

HALİT ZİYA UŞAKLIGİL’DE HAREKET: TRENLER VE DANS EDEN BEDENLER

Fatih Altuğ*

MOTION IN HALİD ZİYA UŞAKLIGİL: TRAINS AND DANCING BODIES

ÖZ: Bu makalede, Halit Ziya Uşaklıgil’in metinlerinde trenlerin ve dans eden bedenlerin temsil tarzlarını inceleyerek hareketin nasıl edebileştirildiğini çözümlmek amaçlanmaktadır. Makalenin temel çerçevesi Wolfgang Schivelbusch, Tom Gunning ve Gilles Deleuze’ün yaklaşımları üzerinden kurulmaktadır. Yazarın *Bir Ölümlün Defteri*, “Şadan’ın Gevezelikleri”, “Mösyö Kanguru”, “Yırtık Mendil” ve “Rakstan Avdet” metinlerine odaklanarak on dokuzuncu yüzyılın icadı tren ve dönemin küreselleşen ve popülerleşen etkinliği dansın edebiyata nasıl aktarıldığı tartışılmıştır. Halit Ziya Uşaklıgil’in metinleri dolayısıyla tren ve dans deneyimlerinin bedende ürettiği yeni duyu, algı ve duygular takip edilebiliyor. Her iki deneyim için dalga, akış, deniz gibi mecazlar sıklıkla kullanılırken öznelerin hissettikleri hayranlık, şaşkınlık, dehşet ve şok duyguları da bu metinlerde kaydedilmektedir. Dans, daha çok sınır ihlallerine dayalı yaratıcı hareketleri doğururken, trenin hareketleri yeni görme biçimleri ya da duyuşal rahatsızlıklar üretebilmektedir. Ancak her iki hareket de dünyayı temaşa edilecek bir yer olarak kurmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Halit Ziya Uşaklıgil, hareket, tren, dans, beden, temaşa, şok.

ABSTRACT: This paper aims at analyzing how Halit Ziya Uşaklıgil fictionalized motion, by examining the modes of representations of the trains and the dancing bodies in his texts. The main frame is based on the approaches of Wolfgang

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Şehir Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. (fatihaltug@sehir.edu.tr). Yazı geliş tarihi: 31.01.2018. Kabul tarihi: 27.03.2018.

Schivelbusch, Tom Gunning and Gilles Deleuze. Focusing on Uşaklıgil's Bir Ölünün Defteri, "Şadan'ın Gevezelikleri", "Mösyö Kanguru", "Yırtık Mendil" and "Rakstan Avdet", it is discussed how the train as a nineteenth century invention and the art of dance as a globalizing and popularising activity of the period were transferred into the domain of literature. With the mediation of Halit Ziya Uşaklıgil's texts, we can follow the new senses, perceptions and emotions of the body, produced by the experiences of train and dance. While those experiences were explained by the metaphors of wave, flow, sea, etc., we can see the traces of admiration, astonishment, fright and shock in the texts. On the one hand, dance produces creative motions based mostly on border transgressions, on the other hand, train generates new ways of seeing and sense disorders. However, both motions frame the world as a spectacle.

Keywords: Halit Ziya Uşaklıgil, motion, train, dance, body, spectacle, shock.

...

On dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren hem dünyada hem de Osmanlı toplumunda, hareketle bağlantılı algı, duyu ve duyguları kökten değiştiren yeni haller, teknikler ve imkânlar belirmeye başladı. Her ne kadar yeni hareket halleri, birçok değişkenin olduğu karmaşık bir ilişkiler ağının içerisinde biçimlenmiş olsa da yaygınlığı ve etkisi bakımından trenin bu hareket algısı değişiminde özel bir etkisi vardır.¹ Tren, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren insanın kendisiyle, yolculukla, manzarayla, dışarıyla ilişkisini etkileyen önemli bir vasıta ve teknik bir yeniliğin yeni öznelliklerin üretilmesiyle bağlantısını tartışmak bakımından da elverişli bir zemin sağlar. Bu dönemde birlikte yükselen başka bir beden tekniği ise dandır. Bir yandan her geçen gün yeni dans formları ve türleri keşfedilmekte, modern dansın doğuşunu önceleyen bereketli bir çeşitlilik yaşanmakta, diğer yandan da dans form ve türleri yaygınlaşmakta, dansın küreselleşmesi hızlanmaktadır. Bedenin imkânlarının keşfi ve bu imkânların icrası olarak dans, bu dönemde teknolojinin imkânlarını da devreye sokmakta, çeşitli ışık oyunlarından da yardım alarak performansını renklendirmektedir. Duyuları, algıları, duyguları biçimlendiren, dönüştüren, onlara seslenen hareket tarzları olarak trenler ve dans eden bedenler, bu yüzyılın başka bir icadı olan sinemanın da filmleştirmeyi tercih ettiği ilk hareketli görüntülerdir. Kendisi de imgelerin hareketlenmesine dayalı bir mecra olan sinemanın, on dokuzuncu yüzyılın hareket algısıyla bağlantılı bu etkinlikleri seçmesi anlamlıdır.

¹ Bu etkiye dair ayrıntılı bir çözümleme için bk. Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey: The Industrialization of the Time and Space in the Nineteenth Century*, University of California Press, 3. Baskı, Oakland, 2014. Dünyada ve Türkiye'de demiryolunun tarihi için bk. Suavi Aydın, " 'Umran Yolu': Demiryollarının Gelişimi ve Türkiye Demiryolları", *Tren Bir Hayattır*, s. 11, 118.

1880'lerden yirminci yüzyılın ortalarına kadar süren bir yazı hayatı olan Halit Ziya Uşaklıgil'in metinlerinde de hareketi temsil etmeye, harekete dair algı, duyu ve duyguları edebileştirmeye dair bir hassasiyet olduğunu öne süren bu makale, Halit Ziya'nın eserlerinde hareketin işlevini bu eserlerde tren ve dans eden beden hareketlerine odaklanarak keşfetmeye çalışacaktır. Dönemin gündelik hayatının, eğlence sektörünün, bilim dergilerinin ve sanatlarının gündeminde olan bu iki etkinlik, Halit Ziya'nın birçok metninde tema ya da mecaz olarak devreye girmiş, hatta bazı metinlerinde tren ve dans aynı anda temalaştırılmıştır.² Acaba trenin ve dansın hareketlerine dair Halit Ziya'nın söylemi ne tür benzerlik ve farklılıkları taşımaktadır? Tren ve dans metinsel olarak işlenirken başvurulan ortak mecazlar ya da söylemsel ilişki tarzları var mıdır? Tüm bu örneklerde beliren hareket telakkisinin Halit Ziya'nın etkin olduğu dönemdeki diğer telakkilerle ilişkisi nedir?

Sinemanın ortaya çıkış dönemi konusunda uzmanlaşmış olan araştırmacı Tom Gunning, sinemanın ilk beş yılında 1895-1900 yılları arasında tren ve dans filmlerinin yaygınlığını ve modernlik açısından anlamını tartıştığı makalesinde, bu filmlerin sahip olduğu kinetik enerjiyi birlikte yorumlar. İlk film olan Lumière Kardeşler'in *Trenin Gara Girişi* (1895) ve ona verilen seyirci tepkilerini, Loie Fuller'ın 1890'larda popülerleştirdiği Serpantin dansını filmleştiren Lumiere Kardeşler ve Edison'un *La Danse Serpentine* filmleriyle birlikte düşünür. Böylelikle sanayi devriminin bir göstergesi olarak trenle arzu uyandıran bir bedeni, trenin hızıyla dansın zarafetini bir araya getiren unsurları araştırır.³ Aynı yılların Osmanlı bağlamını düşündüğümüzde de anlamlıdır bu araştırma. Hem *Trenin Gara Girişi* hem de *La Danse Serpentine* 1896-1897 yıllarında Osmanlı'da gösterilen ilk filmlerden olmuştur.⁴ Üstelik aynı yıllarda Serpantin dansından yola çıkarak Tevfik Fikret "La Danse Serpentine" şiirini, Halit Ziya da "Mösyö Kanguru" hikâyesini yazmıştır.⁵ Dahası hem dans ederken beden aldıkları hâller hem de trenlerin hareketlerinin, gardan ayrılışlarının ya da gara girişlerinin

² Halit Ziya'nın metinlerinde güzel sanatların nasıl sunulduğuna dair bir tartışma için bk. Şerife Çağın, "Halit Ziya'nın Beslendiği Güzel Sanatları", *Yeni Türk Edebiyatı* 13 (2016), s. 23, 38.

