



**T.C.
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ABDÜLHAK ŞİNASI HİSAR VE MARIO LEVİ’NİN ESERLERİNDE
İSTANBUL DAÜSSİLASI**

**Hazırlayan
Özlem Ece Levi**

**Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı
Yüksek Lisans Tezi**

**Mayıs 2014
İSTANBUL**

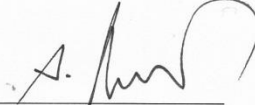
T.C.
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ABDÜLHAK ŞİNASI HİSAR VE MARIO LEVİ'NİN ESERLERİNDE İSTANBUL
DAÜSSILASI

ONAY:

Doç.Dr. Ali Budak

(danışman)


(imza)


Prof.Dr. Oğuz Cebeci

(üye)


(imza)

Prof. Dr. Aysel Usluata

(üye)


(imza)

(üye)

(imza)

(üye)

(imza)

(üye)

(imza)

TEZ ONAY TARİHİ : 21. 05. 2014

İSTANBUL

2014



**T.C.
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR VE MARIO LEVİ’NİN ESERLERİNDE
İSTANBUL DAÜSSİLASI**

**Hazırlayan
Özlem Ece Levi**

**Danışman
Doç. Dr. Ali Budak**

**Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı
Yüksek Lisans Tezi
Mayıs 2014
İSTANBUL**

ÖNSÖZ

Abdülhak Şinasi Hisar ve Mario Levi... İki ayrı dünyanın ve dönemin insanı olmalarına karşın eserlerinde hep İstanbul'u anlatan, yaşatan, hatta tarihi ve vicdani bir sorumluluk duygusuyla aktaran iki yazar... Farklı kimliklerine karşın İstanbul sevgisinde ve daüssılasında buluşmaları da tesadüf değil. Hemen hemen her semtte yeni bir dünyaya, farklı insanlara açılan çok kültürlü, çok dinli yapısıyla İstanbul, zamanın ve insanların getirdiği olağanüstü zenginlikle bunu fazlasıyla olanaklı kılıyor kuşkusuz. İşte kısaca bahsettiğim bu özelliklerden yola çıkarak Hocam Doç. Dr. Ali Budak'ın önerisiyle 'İstanbul mekânı' üzerine çalışmaya karar verdik. Bunu yaparken çalışmamızı sosyolojik, tarihsel ve psikolojik temeller üzerine oturttuk 'edebiyat'a bakmak istedik. Çünkü hedefimiz tüm bu alanların iç içeliği düşünüldüğünde çalışmamızın hem edebiyat hem de bir mekân-kültür-kimlik çalışması olmasıydı. Nitekim çalışmamızın ilk bölümünü, 'mekân nedir' sorusuna ve mekân-zaman-insan ile mekân-toplum-kültür-kimlik ilişkilerinin açıklanmasına ayırdık.

Tezimizin odağında bulunan 'daüssıla' ise hem mekân-kültür-kimlik ilişkileri hem de edebiyat açısından tüm çalışmamızı sarıp sarmalayan bir üst kavram olarak karşımıza çıktı. Çünkü çalışmamızda ilerledikçe bu iki yazarın İstanbul yazarları olmasının ötesinde, en önemli ortaklıklarının İstanbul'a duydukları daüssıla olduğunu gördük. Dahası bu incelemeler sırasında başta da düşündüğümüz gibi karşımıza hem zamansal hem de kültürel anlamda iki farklı İstanbul çıktı. Nitekim bu 'farklı' İstanbul'ların genel bir resmini çizmeye, dahası bu iki yazarın bu mekâna yaklaşırken ve yansıtırkenki üsluplarını incelemeye ve aktarmaya çalıştık. Levi, Yahudilerin ve Hristiyanların ağırlıkta olduğu Şişli, Beyoğlu, Nişantaşı gibi semtlerden İstanbul'a bakarak bu mekânın geçmişteki insanlarına, yine o zamanın sosyal ve kültürel yapısına daüssıla duyarken, Hisar Müslüman Çamlıca'ya, Boğaz Hattı'nın, Büyükada'nın zamanın ileri gelen ailelerinin yaşamına, adet, alışkanlık ve eğlencelerine daüssıla duyuyor; fakat her iki yazar da adeta büyü ve masalsi bir İstanbul'u anlatıyor, dahası anlatmaya doyamıyor, hatta zaman zaman da kelimelerini yetersiz buluyordu. Nitekim tezimizin ikinci bölümünü daüssıla kavramına, bu kavramın insan-zaman-mekân ilişkileri içinde değerlendirilmesine ve sınıflandırılmasına ayırdık.

Üçüncü ve dördüncü bölümlerde ise Hisar'ın ve Levi'nin eserlerini İstanbul daüssılası ile yine mekân-kültür-kimlik ilişkileri içinde tek tek ele alarak inceledik.

Bu incelemelerde gördük ki, İstanbul her iki yazar için de adeta “gerçek” olamayacak kadar güzeldi. Hisar için geçmişe dönmemek, bu hissin verdiği sızı, ilk insanın cennetten kovulması gibiydi ve yeniden kavuşmanın ancak ölüm geldiği vakit gerçekleşeceğini söylüyordu. Hisar’ın imkânsız bir aşkın izlerini taşıyan daüssılasına karşın Levi bizi asırlar, çeşit çeşit insanlar, evler ve odalar içinde dolaştığımız bir İstanbul yolculuğuna çıkardı. Dahası her iki yazarın da İstanbul daüssılasında yaşanamasa da ‘dinlenen, sonradan öğrenilen’ bir İstanbul’un katkısı da vardı. Tıpkı daüssıla gibi ‘edebiyat’ da biraz burada başlıyordu sanki. Çünkü yazdıkları eserler, tarihi ve vicdani bir sorumluluğun sonucu olmalarının yanı sıra kendilerinden önceki yazarlardan ‘bayrağı devralmışçasına’ edebi bir sorumluluğun izlerini de taşıyordu. Dahası onların İstanbul’la ilişkisini derinleştiren ana unsurlardan biriyle karşılaşmıştık. Belki biraz ‘geç kalmışlık duygusu’, biraz da ‘çocukluğa’, ‘çocukluk ülkesine’ dönme isteğiyle her ikisi de bize aslında İstanbul’a dair kendi ‘masallarını’ anlatıyordu. Üstelik sadece parlak renkli görüntülerden ve ince, bugünden bakıldığında iç acıtıcı duygulardan ibaret değildi bu masallar. Çoklukla tatları, kokuları ve sokaklardan taşan sesleri de ta ‘şimdi’ye dek uzanıyordu. Tüm bu özellikler ışığında Hisar’ın kendi kendini acıtmaktan zevk alan melankolisinin kendinden önceki nesle, özellikle de Tanzimat Devri’ne dönük yüzü ve Levi’nin her daim yüzleşmeye hazır, sorgulayan, dünü ve bugünü, karanlık ve aydınlık yönleriyle dinleyen ve aktaran yapısıyla tezimizin İstanbul daüssılası bağlamında zaman zaman Osmanlı’dan Türkiye Cumhuriyeti’ne İstanbul’un insanları ve kültürüyle tarihsel bir panoramasına da dönüştüğünü gördük. Sonuç bölümündeyseniz, başta da belirttiğimiz gibi zaman ve kültür itibarıyla birbirinden çokça farklı görünen bu iki yazarı buluşturan İstanbul daüssılası ve mekân-kültür-kimlik bağlamlarında karşılaştırarak tezimizi noktaladık.

İşte tüm bu aşamalardan geçen tezimizin yazım sürecinde, tüm bu incelemeler ve okumalar sırasında Hocam Doç. Dr. Ali Budak güler yüzü, ilgisi, desteği ve bilgisiyle hep yanımdaydı. Kendisine minnettarım...

Ayrıca Prof. Dr. Oğuz Cebeci’ye önerileriyle tezimize katkılarından dolayı teşekkürlerimi sunuyorum.

Son olarak desteğiyle her daim yanımda olan anneme ve hayatıma mutlulukların en güzelini, en içtenini katan minik kızım Masal Clara’ya teşekkür ediyorum...

İyi ki varsınız...

Nisan 2014
Kadıköy/İstanbul

ABSTRACT

The goal of this thesis is to examine and compare the works of Abdülhak Şinasi Hisar and Mario Levi in the context of space-culture-identity and “İstanbul-daüssıla” (yearning for Istanbul). The study consists of four sections. First section deals with the question of “what is space?”. The relationship of space to time and human is investigated; and its importance is evaluated with regard to the concepts of society-culture-identity, from a psychological and historical perspective. Next, in the scope of all these relationships, the relation of literature – and therefore of writers– to space is addressed through analyses of examples from Turkish and World Literature, while also providing information regarding the methods utilized in studies that have an academic focus on literature and space. The second section of the thesis defines and elaborates on the concept of “daüssıla” (homesickness/yearning), classifying it in the context of relationships between human-time and space. The third section analyzes the works of Abdülhak Şinasi Hisar, presenting a general idea concerning his works and their prominent characteristics. The fourth section analyzes Mario Levi's works in the same way with the same methods. As a result of these analyses, and in the scope of society-culture-identity, the conclusion compares the relationship of both writers to space, and especially to Istanbul and Istanbul-daüssıla –which is a concept that deals with both these elements–; and points out and evaluates the common and distinguishing characteristics of these authors.

ÖZET

Bu tezin amacı Abdülhak Şinasi Hisar ve Mario Levi'nin eserlerinin mekân-kültür-kimlik ve ‘İstanbul daüssılası’ bağlamında incelenmesi ve karşılaştırılmasıdır. Çalışmamız dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde ‘mekân nedir’ sorusu üzerinde durulmuştur. Mekânın zaman ve insanla ilişkisi incelenmiş; sosyolojik, psikolojik ve tarihsel bir bakış açısıyla toplum-kültür-kimlik bağlamındaki yeri ve önemi değerlendirilmiştir. Ardından tüm bu ilişkiler çerçevesinde edebiyatın ve dolayısıyla yazarın mekânla ilişkisi, Türk ve Dünya Edebiyatından örneklerle ele alınmış, akademik anlamda edebiyat ve mekân odaklı çalışmalarda kullanılan yöntemlere dair bilgi verilmiştir. Tezimizin ikinci bölümünde ‘daüssıla’ kavramı açıklanarak tanımlanmış, insan-zaman ve mekân ilişkileri bağlamında sınıflandırılmıştır. Üçüncü bölümde Abdülhak Şinasi Hisar'ın eserleri incelenmiş ve ön plana çıkan özelliklerle, konumuz bağlamında Abdülhak Şinasi Hisar'ın eserlerine ilişkin genel bir resim çizilmiştir. Dördüncü bölümde aynı yöntem ve bakış açısıyla bu kez Mario Levi'nin eserleri ele alınmıştır. Bu incelemeler neticesinde sonuç bölümünde her iki yazarın toplum-kültür-kimlik bağlamında mekânla, daha özel olarak İstanbul mekânıyla ve bu iki unsuru kuşatan bir kavram olarak İstanbul daüssılasıyla ilişkisi karşılaştırılmış, ortak yönleri ve ayrılan tarafları değerlendirilerek açıklanmıştır.

İÇİNDEKİLER

	Page
ÖNSÖZ	iv
ABSTRACT	vi
ÖZET	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
GİRİŞ	1
1. MEKÂN NEDİR?	1
1.1 Mekân-Zaman-İnsan.....	1
1.2 Mekân-Toplum-Kültür-Kimlik.....	11
1.3 Mekân-Edebiyat.....	14
2. DAÜSSILA NEDİR?	25
2.1 Mekân Daüssılası.....	26
2.2 Zaman Daüssılası.....	27
2.3 İnsan Daüssılası.....	28
3. ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR'IN HAYATI VE ESERLERİ	29
3.1 <i>Çamlıca'daki Eniştemiz</i>	31
a)Eski Çamlıca.....	34
b)Köşk Yaşantısı ve Eşyalar.....	42
c)Yemekler.....	47
d)Zaman, Daüssıla, İstanbul.....	48
e)İstanbul'un Yüzleri.....	51
f)Hisar'ın İnsanları.....	56
3.2 <i>Fahim Bey ve Biz</i>	62
3.3 <i>Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği</i>	69
3.4 <i>Boğaziçi Mehtapları</i>	72
a)Hazırlanış.....	73
b)Tabiat ve Musiki.....	75
c)Değişim ve Daüssıla.....	82
3.5 <i>Boğaziçi Yalıları</i>	89

a) Bir Boğaziçi Masalı.....	89
b) Boğaziçi'nde Çocukluk.....	90
3.6 Boğaziçi Köşkleri.....	97
a) Büyükkada'daki Köşk.....	97
b) Çamlıca'daki Köşk.....	99
4. MARIO LEVİ'NİN HAYATI VE ESERLERİ.....	103
4.1 <i>İstanbul Bir Masaldı</i>	106
a) Yahudilik, Göç ve Dil.....	106
b) Masalsılık ve İstanbul Daüssılası.....	110
c) Osmanlı'dan Cumhuriyete.....	119
d) Bir Yangının Kaybettirdikleri.....	121
e) Genel Bakış.....	123
4.2 <i>Karanlık Çökerken Neredeydiniz</i>	130
a) İzak Aslında Kimdi?.....	130
b) Artistler Takımı Toplanıyor.....	133
c) Tatların, Kokuların, Müziğin ve Eşyaların Hatırlattıkları.....	138
d) İstanbul'a Dönmek.....	140
e) İstanbul'da Bir Daüssıla Yolculuğu.....	143
4.3 <i>İçimdeki İstanbul Fotoğrafları</i>	147
a) İstanbul'da İstanbul'a Yolculuk.....	147
b) Bir Göç Şehrinde Yaşamak.....	152
c) Kayıpların İzinde.....	155
SONUÇ.....	165
a) Geçmiş, Değişim, Yabancılaşma.....	165
b) Osmanlı Özlemi.....	165
c) Çocukluk Günleri, Masalsılık.....	166
d) İstanbul'da Farklı Medeniyetler.....	168
e) Yemekler, Tatlar, Kokular.....	168
f) Edebiyatla Derinleşen İstanbul.....	169
KAYNAKÇA.....	170

KISALTMALAR

a.g.e. Adı geçen eser

bkz. Bakınız

ev. Çeviren

s. Sayfa

GİRİŞ

1. MEKÂN NEDİR

‘Mekân’ kelimesinin Türk Dil Kurumu sözlüğündeki ilk tanımı “bulunan yer, yurt”, ikincisi ise “uzay” olarak geçmektedir.¹ Bu karşılıklara doğa, çevre, coğrafya, dünya, kâinat başta olmak üzere daha pek çok kelime eklenebilir. Fakat bu tanımlar ‘mekân’ın niteliklerini açıklamada çok sınırlı kalır. Çünkü mekân, yukarıdaki, düz anlamı denilebilecek tanımlarının ötesinde sosyolojik, tarihsel, kültürel ve psikolojik bir olgudur ve en gerçek anlamını ancak insan, toplum, kültür ve kimlik bağlamlarında değerlendirildiğinde bulabilir. ‘Yer’ sözcüğü ile arasındaki ince fark da bunu açıklar. Şöyle ki “(...) ‘yer’ sözcüğünün insanların hayat deneyimiyle herhangi bir ilişkisi yoktur ama, Arapça ‘olmak’ [kevn] kökünden türetilmiş olan ‘mekân’ sözcüğü temelde ‘varolunmuş olan’ demektir, yani bir varoluşun nesnesi söz konusudur.”² Nitekim bir yerin mekân sıfatını kazanması için oranın sadece fiziki anlamdaki varlığı yetmez, söz konusu yerde insanî anlamda varoluş ve belli bir ‘süreci’ kapsayacak biçimde yaşama deneyimi gerekmektedir.

İnsanın uzay boşluğundaki varlığı, barınma içgüdüleriyle onu -diğer birçok canlı gibi- ‘mekân’lar oluşturmaya yöneltir. Böylece ‘yurt’, ‘ev’, ‘barınak’ vs. olarak belirlenen alan artık diğer yerlerden farklı olarak ‘mekân’ olma özelliği kazanır. Bu alanı diğer yerlerden ayıranın beton, tahta yahut kumaş benzeri materyallerden oluşması, yani somut sınırlar konulması gerekmez. Belirlenen ve yaşanan mekân soyut sınırlarla da ‘diğer’ yerlerden ayrımsanabilir.³

Bu tanımların ışığında genel bir bakışla denilebilir ki mekân fiziki bir unsur olmasının ötesinde ancak insanla ve zamanla ilişkisi sonucu gerçek anlamını kazanan bir olgudur.

1.1 Mekân, Zaman, İnsan

‘İnsan, mekân ve zaman’ birbirinden ayrılmaz üç unsurdur. En basit ifadeyle her insan varoluşu bakımından bir mekânda ve zamanda bulunmak durumundadır. İnsan tüm yapıp

¹Yukarıdaki tanım Türk Dil Kurumu resmi sitesinin **Büyük Türkçe Sözlük**’ünden alıntılanmıştır: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.533065cc371838.04020997 (24.03.2014).

²Irvin Cemil Schick, **Batı’nın Cinsel Kıyısı**, çev. Savaş Kılıç ve Gamze Sarı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2000, s. v-vi.

³Yukarıdaki açıklama Vikipedi’nin ‘Mekân’ maddesinden yararlanarak yazılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Mek%C3%A2n> (24.03.2014).

ettiklerini, tüm deneyimini mekân\larda gerçekleştirir. Örneğin insanın ilk mekânı anne karnıdır. Sonra bir başka mekânda, çoğunlukla bir hastanenin doğum odasında gözlerini dünyaya açar. Bu andan ölümüne, yani ‘nihaî mekânına’ varana dek yaşadığı zaman boyunca mekânlar arasındaki seyahati devam eder. Böyle bakıldığında yaşamımızı devam ettirdiğimiz yerlerdir mekânlar... Tüm fiziki yapılar; dağlar, tepeler, kırlar, yollar, sokaklar, alışveriş merkezleri, hastaneler, müzeler, restoranlar, kütüphaneler, evler, odalar, mağazalar vs. her biri hem bireysel hem de toplumsal varoluşumuzun bir parçasını oluşturur.⁴

Foucault “bedenin mekânını [da] toplumsal düzenimizdeki indirgenemez unsur olarak ele alır çünkü baskı, toplumsallaşma, disiplin altına alma ve cezalandırma güçleri bu mekân üzerinde uygulanır.”⁵

Bu alıntıda Foucault, mekânı kısıtlayıcı, belirleyici, sınır koyucu bir unsur olarak ele almıştır. Ama burada esas dikkat çekici olan insan bedenini de bir mekân olarak görmesidir. Böyle bir bakış açısıyla insan bedeni, yaşam süresi boyunca, üstelik bulunulması zorunlu olan bir mekândır denilebilir. Yani anne karnından mezara insan durmadan mekânlarda bulunurken, bir yandan da daimi ve daha öz denilebilecek bir mekânda, bedeninde yaşamaktadır.

Lakoff da metafora bakışta ‘beden mekânı’ üzerinde durur. ‘Klasik görüş’e karşı çıkarken beden-düşünce ilişkisi üzerinde durarak “şu hususlar[1] öne sür[er]:

1 – Düşünce bedenden kaynaklanır; yani kavramsal sistemleri oluşturmak için kullanılan yapılar, bedensel deneyimlerimizin bir sonucu olarak ortaya çıkar; kavram oluşturma sistemleri algı, beden hareketi ve sosyal-fiziksel dünyaya ilişkin deneyimler tarafından belirlenir. 2 – Düşüncenin bir diğer özelliği, “imgelem”e dayanmasıdır: Doğrudan doğruya deneyimden kaynaklanmayan kavramlar, metafor, metonimi ve zihinsel imgeler tasarlama yeteneği gibi imgeleme ait unsurlar aracılığıyla oluşturulur; böylece, dış gerçekliğin zihinde “sıradan yanılısama” aracılığıyla temsil edilmesi olgusunun ötesine geçilmesi mümkün olmaktadır. Bu kapsamda, imgelem kapasitesinin de bedene bağlı olduğu söylenmelidir; çünkü metafor, metonimi ve zihinsel imgeler, çoğu kez bedensel olmak üzere, deneyime dayalı olarak oluşturulur.”⁶

⁴ Köksal Alver, “Öyküde Mekân, Mekânda Öykü”, **Heceöykü Dergisi**, No :17, Hece Yayınları, İstanbul 2006, s.37.

⁵ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul 1997, s. 239.

⁶ Oğuz Cebeci, **Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri**, İthaki Yayınları, İstanbul 2013, s. 188.

Düşüncenin bedenden kaynaklanması, beden, yapıp ettiklerinde deneyimin ön plana çıktığı bir mekân olarak algılanmasını sağlar. Nitekim bellek de bedensel deneyimlerin bir sonucudur denilebilir. Dahası bu alıntıda beden, deneyimle birebir ilişkili olarak insan yaşayışının ve edebiyatın ana unsurlarından imgelemi türettiği vurgulanır. Aynı konuda Oğuz Cebeci, “Johnson”[ın], *The Body in the Mind* (1987) adlı yapıtında belirli imge şemalarının “bedenselliği” üzerinde dur[duğunu] ve “iç”i “dış”tan ayıran sınıra ilişkin “mahfaza şeması” üzerinde yoğunlaş[tığını]”⁷ söyler. “Buna göre, insanoğlu bedenini bir tür mahfaza olarak algılamaktadır. Bunun soluk alıp verme, yemek yeme ve dışkılama, su içme ve idrar yapma gibi en temel işlevlerin iç ve dış üzerinden gerçekleşmesiyle ilgisi vardır. “Mahfaza şeması”nın yapısal unsurları, iç, dış ve sınır kavramlarıdır.”⁸ Bedenin mahfaza olarak düşünülmesi, bedenin ‘koruyucu’ nitelik taşıyan ve bahsettiğimiz ‘iç’, yani ‘merkez’ konumunu karşılayan yapısını vurgular. Dışarı ise çevremizdir. Nitekim bu merkez-çevre ilişkisi içinde, “hayat yoldur”, “bir durum bir yerdir” gibi metaforların yardımıyla “hakka yürümek”, “ölüm bir ayrılıştır”, göbek bağı” gibi metaforlar açıklanabilir.⁹ Bu metaforlar ‘yer değiştirmeyi’, ‘bir mekândan ayrılışı ve bir başka mekâna geçişi’ vurguladıklarından yine bedenin bir ‘mekân’ olarak algılanmasını ve bu algı doğrultusunda yaşanmasını vurgular. Ayrıca ‘merkez’ konumda görülmesi, yine bedenin en öz bir varlık mekânı oluşuna işaret eder.

İnsan bedeninin bir mekân olarak görülmesi düşüncesi tasavvufta da yer alır. Aşağıdaki, Yunus Emre’nin bir şiirinden alıntılanan şu dizeler bu düşüncenin işlenişi bakımından dikkat çekicidir:

“İşbu vücut şehrine bir dem giresim gelir
İçindeki sultanın yüzün göresim gelir”¹⁰

Bu dizelerde Yunus Emre’nin insan vücudunu bir mekân olarak ele aldığı görülür. Dahası konumuz bağlamında bu benzetmede insan vücudu mekânı dört duvara ya da ‘sade’ denilebilecek bir alana değil, içinde her çeşit insanın barındığını düşünebileceğimiz, türlü zenginlikleri, canlılığı ve olumsuz yanları ile birlikte sosyal bir olgu olan ‘şehir’ mekânına, yani oldukça karmaşık bir yapıya benzetilmiştir. Gerçekten de sayısız hücreden oluşan

⁷ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s.197.

⁸ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s.197.

⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 192-204.

¹⁰ Yunus Emre, **Yunus Emre Divanı**, Dergâh Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 1981, s.107.

bedenlerimiz tüm unsurlarıyla sistematik işleyişlerinin yanında son derece karmaşık bir yapıda değil midir? Dahası ruh unsurunu da işin içine katarsak bu yapının daha da karmaşık bir olgu olarak karşımıza çıktığından söz edebilir. Nitekim Yunus Emre'nin 'içindeki sultanı'nı görmek için girmek istediği şehir bahsettiğimiz bu karmaşık yapıya karşılık olabilecek biçimde şöyle tasvir edilmiştir:

“Ol sultan halvetinin yedi hücreci vardır
Yedisinden içeri seyran kılasım gelir

Her kapıda bir kişi yüzbin çerisi vardır
Aşk kılıcın kuşanıp cümle kırasım gelir”¹¹

Bu dizelerde beden bir mekân olarak tasvirinin yanında 'karşıt güçleri' de barındıran ikili yapısı ortaya çıkar. Yunus Emre'nin bir tasavvuf şairi olduğu düşünüldüğünde beden-şehir benzetmesi, kişinin içindeki hakikate varmak için -içeriden yahut dışarıdan- engellerle mücadele etmesi, sınavlardan geçmesi, pişmesi gereken bir dizi olayı işaret eder. Tıpkı şehir üzerinden hayatı öğrenebilmek için, şehrin içinde, belki de onun her halini yaşayarak 'pişmek' gerektiği gibi...

Bir başka tasavvuf şairimiz Hacı Bayram Veli de insan vücudunun bir mekân olarak ele alınması bağlamında İlahi Taksim'inde Allah'ı sezme ve sevme yolunda en önemli uzuv olarak gördüğü 'gönül'ü bir şehre benzetir. Şiir, bu mekânın tanıtılması ile başlar:

“Çalabım bir şar yaratmış,
İki cihan arasında.”¹²

Burada sözü edilen şar, şehir mekânı, Allah (Çalap) tarafından iki cihan arasında, yani ahiret ile dünya mekânı arasında yaratılan insan gönlüdür. Sonraki dizelerde 'şahit olunmuşçasına' bu mekânın yapısını aktarılır:

“Nagihan bir şara vardım,
Anı ben yapılır gördüm.

¹¹Yunus Emre, **a.g.e.**, s.107.

¹²Hacı Bayram Veli'nin **İlahi Taksim**'i aşağıda belirtilen adresten alıntılanmıştır:
http://www.hacibayramiveli.com/hbv_eserleri.html (23.04.2014).

Ben dahi bile yapıldım,
Taş ve toprak arasında.

Şakirtleri taş yonarlar,
Yonup üstada sunarlar.

Mevlanın adın anarlar,
Taşın her paresinde.”¹³

Bu dizeler tasavvufla ilişkili olarak Allah aşkı ile dolu bir gönlün adeta inşasını niteler. Başta çokça açık söylenmese de ilerleyen satırlarda şehir-gönül benzetmesi netleşir:

“Şar dedikleri gönüldür,
Ne alimdür ne cahildür.”¹⁴

Gönül, cahilliğin ve ilmin ötesinde duyuş, sezış, vicdan, aşk ve aynı zamanda acıyla nefsin terbiye mekânıdır, denilebilir. Gönlün, şehir mekânı olarak ele alınması da genel bir bakışla bütün bu unsurları içine alabilecek şekilde genişliği, merkez konumunda olması, canlılığı ve tasavvufun zorlu pişme süreciyle özdeşleştirilebilecek aşkla, sınavlarla, hatta acılarla dolu olabilmesiyle bağdaştırılabilir.

Sonuç olarak denilebilir ki farklı yüzyıl ve coğrafyalarda çeşitli düşünür, bilim adamı ve sanatçılar tarafından mekânın en temel birimlerinden biri ‘insan bedeni’ olarak görülmüştür.

Konuyu bir başka bakışla, fizikçilerin bakışıyla ele alırsak maddenin öncesinde ne zaman ne de mekân ile karşılaşırız. Nitekim maddenin öncesinde sahip olunan herhangi bir anlamdan da söz edilemez. Dahası aynı görüşten yola çıkarak madde ile mekânın iç içe kavramlar oldukları, dahası zaman, mekân ve insanın hem var olabilmeleri hem de anlamlarını kazanabilmeleri için ‘bütün’ olmaları gerektiği söylenebilir.¹⁵

Boudieu’a göre “değer ve anlam ‘hiçbir mekânsal düzende içkin değildir, atfedilmeleri gerekir.”¹⁶ Bourdieu bu sebeple mekâna evrensel anlamda göstergebilimsel bir bakışı reddeder. Her mekânın tarihsel ve insani bakımdan sahip olduklarından soyutlanarak

¹³ http://www.hacibayramiveli.com/hbv_eserleri.html (23.04.2014).

¹⁴ http://www.hacibayramiveli.com/hbv_eserleri.html (23.04.2014).

¹⁵ Harvey, a.g.e., s. 230.

¹⁶ Aktaran: Harvey, a.g.e., s. 244.

değerlendirilmemesi gerektiğini savunur. Bu özellikler bize oluş dinamikleri, süreleri, ortaya çıkardıkları kavramlar vs. sayesinde o mekânları tanımlama ve diğerleriyle karşılaştırma imkânı verir.¹⁷

Dahası mekân, daha önce de belirttiğimiz üzere salt ‘yer’ olmasının ötesinde hem insani varoluşla hem de içindeki diğer tüm öğelerle bir bütündür. Heidegger konuyu şöyle açıklar:

“Mekân kendi başına hiçbir şey değildir; mutlak mekân diye bir şey yoktur. Aristoteles’in bilinen bir önermesinde söylendiği gibi, mekân ancak içerdiği cisimler ve enerjilerle var olur.”¹⁸

Shields, aynı doğrultuda mekânları anlam yansıtıcıları olarak görür.¹⁹

“Mekân insanileştikçe ve anlamla dolduruldukça, alanlar ve alan grupları simgesel anlamlar kazanır ve belli zihin durumlarının yahut değer sistemlerinin mecazları haline gelir.”²⁰ “Bu durumda: *gerçek mekânlar, hayali mekân ilişkilerinin simgesel alanında cisimleştirilir.* (Shields,1991:29, 264-5)”²¹

Bir başka deyişle zamansal uzamda mekân, her bir bireyde, her bir cemiyette, her bir toplumda vs. özgül tarihsel arka planların yarattığı farklı çağrışımlarla soyut anlamda durmadan yeniden şekillenen bir yapıdadır ve kendi göstergelerini oluşturur.

Öte yandan insanın mekânla ya da çevreyle ilişkisi, kişiden kişiye değişiklik gösteren özgün bir yapıdadır. Yani kişinin mekân üzerindeki davranışı, yapıp ettikleri, mekânla bağlantılı olarak psikolojik de bir olgudur. İnsan, algısına göre ‘davranarak’ çevresini biçimlendirir. “Psikolojide insanın çevreyi algılayış biçimine göre tepki verdiğini ileri süren teoriye ‘cognitive behavioralism’ denir.”²² Bu teoriye göre insanların davranışlarını belirleyen, çevrenin zihindeki yansıması, yani nasıl algılandığıdır. Davranışların çıkış noktası algıya, yani zihinsel bir sürece bağlı olsa da, eylemler mekânda, yani “dış dünyada” gerçekleştirilir.²³

¹⁷ Harvey, **a.g.e.**, s. 244.

¹⁸ H. Ünal Nalbantoğlu, **Patikalar: Martin Heidegger ve Modern Çağı**, İmge Yayınları, Ankara 1997, s.13. Aktaran: Özlem Şenyıldız, **Ahmet Hamdi Tanpınar ve Eduardo Mendoza’da Mekândan Öte Şehirler: Huzur’un İstanbul’u ile Mucizeler Kenti’nin Barcelona’sı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2009, s. 1.

¹⁹ Irvin Cemil Schick, **a.g.e.**, s.7.

²⁰ Irvin Cemil Schick, **a.g.e.**, s.7.

²¹ Aktaran: Irvin Cemil Schick, **a.g.e.**, s.7.

²² Prof. Dr. Erol Tümertekin ve Prof. Dr. Nazmiye Özgüç, **Beşeri Coğrafya: İnsan, Kültür, Mekân**, Çantay Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, s.52.

²³ Tümertekin ve Özgüç, **a.g.e.**, s. 52.

Öte yandan çevresel algı anlık bir şeyin sonucu değildir. Mekân hakkındaki önbilgi ve kültür, zihinde oluşacak imaj üzerinde etkilidir. Bu etkileşim iki grupta toplanır:

“(1) Kişinin çevreye ilişkin kendi görüşü ve (2)bu görüş üzerinde kültürün etkisi. Her kişinin içgüdüleri ve duyguları tarafından yaratılan kendine özgü dünya görüşü ve kendi mekân imajı vardır. İnsanın tercihi, değerlendirmeleri, kararları ve sonuçta da davranışı bu imaja dayanır.”²⁴

İnsan psikolojisi ve mekân algısı üzerine odaklanan tüm bu alıntıların ışığında denilebilir ki insanın mekân üzerinde gerçekleştirdiği eylemler, içinde yaşanan kültürün ve mekânın zihinsel süreçte nasıl algılandığının sonucu olarak gerçekleştirilir. Dahası insanın algılama biçimi ile ‘mekân’, olumlu ya da olumsuz soyut anlamlarla kuşatılmış, -artık tarafsızlığını yitirmiş- ilk tanımına göre içeriği çokça genişlemiş bir kavramdır artık.

“Coğrafyada ‘algılama’ ve ‘bilgi edinme’ eşanlamlı olarak kullanılmaktadır.”²⁵ Yani mekân ve insan algısının sürekliliğini vurgular biçimde kopmaz bir ilişki içindedir. Özellikle algılama ve bilgi edinmenin aynı anda gerçekleşmesi, bulunduğumuz her mekânı, oradaki psikolojik durumumuzla, gözümüze çarpan ayrıntılarla, genel atmosferiyle vs. durmadan belleğimize dâhil ettiğimiz anlamına gelir. Dahası aynı özellikten yola çıkarak hayata dair tüm deneyimimizi mekânla ilişkili olarak edindiğimizi de söyleyebiliriz. Öte yandan “insanın çevre ile ilişkisi herkesin kendi kafasındaki dünya imajına dayanır. (...) Kişilerin duyguları yoluyla çevreden uyarıcı olarak dünya hakkında bilgi edinme olgusu ‘çevresel algı’dır. (...) Her kişi zihninde, daha önceden edindiği bilgi ve deneyimlerden, hayal gücünden oluşturduğu bir çevre imajı da taşımaktadır. İçinde yaşanan, ziyaret edilen yerler, kitaplardan bilinen, sanat eserlerinde görülen, hayal gücüyle ve fanteziyle yaratılan yerler zihindeki doğa ve insan imajlarına ayrı ayrı katkıda bulunur. Hatta dünyayı pasaportsuz gezebilen gerçekler değil, hayallerdir.”²⁶ Yani hayal kurarken aslında zihnimizde mekânlar yaratmaktayızdır. Yani insan mekânlarda yaşar, bir yandan da zihinsel olarak mekânlar kurmaya, onlarla iç içe olmaya devam eder. Bu mekânları yaratmamızı sağlayan mekânla ilgili deneyimlerimiz ve elbette hayal gücümüzdür. Üstelik hayal ettiğimiz bu mekânları oluşturmada bütünüyle özgürüz. Onları istediğimiz gibi biçimlendirebilir, istediğimiz hızda değiştirebilir yahut vazgeçebiliriz.

