

# Osmanlı-Türk Romanında İstanbul Tasvirleri ve Perspektif Kullanımı

*Alphan Akgül*

İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi

Osmanlı-Türk romanlarının dikkat çekici özelliklerinden biri, tasvirde gerçekçi bir üsluba geçiş çabasıdır. Klasik edebiyat alegorik bir anlatıma ve tekrar eden mecazlara dayalıdır; bu nedenle divan şiiri ve mesnevi geleneğinde anlatıcının dış dünyayı nesnel bir şekilde görüp tasvir etmediğini biliyoruz. Şark geleneğinin kendine özgü fantastik anlatı yapısı, Osmanlı dünyasının dönüşmekte olan sosyal tabakalarını anlamak ve anlatmak isteyen romancılar için yeterli değildi. Bu yazarlar, dış dünyayı gördükleri gibi resmetmek ve karakterlerini de gözlemledikleri bir doğal çevreye yerleştirmek istiyorlardı. Bunu da kısmen başardılar. Tanzimat sonrası edebiyatın ilk yıllarında gerçekçi İstanbul tasvirlerine sık rastlanması bu yüzdendir. Gerçekçi tasvir romancıların sadece hikâye kurmakla kalmayıp başka sorunlarla da mücadele etmesini gerektirir. Eğer romancı karakterlerini İstanbul'un belirli bir mekânına yerleştirmek istiyorsa, o mekânı doğru ve ikna edici bir şekilde tasvir etmelidir. Bu da, kaçınılmaz bir şekilde, perspektifin romana dahil edilmesi anlamına gelebilir. Her gerçekçi roman perspektif gerektirmez, ancak, konusu gerçek mekânlar olan romanlardaki tasvirlerde, romancı inandırıcı bir tasvir ortaya koyabilmesi için perspektif bilgisine ihtiyaç duyabilir.

Ondokuzuncu yüzyıl romancıları, nesnel dünyayı resmetmeyi bir edebilik ölçütü olarak koydukları için perspektife önem vermişler; hatta kimi tasvirlerinde, özellikle, resme özgü çizgisel perspektifi kullanmışlardır. Çizgisel perspektif kullanımı, basitçe, nesnelin ufuk çizgisine doğru uzaklaştıkça küçülmeleri anlamına gelir ki bu çaba, sanıldığından çok daha karmaşık meseleleri akla getirir. Klasik edebiyat ve minyatür geleneğinde perspektif yok muydu? İstanbul tasvirleri klasik edebiyatta hangi ölçütlere göre yapılıyordu? Ondokuzuncu yüzyıl roman ve resminde yapılan tasvirlerin ana ölçütü neydi? Bu soruları cevaplandırmak kolay değildir, ama en azından perspektif kullanımı bağlamında, belirli bir yaklaşım geliştirebilir; bu soruların muhtemel yanıtlarından birini tartışmaya açabiliriz.

Osmanlı-Türk romanında perspektif sorununu incelemek aslında bir zihniyet değişimini tartışmaya açmak anlamına gelir. Sözcük anlamı olarak perspektif “içinden bakmak” demektir<sup>1</sup> ama asıl mesele bu görme tekniğinin yeniçağ kültürünün simgesel biçimi olmasıdır. Perspektif bu dünyanın içinden bakmak, yani bakış açısını dünyaya ve belirli bir kişinin görüş hizasına indirmektir. Perspektifin örtük anlamı, herkesin dünyayı kendi gözüyle algılama ve yorumlama hakkının teslim edilmiş olmasıdır<sup>2</sup>. Bu teknik sayesinde dış dünya aşkın bir âlemden yola çıkılarak tasarlanan bir yer olmaktan çıkıp bu dünya içinde yaşayan bir bireyin bakış açısından görülen bir yer hâline gelir. Perspektifin, insan merkezli düşünce tarzının ve sekülerizmin serptildiği Rönesans döneminde sıçrama yapmasının nedeni de budur. Çünkü perspektif teorisi varlığını Arap matematikçi İbn’ül Heysem’in (d. 965 - ö. 1040) *Perspectiva* adlı eserine borçlu olsa da, bu teoriyi bir bakış teorisine dönüştürüp resme uygulayan Rönesans sanatçıları olmuştur. Arap geleneği algının ancak iç dünya tarafından biçimlendirileceğini düşünürken, Batı geleneği bakışla elde edilen algının nesnel bir şekilde tasvir edilebileceği yönünde bir eğilime sahiptir<sup>3</sup>. Bu nedenle İslam geleneği dış dünyanın nesnel tasviri yerine içe bakışı ve soyut geometrik düzenlemeleri benimserken,

.....

1 Hans Belting, *Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*, çev. Zehra Aksu Yilmazer, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2012, s. 21.

2 Belting, *Bakışın Tarihi*, s. 23.

3 Belting, *Bakışın Tarihi*, s. 35.

Batı geleneği dış dünyanın bakış aracılığıyla keşfedilmesine yönelip nesnel ve figüratif bir tasvirciliğe ağırlık vermiştir. Batı resminde perspektifli çizim geleneği her ne kadar Hristiyan ikonografisiyle bir arada gelişmişse de bu teknik temelde kilise ve devletin hiyerarşisini alt üst eden seküler düşünce ve bireycilikle daha uyumludur. Perspektif tarihi, bireyleşmenin tarihi de olduğu için modernleşme sürecine giren toplumlara da sirayet etmiştir. Tıpkı Japonya’da olduğu gibi Osmanlı devletinde de perspektif tekniği modernleşme programının gereklerinden biridir. Bu toplumlarda perspektif sadece basit bir görme tekniği olarak alınmamış; aynı zamanda dünyevileşme projesinin bir parçası olarak görülmüştür. Bunun ana sebebi, perspektif kullanılan çizimlerde ufuk çizgisinin bireyin göz hizasına yerleştirilmesidir. Böylelikle doğadaki bütün nesnelere, zihinde biçimlenen metafizik kökenli bir hiyerarşiye göre değil, bireyin onlara olan ölçülebilir mesafesiyle algılanır. Aslında bu nokta, açık bir şekilde yasaklanmamasına karşın<sup>4</sup>, niçin İslam kültüründe figüratif tasvire yönelik bir ilgisizliğin olduğu<sup>5</sup> hakkında da bir ipucu vermektedir. Eğer tasvirde perspektif kullanırsanız, herkesi yatay bir düzlemde eşitlemiş olma ihtimaliniz vardır; bu da değerler sistemini alt üst edebilir. Bunun en güzel anlatımlarından birini, Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında görürüz: Eğer bir resim yapılacaksa, “âlem Allah’ın gördüğü yerden, yukarıdan, ufuk çizgisi çekilerek” yapılmalıdır. Yenilikçiler ise “âleme sokaktaki murdar köpeğin gözünden perspektif ile bakıp bir at sineği ile bir camiyi –cami arkadadır bahanesiyle– aynı büyüklükte resmetmeye cüret etmişlerdir”<sup>6</sup>. Perspektif konusundaki bu çarpıcı yorum, şaşırtıcı ölçüde, Pavel Florenski’nin “tersten perspektif” ile “çizgisel perspektif” arasında yaptığı ayırımla benzerlik gösterir. Florenski’nin tezi şudur: Onaltıncı yüzyıl Rus kilise resimlerine, yani ikonalarına bakıldığında perspektifin, sistematik bir şekilde, bilinçli olarak bozulduğu görülür. Bu resimlerde bir cismin aynı anda görülemeyecek bütün hatları tek

.....

4 Oleg Grabar, “İslamın Sanat Konusundaki Tutumu”, *İslam Sanatının Oluşumu*, çev. Nuran Yavuz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 82.

5 Oleg Grabar, “Sanat Konusundaki Tutumu”, s. 102.

6 Belting, *Bakışın Tarihi*, s. 57. Ayrıca bk. Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s. 85 ve 182.

bir bakış açısından izlenebilir. Binaların hem önü hem arkası, *İncil*'in üç, hatta dört yönü birden aynı anda görülebilir veya kimi çizimlerde ufuk çizgisinde birleşmesi gereken çizgiler, birbirinden ayrılıp uzaklaşırlar<sup>7</sup>. Florenski'ye göre tek bir bakış açısına dayalı çizgisel perspektifin bu resimlerde kullanılmamasının nedeni teknik yetersizlik değildir. Perspektif kusurlarını gelişmemişliğe bağlamak son derece yanlıştır; bunun çarpıcı kanıtlarından biri geometri konusunda bilgili olan Mısır uygarlığına ait çizimlerde perspektif kullanılmamasıdır<sup>8</sup>. Perspektif yorumlarını Rönesans resmine de uygulayan Florenski, çizgisel perspektifin ustalarının bile zaman zaman bu disiplinden kasten uzaklaştıklarını örnekler eşliğinde öne sürer<sup>9</sup>. Öyleyse şu soru akla gelir: Perspektif kusurları geometrik bilgi eksikliğinden kaynaklanmıyorsa, bunun asıl sebebi nedir? Florenski şu yanıtı verir:

Perspektiften bağımsızlaşma ya da onun iktidarını [...] reddetme tavrı, *dinsel bir nesnellik ve kişilerüstü bir metafizik* uğruna gerçekleşir. Aksi hâlde, dünyayı kavrayıştaki dinsel kararlılık ve bir halkın genel bilincine özgü kutsal metafizik *tek tek kişilerin farklı bakış açılarına* göre gerçekleşen salt bireysel gözlemlere ayrışırsa, perspektife özgü parçalanmış, ahenksiz bilinçle karşı karşıya kalırız.<sup>10</sup>

Bu yoruma göre, ufuk çizgisinin bireyin öznel bakışından yola çıkılarak tayin edilmemesi, toplumu bir arada tutan hiyerarşik ve dinî normların bir gereğidir. Öyleyse bakış noktası Tanrı'nın durduğu yer olmalıdır, bireyin durduğu yer değil. Bu nedenle, tersten perspektifin kullanıldığı resimlerde, ölçüler sabit ve değişmez oranlara sahip değildir; varlıklar da belli bir bakış açısından uzaklaştıkça küçülmezler. Daha çok hiyerarşik bir düzen vardır; hatta çoğu zaman nesnelere, resme baktığımız noktadan uzaklaştıkça büyürler. Bu teorik bakış açısı Osmanlı minyatür geleneğine uygulandığında çarpıcı sonuçlar elde edilebilir. İslam kültüründe tasvir yasağı yoktur ama tasvire karşı bir ilgisizlik vardır; özellikle ilahi olanın tasvir edilmesi konusu da

.....