³ Gunning, "The Birth of Film Out of the Spirit of Modernity", *Masterpieces of Modernist Cinema*, ed. Ted Perry, Indiana University Press, Indianapolis, 2006, s. 18.

⁴ Bu dönem gösterilen filmler için bk. Nezih Erdoğan, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017; Ali Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi: 1895-1922*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017. Nezih Erdoğan, İstanbul'da gösterilen ilk filmin Lumière Kardeşler'in *Trenin Gara Girişi* filmi değil, Georges Méliès'in *Şimendiferin Gara Girişi (Arrivée d'un train – Gare de Joinville)* filmi olduğunu öne sürer (s. 83). Aynı yıllarda Lumière Kardeşler'in filmi de gösterilmiştir şüphesiz (Özuyar, s. 38), yalnızca ilk film değildir.

⁵ Bu iki metinde Serpantin dansının izleri için bk. Fatih Altuğ, "İftardan Sonra Dans: 'Mösyö Kanguru'ya Uzaklaşp Yak(ın)laşmak", *Notos*, sayı 60, Ekim-Kasım 2016, s. 47, 51.

oluşturduğu dalgalanma ve duygulanımlar Halit Ziya'nın metinlerinde kayda değer bir şekilde işlenmiştir.

Trenin mekanik hareketiyle dansın bedeni yoğuran ve duyulara seslenen hareketi on dokuzuncu yüzyıl sonunun hareket kavrayışına dair birbirine zıt telakkilere mi işaret etmektedir? Gunning, bu soruya olumsuz cevap verir. Her iki hareket de teknolojik imkânları kullanır ve duyuları ve algıları yeniden şekillendirir. Loie Fuller'ın Serpantin dansı elektrik tertibatı ve elbisenin kıvrımlarını birleştirerek dansçının şekilden şekle girebildiği bir yanılsama/gösteri icra eder. İzleyenlerin görsellik algısını etkiler. Trenin hareketi de hayret, hayranlık, tedirginlik, şok ve panik benzeri duygu aralıklarında hareket eden insani bir deneyimi üretir. Yeni bir hızın içerisinde yolculuk ve manzara kavrayışı kökten değişmiştir. Gunning, her iki hareketi, dansın ve trenin hareketlerini birleştiren şeyin enerji akışı olduğunu ifade eder. Trende de dansda da enerji, nesnelere ve bedenler arasından akıp bazen baştan çıkarıcı bazen (gerçek ve mecaz anlamıyla) baş döndürücü tecrübeler üretir.⁶

Acaba bu iki hareketin Halit Ziya edebiyatında temsili ve işleyişi nasıldır? Öncelikle trenin hareketlerinin bu edebiyatta nasıl belirdiğine bakalım: Halit Ziya'nın 15 Teşrinisani 1890-19 Mayıs 1891 tarihleri arasında *Hizmet*'te tefrika edilen ve 1892'de kitap halinde basılan romanı *Bir Ölüünün Defteri*'nde, Osman Vecdi âşık olduğu kuzeni Nigâr ile yakın arkadaşı Hüsamet'in ilişkisinden uzaklaşmak için doktor olarak 93 Harbi'ne katılmaya karar verir. Bu vesileyle İstanbul'dan Edirne'ye yaptığı yolculuk, tespit edebildiğim kadarıyla Halit Ziya edebiyatında trene yapılan ilk göndermeleri içerir. O gün iki tabur Edirne'ye gönderilecektir ve istasyonda "azim bir heyecan" ve "gürültü" söz konusudur. Kalabalığın uğultusuyla trenin gürültüsünün iç içe geçtiği bir anlatımla istasyon keşmekeşi ifade edilir: "Arabaların [vagonların] yanında, setlerin kenarında askeri takip ederek gelmiş çocuklar, adamlar, kadınlar, ihtiyarlar; arabalara yerleştirilmekte olan bu askerler gürültülü bir kalabalık teşkil ediyor, herkesin ağzından çıkan, ta uzaklara kadar bir gök gürültüsü gibi intişar eden sesler arasında katarın tiz, kulakları yırtan ışıkları işitiliyor, bütün o şamatanın üzerinde uçuyordu."⁷ Osman Vecdi'nin defterinden alınan bu sözlerde işitme duyusuna özel bir dikkat mevcutken, alıntının sonunda iç içe geçmiş sesler iyice maddeselleştirilerek trenin sesi tüm seslerin üstüne çıkıp uçmaya başlar.

Osman Vecdi bu kalabalığın içerisinde kaybolmuşken doktor arkadaşlarıyla karşılaşır ve onların vagonuna biner. Trenin içi, dışı, istasyon ve –içerideki ve dışarıdaki– insanlardan oluşan terkibi Osman Vecdi "canlı levha" olarak görmektedir: "Gözlerim (...) önümüzdeki heyecan ve hareketi, binlerce vücudun öteye beriye muhtelif hareketinden

⁶ Gunning, *agm.*, s. 36.

⁷ Uşaklıgil, *Bir Ölüünün Defteri*, s. 116.

teşekkül eden bu canlı levhayı dolaşıyordu.”⁸ Bu sözlerde hareketin tek başına değil duygulara da gönderme yapan, “deruni telaş ve hareket”e de işaret eden “heyecan” ile birlikte ele alındığına dikkat edelim. Osman Vecdi, psikolojik ve fiziksel harekete aynı anda dikkat etmektedir. Tren tamamen dolduğunda da içeridekiler ve dışarıdakiler arasındaki görsel ve işitsel etkileşim devam etmektedir. Tren doldukça sesin etkisi de şiddetlenmekte ve Halit Ziya’nın diğer metinlerinde de görülen canavar-tren imgesi ilk defa burada çıkmaktadır: “Bütün katarın binlerce ağızlı bir mahluk gibi her taraf[ınd] an mütemadi bir homurtu kabilinden bir gulgule çıkıyordu.”⁹ Osman Vecdi’nin izlediği ve tecrübe ettiği “canlı levha” maddenin halleri arasında akıyor gibidir:

Biraz ötede askeri selamlayan hazin bir hava kâh gürültünün telatumu altında boğularak kâh bütün bu taşkın ummanın fevkinde uçarak parça parça işitiliyor; her zerresi bir hayatla mühtezz gibi titreyen ateş arabasından bir buhar tufanı fıskırıyor, ileriye atılmaya hazırlanan acayip bir mahluk gibi kulakları yırtan ışıklarla havayı sarsıyordu.¹⁰

Sesler ve kişiler terkibi, bir okyanus gibi tahayyül edilirken gürültü dalgalanmakta, okyanus taşmakta ve bu akışkanlığın arasından uğurlayanların hüznü parça parça da olsa hissedilmektedir. Bu levhaya trenin dahil oluşuyla akışa yeni hâller katılmaktadır: Trenin her zerresi titreşirken, lokomotifinden buhar fıskırmakta ve yine “acayip bir mahluk”a benzetilen tren havayı da sarsmaktadır. Bu sarsıntının duyuusal etkisinin de “kulakları yırtmakla” tanımlanması anlamlıdır. Bu terkinin son katılımcıları ise sucular ve simitçilerdir: “Bütün bu kalabalık, bu gürültü arasında sucuların muttarid bir ahenkle ellerindeki kadehlerin şingirtisi, simitçilerin bir besteden kopmuş nakıs bir parça gibi müterennim sadaları işitiliyordu.”¹¹

Görüldüğü gibi Osman Vecdi’nin tren tecrübesi akış, taşkınlık, dalgalanma, sarsıntı, titreşim ve şingirtiyile oluşmuş belirli bir halitayı öne çıkarmaktadır. Trenin hareketiyle bu halitada yeni bir “heyecan” dalgası oluşur:

Birden bu heyecan içinde diğer bir heyecan vukua geldi. Katarın birkaç cihetinden birkaç düdük çalındı, şapkaları sırmalı demiryolu memurlarının koştuğu görüldü, katar birbirini müteakip üç kere ıslık çaldı, arabaların kapıları müthiş bir tarraka ile kapandı, bütün katar tekerlekleri üzerinde gıcırdadı. Kenarını canlı bir duvar gibi örten kalabalık sahile atılıp da çekilen bir dalga gibi geriledi.¹²

⁸ *age.*, s. 118.