²⁴ Tümertekin ve Özgüç, **a.g.e.**, s. 53.

²⁵ Tümertekin ve Özgüç, **a.g.e.**, s. 52.

²⁶ Tümertekin ve Özgüç, **a.g.e.**, s. 53.

Bir başka psikolojik bakışa göre mekân, içerisinde bulunan kişinin ruh halini, genişliği, darlığı, yüksekliği, basıklığı, dekorasyonu, renkleri, eşyaları, ışık durumu vs. ile olumlu ya da olumsuz birçok şekilde etkiler.²⁷

İnsan yeryüzünde gerek odalar, evler, mahalleler, semtler, gerekse şehirler, ülkeler, hatta kıtalar arasında sürekli bir yer değiştiriş içindedir. Dahası insan herhangi bir yerde bulunurken dahi farklı ve daha geniş başka birçok mekânla kuşatılmış durumdadır. Yani kişinin bulunduğu yeri odadan başlatarak ev, apartman, sokak, mahalle, semt, ilçe... dünya, güneş sistemi ve kainata kadar genişletmek mümkündür. Öte yandan hemen herkes için özel yahut ayrıcalıklı olarak nitelendirilebilecek mekânlar vardır.²⁸ Üzerinde yaşanan deneyimler bu mekânları bizim için daha önemli, hatta unutulmaz yapar. Bu türden mekânların içimizde yaşamaya devam ettiğini, somut anlamda orada tekrar bulunmamıza da gerek kalmadan, kimi zaman ufak bir çağrışım sonucu bu kez hayalimizde, o mekânda ve o anda yeniden bulunduğumuzu duyumsarız. Üstelik kişi zihninde bu türden, artık soyut denebilecek mekânlar kurarken mutlaka önceden orada bulunmuş, yani o mekânı gerçek hayatta deneyimlemiş olmak zorunda değildir. Örneğin yüz yıl sonrasında dünyanın nasıl bir dünya olacağını, şehrimizin, belki de şu an tam da bulunduğumuz yerin neye benzeyeceğini düşünürken aslında zihnimizde geleceğe yönelik bir mekân tasarısına girişmiş oluruz. Yaşadığı çevreden, evden, mahalleden memnuniyetsiz birinin, aynı zaman düzleminde aslında bir başka yerde bulunma ve yaşama özlemi, hayali de sık gerçekleşen bir durum değil midir? Ya da artık yaşadığı şehrin yeni yüzünü sevmeyen, çocukluğunu ya da gençliğini, o günlerde bulunduğu, yaşadığı mekânı özleyen kişinin durumu da pek farklı sayılmaz... Örnekler elbette çoğaltılabilir. Esas olan kişinin fiziki olarak bulunduğu yerler kadar belleğinde ve hayalinde de kendisinde iz etmiş, özlediği, anımsadığı ya da imrendiği, bulunmayı istediği, merak ettiği vs. mekânlar kurmasıdır. Çünkü “öznel deneyimimizin bizi algılama, hayal görme, uydurma, fantezi bölgelerine taşıyabileceğini, bunun da ‘gerçek’ olduğu varsayılan şeyin bir serabı gibi zihnimizde yarattığımız harita ve mekânlara yol açabileceğini elbette kabul ederiz.”²⁹ İşte bu türden mekânlara ‘zihinsel mekânlar’ denir. Şöyle ki:

“ “Zihinsel mekân” zihinde “kavramsallaştırma” ve “düşüncenin” gerçekleştiği bir tür “mekân”ı (alanı) ifade eder. İster tamamlanmış, ister devam etmekte olsun, bir durum

²⁷ Edebiyat odaklı mekân çalışmalarında çoklukla bu tip bir bakışla yazarın mekân kullanımının kahramanlar üzerindeki etkisine ve kullanılan mekânların metne nasıl hizmet ettiğine bakılmaktadır. ‘Mekân-Edebiyat’ Bölümü’nde bu araştırma türüne değinilecektir.

²⁸ Tümertekin ve Özgüç, **a.g.e.**, s. 66.

²⁹ Harvey, **a.g.e.**, s.229.

kavramsallaştırılırken, zihinsel bir mekân tarafından temsil edilir. Bu alanda şu örnekler verilebilir: İçinde bulunduğumuz halin gerçekliği; kurgusal durumlar, resimlerdeki, filmlerdeki durumlar; geçmiş ve geleceğe ait durumlar; varsayımsal durumlar; soyut alanlar, örneğin ekonomi, politika, fizik gibi kavramsal alanlar, matematiksel alanlar vs. bu konudaki potansiyel örnekleri oluşturur.”³⁰

Nitekim mekân, fiziksel varlığın çok ötesinde ‘soyut’ ve ‘somut’ anlamda her tür ‘varlık’ durumunu kapsar denilebilir. Dahası insanın mekânla ilişkisinin, sadece ‘somut’ anlamda bir varlık alanını işaret etmediği; ‘mekân’a aidiyeti, onda ‘varolma’yı ve zihinsel tüm süreçleri içine aldığı söylenebilir.³¹

Bachelard, *Mekânın Poetikası* isimli araştırmasında bu türden zihinsel mekânlar ve imgeler üzerinde durur ve şöyle der:

“Hayal gücünün ele geçirdiği mekân, değişmemiş biçimde kadastrocunun ölçüm ve tahminlerine tabi kalan bir mekân da olamaz, yalnızca psikologların duygusal alanı olarak da temsil edilemez. (...) Kendi kendimizi zaman içinde tanıdığımızı sanırsanız, aslında bütün bildiğimiz, varlığın istikrarının mekânlarında bir dizi sabitlenmedir. Anılar hareketsizdir, mekân içinde ne kadar sabitleşmiş iseler o kadar sağlamdırlar.”³²

Dahası coğrafya-insan ilişkisini açıklarken de değindiğimiz üzere hayali ya da somut olarak bulunduğumuz her mekân, bilinçli ya da bilinçsiz biçimde belleğimizin bir parçasını oluşturur. “Çünkü yalnızca anılarımız değil, unuttuklarımız da içimizde barındırılmıştır. Bilinçsizliğimiz ‘barındırılmıştır.’ Ruhumuz bir oturma yeridir. Ve ‘evleri’, ‘odaları’ sürekli anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniriz. (...) Hem yoksa nasıl oluyor da gizli odalar, ortadan kalkmış odalar, unutulmayan bir geçmişi barındıran barınaklar haline geliyor?”³³ Bachelard bu anlamda ‘ev’ mekânını çok önemser. Ona göre bellek için her şeyden önemli olan evdir:

“insanlığın düşüncelerinin, anılarının ve düşlerinin en büyük bütünleştirme güçlerinden biri olan ev. Çünkü düş görmeyi ve hayal etmeyi o mekânda öğrenmişizdir. Orada, varlık daha baştan bir değerdir. Evin koynunda hayat başlar, örtünmüş, korunmuş, sıcacık başlar (...)

³⁰ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 247.

³¹ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 247.

³² Harvey, **a.g.e.**, s.245.

³³ Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, Kesit Yayıncılık, çev. Aykut Derman, İstanbul 1996, s. 27-28.

Koruyucu varlıkların içinde yaşadığı mekân budur (...) Bu ücra bölgede, bellek ve hayal gücü birbirlerine bağlı kalırlar, birbirlerini karşılıklı olarak derinleştirirler (...) Rüyalar aracılığıyla, hayatlarımız boyunca oturduğumuz çeşitli yerler iç içe geçer ve eski günlerin hazinelerini muhafaza eder. Ve yeni eve geçtikten sonra, içinde yaşadığımız başka yerlerin anıları geri döndüğünde, Hareketsiz Çocukluk ülkesine seyahat ederiz, hatırlanamayacak kadar eski olan her şey gibi hareketsiz.”³⁴

Dahası yine Bachelard’a göre evimiz bizim dünya köşemizdir, “gerçek bir kosmostur”³⁵ ve “içinde gerçek anlamda oturlan her mekân, ev kavramının özünü kendi içinde barındırır. (...) Evi gerçekliği içinde; düşünceleriyle ve düşleriyle de sanallığı içinde yaşar.(...) Ev yalnızca günü gününe, bir tarihsel çizgi boyunca, kendi yaşantımızın anlatisında, yaşanır olmaktan çıkar. Düşler aracılığıyla yaşamımızda yer alan farklı yuvalar birbirinin içine girer ve geçmiş günlerin hazinelerini korur.”³⁶

Ev mekânı, aynı zamanda sıklıkla kullanılan bir metafordur da. Şöyle ki:

“(...) “ev” bir mahfaza olarak “iç” ve “dış” arasındaki sınırları oluşturması ve bu sınırlar üzerindeki kontrolü itibariyle önemlidir. Buna ek olarak, psikanalitik kuramın gerek Freudcu gerekse Jungcu kanadında kabul gören bilinçaltına ait ortak semboller kapsamında, “ev”in anne figürüne karşılık gelmesi söz konusudur. (...) “ev” başta hamilelik ve anne çocuk ilişkisindeki sembiyotik evre olmak üzere, her türlü yakın ve kapsayıcı ilişki için bir mekân metaforu sağlar diyebiliriz.”³⁷

Tüm bu alıntılardan yola çıkarak mekânlar ve eşyalar, zamanın ve yaşananların izini taşıırken, insanlar da mekânları, eşyaları ve yaşananları zihinlerinde taşımaya devam eder, hatta kimliklerinin bir parçası yapar denilebilir. Aynı sebeple insanı anlamak için yaşamının geçtiği mekânlara ve kullandığı eşyalara; tam tersi mekânı ve eşyaları anlamak içinse onlarla zamanı paylaşan insanlara bakmak gerekir.

Bachelard da mekân çözümlemesinin kişinin duygu dünyasının çözümlenmesi açısından etkili olduğunu söyler. Ona göre mekânı çözümlmek zamansal dizimli “ruhsal” bir “çözümleme” yapmak gibidir.³⁸ Çünkü “mekân peteklerinin binlerce gözünde zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân bu işe yarar. (...) Mekân çözümleme sorar: Oda büyük müydü? Tavan arası dolu

³⁴ Bachelard, **a.g.e.**, s. 32-33-34.

³⁵ Bachelard, **a.g.e.**, s. 32.

³⁶ Bachelard, **a.g.e.**, s. 33-34.

³⁷ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 349-350.

³⁸ Bachelard, **a.g.e.**, s. 36.

muydu? Köşe sıcak mıydı? Peki, ışık nereden vuruyordu? Bu mekânlarda sessizlik nasıl yakalanıyordu?”³⁹ Yani mekân tüm ipuçlarıyla geçip giden zamanı ve yaşamları içinde taşımaktadır.

Sonuç olarak mekân tek başına sahip olduğu fiziki anlamın ötesinde zamanla ve insanla varlığını, dahası yukarıda açıklamaya çalıştığımız ‘soyut’ anlamlarını kazanır. İnsanın mekânla ilişkisinde çevresel algı etkilidir. Bulunulan mekânlar, bilinçli ya da bilinçsiz, önemli ya da önemsiz, bellekte yerini alır. Hem bu mekânlar, hem de hayal edilen ve kurgusal olarak oluşturulan mekânlar aynı şekilde bellekte yaşamayı sürdürür. Mekânın, insan açısından bir diğer özelliği, toplumsal ve kültürel boyutu ile kimlik yapıcı özellikler taşımasıdır. Kaldı ki yine bu özellikleri tek başına, mekân ve zamandan bağımsız olarak düşünmek, irdelemek mümkün değildir...

1.2 Mekân- Toplum- Kültür- Kimlik

Tüm toplumlar, dolayısıyla kültürler bir mekân üzerinde, o mekânın fiziksel özellikleriyle karşılıklı etkileşim halinde inşa edilir. “Mekân, insanî ve toplumsal bir örgütlenmedir”⁴⁰ ve bu sebeptendir ki bir mekân düşündüğümüzde aynı anda aklımıza bir toplum imgesi de gelir. Fakat bu imgenin oluşması birdenbire olabilecek bir şey değildir. Lefebvre, *Mekânın Üretimi* isimli kitabında mekânın, içinde yaşayan toplumu temsil edebilecek şekilde biçimlendirilmesinin, bir başka deyişle toplumun göstergesi haline gelmesinin ancak belli bir süre sonucunda gerçekleşebileceğini söyler. (Lefebvre: 1991: 34)⁴¹ Bu süreç zarfında toplum ve kültür, mekân üzerinde -karşılıklı etkileşerek- o mekâna dair gösterge ya da göstergeler oluşturur. Bu göstergeler her toplum ve kültür için öznedir.

Mekânın insanla ilişkisini açıklarken bir yerin ‘mekân’ özelliği taşıyabilmesi için insani varoluşa gereksinim duyduğundan söz etmiştik. Aynı bakış açısı toplumsal, nitekim kültürel bağlamda değerlendirildiğinde mekânın ‘mekânsallık’ kazanmasından söz edilir. Schick, konumuz açısından önem taşıyan bu olguyu Edward Soja’dan alıntılıyarak şöyle açıklar:

“Mekânsallık, gerçek ve algılanabilir bir toplumsal üründür, hem fiziksel hem de psikolojik mekânları toplumsallaştırıp dönüştürdükçe bütünleştiren bir ‘ikinci doğa’nın parçasıdır. Toplumsal bir ürün olarak mekânsallık, toplumsal eylem ve ilişkinin aynı anda hem ortamı, hem sonucu, hem ön varsayımı, hem cisimleşmesidir. Toplumsal yaşamın mekânsal-zamansal

³⁹ Bachelard, a.g.e., s. 36-37.

⁴⁰ Köksal Alver, a.g.e., s.37.

⁴¹ Aktaran: Schick, a.g.e., s.8-9.

yapılandırılması, toplumsal eylem ve ilişkinin (sınıf ilişkileri dâhil) nasıl maddi olarak oluşturulduğunu, somutlaştırıldığını tanımlar.”⁴²

Yani mekânı mekânsallaştıran, onu içeriği zengin bir gösterge haline getiren üzerinde yaşayan toplumdur. Mekân ve toplum böylesine sıkı sıkıya ilişki içindeyken, kültürün de bu iki temel ögenin doğal bir sonucu olarak oluştuğunu ve ortaya çıkan göstergenin en önemli bileşenlerinden olduğunu söylemek yanlış olmaz. Kaldı ki herhangi bir kültüre sahip olmayan bir toplum düşünülemez. Yine de kültürün ne olduğuna bakmak, mekânla ilişkisi hakkında ipuçları yakalamamızda yararlı olacaktır. Nuri Bilgin’in tanımını şöyledir:

“İnsanın doğa üzerine eklediği her şeyi kapsayan kültür, bir insan topluluğunun kullandığı teknikler, bina ve yapılar, giyim ve beslenme, sanat etkinlikleri ve semboller, düşünce ve davranış tarzlarının örgütlenmiş bir sistemini ifade ediyor; kültür bu toplulukta, sonradan kazanılmış davranış biçimlerinin bir bütünüdür.”⁴³

Bu tanımda kültürün, doğanın mekânsallaştırılmasıyla ve yaşama biçimiyle ilişkisinin vurgulandığı görüyoruz.

“Yaygın kullanılan bir diğer tanımsa ‘Bir grup insanın ortak yaşam tarzı’ olduğu yönündedir. Burada, söz konusu grup ya da toplumu özelleştiren onların ‘yaşam tarzı’ olmaktadır. Başka insanların bazı şeyleri onlardan farklı bir şekilde yaptıkları gerçeği, işte bir grup ya da toplumun farklı olma nedenidir. Bunların hepsi bir kültürün içinde doğmuşlar ve büyüyüp olgunlaştıkça bu kültürü öğrenmişlerdir. Bu yüzden, kültürün, “belirli bir zamanda belirli bir yerde yaşayan belirli bir grup insanın karakteristik yaşam tarzı” (Zimolzak ve Stansfield 1983) olarak tanımlanması belki de en doğrusu olacaktır.”⁴⁴

Her iki tanımda da göze çarpan belli bir toplumdaki ve mekândan söz ediliyor olmasıdır. Toplumların mekânlar üzerinde, mekânların fiziki özellikleriyle karşılıklı etkileşim içinde kurulduklarını söylemiştik. Nitekim mekân tıpkı toplumla olduğu gibi kültürle de ilişkisinde hem etkileyen hem de etkilenen konumundadır. Daha da önemlisi yukarıdaki tanımlardan yola çıkarak ‘toplumları öznel yapan tarafın ‘kültür’leri olduğu söylenebilir. Aynı noktadan hareketle ‘kültür’ kavramı bizi ‘kimlik’ kavramına götürecektir. Çünkü kültür nasıl ki

⁴² Schick, a.g.e., s.5.

⁴³ Bilgin, a.g.e., s.38.

⁴⁴ Tümertekin ve Özgüç, a.g.e., s. 105.

toplumlar arasında ayırt ediciyse, kimlik de -kültür tarafından kapsanmakla birlikte- birey ölçeğinde ayırt edicidir.

Bir insanın kimliği, içine doğduğu mekânın sosyolojik ve kültürel yapısıyla birebir ilişki içindedir. Çünkü doğumundan ölümüne dek mekândan ayrı düşünülmemeyen insan, kimliğini de çeşitli mekânlar üzerinde yine bir süreç içerisinde inşa eder.⁴⁵ “Mekân, varoluşun, dolayısıyla da kimliğin temel bir ögesidir; benlik mekânda serpilir ve o nedenle ‘bura’ dediği yerin silinmez izlerini taşır.”⁴⁶

Böyle bakıldığında mekân, üzerinde yaşayan bireyin kimliğine de kendi izlerini kazır, denilebilir. Yani toplumlar mekânlar üzerinde, mekânın fiziksel özellikleriyle karşılıklı etkileşim içinde ve bir süreç sonucu kurulur, gelişir, kültür oluştuğunda artık mekânla bütünleşmiştir; nitekim bir bebek de doğduğu mekân ve dolayısıyla toplum- kültür ikilisi içinde, ona öğretilen yaşama biçimi, alışkanlıklar, inançlar doğrultusunda yetişirken kimliği de bu doğrultuda gelişir.⁴⁷ Fakat kimlik belli bir oluşma devresinin ardından tamamlanan ve ‘bitmiş’ gözüyle bakılabilecek bir olgu değildir. Gerek çevresel gerekse bireysel faktörlerin etkisiyle doğumdan ölüme oluşumunu sürdürür. Yani kimlik bir devre, bir dönem değil süreçtir. Kendi içinde dalgalı bir seyir izleyebilir. Yine toplumsal ve kültürel bir olgu olarak kimlik ‘öteki’ için de belirleyici konumdadır.⁴⁸

Schick, “Kimlik bir anlam taşıyıcısı, bireyin dünyadaki yerinin öyküsünü kendisine ve başkalarına anlattığı kanaldır”⁴⁹ derken her bireyin yapıp ettikleri, davranışları, sözleri, kısacası her tür insani faaliyetiyle aslında çevresine, kendine ve kimliğine dair bir anlatı eylemi içinde olduğunu vurgulamaktadır. Nitekim kimlik ‘anlatı’ yoluyla üretilir. Biz anlatımızla kendi kimliğimizi oluştururken, başkalarının bizim hakkımızdaki anlatılarından dışarıdan nasıl göründüğümüzü dinleriz. Zaten insan toplumsal bir varlık olarak dinlediği tüm masallar, fıkralar, hikâyeler, çizgi filmlerle vs. kurgusal bir anlatı dünyasının içinde yetişmektedir.

“Öyleyse kimlik insanın kendi kendisinin inşasıdır ve anlatı bu inşanın gerçekleştirildiği ortamdır. (...) Okumasız mekân olmaz. Mekân retorik bir yapıdır ve dolayısıyla coğrafya özü gereği bir okuma pratiğidir.”⁵⁰

⁴⁵ Ayrıntılı bilgi için bakınız. Alver, **a.g.e.**, s.37-42.

⁴⁶ Schick, **a.g.e.**, s. 21.

⁴⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Alver, **a.g.e.**, s.37-42.

⁴⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Schick, **a.g.e.** s.16-19.

⁴⁹ Schick, **a.g.e.**, s.19.

⁵⁰ Schick, **a.g.e.**, s. 26.

Kimliğin anlatıyla, mekânın da okuma pratiğiyle olan sıkı ilişkisi kuşkusuz edebiyatçılar açısından da kimlik-mekân ikilisini zengin bir kaynak haline getirmektedir.

1.3 Mekân ve Edebiyat

Mekân nasıl ki insan için varoluşsal önem taşıyorsa, ana konusu insan olan edebiyat için de neredeyse varoluşsal denebilecek derecede önem taşır. Çünkü hangi türde olursa olsun hemen hemen bütün edebiyat eserleri en az bir mekânda geçmektedir. Mekân kimi zaman eserin odak noktası haline gelirken kimi zaman sadece bir dekor vazifesi görebilir.⁵¹ Öte yandan son yıllarda kimi metinlerde yazarlar olayların nerede geçtiğine dair ipucu vermeyebilmektedir; sanki kahramanlar hiçbir yerde değilmiş, hiçbir yerde büyümemiş ya da yaşamamış gibi... Fakat bu türden anlatılarda da tercih edilen ‘mekânsızlığın’ hiçlik, yersiz yurtsuzluk, aidiyetsizlik yahut her yerin aynı olduğu ya da birbirine benzediği anonim bir dünya tasarısına gönderme yaptığından söz edilebilir.⁵² Öte yandan kimi eserlerde mekân odaktadır ve hatta kişileştirilerek eserin ana mevzusu olabilir.

Metin odaklı çalışmalarda kahramanların buldukları mekânlardan nasıl etkilendiklerine dair ‘dar’, ‘yutucu’, ‘geniş’, ‘kapalı’, ‘açık’ mekân gibi adlandırmalar kullanılır. Örneğin kahramana mutsuz, bunalmış, umutsuz ya da karamsar hissettiren bir mekân, kahraman üzerindeki negatif etkilerinden dolayı ‘dar’ ya da ‘yutucu’ mekân olarak adlandırılır. Öte yandan kahramanın olumlu duygularla kuşatıldığını hissettiği mekânlar ‘geniş’ mekânlardır. ‘Açık’ ve ‘kapalı’ mekânlar ise birbirini kapsama ilişkisine göre değerlendirilir. Örneğin sokak, mahalle mekânına göre kapalı mekân sayılabileceği gibi, ev mekânı oda mekânına göre açık sayılabilir. Ayrıca ev, oda gibi belli kişilerin girip çıkabileceği alanlara ‘özel’; hastane, okul, cami gibi herkesin kullanımına açık olan mekânlara ‘genel’ mekânlar denir.⁵³ Bu türden “mekân ve edebiyat” incelemeleri yaygın olarak yapılmaktadır. Fakat bu çalışmada eserler incelenirken bu türden bir sınıflandırma yerine genel bir bakışla eserlerde İstanbul mekânının nasıl bir algıyla kendine yer bulduğu, nasıl yansıtıldığı, daüssıla kavramıyla ilişkili olarak incelenecektir. Elbette kahramanların nezdinde yazarların da nasıl bir mekân algısına sahip olduğu ve genel olarak mekâna yaklaşımı ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Çünkü önceki bölümde de değindiğimiz üzere aslında mekânın kendisi bir anlatıdır. İçinde zamanı, toplumu, kültürü, kimlikleri ve belki de edebiyat açısından en önemli unsur olan belleği

⁵¹ Mehmet Narlı, “Romanda Zaman ve Mekân Kavramları”, **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, No:7, Balıkesir 2002, s. 101.

⁵² Mehmet Narlı, **a.g.e.**, s.100.

⁵³ Mehmet Narlı, **a.g.e.**, s. 100-101, Veysel Şahin, “Roman tekniği Bakımından Yaban”, **e-Journal of New World Sciences Academy**, Cilt: 2, Sayı: 3, s. 15-17.

taşıyan mekân... Bu sebeptendir ki adını tarihe kazınmış, klasikleşmiş pek çok yazar bir şehirle ya da ülkeyle birlikte anılır. Burada elbette dil de çok önemli bir unsurdur ama okuyucunun zihninde yer eden, belki de uzun yıllar boyu yaşayan eserlerin geçtiği yerler, atmosfer, yani yazarların yarattığı mekânlardır. Dostoyevski'nin St. Petersburg'u, Çehov'un Moskova'yı, James Joyce'un Dublin'i, Goerge Orwell'in ünlü disütopik eseri *1984*'ün hayali şehrini, Kafka'nın Prag'ın bir labirenti andıran dar sokaklarını ya da Gregor Samsa'nın küçük odasını, Virginia Woolf'un Londra'yı, Balzac'ın Paris'i ilk anda aklımıza getirmesi bu yüzdendir. Türk Edebiyatına bu türlü bir bakış atacak olursak özellikle roman, anı-roman türlerinde konumuzla da bağlantılı olarak Abdülhak Şinasi Hisar ve Mario Levi'nin İstanbul ile özdeşleşmiş başlıca yazarlardan olduğu söylenebilir.

Mekânları mekânsallaştıran, bir başka deyişle coğrafyaları mahalle, semt, şehir ve ülke yapan insanların adımlarıdır.⁵⁴ Yerler insan eliyle mekânsallaştırılırken aslında köyler, kasabalar, şehirler oluşmakta, retorik yapılarını kazanmaktadır. Edebiyatın da en temel edimi 'anlatma' olduğundan yazarların mekânlarla, özellikle de yaşadığı şehirlerle ve kişisel mekânlarıyla olan ve eserlerinde de yoğun biçimde hissedilen sıkı ilişkisi işte bu retorik özelliklerden ileri gelir demek yanlış olmaz. Harvey, 'zamanın mekânsallaştırılması' kuramı doğrultusunda matbaanın, dolayısıyla yazının, tüm unsurlarıyla zamanı sabitleyen bir yapısı olduğundan bahseder.⁵⁵

Böyle düşünüldüğünde, mekânla arasında özel bir bağ bulunan ya da geçmişe özlem duyan yazarların eserlerinde mekânların ve eşyaların, onlar aracılığıyla geçmiş zamanla kurdukları ilişkinin yazı yoluyla dün, bugün ve gelecek olarak sabit bir şimdinin içinde yassılaştırıldıklarından bahsedilebilir. Yine bu teori doğrultusunda denilebilir ki zamanda olup bitenleri ve mekânsal olanı malzeme edinen, yeniden yaratan ve aktaran yazarlardır. Zamanın ve mekânın sürekli bir değişim içinde olduğu düşünüldüğünde bu türden eserlerin, eserin geçtiği zamanı, yazıldıkları zamanı ve her yeni okuma zamanını, tüm bu zaman ve mekân ilişkilerini bir ağacın gövdesindeki halkalar gibi taşıdığı söylenebilir.

Benzer biçimde "Lakoff ve Johnson [da] "daha az somut" olan şeyleri, "daha çok somut" olan şeyler üzerinden anlama eğiliminde olduğumuzu belirtir. Yazarların bu konuyla ilgili bir gözlemi, "dil" in algılanmasında "mekân" koşullarının devreye sokulmasıyla ilgilidir[.]"⁵⁶

⁵⁴ Harvey, **a.g.e.**, s. 241.

⁵⁵ Bergson, Bourdieu- Karsten Harries, Baudelaire'nin aynı konudaki görüşleri için Harvey, **a.g.e.**, s.232-233.

⁵⁶ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 246.

Şöyle ki:

“Dili kullanırken, “zamanla eşgüdümlü” ve “düz çizgisel” bir biçimde konuşuruz. Bu, aynı zamanda, “zaman”ın da “mekân” koşulları üzerinden kavramsallaştırılmasıyla ilgili bir durumdur. Dil ve özellikle yazı, zamanın mekâna ilişkin nitelikler kapsamında algılanmasına benzer biçimde, mekân kavramının özelliklerinden yola çıkarak algılanır. Bunun nedeni, “mekân”ın “zaman”a göre daha somut bir yapısının olmasıdır (Lakoff ve Johnson, s.112).”⁵⁷

Yukarıdaki alıntıdan hareketle edebiyatın, dahası daha temel bir malzeme olarak ‘dil’in mekânla bütünleşik bir yapısı olduğundan; bir diğer çok önemli bileşen olan zamanınsa yine mekân üzerinden kavramsallaştırılmasıyla bu yapıya dâhil olduğundan söz edebiliriz. ‘Dil’ ve ‘mekân’ ilişkisi düşünüldüğünde ‘yazı’ bir somutlamadır. Dahası Lakoff ve Johnson’a göre ‘cümle’ formu da bir tür mekânsallaştırmadır. “Cümlelerin “uzun” ya da kısa” olması, “düz” ya da “dolambaçlı” olarak tanımlanması gibi hususlar, mekâna ait bu tür benzetmelerin yapılması nedeniyledir. Bu durumda, cümlelerin oluşumu ve buna bağlı olarak taşıdığı “anlam”, en azından kısmi olarak, *mekânsal terimler kapsamında aldığı şekle bağlıdır* diyebiliriz.”⁵⁸

Bu düşünceler ‘zamanın mekânsallaştırılması’ kuramıyla benzerlik taşır. Fakat Lakoff ve Johnson’ın bakışı ‘içeriğe’ nazaran ‘biçim’ üzerinde daha çok durur denilebilir. Bu durumda ana malzemesi dil olan edebiyat da -tıpkı yazı gibi- bir somutlamadır. İş bir adım ileriye götürecek olursak tüm sayfalarıyla ‘kitap’ formu da tıpkı cümle gibi, ‘yapısal’ olarak yine bir tür somutlamadır. Dahası tüm bu bilgiler ışığında yazar-bellek ilişkisinin dil-yazı-edebiyat-kitap dörtlüsü aracılığıyla somut bir forma kavuştuğu da söylenebilir.

Aynı doğrultuda yazarın geçmişle ilişkisine bakacak olursak ‘anımsama’nın, dolayısıyla belleğin Antik Yunan’da şiir sanatının kaynağı olarak görülmesi göze çarpar. Öyle ki belleğinde yolculuğa çıkan bir kişinin sözlerinden şiir vücuda gelir, denilebilir. Başka bir deyişle şiir belleğin söze dönüşmüş halidir. Lirik Rus yazar Achmatowa ve Marcel Proust da aynı görüşü savunur. Marcel Proust göz belleğinin ötesinde dokunma eyleminin ve bedeninin belleğinin üzerinde durur. Ona göre bellekte tüm bedensel algılar beklenmedik bir anda herhangi bir çağrışımla kendini hatırlatıp durur ve tekrar tekrar ‘yaşanır’.⁵⁹

⁵⁷ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 246-247.

⁵⁸ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 248.

⁵⁹ Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Şara Sayın, “Edebiyat ve Anımsama”, **Bellek, Mekân, İmge**, Multilingual Yayınları, İstanbul 2006, s. 37-41. Ayrıca, daha önce Lakoff’un ‘bedensel deneyim’in üzerinde durduğundan bahsetmiştik.

Nitekim ‘şimdi’ dediğimiz kısacık anın içinde ardımızda kalan ne kadar gün varsa hep birden yer alır... Hatta geleceğe dair tasarılarımız ve kaygılarımız da... Nitekim herkes belleğinde kendi yaşam anlatısını taşımaktadır. Dahası her anımsamada ‘geçmiş’ yeniden canlanırken, artık bitmiş bir anın temsili olarak yeniden şekillenmektedir de... Bu anlamda şimdinin biricikliği karşısında yine elimizdeki tek kaynak belleğimiz...⁶⁰ Böyle bakıldığında belleğin işleyişi, yazarın metnini oluşturması ile benzerlikler taşır, denilebilir. Anımsama, her sefer bir tekrar, yeniden yaşama ve yeniden şekillendirme süreciyse, tıpkı Antik Yunan’da anımsama ile şiirin özdeşleştirilmesi gibi, yazarın eserinin de bilinçli ya da bilinçsiz olarak belleğin ve yaratıcılık gücünün sonucu olduğu söylenebilir.⁶¹

Belleğe daha ayrıntılı bir bakış atacak olursak Edelman’ın aşağıdaki tanımı konumuz açısından çarpıcıdır. Şöyle ki:

“Edelman belleği zihnin kendi içinde “geriye bakma” özelliği ile karakterize olan bir yeniden “bağlamlandırma” faaliyeti olarak tanımlar. (...) Beyin tanımlanmış bir dünyayı tanımlamaya çalışır. Bu kapsamda, bellek, çağrışıma dayalı bir “sınıf” oluşturma mekanizmasıdır; statik bir liste değildir; sürekli yeni sınıflandırmalar yapar. (...) Edelman belleğin seçici olduğunu, o anki deneyim bağlamında hareket ettiğini savunmaktadır. (...) Bu noktada, (...) belleğin bildiğimiz yani “bilinçli” ve bilmediğimiz “bilinçdışı bellek” olarak iki kesimden oluştuğunu belirtmek gerekir. “Bilinçdışı bellek”, yeniden yapılanmak için bekleyen bir potansiyeli ifade eder. Belleğin yeniden yapılandırılmaması ise, “şimdi”nin “geçmiş anıları” tarafından ele geçirilmesi anlamını taşır.”⁶²

“‘Şimdi’nin “geçmiş anıları” tarafından ele geçirilmesi” adeta ‘daüssıla’ durumunu tanımlar. Nitekim daüssıla kavramı -neye yönelik olursa olsun- ‘geçmiş’le ve ‘bellek’le doğrudan ilişkilidir. Çünkü daüssıla durumunda kişi ‘şimdi’ içinde, ‘geçmiş’ bir zamanın izinde adeta debelenir.⁶³ Yani belleğin bir noktasında takılı kalınmıştır ve yukarıdaki alıntıda belirtildiği üzere “bellek yeniden yapılandırılmama[ktadır].”⁶⁴ Bu noktada kullanılan metaforlar kişinin geçmişini ve ruh durumunu değerlendirmekte açıklayıcı olabilir. Birincil ve ikincil düşünce süreçleri bağlamında Sharp, “metaforu “bilinçdışı fantezi” kapsamında ele al[ır]. (...) *Buna göre, “bilinçdışı fantezi”, bireyin hayatındaki önemli travma ve çatışmaların “bilinçdışıdaki*

⁶⁰ Şara Sayın, **a.g.e.**,s. 39-41.

⁶¹ Şara Sayın, **a.g.e.**,s. 41.

⁶² Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 321,322.

⁶³ Daüssıla, ileriki bölümlerde ele alacağımız Hisar ve Levi’nin eserlerinin ana dinamiklerinden biri olarak karşımıza çıkacaktır.

