadır. Alımlayıcı öznenin bilinç ve temsil yüzeyinin altında bulunan derin bir duygusal alan ile bağlantılı olan renkler, Uşaklıgil yazınında, nesnesiz, biçimsiz ve saltık hâlleriyle yazınsallaştırılır. Bir nesne yüzeyi üzerinde konumlandırılmayan bağımsız renk ışınları, içinde bulundukları ortamın uzamsal yapısını bozmakta ve öznelerin duygusal derinliklerine çağrıda bulunarak yeğlilik deneyimine olanak yaratmaktadır. Böylelikle Uşaklıgil yazınında renkler, edinebilecekleri herhangi simgesel/anlamsal değerlerinden önce yeğleştirici değerleriyle mevcut olmaktadır.

Bu tez çalışmasında, yeğlilik kavramından ve bu kavram ile yakından ilişkili olarak tanımladığım ritm, kaos, müziksellik gibi diğer kavramlardan ve görüngülerden hareketle, Halid Ziya Uşaklıgil yazını hem anlattığı dünyalar ve karakterler açısından hem de bunları anlatmada kullanılan yazı dili ve üslubu

açısından değerlendirme işlevine sahip tek bir okuma çerçevesi kurdum. Bu çerçeve içerisinde, yalnızca, Uşaklıgil metinlerinde anlatılan olayların genel anlamını ve bu metinlerde yazınsallaştırılan büyük biçimli sorunsalların bütünlüklü bir portresini ifade etmeye değil; aynı zamanda, bu metinlerde yer alan, fakat ilk bakışta okuyucunun gözünden kaçırma olasılığı yüksek olan bazı ufak olguların ve görüngülerin de aslında metinlerin büyük sorunsallarının birer işareti ve amblemi olarak mevcut olduklarını göstermeye çalıştım. Örneğin, Uşaklıgil yazınının bir ölçü sorunu içinde biçimlendiğini söylemekle kalmayıp, bu durumun, bir karakterin sırtındaki kamburda ya da tramvayda bir ayağını diğer ayağının üstüne koymuş bir hâlde oturan bir karakterin bu duruşunda, ayrıca bunların yanı sıra, ruhun dili olarak tanımlanan ve yazı dili için bir model oluşturan müzikselliğin modülasyonlu oluşunda cisimleştiğini göstermek suretiyle, Uşaklıgil yazınında yer alan büyük ya da küçük tüm metinsel öğeleri tek bir eksen (yeğlilik deneyimi) hizasında toplamayı ve birbiriyle ilişkilendirmeyi denedim. Yeğlilik deneyiminin yalnızca öykülenen karakterlerin başına gelmediğini, aynı zamanda bu karakterleri öykülemeye kullanılan dilin de özgüllüğünü oluşturduğunu göstererek, Uşaklıgil yazınının içerik ve biçim düzeylerinin birbirine koşut olarak hareket ettiğini ortaya koydum.

Şunu da belirtmeliyim ki Uşaklıgil yazınına yönelik tarihselci, psikanalitik, göstergebilimsel ya da türsel bir bakış açısından yola çıkmayan bu çalışma, bu bakış açılarından herhangi birini esas alan bir başka çalışmayı yadsıyan bir tutumu sergilememektedir. Dahası, bu çalışmada Uşaklıgil yazınının ayrı ayrı birçok öğesinin bir araya getirilmesi ve birbiriyle ilişkilendirmesi açısından önemli bir yer tutan “dipsiz derinlik” ya da “ruh” ifadelerinin özgül niteliklerinin ve tarihsel-kültürel imkân koşullarının neler olduklarının bulgulanması bakımından bu tür

alışmalar önemli katkıları yapmaya adaydır.

Bu alışma, benim henüz üç yıl önce tanımaya başladığım bir yazınsal kllyata ilişkin olması dolayısıyla, geliştirilmeye, daha bütünlüklü bir biçimde ele alınmaya muhtaç olarak kalan birçok düşünceye sahiptir. Örneğin, dipsiz derinlik olarak kaosuñ uzamsal yapıları üzerindeki etkilerini serimlediğim ve Uşaklığil yazınının doğrusal olmayan, eğri bir topografyayı yansıttığı sonucuna vardığım bölümün, Uşaklığil yazınının genel mekânsal haritasını çıkarmaya, bu yazının gelişen şehir fiziğiyle ve mimarlıkla ilişkilerini bulgulamaya yönelik daha kapsamlı bir çalışmaya yol verebilecek bir niteliğe sahip olduğu düşüncesindeyim. Yine benzer bir bağlamda, bu çalışmada bütünlüklü bir biçimde değinmediğim, fakat Uşaklığil yazınında sıkça yinelenen bir başka olgu olan “levha” (manzara) gerçekliği de hem meknsallık ile ilişkisi hem de yeğinlik ile ilişkisi bakımından, çeşitli manzara kuramlarından ya da daha felsefi nitelikli bakış açılarından hareketle incelenmeye muhtaç bir yazınsal görüngü olarak belirlemektedir.