7 Pavel Florenski, *Tersten Perspektif*, çev. Yeşim Tükel, İstanbul: Metis Yayınları, s. 39-40.

8 Florenski, *Perspektif*, s. 53.

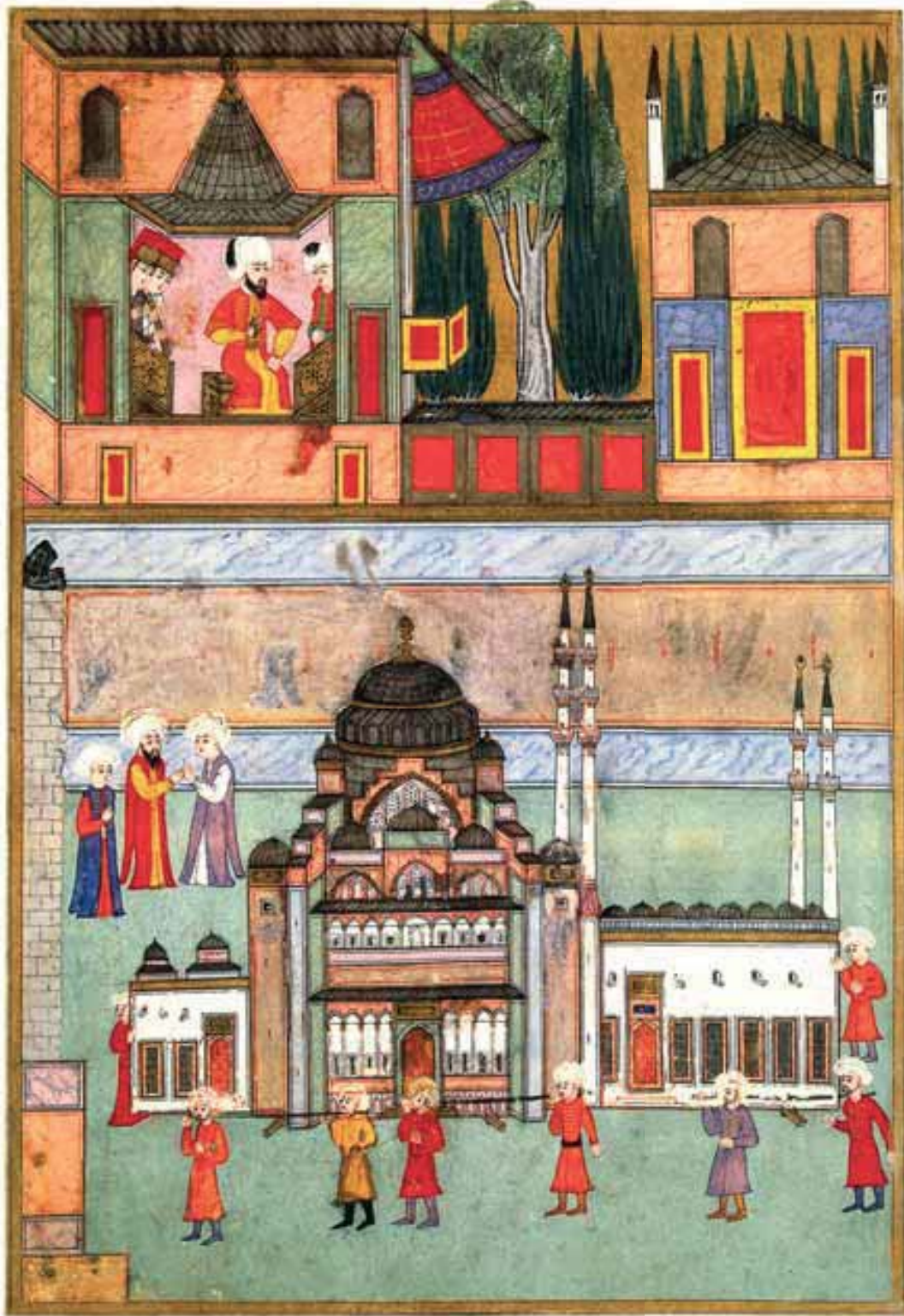
9 Florenski, *Perspektif*, s. 89.

10 Florenski, *Perspektif*, s. 89-90.

ikircikli ve dönemseldir. Metin And'ın verdiği şu bilgi bu bağlamda çarpıcıdır: "Peygamberlerle ilgili minyatürlerde iki özelliği belirtmek yerinde olur. Bunlardan birisi Hz. Muhammed'in, özellikle 16. yüzyıldan sonra, yüzünün kapalı olmasıdır. Bu, İran minyatürlerinde de böyledir"<sup>11</sup>. Öte taraftan, Osmanlı minyatür geleneği daha çok dünyevi meseleler üzerinedir. Şehzadelerin sünnet ve düğün törenlerini anlatan surnamelerdeki tasvirler bu geleneğin ana çizgisini oluşturur. Öyleyse şu sorulabilir: Dünyevi konuları ele alan minyatür geleneğinde niçin çizgisel perspektif kullanılmamıştır? Bu sorunun muhtemel yanıtlarından biri bizce şudur: Osmanlı toplumunun hiyerarşik bir düzene sahip olması, sanatsal alana da doğrudan yansımıştır. Nasıl divan şiiri merkezi bir saray istiaresi üstüne inşa edilmişse, minyatür geleneği de saray merkezlidir; toplum bu merkezin etrafında örgütlenir. Osmanlı toplumu ağırlıklı olarak sultan merkezli bir karaktere sahip olduğu için nakkaşlar hiyerarşik bir görme biçimini temel alırlar ve bu nedenle ya sultanı herkesten büyük çizerler ya da onu ayrıcalıklı bir konuma yerleştirip odak noktası hâline getirirler. Nurhan Atasoy'un hazırladığı *1582 Surname-i Humayun: Düğün Kitabı* adlı esere bakıldığında, Sultan Üçüncü Murad'ın arka planda olduğu hâlde herkesten büyük çizildiği tasvirler görülebilir. Geleneksel görüş bunu sultanın ilahi bir niteliğe sahip olmasıyla açıklar; böylelikle bu görme biçiminin kutsiyete dayalı bir hiyerarşiden kaynaklandığı öne sürülebilir. Bu anlayışa göre önde olan değil, önemli olan büyük çizilir (Resim 1). Tersten perspektif nesne ve varlıkların fiziksel mekânda nerede durduklarını değil, ilahi düzende nerede durduklarını esas alır ve nesnelere oranlarını bu açıdan değerlendirir. Bu bakış açısının edebiyatta da bir karşılığı vardır. Örneğin, Bâkî'nin Sultan Üçüncü Murad'a sunduğu bir bahariyesinde minyatürdekine benzer bir merkezilik görülür: "Lâle hâven yakdı sûsen âsumâniler yine / Şâh-ı gül taht-ı zümürred üzre seyrân eyledi" beyitinde, padişahın hiyerarşik üstünlüğü çiçek mecazlarıyla vurgulanır. Mehmed Çavuşoğlu bu beyiti günümüz Türkçesine şöyle aktarmıştır: "Lâle havan toplarını (havan şeklindeki meş 'aleleri), sûsen de havâyî fişekleri ateşledi, gül (bu donanma manzarasını) zümrüd taht üzerinde

.....