⁶⁴ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 322.

anılarını” ve bunlara ilişkin “kurgusal tasarımları” içerir. Genel olarak kabul edildiği gibi, dış dünyaya yönelik algının sağladığı veriler, kişinin geçmişinin sunduğu bir “geri alan” üzerinden değerlendirilmektedir. Bir diğer söyleyişle, günümüze ait olgular, geçmiş olaylara ilişkin hafıza izleri kapsamında ele alınır. Bilinçdışı fantezinin önemi de bu noktada karşımıza çıkar. Geçmişte yaşanan ya da yaşandığı varsayılan ve önemli ölçüde “kurgusal” özellik taşıyan anılara ilişkin imgeler, “şimdi”nin nasıl kavranacağı konusunda etkindir; hatta zaman zaman bu algının hatalı biçimde oluşmasına da yol açabilir (Arlow J. 1969, s.29-309).⁶⁵

Bu noktada ‘bellek’le ilişkili olarak şunu eklemek gerekir ki yaşamla ilgili tüm deneyimimizi kendi öykümüzden edinmeyiz. Başkalarından dinlediklerimiz, şahit olduklarımız, televizyonda gördüklerimiz, okuduklarımız, yani her türlü bilgi edinimi birer ‘okuma eylemi’ olarak belleğimizde yerini alır.⁶⁶ Mekân da gerek yazar için gerekse daha saf denilebilecek bir anımsama eylemi için ana sahnedir, adeta en temel malzemelerin bulunduğu bir depodur ve vazgeçilmezdir. Çünkü başta da belirttiğimiz gibi mekân varlığın koşullarındandır ve yaşama dair tüm deneyimler mekân üzerinde kazanılır.

Edebiyat ve mekân ilişkisine daha genel bir bakış atacak olursak iki yönlü işleyen bir yapıda olduğunu görürüz. İlk olarak yazar eserini yazarken öyküsünü aktarabilmek adına mekândan yararlanabilir yahut tamamen mekâna yönelik olarak da eserini kaleme alabilir. Diğer taraftan bir dönemi, coğrafyayı, sosyal yaşamı vb. unsurları anlayabilmek adına ilgilenilen konu bağlamındaki edebiyat eserlerindeki mekân tasvirlerinin analizini yapmak açıklayıcıdır.⁶⁷

Edebiyat bu anlamda mekân ve toplum ilişkisinin göstergelerinden yararlanır. Peyami Safa’nın *Fatih-Harbiye* romanı bu türden göstergeler içermesi bakımından örnek gösterilebilir. Roman, 1920’li yılların sonlarında İstanbul’da geçmektedir. Yakın bir zamanda Osmanlı Devleti yıkılmış ve yerine Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur(1923). Tanzimat Dönemi’nde hemen hemen her alana yayılmış olan batılılaşma hareketi bugünlerde hızla devam etmektedir. Bir kısım insan batının alafranga yaşayışına hayranlık duymakta, özenmektedir. Duydukları hayranlık ve özeniyle doğu kültürünü aşağılamakta, küçük görmektedirler. *Fatih Harbiye* romanında, Neriman isimli bir genç kızın doğu ve batı kültürleri arasında bocalayışı, bir aşk hikâyesi etrafında anlatılır. Başta doğulu olan her şeyden nefret eden Neriman, batılı olan her şeye hayranlık duyarak özenmektedir. Batılı bir yaşantı sürmek ister. Fakat dinlediği bir hikâye, onun batı kültürüne bakışını değiştirir. Artık batı kültürünü maddiyatçı ve samimiyetsiz bulmaktadır. Doğu kültürünü daha samimi bulan

⁶⁵ Oğuz Cebeci, a.g.e., s. 337-338.

⁶⁶ Daha fazla bilgi için Schick, a.g.e., s. 26-27.

⁶⁷ Handan İnci Elçi, **Roman ve Mekân (Türk Romanında Ev)**, Arma Yayınları, İstanbul 2003, s. 19.

Neriman onun manevi değerlerini daha yüksek görür. Nitekim yaşantısını bu yönde sürdürme kararı alır. Bu romanda Fatih mekânı İstanbul'un en eski yerleşim yerlerinden biri olması, tahta evleri, başta Sultan Ahmet, Beyazıt, Süleymaniye, Fatih ve Yeni Camii olmak üzere çok sayıda camiye sahip olması, nitekim dini açıdan önemi, muhafazakâr yapısı, halkının çoğunlukla geleneksel bir yaşayış tarzını benimsemiş orta sınıf Türklerden oluşmasıyla İstanbul'un geleneksel ve doğulu yüzünü temsil eder.⁶⁸ öte yandan Beyoğlu 17. yüzyıldan itibaren çoğunlukla Hristiyanlara ve Yahudilere ev sahipliği yapmış, bugünün İstiklal Caddesi, o günlerde 'Rue de Pera' diye anılan, 19. yüzyıl sonlarında bir ticaret merkezi haline gelmiş bir semttir. Mimarisinin ve sosyal hayatının, orada yaşayan ve dönemin ticaretini elinde tutan azınlıkların etkisiyle batılı tarzda geliştiği söylenbilir. Bu bölgede, çoklukla Art Nouveau tarzının yansıtıldığı yüksek taş apartmanlar inşa edilmiş, Paris'in sosyal hayatı örnek alınarak pastaneler, lokantalar, mağazalar, tiyatrolar ve sinemalar açılmıştır. Bu dönemde Beyoğlu çoğunlukla azınlıkların ve batılı tarzda yaşam sürmek isteyen varlıklı halkın yerleşim yeri olmuştur. Eserin geçtiği 1920'li yılların sonlarında Beyoğlu, İstanbul'da batılılaşmanın kendini en çok gösterdiği yerdir.⁶⁹ Bu anlamda İstanbul'un batılı yüzünü temsil ettiği söylenbilir. Romana da ismini veren ve o günlerde bu iki semt arasındaki hatta gidip gelen on iki numaralı Fatih-Harbiye tramvayı da bu iki semtte yaşayan insanların sosyal ve kültürel farklılıklarını vurgulayan, doğu-batı çatışmasını temsil eden bir gösterge olarak yorumlanabilir. Nitekim 1920'li yıllardaki sosyal hayat ve kültürel özellikler bu göstergelerin içerikleri aracılığıyla okunabilir. Yani edebiyat eseri, edebi değerinin yanında dönemi, kültürü, sosyal hayatı, insani faaliyetleri açıklayıcı türden bir kaynaktır da... Dönemlerin sosyolojik özelliklerinin göstergelerinin kullanıldığı edebiyat eserlerinin yanı sıra, kimi edebiyat dönemleri de belli başlı özellikleri itibariyle bazı mekânlarla özdeşleştirilmiş, bu mekânlar onların göstergeleri haline gelmiştir. Örneğin Yahya Kemal'in Dergâh Dergisi'nde yayımlanan * Tepe* isimli makalesinde  mekânın, Çamlıca, Tepebaşı ve Metristepe'nin Türk Edebiyatı'na damgasını vurmuş  dönemi temsil ettiği anlatılır. Yahya Kemal bu mekânları; özel tarihi, dünya görüşü ve bu görüşe dayanan edebiyat dönemiyle özdeşleştirerek genel bir bakışla şöyle ele alır:

⁶⁸Fatih mekânı ile ilgili açıklamalar Vikipedi'nin 'Fatih' maddesinden yararlanarak yazılmıştır: http://tr.wikipedia.org/wiki/Fatih,_%C4%B0stanbul (29.03.2014).

⁶⁹ Beyoğlu mekânı ile ilgili açıklamalar, Vikipedi'nin 'Beyoğlu' maddesinden yararlanarak yazılmıştır: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Beyo%C4%9Flu> (29.03.2014).

“Türk edebiyâtı yeni unvânını takındığı son elli seneden beri iki tepeden âleme baktı, bu tepelerin biri Çamlıca Tepesi, öteki de Tepebaşı'dır.”⁷⁰

Sözü edilen mekânların birer semt olmalarının ötesinde ‘tepe’ hüviyeti taşımaları, ‘orada’ duranların belli bir dünya görüşünden çevreye bakması ve yorumlaması manasında önemlidir. Dahası mekân ve insan ilişkisini açıklarken değindiğimiz üzere her birey tüm özgün yanlarının ötesinde içinde yetiştiği mekânın ve toplumun tarihi, öğretileri, alışkanlıkları ve inançlarıyla kuşatılmıştır. Nitekim tüm bu tarihsel, sosyolojik ve psikolojik koşullanmaların arasında artık tarafsızlığını yitirmiş bir konumdan etrafa bakar ve yorumlar... Burada, aynı görüş doğrultusunda ‘tepe’ metaforu aracılığıyla hem bir edebiyat, hem de bir dünya görüşünün mekân aracılığıyla temsil edildiğini söyleyebiliriz.

Mekân-toplum-kültür-kimlik ilişkisine dönecek olursak yukarıda söylediklerimizle bağlantılı olarak makalede Çamlıca Tepesi mekânının özellikleri şöyle verilmiştir:

“Namık kemal, yeni edebiyatın ilk çocuklarına, orada, eski vezir konaklarında tesâdüf etti. Bu çocuklar, İstanbul kibar efendilerinin çerkes câriyelerinden doğmuş, dadılar ve lâlalar elinde büyümüş, devlet rû'yasını daha beşikte iken görmüş, biraz şehzâde ruhluydular. Kemal, bu hânedân çocuklarını bir nefesiyle nasıl ayaklandırmış: Bu çocukların doğuşlarıyla eserleri arasında ne kadar fark var! Milletin önüne o zaman yeni fikirlerle bu hânedân çocukları düştüler. Eserlerinde Çamlıca havası eser, Çamlıca bahçelerinde bülbül yavrusu dinledikleri sezilir, şîveleri o semtin vezir konakları gibi ağır, harâb ve şâirânedir.”⁷¹

Görülmektedir ki her ne kadar doğdukları ortamla bağlantılı olarak bu çocukların kuvvetli bir hürriyet fikrine kapılmaları beklenmezse de büyüdükleri ve ait oldukları mekânın özelliklerinden de kopuk düşünülemezler. Nitekim yaşadıkları mekânın ruhunu ve dokusunu eserlerine taşımışlardır. Burada ince bir ayırım söz konusudur. Hürriyet fikriyle dolup taşarken onları geleneğe bağlayan -yine mekânla ilişkili olarak- “hanedan çocukları” olmalarıdır denilebilir. Çünkü ne de olsa onlar, “Çamlıca gençleri[,] o tepeden eski saltanatın rüyasını gör[mekte], o rüyaya yeni fikirlerle vücut vermeyi hayal e[tmektedirler].”⁷²

Yahya Kemal, Tepebaşı mekânını ve onunla bağlantılı olarak Servet-i Fünun Dönemini ise şöyle ele alır:

⁷⁰ Yahya Kemal Beyatlı, **Eğil Dağlar; İstiklâl Harbi Yazıları**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1970, s. 317.

⁷¹ Yahya Kemal Beyatlı, **a.g.e.**, s. 317-318.

⁷² Yahya Kemal Beyatlı, **a.g.e.**, s. 319.

“Bizi bir müddet tatlı su frengine benzeten o edebiyat mukadderdi. Ona vücut verenler de bir medeniyetten bir medeniyete geçiş devresine zebundular. Bu itibarla o edebiyat hiç gayr-ı millî değil, millîdir de; çünkü o mukadder geçidin gayet samimî bir in’ikâsıdır. (...) Abdülhamîd-i Sâni, eski bir Asya pâdişâhının kıskanç hırsıyla memleketi bir zevceyi benimser gibi öyle benimsemişti ki yeni rûhlar, eski memleketin her şeyinden tiksinererek hârice fırlamak istiyorlardı.

Bu cendere içinde Beyoğlu birahânelerinde soğuk bir bira içerken, Tepebaşı'nda Traviata'yı dinlerken, Ada'da bir tenis seyrederken, bir karnaval kâfilesinin geçtiğini görürken teselli buluyorlardı. Bu hummâ ile bizi ve memleketi özendikleri çerçevede gösteren romanlar yazdılar. Yalnız bütün o edebiyâtın şîârı: "Buradan dışarı, bizden başka türlü!"dür.⁷³

Bu alıntıda dönemin siyasi ortamının, edebiyatçıların sosyal hayatlarını ve dolayısıyla edebiyata yaklaşımlarını etkilediği görülmektedir. Baskı ortamından sıyrılmak, hatta ‘kurtulmak’ için ‘yeni’ ve ‘batılı’ olana yönelik onları dönemin İstanbul’unun batılı yüzü olan ve Tepebaşı semtini de içine alan Beyoğlu’na, *Rue de Pera*’ya yöneltmiştir. Fakat Servet-i Fünuncuları bir yanıyla milli yapan, yönelimlerinin dönemin şartlarının ‘doğal bir sonucu’ olarak ortaya çıkmasıdır. Yani burada doğdukları, yaşadıkları, ait oldukları toplumdan bütünüyle kopuş yerine onun şartlarının ‘yönlendirmesi’ söz konusudur. Nitekim seçtikleri batılı anlamdaki sosyal hayat ve edebiyat duruşu tüm bu içerikleri kapsar biçimde Tepebaşı mekânıyla özdeşleştirilerek sembolize edilmiştir.

Makalede sözü edilen bir diğer tepeyse Bilecik’in Bozüyük ilçesine bağlı Metris Tepe’dir. Burayı özel yapan, dahası Yahya Kemal’in makalesinde ele aldığı üzere bir sembol haline getiren Milli Mücadele’nin kazanılmasında çok önemli payı olan İnönü Savaşı’nın yapıldığı ve kazanıldığı yer olmasıdır. Bu savaşın ardından Mustafa Kemal Atatürk, İsmet İnönü’ye gönderdiği telgrafta burayı ‘milletin makus talihinin yenildiği yer’ olarak tanımlanmıştır. Bu tanımda mekâna atfedilen özelliğin yanında milletin önceden bulunduğu durum için kullanılan ‘makus talih’ sözü ‘sosyal ve psikolojik bir kırılma noktası’nı işaret etmesi bakımından önemlidir. Nitekim aynı bakış açısı sosyal hayattan ve toplumdan kopuk düşünülmemeyecek edebiyata uyarlandığında Yahya Kemal’in makalesinde, -yeniliği bağlamında- ‘milli edebiyat’ döneminin temsili için neden bu mekânı seçtiği anlaşılabilir. Üstelik Yahya Kemal’in bu düşüncesinde yalnız olmadığı hatta makalesinde birkaç kez dile getirdiği üzere Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun yeni edebiyata dair görüşlerinden esinlenerek böyle bir değerlendirmeye giriştiği de düşünülebilir. Şöyle ki:

⁷³ Yahya Kemal Beyatlı, **a.g.e.**, s. 319-320.

“İnönü Meydan Muhârebesi'nin son günü Metris Tepe'den vaziyete bakan İsmet Paşa, neler gördüğünü millî timsâl Mustafa Kemal Paşa'ya haber veriyordu:

Tabanları ensesine vurarak kaçan düşman... Fistanellâları tersine çevrilmiş şemsiyeler gibi kaçan efzunlar... Alevler içinde yanan Bozüyük!..

Millî timsâl, bu bozgunu seyreden İsmet Paşa'ya Metris Tepe'den daha neler görüldüğünü, yarının müjdesini almış millet rehberlerine hâs bir sesle, hatırlatıyordu.

Millî timsâl'le İnönü kahramanı arasında geçen bu muhâvereyi o gün dinlerken ürperdik. Yakup Kadri ise muhâvereyi Metris Tepe'den yarının yırtılmış bir perdesi gibi görüyor[du].

Birkaç senedir, Yakup Kadri, edebiyatın yazı denilen cephesini kaldırarak ruh denilen ötesini görmeye çalışıyor, bu yeni meylini ilk gösterdiği satırları birkaç sene evvel çıktığı zaman hemen bütün eski perestîşkârları me'yûs oldular, yalnız Hâlîde Edîb haber verdi ki bu yeni hareket bizde edebiyâtın yakasını açan harekettir. (...) Yakup Kadri'nin Metris Tepe'yi bundan sonraki Türk Edebiyatının mihrâkı gibi gösterdiğini işittiyse hemen tasdik etmiştir sanırım. (...) Yakup Kadri gibi edebiyâtın bütün hazlarını aldıktan sonra bezen bir rûh yeni kelâm'ın nâzil olacağı tepeye bakıyor ve son günlerde millî timsâl'in gösterdiği tepe için d[iyor] ki işte o, bu tepedir: Metris Tepe!⁷⁴

Bu satırlar bize Metris Tepe mekânının yeni bir edebiyat döneminin temsilcisi konumunda ele alındığını açıkça göstermektedir.

Sonuç olarak, yine tüm bu alıntılardan ve yorumlardan yola çıkarak Yahya Kemal'in, *Üç Tepe* makalesinde göstergebilimsel bir yöntemle mekân üzerinden edebiyat tarihine yönelik bir okuma yaptığı söylenebilir.

Dünya edebiyatına dönecek olursak roman türünde mekân kullanımının dünden bugüne ortaya çıkan akımlarla değişime uğradığını, her dönemde yazarların mekâna farklı biçimde yaklaşmış olduğunu görürüz. Öyle ki klasik romanda yazar mekânı en az oranda, sadece anlatacaklarının bir sahnesi olarak kullanırken romantikler duyguları hedef alan anlatım tarzlarıyla daha hareketli bir mekân kullanımını benimsemiştir. Realistlerse önemli bilimsel atılımların olduğu bu dönemde mekân tasvirlerinde çok daha ayrıntıcı bir üslup seçmişlerdir. Realist romanlardaki bir diğer gelişme eserin anlatıcısının tanrı anlatıcı ya da kahraman dışında başka başka kişilerin gözünden de mekânın aktarımıdır. Bu durum farklı kahramanlarca mekânın yorumlanması anlamına gelir.⁷⁵

⁷⁴ Yahya Kemal Beyatlı, **a.g.e.**, s. 316-317-322.

⁷⁵ Yeşim Özdemir, **Sait Faik Abasıyanık'ın Eserlerinde Mekân Olarak İstanbul**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006, s. 18-19.

Natüralistlerse bir deneye girişmişçesine insanı incelerlerken onun varlığını inşa eden koşullardan mekânı en küçük ayrıntılarına kadar tasvir eder. Bu sebepten mekân anlatısının olayların ve kahramanların önüne geçtiği bile olur. Realist ve natüralist romanları izleyen modern romanlarda ise mekânın kişileştirilmesi ile karşılaşırız.⁷⁶ Dahası bu türle özdeşleşmiş bilinç akışı anlatım yöntemiyle mekânlar, kahramanların zihinsel süreçlerinin sonucu olarak aktarılır. Dahası mekân kullanımında metaforik ve simgesel anlatım yöntemleri kullanılır.

Türk Edebiyatında ise Tanzimat Dönemi'nde hız kazanan yenilik hareketiyle paralel olarak edebiyatta da batılı anlamdaki ilk eserlerde yeni bir mekân anlayışının vücut bulduğu söylenebilir. İlk romanımız olarak kabul edilen Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-u Talat ve Fitnat*'ında mekân kullanımı genel denilebilecek tasvirlerle yer alırken Namık Kemal'in *İntibah*'ında romanın tümünde olmasa da tasvirlerde bir adım ileri gidildiği görülür. Mahpeyker'in evinin tasviri, bir iç mekân tasviri olarak gerçekçi bir biçimde yapılmıştır denilebilir. İlk realist romanımız kabul edilen Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* eserinde ise mekân tasvirleri daha ayrıntılı ve canlı bir biçimde ele alınır. Eserdeki, Çamlıca semtinin tasviri buna örnektir. Türk Edebiyatının öncü romancılarından Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde ise mekân kullanımlarının kahramanları, olayları ve mesajları aktarmada yardımcı pozisyonda oldukları görülür. Bir başka romancımız Mehmet Rauf ise *Eylül* romanında mekânı, içinde yaşayan insan psikolojisiyle ilişkili olarak ele almıştır. Örnek olarak yazın sona ermesi ve eylül ayının, yani sonbaharın gelişiyle değişen tabiatın, çevrenin Suat kahramanının psikolojisi üzerindeki olumsuz etkileri gösterilebilir.⁷⁷ İlk usta romancımız olarak görebileceğimiz Halit Ziya Uşaklıgil'de ise hem mekân tasvirlerinin ayrıntılanarak zenginleştiği, hem de *Mai ve Siyah* romanındaki gibi renkler üzerinden simgesel bir anlatım özelliği kazandığı görülür. Ayrıca özellikle *Aşk-ı Memnu* romanında yer alan mekân, eşya ve giysi tasvirleriyle dönemin sosyal ve kültürel hayatının adeta bir portresi çizilmiştir denilebilir. Bu kısa tanıtım ve örneklerin ışığında ilk romanımız kabul edilen *Taaşuk-u Talat ve Fitnat*'tan Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*'ıyla *Aşk-ı Memnu*'suna uzanan çizgide yazarların ustalık seviyelerinin artmasıyla paralel olarak mekân kullanımının da zenginleştiği, ayrıntılandığı, sosyal hayatı ve kültürel yapısıyla dönemi yansıtan bir kimlik ve sembolik anlamlar kazandığı söylenebilir.

⁷⁶ R.Bourneur, **Roman Dünyası ve İncelemesi**, çev. Hüseyin Gümüş, KB Yay. Ankara 1989, s.107-109. Aktaran: Yeşim Özdemir, **a.g.e.**, s. 19.

⁷⁷ Yeşim Özdemir, **a.g.e.**, s. 20-24.

Tezimizin ikinci bölümünde Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Mario Levi'nin eserleri bu kez 'İstanbul daüssılası' bağlamında, mekân-kültür ve insan çerçevesi içinde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

2 DAÜSSILA NEDİR?

Osmanlı Türkçesi sözlüğünde Mehmet Kanar, daüssıla sözcüğünün karşılığını “yurdunu ve yakınlarını özleme, sıla derdi” olarak vermektedir.⁷⁸ Türk Dil Kurumu sözlüğündeki karşılığıysa “yurt özlemi”dir ve örnek olarak Reşat Nuri Güntekin’den şu cümle yer almaktadır: “Bu, daüssıla denen bir yurt acısı hastalığıdır.”⁷⁹ ‘Sıla’ kelimesi Farsça “vasala” kelimesinden gelir ve ‘kavuşma isteği, vasıl olmak, ulaşmak’ anlamındadır. O halde ‘daüssıla’ ‘kavuşmamaktan duyulan hastalık, sıla hastalığı’ olarak tanımlanabilir. Bu tanımlardaki en can alıcı nokta daüssıla kavramının sadece özlemden, geçici bir yoksunluk duygusundan, melankoliden ve nostaljiden farklı olarak bir hastalık olmasıdır. Bir yere, bir insana, hatta geçmişte kalmış bir zamana özlem duymanın verdiği burukluk ya da hafif kalp kırıklığı bu kavramı karşılamaz. Kaldı ki özlem tıpkı nostaljide olduğu gibi verdiği melankoliyle insanın kendini biraz da tatlı tatlı acıttığı bir keyfe de dönük olabilir. Eski fotoğraflara bakmak, eski plakları dinlemek, geçmişin izlerinin hâlâ tamamıyla silinmediği birkaç mekâna uğrayıp dünü yeniden yaşamak duyulan özlem karşısında dindirici olabilir. Hatta kişiye mutluluk verebilir. Burada her ne kadar somut olmasa da kısa süreliğine geçmişe yeniden kavuşma yaşanmaktadır. Öte yandan ‘gurbet’ kavramında olduğu gibi sadece “doğup büyüyen yerden uzakta olmak”⁸⁰ da ona karşılık gelmez. Çünkü daüssıla kavramının ikinci ayırt edici özelliği özlemin bir tür imkânsızlık duygusu içinde yaşanmasıdır. Zaten daüssıla kavramını tanımlarken değindiğimiz hastalık biraz da bu durumdan ileri gelir. Daüssıla her ne kadar bitme ihtimalini taşısa da, kişinin bu ihtimale sığınarak kendini avuttuğu bir yapıda değildir. Aksine, kavuşmak güçleştikçe daüssılanın verdiği acı, mutsuzluk ve hastalık artar.

Başta yaptığımız tanımda daüssılanın “yurdunu ve yakınlarını özleme, sıla derdi” olduğunu söylemiştik. ‘Yurt’ kelimesi en yüzeydeki anlamıyla “bir halkın üzerinde yaşadığı, kültürünü oluşturduğu toprak parçası, vatan demektir.”⁸¹ ‘Yurt’u bir kavram olarak ele aldığımızda ‘kişinin aidiyet hissettiği, kendini bulduğu, genel olarak kendini huzurlu ve güvende duyumsadığı, özel bir bağ kurduğu, çocuklukla olumlu duygularla kuşatıldığı bir yer’ olarak yorumlamak yanlış olmaz. Böyle bir bakış ‘Mekân, Zaman, İnsan’ bölümünde değindiğimiz Bachelard’ın ‘ev’e bakışını hatırlatır. Bachelard’a göre insan doğduğu ve büyüdüğü evlere,

⁷⁸ Mehmet Kanar, **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, Derin Yayınları, İstanbul 2003, s.249.

⁷⁹ ‘Daüssıla’ kelimesinin tanımı Türk Dil Kurumu resmi sitesinin ‘Büyük Türkçe Sözlük’ünden alıntılanmıştır: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.532acfa9c1bcc3.47838974

⁸⁰ ‘Gurbet’ kelimesinin tanımı Türk Dil Kurumu resmi sitesinin ‘Büyük Türkçe Sözlük’ünden alıntılanmıştır: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.532acfb1c26d96.3191745

⁸¹ ‘Yurt’ kelimesinin tanımı Türk Dil Kurumu resmi sitesinin ‘Büyük Türkçe Sözlük’ünden alıntılanmıştır: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.532ad099ed2172.6210094

oralarda bulduğu huzur, güven ve sıcaklığa sürekli bir dönüş içindedir ve bu sebeplerden dolayı ‘ev’ kavramı içinde barındırdıklarıyla bir ‘merkez’ konumundadır. Üstelik ‘yurt’ kelimesinin anlamlarından biri “göçebe Türklerin oturduğu çadır”dır⁸², yani bugün kullandığımız ‘ev’ kavramını birebir karşılar, denilebilir. Yurt kelimesinin içeriğini ev ya da barınılan yer olarak sınırlamak da elbette eksik kalır. ‘Yurt’un içeriği, sokak, mahalle, semt, şehir olarak genişletilebilir, dahası okul, sinema, pastane, park, kütüphane gibi mekânlarla; çocukluk, gençlik vb. gibi zaman dilimleri; anne, ilk sevgili, kaybedilmiş bir arkadaş vb. gibi yakın paylaşımda bulunduğumuz insanlar da eklenebilir. Çünkü burada önemli olan insanın ‘yurdunu’ nerede, hangi zamanda yahut insanda bulduğu, bulmuş olduğudur. Nitekim daüssıla üç türdür: Mekân daüssılası, zaman daüssılası ve insan daüssılası. Fakat bu üç tür daüssıla birbirinden çok kesin hatlarla ayrılabilir yapıda değildir. Örneğin, odağında mekân bulunan daüssıla zamansal denilebilecek bir takım unsurları da beraberinde taşıyabilir. Aynı şey insan daüssılası için de geçerlidir. Kaldı ki daüssılanın odağı bu unsurlardan ikisinin ya da üçünün bir arada değerlendirilmesini gerektirir. Dahası daüssılanın odağındaki ‘şey’ de aslında bir başka ‘şey’in temsili durumunda olabilir. Yani kişi burada aklındaki kavramı bir başka şeyle özdeşleştirerek onu bir simge haline getirmiştir. Örneğin ilk aşkına daüssıla duyan kişi aslında ‘saf aşka’ karşı daüssıla duyuyor olabilir. Nitekim daüssıla, bir kavrama yönelik de duyulabilir fakat çoğu kez bu kavram mekân, zaman, insan üçlemesi içinde cisimleştirilmiştir.

2.1 Mekân Daüssılası

‘Daüssıla’nın yurt kavramı ile ilişkisini önceki bölümde açıklamıştık. Nitekim mekân daüssılasını başta ilk anlamıyla ve en geniş ölçekte yurt, vatan ya da memleket ile bağdaştırmak yanlış olmaz. Daha dar ölçekte baktığımızdaysa semt, mahalle, sokak, ev, hatta oda mekânlarıyla karşılaşırız. Temel durum bu mekânlarla aramızda özel bir aidiyet bağının kurulmuş olmasıdır. Daüssılayı yaşatansa artık uzakta olmak yahut aynı yerde yaşadığı halde mekânın değişmiş olmasıdır. İstanbul bağlamında düşünüldüğünde dünden bugüne yaşanan hızlı değişimin sonucu daüssıla yaşanmasına çokça uygun bir mekânla karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Gerek aldığı göçleri barındırabilmek, gerekse geçen zamana ve yeniliklere uyum sağlanması amacıyla sürekli bir dönüşüm içindeki kent çocukluğumuzdan yetişkinliğimize doğru giderek bir imge halini almaktadır. Bu imgenin içinde elbette sadece

⁸²‘Yurt’ kelimesinin tanımı Türk Dil Kurumu resmi sitesinin ‘Büyük Türkçe Sözlük’ünden alınmıştır: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5336d40865b3e6.81734057 (29.03.2014).

yaşanan günün yapısal özellikleri yoktur. O günlerdeki yaşımız, ruh halimiz, yaşam deneyimimiz ve dönemin diğer özellikleri de etkilidir. Fakat Bachelard'ın da dediği gibi “mekân peteklerinin binlerce gözünde zamanı sıkıştırılmış olarak tutar”.⁸³ Yani mekân, zamanın taşıyıcılarından biridir. Fakat kökten değişimler söz konusu olduğunda, değişimin, yani bir sürecin izlerinin mekâna kazınması beklenmez. Aksine zamanın birikmiş izlerinin yerini dünün de temsilcisi konumunda olmayan, salt ‘yeni’ olarak nitelendirilebilecek yapı ya da yapılar almıştır. Öyle ki çocukluğunuzun geçtiği semti bugün hiç değişmemiş olarak görmek neredeyse imkânsızdır. Üstelik bu değişim sadece apartmanların kat sayılarının artmasıyla sınırlı kalmaz. Değişen zaman, teknolojik yenilikler, hem yaşama bakışı değiştirir hem de çevrenin yeniden düzenlenmesine yol açar. Nüfusun hızlı artışı da hem sosyal hayatın değişiminde hem de çevresel düzenlemelerde etkilidir.

Yine mekân bağlamında düşünüldüğünde bir eşyaya, örneğin kaybolan aile yadigârı bir saate ya da çok önce kapanmış bir pastanenin özel tatlılarına karşı da daüssıla duyulabilir. Burada önemli olan o eşya ya da nesne ile aranızda kurulan özel bağ ve o unsuru çevreleyen diğer unsurlardır. Nitekim sonradan o daüssıla duyduğunuz saatten edinmiş yahut aynısı olmasa da o tatlılardan yemiş olabilirsiniz ama burada onu özel yapan başka birçok unsurla daha kuşatılmış olmasıdır.

Daüssılayı üçe ayırırken odadaki ‘şey’e bakarak bir ayırım yapmak mümkündür. Oysa görüldüğü üzere daüssıla da tıpkı mekân gibi çok katmanlıdır. Nitekim daüssılanın odağında mekân olsa da onu zamandan ve insanlardan bütünüyle soyutlayarak değerlendirmek bizi tatmin edici bir sonuca götürmez.

2.2 Zaman Daüssılası

Zaman daüssılası kişinin yaşadığı bir döneme yahut kendi tarihindeki daha özel bir zamana karşı duyduğu daüssıladır. Burada döneme karşı duyulan daüssıla daha çok çevreye yönelik olarak algılanabilir. Böyle bakıldığında içeriği zengin bir yapıyla karşılaşırız. Örneğin 1920’li yıllara daüssıla duyan kişinin odağında ‘zaman’ olsa da, kavramın içi oldukça kalabalıktır. O dönemdeki sosyal hayat, kültürel faaliyetler, alışkanlıklar, yapılar, giysiler, hatta hitap ve konuşma biçimleri gibi çok sayıda unsur aynı başlık altında toplanmıştır. Bu türlü bir genel bakış, yaşanan zamandan memnuniyetsizliğin, hastalık derecesinde bir geçmişe dönme ve kendini yeniden bulma isteğinin sonucu olur çoğu kez. ‘Yeni’ zaman ‘yeni’ yüzüyle kişiye bir nevi aidiyetsizlik, eksiklik, yaşamsızlık ve benzeri olumsuz duygular hissettirmektedir.

⁸³ Bachelard, a.g.e., s.36.

Zaman daüssılası kişinin kendi yaşamına yönelik de olabilir. Gençlik ya da çocukluk çağının özlenmesi gibi... Kişi o günlerdeki yüzüne, yaşamına, duygu dünyasına karşı üstelik geriye dönüşün imkânsızlığıyla acı bir hasret duyar. Burada, odakta kişinin hayatının bir kesiti yer alır. Elbette bu kesit de çevresel faktörlerle kuşatılmıştır ama kişinin kendi yaşamsal deneyimleri vardır. Fakat bu türlü bir daüssıla kişinin hayatının temel dönemleri denilebilecek bebeklik, çocukluk, gençlik, yetişkinlikle elbette sınırlandırılmaz. Dönemsel daüssılayla da ilişkili olarak kişi ilkokul yılları, lise zamanı, ilk flörtünü yaşadığı zaman gibi hayatında iz bırakmış, onu derinden etkilemiş zamanlara karşı da aynı durumu yaşayabilir.

2.3 İnsan Daüssılası

İnsan daüssılası kişinin hayatını derinden etkilemiş ve özel duygularla bağlı olduğu fakat artık bir arada olmadığı ya da olamadığı bir insana ya da insanlara karşı duyduğu hastalık derecesindeki özlemdir. Bu özlem belirli bir kişiye karşı olabileceği gibi bir 'insan tipine' ya da insanî bir özelliğe, bir duyguya karşı da olabilir. Bu durumda geçmişte az ya da çok yaşanmış duygular, artık ya eksiktir ya da hiç yoktur. Güvenilir bir dost arayışı ya da kişinin ona şefkat gösterecek birine duyduğu özlem gibi... Böyle bakıldığında daüssıla kimlik ve kişisel tarihle doğrudan ilgilidir. Çoklukla erken kaybedilen anne baba, kardeş, sevgili, eş bu türlü bir daüssılanın ortaya çıkması bakımından zemin hazırlar denilebilir. Öte yandan daüssıla duyulan kişinin ölmüş olması gerekmez. Kavuşulamayan sevgili ya da ayrılmış ve bir daha bir araya gelmenin imkânsız görüldüğü bir durum, kaybedilen bir dost, eski komşular, çocuklukta mahalle arkadaşlarına bile daüssıla duyulabilir. Elbette örnekleri çoğaltmak mümkün... Ama açıkça görüldüğü üzere buradaki esas nokta daüssılanın odağında insanın olmasıdır.