Uşaklığil'in, yazınsal üretiminin temel ekseni olarak yeğinliği almasının, Türk ve dünya yazını tarihi açısından taşıdığı özgüllüğü bütünlüklü bir biçimde ortaya koymak da yazın çalışmalarına ayrıca katkı yapacaktır. Bu bağlamda, Uşaklığil yazınının, Tanzimat yazını ile ya da kendinden sonraki modernist/postmodernist yazın ile karşılaştırmalı bir biçimde incelenmesi, bu yazının yeğinlik ekseninde biçimlenmiş olmasının ne tür bir öneme sahip olduğuna dair daha kavrayıcı bir portrenin oluşmasını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Abacı, Tahir. *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.
- Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory*. çev. Robert Hullot-Kentor. Londra: Athlone Press, 1999.
- Adorno, Theodor. "Lirik Şiir ve Toplum." *Edebiyat Yazıları*. çev. Sabri Yücesoy, Orhan Koçak. İstanbul: Metis, 2004.
- Adorno, Theodor. *Minima Moralia: Reflections From Damaged Life*. çev. E. F. N. Jephcott. Londra: Verso, 1984.
- Adorno, Theodor. "Music, Language, and Composition." *Essays on Music*. çev. Susan H. Gillespie. Berkeley, California: University of California Press, 2002.
- Adorno, Theodor. "Punctuation Marks." çev. Shierry Weber NicholSEN. *Antioch Review*, Sayı: 48/3, (Summer) 1990: 300-306.
- Adorno, Theodor, ve Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment*. çev. John Cumming. New York: Verso, 1997.
- Agamben, Giorgio. *Man Without Content*. çev. Georgia Albert. Stanford, California: Stanford University Press, 1999.
- Agamben, Giorgio. *Profanations*. çev. Jeff Fort. New York: Zone Books, 2007.
- Akı, Niyazi. "Halit Ziya Uşaklıgil'in Mensur Şiirleri." *AÜEF Araştırma Dergisi*, 1, (Ekim) 1970: 1-8.
- Andı, Fatih. "Halit Ziya'nın Mensur Şiirleri." *Edebiyat Araştırmaları I*. İstanbul: Kitabevi, 2000.
- Barthes, Roland. *Romanın Hazırlanışı I: Yaşamdan Yapıta: College de France dersleri ve seminerleri, 1978-1979*. çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2006.
- Barthes, Roland. *Yazının Sıfır Derecesi*. çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları, 1989.

- Baudelaire, Charles. *Apaçık Yüreğim*. çev. Sait Maden. İstanbul: Çekirdek Yayınlar, 2000.
- Baudelaire, Charles. *Spleen de Paris*. çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Ataç Kitabevi, 1961.
- Bayramoğlu, Zeynep. *Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler: Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Tezler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in The Era of High Capitalism*, çev. Harry Zohn. New York: Verso, 1997.
- Benjamin, Walter. "The Newspaper." *Selected Writings 2*. haz. Michael W. Jennings, Marcus Bullock. Cambridge: Belknap Press, 2004.
- Benveniste, Emile. "La notion de "rythme" dans son expression linguistique." *Problèmes de Linguistique Générale*, cilt. 1. Paris: Gallimard, 1966.
- Benveniste, Emile. "Sözcelemin Biçimsel Dizgesi." *Genel Dilbilim Sorunları*. çev. Erdim Öztokat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Blanchot, Maurice. "İmgenin İki Değişkeni." *Yazınsal Uzam*. çev. Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Blanchot, Maurice. *Öteye Adım/Yok Ötesi*. çev. Nami Başer. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Blanchot, Maurice. *The Writing of The Disaster*. çev. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.
- Bogue, Ronald. *Deleuze & Guattari*. çev. İsmail Öğretir, Ali Utku. İstanbul: Birey Yayıncılık, 2002.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into The Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful*. ed. David Womersley. New York: Penguin Books, 1998.
- Caygill, Howard. *Walter Benjamin: The Colour of Experience*. Londra: Routledge, 1998.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. çev. Paul Patton. Londra: The Athlone Press, 1994.
- Deleuze, Gilles. *Felsefe Nedir?*. çev. Turhan Ilgaz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. çev. Daniel W. Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