⁹ *age.*, s. 119.

¹⁰ *age.*, s. 119.

¹¹ *age.*, s. 119.

¹² *age.*, s. 119.

Gürültü, gıcırdama, canlılık ve dalga mecazlarının devam ettiği bu pasajdan sonra tren, acayip bir mahluktan deve dönüşerek monoton bir ritimle ilerlemeye başlar. Tren neredeyse akarsu gibidir:

Bilmem nasıl kendimizi arabanın içinde bulduk, kapı kapandı. Bir ıslık daha işitildi, ateş arabası bir homurtuyla etrafına buhar püskürdü, katar hamleye hazırlanan bir dev gibi biraz geri çekildikten sonra öne atıldı, iki tarafında şimdi hareketsiz duran kalabalıktan müşterek bir seda ile bir feryat kalktı; ateş arabasından muttarid hamlelerle topraklara çarpan buhar darbeleri, uzaktan mütekati hıçkırıklar gibi işitilen musiki parçaları içinde katar uzun bir ıslıkla kalanları selamladı, iki tarafında mebhut duran kalabalığın arasından süzülerek ta uzaklara doğru imtidat eden yol üzerinde yuvarlanarak akıp geçti.¹³

Hemen ardında bu akışkan dev, yılanı benzetilir. Demiryolunun düz ve kıvrımlı hatlarıyla trenin vagonlardan oluşan yapısını ve hareketlerini birlikte düşünen bir tasavvurla yılan gibi ilerlemektedir tren: “Katar vücudunun müteşekkil olduğu halkaları sürükleyerek akıp giden bir yılan gibi kavislere tesadüf ettikçe kıvrılarak, kâh bir müstakim hat takip ederek sanki gücünden fazla hamlelerle hep öne atılıyordu.”¹⁴ Sanki treni kuşbakışı izleyen bir konumdan yazılan bu ifadeleri, trenin hareketinin insanların gürültüsünü sona erdirmesine dair tespitler takip eder. İnsanlar sakince manzarayı izlemeye başlamışlardır: “Herkes pencerelerin bir köşesinden görünüp kaçan ağaçlara, binalara, gözlerimizin önünde bir yerde gibi çevrilen bütün bu seyyar levhaya bakıyordu.”¹⁵ Osman Vecdi’nin hem istasyonu hem de trenin hareketi sırasında görülen dışarısını ifade ederken kullandığı canlı ya da seyyar levha ifadeleri ve bu levhaları anlatış tarzı, söylemine neredeyse sinematik bir çeşni katmaktadır. Trenin sarsıntılarıyla birlikte sallanarak sessizleşen arkadaş grubu hep birlikte film izler gibi manzara izlemektedir: “Bütün manzara mütemadi bir hareketle canlanmış gibi akıp gidiyordu. Katarın yanı başından, yol, sahralar, tarlalar sel gibi geçiyordu. Biraz ötede tek tük tesadüf edilen eski binalar daha batî bir hareketle çekiliyordu; ta uzakta bir tepe gibi sabit görünüyordu; bütün bu mevcut olan şeyler o sabit noktanın etrafında müteharrik bir daire gibi çevriliyordu.”¹⁶ Bu manzaranın çerçevesini kuran tren, dumanlarıyla manzaraya da dahil olur: “Ateş arabasının bacası kâh bir mütelatım bulut parçası gibi kâh mütekati daireler şeklinde dumanlar püskürtüyor, bunlar bir aralık başımızın üzerinden uçup gidiyor, ara sıra bir rüzgâr darbesiyle katarın kenarına dökülüyordu.”¹⁷ Osman Vecdi’nin bugüne dair notları trenin “hep bir gürültü ve sarsıntıyla koş[masına]”¹⁸ işaret eden sözlerle sona erer.

¹³ *age.*, s. 119.

¹⁴ *age.*, s. 120.

¹⁵ *age.*, s. 120.

¹⁶ *age.*, s. 120.

¹⁷ *age.*, s. 120.

¹⁸ *age.*, s. 121.

Wolfgang Schivelbusch *The Railway Journey* kitabında trenle birlikte, seyahatin panoramik bir nitelik kazandığını ifade eder. Tren öncesi seyahat tarzlarının, örneğin atlı arabalarla yolculuğun arabanın dışındaki dünyayla daha senkronize bir hareket tarzı varken, trenle birlikte gelen hız, duyuları kökten etkiler ve trenin dışında kalan dünyayla ilişki tarzı değişir. Dış dünya izlenecek bir manzaraya, “levha”ya dönüşür. Hızın artışı görsel algıyı zayıflatır ve yolcuların gördüğü, hızla değişen kesintili bir manzardır. Trenin yeni yeni yaygınlaştığı dönemlerde gerçekleşen tanıklıklarda görme duyusunun zorlanmasına dair atıflara sıklıkla rastlanır.¹⁹ Yolcular, dışarıyla ancak yakındaki nesnelere göz ardı edip uzaktaki nesnelere odaklanarak ilişki kurabilmektedir. Bu durumda bile gözlerde ve beyinde ağrılar hissedilmekte, tren yolculuğu yorgunluk doğurmaktadır. Eski ulaşım tarzının duyusal dünyasından treninkine geçişle birlikte gerçekleşen ve hızla birlikte gelen uyaranlar bombardımanına yolcular uzun süre adapte olamamıştır.²⁰

Yukarıda alıntıladığımız ve tasvir ettiğimiz Osman Vecdi'nin tren deneyimi Schivelbusch'un tespitleriyle örtüşmektedir. Dışarıda sürekli değişen, kesintili, “seyyar” ve “canlı” bir manzara gören Osman Vecdi, herkesin “görünüp kaçan” varlıklara bakarken gözlerinin önündeymiş gibi çevrilen bir hareketli bir manzarayı algıladığından söz etmektedir. Uzaktaki bir eve odaklanıp yakındakileri onun etrafında dönen bir daire gibi deneyimlemek de Schivelbusch'un tespitlerini destekler mahiyettedir. Üstelik bu tecrübenin kişisel değil de ortak bir manzara tecrübesi olarak sunulması da önemlidir. Böylece, *Bir Ölü'nün Defteri*'nde trenin hareketinin yolcular üzerindeki duyusal etkisine dair kayda değer bir tanıklık buluruz. Her ne kadar tren canavarlaştırılsa, onun sesinin diğer seslerle ilişkisi ve mekânı nasıl kat ettiği vurgulansa da trenin öznelere sinir sistemlerinde, duyularında oluşturduğu yorgunluk ya da başka etkileri bu romanda pek göremeyiz.²¹ Bunun için ayrıntılı bir temsili, “Şadan'ın Gevezelikleri” hikâyesinde bulacağız.

İlk baskısı 1914'te yapılan *Bir Şi'r-i Hayal*'de yer alan “Şadan'ın Gevezelikleri” hikâyesi, yapısı ve içeriği bakımından Halit Ziya metinlerinin trenle ilişkisine yeni

¹⁹ Schivelbusch, *age.*, s. 55.

²⁰ *age.*, s. 56.