3. ABDÜLHAK ŞİNASI HİSAR HAYATI VE ESERLERİ

Abdülhak Şinasi Hisar'ın çocukluğu, dönemin İstanbul'unun gözde semtlerinden olan Rumelihisarı, Çamlıca ve Büyükkada'da geçmiştir.⁸⁴ İlk bakışta pek önemli görünmeyen bu ayrıntının Hisar'ın gelecekteki yaşantısını, özellikle de edebiyat hayatını çokça etkilediğini söylemek yanlış olmaz. Öyle ki bu mekânlar Hisar'ın eserlerinde tekrar tekrar hatırlanacak, zaman içinde derinleşen izler bıraktıkları söylenerek adeta hep yeni baştan yaşanmak istenecektir. Nitekim Hisar, gerek kurgu gerekse anı türünde olan bütün eserlerinde belleğinde gezintiye çıkmış yazar/anlatıcı kimliğiyle, çocukluk mekânlarına ve insanlarına bir daha bakarken gördüğü her şeyi; duyguları, renkleri, dokuları ve daha pek çok ince ayrıntısıyla kimi zaman 'geçmiş' ile 'şimdi'nin ayırıcısının kaybolduğu bir çizgide aktaracaktır. Nitekim bu ipucu, Hisar'ın eserlerinde geçen ve anlatıcının çocukluk günlerini anlattığını açık açık söylediği mekânların, insanların, olayların vs. otobiyografik özellikler taşıdığı ihtimalini güçlendirir. Şöyle ki Hisar'ın her ne kadar *Boğaziçi Mehtapları*, *Boğaziçi Yalıları*, *Boğaziçi Köşkleri* eserleri anı türünde olsa da, *Çamlıca'daki Eniştemiz*, *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı* ve *Şeyhliği* ile *Fahim Bey ve Biz* eserleri roman türündedir. Fakat yazarın gerek biyografisi gerekse anı türüyle olan sıkı ilişkisi bu 'kurgu' eserlerin de gerçek yaşamından, üstelik epey de kuvvetli izler taşıdığını düşündürmektedir.

Hisar, Galatasaray Lisesi'ndeki eğitimini yarım bırakarak Paris'e gitmiş, 1905 ve 1908 yılları arasında burada kaldığı dönemde *Ecole Libre des Sciences Politiques*'te eğitim almıştır.⁸⁵ Burada geçirdiği günlerde Paris'in "sanat ve edebiyat adamlarının toplandığı Quarter Latin'e devam et[miş]; Maurice Barrès, Jean Moréas, Emile Faguet, Henri de Régnier, Jean Cocteau, Anatole France ile tanış[mıştır]."⁸⁶ Bu bilgiler, gerek Galatasaray'daki eğitiminin gerekse Paris'te geçirdiği sürenin onun edebiyatı üzerinde etkili olduğunu düşündürür. Öyle ki ilerleyen yıllarda yazarlığı, eserlerinin önsözünde yer alan biyografisinde "Maurice Barrés, Anatole France ve Marcel Proust'tan yola çıkmakla birlikte, bütünüyle kendine özgü üslupla yazdı ve öylece tanındı"⁸⁷ şeklinde yorumlanacaktır.

⁸⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, *Çamlıca'daki Eniştemiz*, Yapı Kredi Yayınları, 3. Basım, İstanbul, Şubat 2011, s. 1.

⁸⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, *a.g.e.*, s.1.

⁸⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, *a.g.e.*, s.1.

⁸⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, *a.g.e.*, s.1.

Hisar, 1921 yılında İleri Gazetesi'nde yazmaya başlamış, bunu Dergâh ve Yarın dergilerindeki eleştiri, deneme ve şiirleri ile Cumhuriyet döneminde Varlık, Ülkü, Muhit, Ağaç ve Yeni İstanbul Gazetelerinde yayımlanan yazıları takip etmiştir.⁸⁸

Bir süre “Fransız ve Alman şirketlerinde, Osmanlı Bankası'nda, Reji İdaresi'nde”⁸⁹ çalışmıştır. 1931'de Dış İşleri Bakanlığı'nda çalışmak üzere Ankara'ya yerleşmiştir.⁹⁰ İstanbul'dan uzak kaldığı bu dönemde *Fahim Bey ve Biz* (1941), *Çamlıca'daki Eniştemiz* (1942) ve *Boğaziçi Mehtapları'nı* (1942) yazmıştır. Genel bir bakışla İstanbul daüssılası ile köşk yaşantısı ve çocukluk günleri daüssılası bu eserlerin genel atmosferini oluşturmaktadır ki Ankara'da yazılmış olmaları bu önemli İstanbul yazarı açısından oldukça manidardır. Aynı otobiyografik bakışla bu eserlerdeki İstanbul daüssılasının gerçekte yaşanmış olduğu ve bu durumun eserlere yansıdığı yorumunda bulunabiliriz. Nitekim Hisar, Ankara'da geçirdiği yılların ardından 1948'de İstanbul'a döndüğünde “Ayaspaşa'da Boğaz'ı gören bir apartmana yerleş[miştir].”⁹¹

Hisar'ın diğer eserleri; anı türünde *Boğaziçi Yalıları* (1954), *Geçmiş Zaman Köşkleri* (1956), *Geçmiş Zaman Fıkraları* (1958); roman çalışmaları ise *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*, (1952). *İstanbul ve Pierre Loti* (1958), *Yahya Kemal'e Veda* (1959), *Ahmet Haşim: Şiir ve Hayatı* (1963) anı/biyografi türündeki eserleridir. Ayrıca *Aşk İmiş Her Ne Var Âlemde* (1955) isimli bir antolojisi çalışması bulunmaktadır. Yazıları, 2008 yılında N. Turinay tarafından derlenmiş, *Kitaplar ve Muharrirler-1,2* adıyla yayımlanmıştır.⁹²

⁸⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s.1.

⁸⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s.1.

⁹⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s.1.

⁹¹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s.1.

⁹² Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s.1.

3.1 *Çamlıca'daki Eniştemiz*

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında yazar olduğunu söyleyen ‘anlatıcı’ kahramanı çocukluğunun en ilginç simalarından biri olan, halasının eşi Hacı Vamık Bey’i ve onun Çamlıca’daki köşk hayatını anlatmaktadır. Eserde, ölümüne dek geçen zamanda Hacı Vamık Bey ile Çamlıca’daki köşkünün ve içinde yaşanan hayatın geçirdiği değişimler özdeşleştirilerek aktarılır. Bu özdeşlik bize, ‘Mekân, Zaman, İnsan’ bölümünde açıkladığımız bu üç kavramın birbirinden ayrılmazlığını ve karşılıklı etkileşimini örnekler niteliktedir.

Yazar, kendisinde iz bırakan bu biraz da ‘tuhaf’ adamı tanıtmakla işe girişir. İlkın, eser boyunca türlü örneklerle birçok kez duyacağımız lakabı ile tanışırız:

“Hacı Vamık Beyefendi diye çağırıldığı halde çok kere de sadece Deli Vamık Bey diye yâd edilirdi. Akrabalarımız yahut tanıdıklarımız onun hakkında her zaman “Divânenin biri!” dedikleri gibi, biz çocuklar bile aramızda ona bazen “Çamlıca’daki eniştemiz”, bazen de “Deli eniştemiz” derdik.”⁹³

Lakabında da açıkça belirtildiği üzere ‘deliliği’, türlü huysuzluklarının hoş görülmesini sağlamanın yanı sıra onun en ilgi çekici yönüdür de. Nitekim yazar, çocukluk günlerinde çok da anlam veremediği bu deliliği tahlil etmeye çalışmamış, bu delilikle birlikte ortaya çıkan gülünç durumların keyfini çıkarmıştır. Fakat ‘delilik’ olarak tanımlanan bu hal enişteyi ve o günleri özel yapan, hatta hatırlanmalarına, -romanın isim seçimini de göz önünde bulundurursak- belki de *Çamlıca'daki Eniştemiz*’in yazılmasına sebep olan en önemli unsurlardan biridir, denilebilir. Oğuz Cebeci’ye göre de “metnin en önemli özelliklerinden biri (...), bu “delilik” olgusunun etraflıca tasvir edilmesidir.”⁹⁴ Şöyle ki:

“Anlatıcı ses, delilik üzerine fikir yürüttüğü giriş bölümlerinde, insanların çoğunluğunun yarı iradeli-yarı deli olduğunu, bu durumun “rasyonel düşünmeyi hayatın temeli sayan mantık”ımız açısından bir sorun oluşturduğunu söyler. Gerçek delilerse, böyle bir çelişki yaşamadıkları için, herhangi bir problemin farkında değillerdir. (...) Bu tip, gündelik hayatın ortalama davranışlarının dışına çıkan ve bazen bu özelliğiyle, çevresinde yeni duyarlıkların ve farkındalıkların ortaya çıkmasına önyak olan bir kişiliği temsil eder. Yukarıda anlatılanlar

⁹³ Abdülhak Şinasi Hisar, a.g.e., s. 8.

⁹⁴ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler; Parodi, Satir ve İroni**, s.259.

çerçevesinden bakıldığında, *Çamlıca'daki Eniştemiz*'in bir tür "deliliğe övgü" (praise of folly) tavrı taşıdığı ve bu gelenek içinde düşünülmesi gerektiği kanısındayız."⁹⁵

İşte eserdeki bu 'delilik' olgusuyla ilişkili olarak, yazarın çocukluk günlerinden sanki en derin izi enişte bırakmıştır ve belki de geçmişe yeniden dokunmak için onun bıraktığı bu izlerin peşinden gitmelidir... Nitekim yazar, -romanın yazıldığını söylediği zaman düzleminde-eniştesinin fotoğrafına dalmış bakarken o anı şöyle yorumlar:

"Etrafındaki hayat sanki hâlâ çağılıyor. Onu biraz titremiş ve oynamış bu resimde içinde yüzdüğü hayatın sularında kımıldıyormuş gibi görüyorum. Ve buna baktıkça kendisinin ve etrafındakilerin çocukça, mütevekkil, dindar ve gönüllü hayatlarını hatırlıyorum. Deli eniştemizin etrafını dinleyen gözleri, gûya bir anahtar gibi, şimdi bana bütün o âlemi açıyor. Ve ben de gûya rûya görür gibi, kendimi o eski zaman içinde buluyor, şimdi içimde artık susmuş olan bütün o hayatın çağılığını hatırlayarak, eski sesleri ve eski lezzetleri duyuyor gibi oluyorum."⁹⁶

Fakat elbette enişte, yazarın geçmiş yolculuğuna çıkmasının hem tek sebebi, hem de bu yolculukta tek karşılaştığı değildir. O günleri unutulmaz yahut tekrar tekrar hatırlanır yapan bütün bir dönemin unsurları, yazarın o günlerdeki ruh hali, mekânın ve çevrenin bir arada yarattığı adeta büyümlü bir zaman dilimidir. Yazar, eniştenin deliliğiyle belki de en üst noktasını yahut 'özel çeşnisini' bulan bu zamanı şöyle tanımlar:

"(...) o bizi hemen daima Çamlıca'nın latif, hafif, bahar havasına benzeyen bir lâtife, çocukluk ve gülme havasına sürüklüyordu."⁹⁷

Boğaziçi'nde oturdukları yalıdan pek çıkmayan bu çocuk için eniştesine yaptığı ziyaretler, onun tuhaf alışkanlıkları, ileri geri lafları, birlikte çıktıkları geziler en neşeli, en canlı ve adeta bir hayal gibi yaşanmış hatıralardır. Yazarın geçmişe dönüşü, ilkin bir fotoğrafın ona düşündürdükleriyle olsa da hatıralara daldıkça gerisi iplik söküğü gibi kolayca çözülerek, artık her hangi bir aracıya da gerek duymaksızın gelecektir. Artık 'aracı', eserin odağında bulunan eniştedir. Nitekim anlatı sadece eniştenin yapıp ettiklerinden yahut kişilik özelliklerinden ibaret değildir, onun aracılığıyla dalınan 'geçmiş' âlemini de kapsar. Yazar,

⁹⁵ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 259.

⁹⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 13.

⁹⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 8.

mekânları ve insanları ile o günlerin ruhunu artık başka bir gözle görmekte ve tahlil etmektedir. ‘Geçmiş’ çalışma boyunca daha pek çok kez karşılaşacağımız üzere Hisar için en önemli anahtar kelimelerden biridir.

Genel olarak bakıldığında, romandaki enişte kahramanı, özlem duyulan çocukluğun, çocukluktaki çevrenin, evlerin, semtlerin, âdetlerin, masumaneliğin, kaygısız gülüşlerin odak noktasına dönüşerek bir daüssıla nesnesi haline gelmiştir. Artık dönülemeyeceği bilinen bir geçmiş, çok önce kaybedilmiş eniştenin ardından tüm bu hatırlayışlar, dahası geçmişi yazıya geçirmek, Harvey’in kuramını hatırlarsak geçip giden zamanı ‘yazıyla’ mekâna sabitlemek, başka bir deyişle ölümsüz hale getirmek yahut ‘yaşanmış’ zamanı ‘sonsuz’ denilebilecek bir düzleme taşımak, bu daüssılayı dindirmeye yönelik girişimler olarak yorumlanabilir. ‘Mekân ve Edebiyat’ bölümünde yazının bellekle ilişkisini ve yazara, geçmiş anları ‘yeniden yaşama’ olanağı verdiğini söylemiştik. Böyle düşünüldüğünde yazar kahramanının (Hisar?) daüssılasının asıl odağında ‘geçmiş’ bulunduğunu da varsayabilir ve türlü şekillerde (örneğin Enişte kahramanı ile) cisimleştirilip yazı aracılığıyla yeniden yaşanarak dindirilme çabasına girişildiği de söylenebilir. Dahası yazarın çocukluğunda fark edemediği, belki de üzerinde durmaya gerek duymadığı ayrıntıların eserin yazıldığı zamanda tahlil edilmeye ve anlanmaya çalışılması da enişteye yakınlaşma, daha çok özümseme ve bu yolla daüssılanın azalması amacına yönelik olarak algılanabilir. Aynı durum ‘geçmiş’in hatırlanması, daha ayrıntılı bir bakış açısıyla yeni baştan yorumlanması, yeniden yaşanarak ve anlanarak o günlerle bütünleşmesi için de düşünülebilir.

Cebeci’nin konu hakkındaki yorumu şöyledir:

“(…) anlatıcı ses “çocukluk saflığı” ile “olgunluk çağı” kötümserliği arasında bölünmüş bir kişiliği yansıtır. Bu kişiliğin, dünyaya yetişkinlik hayatından bakışı, insan doğasının rasyonel olmadığına, iyi ve insafli olmadığına, insanlar arasında iletişimin mümkün olmadığına inanan bir kötümserin bakışıdır. (...) Çamlıca’daki köşk, hala ve enişte, “çocukluk zamanı”nın mekân ve kişileri olarak, anlatıcıya, gündelik hayatın ve yetişkinliğin sorunlarından kaçınma olanağı sağlar. Anlatıcı kaçma ihtiyacındadır; çünkü, “çocukluk zamanı”nın saflığı ve sevinçleri, “yetişkinlik zamanı”nda düş kırıklıklarına dönüşmüştür. Metne kendine özgü dokusunu kazandıran da bu “yetişkinlik çağı karamsarlığı”nın, “çocukluk çağı kaygısızlığı”yla karşılaştırılmasıdır diyebiliriz. Çocukluk, geçiciliği vurgulanan ve kaçınılmaz bir kadere

yöneldiği okuyucuya hissettirilen bir “altın çağ” olarak, anlatı boyunca, tekrar tekrar kurgulanır ve yitirilir.”⁹⁸

Cebeci'nin yukarıdaki yorumunda altını çizdiği ‘Altınçağ fikri’, bir tür cennet teorisiyle bağdaştırılarak Hisar’ın hemen hemen tüm eserlerinde ‘geçmiş’ ve ‘İstanbul’ daüssıllarıyla ilişkili olarak pek çok kez karşımıza çıkacaktır.

a) Eski Çamlıca

Odağında ‘geçmişe dönüş’ ve ‘Deli Enişte’nin -zaman daüssıllası ve insan daüssıllası-bulunduğunu söyleyebileceğimiz eser çevresel koşullar ve mekânlarla, özellikle de Çamlıca mekânıyla kuşatılmış durumdadır. Nitekim eserdeki bir diğer daüssılla mekâna yöneliktir. Bu anlamda Çamlıca mekânı, hem yazarı var eden unsurlardan biri, hem de mekân daüssıllasının nesnelere biri olarak *Eski Çamlıca* bölümünde gidiş yoluyla birlikte şöyle anlatılmaktadır:

“İsimleriyle birer şiir yatağı olan güzel yerler başlardı. Çamlıca’nın etrafına dağılmış semtler, mahalleler, setler, sokaklar, geçitler, köşe başları, hayat tadı bakımından, hep kıymetli olan ve birer üstat tarafından konmuş benzeyen isimler taşır. Bunların her biri insana burada yaşamak sevgisini aşıl原因 ve gençlik zamanlarının aşkını hatırlatan büyü kelimeseldir. Ötede beride Fıstıkağacı, Bağlarbaşı, Servilik, Nuhkuyusu, Nakkaş tepesi gibi saffetli ve şiirli isimler duyulur. İnsan buralarda “Keşke uzun bir ömrüm olsaydı da zamanlarımı bu yerler arasında taksim ederek her birinde ayrı ayrı seneler yaşayabilseydim” diyen bir tahassüre dalar.”⁹⁹

Bu bölümde Çamlıca’ya gidiş, hâlihazırdaki dünyadan bir masal diyarına geçiş gibi anlatılmıştır. Mekâna adeta ‘büyülü’ izleniminin verilmesi sonraki satırlarda ve eser boyunca yer yer devam edecektir.

“(…) İstanbul’un hemen her yanından görünen camisiyle Altunizade, o güzel ve uzun koşu yolu ve onlarla birlikte, Çamlıca’nın yüksekliği başlardı. Bu yollarda dakikadan dakikaya âdeta yükseldiğini, güya neşesinden çağlayan bir sessiz çalgıya sarılıyor ve bu ruha kendim de içimden yüксеle yüксеle varıyormuşum gibi, Çamlıca’yla dolduğumu duyardım.”¹⁰⁰

⁹⁸ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 260-261.

⁹⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 24-25.

¹⁰⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 25.

‘Yükseklik’ özelliği; bir yere, bir nesneye yahut kimseye kutsallık atfetmede, mitolojik zamanlardan beri yaygın olarak kullanılagelmiştir. Tanrı’nın pek çok kültürde gökte düşünülmesinin yanı sıra Türk kültüründeki ‘ulu çınar’ gibi yerleşmiş benzetmeler buna örnektir. Bir tepe üzerine kurulu olan Çamlıca, bu özelliğinin vurgulanmasıyla, adeta ona yaklaştıkça coşan duygularla ve manevi anlamda bütünleşme ile kutsal bir mekânı çağırır. Çamlıca’ya atfedilen ululuk havasına daüssıla açısından baktığımızda bu özelliğin mekâna diğerlerinden ‘farlılık’, ‘ulaşılmazlık’, ‘sonsuzluk’ gibi özellikler yüklediğinden bahsedilebilir. Aşağıdaki satırlar da yazarın Çamlıca’ya bakışındaki kutsiyet havasını destekler:

“Çamlıca’nın niçin böyle yüksek ve havasının da bir buhurandan yükselen kutsî kokular gibi tesirli ve titrek olduğunu bilirdim. Bu, muhakkak, bütün güzelliklerin iç içe geçerek birleşmeleriyle, iyi atılmış pamuklar gibi hâsıl ettikleri bir yükselişi ve biz bütün bu lezzetlerin kabarcık sathına çıkmış oluyor, güneşten âdeta çıtırdayan bir tabiata eriyorduk. Ve toprak feyizlerinin taşıdığı, her otun boy attığı, her çiçeğin kokular saldığı, her neşenin açıldığı, her sesin saflaştığı bu yükseklikte tıpkı kaynayan sular üstünde buğu bulunduğu gibi, sıcağın, tabiatın nefesinden, çiçeklerin buhurandan tüten kokulardan, güneşin parıltısından, böcek seslerinden ve bütün hazlarından doğma bir buğu içinde yüzüyorduk.”¹⁰¹

Yukarıdaki satırlarda, ‘çiçek kokularından güneşin ışıltısına, tabiatın güzelliğinden neşesine, saflığına ve etrafı saran buğuya’ dek verilen özellikler ve benzetmelerle Çamlıca mekânının bir ‘cennet’ tasviri gibi aktarıldığını söyleyebiliriz. Bu da yukarıda değindiğimiz kutsiyetin bir adım öteye götürülmüş halidir. Bu ‘cennet’ misali mekânın yazarda nasıl olağanüstü bir imge mekânına ve sonrasında da daüssıla nesnesine dönüştüğünü, aynı özellik bağlamında ancak ölümünden sonra kavuşulabilecek olması itibarıyla de daüssıla durumunda var olan ‘imkânsızlık’ duygusunu barındırdığını söyleyebiliriz. Fakat tüm bu ‘olağanüstü’ özelliklerine rağmen yazarın çocukluğunda bile Çamlıca’nın asıl ‘eski’ günlerinin daha güzel olduğundan bahsedilmektedir ki bu, yazarın daüssılasındaki ‘imkânsızlık’ durumunu katmanlandırır. İstanbul’un özellikle geçen yüzyılda hızlı bir değişim yaşadığından ve bu değişimin çoğu kez geçmişten kopuk olarak gerçekleştirildiğinden, dolayısıyla bu girişimlerin merkezinde dünden bağımsız bir yenilik anlayışının olduğundan, bu durumun da daüssıla oluşmasına zemin hazırladığından bahsetmiştik. Bu noktada yazar kahramanının, geçmişe olan tutkunluğu düşünüldüğünde hiç ‘yaşanamadığı ve yaşanamayacağı halde’, durumun içerdiği imkânsızlık

¹⁰¹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 26.

duygusuyla, ona aktarılan ‘Eski Çamlıca’ mekânına karşı da daüssıla duyduğunu söylemek yanlış olmaz. Eserde Çamlıca mekânları; yazarın çocukluğunda dinlediği, öğrendiği fakat ‘yaşayamadığı’ Eski Çamlıca, çocukluğunda ‘yaşadığı’ Eski Çamlıca ve eserin yazıldığı zamandaki Çamlıca ve bugünden bakıldığında artık okur için ‘Eski’ olan Çamlıca olarak yer almaktadır... Eserde, bu bölümün başlığının *Eski Çamlıca* olması da zamansal açıdan birden fazla Çamlıca mekânına ya da ‘Çamlıca’ mekânın tek bir olgu olarak eserde zamansal ve nitelikleri bağlamında katmanlı yapısına gönderme niteliğinde okunabilir. Şöyle ki:

“Yazık ki o zamanlar bile Çamlıca’nın inhitat devrinde olduğu söylenirdi ve yaşlı hanımlar bizlere “Çamlıca’nın asıl civevli zamanı Sultan Aziz devrindeydi! Çamlıca’yı asıl o zaman görmeliydin!” derlerdi. Biz ancak onun bağbozumuna yetişmiştik. Filhakika bütün eski köşklerin şimdi ihtiyarlıktan çöktükleri meydandaydı. O zamanlar bile, Çamlıca, pembe hotozları altında saçları ağarmaya başlayan, artık orta yaşlı kadınların hiçbir kıskançlığını celbetmeyen ve genç yaşındakilerce vaktindeki şöhretine şaşıtkları bir eski zaman güzeline dönüyordu. (...) Daha hâlâ Çamlıca’nın mazesini bilenler ve söyleyenler çoktu. Bu eski zaman adamlarının birine “Çamlıca da sanki nedir?” deseniz bir kâfirin küfrünü duymuş gibi “Çamlıca mı? Allah!..” diyecek ve gönlüne hücum eden muhabbetli hâtıralarla gözleri yaşaracaktı!”¹⁰²

Hisar’ın ‘yaşayamadığı Eski Çamlıca’ ile söyleyecekleri bu kadarla da sınırlı kalmaz. Yazınsal olarak büyük bir coşkunun sonucu olduğunu hissettiren iştahlı satırlarla bu mekânı methetmeye adeta doyamaz:

“Daha, Çamlıca demek, bütün Osmanlı devrinin son ihtişamları demektir. Çamlıca demek, Sultan Aziz devrinin atları, arabaları, avları, köşklere, debdebesi ve tantanası demektir. Daha, Çamlıca demek, bir evliyaya benzeyen ihtiyar Sami Paşa’nın bir dergâha benzeyen kalabalık köşkü, seslerini hâlâ uğultulu rüzgârlar gibi duyduğumuz Namık Kemal-Sezai neslinin bu semte methiyeleriyle verdiği mânalar, hürriyet şairi Abdülhak Hâmid’in Suphi Paşa korusundaki kayası, birçok zarafet hâtıraları, atlar, arabalarla gezilen yerler, Çamlıca demek hâlâ daha böyle aşk hâtıralı ve şiirli, güzel ve biraz baş döndürücü bir semt demektir. Bütün bunlar Çamlıca’nın daha unutulmamış mazesini örüyor, dokuyordu.”¹⁰³

¹⁰² Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s.26-27.

¹⁰³ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s.27.

Bu satırlardan da anlaşıldığı üzere Hisar'ın, yaşayamadığı Eski Çamlıca semtinin bütün bu güzelliklerinin yanında hayran olduğu bir başka özelliği tamamıyla 'milli' bir hüviyete sahip olmasıdır. Bu usta İstanbul yazarının 1887- 1963 yılları arasında yaşadığını düşünürsek, Birinci Meşrutiyet(1879) ve İkinci Meşrutiyet(1908) dönemlerindeki çocukluğu ve ilk gençliği, Milli Mücadele Dönemindeki yetişkinliği ve Cumhuriyet dönemindeki olgunluk zamanı değerlendirildiğinde, bu günlerinin, hızlı bir batılılaşma, çökmekte olan bir imparatorluğun son demlerinin sızısı, siyasal karmaşa, bağımsızlık uğraşı ve yeni bir devletin kendini gerçekleştirme sancuları arasında geçtiği söylenebilir. Üstelik 'yazar' kahramanının eserde yaşadığı dönem de -daha pek çok benzerlik gibi- Hisar'ınkiyle birebir örtüşmektedir. Bu noktada, Hisar'ın ya da 'yazar' kahramanının Osmanlı olarak doğması ama Osmanlı'nın son ihtişamına, Sultan Aziz Devri'ne, Namık Kemal'in estirdiği vatanseverlik ve hürriyet rüzgârına, Tanzimat Dönemi'ne ve -bir yanıyla gelenekçiliği elden bırakmayan- aydınlarına, kısacası bütün o devre karşı da bir 'dönem daüssılası' içinde olduğundan söz edilebiliriz. Nitekim konuya tarih perspektifinden bakacak olursak Sultan Aziz hükümdarlığında, hem Çamlıca semti özelinde hem de genel itibarıyla İstanbul'da çokça şatafatlı günler yaşandığı bilgisiyle karşılaşırız. Öyle ki başta halkçı bir görünümde olan Sultan Aziz'in, Ali Paşa'nın ölümünden sonraki değişimini ve rüşvete kapılmasını, nitekim nasıl bir sefahat hayatı yaşanmaya başlandığını Reşat Ekrem Koçu şu sözleriyle anlatmıştır:

“(…) Tanzimat Devri bu ölümle kapanır, uyanık mutlakiyeti Abdülaziz'in kör istibdat devri takip etti. Evvela saray halkı kabardı, 5000 kişiyi geçti, devlet erkânının mevkilerini muhafaza kaygısıyla hükümdarın yersiz arzularına karşı gelmekten çekinmeleri Abdülaziz'e büsbütün cesaret verdi; yeni saray ve köşkerin inşası ve dalkavuk bendegâna lüzumundan fazla yapılan ihsanlar, büyük gayretlerle düzenlenir gibi görünen devlet hazinesini tam iflas felaketine doğru sürüklemeye başladı. Abdülaziz'in horoz ve koç dövüşürme merakı ve galip gelen hayvanların boyunlarına elmaslı nişanlar taktığı rivayetleri saltanatının bu sonuncu devrine yakıştırlan şeylerdir. ”¹⁰⁴

Yukarıdaki alıntıda bahsedildiği üzere “saray halkının 5000 kişiyi geçmesi, yeni sarayların ve köşkerin inşası”, hatta dövüşlerin sonunda hayvanlara elmas takma hadisesi, ziyankârlıkla karışık şatafatlı günlerden geçildiğini, son derece yersiz abartılı harcamalarla bir sefahat hayatının yaşandığını açıkça ortaya koyar. Konumuzla bağlantılı olan tam da bu noktadır.

¹⁰⁴ Reşat Ekrem Koçu, **Osmanlı Padişahları**, Doğan Kitap, 6. Basım, Mart 2003, s. 540.

Çünkü bu safahat havası içinde Sultan Aziz devrinde zamanın gözde semtlerinden Çamlıca'nın en şatafatlı günleri yaşanır.

Üstelik Hisar'ın Eski Çamlıca hayranlığı, -kendisinin de bir önceki alıntıda belirttiği üzere- biraz da kendinden önceki kuşağın Namık Kemal, Sami Paşazade Sezai, Recaizade Mahmut Ekrem gibi önde gelen yazarlarının eserlerinde bu semte ilişkin yaptığı tasvirler ve övgülerden ileri gelmektedir. Örneğin Namık Kemal'in *İntibah* romanının giriş bölümünde yaklaşık beş sayfa kadar bahar mevsiminde Çamlıca anlatılır. Bu bölüm bir mekân tasvirinden ziyade Hisar'ın da değindiği üzere adeta bir "methiye"dir. Dahası Kemal, bu giriş bölümünün sonunda -itirafta bulunurcasına- "Maksadımız, Çamlıca'yı tarif için, baharın niteliklerinden romanımıza bir giriş yapmaktır"¹⁰⁵ dese de tatmin olmamış gibi sonraki bölümde de İstanbul üzerinden Çamlıca tasvirlerine devam eder. Aşağıda, yine Kemal'in *İntibah* romanından birkaç örneğini sunduğumuz şu tasvirler de göstermektedir ki Çamlıca, dönemin sosyal hayatında güzellikleri ve etkileyiciliği ile halk ve sanatçılar için odak noktası haline gelmiştir:

"İstanbul'u iyi tanıyanlar bilirler ki, Çamlıca Köşkü, insanın içini açma, ruhunu okşama bakımından, ilkbaharı aratmaz. Yapısı şöyle dursun, bulunduğu mevki bile İstanbul'un en güzel bir yeridir."¹⁰⁶

"Çamlıca öyle ibretle görülecek bir yerdir ki, insan çeşmesinin yanına çıkar da başını kaldırıp etrafına bakınırsa gökyüzünün önünde, tabii, sınaî, fenni nice yüz bin çeşit güzelliklerden meydana gelmiş bambaşka bir âlem görür. (...) Çamlıca'ya cennet-i âlânın yere inmiş bir parçası denilse yeridir. Tanrı, yeryüzündeki âb-ı hayat yaratmayı irade etseydi o güzelliği muhakkak Çamlıca suyuna verirdi.

Bundan aşağı yukarı sekiz yıl önce orada güneşin doğuşunu seyretmiştim. Gökyüzünden yeryüzüne nur yerine ruh yağıyor sandım."¹⁰⁷

Yukarıdaki alıntılardan yola çıkılarak, Namık Kemal'in 1840-1888 yılları arasında yaşadığı¹⁰⁸ ve 1873-1876 yılları arasında *İntibah*'ı yazdığı¹⁰⁹ düşünülürse, bu satırlarda 1887'de doğan Hisar'ın yaşayamadığı Eski Çamlıca mekânının anlatıldığı söylenebilir.

Yine aynı devirden, on yıllık bir ara ile Recaizade Mahmut Ekrem'in 1889'da yazdığı *Araba Sevdası* romanı da dönemin Çamlıca'sına, özellikle de Çamlıca Bahçesi'ne dair pek çok tasvir

¹⁰⁵ Namık Kemal, *İntibah*, İnkılâp Yayınları, İstanbul, s. 15.

¹⁰⁶ Namık Kemal, *a.g.e.*, s. 16.

¹⁰⁷ Namık Kemal, *a.g.e.*, s. 17/2.

¹⁰⁸ Vikipedi, Namık Kemal maddesinden yararlanılmıştır: http://tr.wikipedia.org/wiki/Nam%C4%B1k_Kemal (26.04.2014).

¹⁰⁹ Vikipedi, *İntibah* maddesinden yararlanılmıştır: <http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0ntibah> (18.03.2014).

içermektedir. Hatta *İntibah*'ta başkahraman Ali Bey'in, *Araba Sevdası*'nda da Bihruz Bey'in tanıtımından önce, her iki roman da bu mekânın anlatımı ile başlar. Çamlıca bahçesi mekânı Ekrem'in gözünden genel düzeni ile şöyle tanıtılır:

“Burası Çamlıca Bahçesi namıyla İstanbul'da en evvel tanzim ve küşat olunmuş [*düzenlenip açılmış*] olan bahçedir. Birkaç zamandan beri rağbet-i ammeden [halkın beğenisinden] bütün bütün mehur [*uzak*] olduğu cihetle [*için*] ekser eyyamda [*çoğu günler*] kapıları kapalı durur.

Yazın ve bahusus baharlarda bu bahçeyi açtırıp da aşağıdaki kapıdan içerisine girerseniz beş on kadem [adım] ilerleyerek etrafınıza bir nazar ediverince muazzam ve mamur bir ravza-i dilküşa [büyük ve imar edilmiş bir iç açıcı bahçe] içinde bulunduğunuza derhal kail olursunuz [inanırsınız].¹¹⁰

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılmaktadır ki Çamlıca Bahçesi, eserin yazıldığı günlerde -mevsimin de müsait olmaması sebebiyle- eski popüleritesine sahip değildir. Yani ‘en civcivli günleri’ olarak nitelendirilen zamanında değildir. Ama yine de güzellikleri ile yaşamaya ve -eskisi kadar olmasa da- yaşanmaya devam etmektedir.

Bu bölümde Çamlıca Bahçesi'nin içinde “salkım, aylando, atkestanesi gibi saye-dar [*gölgeli*] ağaçlar ile orta yerlerde ca-be-ca mağrus [*yer yer dikilmiş*] çınar, kavak, manolya, salkım söğüt”¹¹¹ ağaçlarının bulunduğu, biraz ileride “kulübe tarzında muntazam ve matbu [*güzel*] ufak ufak binalar”¹¹² olduğu söylenir. Burayı da geçince bir göl, “ortasında bir [*hoş*] bir adacık, (...) çitten yapılmış tabii köprüler ve adanın üzerinde yine işlenmemiş ağaç dal ve kütüklerinden inşa olunmuş zarif bir köşk”¹¹³ vardır. Ayrıca bu “hududu bir çeyrek saatte ancak devrolunabilen [*dolaşılabilen*]” bahçenin içinde gazino, çalgıcılar için özel bir yer ve bir de büfe bulunmaktadır.