- Deleuze, Gilles. "Kant Üzerine Üçüncü Ders: 28 Mart 1978." çev. Ulus Baker. *Kant Üzerine Dört Ders*. Ankara: Öteki Yayınevi, 2000.
- Deleuze, Gilles. "Şefaatçiler". çev. İnci Uysal, *Müzakereler*. İstanbul: Norgunk, 2006.
- Deleuze, Gilles, ve Felix Guattari. *A Thousand Plateaus*. çev. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Deleuze, Gilles, ve Felix Guattari. *Anti-Oedipus*, çev. Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. çev. Alan Bass. Londra: Routledge, 1978.
- Eyhenbaum, Boris. "Biçimsel Yöntem Kuramı." *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerin Metinleri*. çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Fikret, Tevfik. *Geçmişten Gelen: Bütün Şiirleri 1*. haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları, 1984.
- Garber, Daniel. "Descartes' Physics." *The Cambridge Companion To Descartes*. ed. John Cottingham. New York: Cambridge University Press, 1992.
- Gold, Joshua Robert. "The Dwarf in The Machine: A Theological Figure and Its Sources." *MLN*, 121, 2006: 1220-1236.
- Gil, José. "Paradoxical Body." *The Drama Review*, 50, No. 4., (Winter) 2006: 21-35.
- Habermas, Jürgen. *Kamusalığın Yapısal Dönüşümü*. çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar. İstanbul: İletişim, 2005.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. çev. John Macquarrie, Edward Robinson. New York: HarperSanFrancisco, 1962.
- Hohendhal, Peter Uwe. "Aesthetic Violence: The Concept of The Ugly in Adorno's *Aesthetic Theory*." *Cultural Critique*, 60, (Spring) 2005: 170-196.
- Hölderlin, Friedrich. "In Lovely Blueness." *Poems and Fragments*. çev. Michael Hamburger. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1967.
- Jameson, Fredric. "Baudelaire as Modernist and Postmodernist: The Dissolution of The Referant and The Artificial "Sublime"." *The Modernist Papers*. New York: Verso, 2007.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.

- Kandinski, Vladimir. *Sanatta Zihinsellik Üzerine*. çev. Tefik Turan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Kant, Immanuel. *Observations on The Feeling of The Beautiful and Sublime*. çev. J. Goldthwait. California: University of California Press, 1960.
- Kant, Immanuel. *The Critique of Judgement*. çev. James Creed Meredith. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Kaplan, Mehmet. "Makber Mukaddimesi." *Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergah Yayınları, 1998.
- Kleinberg-Levin, David Michael. *Gestures of Ethical Life: Reading Hölderlin's Question of Measure After Heidegger*. Standford, California: Standford University Press, 2005.
- Klossowski, Pierre. *Nietzsche ve Kısırdöngü*. çev. Mukadder Yakupoğlu. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1999.
- Koçak, Orhan. "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme." *Toplum ve Bilim*, 70, (Güz) 1996: 96-150.
- Koloğlu, Orhan. *Türkiye 'de Basın*. İstanbul: İletişim, 1992.
- Kristeva, Julia. "Giotto's Joy." *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. haz. Leon S. Roudiez. çev. Thomas Gora, Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.
- Kristeva, Julia. *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. çev. Nilgün Tural. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Lefebvre, Henry. *Rhythmanalysis*. çev. Stuart Elden, Gerald Moore. Londra: Continuum, 2004.
- Levinas, Emmanuel. "Eros'un Fenomenolojisi." çev. Özkan Görel. *Sonsuza Tanıklık*, haz. Zeynep Direk, Erdem Gökyaran. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Levinas, Emmanuel. "Gerçeklik ve Gölgesi." çev. Gaye Çankaya. *Sonsuza Tanıklık*, haz. Zeynep Direk, Erdem Gökyaran. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Lukacs, George. "Reification and The Consciousness of Proleteriat." *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectic*. çev. Rodney Livingstone. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971.
- Lyotard, François. *The Inhuman: Reflections on Time*. çev. G.Bennington, R. Bowley. Oxford: Polity Press, 1991.
- Mallarmé, Stephan. "Dize Krizi." *Profil*. haz. ve çev. Ömer Aygün. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