11 Metin And, *Minyatürlerle Osmanlı – İslâm Mitolojyası*, İstanbul: Akbank, 1998, s. 119.



Resim 1. "Süleymaniye Camii Timsalinin Getirilmesi",  
1582 *Surname-i Humayun Düğün Kitabı*. Nurhan Atasoy (haz.)  
İstanbul: Koçbank. 1997, s. 62.

oturup seyretti”<sup>12</sup>. Şiir, Sultan Üçüncü Murad’a sunulduğuna göre, gül, onun yerini tutan bir metafordur; dolayısıyla beyitteki sahne, taht üzerinde oturup eğlenceleri seyreden bir padişah motifi olarak yorumlanır. Çünkü divan şiirinde gül, çiçek hiyerarşisinde en üst derecededir ve bu nedenle hükümdar simgelerinden biridir<sup>13</sup>. Buna karşılık Osmanlı tasvir sanatı ve edebiyatı tekdüze de değildir; kendi içinde dünyevi bir üsluba da rastlanır; ama bu dünyevi üslup modernleşme evresinde ivme kazanır ve perspektife uygun bir sanatsal bakış baskın bir hâle gelir. Şimdi buna bakalım:

Osmanlı tasvir sanatları içinde bakışı temel alan ve bu sayede nesnel gerçekliğe yaklaşma çabasında olan resimler de vardır. Matrakçı Nasuh’un kuşbakışı tasvirleri, minyatür sanatının kalıpları dışında, gözleme dayalı eserlerdir. İnsan figürünün olmadığı, süsleme olarak hayvan resimlerinin kullanıldığı, kimi zaman yapıların sadece şema olarak gösterildiği, gözlem çabasına rağmen optik gerçekliği tam olarak yansıtamayan bu resim geleneğine bir tür manzara ressamlığı denebilir<sup>14</sup>. Bu teknik Kanuni Sultan Süleyman zamanından başlayarak gelişim göstermiş ve kimi zaman perspektif denemelerine de girişilmiştir<sup>15</sup>. Sadece bu tip topografik eserlerde değil, mimari ve semt çizimlerinde de perspektif eğilimi adım adım gelişir. Örneğin 1498 Emir Hüsrev Dahlevi’nin Hamsesi’nde veya onyedinci yüzyılda Gazneli Mahmud adlı ressamın çizdiği “Aynalı Kavak Sarayı” başlıklı eserde perspektif çabası belirgindir (Resim 2). Bunun yanı sıra, onsekizinci yüzyıl nakkaşlarından Levni’nin, geleneksel minyatür kalıplarını yeni bir anlayışla yorumladığı eserlerinde perspektifin önemli bir rolü vardır. Banu Mahir şöyle söylüyor: “Onun çalışmaları, ışık-gölge etkilerini vermeye çalışan kendinden önceki nakkaşların başlattığı perspektif kazandırma girişimlerini daha ileri götüren denemelerdir”<sup>16</sup>. Osmanlı ressamlarından Refail

.....

12 Mehmed Çavuşoğlu, *Divanlar Arasında*, İstanbul: Kitabevi, 2014, s. 87.

13 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 27.

14 Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1988, s. 5-6.

15 Arık, *Tasvir Sanatı*, s. 7.

16 Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2012, s. 85.



Resim 2. “Aynalı Kavak Sarayı”, *Gazneli Mahmud Mecmuası*, 1685.  
Rüçhan Arık. *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*.  
Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988, s. 15.

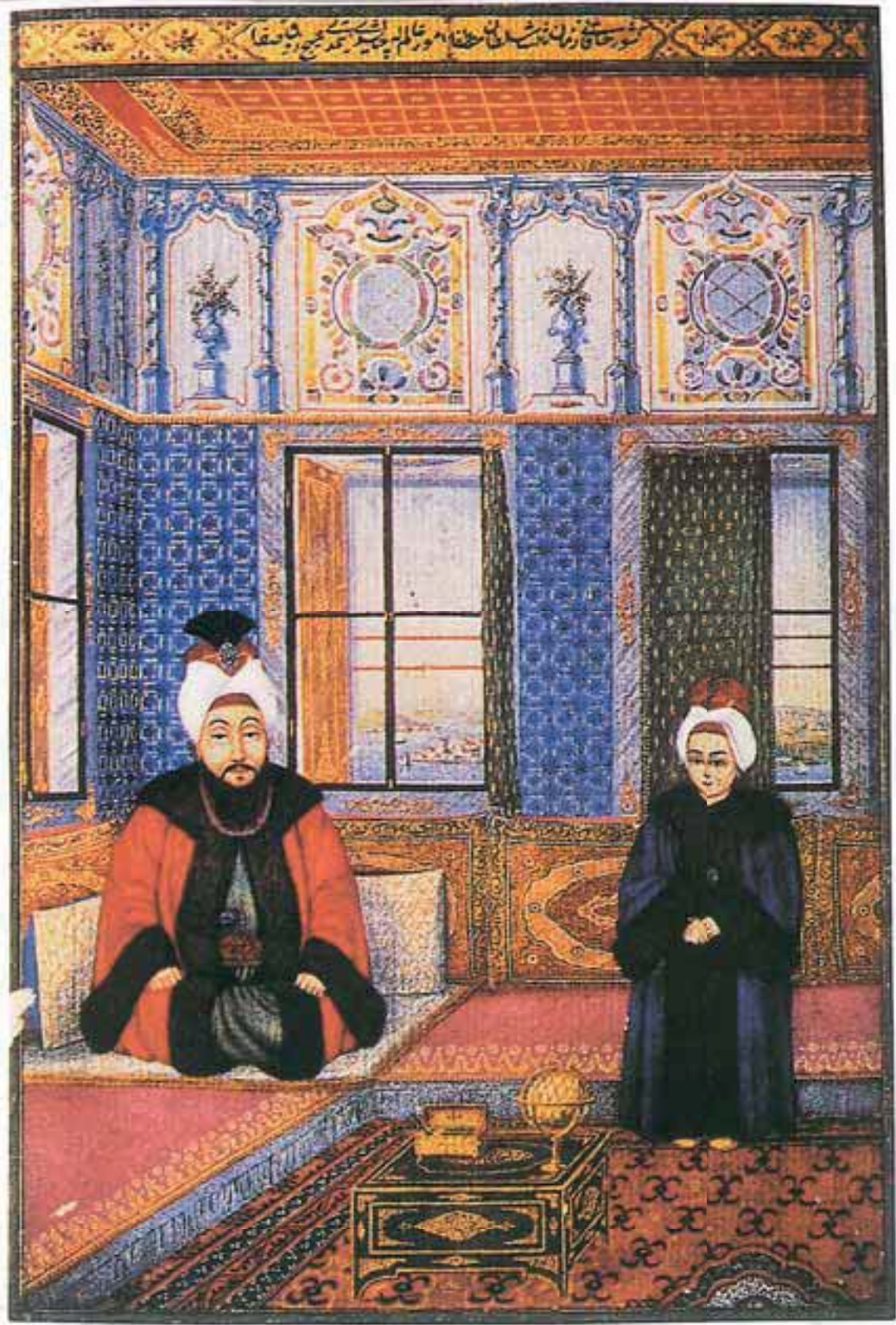
ise kitap resminden tuvale geçişte rol oynamış ressamlardan biridir ve onun Sultan Üçüncü Mustafa’yı şehzadesi III. Selim’le birlikte gösteren resminde perspektif kuralları etkili bir şekilde kullanılmıştır (Resim 3).<sup>17</sup> Bakışın nesnel dünyaya çevrilmesini edebiyatta da görürüz. Örneğin nakkaş Levni’nin çağdaşı Nedim, alegorik bir edebî anlayıştan sıyrılıp dış dünyanın gözlemine dayanan bir üsluba kapı aralar. Nedim divan şiirinin mecazi atmosferinden tamamen ayrılmadan Lâle devrinde şöhret bulmuş eğlence yerlerini gözleme dayalı bir şekilde şiirleştirir. “Cevdel-i Sîm içre bir âdem binse bir zevrakçeye / İstese mümkün varılmak cennetin tâ yanına” [Bir insan Cedvel-i Sîm üzerinde bir kayığa binse ve cennete gitmeyi arzulasa bu mümkündür] beyitinde, bu dünyadan başlayan gözlem ilahi bir âleme uzanır ki bu Nedim’in nesnel gerçeklik ile ilahi gerçeklik arasında gidip geldiğini gösterebilir. Oysa “Hürremâbâd’a varınca gideyim zevrak ile / Bî-kusûr eyleyeyim seyr-i kusûru itmam” [Kayıkla Hürremâbâd’a kadar gideyim; böylece köşklerin seyrini eksiksiz yapmış olayım] beyitinde bakışın tam anlamıyla nesnel dünyaya

.....

<sup>17</sup> Mahir, *Minyatür Sanatı*, s. 90-91.



OSMANLI-TÜRK ROMANINDA  
İSTANBUL TASVİRLERİ VE PERSPEKTİF KULLANIMI



Resim 3. “III. Mustafa ve Şehzadesi”,  
*Silsilenâme-i Osmaniye*, Refail’e atfedilir, 1757-89.

Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*,  
İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2012, Resim 39.

çevrildiği açıkça görülür<sup>18</sup>. Bütün bu gelişmeler Osmanlı sanatında tedrici bir dünyevileşmenin işaretleri olarak yorumlanabilir.