[Rumî takvime göre 1286 senesi]¹¹⁴,nde Mayıs ayında açılan, büyük bir ilgiyle karşılanan bahçeye yakın olmak için pek çok aileler “Çamlıca, Bulgurlu, Kısıklı, Tophanelioğlu, Bağlarbaşı içinde köşkler, haneler isticar ederek [*kiralayarak*] bahar gelir gelmez hemen

¹¹⁰ Rezaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, Özgür Yayınları, 5. Basım, Eylül 2012, s. 14.

¹¹¹ Rezaizade Mahmut Ekrem, *a.g.e.*,s. 15.

¹¹² Rezaizade Mahmut Ekrem, *a.g.e.*,s. 15.

¹¹³ Rezaizade Mahmut Ekrem, *a.g.e.*,s. 15.

¹¹⁴ Rezaizade Mahmut Ekrem, *a.g.e.*,s. 16.

nakle müsaraat göstermişler [*taşınmaya girişmişler*] idi.”¹¹⁵ Dahası bahçeye İstanbul’un çeşitli semtlerinden insanlar gelmektedir:

“İstirahat ve tenezzühe [dinlenme ve gezinmeye] mahsus olan Cuma ve Pazar günleri Üsküdar, Kadıköyü, Beylerbeyi gibi Çamlıca’ya civar sayılan yerlerden başka İstanbul’un mahall-i baidesinden [uzak semtlerinden], Boğaziçi’nden ve sair mahallerden arabalar, hayvanlarla ve bazen yayan olarak gelen kadın, erkek binlerce seyircinin bahçeye tahacümü [hücumu] hakikaten görülecek temaşalardan [seyirlerden] idi.”¹¹⁶

Ayrıca bahçe onca genişliğine rağmen kalabalığından dolayı sürekli bir devri daim içindedir. Genç Beyler ve Hanımlar bu güzel doğanın içinde, biraz da birbirlerini görmek amacıyla gezinirler. Bahçenin dışında ise aynı devri daim bahçenin etrafında dolaşan arabalarla sürmektedir.¹¹⁷

Tüm bu alıntılardan sonra özetle denilebilir ki Hisar için bir daüssıla nesnesi olan Eski Çamlıca, yaşanmış bir yer olmasının yanında dinlenmiş ve özellikle de kendinden önceki sanatçı neslin eserlerinde geniş yer bulması itibariyle ‘okunmuş’, ‘okunarak hayran olunmuş’ bir mekândır. Edebiyat-mekân ilişkisine okur tarafından bakıldığında en temel özelliklerden biri hiç bulunmadığımız halde, söz gelimi bize çok uzak bir coğrafyayı zihnimizde canlandırmamız, oradaymışçasına o mekânda bir deneyim yaşamamız şeklinde gerçekleşir. Bu temel ve çokça basit işlev, aslında hafızamıza kattığı, mekâna dair özellikler ve deneyim ile bu mekânı – daha önce belirttiğimiz üzere coğrafyada algılama ile öğrenme aynı anda gerçekleşiyordu- içselleştirmemizi, hatta ona yönelik bir tavır geliştirmemizi sağlar. Ayrıca bu tür romanlar, roman boyunca verilen özellikler aracılığıyla ‘zamansal’ mesafelere de karşı durarak mekânları tanımada kaynaklık eder.

Fakat aynı görüşe Hisar açısından bakıldığında unutmamalıdır ki tüm bu daüssılların nesnelere Eski Çamlıca’ya ait olmaları, nitekim çocukluk zamanına, o zaman dinlenenlere, okunanlara, dahası ‘akılda kalanlara’ ait olduğundan -ya da görüldüğünden- başta belirttiğimiz ‘masalsı’ atmosfere sahiptir.

Gerçekten de çocukken bulunduğumuz ve içinde kaybolunacak denli kocaman olduğunu, bahçesinin yemyeşil ve çok yüksek ağaçlarla, sık dokunmuş bir halı misali çiçeklerle bezeli olduğunu hatırladığımız bir eve yetişkin halimizle tekrar gittiğimizde çoğu kez her şeyin bize

¹¹⁵ Rezaizade Mahmut Ekrem, **a.g.e.**,s. 16.

¹¹⁶ Rezaizade Mahmut Ekrem, **a.g.e.**,s. 16.

¹¹⁷ Rezaizade Mahmut Ekrem, **a.g.e.**,s. 17/2.

onca yıl hayalimizde ‘yaşadığımızdan’ ve ‘yaşattığımızdan’ daha küçük, ışıltısını yitirmiş, hatta sıradan görünmesi tesadüf müdür? Çocukluğumuzda gördüğümüz ve sonrasında bir imge olarak zihnimize taşıdığımız o ev, onca yıl her hatırlanışında türlü değişimlerle yine yeniden şekillenmemiş midir? ‘Edebiyat ve Mekân’ bölümünde değindiğimiz üzere, bellekte yerini alan her anı yeniden hatırlandığında aslında bir daha yaşanma imkânını bulmakta, bir yandan da ‘yeniden yazılmakta ve şekillenmekte’ değil midir? Üstelik onları saklamak için hep bir daha hatırlamak gerekliyken. Dahası tüm bu sorulardan yola çıkarak yazarın ‘çocukluk algısına’, ‘o günlerde her şeyin insana olduğundan daha büyüğü, büyük, renkli ve harikulade gözükene dünyasına’ karşı da bir daüssıla beslediğinden söz edilebilir. Üstelik ‘eski’yi aktarmada seçilen yoğun ve bir hayalin betimlendiği havasını veren üslup da çocukluk algısı ve izlenimleriyle çokça örtüşmektedir. Şöyle ki:

“Çamlıca’nın bu asıl çevresine girer girmez, artık eniştemizin köşkünün tılsımlı duygularını tatmaya koyulurduk. Her şey, arabacı ve atlar bile, artık bizim neşemizin ahengiyle revanlaşırdı. Deminki köhne araba şimdi neşemizin kanatlı bir aleti olur, deminki ihtiyar arabacı, somurtkanlığından kurtularak, eski ve aşına bir adamımız olur ve deminki yorgun atlar, neşemizin kendilerine sirayetiyle coşmuşlar gibi, hoplastıkları zaman, artık nallarından ve arabanın tekerleklerinden çıkan sesler birer muzafferiyet teranesi olurdu (...). Ve arabacı da, bazan, havada bir kamçı şaklatmasıyla, bunların üstüne tüy diker gibi, bir ses daha katardı(...).

Zira duyardım ki böyle yükselir, çıkarken, oyunlarımın ve hülyalarımın, ah, o kadar sevgili halamın ve deliliği tatlı eniştemizin diyarına varıyordum. Burada hâricin maddelerden ibaret olan cephesi eriyerek yerini hep lezzetli bir maneviyat âlemine bırakıyordu. İncelmiş, hafifleşmiş bir iklime, çocukluğumun, ruhumun Çamlıca’sına eriyordum.”¹¹⁸

Gerçekten de, buldukları köhne arabanın, hissettikleri neşeyle bir anda kanatlı hale gelmesi, atların aynı neşeyle coşması ve nal seslerinin bir zafer ezgisine dönüşmesi, bu ezgiye katkıda bulunurcasına arada şaklayan kırbaç sesi, dahası halayla eniştenin ‘evleri’ yerine ‘diyarına’ varılması, farklı bir maneviyat âlemine ve iklimine ‘erilmesi’, hepsi, tadına ancak çocuklukta varılabilecek bir ‘masal’ dünyasını çağrıştırmaktadır. Üstelik bu masal atmosferinin daüssıla kavramıyla ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü kimi vakit daüssılanın odağındaki nesne, daüssıla durumdaki kişi tarafından -belki de yaşanan imkânsızlık ve hastalıklı takılmışlık duygusuyla- zaman içinde tekrarlanarak gerek üslup gerekse içerik bakımından

¹¹⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 28.

olağanüstüleşerek abartılı bir gerçeklik halini almakta, adeta masallaşmaktadır. Hatta aynı düşünceden yola çıkarak daüssıla ne kadar kuvvetliyse, odağının da o kadar masallaştığından ya da masallaştırıldığından söz edebiliriz. O halde bu eser için, Hisar ve İstanbul daüssılası bağlamında bir diğer anahtar kelime ‘masalsılık’ır.

b) Köşk Yaşantısı ve Eşyalar

Hisar, romanın dördüncü bölümü olan *Çamlıca’daki Eniştemizin Köşkü*’nde bu evle kurduğu derinlemesine bağı tahlil ederek açıklamaya ve anlatmaya koyulur. Bu ilişki, ‘Mekân, Zaman, İnsan’ bölümünde Bachelard’ın ev mekânına yönelik görüşleriyle neredeyse bire bir örtüşmektedir. Kısaca hatırlamak gerekirse Bachelard, özellikle doğup büyüyen, çocukluğun geçirildiği evlerin kişi için ilk korunaklı, huzurlu, çevrenmiş alan olduğunu, hayal kurmanın burada öğrenilmesiyle bağlantılı olarak ömür içinde evler değişse de buralara sürekli bir dönüş yaşandığını ve bu nitelikleriyle ev mekânının insan yaşamında ‘gerçek bir kozmos ve merkez özelliği’ taşıdığını vurguluyordu. Bu bağlamda, Hisar’ın şu satırları çokça tanındıktır:

“Her evin, hele o kadar hususiyetleri olan büyük eski zaman evlerinin birer tabiat ve hüviyetleri vardır. Yaşanan günlerle geceler içinde çocukla evin arasında büyük bir mahremiyet teessüs eder ve çocuk, içinde yaşadığı evi kendisine süt veren canlı bir mahlûk gibi sevmesini ve onun gönlünü açarak içindeki musikileri duymasını iyi bilir. Zira daima böyle, hülyalarımızla tatlılaştırıp ağdalaştırarak gönlümüze sindirdiğimiz evler ve içinde mevsimlerimizin tatluları olgunlaşıp kalbimize sızan mahalleler, başkalarına sevimsiz, lezzetsiz, hatta belki gamlı ve kasvetli gözükse bile bize yine hoş, derin, gönüllü ve âdeta dünya güzeli görünür.”¹¹⁹

Burada yazarın *Çamlıca Köşkü*’ne duyduğu aidiyet, bir bebeğin anne kucağındaki hali, orada duyduğu güven, korunma ve sıcaklık gibidir. Yine ‘hülyalarla tatlılaşıp ağdalaşarak evlerin gönüllere sinmesi’ ile ev mekânının ‘artık oturulmasa dahi’ daha önce de değindiğimiz üzere insan hayatında, merkez duygusuyla bir imge olarak geleceğe taşındığını gösterir. Konumuz açısından asıl çarpıcı olansa başta duyulan ‘aidiyet’in evden kopuşla birlikte bir boşluğa, eksikliğe, hatta yarımlik denilebilecek bir duruma dönüşme ihtimalinin çok kuvvetli olmasıdır. Çünkü bu durum kişinin o mekânla arasında bir daüssıla ilişkisinin kurulmasına

¹¹⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 29-30.

neden olabilir. Tıpkı *Çamlıca'daki Eniştemiz* bağlamında Hisar'ın ya da yazar kahramanının yaşadığı gibi.

Aynı bölümde köşk mekânı tanıtılırken, 'Mekân, Zaman, İnsan' bölümünde değindiğimiz üzere sahipleriyle ilişkili olarak değerlendirilmiş ve mekânın sahiplerine benzediğinin altı çizilmiştir. Bu durum hem sosyolojik bir yansıma, hem de birey, yani 'deli enişte' özelinde kişilik özelliklerinin yaşanan mekâna yansıması şeklinde değerlendirilebilir. Bu unsurlar 'mekân-zaman-insan', 'mekân-toplum-kültür-kimlik' ve 'mekân-edebiyat' bağlamlarında düşünüldüğünde ilk bölümde ortaya koymaya çalıştığımız sosyolojik değerlendirmelerin, bu eser özelinde karşılık bulunduğunu görürüz. Yani Çamlıca semtiyle doğrudan bağlantılı olarak Tanzimat Dönemi'nde en şaşalı zamanlarını yaşamış, nitekim yazarın çocukluk günlerinde köhneleşmeye başlamış, bütünüyle Türk ve Müslüman kimliğine sahip bu ev, tüm bu genel sosyolojik yansımaların yanında, içinde oturanların -deli eniştenin- kimliğini de taşımaktadır:

“Eşyasında da, tıpkı sahibinin giydiklerinde ve taşıdıklarında görülen tezat göze çarpardı. Bunların da, eniştemizin üstündekiler gibi, en lüzumlu ve meydanda olanları çirkin ve zevksizdi. Bütün döşeme takımları, kanepeler, masalar, iskemleler, konsollar kaba ve bayağıydı. Aralarında da çocukça biblolar, en âdi aynalar, sırcadan çiçeklikler, üstleri kabartma ve boyalı saksılar, yıldız sürülmüş tahtadan yapılmış çerçeveler konmuş ve asılmıştı.”¹²⁰

Evin bu tür eşyalarının tasviriyle eniştenin 'deli' tarafı vurgulanır. Ama enişte elbette sırf delilikten ibaret değildir. Dahası köşk de sadece eniştenin deliliğini yansıtan eşyalardan oluşmaz. Hatta buradaki, aile yadigârı denilebilecek bir takım hatıralık nesnelere, yazarın çocukluk zamanlarında özendiği, belki de açıklayamadığı, anlam veremediği bir özlem duygusu duyduğu 'geçmiş zaman'la bağ kurmasını sağlamaktadır. Yine bu nesnelere üzerinden yazar, eserin yazıldığını söylediği yetişkinlik zamanından hem çocukluğuyla, hem de yaşayamadığı zamanla ilişki kurar.

Dahası yine enişte bağlamında düşünüldüğünde eşyalardaki tezatlık, Cebeci'nin deyişiyle “parçalanmışlık” dikkat çekicidir. Dahası bu tezatlık, sadece eşyalar üzerinden değil zıt anlamlarla mekânlara da uyarlanmıştır ve daha önce bahsettiğimiz “altın çağ” ile “yetişkinlik zamanının çatışmasını taşır.”¹²¹ Şöyle ki:

¹²⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, *a.g.e.*, s. 29-31.

¹²¹ Abdülhak Şinasi Hisar, *a.g.e.*, s. 261.

“Çocukluk ve yetişkinlik zamanlarının, metinde aynı imge üzerinden ifade edildiği bölümler de vardır. Örneğin, bahçedeki fiskiye, kaygısız neşesiyle çocuk ruhlarını canlandırırken, bir yandan da yaşlı kızlar gibi ağladığı hissedilerek, iki taraflı tasvir edilmiş bir imge oluşturur. Metinde karşımıza çıkan bu tür “imge üst üsteliği” (superimposition) halleri, Hisar’ı temsil ettiği kabul edilen “anlatıcı”nın parçalanmış gibi gözükten iç dünyasının unsurlarını, geçici de olsa bir arada tutmaya yarayan araçlar olarak işlev görür. Öte yandan, bu istisnai “bütünlük” duygusunun ötesinde “parçalanmışlık”, metnin çok daha önemli bir temasıdır.”¹²²

Cebeci bu parçalanmışlığa örnek olarak köşkteki alafranga eşyalarla alaturka eşyaların biraradalığını gösterir. Dahası bu eşyalardan alaturka olanlar ‘çocukluk zamanını’, bir başka deyişle ‘altın çağ’ı, alafranga olanlar ise ‘yetişkinlik dönemi’ni simgeler.¹²³

“Ancak, odaların ötesinde berisinde, eski zamanın saffetli ve güzel birçok eşyaları da görülürdü. Ecdattan kalma, ciddî bir kıymet ve değerleri olan bu şeyler, hakkıyla takdir edilmeden, mevcut diye, gelişi güzel bırakılıvermişti. İnce bir zevk ifade edense ancak bunlardı: Üstleri kapaklı çini sahanlar ve kâseler; eski hokka takımları; incecik çeşmibülbüller; oymalı ve mercan saplı kaşıklar; sünnet çocuğu takkesine benzeyen yıldızla işlemeli kadife kitap kılıfları, mor ve menevişli boncuklu sapları birer tavus kuşu kuyruğunu hatırlatacak kadar süslü sineklikler; uzun siyah, parlak sapı üstünde incecik parmakları içine doğru kıvrılmış, açılmayı bekler gibi duran mini mini bir el biçiminde bir kaşağı ki, hâlâ, ellerimle okşamış olduğum eller kadar sevgiyle hatırlıyorum.”¹²⁴

Bu yadigâr eşyalar, yukarıda da belirttiğim üzere çocukluk zamanının ve alaturkalığın temsilcisi konumundadır. Bu eşyalar aracılığıyla yazar, eski aile büyükleri ve onların zamanına dokunur gibi olur. Yani denilebilir ki ‘köşk’ mekânı da tıpkı Çamlıca mekânı gibi zamansal açıdan katmanlı bir yapıdadır. Dahası evin, eniştenin işi sebebiyle yaptığı uzun süreli seyahatleri, dolayısıyla sık sık yaşanan göç havası sonucu ‘her an toplanıp gidiliverecekmiş’ gibi görüldüğü, bu türlü bir yaşamı kolay hale getiren özelliklerinden bahsedilmektedir ki köşkün bu anlamda yine sahiplerinin yaşam tarzına göre şekillendiğini söyleyebiliriz. Evin bir başka özel yanı, eniştenin çıktığı, çoğunlukla Arabistan yörelerine olan seyahatlerinden getirdiği eşyalarla, o yörelerin köşke taşınmasıdır. Eniştenin oralara dair anlattığı hikâyeler, bu eşyalarla, yani bir başka deyişle somut görsel malzemelerle birleşince

¹²² Cebeci, a.g.e., s.261, 262.

¹²³ Cebeci, a.g.e., s.261.

¹²⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, a.g.e., s. 29-31.

yazarda ‘hiç gitmediği’ bu mekânlara dair de imgeler oluşmuş ve köşk mekânıyla bağlantılı olarak eserin yazıldığı zamana kadar taşınmıştır. Üstelik bu mekânlar, tıpkı yazarın yaşayamadığı Eski Çamlıca mekânı gibi çoklukla dinlenerek ve kimi tek tük eşyaların aracılığıyla öğrenilmiştir ve yine masalsi denebilecek detaylarla aktarılmıştır. Arabistan’dan taşınan ve çoklukla dini bir hüviyete sahip bu eşyalar, yine bu dini hüviyetle bağlantılı olarak duvarları yeşile boyalı bir odada kapalı durmaktadır.

“(…) storları ve perdeleri inik duran bu loş odanın pencerelerine ne zaman güneş vursa, onu yemyeşil tavanı, duvarları, keçesi, eşyasıyla, altı yosun tutmuş suların içi gibi görerek, sanırdım ki bu dindar odanın gönlünden süzülen ve bazı günler halamın kulaklarından sarkan zümrüt küpelere benzeyen yeşil bir takım damlalar buradan köşkün havasına, suyuna ve toprağına damlıyor!”¹²⁵

Yukarıdaki satırlarda görüldüğü üzere evin diğer eşyalarından ve köşelerinden bağımsızlığıyla bu oda, koskocaman köşkün içinde, uhrevi bir havaya sahip, biraz uzak ve sihirliymiş gibi bir izlenim bırakan adeta çocuk hikâyelerinden fırlamış bir sandığı çağırıştırır. “Bu alanın, aynı zamanda eniştenin kişiliğinin bir tür “öz”ü olup olmadığı, bir çeşit “korunmuş alan” oluşturup oluşturmadığı da sorgulanabilir. Öte yandan, anlatıya hâkim olan zıt-ikililerden yola çıkılarak, yazarın metinde bir bütünlük idealine ulaşip ulaşmadığına da dikkat edilmelidir: Burada belki de şunlar sorulabilir: Hisar, insan hayatındaki parçalanmışlığı mı eleştiriyordu? İnsan, “mutluluk”u ve “mutsuzluk”u bünyesinde dengeli biçimde barındırabilecek bir varlık olamaz mıydı? Kanımızca, bu sorular, Hisar’ın “kendisine” sorduğu ve kötümser biçimde cevaplandığı sorulardır.”¹²⁶

Sonraki bölüm olan *İçinde Yüzdüğümüz İtikat Âlemi*’nde, bölümün adından da anlaşılacağı üzere Hisar, çocukluk zamanının inanç dünyasını, inancın sosyal yaşamı şekillendiğini, çevresinde olup bitenleri, alışkanlıkları, davranışları, zevkleri vs. kavrayan ve kendisiyle ilişkili birer sonuç haline getiren din ve inanç anlayışını aktarır. Burada konumuzla ilgili olan, yaşanan inancın, bir mekân üzerinde, o mekâna ait toplum ve dolayısıyla kültür unsurlarıyla karşılıklı olarak şekillenmiş ve özdeşleşmiş olmasıdır. Tümünden tekile doğru işleyen bu sistemde, ‘Mekân, Toplum, Kültür, Kimlik’ bölümünde de değindiğimiz üzere birey bu ortak şekillenme ve özdeşleşmenin bir parçasıdır. Aynı düşüncenin doğurduğu bu birlikteliği, Hisar, bölümün başındaki şu cümlelerle ifade eder:

¹²⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 34.

¹²⁶ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 262.

“Geçen zamanla beraber göçen insanları ve onların sabun köpüğü gibi kabarıp sönen hayatlarını hikâye ederken bunların içinde yüzdükleri muhiti ihmal ederek bahsin dışında bırakmağa imkân yoktur. Zira bu muhit o ömürlere durmadan tesir eden canlı bir iklimdir. (...) Madem ki insanın kendisiyle cemiyet arasında daimî bir anlaşma ve uyuşma zarureti vardır, bütün yaptıklarımız ve âdetlerimizle biz de hep ehlileşmiş olan bir ömre iştirâk ederiz. Hayat böyle bir tevâzün eseridir.”¹²⁷

Yukarıda açıkladığımız unsurların yanında Hisar’ın bu alıntının ilk cümlesinde ‘hikâye etmek’ terimini kullanmasını, sosyolojik bağlamda değerlendirilebilecek bu düşüncesinin gerek ‘kurgu’ gerekse ‘eleştiri’ açısından edebiyat eserleri için de geçerli olduğu şeklinde yorumlayabiliriz. Hatta *Çamlıca’daki Eniştemiz* de bu türden edebiyat eserlerine örnektir.

Bu bölümde konumuz açısından önemli olan bir başka unsur geçmişteki inanç dünyası ve sosyal hayat-kültür ilişkisinin eserin yazıldığı günlerde artık aynı biçimde yaşanmıyor olmasıdır. Hisar bu durumu zaman zaman açıkça söylese de, eski günleri anlatırken kullandığı üslup da bu günlere karşı duyduğu hayranlığın ve özlemin ortaya koyulmasında yeterlidir. Şöyle ki:

“Denilebilir ki manevî âlemin maddî âlemi bastırıldığı o zamanlarda, daha maddiyatçılık dinin yerini kısmen olsun almadan evvel, yaşanan hayatın öz mayası imandı. Ve İslâmiyet yahut din çokları için bir umde olmaktan ziyade bir iklimdi. Ruhları ve ömürleri dolduruyordu. Ve bu din, o zamanlar gönüllerde her pası temizleyen, her kapalı kilidi açan, her süründüğü şeyi kolaylaştıran, her geçen zamanı halâvetleştiren bir büyü gibiydi. O zamanlarda hemen her şey birer dinî nazariye, birer dinî âlettir. Her şey haram, mubah veya sevaptı.”¹²⁸

Sonraki satırlarda dönemin sosyal hayatı üzerindeki din etkisini daha da ayrıntılandırarak anlatır. Olumsuz örneklere de değinerek tespitlerini çok boyutlu hale getirir. Yani ortaya koyduğu resim, -sonraki Hisar eserlerinde de karşımıza çıkacağı gibi- sırf olumlu, mutlu, hasret çekilen vs. anılara ve özelliklere yönelik değildir. Nitekim inanç dünyası kavramının dinî boyutunun ötesinde büyü, fal, nazar, rüyaların haberciliği gibi ‘hurafe’ denilebilecek yönlerini de ele alır. Böyle bir bakışla dönemin insanların inanç dünyasıyla ilişkili yaşama biçimleri ortaya koyulduktan sonra ‘enişte’ özeline inilir. Burada konumuz açısından önemli

¹²⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 35.

¹²⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 36.

bir başka nokta eniştayi anlatmak üzere girişilmiş bir eserde, nasıl ki önceki bölümde Çamlıca semtinin üstelik daüssıla kavramıyla bağlantılı olarak sosyolojik yapısı ortaya konmuşsa, burada da aynı yaklaşımla dönemin din dünyası aracılığıyla sosyal yapının, özellikle de kültür ve inanç hayatının bir portresi çizilmiş olmasıdır.

c)Yemekler

Esere Deli Eniştayi tanıtmakla başlayan Hisar, Çamlıca ve köşk mekânını, dönemin inanç dünyasını ve eniştenin tuhaflığına dair birkaç hikâyeyi anlattıktan sonra yine enişte bağlamında bir başka önemli kültür unsuru olan dönemin gastronomi dünyasına el atar. Köşkteki mutfağın işleyişi, her sabah enişte tarafından hazırlanan yemek listesi, yemeğe davet edilen misafirler, yemeklerin takdim sırası, sofrada yemeklere ilişkin yapılan espriler, yörelere göre yemekler ve bu konuda da kendini gösteren ‘garp-şark meselesi’... Bu noktada, -metinler arasılık olarak yorumlanabilecek bir yaklaşımla- Hisar’ın bir başka romanının başkahramanı olan Fahim Bey karşımıza çıkıverir. Şöyle ki:

“Peynir gelince tanıdığımız bir “Fahim Bey budalası alafranga peynir yiyeceğim diye kokmuş peynirleri yiye dursun, oh, biz, işte, birbirinden âlâ lor peyniri, kirlihanım peyniri, tulum peyniri gibi halis yerli, lezzetli peynirlerimizi yiyoruz!” derdi.”¹²⁹

Aynı yaklaşımın bir sonucu olarak ilginçtir ki *Fahim Bey* romanında da Enişte kahramanıyla karşılaşırız. Üstelik her iki romanın da anlatıcısı aynı kişidir. Bunu, *Fahim Bey* romanında, anlatıcının aynı kişiden enişte olarak bahsetmesinden anlarız. Dahası, çalışmamızın ilerleyen kısımlarında da değineceğimiz üzere Hisar’ın edebiyatında kahramanlar farklı eserlerde zaman zaman karşımıza çıkar. Bu da Hisar’ın hali hazırda var olan yahut yaşanmış bir dönemi ve tanıdığı insanlar üzerinden kahramanlarını ve hikâyelerini kurduğu düşüncesini güçlendirir. Dahası kendi dünyasını edebiyatına taşıdığı hissini verir.

Yemek meselesine dönecek olursak, Hisar bu bölümde, Enişte aracılığıyla neredeyse doğaüstü özellikler yüklediği bir lezzet dünyasını anlatır. Elbette dönemin sosyolojik özellikleriyle, İstanbul mekânının hem -kozmpolit yapısıyla ilişkili olarak- insanlarıyla, hem de semt semt doğal zenginlikleriyle iç içe bir biçimde... Cebeci de, Eniştenin yemek merakını dönemin sosyal ve siyasal koşullarıyla bağlantılandırır:

¹²⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 69.

“Eniştenin temel uğraşlarından biri yemek pişirmek ve ikram etmektir. Abdülhamit dönemindeki politik sansürün korkusu altında yaşayan kibar sınıf için, önemli bir “sohbet konusu” oluşturan bu faaliyet, eniştede, hemen hemen sapkın bir ilgiye dönüşmüştür. Öte yandan, zamanın kibar kesiminin, yemekten söz etmeyi sevmekle birlikte, yemek pişirme içine hiç katılamaması, bu işi tümüyle “ahçılarına” bırakmış olması da, konunun bir başka yönünü oluşturur. Bu durumda, eniştenin yemek merakına ilişkin pasajlar, hem sosyal çevrenin tasvirinin ve eleştirisinin, hem de, eniştenin toplumdan ayrıldığı bir diğer yönü vurgulamanın aracı haline gelmiştir diyebiliriz.”¹³⁰

Cebeci'nin de değindiği üzere bu yemekleri, tatlıları ya da meyveleri eserin yazıldığı zamanda daüsslalı bir biçimde hatırlanır yapan, yine dönemin inanç dünyasının ve sosyal hayatının bir uzantısı olarak onlara dair yapılan yorumlar ve sohbetlerdir de. Hisar'ın, Enişe'den aktardığı şu birkaç küçük benzetme bile bu durumu fazlasıyla açıklar:

“Meyvelere gelince bunların, kullarına Allah'ın birer inayeti olduğunu söylerdi. Her meyve tabiatın ebedî gençliğinin bir sene açan feyzi değil miydi? O, meyvelerin tadında yarınki Cennetin rahmanî kokularını duymasını bilirdi. (...) Eniştemiz, mücevheratını işığa doğru tutup gösteren bir kuyumcu gibi, bir salkım üzümü eline alıp kaldırarak, yüzünün, gözlerinin aydınlanan büyük bir hazzı içinde “şuna bir bakınız!” diye gösterir, onu bir çiçeğe benzetirdi.”¹³¹

Yukarıdaki satırlarda, hem eniştenin kişiliğinin hem de döneme damgasını vuran inanç dünyasının izleri görülmekle birlikte baştan beri belirttiğimiz ‘ruhani ve masalsı’ üslup da kendini göstermektedir.

d)Zaman, Daüsslá, İstanbul

Başta bir mekân olarak zamansal açıdan çok boyutlu bir biçimde sosyolojik ve fiziki özellikleriyle tanıtılan Çamlıca mekânı sonraki bölümde yine zamansal olarak fakat bu kez yıl ve gün döngülerindeki doğası ve rutini ile anlatılır. Bu bölümde tabiat, başka bir deyişle tabiat mekânı başroldedir. Hatta bu konumuyla ilişkili olarak zaman zaman kişileştirilir. Eski Çamlıca mekânının anlatımı sırasındaki çocuksu algının yarattığı atmosfer bu bölüm için de geçerlidir. Artık bir daha yaşanamayacak çocukluk zamanı ve çocukluk zamanının tüm unsurlarıyla Çamlıca'sı adeta en nadide biçimini arayan ve daüsslanın için için hissedildiği

¹³⁰ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 273.

¹³¹ Abdülhak şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 69.

bir üslupla aktarılır. Kullanılan üslubun ‘musikisi’ de o günlerin saf güzelliğini ve ışıltısını taşıyan tamamlayıcı nitelikteki bir diğer unsur olarak değerlendirilebilir. Yine üslupla ilişkili olarak Hisar, söz konusu çocukluk günlerine, olgunluğun verdiği uzaklıkla ve daüssısalı bir derinlikle bakarken özlemini çektiği büyüdü dünyayı şimdi başka ‘çocuklara’ aktarmak hevesinde gibidir.

“Her yer ve her şey, güzellikle parıldar, bütün tabiat da tattığımız lezzetten olacak, yavaşça titrer gibi görünürdü. Şeytanarabalarının ve tavşanbıyıklarının ancak kendi duydukları küçük esintilerle, hafif hafif, sanki lezzet ürperişleriyle titreştikleri, toprağı kaplayan bütün otların hem güneşten kendilerine yağın ışıklarla, hem de aralarında yaşayan böceklerden taşın seslerle adeta canlı oldukları sezilirdi.

Bu sabah saatlerinde böcekler bile daha hamarat ve daha neşeli öterlerdi. Ve biz ağustosböceklerinin ne dediklerini sarahatle anlardık. Büyükler bunu duymasalar ve gülererek inkâr etseler de, biz onların söylediklerini sanki duymuyor muyduk? Ağustosböcekleri, hep bir ağızdan, aynı sözleri tekrar ederlerdi: “Karıncacık –buruncacık- bana kaba-etli dedi, -dedi, dedi, -dedi, dedi!”¹³²

Ayrıca yine Hisar’ın daüssısalı bu bölümde hem zamansal hem de mekânsal özelliktedir. Yukarıda çizdiği çocukluk dünyası, Çamlıca tasvirinin üslup bakımından taşıdığı ‘olağanüstü’ yahut ‘büyüdü’ olarak tanımlanabilecek özellikleri, yine ‘yaşanmış varsayıdığımız bir dönemin’ eserin yazılış zamanına taşınmış olmasından ileri gelir. Dahası Hisar’ın buradaki zaman daüssısalı, onun bu bölümdeki şu iki paragrafıyla da açıklanabilir. Bunların ilkinin anlatıcı bizzat yaşar, ikicisinde ise yorumcu konumundadır. Şöyle ki:

“(…) çimenlerin kabardığı, ağaçların taşıdığı, havanın sanki tatlı bir haber taşıdığı ve zamanın güya geçmez bir hale, yani ebediyete vardığı mutlu bir iklime girer ve onun içinde yüzerdik.”¹³³

Bu alıntıdaki “zamanın güya geçmez bir hale, yani ebediyete vardığı mutlu bir iklime girer ve onun içinde yüzerdik” bölümü, anlatıcının içinde yer etmiş ve hiç silinmemiş bir zaman diliminin eserin yazıldığı günlere kadar taşındığını, dahası gelecekte de yaşanacak biçimde ebedi özellikte oluşunu işaret etmektedir. Daüssıla duyulan zamanın anlatımında kullanılan üslup artık farklı bir durum içinde olduğunu, hatta o döneme ait duyguların bir daha

¹³² Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 73.

¹³³ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 72-73.

yaşanamadığını, ‘ebedi’ oluşuyla da aslında bir daha yaşanamayacağını, en azından bu yönde bir ümit duyulmadığını, nitekim de açıkça söylenese bile eserin yazıldığı günlerde bir yarımılık hissedildiğini sezdirmektedir. Dahası ‘ebediyete varış’, İslam kültüründen bakıldığında bize öteki dünyayı, yani cenneti işaret eder şekilde yorumlanabilir. Üstelik Hisar’ın, çocukluk dünyasının Çamlıca’sının tabiatını tasvir ederken kullandığı benzetmeler de cenneti çağrıştırmaktadır. Buradan hareketle Hisar’ın çocukluktan ergenliğe geçişi ve Çamlıca’nın da bu süreye paralel olarak değişimini, insanoğlunun cennetten kovulması sonucu yaşadığı eksiklik durumuyla bağdaştırmak mümkündür. Nitekim insanoğlu dünyaya geldikten sonra artık içine düştüğü yarımlıkla dünyada yeniden kendi ‘cennetini’ aramıyor muydu?

İkinci alıntı ise şöyledir:

“Bazan uzakta bir horoz öterdi. Ve, sanki zaman taşıdığı hatıraların çokluğundan yırtılıyormuş gibi, bu bir tutamlık seste güya günler ve geceleriyle bütün Çamlıca ve tek mil tatlarıyla bütün mevsim süzülür, halin içine sığamayan bu içli ses, geçmiş zamanlarımızı tarayarak ve içimizden kayarak, gözlerimizden akan bir damla yaş gibi, yine boşluğun içine akardı.