- Mallarmé, Stephan. "Music and Literature." *Selected Prose Poems, Essays&Letters*. çev. Bradford Cook. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1956.
- Massumi, Brian, *Parables For The Virtual*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.
- Mutluay, Rauf. *100 Soruda XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınları, 1970.
- Nancy, Jean-Luc. *Listening*. çev. Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press, 2007.
- Nancy, Jean-Luc. "Love and Community: A Round-table Discussion with Jean-Luc Nancy, Avital Ronell and Wolfgang Schirmacher (August 2001)." ["http://www.egs.edu/faculty/nancy/nancy-roundtable-discussion2001.html"](http://www.egs.edu/faculty/nancy/nancy-roundtable-discussion2001.html) [30 Ağustos 2009].
- Natanson, Maurice. *The Erotic Bird: Phenomenology in Literature*. önsöz. Judith Butler. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- Nietzsche, Friedrich. *Gay Science*. çev. Walter Kaufmann. New York: Vintage, 1974.
- Parkes, M. B.. *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1993.
- Pınar, Necdet. "Bir Anket." *Tarih ve Toplum*, sayı: 70, (Ekim) 1989: 15-16.
- Pound, Ezra. "İmajizm Üzerine." çev. Mehmet H. Doğan. *Kitap-lık*, 74, (Temmuz-Ağustos) 2004: 93-94.
- Rauf, Mehmet. *Edebî Hatıralar*. haz. Mehmet Törenek. İstanbul: Kitabevi, 1997.
- Ricoeur, Paul. *Husserl: An Analysis of His Phenomenology*. çev. Edward G Ballard. Evaston: Northwestern University Press, 1967.
- Scarry, Elaine. *Dreaming by The Book*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Smith, David Woodruff, ve Ronald McIntyre. *Husserl and Intentionality: A Study of Mind, Meaning and Language*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1982.
- Soysal, Ahmet. "İmge." *Kitap-lık*, 74, (Temmuz-Ağustos) 2004: 78-79.
- Sözer, Vural. *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005.
- Süreya, Cemal. "Servet-i Fünun ve Okunurluk." *Folklor Şiire Düşman*. İstanbul: Can Yayınları, 1990.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Huzur*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2005.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997.
- Terdiman, Richard. *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Thrailkill, Jane F.. *Affecting Fictions: Mind, Body, and Emotion in American Literary Realism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Aşk-ı Memnu*. haz. Muharrem Kaya. İstanbul: Özgür Yayınları, 2008.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Bir Hikaye-i Sevda*. haz. Şemsettin Kutlu. İstanbul: İnkilap Kitabevi, 1987.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Bir Ölü'nün Defteri*. haz. İbrahim Hilmi. İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1944.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Bir Şi'r-i Hayal*. haz. Hülya Aslan. İstanbul: Özgür Yayınları, 2006.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Bir Yazın Tarihi*. haz. İbrahim Hilmi. İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1941.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Kadın Pençesi*. İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1939.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Kırk Yıl*. haz. Nur Özmel Akın. İstanbul: Özgür Yayınları, 2008.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Küçük Fıkralar*. haz. Ferhat Aslan. İstanbul: Özgür Yayınları, 2004.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Mai ve Siyah*. haz. Enfel Doğan. İstanbul: Özgür Yayınları, 2008.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Mensur Şiirler/Mezardan Sesler*. haz. Ferhat Aslan. İstanbul: Özgür Yayınları, 2002.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Nesl-i Ahîr*. haz. Alev Sınar Uğurlu. İstanbul: Özgür Yayınları, 2009.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Onu Beklerken*. İstanbul: Hilmi Kitabhanesi, 1935.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Sanata Dair*. Cilt. 1. İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1938.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Sanata Dair*. Cilt. 2. İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1938.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Sanata Dair*. Cilt. 3. İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1938.

Uşaklıgil, Halid Ziya. *Solgun Demet*. haz. Dilek Soğanoğlu. İstanbul: Özgür Yayınları, 2006.

Uşaklıgil, Halid Ziya. *Solgun Demet*. haz. Şemsettin Kutlu. İstanbul: İnkilap, 1987.

Ünaydın, Ruşen Eşref. “Halit Ziya (Uşaklıgil).” *Diyorlar ki*. İstanbul: MEB, 1972.