Perspektif kullanımına asıl ivme kazandıran ise modern askeri okulların açılması olmuştur. Osmanlı ordusunun teknik açıdan zaafiyet içinde bulunması nedeniyle açılan Mühendishane-i Bahrî-i Humayun (1775) ve Mühendishane-i Berrî-i Humayun (1795) matematik ağırlıklı askeri mühendislik okullarıdır. Bu okullarda matematiğin yanı sıra, coğrafya ve haritacılık da okutuluyordu<sup>19</sup> ki bunlar perspektifin de temeli olan matematik ve geometriye dayalı bilimlerdir. Mühendishane-i Berrî-i Humayun'da ise birinci sınıf öğrencilerine hat, imla, hesap ve hendesenin yanı sıra teknik resim dersleri de verilmekteydi<sup>20</sup>. 1834'de açılan Harbiye'de de resim dersleri konmuş ve bu okul asker ressam yetiştiren önemli bir merkez hâline gelmiş; Avrupa'ya eğitime gönderilen öğrencilerin çoğu bu kurumdan seçilmiştir. Bir süre sonra yurtdışına eğitim için giden öğrenci sayısı artınca Paris'te "Mekteb-i Osmani" adında özel bir kurum bile oluşur. Ondokuzuncu yüzyıl boyunca resim dersleri veren kurumların giderek çeşitlenir; serbest çalışan atölyeler ortaya çıkar; sanat eğitimi veren yeni kurumlar açılır. Bunlar, Galatasaray Mekteb-i Sultanisi (1869), Darüşşafaka Lisesi (1873)<sup>21</sup>, Pera'da, Kalyoncu Kulluğu Mevkiinde açılan Pierre Desire Guillement Akademisi ve 1883'te açılan Sanayi-i Nefise Mektebi'dir<sup>22</sup>. Böylelikle perspektife dayalı Batı tarzı resim kültürü gelişir ve bir Osmanlı ressamlar kuşağı oluşmaya başlar. Primitifler olarak anılan ilk kuşak Osmanlı ressamlarının belirgin üslup özelliği kavramsal ve nesnel dünyayı iç içe geçirmeleridir. Yani onlar Batı resminin nesnel-gerçekçi ve perspektife dayalı üslubunu benimsedikleri hâlde, dünya görüşlerine sinmiş olan minyatür estetiğine özgü bakış açısını tam

.....

18 Nurdan Tuhfe Toçoğlu, "Necati Bey, Baki, Nefi ve Nedim'de Doğanın Dönüşümü", *Ölümünün 500. Yılında Necati Bey'e Armağan*, haz. İ. Çetin Derdiyok, Muna Yüceol Özezen, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 151.

19 Kemal Beydilli, "Mühendishane-i Bahrî-i Humayun", *DİA*, s. 515.

20 Kemal Beydilli, "Mühendishane-i Berrî-i Humayun", *DİA*, s. 516.

21 Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 52-53.

22 Tansuğ, *Çağdaş*, s. 104.



Resim 4. "İhlamur Kasrı", Ressam İbrahim. İpek Aksügür Duben.  
*Türk Resmi ve Eleştirisi: 1880-1950*. İstanbul: İstanbul Bilgi  
Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 129.

anlamıyla terk etmemişlerdir. İpek Duben bu üslup özelliğini şu sözlerle anlatır:

"Türk Primitifleri" olarak bilinen ilk kuşak ressamı [*...*] insansız, dingin, durgun, arı bir dünyanın resmini yapmışlardı. Gerçek doğa görüntüleri ile doğadışı bir rüyâ âlemini birlikte yaratan bu sanatçılar, Türk resminde minyatürden gerçekçi üsluba geçişi temsil ederler. Bunları minyatüre yaklaştıran pek çok öge vardır. Örneğin nesnenin çeşitli hareketlerini sezerek onlardan değişik ahenkler elde etmek yerine, daha çok Doğu minyatürü özelliği olan, sabit ya da aynı yönde sıralanan parçaların ritmini tercih etmişlerdir. Bu nedenle her şey olduğu yere çivilenir.<sup>23</sup>

Resimde gerçekçi bir üslup elde etmek için çizilen nesne ve figürlere ışık ve gölge oyunları ile bir hareket kazandırmak gerekir. Eğer bir resimde dış dünyanın hareketli doğası taklit edilemiyorsa, o resmin nesnel gerçekçi bir üsluba yaklaşması zorlaşır (Resim 4). Duben bu nedenle ilk kuşak ressamın eserlerinde minyatür estetiğinin

.....

<sup>23</sup> İpek Duben, *Türk Resmi ve Eleştirisi 1850-1950*, İstanbul: Bilgi Yayınları, 2007, s. 135.

durağan ve kavramsal yapısının üstü örtülü bir şekilde sürdüğünü iddia etmektedir. Ama asıl çarpıcı olan, Duben'in bu yorumunu Osmanlı-Türk romanlarına doğru genişletmesidir. Şöyle söylüyor:

Resimlerin pek çoğu fotoğraftan yapıldığı hâlde, gerçekçi bir mekân kurgusundan ve doğru bir perspektif anlayışından genelde yoksundur. Bunları gerçekçi resmin öncüsü yapan unsur, ilk Türk romanlarında olduğu gibi, minyatürün ve halk resminin fantastik, doğaüstü içeriklerinden ve mekân anlayışından kısmen kurtulmuş olmalarıdır.<sup>24</sup>

Resimlerde gerçekçi bir doğa anlayışını kurmak zordur; aynı roman için de geçerlidir. Ama Duben'e göre, Osmanlı modernleşmesinin başlarında, bu iki sanat arasındaki ortak nokta, her ikisinin de fantastik ve gerçeküstü mekân anlayışını terk etmeye başlamış olmalarıdır. Duben'in konuyu ele alış şekli gerçekçilik ve fantastik karşıtlığı üzerine kuruludur ki bu da perspektif ile tersten perspektif arasındaki karşıtlığa oldukça yakındır. Çünkü perspektif bu dünyanın, öznenin bakışı merkez alınarak, geometrik bir şekilde tasarlanmasıdır; oysa tersten perspektifin merkezi bilinmeyen bir öte âlemdir; bakış bu dünyanın dışındadır; o nedenle nesnelere bu dünyadan birinin bakış açısına ve ondan yola çıkılarak tasarlanan geometriye indirgenemez.

Osmanlı-Türk romanında bakışı yeryüzüne indirme çabasını, Namık Kemal'in *Celaleddin Harzemşah* başlıklı piyesi için yazdığı önsözde açıkça görürüz. Namık Kemal'in bu önsözü Türk edebiyatının modernleşmesi açısından hayati bir öneme sahiptir ve bu nedenle sık sık alıntılanır ve tartışılır. Bize öyle geliyor ki bu metnin ağırlık noktası edebiyatta gerçekçi üslubun savunusudur ve bu da perspektif tekniğinden ayrı tutulamaz. Namık Kemal klasik edebiyatımızla gelişmekte olan modern edebiyat arasındaki farkı şu sözlerle anlatır:

Roman kısmını da millette nev-zuhur addettiğimize taaccüb olunmasın! Âsâr-ı kadîmede *İbretnüma* gibi, *Muhayyelât* gibi, *Ferhat ile Şirin* gibi birtakım hikâyeler vardı. Fakat kütübhane-i edebimizde mevcut olan birkaç tercümeden anlaşılacağı vechile, romandan mak-sat güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dahilinde olan bir vak'ayı

.....

<sup>24</sup> Duben, *Türk Resmi*, s. 61.

–ahlak ve âdât ve hissiyât ve ihtimâlâta müteallik her türlü tafsilâtıyla beraber– tasvir etmektir. Romanlara nadiren mevcudât-ı ruhaniye karıştırıldığı da vardır. Lâkin, o türlü hayallere ne fikir ile müracaat olunduğu, meselenin suret-i tasvirinden bedahaten meydana çıkar. Halbuki, bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külüng ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzua müstenit ve suret-i tasviri şerâit-i edebiyenin kâffesinden mahrum olduğu için roman değil, kocakarı masalı nev’inden addolunurlar. *Hüsn ü Aşk*, *Leylâ ile Mecnun* kabilinden olan manzumeler de gerek mevzularına, gerek tahrirlerine nazaran roman değil birer tasavvuf risalesidir.<sup>25</sup>

Klasik edebiyat eserleri genelde alegoriye dayandığı için bu anlatılarda gerçekçi bir zaman ve mekân hissi yoktur. Mekân yeryüzü geometrisine uygun bir şekilde tasarlanmadığında, orada çizgisel perspektifin olması zaten olası değildir. Bu eserlerde bakış belirli bir öznenin hizasına göre ayarlanmaz, bu yüzden onların olay örgülerinde mekânsal tutarlılığa ve ölçülü biçili mesafeye de rastlanmaz. Dünya görüşünü dünyevi bir bağlama oturtmaya çalışan Namık Kemal, klasik edebiyatın alegorik bir üsluba dayanan fantastik yapısını reddeder ve edebiyatta çizgisel perspektife dayalı bir dünya tasarımını önerir. Gerek Namık Kemal gerekse diğer ondokuzuncu yüzyıl romancılarının bu anlayış üzerinde birleştiği söylenebilir ki onların ilk eserlerindeki mekân tasarısı edebiyatımızda perspektifin ilk taslaklarıdır. İlk romanlara bakıldığında, romancıların insanı ve olay örgüsünü titiz bir şekilde gerçekçi bir mekâna yerleştirmeye çalıştığı görülür. Ancak, tıpkı perspektif kullanan ilk ressamalarda olduğu gibi, bakışı ilahi plana göre düzenleyen tersten perspektifin izleri de kolaylıkla silinmez. Namık Kemal’in *İntibah* adlı romanında, iddialı bir gerçekçilik çabasına rağmen, bir mesire yerinin doğal güzelliğini öte âleme kıyasla ele alması, bir tersten perspektif örneği olarak yorumlanabilir. Şöyle: “Çamlıca’ya firdevs-i a’lânın yere inmiş bir kıt’ası denilse şayestedir. Feyyaz-ı kudret âlemde âb-ı hayat

.....