Bazan da uzakta genç bir ses, içindeki lezzetlerle dolmuş bu zaman içinden taşar gibi, dalgın bir şarkıyla hayata ve sevgilisine aşkını söylerdi. Ve bu ses, ifade ettiği mânaların fevkinde, öyle derin bir daüssılayla duyulurdu ki onu hâlâ kendi kalbimin hisleri arasında işittiğim oluyor.”¹³⁴

İlk paragraftaki ‘zaman’ algısı, geçip giden yahut ‘anlık’ bir şeyden ziyade, durmadan ‘biriken’ bir olgu olarak karşımızdadır. Çünkü daüssıla ile de ilişkili olarak zaman kavramı, başta da değindiğimiz üzere ‘bellek’ kavramıyla birebir ilişkilidir. Bir horozun ötüşünün gözlerden bir damla yaş akmasına sebep olması da yine aynı bağlamda zamanın ya da yaşadığımız tüm zamanların belleğimizde bir anlamda yaşamaya devam etmesinin ve bu “içli ses”in tabiatta dolaşması sonucu çağrışımsal olarak bizim de adeta belleğimizde bir gezintiye çıkmamızın ve kimi buruk anlarla karşılaşmamızın neticesidir.

İkinci paragrafta ise zamanın, mekân ve insanla olan kopmaz ilişkisi, hatta onların bir nevi taşıyıcısı şeklinde konumlandırılması ile karşılaşırız. Burada da -önceki alıntıda olduğu gibi- bir ‘ses’ aracılığıyla geçmişe dönme ve zamanda gezinme eylemi gerçekleşir. Burada tabiatın ‘zaman’ boyunca biriktirdiklerinin işaret edilmesinin yanı sıra ıslığı çalan gencin daüssılası ile ıslığı duyanın, yani yazarın daüssılası birbirine karışır. Fakat bu da eserin yazıldığı zaman için

¹³⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 73-74.

artık hatırlanan bir şeydir. Bu durumda yine söz konusu daüssılanın katmanlandığından bahsedebiliriz. Yani yazarın geçmişteki daüssılası varlığını sürdürürken eserin yazıldığı zamandaki ‘yeni’ diyebileceğimiz daüssılanın da bir parçasını oluşturur.

e) İstanbul’un Yüzleri

Hisar’ın, baştan beri açıklamaya çalıştığımız ve ‘İstanbul daüssılası’ başlığı altında toplayabileceğimiz satırları, bu mekân-zaman-insan ilişkilerinin aktarımındaki olağan üstü detaylar ve üslup, hayranlık, özlem, geriye dönüşün imkânsızlığı, yaşanan yarımlik hali bize daüssıla için tüm anahtarları verse de İstanbul’un tasvir edildiği şu satırlarda bir ‘itiraf’ yer alır:

“Resimlerini yaptıkları, Tarihî vakalara birtakım heybetli taçlar giydirir gibi, mutlaka yüksek göklerin azametli bulut kabilelerini katan eski zaman ressamı tarafından resmedilmiş benzeyen şatafatlı bulutlar yükselir, atılmış taze pamuklarını boy boy açarak kat kat göklere serer ve kabile kabile durur veya geçerdi. Işıklar da onların kıvrımlarına ayrı ayrı konarak kendilerini tılsımlı parıltılarla aydınlatırdı. O senelerin bulutlarını bir türlü unutamıyorum!”¹³⁵

Baştan beri bildiğimiz ve itirafını beklediğimiz bu sözcükle nihayet karşılaşmışızdır: ‘Unutamıyorum!’ Burada ‘hatırlıyorum’ ya da ‘hiç unutmadım’ yerine Hisar’ın -üstelik sonuna ünlem işareti koyarak- ‘unutamıyorum’ deyişi, İstanbul’la ilişkisinin basit bir özlem duygusundan ibaret değil, aksine yıllardır süregelen ve neredeyse kurtulunamayan bir tutku olduğunu gösterir. Dahası baştan beri üzerinde durmaya çalıştığımız ‘ayrıntıcı’ tasvirleri, yine aynı sözcükten yola çıkarak yazarın zihninde yaşayan geçmişe dair imgelerin, belki de yeni baştan yüzlerce kez düşünüldüğünü, böylece eserdeki ‘olağanüstü’ denebilecek yapılarına kavuştuklarını kanıtlar niteliktedir.

Artık Hisar hepten İstanbul’un ayrıntılarına dalmıştır. Pek çok büyüleyici tasvir ardından, buraya Çamlıca tepesinden bakarken gördüğü manzara karşısındaki hislerini şöyle tarif eder:

“Gönlümüzü sanki bir tarih ve kıyası enbiya ruhunun biraz eskimiş ve tozlanmış, kıymetli ve güya ebedi ışığı sarardı. Bu, her şeyi o kadar emsalsiz bir halâvet içinde birleştiren bir ışık oluyordu ki gördüğümüz bu havanın, bu renklerin, bu varlıkların ruhumuzda kökleri varmış gibi onların sanki içimizde de yaşadıklarını duyardık.”¹³⁶

¹³⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 74-75.

¹³⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 77.

Bu alıntıda, özellikle son cümledeki “bu havanın, bu renklerin, bu varlıkların ruhumuzda kökleri varmış gibi onların sanki içimizde de yaşadıklarını duyardık” bölümü İstanbul ile o zaman için yaşanan ruhsal bütünleşmeyi, hatta bir tamamlanma halini işaret eder. Dahası görülen manzaradan İstanbul mekânı, yazar kahramanını oluşturan unsurlardan biriymiş gibi aktarılır. Metnin devamında, İstanbul’un bu maddi yönlerinin ötesindeki, -daha önce Çamlıca’yı ve köşkü tasvir ederken de yaptığı gibi- ‘görünmeyen ama bilinen’ özelliklerini, nitekim kalbinin tüm manevi yönlerine hitap edişini şöyle tasvir eder:

“(…) Ve yine bu manzara, sanki maddî olarak görülmüyor da, ancak havanın içine aksetmiş manevî bir şekline bakılıyormuş kadar esirî, şeffaf ve uçucu bir nur içinde âdeta yüzerdi. İstanbul, böylece, dürbünün tersiyle seyrettiğimiz yerlerin uzaklığına, dahası, hâtıralarımızla yâd ettiğimiz zamanların maneviliğine bürünür ve kemiksiz, yumuşak, emellerimiz ve hülyalarımızla yapılmış, bize ömrümüz boyunca vadolunmuş bir saadet şehri lezzetiyle uzanırdı. Onda sevdiğimiz bir yüzün ruhumuzla taziz ettiğimiz güzelliklerini geçerdik.”¹³⁷

Burada İstanbul’un artık maddi ve gerçek özelliklerinin ötesinde neredeyse ‘ruhtaki tüm güzellikleri karşılayan’ bir mit haline geldiğini görürüz. Üstelik İstanbul, anlatıcının çocukluğundaki, ‘yaşandığı’ zaman için de ‘dürbünün tersiyle görünür gibi’ olan uzak bir âlemdir. Yani bir anlamda o zaman da İstanbul büyük bir hayranlıkla sadece bakılan, ruhsal olarak adeta bütün daüssıllı duyguların toplamı niteliğinde ama ancak “vadolunmuş bir saadet şehridir.” Daha önce de Hisar’ın çocukluğunun Çamlıca’sını aktarırken, buraya karşı daüssıllasını cennete kavuşma arzusuyla özdeşleştirmiştik. Burada da daha geniş anlamda uzaktan seyredilen ama yaşanamayan, tüm arzuların, emellerin, mutlulukların ve tatlı tüm hatıraların, hepsinin temsilcisi konumundaki İstanbul mekânı için aynı yorumu yapmak mümkün.

İstanbul, aynı zamanda, içinde yaşanırken ona karşı türlü daüssıllaların duyulduğu, duyulabileceği bir mekândır. ‘Edebiyat ve Mekân’ bölümünde değindiğimiz *Üç Tepe* makalesine dönecek olursak, Yahya Kemal bize İstanbul’da birbirinden farklı dünya görüşlerinde, sosyal yaşayışta, edebiyat anlayışında semtler aracılığıyla değişik portreler çiziyordu. Bu anlayışın bir uzantısı olarak, İstanbul’un kendi içinde, bu zenginliği ve kozmopolit yapısı nedeniyle hani neredeyse başka başka ‘şehirler’ taşıdığını söyleyebiliriz. Bu da yaşanan semtin dışındakilere, nitekim farklı yaşam tarzlarına yönelik olarak daüssıllı

¹³⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 77.

bir yaklaşımı beraberinde getirmektedir. Hisar'ın *Çamlıca'daki Eniştemiz* eserinde, işaret ettiği ve açıkladığı daüssıla türlerinden biri de budur. Şöyle ki:

“Çamlıca'nın günleri güneşle ve geceleri ay ve yıldızlarla ne kadar nurlu ve parlak olsa da, İstanbul'un bütün daüssısalı semtlerinde oturanların hemen hepsinin âdet edindikleri gibi, biz de, arada sırada, bu sevgili mahallemize ihanet etmeyi ve gidip Beyoğlu gecelerinin içkisini tatmayı severdik. Şüphe yok ki burada daha hızlı bir hayat neşesine kavuşuyorduk.”¹³⁸

İstanbul'da yaşarken İstanbul'a daüssıla duymanın bir başka sebebi de daha önce de değindiğimiz üzere sosyal, kültürel ve yapısal anlamda yaşanan hızlı değişimdir. Sürekli bir değişim hali içinde yaşamak, kuşkusuz ki, çocukluk mekânlarımızla aramızdaki mesafeyi daha da açmakta, kimi vakit kendimize ve hatıralarımıza neredeyse yabancılaşmamıza sebep olmaktadır. Hisar'ın üslubundan, eserin genelinde bu türlü bir daüssılanın varlığı sezilse de bu bölümde, ‘eserin yazıldığı dönemdeki’ durumu açıkça ortaya koyulmaktadır. Bir başka deyişle önceden yazarın geçmişe bakışında ve daüssılasını aktarışındaki üslup, yani hayranlık, detaycılık, hatta masalsılık, eserin yazıldığı dönemdeki eksikliği, yarımılığı sezdirse de *Çamlıca'da Günler ve Geceler* ile *Beyoğlu Gecelerimiz* bölümlerinde artık bu durum açıkça söylenmektedir:

“İnsanlar gibi şehirler de nasıl değişiyor! Hâtıralarımız hakikatleri görüp de tanıyamıyor, hâtıralarımın sarayları şimdi gördüğüm mahallere sığamıyor, kubbeleri hâlâ eski velvelelerle dolup taşıyor ve artık etrafımdaki şehir bana yabancılaşmış görünüyor!”¹³⁹

Böylece Hisar, çocukluğundaki Beyoğlu ile eserin yazıldığı zamandaki Beyoğlu'nu karşılaştırmaya girişir. Bu karşılaştırmada çoğu kez tarafında olduğu eski Beyoğlu ile ilgili şöyle bir tasvir ortaya çıkar:

“O zamanlar Beyoğlu geceleri Tünel'den Halep çarşısına kadar canlı ve eğlenceliydi. Elektrik yok, havagazı vardı. Barlar, sinemalar yok, lokantalar ve çalgılı gazinolar vardı. Otomobiller yok, ucuz faytonlar, kupalar vardı. Elhamra sinemasının yerinde, üst katta –merdiven başlarında şekilleri değiştirci ve güldürücü aynalarıyla- Palais de Cristal kafe şantanı ve

¹³⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 88.

¹³⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 88.

karşısında, şimdi, kırmızı Saint-Antoine kilisesinin olduğu yerde Konkordia tiyatrosu vardı.”¹⁴⁰

‘Dün’ ve ‘bugün’ karşılaştırmasını bitiren Hisar, Beyoğlu’nun artık farklı bir yüzünde yaşarken, geçmişteki Beyoğlu akşamlarına dair anlattıklarıyla bu mekânın bir daüssıla nesnesi olarak adeta bir resmini çizer:

“Bu akşamlar, ön tarafı küçük yuvarlak koyu yeşil mermer masalarıyla bir pastahane ve arka tarafı, üstleri beyaz örtülü yemek masalarıyla bir lokanta olan Tokathıyan’ın ortasındaki döner kapıdan içeri girerdik. Buraya o kadar rağbet edilirdi ki, hele Pazar akşamları, oturacak yer bulmak hemen imkânsız gibiydi. İçine girer girmez bu gibi yerlerin hususî füsunu bize tesir ederdi. Böyle alışkın olduğumuz kahvehaneler ve lokantalar içlerinde bize içkilerin daha lezzetli, görüştüklerimizin daha zeki, dedikoduları daha ehemmiyetli ve hayatın daha neşeli gözüktüğü adeta büyülenmiş köşelerdir.”¹⁴¹

Bu özellikleriyle eserdeki Beyoğlu, -gerçekte olduğu gibi- dönemin eğlence hayatının merkezi konumundadır. Fakat bu eğlence anlayışı kuşkusuz ki batı kökenlidir. O halde çocukluğunda Boğaz’da bir yalıda oturan, yaşadığı ve yaşayamadığı Çamlıca’ya daüssıla duyan Hisar’ın bu semtteki batılı eğlencelere de kayıtsız kalamadığı ve dönemin doğu ile batı arasında adeta bocalayan yapısının bir tarafı olan bu semtin de onun tarihinde derin izler bıraktığı söylenebilir. Bu semtten aklında kalanlardan belki de en etkileyicisi, enişte tarafından ailenin diğer çocuklarıyla götürüldüğü Halep Pasajı’ndaki at cambazhanesidir. Üstelik diğer “mazul mutasarrıflar”¹⁴² çocukça görünmemek için oraya gitmek istemezken eniştenin bu hareketi onu özel yapan ayrıntıların arasındadır. Cambazhane, Hisar’a, o zamana dek gördüklerinden farklı bir âlem sunar:

“Bu hava içinde her şey alışkın olduğumuz sükûnetli huylarını aşan bir hırsla şaha kalkar; her şey parlak bir varlık göstermeğe başlar; kamçılar şaklar; atlar hoplar; kumaşlar, pullar, boncuklar, atlaslar parıldar; sunî ve şetaretili bir âlemin zevki ortalığı kaplardı.”¹⁴³

¹⁴⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 88.

¹⁴¹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 89.

¹⁴² Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 93.

¹⁴³ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 90.

Herşeyin farklı, parlak, hareketli, heyecanlı, hatta biraz da ürkütücü olduğu bu mekân Hisar'ın hafızasında, Beyoğlu'nun önemli bir parçası olarak yaşamaya devam edecektir. Buraya dair pek çok göz alıcı tasvirten sonra dönüş ise şöyle tasvir edilir:

“Cambazhaneden dışarı çıkar çıkmaz yine, füsunlu bir âlemden yavaş ve yavan bir hâkiliğe döndüğümü acı bir hisle duyardım.”¹⁴⁴

İşte bu dönüş yolu, zaman içinde cambazhaneye hiç kavuşamadığı bir duruma dönüşünce beraberinde böylesi bir daüssılanın gelmesi şaşırtıcı olmaz. Çünkü bahsedilen yapı, şimdiki adıyla Ses-1885 Tiyatrosu'dur ve 1885 yılında İtalyan Mimar Campanaki tarafından tasarlanmış, kısa bir süre cambazhane olarak kullanıldıktan sonra ilkin tiyatro ve opera için düzenlenmiş, ardından sinema olarak kullanılmıştır.¹⁴⁵ Bu yapının tarihine kısaca göz atacak olursak karşımıza şöyle bir resim çıkar:

“Salon ilk önce Cirque de Pera (Pera Sirkisi)'ne hizmet vermiş. Ancak, Osmanlı'nın Batı kültürü ile sanat alışverişinin üst seviyelere ulaştığı bu dönemde, gereken mimari değişikliklerin yapılp sirkini tiyatro ve opera gösterilerine uygun hale getirilmesi uzun sürmemiş. Türk sinema tarihi kitaplarında da salonun adı sıklıkla anılır. Nitekim daha 1901'de "dev sinematograf" sistemiyle burada film gösterimleri gerçekleştirilmiştir. (...) Salon, 1911'de İdeal Sineması, 1915'te Royal Sineması, 1920'de Varyete Tiyatrosu, 1929'da Fransız Sineması adları altında hizmet vermiş. Bugünkü adının isim babası ise 1942'de Tepebaşı'ndan buraya taşınan Ses Sineması. Toplamda 87 yıl tiyatro olarak kullanılan yapı, 17 yıl kadar da erotik sinema olarak kullanılmış. Cumhuriyet yıllarına değin, özellikle ramazan aylarında geç saatlere kadar oyunlar gösterilmiş Ses Tiyatrosu'nda.”¹⁴⁶

1883'te doğan Hisar, alıntıdan anlaşılmalıdır ki 1901'de sinema olarak kullanılmaya başlanan bu mekânda sekiz yaşından önce bulunmuştur. Dahası başta sirk olan bu mekânın kısa süre içinde sinemaya çevrilmesi, dahası zamanla pek çok değişim yaşaması yazardaki daüssılanın sebebini açıklamaktadır.

Özetle, Hisar'ın *Çamlıca'daki Eniştemiz* eserinde Beyoğlu semtine karşı duyduğu daüssılanın iki önemli ayağı vardır denilebilir. Bunların birincisi semtin sinemalar, tiyatrolar, caddeler,

¹⁴⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 94.

¹⁴⁵ **Loglife Dergisi**, İnternet Sayısı: Haziran 2007. <http://www.logilife.com.tr/Dergi/Sayi17/tarih.asp> (18.03.2014).

¹⁴⁶ **Loglife Dergisi**, İnternet Sayısı: Haziran 2007. <http://www.logilife.com.tr/Dergi/Sayi17/tarih.asp> (18.03.2014).

lokantalarla dolu, batılı tarzdaki hareketli sosyal hayatı, ikincisi ise bu hayatın bir parçası konumundaki ‘at cambazhanesi’dir.

f) Hisar’ın İnsanları

Çamlıca’daki Eniştemiz’de Enişte dışında daüssıla duyulan diğer kişi Hala’dır. *Eniştemizle Halam* bölümünde, Hala’yı bir daüssıla nesnesine dönüştüren özellikler bir bir sıralanmıştır. Bu özelliklerden en çarpıcı olanları şöyledir:

“Halamın resmini yapmak lazım gelse benim de onun etrafında o gizli nura, o sessiz musikiye, o işaret edilen göğşe, o manevî çizgilere ihtiyacım olacaktı. Tanıdıklarımın galiba hiçbiri bana onun kadar insanlara üstün bir his vermiş değildi.”¹⁴⁷

“(…) imkânları ve kıymetleri tartan tok, uslu, terbiyeli, neşesiz, fakat hüzünlü olmayan, akli iyilikle birleştiren bakışları vardı. Zaten bu kadar iyilikle dolan bu bakışlar eğer böyle izanla cilâlanmamış, biraz da tecrübeyle bilenmemiş olsa belki fazla saf gözükecekti. İçlerine bütün bir talihi hapsedmiş gibi öyle bakışlar vardır ki onları bir kere gördük mü, artık hâtıralarımızın ufuklarında, düşen yıldızlar gibi hatırlar ve görmekte devam ederiz. Halamın bu hakikatin ciddiyetiyle çerçevelenen ve muhabbetin şefkatiyle derinleşen bakışlarını ben hâlâ unutamıyorum.”¹⁴⁸

Hisar, bütün o bahsettiği Çamlıca âlemi içinde halanın da son derece özel bir yere sahip olduğunun, son alıntıdaki ‘unutamıyorum’ sözüyle bir kez daha altını çizer. Hala’nın diğer çarpıcı özellikleri akıllı, izanlı ve itidalli yapısının yanı sıra her zaman biraz hüzünlü olması ve yemekten sonraları odasına çekilip kendi başına çokça sigara içmesidir. Bu özellikleriyle hala, enişteyle karşılaştırıldığında neredeyse taban tabana zıt bir kişiliktir. “(...) hala alaturkanın bir yönünü, enişte bir diğer yönünü simgeler. Bu iki yan bir araya gelebilse ortaya çıkacak “dengeli kişilik”se, aşırılıkları vurgulayan bir tür olan satir için uygun değildir.”¹⁴⁹

Bir başka tezatlık, Enişte’nin işi gereği sürekli seyahat etmesini dönemin koşulları ile bağdaşmamasıdır. Çünkü henüz ‘zaman’ olgusu eserin yazıldığı dönemdeki kadar hızlanmamış, mesafeler kısalmamıştır. Nitekim insanların doğdukları, büyüdükları, yaşamlarını geçirdikleri mekânlara karşı aidiyetleri çok daha derindir. Bu türlü seyahatler, bir mekândan ayrılma, adeta aidiyetten kopma gibi algılanır. Bu görüş dönemin insanların

¹⁴⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 103.

¹⁴⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 103.

¹⁴⁹ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 272-273.

mekânla kurdukları ilişkiyi ve mekân algılarını da ortaya koyar. Hisar, eserinde, aynı görüş doğrultusunda Enişte bağlamında mekân ve insan ilişkisini şöyle yorumlar:

“O zamanlar ki insanlar, aynı evin içinde, doğdukları ve beşiklerin sallandığı odaya bitişik bir odanın döşeginde can verirlerdi ve çok kere, cesetleri de, çocukken sularıyla oynadıkları bir çeşmenin sularıyla yıkanırđı. O zamanlarda, deli eniştemiz, bu uzun gidip gelişlere nasıl razı oluyordu? Kendisi de, bütün etrafındaki insanları gibi, bu muhit içinde yetişmiş, bir aynı mahsul değil miydi?”¹⁵⁰

İşte, enişteyi özel yapan ayrıntılardan biri de budur. Zamanın şartları düşünöldüğündeki cesareti, bağımsızlığı, her zaman uzakları özleyen yapısı, belki de bulunduğu yerde bir türlü kendini ‘tam’ hissedemeyişi. Ama uzaklardayken de köşkünün hayaline sığınıp durması. Yani eniştenin bir başka özelliği de aslında bulunduğu mekânla ‘bir’ olamaması, yani sürekli biçimde bir tür daüssıla durumu yaşamasıdır denilebilir. Başta sözünü ettiğimiz parçalanmışlık biraz da bu durumun sonucudur.

Eniştenin bu seyahatlerinin çoğunun Arabistan’ın çeşitli vilayetlerine olduğunu daha önce söylemiştik. İşte bu seyahatler aracılığıyla köşk mekânına ve yaşanan hayata bir Arabistan havası sinmiştir. Yazar için küçük bir çocukken çok uzakta olmasına rağmen sanki çok da yakınında yaşanıyormuşçasına tanıştığı bu dünya, rüyalarına ve hayallerine sinecek denli çarpıcı ve farklıdır. Örneğın Enişte’nin durmadan tekrarladığı, onunsa ömründe ilk kez duyduğu pek ‘şatafatlı’ Arap isimleri... Orada kaldığı geceler ‘Arabistan’dan esen bir rüzgârın ılıklığını duyar gibi Binbir Gece Masalları ile uykuya dalması’. Hatta yine Enişte’nin dilinden düşürmediğı kimi dini laflar ya da atasözleri. Üstelik kimileri onun da diline dolanmıştır. Evdeki diğer çocuklarla birlikte bu sözleri, “Arapça değil mi, uydur uydur söyle!”¹⁵¹ şeklinde adeta bir oyun malzemesi haline getirmişlerdir. Özellikle de *Deli Eniştem Bana Arabistan’ı Veriyor!* bölümünde bahsedildiğı üzere Enişte’nin Arabistan’a dair anlattıklarıyla onları adeta bu hikayelerin tiryakisi haline getirmesi, yaşanmayan ama bir imge olarak yaşanmış kadar canlı ve büyüleyici duyumsanan Arabistan mekânını, oraya dair dinlediklerini ve gördüklerini de bir daüssıla nesnesi haline getirir. Nitekim Hisar’ın Enişte’den dinlediğı Arabistan şöyledir:

¹⁵⁰ Abdölhak Şınası Hisar, **a.g.e.**, s. 121.

¹⁵¹ Abdölhak Şınası Hisar, **a.g.e.**, s. 145.

“Bahsettiği, bazan, raksları, çalgıları, şarkıları, mevalleri, yalelleri, bağları, bahçeleri, serapları, tutuşmuş günleri ve berrak geceleriyle, içli, halâvetli, hülyalı, yanık bakışlı, yanık duygulu, coşkun hisli bir Arabistan olurdu. Bazan, hep azamet ve ebediyetten bahseden, eski medeniyetleri sayıklayan haliyle, üstünden dağılan Kuran ve Ezan sesleriyle, İslamiyetin vecdiyle gaşyolmuş bir Arabistan olurdu. Bazan da merhametsiz güneşi altında pırıl pırıl yanan uzun mesafeleri, develer gibi mahzun yüzlü, mahzun gözlü tabiatı, müthiş bir yeis içinde yüzü gülmek bilmeyen çölleri, çölün vehametli nefeslerine benzeyen rüzgârları, güneşin yerlere üst üste altınlar gibi yığıldığı küçük pırıltılarla tutuşan, tüten bir yangın gibi; güneşi ve yeryüzüne akmış gibi sıcağına elle dokunulamayan ve bir yangın harareti içinde yaşanılan bir Arabistan!”¹⁵²

Sadece dinlendiği halde Hisar’ın zihninde yaşayan Arabistan, yukarıdaki satırlarda açıkça görüldüğü üzere görkemli, çarpıcı, değişik hallerde yaşayan ve yaşatan bir Arabistan’dır. Hisar bu hikâyelerin kendisi için yerini şöyle açıklar:

“Enişte[nin], o sâkin günler ve gecelerde ninniler gibi böyle sözleri, yavaş yavaş, geçtiği bu yollardan koparmış ve azar azar konduğu bu şehirlerden toplamış olduğu hâtıralar içinden güya bizim paylarımızı –çıngıraklarının daüssılasını yayarak gelen deve kervanlarıyla- bize taşıyor, içimize aktarıyor, hâfızamıza yığıyor gibidir.”¹⁵³

Üstelik Arabistan ve *Binbir Gece Masalları* başta olmak üzere anlatılan bu hikâyeler türlü şekillerde değişerek Hisar’ın zihninde yaşamaya devam edecektir. Ve Arabistan mekânı, gerçekteki varlığını karşılar mı bilinmez bir imge halinde, bir daüssıla nesnesine dönüşür. Dahası Hisar hiçbir vakit Arabistan’ı görmeye, hayalindeki ile karşılaştırmaya cesaret edememiştir. Onu, hayalindeki haliyle sever ve yaşatır. Bu yaklaşım genel anlamda Hisar’daki daüssılayı açıklamaya yönelik olarak değerlendirildiğinde, kısmen de olsa İstanbul’la ilişkisine de uyarlanabilir. Çocukluktan İstanbul’a dair Hisar’ın zihnine kazınmış, aslında yaşanırken farkedilememiş adeta sonradan keşfedilerek bir daüssıla nesnesine dönüşmüş tüm malzemeler, -ilkini birebir görülmüş olsalar da- birer imge olarak ve ulaşılmazlık içinde Hisar’da yaşamıştır. Daüssılaya dönüştükten sonraysa neredeyse hiç fark taşımazlar. Artık hepsi birer ‘hayal’ olarak değerlendirilebilir.

Fakat ne yazık ki tüm bu hayallerin asıllarının gözlerinin önünde parlak yüzlerinin donuklaşacağı, hatta kararacağı günler de gelecektir. Enişte ile Hala ayrılır. Bu ayrılışın en

¹⁵² Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 151.

¹⁵³ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 152.

çok etkilediklerinden biri köşk mekânı olacaktır. Köşkü canlı bir varlık olarak gören eniştenin halayla ayrılışı ve içine düştüğü yalnızlıkla köşk mekânı da değişim geçirir. Oysa önceden eniştayi enişte yapan unsurları, köşk mekânı adeta bir bir temsil etmektedir. Şöyle ki:

“Bu köşk dostlarına, barışık komşularına karşı şerefli yuvası; rakiplerine, düşmanlarına karşı muvaffakiyetin kalesi; haremine, kızına karşı muhabbetinin mükâfatı; kendi kendisine karşı emniyeti; akli, kurnazlığı, tutumluluğun abidesi ve hatta dindarlığının camisi değil miydi?”¹⁵⁴

Halayla barışma ihtimali kalmayınca ve evdeki çalışanlardan bir kısmı da ölünce ya da ayrılınca köşk bakımsız kalır ve tıpkı enişte gibi bambaşka bir hüviyete bürünür. Bu noktada mekân ve insan ilişkisinin ayrılmazlığı, adeta birbirlerini oluşturan, dönüştüren unsurlar oldukları bir daha karşımıza çıkar. Enişte için, içinde hala ve pek çok çalışanı olmadan köşkün adeta başka bir yere dönüşmesi, ruhunu kaybetmişçesine yabancı olması da kuşkusuz bu ilişkinin sonucudur. Onu var eden biricik unsurlardan olan köşke bu şekilde yabancılaşması hem eniştenin, hem de mekânın daha da kötülemesine yol açar. Köşk hepten köhner. Enişte burayı satmaya karar verse de, ilgilenenler hep ucuza kapatma peşindedir. Burada yukarıda değindiğimiz mekân-insan ilişkisinin yanı sıra bu mekânın Hisar'da böylesi unutulmaz olmasına sebep olan yaşadığı dönüşümdür de, denilebilir. Çünkü çocuklukta görülen, -bölüm boyunca detaylı olarak ele aldığımız- tüm ihtişamıyla ve çarpıcılığıyla köşk mekânı ve içinde yaşanan hayatın trajik bir sonla buluşması -çocukluğa dönme ya da kavuşma bağlamında- imkânsızlığın bir nesnesi olarak yorumlanabilir. Aynı şekilde haladan ayrıldıktan ve köşkü de satamadıktan sonra eniştenin huyunun tamamıyla değişmesi ve kadın düşkünün olması, yani her ne kadar hâlâ aynı kişi olsa da manevi anlamda tıpkı bu köşk mekânı gibi çürümesi, yozlaşması ona karşı duyulan daüssılanın ortaya çıkma sebeplerinden biri olarak değerlendirilebilir. Nitekim yazar artık eniştayi görmeğe gidişlerini şöyle anlatır:

“Çamlıca'daki köşkün eski dost kapısını artık çekine çekine çalıyordum. Zira içinden eski zamanın lezzetli yemekler gibi pişirdiği, tatlı meyveler ve nazlı çiçekler gibi yetiştirdiği şeylerin yerine ne çıkacağı hiçbir zaman malûm olmamakla beraber, çıkabilecek şeyler artık hep korkunç ve nâhoş imkânlar ve ihtimallerdi.”¹⁵⁵

¹⁵⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 176.

¹⁵⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 199-200.

Üstelik bu ziyaretlerde Enişte onu zaman zaman kendisini görmeye gelen doktorla karıştırıyor, halayla ayrılmadan evvel pek aşığı olduğu tarzda küçük bir eve taşınmak, bu semtten de köşkten de kurtulmak istiyordur. Hala ise tam da onun tarif ettiği tarzda Gayrettepe’de küçük bir evde yaşıyor, üst kattaki odasına kapanıp sessizlik içinde rahat rahat sigara içiyordur. Çok geçmeden her ikisi de vefat eder. Hisar, hiç ölmeyeceğini sandığı bu insanların vefatının ardından ihtiyarlık, ölüm ve hayat üzerine uzun uzun düşüncelere dalar. Bu düşünceler adeta insan-zaman ve mekân ilişkisi üzerine tespitler niteliğindedir. Şöyle ki:

“Yaşlana yaşlana gözlerimizden nice perdeler kalkacak. Günün birinde nihayet kendi kendimizle tanışarak kıymetli bir dost kazanacağız. Mahallesinin gürültülerini kendini saran ve okşayan bir deniz gibi duyarak, zaman içinde yüzen evimiz, arada bir, değişecek ve biz kabuğumuzu değiştirmiş gibi olacağız. İçlerinde yaşayıp ayrıldığımız mahalleleri eski sevgililerimiz gibi hatırlayacağız. (...) Eski at cambazhanelerinin kaybolmuş sandığımız çalgıları, arada bir, hafızamızda paraneler atacak.(...) Hülyamız, balını yapan bir arı gibi, hâlin hem tesellisini, hem de zevkini temin etmek için, mâzinin bahçesinde her gün çiçekten çiçeğe konup dolaşacak ve hayatın her ânı daha uzak bir mâzi içinden süzülerek bize gittikçe daha güzel gelecek. (...) Acımtırak zamanların salkımlarından sağdığımız bir zevk, hayal, hasret ve hatırlayış bizim mahzun saadetimiz olacak!”¹⁵⁶

İnsan, zaman ve mekân ilişkisinin, özellikle ‘algı’ bağlamında değerlendirildiği bu satırlarda, bellek kavramıyla ilişkili olarak insan yaşamı giderek bir ‘daüssıla’ nesnesine dönüşür biçimde ele alınmıştır. Üstelik çocukluk günlerine, olgunluk günlerinin mesafesinden bakan Hisar, artık İstanbul, Enişte, çocukluk ve diğer daüssıllarının ötesinde bütünüyle kendi ömrüne ve geçmişine odaklanmıştır. Bu noktada Çamlıca’yı son bir kez ziyaret eder. Zaman zaman geçmişe dair kimi kalıntıları yerli yerinde bulsa da aradan geçen zamanda semt çokça değişmiş, yaşlanmıştır. Buldukları da eski neşesini, canlılığını parlaklığını artık yitirmiş haldedir. Geçmişte aynı yerde dururken hissettikleri ile o anki hislerini karşılaştırır. O vakit yaşamı bir rüyaya benzetir. ‘Gerçek gibi görülen ama uyanıldığı vakit bitiveren bir rüyaya.’¹⁵⁷ ‘Ya da tüm o ışıltılar, çok önce sönmüş oldukları halde bize pasparlak görünen yıldızlar gibidir.’¹⁵⁸ Dahası ‘insan cennetten kovulduğunu hatırlayarak yeni bir cennete kavuşmak isterken gördüğü tabiatın ihtişamı karşısında acı çekmektedir.’¹⁵⁹ Ve hayatın kendisini de bir

¹⁵⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 211.

¹⁵⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 220-221.

¹⁵⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 219.