²¹ Cobb, İzmir-Aydın demiryolu hattına dair arşive belgelerinden, hatıralardan, raporlardan ve gazete haberlerinden yola çıkarak demiryolunun meydana getirdiği duyu manzarasını tespit ve analiz ettiği çalışmasında, trenin ürettiği sesin nasıl alımlandığını, düzenlendiğini ve gürültüyle değil de ilerlemeye ilişkilendirildiğini tartışmaktadır. Halit Ziya'nın romanının İzmir'de geçmesi de İzmir'de yazılıp yayımlandığını, tefrika edildiği *Hizmet* gazetesinin Cobb'un demiryollarına dair kaynakları arasında yer aldığını hatırladığımızda Cobb'un çalışmasının Halit Ziya'nın deneyiminin maddi temellerine dair işaretler içermektedir. Bk. Elvan Cobb, “Railway Crossings: Encounters in Ottoman Lands”, Sürmekte Olan Doktora Tezi, Cornell Üniversitesi.

veçheler getirmektedir. Uzun bir Avrupa yolculuğundan sonra İstanbul'a dönen Şadan'ın aynı zamanda anlatıcı olan arkadaşına anlattığı hikâyelerin birbirine eklenmesi ve bu hikâyelerin trenle yolculuk fikrini merkeze alan bir çerçeve hikâyeye kuşatılması söz konusudur. Birbirine vagonlar gibi bağlanan hikâyeler ve çerçeve metin, aynı zamanda hikâyeye anlatıcılığının mahiyetine, hikâyeyi belirli güzergâhlardan geçerek anlatmak ile yoldan çıkarak, sadetten uzaklaşarak anlatmak yaklaşımlarının gerilimlerine dair tartışmaya da sahne olur.²²

Çerçeve hikâyenin mekânı olarak Şadan'ın evinin seçilmesi de trenle alakalıdır. Uzun bir yolculukla Avrupa'dan İstanbul'a dönmüş olan Şadan, trenin yarattığı yol yorgunluğu nedeniyle evinden çıkamamaktadır ve anlatıcıya yolculukta trenlerden sakınmasını tavsiye eder:

Fakat bu tren yolculuğu! Sana tavsiye ederim, seyahat edecek misin?.. Trenden hazer! Ondan yırtıcı bir hayvandan kaçır gibi kaçmalı. Gidilecek yere denizden gitmeli: Başımızın üstünde size sarı şa'şaalrını serpererek sakit bir ninni, insanın kalbini bütün acılarından yıkayan mor çiçeklerden mürekkebe bir rüya neşidesi söyler bir kamerle altınızda yavaş yavaş sallayan bir deniz, uyuşturan beşik olsun. Gideceğiniz yere kadar deniz yoksa fena... O vakit başka bir şey icat etmeli, başka bir şey, herhalde tren değil... Mesela deve! Evet, deveye bininiz! O latif boynunu uzatarak, size tatlı siyah gözleriyle bakarak yavaş yavaş gitsin. On günde gidiniz, fakat trenle gitmeyiniz...²³

Daha önce gördüğümüz "acayip bir mahlukat", "dev" benzetmelerine burada "yırtıcı hayvan" da eklenmektedir. Deniz yoluyla ya da deveyle yolculuğun sakinliği, yavaşlığı, hafif sarsıntısı gerçek bir yolculuk deneyimi olarak kabul edilirken trene binmek, bir canavara, ateşli bir silaha maruz kalmak, savaşa katılmak ve çatışmada yaralanmak gibi bir deneyim olarak sunulur:

Onda öyle bir vahşilik var ki... O kırmızı gözleriyle zulmetleri yararak, homurdayan ateşleriyle sahraların safalı sükûnunu yırtan aevli dumanlarıyla semalara bir cehennem nefesi kusan, bu mühîb şey demirden, çelikten, ateşten yaratılmış bir canavar dehşetiyle sizi kollarının arasına alıyor, saatlerle, günlerle, durmadan sarsıyor; kemiklerinizi kırmak, birbirinden ayırmak istiyor. Nihayet, öyle bir zaman geliyor bu mühîb şeyden, bu demir canavardan korkuyorsunuz. Artık bir seyahatten ziyade bir cidâle benzeyen bu işkencenin

²² "Şadan'ın Gevezelikleri"nde hikâyeye anlatıcılığının dinamiklerini, trenle ilgili tespitlerin *Servet-i Fünun*'da çıkmış tren ve teknolojiye dair yazılarla bağıntısını özenle ele alıp tartışan bir metin için bk. Deniz Aktan Küçük, " 'Şadan'ın Gevezelikleri'nden 'Demiryolu Hikâyecileri'ne: Makinenin Düzeninde Hikâyeye Anlatıcısı Olmak", *Siyah Endişe*, haz. Deniz Aktan Küçük ve Murat Narcı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018 (yayım aşamasında).

²³ Uşaklıgil, "Şadan'ın Gevezelikleri", *Bir Şi'r-i Hayal*, s. 16-17.

hitamını haber verecek halâs saatine bir makhur biçare ıstırabıyla intizar ediyorsunuz. Fakat onun pençesinden kurtulduktan sonra siz artık bir insan değilsiniz, ezilmiş, kırılmış, dökülmüş bir yığın kemik enkazısınız...²⁴

Şadan'ın sözünü ettiği tren yolcusu, mekanize bir savaştan hasarla, kayıpla çıkmış bir savaş mağduru gibidir. Trenin bedeninin bütünselliğini parçalayan, sahraların ve göğün sakinliğini ve duruluğunu yırtan hallerini “gırgır işleyen bir dikiş makinesi gibi muttasıl söyl[eyen]”,²⁵ bir kere dokunulunca aralıksız konuşan Şadan, seyahatinden bütün demiryollarını lağvetme fikriyle dönmüştür. Yolların kısılmasına itiraz eden Şadan, trenin eski zaman-mekân algısında oluşturduğu etkiyi, bir tahribat olarak görüp yeni zaman-mekân algısını bir kayıp addetmektedir:

Bir de yolların bu kadar kısılmasını hiç iyi bulmuyorum. Nasıl tâbir edeyim? Bu öyle bir şey ki mantığa, akla, tabiata mugayir görünüyor... Düşün, bir kere! Berlin deyince insan ne zanneder? Ta uzakta bir şey. Size öyle gelir ki Berlin'e gitmek için haftalar, aylar lazımdır; hatta oraya bir seyahat hulyasının letafeti bir parça da uzaklığındadır. Halbuki aldaniyorsunuz; Berlin, Paris, Londra, bütün o uzak zannolunan şeyler işte şuracıktadır. Üç dört gün sonra sizi tren bunlardan birinin mevkiğine atıverince şaşarsınız: “Ey! Şimdi, sahîh ben oraya mı geldim?” dersiniz. Zevk inkısarı!... Eğer bu kadar yakın olduğunu bilseydiniz hiç zahmet edip yola çıkmayacaktınız. Anlıyor musun? İşte bütün bu sebeplerden dolayı trenlere husumet!...²⁶

Schivelbusch, trenin meydana getirdiği aralıksız titreşimin ve gürültünün on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren ik olarak makinistlerde görülen bir hastalığa yol açtığından söz eder. Makinist hastalığı denilen bu durumda sürekli ve kalıcı ağrılarla birlikte halsizlik ve uyuşukluk hissedilir.²⁷ Bu derece olmasa da dönemin tanıklıklarında yolcuların rahatsızlıklarına da yer verilir. Kasların ve duyu organlarının yorgun düştüğü bu tren yolculuklarında hızın doğurduğu optik etkiler gözü önceki yolculuklara göre çok daha fazla yorar, kulaklar sağır edici bir gürültüye maruz kalır. Bütün organizma eskisine göre daha çok yıpranır ve stres seviyesinde artış görülür. 1880'lerde tıbbi bir metinde tren yorgunluğu gözlerde gerginlik, kulakta uğultu, kas sıkışması ve vücudun işleyiş düzenini korumaya çalışan sinirlerin yıpranmasının sonucunda oluşan bir durum olarak sunulur.²⁸

Şadan'ın tanımladığı tren yorgunluğu da bu öğeleri içerir. Ancak daha fazlası vardır, Şadan vücudu enkaza dönmüş gibi hissetmektedir. Savaş deneyimi ve tren arasındaki

²⁴ *age.*, s. 17.

²⁵ *age.*, s. 17.

²⁶ *age.*, s. 18.

²⁷ Schivelbusch, *age.*, s. 100.