<sup>25</sup> Namık Kemal, “Mukaddime-i Celâl”, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4: Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)*, İnci Enginün ve Zeynep Kerman (haz.), İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011, s. 149.

icadını irade etmiş olsaydı o hassiyeti Çamlıca suyuna verirdi”<sup>26</sup>. Bu cümledeki tasvirde anlatımın üslubu mübalağa; güzellik için belirlenen referans noktası da öte dünyadır. Buna göre Çamlıca cennetin yere inmiş hâlidir ve eğer Allah arzu etseydi, âb-ı hayatın kaynağı Çamlıca suyu olurdu. Anlatımın mübalağalı yapısı ve fizik kurallarını aşan ilahi dayanağı nedeniyle bu cümlede çizgisel bir perspektif veya gerçekçi bir mekân tasviri göremiyoruz. Oysa romancı bu cümlenin hemen öncesinde, öznenin bakışını referans alarak göz ile perspektif arasındaki optik ilişkiyi çözümleyen bir tasvir de yapıyor:

Çamlıca o nazargâh-ı ibrettir ki bahar içinde insan çeşmesinin yanına çıkar da başını kaldırır, etrafına bakınır ise gözünün önünde tabii, sınaî, fennî nice yüzbin türlü bedayiden mürekkep bir başka âlem görür. Bayağı hadika-i basar o âlem-i bedâyiin bir maharet-i fevkalâde ile nokta-i vâhideye sığıştırılmış haritasına döner. Bir de gözünü aşağı doğru meylettirmek isteyince nur-ı nazarı cihanın her türlü ezhârını câmi bir şükûfezâra düşmüş zenbur gibi dakikada bir çiçeğe işleyerek saniyede bir meyve ile oyalanarak âheste âheste sahil-i deryaya gidinceye kadar tab u tüvandan kesilir.<sup>27</sup>

Bu cümlelerde görme olgusunun bilimsel bir tasvirini okuruz. Yazar, bakışı sadece göz hizasına indirmekle yetinmiyor, aynı zamanda, gözün nasıl çalıştığını da anlatmaya çalışıyor. Gözü top şeklinde bir ayna olarak ele alan Namık Kemal, dış dünyada ne varsa göze yansıdığını ve imajların bu küre şeklindeki organın şeklini aldığını söylüyor. Üstelik gözün ışık sayesinde gördüğünü de eklemeyi ihmal etmiyor. Gerçekten de göz nesnelere yansıyan ışıkla aktif bir hâle gelir. Işık önce saydam tabakaya, oradan göz bebeğine ulaşır; göz merceğinde kırılarak ağ tabakasına düşer. Ağ tabakada yer alan sarı leke üzerinde ters bir görüntü oluşur. Algılanan görüntü, sınırlar aracılığıyla beynin görme merkezine ulaşır. Beyin kendisine iletilen ters görüntüyü düzeltir ve bu imajı anlamlandırır. Son zamanlarda yapılan nörolojik çalışmalarda, gözün sadece bir araç olduğu, bildiğimiz anlamda görme işlemini aslında beynin yaptığı iddia edilmektedir. Göze yansıyan görüntüler belli belirsiz lekelerdir; onları biçimlendirip anlamlandıran

26 Namık Kemal, *İntibah*, Yakup Çelik (yay. haz.), Ankara: Akçağ Yayınları, 2009, s. 7.

27 Namık Kemal, *İntibah*, s. 7.

beyindir<sup>28</sup>. Bu açıdan bakıldığında, Namık Kemal'in görme işlevini primitif bir optik bilimci gibi tasvir ettiği söylenebilir ki yazarın bunu trajik bir aşk romanında yapması, onun bilimsel bakış teorisine duyduğu ilgiyi gösterebilir. Öyle anlaşılıyor ki Namık Kemal, gözün nasıl çalıştığını ve mesafe arttıkça nesnelere neden küçülüp yok olduğunu anlamaya çalışmıştır. Tasvir şöyledir: Çamlıca tepesinden aşağı doğru bakıldığında pek çok şey görürüz. Bu görüntüler sanki göz bebeğine sıkıştırılmış; tek bir noktanın içine hapsolmuş gibidir. Gözümüzü tepeden aşağı doğru kaydırırsak, bu kez çeşitli türden çiçekleri görmeye başlarız; ama biz daha uzağa (yani daha da aşağıya) baktıkça, gözümüzün gücü kesilir, yani artık nesnelere göremez oluruz. Bu tasvir nesnelere uzaklaştıkça küçüldüğünü ve seçilemez bir hâle geldiğini, primitif bir bilimsel tavırla açıklamaktadır. Gözü ışıkla çalışan bir mercekle gibi tasarlıyor Namık Kemal. Mesafe arttıkça merceğin menzili azalıyor ve nesnelere görünmez oluyor; böylelikle yazar, çizgisel perspektife uygun bir sahne tasarlamış oluyor.

İlk romanlarda gerçekçi üslup dış dünyanın doğru tasviri olarak algılanmış olmalıdır ki bu eserlerde gördüğümüz İstanbul tasvirlerinde perspektifli bakış önemli bir yer tutar. Eğer bir yorum yapmak gerekirse, Divan şiirinde kasidelerin nesib bölümlerinde yer alan alegorik doğa tasvirlerinin yerini, romanların giriş bölümlerine konan gerçekçi doğa tasvirleri almıştır. Ancak bu tasvirlerin farkı, gitgide karmaşıklaşan bir görme pratiğine dayanıyor olmalarıdır. Çünkü bakış bir kez göz hizasına indiğinde anlatıcı farklı açılar bulup anlatısını belirli bir manzaradan sunma imkânı bulur. Örneğin romancı Çamlıca'yı tasvir ederken, bu mevki İstanbul'un en yüksek noktası olduğu için, şehrin topografik ve panoramik görüntüsünü elde edip yansıtabilir. Öyle ki *Zehra*'nın ilk sayfalarında, Boğaziçi'nin yeryüzü şekilleri, jeoloji, topografi ve panorama kavramlarıyla ve bu bilim dallarına uygun benzer terimlerle anlatılır. Yazar Boğaziçi'nin silüetinin güzelliğini överken, bu yeryüzü şekillerinin jeolojik olarak nasıl olup da insana hoş gelen bir simetriye kavuştuğunu düşünmektedir. Parça parça anlatılan Boğaziçi silüeti, okurun zihninde sanki panoramik bir fotoğraf gibi birleşir. Şöyle:

.....

28 Jonah Lehrer, "Paul Cézanne: Görme Olayı", *Proust Bir Sinirbilimciydi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, s. 109.

Kim bilir kaç senelik bir cereyan tesiriyle aşınmış olduğu zannolunmakta bulunan bu yilankavî boğazın dört cesim havzasından her birisi letafet-i tabîyeden madud ne kadar bedayi tasavvuru mümkünse, kâffesini câmidir.

İrtikaları boğazın tûl ve arzıyla tamamen mütenasip olan bu iki sıra tepeler o kadar nazar-rüba münhanîler resmetmekte ve bu münhanîlerin yek diğerine ittisalatı o derece sanatkârane bulunmaktadır ki işte asıl enzar-ı hayret ve pesendi celp eden tenasüp ve şekl-i latif sırf bundan ibarettir.

Boğazın şu şekl-i bedî-i jeoloji ve topografisine munzam olan diğer bir hassa-i dil-firib ise bu latif tepeleri şurada burada setr eden tab-fersa gölgeli ormancıklar, korular ve bahusus sahil boyunca uzayıp bazı koycuklar, vadicikler içine doğru serpilivermiş olan binalardır. [...]

Her noktası mecmua 'ı enva-ı bedayi bir panorama tavsifine şayan olan bu iki sahil üzerinde tesadüf ettiği bunca menazır-ı fevka'l-beşeriyenin maneviyetinde husule getirdiği helecân-ı şâikane sevkiyle güya kanatlanıp uçacakmış veya havalanıp bulutlara kadar çıkacakmış gibi çırpına çırpına oradan oraya koşmaktan kendisini alması mümkün değildir.

Boğaziçi bir dilber-i tabîi kadar sevimlidir demiş olsak letafetini tasvir ve icmal etmiş olmayız.<sup>29</sup>

Görüldüğü üzere, romanın bu bölümü Boğaziçi manzarasını romantik bir şekilde övmek yerine, doğrudan bu manzarayı oluşturan silüetin fiziksel yapısına odaklanmaktadır. Bakışı geometrik bir çizgiye oturtan romancı, bu manzarayı güzel yapan şeyin bu silüetin simetrisi olduğunu düşünmektedir. Çünkü Boğaziçi'ne bakan bir kişide güzellik duygusu yaratan unsurlar onun coğrafi özelliklerinden kaynaklanır. Boğazın uzunluğu ve genişliği ile tepelerin yüksekliği arasındaki uyum, bu tepelerin silüetinin oluşturduğu eğriler ve bunların birleşme noktaları, izleyiciye haz vermektedir. Öte taraftan, güzelliğin jeolojik bir oluşum sürecine bağlı olarak gelişmesi, romanının Boğaziçi'nde gördüğü topografik güzelliğin bir yaratıcısı olduğu düşüncesinden alıkoymaz. Böylelikle, bakış göz hizasına indirilip dünyevileşir ama bu üslup değişimi geleneksel dünya görüşünden

.....

<sup>29</sup> Nabizade Nazım, *Zehra-Karabibik*, Özlem Fedai (haz.), İstanbul: Özgür Yayınları, 2011.s. 24.



tam bir kopuşa yol açmaz. Dünyaya nesnel bakış ile maneviyatın çatışmadan yan yana durmasını, üslupta da görürüz. Romancı, Boğazın güzelliğini jeolojik bir güzellik olarak sunup geometrik bir şekilde tasvir ederken, bu manzarayı klasik edebiyata özgü sıfatlarla övmeyi de ihmal etmez. “Nazar-rübâ”, “Hassa-i dil-firib”, “Dilber-i tabii” gibi övgü sözleri ile jeolojik, topografik ve panoramik gibi teknik ifadeler yan yana, birbiriyle çelişmeden, aynı mekânı tasvir etmek için kullanılır.