¹⁵⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 220.

daüssıla gibi duyumsaya başlar. Biricik hayatını türlü emeller peşinde koşarak geçiren insan aslında bir torba yalan için çırpınıp duruyordur. Hisar'ın tabiriyle:

“Zavallı ellerimiz her zaman peşinden koştuğumuz avları kaçırmak için bunların ancak gölgelerini yakalar ve kucağımızda, ancak hayallerini okşar!”¹⁶⁰

Bu çıkışsızlık karşısında Hisar, Allah'a sığınır ve O'ndan yardım ister. Allah'a kavuşma, belki de kişinin daüssılasının bitmesi için tek çıkar yoldur. Aynı bakış açısıyla bu istek, tüm daüssılların kökeninde Allah'a duyulan hasret olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Genel olarak bakıldığında *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de insan, zaman ve mekân daüssılasının iç içe olduğu görülür. Yani Eski Çamlıca, Enişte ve hala, çocukluk günleri ve İstanbul daüssılası birbirine geçmiş biçimde yaşanmaktadır. Bu daüssılların aktarımında kullanılan üslubun öne çıkan özellikleri ise olağanüstüleştirme, kutsallaştırma ve masalsılıktır. Daüssılların ele alınışı ve işlenişinde -daüssılların doğasına da uygun olarak- başta son derece coşkulu ve pozitif bir ruh hali gözlenirken bu 'hastalıklı durum'un ve duyumsanan 'imkansızlığın' etkisiyle yazarın giderek hiçliğe doğru kaydığı, pesimist bir bakış açısını benimsediği söylenebilir.

¹⁶⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 223.

3.2 Fahim Bey ve Biz

Fahim Bey ve Biz romanında tıpkı *Çamlıca'daki Eniştemiz*'deki gibi, yazar-anlatıcı kahramanının ağzından çocuklukta tanıdığı, babasının en iyi arkadaşı olan Fahim Bey'in hikâyesini okuruz. Bu romanda daüssıla durumu eserin ana meselelerinden biri değildir. Fakat yine de bu bir hayli ilginç kahramanın yaşamı anlatılırken -*Çamlıca'daki Eniştemiz* romanına göre çok daha kısıtlı ve romanın hacmiyle de orantılı bir biçimde- kullanılan zaman ve mekân unsurları, yine çocukluktan hatırlanan ve artık değişmiş halleriyle çevre ve sosyal hayat tasvirleri birer daüssıla nesnesi olarak okunabilir. Dahası Fahim Bey kahramanının ölümüne dek, kendince kurduğu hayal dünyası içinde tek başına yaşadığı düşünüldüğünde, hayatının odağında 'daüssıla' durumunun bulunduğunu söyleyebiliriz.

Eser, yazarın Fahim Bey'in ölüm haberini gazeteden okumasıyla başlar. Ölüm haberinde Fahim Bey "Bursa eşrafından, eski maslahatgüzarlarımızdan, Tütün İnhisarı İdaresi mütercimi"¹⁶¹ olarak tanıtılmaktadır. Ertesi günse yayımlanan bir tekzip yazısıyla Fahim Bey'in eski maslahatgüzarlardan olmadığı açıklanır. Çünkü gerçekte "Meşrutiyet'ten bilmem kaç sene evvel, Çetine'de mi nerede, o bilmem kaçınıcı kâtipken, oradaki maslahatgüzarımızın intiharıyla elçilik boş kalınca, bilmem kaç gün maslahatgüzarlık etmiştir."¹⁶² Fakat bu elim hadise sonucu sadece kısa süreliğine edindiği bu mevki onun yıllar yılı kendisinden bahsederken "Ben Çetine'de maslahatgüzar iken..."¹⁶³ demesine sebep olmuştur. Eserin başında, Fahim Bey'i yine yeniden hatırlatan ölüm haberi, ardından yayımlanan tekzip, dahası olayların iç yüzü, Fahim Bey'in nasıl bir ömür yaşadığını ve karakterinin temel özelliklerini gösterir. Fahim Bey adeta bir muammadır! Yazarsa çocukluğunda tanıdığı ve ilgisini çeken bu kahramana çok daha derinlikli bakar. Bu bakış Fahim Bey'in hayatını 'gerçek'leştirmede yaşadığı ikiliğe, bu gerçekle hayal arasına sıkışmış daüssıla durumuna yöneliktir. Ayrıca eserde Hisar'ın diğer eserlerinde de çokça yaptığı üzere yine geçmişle ilintili olarak zaman-mekân odaklı değerlendirmeler yapılır. Örneğin romanda saat motifi türlü anlamlar yüklenerek yinelenir. Bunların ilkiyle, Fahim Bey ve eşi Saffet Hanım'ın tanıtıldığı bölümde karşılaşırız. Bu bölümde eski zaman evlerinin içindeki saatlerden, saat tiplerinden söz edilir. Bunlardan ilki "namaz vakitlerini bildiren (...) alaturka kadranlı, siyah yelkovanlı, cevizden dolabını yer yer kurtlar yemiş ihtiyar bir kuyruklu saat sallanarak, tıpkı bir gönlün yorgunluklarından gelen hırıltılı seslerle işle[mektedir]."¹⁶⁴ Bu saat, öncelikle bir Müslüman

¹⁶¹ Abdülhak Şinasi Hisar, **Fahim Bey ve Biz**, Yapı Kredi Yayınları, 6. Baskı, İstanbul, Ağustos 2012, s. 7.

¹⁶² Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 8.

¹⁶³ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 8.

¹⁶⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 25.

evinde bulunulduğunun göstergesidir. İkinci özelliği ise, bu eski saatin işleminin “bir gönlün yorgunluklarından gelen hırıltılı sesler[e]”¹⁶⁵ benzetilmesidir. Çünkü burada saat, hem görmüş geçirmiş yorgun bir gönülle, hem de eskiliği itibariyle hırıltılı çıkan sesiyle yaşlı bir insanla özdeşleştirilmiştir. Yani burada zamanın ‘hafıza’ sahibi olmasına yönelik bir gönderme vardır. Hatta aynı saatlerle ilgili olarak romanda şöyle denir:

“Ve bu saatlerin bazıları guguklu olur, saat başı geldi mi, latifeye benzeyen bir öten kuş sadası çıkarırlardı. Fakat bu da çok eski bir vakit içinden geldiği belli olduğundan, o geçmiş zamanın şimdikiyle barışmak ister gibi yaptığı bir bunak şakasına benzer, bir hıçkırık kadar gamlı duyulurdu.”¹⁶⁶

Bu alıntıda daha açık olarak zamanın aracı olan saatin eskiliğiyle, yansıttığı zamanın ‘eskiliği’ arasında son derece ironik bir bağ kurulmakta, zaman-saat- insan-çevre ögeleri kavramsal olarak ‘eşya’ olarak nitelendirebileceğimiz bir mefhumda, yani buradaki guguklu saatte birleştirilmektedir.

Evdeki bir başka saat önceki saatin aksine ‘batılı’dır. ‘Batılı’ olması itibariyle de -yine tıpkı canlı bir varlık gibi- adeta doğduğu büyüdüğü yerin niteliklerini taşımaktadır. Şöyle ki:

“Ekser evlerin başka odalarında duvara asılmış yuvarlak ve rakamları alafranga bir çalarsaat işler ve o geçen bütün saatleri daha asri, daha madeni bir sesle, birer altın gibi sayardı.”¹⁶⁷

Bu değerlendirme, saat eşyası üzerinden ‘yazarın’ batıya bakışını, yani onu “daha asri, daha madeni” gördüğünü, saniyelerin altın gibi sayılması itibariyle de zamana daha çok kıymet verildiğini düşündüğünü söyleyebiliriz.

Diğer bir saat tipi “daha ucuz cinsten, daha basit saatlerdi[r]. Ve sanki yumurtlayacak tavukların gıgıt gıdak diye haykıran telaşlı ve gürültülü seslerini duyarak sanki daha hamaratmışlar gibi adeta koşarak işler[ler].”¹⁶⁸ Bu basit saat tipinin bulunduğu evlerse, daha sade ve tıpkı bu saatler gibi ‘basit’ bir yaşam tarzını işaret etmektedir.

Daha önce Fahim Bey’in hayatının bir daüssıla durumu olarak okunabileceğinden bahsetmiştik. Hayallerle dolu olmamakla ve bir daüssıla durumunun hastalıklı halini taşımamakla birlikte Saffet Hanım da yaşadığı hayattan memnun değildir ve bazen bu

¹⁶⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 25.

¹⁶⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 25.

¹⁶⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 25.

¹⁶⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 25-26.

konuyla ilgili olarak sıkıntı çeker. Böyle zamanlarda verdiği tepki, hissettiği yorgunluk ve bıkkınlıkla evdeki saatleri kurmamak olur.¹⁶⁹ Burada saatlerin kurulmamasıyla birlikte adeta zamanı durdurma girişiminde bulunulduğu görülür. Zaman geçmeye devam ettiği halde, görsel ve maddi olarak delili, yani saat eşyalarındaki karşılığı ortadan kaldırılarak Saffet Hanım'ın 'zamansızlığa özlem' duyduğu sezdirilir, denilebilir.

Çamlıca'daki Eniştemiz'i incelerken bu romanda Fahim Bey kahramanı alafrangaya meraklı, örneğin çeşit çeşit küflü peynir düşkünü ve Enişte tarafından pek sevilmeyen bir kahraman olarak karşımıza çıkmıştı. Bu romanda da enişte ve hala kahramanları karşımıza çıkar ve aralarındaki ilişki hakkında daha çok bilgi sahibi oluruz. Örneğin Enişte'nin, -*Çamlıca'daki Eniştemiz*'deki lakabıyla 'Deli Enişte'nin- Fahim Bey'i "Delinin biri!"¹⁷⁰ olarak tanımladığını öğreniriz. Ayrıca ayrıştıkları en temel nokta eniştenin, adetleri, Hacı olması, Arabistan'da uzun müddet kalması, oturduğu semt ve yeşil köşkü de hesaba katılırsa 'Şark'ı; Fahim Bey'in Fransızca gazetelere merakı, Beyoğlu'ndaki Gambriünüs Birahanesi'ne gitmesi, küflü peynirden vazgeçememesiyle o dönem için 'Garp'ı temsil etmesidir. Yazar ise bu iki kültürün arasında her ikisini de görerek ve yaşayarak yetiştirmiştir. Bu durum o günler için İstanbul'un bir mekân olarak üzerinde yaşanan çok kültürlü sosyal hayatı yansıtır.

Fahim Bey'in 'hayatını gerçekleştirme daüssılası', onu rüyalarında da bırakmaz. Öyle ki bir gece, üzerinde büyük tesir bırakan bir rüya görür. O vakte dek yaşadığı tüm eksikliklerin, boşa çıkan beklentilerin karşılanacağı şeklinde yorumlanabilecek bu rüyanın bir bölümü şöyledir:

"Hayatında, ta eski zamanlardan beri ne kadar emeli olduysa, hatta, en geçmişte kalmış ve kendisinin unutmuş olduğu en küçük isteklerin bile, en eski zamanlarından beri, mektep arkadaşlarından başlayarak, ne kadar adam tanıdıysa onların şekillerine girerek ve onların hüviyetlerini takınarak, bir düğün evine kabile halinde gelen misafirler gibi, yan yana, sıra sıra, el ele bu mübarek gün şerefine kendisini tebrike geldiklerini görüyormuş ve Fahim Bey evinin içinde bu asil, iyi kalpli, dost yüzlü ahbablar ve akrabalar gibi gelen arzularını istikbal ediyor ve bazen bu emellerini onların kalıbını almış oldukları insanlarla karıştırıyormuş."¹⁷¹

¹⁶⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 37.

¹⁷⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 38.

¹⁷¹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 63.

Bu alıntının ışığında Fahim Bey'in hem hayallerine hem de çevresinin, tanıdığı insanların ilgisine, takdirine ve onayına yönelik, yine 'kendini gerçekleştirme' durumuyla bağlantılı olarak içten içe daüssıla duyduğundan bahsedilebilir.

Üstelik Saffet Hanım da -kendi hayatından ve bir eş olarak Fahim Bey'e duyduğu memnuniyetsizlikle- bir umut olarak gördüğü bu rüyaya tutunarak gerçekleşeceğine inanmış ve hatta onu başkalarıyla paylaşmıştır.

Hisar, bu noktada, bu iki insanın inancıyla ilintili olarak rüyaların insan hayatındaki yönlendirici, hatta belirleyici yönlerine dikkat çeker. Rüyanın gelecekte verdiği haberlerle "ömürleri kurtaracak [bir] mucize"¹⁷² gibi algılanması, bu beklentiyle bağlantılı olarak bir daüssıla nesnesi olarak tanımlanmasına olanak sağlar.

Gördüğü rüyaya umutla sıkı sıkı sarılmayı tercih eden Fahim Bey, zaten genel olarak da o an için olup bitenden, şimdiden ziyade 'işinden', istikbalinden' bu ikisinden de değilse 'mazi'den bahsetmeyi tercih etmektedir.¹⁷³ İş denildiğinde sahip olmadığı makamlar, tasarladığı fakat eyleme geçemediği projeler, istikbali denildiğindeyse yine büyük hayaller akla gelmekte, mazi de artık geçip gitmiş ve bitmişliğiyle yine sadece soyut bir manada varlığını sürdürmektedir. Bu da Fahim Bey'in, herkesin gerçekliğinin dışında 'soyut' bir âlemde yaşadığını gösterir. Üstelik çevresine, yaşadıklarıyla ilgili aynı hikâyeleri hep yeni baştan ve aynı kelimelerle anlatmaktadır. Hatta yazar bu hikâyeleri dinlerken bir sonraki cümleyi yahut kullanacağı kelimeyi tahmin eder, ufak değişiklikleri hemen fark eder. Tıpkı bir çocuğun masal dinlerkenki durumu gibi. Nitekim bu hikâyelerin, zaman içinde çok kere yinelenmesi, gerçekliklerinin kuşkulu olması itibarıyla, hayalperestliği de düşünüldüğünde Fahim Bey'in masalları oldukları söylenebilir. Fahim Bey'in bu 'gerçeklerden uzak' dünyasını yazar şöyle yorumlar:

"Fahim Bey'in, ne kadar gariptir, bazı insanlarda görüldüğü gibi, yaşıyor değil de hâlâ bir yaşamaya hazırlanma devresinde bulunuyor hali vardı."¹⁷⁴

Fahim Bey'in bu halini, yazar, Saffet Hanım'ın daha önce değindiğimiz şekilde, saatleri bilerek kurmadığı zamanlara da benzetmektedir. Dahası Fahim Bey'in daüssılasının belki de en açık şekilde tahlil edildiği satırlar aşağıdakilerdir:

¹⁷² Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 64.

¹⁷³ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 72.

¹⁷⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 74.

“İhtimal ki Fahim Bey muhayyelesinde bazı kıymetli emeller beslemekle beraber hayatta bunları tahakkuk ettirmek için ihtiyar olunacak fedakârlıkları ve gayreti kabul etmiyor yahut benimsemiyor ve böylece onları sade hayalinde yaşatmayı tercih ediyordu. İhtimal ki onun hayali pek geniş ve hülyasına, inanmak kabiliyeti de pek kuvvetliydi. Lakin belki hayatın hakikat ve muvaffakiyet çerçevelerine uymayan ve sığmayan bu hülya ve hesap ile o hep hakikatin haricinde, ancak bir efsane âleminde kalmaya mahkûmdu.”¹⁷⁵

Hisar, Fahim Bey’in bu halini, bir tür ‘hayatından vazgeçiş’ olarak yorumlar ve Mevlevilerin maddi dünyayla ilişkilerine, daha doğru bir deyişle ‘ilişkisizliklerine’ benzetir. İşte Fahim Bey de gerçek hayattan kopuk, soyut bir âlemde kendini bulmaktadır. Bu durumu daüssıla açısından değerlendirdiğimizde karşılaştığımız ilk özellik bize ‘hastalıklı’ bir ruh halini işaret eder. Yani özlem ya da gerçekleştirme isteği o kadar büyüktür ki, kişi hali hazırdaki dünyadan, çevreden, somut ne varsa her şeyden kopmaya razıdır. Sırf hayaline, zihninde kurduklarına ulaşip onlarla bir olabilmek için. Bu durum elbette ‘yalancı’ bir kavuşmayı beraberinde getirir. Yani aslında ortada bir kavuşma bile yoktur. Tam tersine, soyut dünyaya sığınıldıkça daüssılaya varmak daha da imkânsızlaşır. Çünkü artık karşımızda idealleri ya da hayalleri için çabalamak yerine oyalanmayı seçen, durduğu yerde adeta pinekleyen bir kahraman vardır.

Fahim Bey bir handa bulunan ofis olarak kullandığı küçük odasının kirasını ödeyemeyince bir akrabası aracılığıyla borcunu gönderir ve ondan orada bulunan dosyalarını da almasını rica eder. Akriba, bu dosyaları karıştırmasıyla birlikte Fahim Bey’in yaşadığı hayal dünyasının farkına varır. Çünkü Fahim Bey’in yıllar yılıdır kurduğu küçük büyük türlü projelerle karşılaşmış, ilkin bunları yatırım fırsatçılığı telakki etse de ilerleyen günlerde dosyalara bakma imkânı buldukça hayretler içinde kalmıştır. Örneğin, olmayan şirketleri için Fahim Bey gelir gider defterleri tutmuş, çeşitli makamlara iş mektupları yazmış ve bizzat kendi cevap vermiş, hatta bunların kopyalarını almıştır. İşinden çıkıp gerçeklerle kuşatıldığı vakit de hayatın aslında kendine biçtiği rol karşısında memnuniyetsizlik, hatta biraz da şaşkınlık duymuştur.

Hisar, bir daüssıla olarak Fahim Bey’in hayatını, bu türlü hayallerle geçirmesini İstanbul ile de bağlantılandırır. Çünkü İstanbul birbirinden etkileyici yüzleriyle, ebedi zamanı vaad eden güzelliğiyle, insanı ‘gerçek’ dünyadan koparıp adeta hayal âleminde yaşatan bir mekândır. Dahası Hisar’a göre ona aşık olursunuz ama ulaşamazsınız. Yani İstanbul, Fahim Bey için

¹⁷⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 75-76.

olmasa da, bu eserde de bir daüssıla nesnesi olarak ele alınır. Fahim Bey özelinde ise İstanbul, ‘tarihinin ve tabiatının’¹⁷⁶ verdiği derinlikle, yani görünen yüzünün ötesinde kuşandığı binbir çeşit anlamla ona başka âlemlere açılması için ilham verir durumundadır. Nitekim Hisar, Fahim Bey’in İstanbul’la ilişkisini şöyle yorumlar:

“(…) şüphesiz talihinin bağlandığı ve bütün sevdiği şeylerin kök saldığı bir tarihin şefkatini her gün duyan, o medeniyetin sıcak somununu her gün tadan bir mirasyedi olmalıydı. Bütün bu ihtişamlı mazinin devler gibi şahitleri yanında Fahim Bey de elbette İstanbul’u evliyaya benzer bir akraba gibi seven çocuklarından biri olarak ruhunun siyaneti ve gönlünün lezzeti bakımından, bu iki duygudan birçok istifade etmiş olacaktı.”¹⁷⁷

Hisar, *Fahim Bey ve Biz* romanında da mekânın ve insanların zamanın geçmesiyle paralel olarak sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde olduğunu söyler. Yani zaman geçtikçe insanlar gibi yapılar, semtler, mahalleler, çarşılar, kısacası hemen her şey yerini başkalarına bırakmakta, nitekim etraf eski hikâyelerini unutmuşçasına yepyeni ve yabancı sözler söylemektedir. Nitekim “yaşlanan, ihtiyarlayan adam, vücudunun daha yıllarca evvel çökmüş olmasına rağmen, büsbütün harap olmamış ruhuyla, daha hâlâ güzellik, aşk, vuslat gibi sihirli kelimelerin ezeli ve ebedi tesirlerine inanıp bilinmez daha hangi hatanın tashihini umarak, gündüz nice hülyaları, gece nice rüyaları gizlice bekler. Böylece ruh için her mantık dışında, hülyalarıyla ve rüyalarıyla gizli bir diyar kalır.”¹⁷⁸

Özetle Hisar bu romanda Fahim Bey kahramanı aracılığıyla tıpkı İstanbul gibi hayatın da zaman zaman yaklaşılan, seyredilen, hissedilen, coşturan, mutlu ve mutsuz eden ama aynı zamanda kavuşulması imkânsız olan bir daüssıla nesnesi olduğuna dikkat çeker. Fahim Bey bu durumu, tüm ağırlığıyla yaşayanlardan sadece biridir. Çünkü herkes, az ya da çok bu hayal oyununun ve daüssılanın bir parçasıdır. Şöyle ki:

“Hülasa ancak kendi gönlümüzde ve hayalimizde yaşattıklarımızdır ve bize nasip olan vuslatlarsa onların vücutlarına nispetle ancak gölgeleri gibi kalır. Her zaman hakikat içimizde kalan arzu, hayal ise elimize geçen vuslattır. Zira hayalin vardığı mesafeler dünyevi hiçbir hakikatte bulunamaz, madem ki onlar bu hâki hakikatin dar ölçülerine uymaz ve bu dünyaya

¹⁷⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 87.

¹⁷⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 87.

¹⁷⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 112.

sığmaz. En samimi dostlarımız gibi en büyük hamilerimiz içimizdeki emellerimiz ve hülyalarımızdır.»¹⁷⁹

Fakat yaşlılık, hayalleri devam ettirebilme ve mutlu sona ulaştırma imkânı verdiği gibi tam tersi her şeyin birbirine karışmasına, bulanıklaşmasına ve hepten unutulmasına da sebep olabilir.

Üstelik Hisar'a göre her insan, her yaşam bir muammadır. Çünkü insanların içlerindeki hakikatle dışlarındaki hakikatin aynı olup olmadığı bilinmez. Dahası hayallerin mi, yoksa maddi dünyanın mı daha gerçek olduğu muallaktır. Bu noktada Hisar, -tıpkı *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de yaptığı gibi- aslında tek gerçeğin 'ölüm' olduğunu vurgular. Bu hayattaki hayaller, vuslatlar, gerçekten yaşansınlar yahut hayalde kalsınlar, hepsi ölümlerle birlikte zaten sona erecektir. Fakat ölümler bir daüssıla olarak duyumsamaz. Burada ölüme dair, hiçliğe öykünen ve bu yolla aslında hayatı değersizleştiren, nitekim gerçeklik söz konusu olduğunda hayal dünyasını maddi dünya kadar önemli -ve belki daha da önemli- bulduğunu sezdirenen bir yaklaşım vardır. Nitekim Hisar'a göre bir daüssıla nesnesi olarak 'hayat'ta kazanan yahut kaybeden de yoktur...

¹⁷⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 122.

3.3 Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği

Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği romanında konu, her ne kadar İstanbul daüssılasından uzak olsa da, mekân-insan-kültür-edebiyat ilişkisi içinde başkahramanın kurgulanması bağlamında belirgin ve önemli özellikler taşır. Şöyle ki, iki bölümden, yani Ali Nizami Bey'in 'Alafrangalık' ve 'Şeyhlik' bölümlerinden oluşan roman öncelikle Ali Nizami Bey'in alafrangalık günlerinde yaşadığı, dönemin en şık ve prestijli mekânlarından olan Büyükada'daki Nizam Caddesi'nin tanıtılmasıyla başlar. Burası sıra sıra, dönemin bilhassa alafranga meraklısı tanınmış bürokratlarının, zenginlerinin yaşadığı, buradan geçerken yazarın "Hollywood'daki sinema yıldızlarına ait villaların önünden geçen sinema sevdalılarının (...) duyacakları bir his[se]"¹⁸⁰ kapıldığı bir mekândır. Semt içinde Ali Nizami Bey tanınmakla birlikte fazla ortada gözükme de hakkında anlatılanlar çoktur. Yazar da sadece dört beş kez gördüğü Ali Nizami Bey'in özelliklerinden "evdeki hanımlar"ın¹⁸¹ konuştukları sayesinde haberdar olmuştur. Elbette bu anlatılanlar fazlasıyla abartılıdır. Bu noktada Ali Nizami Bey'i hakkında anlatılan hikâyelerden öğreniriz. Ona dair anlatılanların hep duyulanlar sonucunda olması ise onu adeta efsanevi bir kahramana dönüştürmektedir. Nitekim yazar, Nizami Bey hakkında duyduklarını bir bir sıralar. Bunlar onu tanıtmaya yönelik olmakla birlikte adeta o dönem için geçerli olan -burada yine yazarın çocukluk günleri işaret edilmektedir, bu da bize eserin 1890'lı yıllarda geçtiğini düşündürür- alafrangalığa bakışın da anahtar kelimelerini veriyor gibidir. Ali Nizami Bey'in merakları şöyledir: 'kumar', 'resim', 'çiçek', 'kuş', 'av ve balık', 'alafranga müzik', 'giyim', 'araba ve koşum', 'kadın ve macera', 'övünmek'. Bir diğer çok önemli özelliği, kaderinde belirleyici olan bir şekilde parasını çarçur etmesi, adeta saçmasıdır.

Yukarıda verilen özellikleri anlatılırken tüm bu unsurları kuşatan, hatta tamamlayan ve bir sahne vazifesi görmekten ziyade onları derinleştiren, daha da anlamlı hale getiren bir şekilde İstanbul mekânı, Ali Nizami Bey'in onda yaşayışı ile aktarılır. Bu elbette batılı bir İstanbul'dur. Örneğin "Kâh, gecenin birinde, Beyoğlu'nda, "Cercle d'Orient"da büyük bir poker partisin[e]"¹⁸² katıldığı, "kâh günün birinde, Büyükçamlıca tepesinde, ismi gizli tutulan bir rivayete göre, kendisiyle sıhriyeti bulunan bir hanımla randevusu ol[duğu]"¹⁸³,

¹⁸⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*, Yapı Kredi Yayınları, 3. Basım, İstanbul, Şubat 2013, s. 7.

¹⁸¹ Abdülhak Şinasi Hisar, *a.g.e.*, s. 9.

¹⁸² Abdülhak Şinasi Hisar, *a.g.e.*, s. 9.

¹⁸³ Abdülhak Şinasi Hisar, *a.g.e.*, s. 9.

“etrafındakilere muttasıl hediyeler ikram etmeyi sev[diği] (...) her gelişinde Tokatlıyan’dan süslü kutular içinde şekerlemeler getir[diği]”¹⁸⁴ söylenir.

Özetle Hisar, eserin bu birinci bölümünde Batılı İstanbul mekânlarını, batılı adetlerin meraklısı sosyal çevre ve kültürü birer gösterge olarak ‘Alafranga meraklısı Ali Nizami Bey’ kimliğini kurgulamada kullanmıştır. Dahası bu göstergeler, dönem insanların -biraz da olumsuzlayarak- ‘alafrangalık’ algısını ortaya koyar niteliktedir.

Yazar, ikinci bölümde Ali Nizami Bey’i nihayet bizzat karşımıza çıkarır. Fakat bu kez, eski görüntüsünün tam zıttı bir biçimde başında “bir Bektaşî tacı”¹⁸⁵ ve “siyah cübbe[si]” ile bir şeyhe benzemektedir. Gerçekten de alafrangalık merakı ve har vurup harman savurması sonucu Ali Nizami Bey iflasa sürüklenmiş, bu günlerde akli dengesini kaybetmiş, ölmeden önce annesinin de ondan isteği sonucu ‘münzevi’ bir hayatı seçmiş yahut belki de yeni imkânlarıyla orantılı olarak bu seçime mecbur kalmıştır. Önceden bindiği vapur Karacaahmet Mezarlığı mekânının önünden geçerken ona hep ölümü çağrıştırdığı için başını çeviren Fahim Bey’in yeni evi, daha doğrusu Çamlıca’daki “hanıkah”¹⁸⁶ı buraya bakmaktadır. Hisar bu mekânı şöyle tasvir eder:

“Çamlıca yanından Karacaahmet mezarlığına bakan bir noktada Ali Nizami Bey’in “hanıkah” dediği evceğe gidip kendisini ziyaret ettim. Bu, küçük, daracık, boyanmamış kuru tahtadan yapılma pek iptidâî bir evdi. (...) Bu hakir ev içinde hayatın tadı maddî hiçbir varlıktan, hattâ, esaslı bir mantıktan değil, fakat derin safvet ve şefkat tabakalarından sızan ve bir Ahmet halinde duyulan –İstanbul’da binlerce ve binlercesi bulunan –âdeta maddiyattan kurtula ayrıla tamamen manevileşmiş evlerden biriydi.”¹⁸⁷

Ali Nizami Bey bu mekânda kendini, geçmiş yaşantısına göre “sükûna, rahata ve saadete asıl şimdi kavuşmuş”¹⁸⁸ hisseder. Eski köşkünün gedikli çalışanlarından olan Hüseyin Bey’le yaşamaktadır ve Hüseyin Bey aynı zamanda onun tek mürididir. Önceden sadece Hüseyin Bey tarafından deli görülürken şimdi herkesçe deli görülmekte, bir tek Hüseyin Bey onu akli başında bulmaktadır.

Bu mekân, önceki Büyükada’daki köşk mekânıyla taban tabana zıttır. Bu ev mekânları, buldukları semt dolayısıyla da Büyükada ve Çamlıca mekânları, dönemin daha önce de

¹⁸⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 9.

¹⁸⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 45.

¹⁸⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 46.

¹⁸⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 51-52.

¹⁸⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 55.

değindiğimiz doğulu ve batılı yaşayış tarzlarını ve İstanbul'un bu iki farklı yüzünü, insan tipini, kültürünü temsil eder. Nitekim yazar, Ali Nizami Bey'in bu yeni halini gördüğünde çok şaşırarak birlikte yine bu durumu dönemle uyumlu bir çizgide değerlendirmeye çalışır. Şöyle ki:

“(…) bu yaşadığımız zamanlar, bizim, bir tahterevalli oynar gibi, bir hayli ilerlemiş bir alafrangalıktan bir hayli geri kalmış bir şarklılığa, lezzetle, bir gidip, bir geldiğimiz zamanlardı.”¹⁸⁹

Eser özelinde, seçilen mekânların özelliklerine göre şark kültürünü; dünyanın maddi yönünden uzak, bütünüyle manevi âleme dönük, sade, mütevazı, tamahkâr, şefkatli, huzurlu, öz mananın sahibi olarak yorumlamak mümkündür. Batı kültürünün ise; abartılı, maddiyata düşkün, kibirli, şatafatlı, israfkâr, kötü alışkanlıklara sahip ve açgözlü olduğunu söyleyebiliriz.

Özetle denilebilir ki Hisar, konumuzla ilişkili olarak bakıldığında Ali Nizami Bey kahramanını mekân-kültür-kimlik kavramlarıyla kuşatılmış biçimde kurgulamış, aynı zamanda birbirine tamamen zıt içerikteki eski ve yeni kimlikleri üzerinden aynı şehir içindeki mekân ve kültürleri karşılaştırmalı olarak ele almıştır.

¹⁸⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 45.

3.4 Boğaziçi Mehtapları

Boğaziçi Mehtapları, Hisar'ın anı türündeki ilk eseridir. Romanlarındaki genel atmosferden kopuk düşünemeyeceğimiz bu eserin farkı kurgu eserlerine göre kahramana değil doğrudan doğruya mekâna odaklı olmasıdır. Eser 'Mehtap gezmeleri' odağında Boğaziçi yaşamını anlatır. Her ne kadar anı türünde olsa da, anlatılanlar, bir mehtap gezmesinin hazırlanış safhasından bitişine, hatta hatırlanışına göre düzenlenerek, kronolojik bir bütünlük içinde bölümlenmiştir. Şöyle ki:

“HAZIRLANIŞ

Boğaziçi Medeniyeti
Mazinin Yoksullukları
Tabiat Sevgisi
Musiki İptilası

TOPLANIŞ

Bu Gecelerin Kıymeti
Hanımlar Buluşuyorlar
Kayıklar ve Sandallar Yan Yana
Gelenler ve Gelmeyenler

MUSİKÎ FASLI

Kayıklar ve Sandalların Kervanı
Saz Fasılları
Saz Sesleri
Hanende Sesleri

SÜKÛT FASLI

Boğaziçi Cenneti
Mehtap
Yalıların Önünden Geçiş
Sessizliğin Şiiri

AŞK FASLI

Mehtapta Görülen Güzellikler
Karanlıkta Parıldayan Arzular

Şarkıların Dedikleri
Herkesin Aşkını Söyleyen Saz

DAĞILIŞ

Fanilikler

Sönüş

Ayrılış

Unutuluş

HATIRLAYIŞ

Mazi Cenneti

Bizimle Beraber Yaşayan Hatıralarımız

Hatıralarımızın Zaman İçinde Devamı

Başka Dünyaların Bizden Görebilecekleri”¹⁹⁰

a) Hazırlanış

Boğaziçi, daha önce Hisar’ın biyografisini ele alırken değindiğimiz üzere onun en önemli iki çocukluk mekânından biridir. Dahası onun için “kendine mahsus âdetleri ve zevkleri olan büsbütün hususi bir âlemdi[r].” Hatta kimi yönleriyle “İstanbul medeniyetinden bile ayrıl[ır].” İşte bu medeniyetin en önemli adetlerinden biri Mehtap gezmeleridir. Kısaca ‘mehtap’ denilen bu gezmeleri Hisar şöyle tanımlar:

“Mehtap” demek mehtaplı bir gecede Boğaziçi’nde dolaşan bir kayıkta bir saz takımı peşinden onu dinleyerek yapılan gezinti demektir. “Valde Paşa’nın mehtabı” demek bu saz âlemini onun tertip ettiğini söylemektir. “Mehtapçılar” demek de bu gezintiye iştirak edenler demektir.”¹⁹¹

Bu noktada Hisar, ‘İstanbul Daüssılası’ bakımından, tıpkı *Çamlıca’daki Eniştemiz*’de olduğu gibi bir açılım yaparak çocukluğunda tanık olduğu Boğaziçi’ndeki pek çok yalının “yıkılmaya yüz tutmuş” bir durumda olduğundan bahseder. Yani tüm şatafatıyla anlatmaya koyulduğu Boğaziçi, o günler için bile eski görkeminde değildir. Terkedilmiş ve kendi kaderine bırakılmış görünen bu yalıların yanında sağlamış gibi görünmekle birlikte gizli bir göçe koyulmuş olanları da vardır. Fakat eserin yazıldığı zamanla karşılaştırıldığında Boğaziçi’nin durumu yine de “hulasa saatlerce süren bir mesafede hâlâ bir büyük refah hissini veren,

¹⁹⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, **Boğaziçi Mehtapları**, Yapı Kredi Yayınları, 4. Basım, İstanbul, Nisan 2009, s. 5.

¹⁹¹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 12.

dünyanın belki en geniş olduğu gibi en güzel, demek emsalsiz bir caddesi sayılabilecek muntazam ve muhteşem bir halde[dir].”¹⁹² Hisar’ın yaşayamadığı ama izlerini gördüğü, yaşadığı ve eserin yazıldığı günlerde artık eskisi gibi olmayan Boğaziçi düşünüldüğünde, eserdeki zamansal düzlemin üç katmandan oluştuğu görülür. Bu zamansal derinlik dolayısıyla ‘İstanbul daüssılası’, -Hisar’ın kişisel daüssılasının ötesinde- İstanbul’un tarihsel değişimiyle paralel olarak kendine daha geniş bir perspektif bulur.