²⁸ *age.*, s. 102.

bağıntının izlerine Schivelbusch'ta da rastlarız. Trenle birlikte daha önce görülmemiş ölçek ve şiddette kazalar gerçekleşir. Daha önceki tüm yolculuk vasıtalarından hızlı bir şekilde kalabalık bir yolcu topluluğunu taşıyan iki trenin çarpışması durumunda çok daha ölümcül ve travmatik sonuçlar oluşmaktadır. Schivelbusch, bu anlamda mekanize savaşlarla trenler arasında bağlantı kurar. İki şövalyenin karşılaşmasından çok daha farklı olan iki mekanize ordunun çarpışması, kitlesel ölümler, travmatik yaralar ve hayati sonuçlar doğurur. Gündelik hayatımızda kullandığımız şok, kelimesi de kökenini iki ordunun çarpışmasından almıştır. Hayatın mekanize olması, gündelik karşılaşmaların çarpışmaya dönüşebilme potansiyeli, uyarıların artışı ve şiddetiyle birlikte kelime gündelikleşmiştir. Schivelbusch, tren kazalarından sonra tren yolculuklarında savaşta- kine benzer bir şok duygusu oluştuğunu Freud'un travma ve Walter Benjamin'in şok telakkilerine dayanarak öne sürer. Trenlerin çarpışması savaş çarpışmasına benzer bir etki uyandırdığı gibi, çarpışma ihtimalini bilerek savaşa katılan ya da trene binenler de benzer endişeler ve kalkanlar oluştururlar.²⁹ Bu anlamda Şadan'ın bir canavarın elinde parçalanıyormuş gibi yaşadığı yolculuk deneyimiyle *Bir Ölüünün Defteri*'nde Osman Vecdi'nin savaş tasvirinin paralelliği anlamlıdır. Önce, iki metinde de gördüğümüz tren sahnelerine benzer bir savaş alanı sunulur:

Harp tamamıyla iştidad ediyor, gecenin sükununda fikirlerimizin cevelan ettiği bu sahra şimdi tarraka ve dehşetle dolu ateş kaynağı hâlini almıştı. Tepenin kenarında, sahranın üzerinde muhtelif istikametler üzerine imtidat eden, kâh bir kenardan bir yılan gibi akıp giden o insanlardan müteşekkil hatlar muhtelif fasılalarla ateş püskürtüyor, birbirini müteakip kurşun sesleri vahşi bir musiki gibi havada yuvarlanıyor; biraz ötede topların bir canavar iniltisi gibi inikas eden sedaları taşlara, kayalara çarparak fezada kaybolup gidiyordu.

Harp!

Her an değişen levhaları gözlerimin önünden dönen bu dehşet manzarası, harp, bu muydu?³⁰

Harbin manzarası, canavarsılığı, dehşeti, yılan gibi akıp giden insan hatları, vahşi musikisi, duyuşsal karmaşasında³¹ trenin hareketi için kullanılan mecazlar yankılanır. Tren sarsıntısının ve tecrübesinin birkaç kat şiddetli hâli gibidir savaş. Şadan'ın yaşadığı parçalanma hissini çok daha şiddetlisi ama mecazen benzeri ise savaşta yaralanan askerlerin doktor tarafından anlatılan şu hâlidir:

²⁹ *age.*, s. 120, 124.

³⁰ Uşaklıgil, *Bir Ölüünün Defteri*, s. 127-128.

³¹ 93 Harbi travmasının Osmanlı askerleri üzerinde yarattığı gerçek psikolojik etkiler için bk. James J. Reid, *Crisis of the Ottoman Empire: Prelude to Collapse: 1839-1878*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2000. *Bir Ölüünün Defteri* başka bir perspektifle bu gerçek travmanın bir kaydı olarak da okunabilir.

İşte yara böyle olmalı da iyi edilmeli... Canına yandığım! Bize yaralı getirirler ki bir çuval kemikle kıyılmış etten ibaret... Kemikleri birbirine yapıştırmak, üzerlerine etleri birleştirmek; sonra bütün bu sökülük, yırtık parçaları çuvaldızla dikercesine bir insan yapmak lazım... Haddin varsa onu bir biçimine getir...³²

Şadan'ın da yolculuğu “cidal”e benzettiğini, yolculuğu işkence olarak tanımladığını, kendisini “makhur”, bozguna uğramış hissettiğini ve yolculuk esnasında insanın parçalarına ayrılıp kemik enkazına dönüştüğünü söylediğini hatırlayalım. Schivelbusch'un savaş travması ve tren deneyimine içkin olan şok arasında kurduğu bağlantı Halit Ziya'da da izlerini göstermektedir.

“Şadan'ın Gevezelikleri”, savaş söylemiyle tren telakkisini buluşturan bir niteliğe sahip olduğu kadar çok daha az yıkıcı bir karşılaşmaya bu makalenin iki odağı olan trenle dansın buluşmasına da sahne olmaktadır. Tren yolculuklarıyla birbirine bağlanan alt hikâyelerde Şadan Avrupa'nın farklı şehirlerini gezmektedir. Şadan'ın bu şekilde uğradığı ama uzun süre kaldığı yerlerden biri de Paris'tir. Paris'e ilk gittiğinde karnaval mevsimidir ve “opera balosu”na gider. “Ziyalar, renkler içinde kaynaşan bütün o çılgın, sermest, yaşamaktan, eğlenmekten kudurmuş halkın içinde”³³ kendisini yalnız hissetmektedir. Oliver Métra'nın vals eşliğinde Paris halkı “çılgın bir raks rüzgârı”³⁴ içinde savrulmaktadır. Kalabalığın içerisinde asker kıyafeti giymiş bir genç kız Şadan'ın ilgisini çeker ve onunla bir süre yürürler. Ayrıldıktan sonra Şadan hayalinde “operetlere, vodvillere mahsus bir âlem”³⁵ kurar. Orada “askerlikle kadınlığın tezadından icat olunmuş bir kıyafet”le duran genç kıza yüzbaşı diye hitap eden Şadan, onun emrine amade olur. Şadan, bu hayali âlemde kendisini, cinsiyet sınırlarını müphemleştiren birine tabi olarak, onun emirlerini yerine getirerek tatmine ulaşan birisi şeklinde hayal etmektedir.³⁶

Başka bir Paris hikâyesinde ise Şadan, bu sefer İstanbul nostaljisi hissetmektedir. Paris'in kalabalığını izlerken birdenbire İstanbul'a geçiş yaptığı hayal âlemi iki şehrin görüntülerinin üst üste bindiği bir film gibi sunulur:

Bazı saatler olurdu ki, mesela, bir akşamüstü, Cafe de la Paix'te otururken Paris'in bu en güzide halk mecrasından türlü girdaplar çevirerek akıp giden beşer dalgalarını, eteğini zarif bir vaz' ile kaldırıp seken bir Paris kızını yahut üç dört arabanın arasından inanılmaz bir çeviklikle kıvrılıp kayan bir bulvar adamını seyrederken birden o dakikada köprüde, mesela bir bahar cuması, havanın güzelliği renk renk halkı, Boğaziçi'ne, Haliç'e dağıtmak

³² Uşaklıgil, *age.*, s. 124.

³³ Uşaklıgil, “Şadan'ın Gevezelikleri”, *Bir Şi'r-i Hayal*, s. 20.

³⁴ *age.*, s. 20.

³⁵ *age.*, s. 23.

³⁶ *age.*, s. 23, 25.

üzere iken, o köprüyü, alay alay akan canlı çiçeklerden mürekkebe taşkın bir nehir haline getiren zamanlarda, işte orada bulunmak hevesini duyardım. (...) O zaman gözlerimin önünde şuh, şâtır akan Paris'i silip kaldırmak ve bunun yerine köprüyü, o harap ve fersude köprüyü, fakat benim memleketimin köprüsünü, ruhumun âşinası o renk renk halkıyla beraber köprüyü görmek için gözlerimi kapardım.³⁷

Bu anlarda İstanbul'u bir "levha"ymışçasına seyreder. İstanbul'un semtlerini ışıltılı bir şekilde tek tek gösteren bu levha hayalini kesintiye uğratan şey, tanıdık bir figüre, trenin gürültüsüne benzetilecektir: "Birden o hülya temaşası söndü, yine gözlerimin önünde bu gündüzden bir gece icat eden siyah sema gerildi. Ve Paris'in, âhenîn yolları üstünde yuvarlanan azîm, müthiş bir katar gürültüsüne benzer gulgulesini, bu hayat ve nümayiş uğultusunu boğup susturmak isteyen bir inat ile iri iri yağmur damlalarının bitmez tükenmez s[u]kûtunu gördüm."³⁸ Bu satırlarda makale boyunca tartışılan tema ve izlekler toplanmaktadır. Paris'te kendini yalnız hisseden ve sıla hasreti çeken Şadan, İstanbul'un halkının, ışıklarının, sularının, köprülerinin dalgalanmasını özlerken, hasretini çektiği şeyi canlı bir levhaya, bir tür filme dönüştürerek temaşa etmektedir. İstanbul'un ritmik hareketlerine eşlik eden ahenkli ses hayalini kesen ise Paris'in tren sesine benzeyen gürültüsü olacaktır. İstanbul temaşa edilir; ancak Paris'in kendisi bir gösteriye, nümayişe dönüşmüştür ve bu gösteri ahenk değil uğultu üretir.