Çamlıca tepesinin nesnel tasvirini, Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* adlı romanında da görürüz. Bu romanda yapılan Çamlıca Millet Bahçesi tasvirleri, çeşitli açılardan çizilmiş bir haritaya, kimi bölümlerinde bir yol tarifine, kimi bölümleriyle de kuşbakışı bir krokiye benzemektedir. Eserin konumuz açısından çarpıcı noktalarından biri, bu eserin hem tefrika edilirken hem de bir roman olarak yayımlanırken resimlendirilmiş olmasıdır<sup>30</sup>. Böylelikle, yazarın cümlelerindeki nesnel Çamlıca tasvirinin çizime dökülmüş olduğunu görebilir; romandaki perspektifin, bu eseri resimleyen Halil Paşa ve Diran Çırakyan’a nasıl ilham verdiğini anlayabiliriz. Romanlarda okuduğumuz tasvirler zihnimize belli belirsiz imajlara dönüşür; oysa resimli romanlarda, imaj oluşturmada uzmanlaşmış bir ressamın eserdeki anlatımı zihnimize oluşan tasvirlerden çok daha canlı bir şekilde ortaya koyması beklenir. *Araba Sevdası*’nın resimlenmesi hakkında yazılmış bir makalede, romandaki sahneler ile çizimleri arasındaki ilişki şöyle irdelenmiştir:

Romanın resimlenme aşamasına gelecek olursak; eser *Servet-i Fünûn*’da tefrika edilirken de roman olarak basıldığında da on iki resimle birlikte yayımlanmıştır. Resim seçiminde özellikle romanda ayrıntılı bir şekilde iki kez betimlenmiş Çamlıca Millet Bahçesi’ne öncelik verilmiş ve ilk resim metinle uyumlu olarak ele alınmış gibi görünmektedir. Ekrem, Çamlıca tasviriyle romana başlar ve kuşbakışı görüyormuşçasına aktarır. Ağaçlık, şose yol, bahçe duvarı ve

.....

30 *Araba Sevdası*’nın resimsiz baskıları yaygındır. Ancak Yrd. Doç. Dr. Fatih Altuğ bu eserin eleştirel ve resimli basımını gerçekleştirmiştir. Bkz. Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, (Fatih Altuğ haz.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

üzerindeki tellere kadar ayrıntılı bir aktarımla sunar bahçeyi. İmzasızlardan biri olan resimde iki yana ayrılan yolun sonunda giriş bölümü, duvarlar ve ardında ağaçlık alan uzaktan gösterilmektedir.<sup>31</sup>

Romanın giriş bölümündeki tasvir ayrıntılı bir yol tarifine benzer. Her yol tarifinde olduğu gibi okurun kendisine tarif edilen yolu zihninde canlandırması beklenir. Romancı öyle bir yol tarifi yapıyor ki bakış ile mesafe, genişlik, uzunluk arasındaki ilişkiyi gözler önüne seriyor; böylelikle perspektifi temel alan bir anlatım yapmış oluyor. Şimdi buna bakalım:

Üsküdar'dan Bağlarbaşı tarikiyle Çamlıca'ya gidilirken Tophaneli-oğlu'ndaki dört yol ağzı mevkiinden takriben bir yüz hatve ileriye medd-i nazar olunur ise o vâsi şosenin münteha-yı vasatisinde etrafı bir buçuk arşın kadar irtifada duvar içine alınmış bir ağaçlık görülür. Bu ağaçlığa varıldığı gibi şose yol sağ ve sol olmak üzere iki şubeye ayrılır. Duvar ile muhat olan ağaçlığın büyücek bir kapısı vardır ki iki yolun tamam nokta-i iftirakında vakidir.

Sağ ve soldaki yollardan hangisine gidilecek olsa taraf-ı muhalifi mahut ağaçlıkla mahduttur. Ağaçlığın yanındaki duvar alçacık olduğundan üzerinden hayvan ve bahusus insan aşamamak için boyunca teller uzatılarak muhafaza olunmuştur.

Mutedil bir yokuş üzerindeki bu yollardan seyr-i adi ile dört beş dakika kadar gidilince daima duvar ile muhat olan ağaçlık bir meydanlığa müntehi olur. Ağaçlığın burada da cephede aşağıkine muhazi bir kapısı vardır. Yüksekten kuşbakışı bir nazarla bakmak mümkün olsa bir şekl-i mahrutîde görünecek olan ağaçlık burada biter ise de iki yol yine birleşemez.<sup>32</sup>

Bu cümleleri okuduğumuzda, romancının üç boyutlu bir dış mekân yaratmaya çalıştığını anlarız. Sağ ve sol, yükseklik ve genişlik, okurun zihninde mekânın üç boyutlu bir şekilde kurulması içindir. Bunun yanı sıra, romancı, bakış ile mesafe arasında da bir bağlantı

.....  
31 Pelin Şahin Tekinalp, "Araba Sevdası: Recaizade Mahmut Ekrem ve Halil Paşa Buluşması", *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (15), Güz 2011, s. 190.

32 Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, Fatih Altuğ (haz.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 43-44.

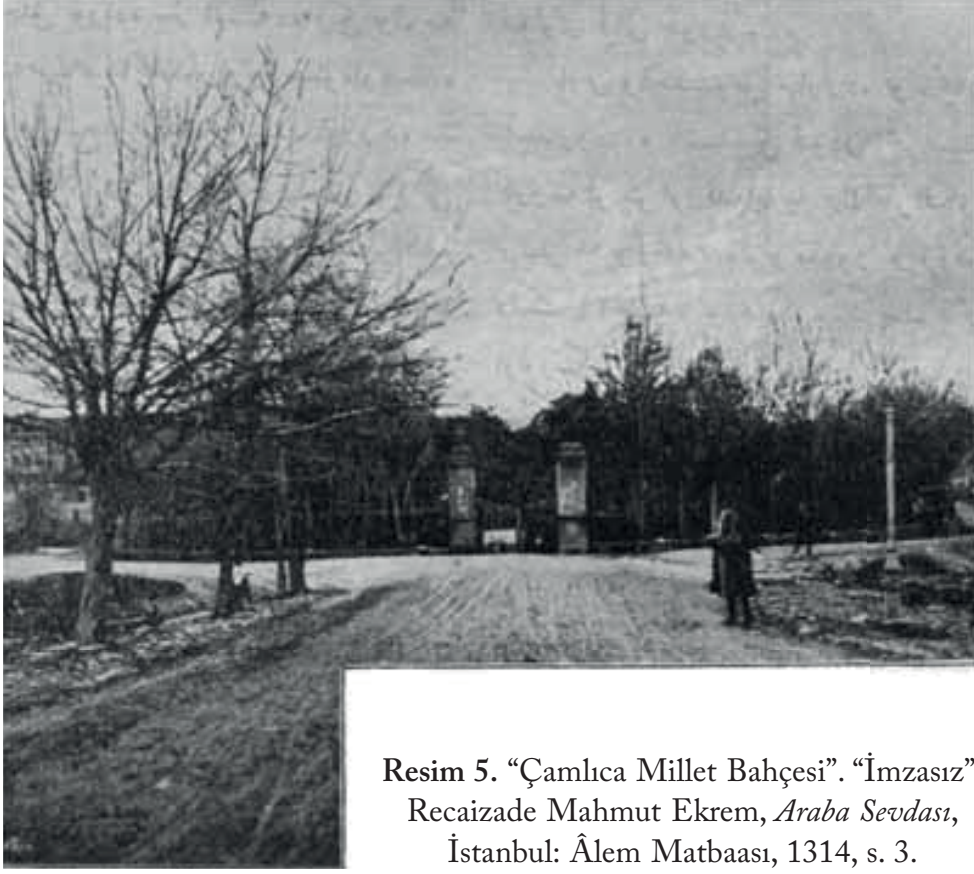
kuruyor ve mesafeleri ölçü birimleriyle veriyor ki bunlar esasında perspektifin temelidir. Romancı, uzaklığı ölçü birimiyle vermediği bir durumda ise zamanı bir ölçü birimi gibi kullanıyor. Bu sayede bu tasviri okuyan bir okur, zihninde yüksekliği, genişliği, sağ, solu belli bir dış mekân kurabilir; mesafeleri de ölçü birimi veya varış süresi cinsinden algılayabilir. Romancı sadece üç boyutlu bir mekân ve derinlik etkisi vermez; aynı zamanda akıcı bir üslupla bu sahneleri birleştirip onlara hareket kazandırır. Bu yüzden, romana konan resimlerdeki tek bakış açılı perspektifin durağan etkisinden daha farklı, hareketli ve akışkan, sinematografik diyebileceğimiz bir sahne elde ediyor. Romanda geçen ikinci Çamlıca tasvirinde ise baş karakter Bihruz Bey'in hareketli sahnelerini okuruz. Kim olduğunu doğru dürüst bilmeden ümitsizce âşık olduğu Periveş'i görmek için Millet Bahçesi'ne giden Bihruz Bey, telaşlı ve sabırsız bir şekilde, bahçenin aşağı kapısına yakın bir masaya oturup bir bira söyler. Gözü hep kapıdadır; Periveş'in simasını kalabalığın içinde seçmeye çalışmaktadır:

Kendi derhâl arabadan fırladı, doğruca bahçeye girdi. Sürü sürü gezen rengârenk ezhar-ı behiştî içinde aradığına benzer bir sima göremeyince –hikâyemizin mebedinde tarif olunduğu vechle– aşağıki kapıya yakın bir mevki intihab edip oturdu. Bir bira ısmarladı. Sarışın hanımın vüruduna sabırsızlıkla intizara ve bu intizar-ı şedîd dem-bedom saatine bakıp her beş dakikada bir kere de kapıya doğru gidip gelmeye başladı.<sup>33</sup>

Romanda Bihruz Bey'in yerinde duramadığını, kıpır kıpır olduğunu, kalabalığı heyecanlı ve telaşlı gözlerle taradığını, hatta beş dakikada bir kapıya gidip geldiğini anlıyoruz. Bu tasvir, okuru, Bihruz Bey'in belli bir mesafeden kapıya doğru bakışını yansıtır ama aynı zamanda onun telaşlı hareketlerini üç boyuta taşır; böylelikle okurun zihninde oluşan tasvir resme özgü durağan bir sahne değil âdeta sinematografik diyebileceğimiz, hareketli bir tasvirdir. Metindeki bu sinematografik tasvirlerle karşılaştırdığımızda, metne eklenen resimlerin daha durağan görünmesi şaşırtıcıdır. Çamlıca bahçesinin cepheden görüntüsünde (Resim 5), Bihruz Bey'in bahçede Periveş'i

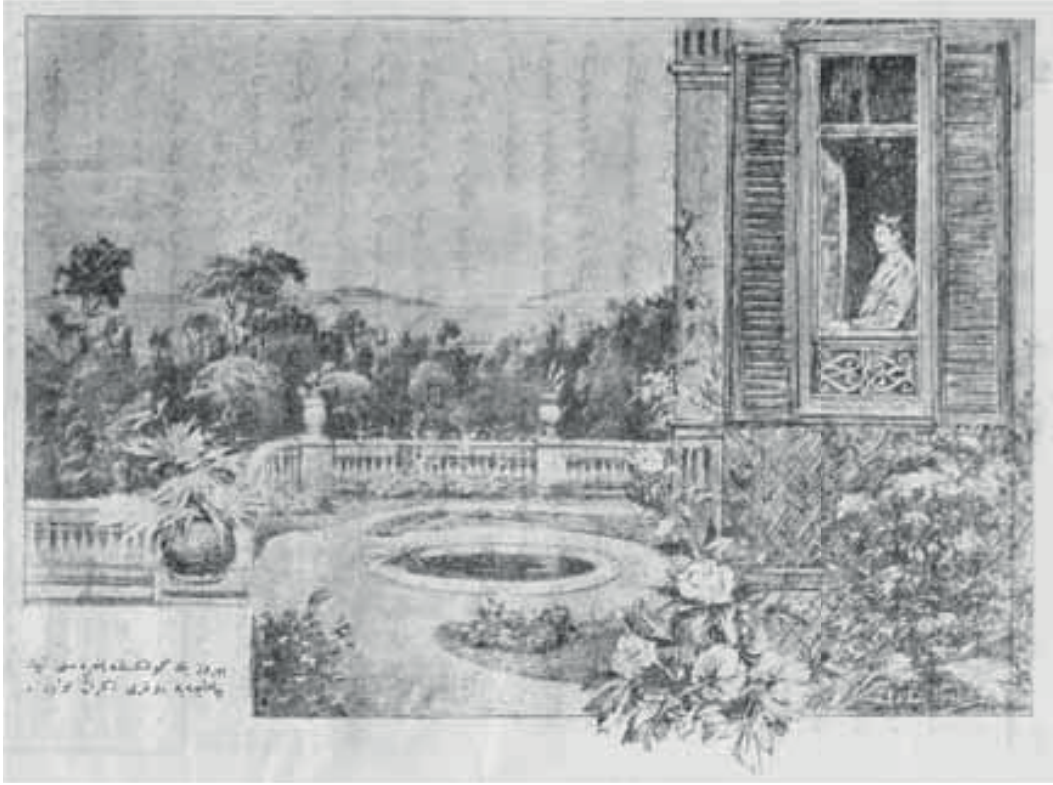
.....

33 Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, s. 142.



اېھروز بك واپورده غزته اوقوبور ایدی |

Resim 6. “Bihruz Bey Çamlıca Bahçesinde Bulunurken”, Ressam Halil Paşa,  
Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, İstanbul: Âlem Matbaası, 1314, s. 25.



Resim 7. “Bihruz Bey köşkünde penceresini açar, Çamlıca’ya doğru nekran olur”,  
Ressam Halil Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*,  
İstanbul: Âlem Matbaası, 1314, s. 41.

beklerkenki duruşunda (Resim 6) ve köşküden Çamlıca’ya doğru bakışında (Resim 7) perspektife özgü derinlik etkisi açıkça görülür ama bu resimlerde metinsel tasvirdeki akışkanlığı, sinematografik hareketliliği bulamayız.

Bakışı yeryüzüne indiren öncülerden biri de Ahmet Mithat’dır ki onun pek çok romanında, anlatıcının gözü hareketli bir kamera merceğine dönüşür. Bu sayede Ahmet Mithat, özellikle İstanbul’un hareketli yaşamını gözler önüne serme olanağı bulur<sup>34</sup>. Tıpkı Recaizade Mahmut Ekrem’in yaptığı gibi, Ahmet Mithat da dış mekânı üç boyutlu bir şekilde tasvir etmeye çalışır. Onun anlatıcıları, okuru derinliği olan bir dış mekâna taşıma çabasındadır. *Müşahedat* adlı eserindeki şu cümlelerde olduğu gibi: “Köprü geçildi. Aziziye Karakolu önüne varıldı. Sağ tarafı Havyar Hanı, sol tarafı Komis-

.....

<sup>34</sup> Nüket Esen, “Ahmet Mithat ve İstanbul”, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 46.

yon Hanıyla mahdut olan Karaköy Caddesine müntehi bulunan o kısa, güzel sokağa girildi. Fakat Galata cihetine, yani sağ tarafa dönülmeyip sol tarafa dönülerek tünele doğru yüründü”<sup>35</sup>. Ahmet Mithat’ın anlatıcısı burada, okurun da bildiği bir yeri tarif ediyor; böylece okurun zihninde tarif ettiği mekânı canlandırmayı amaçlıyor. Kimi zaman da Ahmet Mithat, anlatıcının gözünü bir kameranın merceğine dönüştürür ve uzaklık ile yakınlık arasındaki ilişkileri tasvir eder. Bu tip bölümlerde çizgisel perspektifin tam bir tasvirini görürüz. *Müşahedat*’tan seçtiğimiz şu parçada gözün bir mercek gibi uzağa odaklanıp bir ayrıntıyı nasıl seçtiği anlatılır:

Taze bakla, taze bezelye gibi bolluk mevsiminin müjdecisi bulunan sebzevat yetişikte, akşamüstleri bu iskelede salapuryadan büyücek, Pazar kayığından küçürek bir yük kayığı baştan kara etmiş olduğu hâlde durur. Biraz uzaktan bakar iseniz içinde, dışında kimseyi göremezsiniz. Ta yanına sokulmalıdır ki baş ve kış atlarında üç dört kişinin çuval veyahut aba gibi şeylerden müteşekkil [*oluşmuş*] birer firaş [*silte*] üzerinde veyahut çıplak tahta üstünde kıvrılıp horul horul uyumakta bulduklarını göresiniz.<sup>36</sup>

Anlatıcı, Beykoz Hünkâr İskeleyi’ni tarif ederken, bakışını sahile yanaştırılmış kayıklara odaklıyor ve uzaktan bakıldığında kimsenin görünmediği hâlde, kayığın yanına kadar sokulup bakıldığında üç dört kişinin bu kayıkların içinde uyurken görülebileceğini belirtir. Böylelikle anlatıcı, bakış ile uzaklık ve yakınlık arasındaki geometrik ilişkiyi metne dökmüş; yani bir çizgisel perspektif örneği sunmuş olmaktadır. Öte taraftan Ahmet Mithat bu tekniği öyle ileri bir noktaya taşır ki anlatıcı ile okurun bakışları kimi zaman özdeşleşir; yani anlatıcının gözü, okurun gözü hâline gelir. Ahmet Mithat’ın bu anlatı tekniği, eserlerindeki perspektifin doğrudan okur tarafından tecrübe edilmesini sağlar. Çünkü bu tip eserlerde anlatıcı ile okur arasındaki mesafe kapanır. Nüket Esen, Ahmet Mithat’ın romanlarındaki zaman olgusunu irdelerken bu meseleyi ayrıntılı bir şekilde çözümlenmiştir. Esen şunları söylüyor:

.....

35 Esen (Alıntılaman), “Ahmet Mithat”, s. 131.

36 Ahmet Mithat Efendi, *Müşahedat*, Özlem Nemutlu (haz.), İstanbul: Özgür Yayınları, s. 73.

Anlatıcının olayları olurken muhatapla birlikte izleyerek hatta bazen “yaşayarak” anlatması Ahmet Mithat’ın çok sık başvurduğu bir yöntemdir. Bu durumda anlatımdaki birbirinden ayrı olan zamanlar üst üste bindirilmektedir. Mantık sırasına göre olaylar önce olur, yazar bunları anlatıcısına anlattırır sonra da okuyucu söz konusu romanı okur. Zamanları üst üste bindirmede, romandaki olayların olduğu zaman, yani anlatılan zaman; anlatıcının bunları anlattığı zaman, yani anlatı zamanı ve okurun bunları okuduğu zaman aynı anda toplanmış gibidir. Art zamanlı olması beklenen bu üç edim sanki aynı zamanda olmaktadır. Ahmet Mithat bu yaklaşımın anlatıyı okura yaklaştırdığını, olayların anlatıcı ile muhatap arasında paylaşılan bir tecrübeymiş gibi sunulmasının metni cana yakın kıldığını düşünmüş olmalıdır.

Ahmet Mithat’ın anlatılan zaman ile anlatı zamanını üst üste bindirip bunları güya okuma zamanına taşıyacağına, önce roman karakterleri arasındaki “hasbıhale kulak verelim” (konuşmayı dinleyelim) veya şu tarafa “tahvil-i nazar edelim” (bakışlarımızı çevirelim) gibi sözler sarf eder. *Bahtiyarlık*’ta “Eğer biz dahi başımızı çevirip bakmış olsa idik bu gelen İstanbulu’yu tanır idik” (Ahmet Mithat 1885a 295) diyen anlatıcı hikâyenin içinde yanındaki muhatapla konuşuyor gibidir. Anlatıcı ile muhatabının olaylar olurken orada bulunup sanki görmesi ve duyması ve okuyucu açısından olaylar “şimdi” oluyor izlenimi yaratılması heyecanı arttırır ve okuru anlatının içine çeker.<sup>37</sup>

Olay, anlatı ve okur zamanının üst üste bindirilmesinin doğal sonuçlarından biri de bu sayede okur ile anlatıcı arasında bir perspektif ortaklığının kurulmasıdır. Anlatıcının “Bakışlarımızı şu tarafa çevirelim” sözü, okurun, anlatıcının bakış noktasını paylaşması anlamına gelir. Böylelikle okur, Esen’in de söylediği gibi, metnin mekânına yerleşir; anlatıcının gördüğünü, onun bakış noktasından görür; artık okur, anlatıcıyla birlikte hareket eden bir kameranın merceği gibidir. Ahmet Mithat’ın bu üslubu sadece bakışı yeryüzüne indirmez, aynı zamanda okuru da metindeki yeryüzüne çeker; anlatıcının perspektifi, okurun perspektifi hâline gelir.

.....

37 Nüket Esen, *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 2014, s. 137-38.

Öte taraftan, perspektif anlatıcı ve karakter bağlamında ele alındığında, anlatıcının karakterin bakışına yerleşip onun gözleriyle dış dünyaya bakmasına aslında daha sık rastlarız. Bu tip anlatılarda konuşan anlatıcıdır ancak roman karakterinin bilincinden seslenmektedir. Başka bir deyişle, bakıp gören, hissedip düşünen karakterdir ama onun içinden geçenleri dile getiren bir anlatıcıdır. Bu üslupta anlatıcı, karakterin düşüncelerini iç monolog yaparak seslendirir ve bu sesi okur dışında duyan yoktur. Roman kuramı açısından bakıldığında bir iç monolog tekniği olan bu üslup çizgisel perspektif bağlamında yeniden yorumlanabilir. Anlatıcı, karakterin bakışına yerleştiğinde, onun gözünden dış dünyanın nasıl görüldüğüne tanık oluruz. Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah* adlı romanının sonunda, Ahmet Cemil'in Süveyş hattına doğru yol alan bir geminin güvertesinden ağır ağır İstanbul'dan ayrılışı tasvir edilir. Gemi uzaklaştıkça, İstanbul'un görüntüsü de yavaş yavaş değişir, soluklaşır ve kaybolur. Şöyle:

Uzaklaştıkça karşısında Cihangir tepesinden denize doğru inen bayır küçük mülevven taş parçalarından üzerine bir levha işlenmiş uzun, yüksek bir duvar şeklinde yükseliyor; öteden parça parça kaçarak saklanıyor gibi görünen Beyoğlu sırtı ile Galata yokuşlarının üzerinden kalkmış mütecessis bir baş gibi yangın kulesi iri gözleriyle bakıyor, öte tarafta İstanbul tepelerinin üzerinde camilerin birer gümüş miğfer ile örtülü cesim başları yükseliyor, minarelerin semalara fişkırmak isteyen birer beyaz fevvere şeklinde uzanan ince boyları yer yer akşamın esmer havası içinde güya ihtizaz ediyor; beride güneşin son ziyaları ile tutuşmuş camlarıyla kırmızılıklara boyanan İhsaniye, Üsküdar, daha yüksekte yeşil tepelerin üzerine eteklerini sererek Marmara'ya bakan Çamlıca, biraz daha ileride topraklardan ayrılarak kendisini denize salıvermek istiyormuş zannedilen Fener, Moda; nihayet vapur hareket ettikçe vaziyetlerini değiştiren –yerlerinden oynuyorlarmış gibi, bazen yekdiğerine sokularak, bazen birbirinden kaçışarak dalgaların içinde yüzüyorlarmış vehmini veren– Adalar... Şimdi vapur biraz daha serbest ilerliyor, artık bu manzaralar evvelkinden çabuk uzaklaşıyor, ufkun sislerine boğuluyordu.

Orda, kalbinde derin bir yeis ile kendisinden kaçıyor zannedilen bir levhaya gözlerini dikerek, bakıyordu. Sabit, musır bir veda ile gözlerini levhadan ayırmıyordu. Vapur uzaklaşıyordu; nihayet o levha



üzerine bir tül geçirilmiş gibi donuk kaldı, daha sonra büsbütün bulandı; o vakit üzerine güneşin bir donuk rengi dökülmüş bulutlardan başka bir şey görmedi.<sup>38</sup>

Bu cümleleri okuduğumuzda Halid Ziya'nın sanatlı üslubunun içinden bir perspektif geometrisi görürüz. Sanki romancı, karakterin bakış noktasını merkeze alıp geometrik bir taslak yapmış; ardından bu taslağı mecazlarla süslemiştir. Öyle ki gemi hareket ettikçe, İstanbul imajları, Ahmed Cemil'in gözlerine farklı bir mesafeden, farklı bir açıyla düşer; bu da algılanan imajların değişmesine yol açar. Bakış nesnel bir şekilde işlendiğinde, gözün ışıkla olan ilişkisini de ele almak kaçınılmazdır. Nitekim Ahmed Cemil güverteden kaybolmakta olan İstanbul silüetine bakarken güneşin son ışıkları gözünü alır ve bir şey göremez olur: "Bir aralık güneşin son bir ziya hamlesi feveran ettiği görüldü, ta o dağın tepesinde tutuşmuş bir orman gibi parladı. Şimdi Ahmet Cemil'in gözleri bulanıyordu. Bütün denizi, semayı bu bulantı içinde karıştırdı, artık göremeyerek bakıyordu"<sup>39</sup>. Halid Ziya'nın bakış ile mesafe ve ışık arasında kurduğu bu ilişki, onun dünyayı maddi ve mekanik bir dünya görüşüyle ele aldığını göstermektedir. Bu üsluptan şunu da çıkarmamız olasıdır: Modernleşen Osmanlı-Türk romanının olgun örneklerinden biri olan *Mai ve Siyah*'ın sanatsal üslubunun ağırlık merkezi dış dünyanın bilimsel normlara oturtulmasıdır ve bu durum dünyeviliğin baskın olmaya başladığı ondokuzuncu yüzyıl düşüncesinin ana sonuçlarından biridir.

Öyle anlaşılıyor ki, tıpkı resimde olduğu gibi, Osmanlı-Türk romanının modernleşme tarihi de bir perspektif tarihi olarak yorumlanabilir. Uygarlık tarihi içinde birbirine zıt eğilimler iç içe yaşar; bazen biri, bazen de diğeri baskın görüş hâline gelebilir ki bu durum bakış ve perspektif arasındaki ilişki için de geçerlidir. Dünya görüşü ve kuram arasındaki bağlantı hemen görülemeyecek kadar belirsizdir ama ayrıntıya indiğimizde, bir uygarlığın dönüşen pratiği ile o pratiğin kuramı ve bunların biçimlendirdiği dünya görüşü arasında

.....  
38 Halid Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, Enfel Doğan (haz.), İstanbul: Özgür Yayınları, 2011, s. 395.

39 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 397.

sıkı bir bağ olduğu anlaşılır. Osmanlı-Türk romanına bu açıdan bakıldığında, bakışın adım adım ilahi bir noktadan alınıp yeryüzüne indirildiğini görürüz. Başka bir ifadeyle, sanatsal anlatımda tercih, manevi ve hiyerarşik düzenin piramidal yapısından bireyin bakış açısına doğru kaymıştır; böylelikle toplumsal yapıdan kaynaklanan ast-üst ilişkilerinin sanatsal biçimi bozulmuş; onun yerine gerektiğinde herkesin bakış açısını merkeze koyabilen bir üslup benimsenmiştir. Bu üslup çizgisel perspektiftir. Osmanlı-Türk romanında tedrici bir şekilde gelişen bu eğilim romancıları dış dünyanın mantığını keşfetmeye itmiş ve İstanbul bu romancıların bir merceğe dönüşen bakışlarıyla yeniden tasvir edilmiştir.