Şadan'ın Paris izlenimleri yalnızlık ve sıla hasretinden ibaret değildir. Paris'e dair hayal kırıklığını giderecek figür, genç bir kadın ve dans olacaktır. Komşusunun kızı Ninette dansçıdır, aralarındaki flörtle karışık arkadaşlık başka bir Paris tecrübesini doğuracaktır. Birlikte dolaşırlarken bu sefer Champ de Mars'ta bir kalabalığın içerisindeyken, yine bir "insan deryası" vardır ama Şadan artık yalnızlığını değil kaynaşmayı görmektedir. Ninette'le yürürken aniden hareketleri kesintiye uğrar: "Birden müthiş bir tarraka oldu ve meydanda mütehaşşit binlerce insan göğsünden bir hayret sayhası, bir dehşet velvelesi koşturdu; bir kuvvet gözlerimi başımın yukarisına bakmak için sevk etti."³⁹ Hayret, dehşet ve cazibe duygularını aynı anda çağırın şey ise bir başka demirden yapıdır: Eyfel Kulesi'nin ışıklı gösterisi başlamaktadır: "Medeniyetin bir ikbal burcu, âhenîn şeklinde semalara fıskıran, münce mid bir şelaleye benzeyen bu üç yüz metrelik kule, mini mini bir elektrik düğmesiyle bir an içinde baştan aşağı kırmızı alevler içinde kalmış, bütün medeniyet cihanına çalışmak gayesini gösteren bir intibah meşalesi şeklinde yanıyordu."⁴⁰ Eyfel Kulesi'nin bu görüntüsü karşısında Şadan'ın hissettikleri şu noktaya kadar Halit Ziya metinlerinde gördüğümüz hâllerin

³⁷ *age.*, s. 36-37.

³⁸ *age.*, s. 38.

³⁹ *age.*, s. 41.

⁴⁰ *age.*, s. 42.

ve duyguların terkididir: “Şu dakikada bu tarrakanın, bu velvelenin, sonra bu gözleri dolduran ateş sütununun bende bir sihir tesiri oldu; dehşetinden, hayretimden, artık pek iyi bilemiyorum, neden, titredim; dimağımın sarsıldığını hissettim; iki katre yaştım gözlerimden koptuğunu duydum.”⁴¹

Tren ve dansa dair Halit Ziya metinlerinde sıkça rast geldiğimiz gürültüler, heyecanlar ve hareketler Eyfel Kulesi deneyimini kuşatmakta, Eyfel'in canlı ve seyyar levhası dehşet, hayret, titreme, sarsılma ve duygulanım üretmektedir. Eyfel içerdiği asansörle, kısa mesafeli dikey bir tren gibi şehre dair yeni manzara tecrübelerinin mecrası olmaktadır. Diğer yandan da Şadan'ın tanık olduğu ışık gösterileriyle kendisini bir temaşaya dönüştürmektedir. Tom Gunning, Eyfel'e çıkmanın seyircileri içeriden yakalayan, yalnızca şehre bakan değil, hareketlerin geçişini hissettiren bir tecrübe olduğunu belirtir. Bir yeri modern teknolojiyle birleşmiş bir şekilde deneyimlemenin, neredeyse hiç enerji harcamadan mekânı hissetmenin daha önce benzeri görülmemiş bir örneği olarak Eyfel, seyircilerine sinema benzeri bir hâl sunmaktadır. Mekân önünde açılırken seyirci dikkat kesilerek gözlerini gösteriye dikmiştir.⁴² Şadan kuleye çıkmasa da kulenin şenliğini temaşa etmiş, erken dönem sinemanın, trenlerin, dansın sunduğu hayret, şaşkınlık ve dehşet hislerini yoğunlaştırılmış bir şekilde bizzat yaşamıştır.

Bir süre sonra ormana gittiklerinde Ninette'in burada gerçekleştirdiği dans gösterisinin tasvirinde de Eyfel tecrübesinin yankısı sürmektedir. Eyfel donmuş bir şelale gibiyse dans eden Ninette de ağaçların arasından fıskıran bir fiskiyedir, “raks fevvere”sidir. Ninette'e göre “raks vücudun musikisidir, evza'ın şiiridir, raks bir lisandır ki söyler, terennüm eder...”⁴³ Şadan, Ninette'in –“raks kasidesi” dediği– dansını “bir rüya seyredencesine” izlerken, çeşitli duygulanımların şiirsel formuna bürünen dans karşısında “mest, medhuş, kendi[n]i unut[muş], hiçbir şey düşünme[z]”⁴⁴ halledir. Halit Ziya'nın dans temsillerinde sıkça görüldüğü üzere Ninette'in dansı taşma ve sönümlenme haliyle sunulur: “Ninette yavaş yavaş suyu kesilen bir fevvere ihtizarıyla hevai hâlelerden geçerek hamle hamle kesilmeye, sönmeye, küçülmeye, uçarken inmeye başladı. Bir saniye içinde zannettim ki bu şiir hayali eriyip topraklarda kaybolacak. Öyle olmadı. Ninette yerinden fırladı[.]”⁴⁵

Sessiz sinemanın ilk yıllarında en gözde konuların trenler kadar danslar da olduğundan, özellikle de Loie Fuller'ın icat edip yaygınlaştırdığı Serpantin dansının birçok defa filme çekildiğinden söz etmiştik. Bu dans, hem film suretinde hem de canlı olarak Osmanlı İstanbul'unu da kat ediyordu. Hatta Tevfik Fikret ve Halit Ziya, bir Ramazan

⁴¹ *age.*, s. 42.

⁴² Gunning, *age.*, s. 14.

⁴³ Uşaklıgil, *age.*, s. 51.

⁴⁴ *age.*, s. 52.

⁴⁵ *age.*, s. 52.

akşamında Şehzadebaşı'nda bu dansı izlediklerini, o akşamın ilhamıyla “La Danse Serpentine” ve “Mösyö Kanguru” metinlerini yazdıklarını söylemektedirler. Loie Fuller'ın bedenini nispeten sabit tutarak elbisesini hareket ettirmek ve ışık oyunları- la bu hareketleri yılan, kelebek, bulut, dalga gibi şekillere dönüştürmek yoluyla icra ettiği dansı, yalnız Servet-i Fünuncuları değil başta Mallarmé olmak üzere Sembolizm ve modernist şairleri de etkilemiştir.⁴⁶

7-14-21 Nisan 1898 tarihlerinde *Servet-i Fünun*'da tefrika edilen “Mösyö Kanguru” hikâyesi, 1901'de çıkan *Solgun Demet*'in içinde kitaplaşmıştır. Görünüşte, Serpantin dansıyla aynı gece izlenen bir palyaço gösterisinin metindeki izi daha belirgindir. Zira hikâye, çirkinliğinden dolayı herkes tarafından dışlanan ve kanguruya benzetilen ana kişinin palyaço olarak kendisine ikinci bir benlik edinmesini, asli benliğin yerine geçen estetik benliğin kurtarıcılık imkânını konu edinmiştir. Ancak palyaçonun sahnelediği gösteriye, bedeniyle gerçekleştirdiği icralara baktığımızda Serpantin dansının apaçık izleri görülmektedir. Mösyö Kanguru, Loie Fuller ve meslektaşları gibi karanlıktan beyaz bir aydınlığa, aydınlıktan tekrar karanlığa geçen bir sahnede ışık oyunları, makyaj marifeti ve kıyafet tasarımlarıyla şekilden şekle girmektedir. Normalde onun kimliğini katılaştıran bedeni, performansları esnasında hamur gibi yoğrulmakta, akmaktadır. Ani duruşları, hızlı hareketlenişleri, bulut, kelebek gibi Serpantin dansından alınma mecazlarıyla “Mösyö Kanguru” metni hareketin temsiline dair çeşitli imgeler sunmaktadır.

Mösyö Kanguru, kendini bir temaşaya dönüştürmekte, canlı, seyyar ve akışkan bir levha hâline gelmektedir. Girdiği rollerden biri “Şadan'ın Gevezelikleri”nden de tanıdık olan askerle kadın arasında gidip gelen cinsiyeti belirsizleştirilmiş bir figürdür.⁴⁷ İki hikâye arasındaki bir başka ortak nokta ise halk tasviridir: “rengârenk elbiselerle çiçeklerden mürekkep bir dalga şeklinde sonbaharın sararmış otları üzerine yayılan halk”⁴⁸ Mösyö Kanguru'nun icraları onun bedenselliğini saf bir akışa, görüntüler cereyanına dönüştürmüştür. Bu cereyana çoğu zaman işitsellik de katılır. Mösyö Kanguru elinde bir gitar varmışçasına aya bakarak aşk şarkıları söylemeye başlar. Seyirciler sesi, müziği duyduklarını vehm ederek Mösyö Kanguru'nun pozlarının, duruşlarının ahengini (“aheng-i evzâmı”) dinlemektedir: “[B]ütün bu her saniye başka bir mâna kesbeden evza öyle bir mecmu-ı musiki teşkil ederdi ki, gözlerle görülen, ruhen dinlenen bu neşideyi kulakların işitmemesine taaccüp olunurdu.”⁴⁹ Hareketler, pozlar sürekli yeni anlamlar üreten öyle bir terkip oluşturmaktadır ki görsel seyir sanki işitsel bir maddeselliğe de kavuşmaktadır.

⁴⁶ Altuğ, *agm.*, s. 47-48.

⁴⁷ Uşaklıgil, “Mösyö Kanguru”, *Solgun Demet*, s. 38.

⁴⁸ *age.*, s. 33.

⁴⁹ *age.*, s. 39.

Başka bir performansında ise giydiği zırhın imkânlarını kullanarak kendisini bir müzik aletine dönüştürmektedir. Neredeyse orkestranın eşlik ettiği bir sessiz film gibidir Mösyö Kanguru'nun gösterisi. Sanatçı, canlı temsiller, levhalar toplamı addedilir:

Lakin bunda bir sem için bir lutf-ı musikiden ziyade bir ziyafet-i nazariye vardı: Onun bütün cismaniyeti maani-i musikiyenin fi'l-an alınmış temasil-i zî-hayatından mürekkebe bir mecmua gibiydi; onda bir heva-yı müfessir vardı ki musikinin bütün revîş-i nikatını takip ederek güya bu besteye güfte-i nâ-şinîde ilave ederdi.⁵⁰

Tam da yüzyıl dönümünde yayımlanmış *Bir Yazın Tarihi* kitabında yer alan “Yırtık Mendil” hikâyesinde ise karların dansıyla insanların dansının, doğayla kültürün, içerisiyle dışarısının birbirine dans arzusuyla temas ettiği⁵¹ bir gecede ana kişi Mesut Hurrem'in yıllar önce İzmir'de Suriye Hıristiyanlarından zengin bir ailenin iki kızı ile yaşadığı dans tecrübesini arkadaşlarına anlatması söz konusudur. Olay örgüsü küçük kızkardeşin talihsiz aşk ve hayat hikâyesi üzerinden şekillense de metnin önemli bir kısmı dans tasvirleriyle yüklüdür. Büyük kardeş Cemile ve eşi, evlerindeki davetin en dikkat çeken dans çiftidir. *Tuna Dalgaları* valsinin dalgalı nağmeleriyle neredeyse dalgalanarak dans ederler. Çift, sahneye çıktığında bir dans girdabı oluşturmuşlardır. Mesut Hurrem, dans kalabalığını renkli bir nehre, dalgalı ve dans eden bir gökkuşağına benzetmektedir. Her şey, renkler, ışıklar, bedenler akış hâlinindedir. Cemile ve eşinin dansının, sürekli şekil değiştiren, zemini bile hareket hâlinde bir ışık oyunu gibidir. Beden maddeselliğini, katılığını kaybedip acı bir ışığa dönüşmüştür sanki: “Şimdi bu avizenin billur pârelerinden süzülerek akan şelale-i envâr altında berkî-i ber-teâkub-i inhisaf ve inkişâf ile görülen kocasının zıll-ı siyahı onu bana saniye be-saniye nihân ve nümâyân gösteriyordu. Sonra bu esvabın reng-i alı hayal-i ru'yetde gittikçe ittisâ' ederek siyah kâmilin kayboldu.”⁵²

Mesut Hurrem'in tecrübesinde birdenbire dans, yalnızca Cemile'nin dansına dönüşmüştür ve Cemile Serpantin dansı misali hâlden hâle girmekte, canlı ve seyyar bir levhaya dönüşmektedir. Cemile'nin dansı sahillerin kıvrımlarına usulca sürüklenir gibidir, sanki birden kesintili hamlelerle kayacıkların üstünde seker, sıçrar, düşer, kalkar. Sonra yavaşça akarak sakin bir ahengi tutturur, hemen ardından da girdaba yakalanmış gibi “kaynaşarak, köpürerek, fışkırarak” dalgaların rengarenk çiçeklerini beraberinde sürükleyerek akar. Cemile, ışık ve renk tufanına maruz kalırken ayağının

⁵⁰ *age.*, s. 42.

⁵¹ “İşte tam raks olunacak bir gece! Dışarıda karlar bir şimâl rüzgarının aheng-i mecnunânesine tutulmuş bir raks-ı ber-hava ile uçarken içeride uryan gerdanlarla kollar arasında ince iskarpinlerle bir valsın tayerân-ı mütemevvicine kapılarak insanın nefesini salıvermesine müsait bir hava” Uşaklıgil, “Yırtık Mendil”, *Bir Yazın Tarihi*, s. 69.

⁵² Uşaklıgil, *age.*, s. 73.

altından *Tuna Dalgaları* akmaktadır. Yine Serpantin dansı misali Cemile, eteğini şekillendirerek sonsuz görünümler üretmektedir:

Şimdi yavaş yavaş, açıla açıla, güya bitâb-ı deverân kalmış, merkez-i hareketi vakfegîr-i sükun olmuş bir dalga şeklinde yayılıyor, asude ve şikeste-mecal, râkid ve sükûn-reside bir dalga... Nagehan bir heves-i galeyan işte toplamıyor, çevriliyor, bir şedîd darbe-i rüzgâr ile kıvrıyor, şimdi bir küme intirâka müheyya bir mevce-i methûre işte, işte taşacak. Sonra bu küçük dalganın galeyanını çâk eden bir feverân-ı tarabla al kadife etek kayıyor, sarsılıyor, nihayet beyaz köpükler... Bu eteğin ne manidâr bir ifade-i musikisi vardı!⁵³

Cemile'nin bedeninin hareketlerinin eteğe geçiş yapan bu satırlardan hemen sonra etek bir genç kıza dönüşür ve onun her hareketi yepyeni anlamlar üretir: Bu genç kız bazen aşkın dehşetinden baygınlaşır, bazen ihtirastan kaynaklanan bir asabilikle titrer, bazen de şuh kakhahalarla mutluluğunu haykırır. Mesut Hurrem'in kapılmışçasına izlediği danstan Cemile'nin kız kardeşi Feride'yi merak etmeye geçişi şu ifadelerle olur: "Sonra birdenbire, son bir dalga bu çiçeklerin üstüne bir köpük serpererek hepsini yorulmuş, gözleri donmuş, dudaklarında bir tebessüm-i müncebid ile bırakırken: 'Lakin, Feride, Feride nerede?' dedim."⁵⁴ Dansın betimlenişi ve sönümlenişi birçok öğeyle birlikte erotizmi de barındırır.

Bundan sonraki aşamada Mesut Hurrem seyircilikten dansçılığa geçer. Önce Feride ile şotış oynar, sonra kadrilde münavebeli olarak Cemile ve Feride ile eşleşir. Artık dans eden bedeninin kendi izlenimleri söz konusudur. Şotış esnasında "kâh mütelatım kâh sakın raksın dalgalarına kapılarak" hareket ederken kadrilde, iki kardeş arasındaki gerilim ve Mesut Hurrem'in ayrı ayrı şekillerde her iki kardeşi de arzulaması söz konusudur. Dansın, bedenlerin, duyuların ve hislerin dalgalanmaları iç içe geçer.⁵⁵

Dalgalar, girdaplar, uçurumlar ve kendinden geçmeler, Halit Ziya'nın dans temsillerinin temel mecazlarıdır.⁵⁶ Bir genç kızın danstan döndükten sonra gördüğü rüyanın anlatıldığı ve dans ve arzusunun iç içe geçtiği "Rakstan Avdet"teki şu satırlar Halit Ziya'nın dans hareketlerine yüklediği simgesel anlamların özünü barındırır:

Başını dönüyor, müthiş bir girdabın telâtumu içinde deveran ediyor, bir umk-ı lâ-yetenâhîye düşüyor... Bu uçurumun sukût-ı bî-nihayesinde nâ-kabil-i mukavemet bir kuvvet artık müdafaadan aciz, bitap vücudunu tayin olunamaz bir buuda doğru, bir boşluk içinde sü-

⁵³ *age.*, s. 74-75.

⁵⁴ *age.*, s. 75.

⁵⁵ *age.*, s. 84.

⁵⁶ Dalgaların Halit Ziya edebiyatında oynadığı merkezi rol için bk. Yüce Aydoğan, "Yazınsal Disko: Halit Ziya Uşaklıgil'in Yeğîn Yazısı", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2009, s. 11-24.

rükleyip 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...⁵⁷

“Şadan'ın Gevezelikleri”, “Mösyö Kanguru”, “Yırtık Mendil” ve “Rakstan Avdet”teki dans temsillerinin hepsinde dans ile sınır aşımı arasında bir ilişki kurulmakta, dans edenin bedeninin, varlığının katılığı eriyip akmakta, buharlaşmakta, suya havaya karışmaktadır. Hayret, hayranlık, cazibe ya da dehşet üretebilen bu danslarda, beden kaotik bir yaratıcılığı tecrübe etmektedir. Uçuruma düşmek ölümü değil yepyeni boyutları, okyanusa düşmek boğulmayı değil dalgalanmayı getirmektedir. Sınırlarının yıkımına şahit olan özne, bu yıkımla doğaya, suya, havaya, başka terkiplere karışarak yeni halitalar meydana getirmekte, yaşamın asli akışlarını ve oluşlarını kat etmektedir. *Bir Ölümlük Defteri* ve “Şadan'ın Gevezelikleri”ndeki tren hareketlerine baktığımızda da trenin yolcularla, istasyonla, yollarla ve tabiatla kurduğu terkipler, metinlerin odağına yerleştirilmektedir. Trenin hayata dahil olmasıyla oluşan bu yeni terkiplerde dolaşan enerjiye, bu enerjinin nasıl bir akış doğurduğuna dikkat eden bir söylem söz konusudur. Ancak bu yeni tecrübenin getirdiği hareket imkânları yaratıcılıktan çok yıkıcılığıyla ya da nötr bir dille tasvir edilmektedir. “Şadan'ın Gevezelikleri”nde trenin asli fail olduğu akışın diğer enerjileri nasıl kesintiye uğrattığına dair dikkat ön planda iken *Bir Ölümlük Defteri*'nde yeni koşulların trene, insanlara, mekâna ve duyulara etkisini gösteren nesnel bir tasvir daha önceliklidir. Ancak her iki metinde de tren deneyiminin meydana getirdiği duyusal etkiler, yeni görme biçimleri ve tedirginlikler takip edilebilmektedir. Hem dans hem de trenin hareketine dair metinleri kat eden ortak tema ise temaşa fikridir. Halit Ziya hareketi temsil ederken, belirli anlardaki vaz'ları, pozları, hareket kesitlerini gösterir ancak bu anlar akıştan hiçbir zaman koparılmaz, akışa, anların ardışık düzenine, canlılığa, seyyarlığa dikkat eden bir hareket kavrayışı vardır. Akış hâlindeki hareket, maruz kalan ya da tecrübe eden kişideki harekete geçirdiği hayret, hayranlık, şaşkınlık, dehşet gibi heyecanlarla, deruni hareketlerle birlikte düşünülür. Halit Ziya'nın gösterdiğimiz hareket telakkisi, Gilles Deleuze'ün yüzyıl dönümünde yaşadığını söylediği hareket kavrayışına dair farkındalıkla paraleldir:

Modern bilimsel devrim[de] (...) hareket hâla yeniden oluşturuluyorsa da *artık aşkın biçimsel öğelerden (pozlar) değil, içkin maddesel öğelerden (kesitler) oluşturulmaktadır*. Hareketin kavranabilir bir sentezini yapmak yerine, ondan duyusal bir analiz türetilmekteydi. (...) [D]

⁵⁷ Uşaklıgil, “Rakstan Avdet”, *Küçük Fıkralar*, s. 146.

ans, bale ve [pando]mim, hareketi herhangi anla ilişkilendiren poz oluşturmamış, ölçülmemiş değerleri açığa çıkarmak amacıyla figürleri ve pozları terk ediyorlardı. Bu şekilde, dans, bale, mim ortamın ilineksel özelliklerine, yani bir mekân içindeki noktaların ya da bir olay içindeki anların dağılımına karşılık verebilecek eylemler haline geliyordu. (...) [H]areketler, zorunlu olarak bütündeki değişiklikleri, karışıklıkları, enerji değişimlerini ifade eder. Bergson'un naklin ötesinde keşfettiği şey titreşimdir, ışınımdır. Yanılgımız, hareket eden şeyin niteliklere dışsal olan herhangi birtakım unsurlar olduğunu sanmamızdır. Halbuki niteliklerin kendileri, sözde unsurlar hareket ederken değişen saf titreşimlerdir.⁵⁸

Halit Ziya da metinlerinde anda dondurulmuş pozlardan çok kesitlerin akarcasına art arda gelişlerini, canlılıklarını, seyyarlıklarını öne çıkarmış ve harekete bir kavram olarak değil, duyularla etkileşime giren, onlarla terkipler oluşturan bir süreç olarak yaklaşmıştır. Hareketin, özne, mekân ve araçla oluşturduğu enerji akışlarının dağılımına ve değişimine dikkat ederken titreşimlerle, sarsıntılarla, dalgalanmalarla, ışık oyunları, renklenmelerle yüklü bir söylem kurmuştur.

KAYNAKLAR

- Aktan Küçük, Deniz, “ ‘Şadan’ın Gevezelikleri’nden ‘Demiryolu Hikâyecileri’ne: Makinenin Düzeninde Hikâye Anlatıcısı Olmak”, *Siyah Endişe*, haz. Deniz Aktan Küçük ve Murat Narcı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018 (yayın aşamasında).
- Altuğ, Fatih, “İftardan Sonra Dans: ‘Mösyö Kanguru’ya Uzaklaşıp Yak(in)laşmak”, *Notos*, sayı 60, (Ekim-Kasım 2016), s. 47-51.
- Aydın, Suavi, “ ‘Umran Yolu’: Demiryollarının Gelişimi ve Türkiye Demiryolları”, *Tren Bir Hayattır*, ed. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s. 11-118.
- Aydoğan, Yüce, “Yazınsal Disko: Halit Ziya Uşaklıgil’in Yeğîn Yazısı”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, 2009.
- Cobb, Elvan, “Railway Crossings: Encounters in Ottoman Lands”, Sürmekte Olan Doktora Tezi, Cornell Üniversitesi.
- Çağın, Şerife, “Halit Ziya’nın Beslendiği Güzel Sanatları”, *Yeni Türk Edebiyatı* 13, 2016, s. 23-38.
- Deleuze, Gilles, *Sinema I: Hareket-İmge*, çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk Yayınları, 2014.
- Erdoğan, Nezih, *Sinemanın İstanbul’da İlk Yılları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Özuyar, Ali, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi: 1895-1922*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Reid, James J., *Crisis of the Ottoman Empire: Prelude to Collapse: 1839-1878*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2000.
- Schivelbusch, Wolfgang, *The Railway Journey: The Industrialization of the Time and Space in the Nineteenth Century*, 3. Baskı, Oakland: University of California Press, 2014.

⁵⁸ Deleuze, *Sinema I: Hareket-İmge*, s. 15, 17-18, 20.

- Uşaklıgil, Halit Ziya, *Bir Ölüünün Defteri*, haz. Pürten Bağdatoğlu, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017.
- _____, "Mösyö Kanguru", *Solgun Demet*, haz. Dilek Soğanoğlu, İstanbul: Özgür Yayınları, 2006, s. 27-52.
- _____, "Rakstan Avdet", *Küçük Fıkralar*, haz. Ferhat Aslan, İstanbul: Özgür Yayınları, 2004, s. 144-151.
- _____, "Şadan'ın Gevezelikleri", *Bir Şi'r-i Hayal*, haz. Hülya Aslan, İstanbul: Özgür Yayınları, 2006, s. 15-72.
- _____, "Yırtık Mendil", *Bir Yazın Tarihi*, haz. Kübra Andı, İstanbul: Özgür Yayınları, 2005, s. 69-87.