Boğaziçi’nde, yalılardaki sosyal hayatın önemli bir özelliği “Osmanlı İmparatorluğu’nun küçücük birer minyatürü[ne]”¹⁹³ benzemesidir. Çünkü İstanbul ve İmparatorlukta çeşitli etnik kökenlerden ve dinlerden pek çok insan bir yalıda “türlü vazife”lerle¹⁹⁴ bir araya gelmiş, getirilmiştir. Şöyle ki;

“Dadı Çerkez, bazı Zenci, hizmetçi Rum, evlatlık Türk, sütnine Melez, kâhya kadın Rumelili, ayvaz Ermeni, aşkı Bolulu, hamlacı Türk veya Rum, harem ağası Habeş, bahçıvan Arnavut olur; Müslüman, Hristiyan bu unsurlar bu çatı altında toplanarak imparatorluk içindeki anlaşmayı ve anlaşmamazlığı, yaşayışı burada devam ettirirlerdi.”¹⁹⁵

Bu özellik de eserin yazımına dek (1942) olan zaman içinde kısmen kaybedilmiştir. Boğaziçi medeniyetini farklı yapan bir başka unsur yalı sahiplerinin birbirilerini tanımaları, hayatlarından, işlerinden, mevkilerinden haberdar olmalarıdır. Bu durum bu medeniyeti, İstanbul içinde hususi bir cemiyet haline getiren özelliklerdendir.

Hisar, bu eserde *Çamlıca’daki Eniştemiz*’de yapmadığı bir şeyi yaparak, Boğaziçi’nin dününden bahsederken konuyu eserin yazıldığı zamana ve özelliklerine getirir ve ‘dün’ ile ‘bugün’ü, bir muhasebeye koyulmuşçasına karşılaştırmalı olarak ele alır. Örneğin eserin yazıldığı zaman düzleminde telefon, radyo, otomobil gibi çok önemli teknolojik gelişme olmuştur. Bu sayede aynı şehirde olursa bile uzakta görülen yakınlarla haberleşmek kolaylaşmış, radyo sayesinde dünyanın bir ucundaki müzikler dinlenebilir olmuş, otomobil sayesindeyse mesafeler kısalmış, daha çok gezmek ve görmek imkânı doğmuştur. Bunların dışında plajlar, davetler, sinemalar kadınlı erkekli bir sosyal hayatın kapısını aralar. Trenlerin sunduğu seyahat imkânı ile önceden “hariciye memurları”¹⁹⁶ dışındaki kimseler için ulaşılmaz görünen ülkelere gitmek mümkün olur. Hisar’ın bu karşılaştırması, geçmişin hayat ritmini

¹⁹² Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 14.

¹⁹³ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 14.

¹⁹⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 14.

¹⁹⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 14.

¹⁹⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 22.

açıklamaya yöneliktir. Çünkü eserin yazıldığı tarihte bu mehtaplar, artık o gün için geçerli olan hayat ritmi düşünüldüğünde sıkıcı, fazla romantik, hatta anlamsız bile görülebilir. Fakat kendi zamanı içinde hayatı daha canlı ve eğlenceli hale getiren iki unsurun, yani ‘tabiat’ ve ‘musiki’nin birleşmesinden oluşan son derece cazip bir konumdadır. Bu durumu İstanbul daüssılası açısından ele alırsak denilebilir ki, Hisar’ın daüssılası aslında tek başına mehtap gezmelerine yönelik değil, o gezmelerin hem mekânı olan, hem de onu sosyal unsurlarıyla çevreleyen ve sadece o zaman için geçerli olan bir ‘Boğaziçi Medeniyeti’ne yöneliktir. Hisar, ‘dün’ ‘bugün’ karşılaştırmasını ‘tabiat’ ve ‘musikî’ sevgisi üzerinden sürdürür.

b)Tabiat ve Musiki

Boğaziçi tabiatının en önemli parçaları, çiçekleri, kuşları, doğanın saat saat değişen sesleri, manzarası ve bütün bu unsurların bir sonucu olarak insanı büyülenmiş çeviren, adeta kendisine teşvik ve davet eden ‘aşk’tır. Fakat burada kullanılan ‘aşk’ kavramı kadın erkek arasındaki hissiyatın ötesinde, birleşmeyi ve mutluluğu hedefleyen bir yapıda değildir. Seyredilen manzara, mehtaplar, Boğaziçi’nde yaşamak, çiçekler ve kuşlar, tabiatın sesleri, Boğaziçi’nin insanları, musiki, hepsi ayrı ayrı ve hep birlikte adeta ‘aşk’ın ta kendisini temsil eder. Şöyle ki:

“Boğaziçi sularında, kayık geçer geçmez bir iz taşımadan silinen bu müphem yollar, hiçbir sona erişmeden, biten bu sandal gezintileri, hiçbir neticeye varmadan geçen bu güzel saatler bir saadet rahatlığı vermesi gerektiği halde, gönlümüze ancak daha büyük bir saadeti bekleyişimizin boşluğunu ve acısını verir, bu günler, bir edibimizin o zaman demiş olduğu gibi, o kadar “hayal içinde” kalırdı ki, ancak daha derin bir aşk için hazırlanış olur ve hep daha canlı bir vuslatın yakıcı ihtiyacını duyururdu. Ruh, hasta, bir hassaslıkla, her geçen zamanı kaybolan bir fırsat sayardı. Bir taraftan bu yalnızlık, bir sessizlik; bir taraftan bu hulya; bir taraftan bu yoksulluklar ve bir taraftan bu tabiat sevgisi ve musiki iptilasını ruhları daha derin bir vuslat ihtiyacıyla kaplar, hep bir aşk faslına hazırlardı.”¹⁹⁷

Yukarıdaki satırlarda, Boğaziçi ve tüm unsurlarıyla bağlantılı olarak duyulan ‘aşk’, ‘hastalıklı ruh hali’, ‘hassaslık’, ‘tabiatın güzelliği ve görkemiyle onu çağıran aşkın kendisi’, ‘ihtiyacı’, - nesnesi belirsiz olmakla birlikte- tam bir daüssıla durumunu işaret eder. Tabiat ve musiki gönlü şaha kaldırarak vuslat isteğini daha da derinleştirmektedir. Böyle düşünüldüğünde sözü

¹⁹⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 31-32.

edilen boşluk ve aşkla tamamlanacağı ya da tamamlanamayacağı bilindiği halde istenmekten alıkonulamayan hal, Boğaziçi'ni -aşkı da içeren bir şekilde-kavramsal olarak katmanlandıran bir unsurdur denilebilir. Hatta Hisar'ı, bu eseri yazmaya teşvik edenin de, belki boşluğunu hissettiği bu hali 'tanımlama, anlatılabilir kılma ve somutlaştırma isteği' olduğundan söz edilebilir.

Kuşkusuz ki mehtaplarda yaşananlarda da, yukarıda bahsedilen aşk duygusu tüm coşkusuyla açığa çıkar. Bu durumu hazırlayan, mehtabın en önemli parçalarından biri olan musiki ve devrin insanının musikiyle ilişkisidir. Bu ilişki, yani devrin musiki anlayışı ve ona bakışı yine zaman-mekân-toplum kavramlarıyla bağlantılı olarak sosyolojik özellikler taşır. Öncelikle Hisar, musikin içeriğine ve onu dinleyen insanın durumuna ilişkin bir kısım saptamada bulunur. Şöyle ki:

“Saz sesleri, içlerinde taşıdıkları bir eski zaman için sallanan bir beşik ve söylenen bir ninni gibi duyulur. Bu eski sesler içinde geçmiş zamanlar uyuyor, uyanıyor, geriniyor, yaşıyor gibidir. (...) bu sesleri işitince asıl duyduğumuz, içimizde yaşayan bir geçmiş zamandır. Saz dinlemek, eski zamanın kabuğundan soyulmuş meyvesini yemek gibi, kokusunu, lezzetini tatmak ve bu zamanı tekrar yaşarcasına hatırlamak oluyor. Zaten hatırlamak her zaman biraz tekrar yaşamak değil midir? Mazimiz, hatırlayabildiğimiz nispette, tekrar tekrar yaşayabildiğimiz hayatımızdır.”¹⁹⁸

Yani musiki geçmiş zamanla, daüssıla da bu durumun nesnesiyle bağ kurulmasını sağlayan, adeta aracılık yapan bir unsurdur. Nitekim musiki de -tıpkı zaman gibi- hafıza sahibidir. Duygulara hitap etmesi hem geçmişe dair -odakta olmasa bile- iz bırakmasına, hem de yeniden duyulduğunda aynı anın bir daha yaşanıyormuşçasına algılanmasına -bir başka deyişle geçmişe dönülmesine- olanak sağlar. İnsan algısında ve hafızanın işleyişinde, genel olarak bakıldığında mekân ve zaman unsurlarıyla oluşan 'çevresel etkenlerin' bir bütün olduğunu daha önce pek çok kez vurgulamıştık. İşte işitme duyusuna hitap edişiyile müzik de bunların başlıcalarındandır. Bu anlamda müziğin ilk yapılışından sonra zamansal ve mekânsal olarak yine çevresel etkenlerle ilişkili bir biçimde durmadan katmanlanan bir yapıda olduğunu söyleyebiliriz.

Ayrıca müzik, Hisar için “milli şuurun en aşikâr sırlarından biri sayılmalıdır.”¹⁹⁹ Ve onun da en önemli unsurunun 'saz' olduğunu söyler.²⁰⁰ Bu noktada Hisar'ın bir mekân olarak

¹⁹⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 33.

¹⁹⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 33.

İstanbul'un tarihi, sosyolojik ve coğrafi özelliklerini adeta müziğe uyarlayan yaklaşımıyla karşılarız. Şöyle ki, Hisar'a göre "Şarkın en Garplı öğreticisi olan İstanbul, Şark musikisini sazla birçok inceliklere vardırılmış ve onu kendi edasının hususiyetleriyle bezemiştir."²⁰¹ Burada müziğin kimliği tanımlanırken mekân ve özellikleri üzerinden hareket edilir. İstanbul musikisinin ne olduğunu açıklamak içinse onun en önemli aracı olan sazın ve ilettiği duyguların içeriğine bakılır. Hisar "sazda esasın hüznün olduğu kabul edilmiş gibidir"²⁰² der. Fakat 'hüznün' kavramını açıklama ihtiyacı duyar. Çünkü bahsedilen 'hüznün' "gamlı"²⁰³ olma haline karşılık gelen tarzda değildir. Aksine zevk alınan ve bile isteye yaşanan, hassas bir ruh haline karşılık gelir. Hisar'ın tabiriyle söyleyecek olursak:

"Sazın başlıca söylediği belki ıstırap değil, elbette tatları olan bir hicrandır ve yoksulluk değil, elbette zevkleri olan bir daüssıladır."²⁰⁴

Bu alıntıya, bilhassa da 'zevkleri olan bir daüssıla' kısmına değinecek olursak, müziğin yine hafızayla, geçmişle, yaşanmış yahut yaşanmamış da olsa hayal kurduran, aynı doğrultuda soyut anlamda odağının yeniden yaşanmasına imkân verdiği halde aslında imkânsızlık taşıyan bir kavram olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim aynı bağlamda "saz, [Hisar için] ruhlarda hüznün ve zevk sularının karıştığı noktada hüznün ve zevk sahillerini birleştiren köprüdür."²⁰⁵

Ayrıca bahsedilen dönemde müzik hayatın çokça içindedir. Dine aykırı görülmez, ezanlar da dâhil olmak üzere kimi dualarda ve mevlitlerde, Mevlevi ayinlerinde kullanılmaktadır.²⁰⁶ Satıcılar ve dilenciler arasında güzel seslileri vardır ki onlar daha çok rağbet görür.²⁰⁷ Müzik, çok kıymet verilen bir niteliktir. Öyle ki "evlatlıklara, beslemelere, kalfalara, hatta bazı hizmetçi kızlara okutmak öğretilmediği ol[duğu halde] şarkı ve saz meşkettirilir."²⁰⁸ Müzik, sınıflar arası ve imparatorluktaki etnik farkı tanımayan, herkesin bir olduğu ve benzer bir sevdıyla yaklaştığı bir unsurdur da. Bu musiki meraklıları arasında kimi Araplar, Çerkezler, Asyalı Ermeniler, Kıptiler, Yahudiler ve Rumlar sayılabilir.²⁰⁹

²⁰⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 33.

²⁰¹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 33.

²⁰² Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 33.

²⁰³ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 33.

²⁰⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 33.

²⁰⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 34.

²⁰⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 35-36.

²⁰⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 36.

²⁰⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 37.

²⁰⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 38.

Bu noktada Hisar, yine geçmiş zamanda “sazın”, dolayısıyla musikinin daha iyi olduğunu ve o döneme “yetişememiş olduğu[nun] anlatıl[dığını]”²¹⁰ söyler. Bu da daha önceyalılara ilişkin tespitinin bir benzeri olarak kendinden önceki dönemin musikisine de yine zamansal açıdan katmanlı bir daüssıla duyuşunu gösterir.

‘HAZIRLANIŞ’ bölümünde yukarıdaki genel hususları ele alan Hisar, TOPLANIŞ bölümünde artık ‘mehtap’ların kendisine daha çok odaklanarak bu mehtaplara hazırlanışı anlatır. ‘Mehtap’ düzenlenen zamanlar, bu mehtaplarda özellikle de hanımların giyim kuşamı, kendi aralarındaki sohbetleri -çoklukla da dedikoduları-, kullanılan sandallarla kayıklar ve genel olarak bu mehtaplara katılanlarla katılmayanlar hakkında bilgi verir. Bu unsurların, konumuz bağlamında en ilgi çekicilerinden biri dönemin kadınlarının bu mehtaplardaki ruh hallerinin tasviridir. Şöyle ki:

“Çoğu ne kitap, ne de hatta gazete okumadıkları halde öyle bilgili bir halleri vardı ki mehtap karşısında tabiata daha yakın, daha saffetli gözlerle, diyebilirim ki, daha iyi bakıyorlar, ve bu âleme daha çok yaklaşıyorlardı. Ekserisi o kadar rabitalı, itinalı, sade ve tabii bir tarzda mânâlı idiler ki bazıları ümmi olan bu kadınların başlarında taşır gibi oldukları manevi kıymetlerin ağırlığı cidden şaşılacak şeydi. Sanki her an bütün bir tarihi tartan hisli teraziler gibiydiler.(...) Hallerinde İstanbul meyvelerinin lezzetini, İstanbul mahallelerinin sükûnetini, İstanbul manzaralarının halavetini duymamak mümkün değildi.”²¹¹

Bu durum onların İstanbul mekânında ve İstanbul’un söz konusu zamanında yetişmiş ve büyümüş olmalarından ileri gelir. İstanbul kendi ruhi zenginliğini, derinliğini, görmüş geçirmişliğini, yani üzerinde yaşanan bütün bir tarihini ve güzelliğini adeta onlara yansıtmıştır. Burada kadınların kimliği üzerinden yetiştikleri mekân ve mekâna ait kültür arasında özdeşleşme kurulur.

Aynı zamanda kadınların kimliği üzerinden de İstanbul kültürüne dair açıklamalar yapılır. Yani insan-mekân ilişkisinde yapı çift tarafı işler. Şöyle ki:

“Bu hanımların üzerinde güya hem bir imparatorluğun gizli sezışleri ve geniş anlayışları içinde yetişmiş bir olgunluk, hem de Kuran dinlemiş gecelerin uhrevi süzgeçlerinden kalma bir dolgunluk, içli ve saffetli bir hayatın alıngan zevkleriyle beslenmiş bir mürüvvet hali

²¹⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 39.

²¹¹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 51.

duymamak mümkün değildi. Bütün bunlar duruşlarından ve bakışlarından taşıyor, üstlerinden sanki sözsüz ve sessiz bir saz gibi akarak duyuluyordu.”²¹²

Burada hem imparatorluk mensubu olmanın kişiye kattığı tarihi ve kültürel zenginlikler hem de İslamiyet’in sosyal yaşama sinmişliği ile dönemin kültürüne dair bir resim çizilir.

Bu mehtaplara katılanlar üzerinden de bir mekân olarak İstanbul’un insanların -dolayısıyla da İmparatorluğun- kozmopolit yapısı ortaya konur. Mehtaplar bu anlamda farklı kökenden insanlar için tıpkı müzik gibi ortak zevktir. Aynı şey halk arasındaki ekonomik farklılıklar gibi diğer ayırıcı özellikler için de geçerlidir. Şöyle ki:

“(…) Boğaziçi’nin kadın, erkek, yaşlı, genç, zengin, ortahalli, fakir bütün ahalisi bu gecelere karışmak isterlerdi. (...) İmparatorluk Avrupa, Asya ve Afrika’dan topladığı tebaasını, yarısı Avrupa’yı bitiren, yarısı Asya’ya başlayan bu sahiller arasında iki kıtayı birleştiren bu sularda sanki teşhir ediyor gibiydi. Belki her ülkeden birer numune olan insanların hemen hepsi buradaydı. Güya Nuh’un gemisi yerine bütün bu sandallar da Nuh’un kayıklarıydı ki her cinsten, her yaştan, her seviyeden, her meslekten insanlar barındırıyordu.”²¹³

Nitekim mehtap gecesi, ona dalmış herkes için eşitleyici özelliktedir.²¹⁴

Daha önce müzik aracılığıyla geçmişle bağ kurmanın sağlandığından söz etmiştik. *Saz Fasılları* bölümünde Hisar, bu düşüncesini yineler ve genişletir. Onun için saz sesleri adeta “mazinin seslerinden örülmüş gibi[dir]”²¹⁵. Nitekim geçmişle yeniden ‘bir’ olmayı sağlar. Fakat burada bahsedilen ‘geçmiş’ kavramı sırf olumlu içeriktedir, ‘ayrı kalınmış’ ve ‘kavuşulan’ bir şey olarak yansıtılır.²¹⁶ Yazar buradaki ‘geçmiş’ kavramını ‘ninesinden dinlediği masallardaki ‘eski zaman’ kavramına benzetir.²¹⁷ Bu durum da ‘geçmiş’le kastedilenin aslında tam olarak somut bir zamana karşılık gelmediği duygusunu uyandırır. Sonraki cümlede Hisar, aynı muğlak durumla ve geçmişle bağlantılı olarak “Ben bütün bu sesleri geçmiş zamanlarda yaşamış olanlarımızın bize maziden gelen bir uğultusu gibi duyardım”²¹⁸ der. Burada kendi özel ‘geçmiş’inden, tarihsel bir kavram olarak ‘geçmiş’e

²¹² Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 52.

²¹³ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 62.

²¹⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 65.

²¹⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 78.

²¹⁶ **Çamlıca’daki Eniştemiz** için de anahtar kelimelerden birinin ‘geçmiş’ olduğunu söylemiştik.

²¹⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 78.

²¹⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 78.

geçiş vardır. Kelimelerin ya da cümlelerin yerini ise bir uğultu alır. Müzik aracılığıyla varılan ‘geçmiş’le ilgili bir başka tespiti ise şöyledir:

“Yaşamamış olduğumuz hayatların hatıralarına bile ereriz. İçimizde daha tatmamış olduğumuz lezzetlerin ve saadetlerin hatıralarını buluruz.”²¹⁹

Yine geçmiş kavramına yönelik düşünecek olursak bu satırlardaki hatıraların ‘yaşanmamış’, ‘yaşanamamış’ olması itibariyle bir eksikliğin sonucu ve imrenilen, arzulanan, nitekim de özlem duyulan bir hayata ait olduğu söylenebilir. Genel olarak bakıldığında ise geçmiş kavramı, yukarıdaki satırlarda türlü içeriklerle genişletilmiş ve müzik aracılığıyla kısa süreliğine varılan bir ‘daüssıla’ nesnesi olarak ele alınmıştır.

Geçmişle ilişkili olarak kavuşulmak istenenleri gerçekleştiren müzik, geleceğe yönelik de aynı işlevi üstlenir. Şöyle ki:

“Musikî ruhlara belki, hayattan daha güzel, hayat içinde hakikâtleşmesi imkânsız bir rüya söyler. Gönüllere istedikleri, bekleedikleri gibi günler vaat eder ve böylece, gönüllerin gizlice devam eden ezeli saadet ihtiyaçlarına cevap verirdi. Zira biz daima böyle, ömrümüzden daha ziyade, gönlümüze uygun daha munis bir hayatı, geleceğimiz için tahayyülle yaşarız. Hepimiz birer bekleyişin çocuklarıyız Hazreti Âdem’den beri hepimiz layık olduğumuza inandığımız bir cennet umarız.(...) Musikî her ruhun kaybetmiş olduğunu her zaman duyarak daima hasretini çektiği bir cennet vaad eder.”²²⁰

Çamlıca’daki Eniştemiz’de Hisar, daüssıla durumunu çok boyutlu olarak ele alıyordu. Bu boyutlardan biri de hayata, ‘cennetten kovulma’ ile ilişkili biçimde bir daüssıla nesnesi olarak yaklaşmasıydı. Burada da aynı bakış açısıyla hayatın bir daüssıla nesnesi olarak ele alındığını fakat ona yaklaşımda, yahut onunla soyut anlamda bir kavuşma yaşanmasında ‘müzik’in aracı olarak kullanıldığını görürüz. Fakat bu halin kısa sürmesinden ötürü endişe de duyar Hisar. Çünkü sonunda yine dünyaya dönüş vardır. Şöyle ki:

“Bazen saz sesleri duyurduğu mükemmel ahenklerle bizi bu dünyadan o kadar uzakta ve gönüllere, emellere, hülyalara o kadar yakında bir âleme götürürdü ki sazın biteceğinden ve bizim de artık sönüyormuşuz gibi, cennetten yine yeryüzüne düşeceğimizden korkardık.”²²¹

²¹⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 78.

²²⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 80.

²²¹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 87.

Mehtap âlemlerinde yaşanan bu türlü bir kavuşma halidir ve mehtapları daüssıla nesnesi haline getiren durumlardan biridir. Aşağıdaki satırlar bu durumu desteklemekle birlikte bir başka daüssıla nesnesini işaret eder:

“Hislerimizin hudutsuzlukları hülyalarımızın sonsuzlukları sanki bu fani seslerin kısacık vücutları ve varlıkları içine sığmış ve girmiş gibi onlar bize güya hislerimizin bütün hazinelerini alıyordu. Zaman ile de bu mucize daha genişliyor, dinleyenler bilinmez nasıl tatlara erişerek bu hanende seslerinde ve saz nağmelerinde bütün yazı, Boğaz’ı, geceyi ve mehtabı olduğu gibi, sevdikleri hayatı ve hayattan daha çok sevdikleri sevgililerini de bulup duyuyorlar ve bu sesleri dinledikçe bütün sazdan, Boğaz’dan, gecedan ve mehtaptan yapılmış bir iksir içmiş gibi oluyorlardı ki, ruhları ta gözlerine kadar bu sihir ile dolmuş gözüküyordu.”²²²

Müziğin insanı geçmişe götürmesinin ötesinde yukarıdaki satırlarda yer alan gerek “hislerin bütün hazineleri” gerekse “sevdikleri hayatı ve hayattan daha çok sevdikleri sevgililerini de bulup duyuyorlar” bölümleri daüssıla açısından çarpıcıdır. Çünkü bu mehtaplarda diğer insanların, yalılarla sandalların, mehtabın, musikinin, kısacası tüm unsurların insanı kuşatması öyle etkileyici bir sonuç doğurur ki kişinin içinde olan fakat derinliğinin farkında olmadığı hisler, yani tüm o ‘hazineler’ açığa çıkar. Bu aynı zamanda içsel bir keşfediş olarak yorumlanabilir. Aynı doğrultuda burada sözü edilen ‘sevgili’ de yine tüm bu coşkunuğa karşılık gelen biçimde soyuttur ve yine ancak bu mehtaplar sonucu keşfedilmiştir. Nitekim esere genel olarak bakıldığında, mehtap âlemleri daüssılasının ardında bu âlemlerde ortaya çıkan hislerin ve soyut bir sevgiliyle kavuşma isteğinin olduğu söylenebilir.

Bazen de saz sesleri aracılığıyla yazar, tam da somut olan bir geçmişe yolculuk eder ve bu anın aracılığıyla kavuşma yaşar. Şöyle ki:

“Saz sesleri bazen geçmiş ömrümüzü bize geri getirirdi. Öyle ki şimdi yaşamakta olduğumuz geçmekte olan bir zamanı değil, geçmemiş, içimizde kalan, yahut bizim içinde kaldığımız bir zamanı yaşıyormuşuz gibi, onun bütün lezzetlerini tekrar duyardık.”²²³

²²² Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 81.

²²³ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 85-86.

Bu türlü bir geçmişe dönüş en düz anlamda ‘yaşanan geçmiş’ daüssılasının karşılığıdır. Özetle geçmiş bağlamında musiki ve mehtap âlemlerine bakarsak yukarıda tek tek ele aldığımız üzere daüssıla durumunun soyut ve somut farklı odakları olduğunu söyleyebiliriz. Musikînin bir parçası olan saz seslerinin dışında -aşağıdaki örnekte görüldüğü üzere- hanende seslerinin de büyüleyici özellikleriyle kişiye geçmişini yeniden yaşatma işlevi vardır:

“Hanende sesleri bazen içimizdeki bir zaman parçasını çekip açar ve biz, başımızdaki zaman mefhumu alt üst olarak ve canımız biraz acıyarak, o zaman içindeki mevsimlerimizi ve aşklarımızı bir anda tekrar yaşadık.”²²⁴

c) Değişim ve Daüssıla

Hemen her şey gibi Boğaziçi de bir değişim geçirir. Aslında bu değişim, yazar açısından kendini bulduğu bir mekânın kaybı gibidir. Yazar bunu açıkça ifade etmese de Boğaziçi’ne ve mehtaplara yüklediği anlamlar ile duyduğu daüssıla, duruma dair çok önemli ipuçları verir. Ayrıca aidiyet bağlamında mekân ve insan ilişkisini örnekler. Şöyle ki:

“O zamanlarda, hatırlıyorum, bütün Boğaziçi dâhi bir ressam tarafından yapılmış bir resim gibi, mânâlarla, hislerle taşkın olan, hep hisseden ve hislerini duyuran bir muhitti. Güya bir rüya ve hülya ülkesiydi ki mahrem ve rahat bir aşk ve yatak odasının şefkatli sükûnetini, kolaylıklarını, zevklerini saklardı. Burada her şey alışkın olduğumuz hususi eşyamız gibi hisli, içli ve dilliydi.”²²⁵

Burada Boğaziçi, insanın en mahrem mekânı olan yatak odasına benzetilerek hem özel oluşunun, hem de dış dünyadan farklı ve korunaklı yapısının altı çizilmiştir. Ayrıca zaman içinde Boğaziçi mekânıyla ve onun ayrı ayrı unsurlarıyla yatak odasıyla olduğu gibi arasında kişisel bir tarih oluştuğunu vurgular. Boğaziçi, Çamlıca gibi onun kimliğini oluşturan semtlerdendir. Yatak odasına benzer şekilde duyumsadığı ve içselleştirdiği bu mekânın değişimi, Boğaziçi mehtaplarında hissettikleriyle birleşince Boğaziçi mekânına daüssıla duymasına yol açar.

Hisar, önceki bölümlerde çoklukla mehtap âlemleri aracılığıyla kavuşulan ve odağında geçmiş bulunan bir daüssıladan bahsederken ‘Mehtap’ bölümünde, direkt olarak mehtap âlemlerinin kendisini bir daüssıla nesnesi olarak ele alır.

²²⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 92.

²²⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 100.

“Her ruh bu gecelerin birinden itibaren artık kendinde kalacak bütün bir edebiyet payını almış oluyordu. Kimse artık bu mehtapları bir daha silemeyecekti. Mehtap hatıralarımız belki ömrümüzün kara zamanlarında kanatlarını gererek bizden uzaklara uçacak fakat yıllar ve yıllardan sonra yine dönen kuyruklu yıldızlar gibi ruhumuzun göklerinde bir gece bu hatıralarımızı yeniden bulacaktık.”²²⁶

Bu noktada Hisar bu mehtap hatıralarının “gönlüne sin[mesinin] üzerinden belki kırk sene”²²⁷ geçtiğini söyler. Geçen zaman ve değişen çevreyle birlikte bir hatıra olarak kalmışlardır. Hisar artık yaşayamadığı mehtaplar karşısında duygularını şöyle ifade eder:

“Şimdi bana göre artık her şeyin sesi kısıldı. Birçok şeyler bana hiçbir şey söylemez oldular. Yahut ben onları duyamaz oldum ve gönlüm bunca zaman evvel yaşanmış birkaç gece[ye] dönerek hâlâ onların güzelliklerinin mucizesine bağlı kalıyor.”²²⁸

Bu noktada ‘mehtabın’ Hisar açısından bir daüssıla nesnesine dönüştüğü açıktır. Elbette bu, ‘geçmişe dönüş’, ‘aşka ve sevgiliye kavuşma’, ‘ruhun daha önce duymadığı hazlarla dolması’ bağlamlarındaki daüssılayı da kapsayan ve katmanlandıran bütün bir yapı olarak karşımıza çıkar. Üstelik Hisar’ın bu anı türündeki eseriyle çıktığı geçmiş yolculuğunun da ana sebeplerinden birini teşkil eder. Ama ne kadar karşılar, bilinmez. Bu noktada edebiyatın, yazarın belleğinde yolculuğa çıkmış halinin vadettiği ‘yeniden yaşama’nın Hisar açısından yetersiz kaldığı görülüşüyle karşılaşırız. Şöyle ki:

“Şimdi bir zaman bu mehtapların aksettiği mazi sularına eğilerek o hatıralarımı şuurun lisanına geçirmek istedikçe bu yaptığının denize sarkarak avuçlarına aldıkları sularla birlikte biraz mehtap tutmak isteyen çocukların dilekleri kadar boş olduğunu biliyorum. Öyle iken ben de onlar gibi dağılan ışıklı suları avuçlayarak biraz mehtap toplamak sevdasına düştüğümü duyuyorum!”²²⁹

²²⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 107.

²²⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 107.

²²⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 107.

²²⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 107.

‘Yalıların Önünden Geçiş’ de Hisar’a geçmiş daüssılasıyla ilgili benzer duygular yaşatır. Bu noktada mehtaplar aracılığıyla gecenin unsurları simgeleştirilmiştir. Öyle ki; ‘sular’ geçmişini anlatır, ‘ay’ eski hatıraları aydınlatır, ‘gölgelerse’ henüz bilinmeyen geleceği saklar.²³⁰

Hisar, ‘yapılar’ üzerinden de geçmişe yönelik bir okumanın yapılabileceğini söyler. Bu bakış mekân- insan- zaman ilişkisinde üzerinde durduğumuz bütünlük ilkesi ve karşılıklı etkileşim haliyle birebir örtüşür. Şöyle ki:

“Zaten hemen her bina, içinde yetiştiği tarihin bir parçasıdır. Tıpkı durmuş bir saat gibi hep içinde kaldığı zamanı gösterir. Onda ancak bu geçmiş zamanın kalbi duyulur. Gündüzleri insan kendi hesaplarıyla daha ziyade meşgulken bile Boğaziçi’nde vapur ve sandalla önünden geçtiği hatta en küçük bir yalının mırıldandığını ve kendisine bir şeyler söylediğini duyar.”²³¹

Üstteki satırlarda yalıların, birer ‘tarih taşıyıcısı’ olarak önlerinden geçilirken mırıltılarının duyulmasıyla ‘retorik’ yapılarının vurgulandığını söyleyebiliriz. Dahası anlattıkları sıradan şeyler de değildir:

“Daha, onları dinlesek, bize kimi Evliya Çelebi gibi hikâyeler anlatacak, kimi Nedim gibi şiirler söyleyecekti.”²³²

Burada da yalıların kimliklerinin, sahip oldukları niteliklerin, Evliya Çelebi ve Nedim gibi önemli yazarlarla karşılaştırılmalarına sağlayacak derecede etkili olduğu vurgulanır.

Harap halde olan yalıların daha uzun zamana şahitlik ettiklerinden, kendi açılarından da gören için de zamansal anlamda çok boyutlu olarak simgeleştirilir. Yani önlerinden geçerken görülenler hem yapıldıkları zamandan bu yana olan tarih dilimini, önünden geçenlerin giderek yaşlanmasını, dahası bu geçip gitmelerin geçmişte ve gelecekte de hep tekrarlanacak olmasını içerir. Dahası aynı sahne aracılığıyla kişi hem kendine bakabilir, hem de kendiyi aynı konumda bulunanların tarihine.²³³

Sükût faslı da bu mehtap âlemlerini ve o zamanki Boğaziçi’ni özel yapan unsurlar arasındadır. Çünkü bu özellik de -yine yeni zamanın icatları olan- “gramofonlarla yenilerek, radyolarla

²³⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 109.

²³¹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 109.

²³² Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 109.

²³³ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 115.

kovularak, otomobil, otobüs, tramvay gürültüleriyle delik deşik edilerek gitgide o kadar azalmış, daralmış, ufalmış, yeni hudutlarının içinde kalmış[tır].”²³⁴

AŞK FASLI bölümünde öncelikle mehtabın değiştirici, dönüştürücü gücünden bahsedilir. “Mehtap, görülen her şeyi yumuşat[makta], hulyalaştır[makta], güzelleştir[mektedir].”²³⁵ Bu durum kişinin ‘aşk’ ihtiyacını arttırmakta, aşka düşmesine yahut somut bir karşılıkla olmasa da aşk duygusuyla sarmalanmasına sebep olur. Tabiatın aşkı besleyen, bu biraz da hayali yapısı, dönemin uzaktan uzağa yaşanan aşk anlayışıyla örtüşmektedir. Üstelik tabiatın insana verdiği ‘aşk’, bahsedilen somut aşkı zaman zaman güçsüzleştiren, sönükleştiren bir konumdadır. Şöyle ki:

“O zamanlarda aşklar bazen o kadar nazari kalırdı ki böyle dinledikleri musiki denizine dalanların kim bilir kaç belki bu hisleriyle zevklerinin ve talihlerinin artık en son hudutlarına varmış olurlardır. Zira onlar bütün ömürlerinde belki artık bu gecelerden daha hisli saatler bulacak ve yaşayacak değillerdi. Kim bilir kaç kalp böyle talihinin zirvesinde hayal kuruyordu. Fakat hayatının verdiği en güzel rüyasını görerek hayattan vaslını böyle hayalle almış olduğundan gafil kalıyordu. Bilemiyordu ki güya hakikatin üstünde açılan bu saz ve hanende sesleri, bu mehtap, bu görmeye sevdiği güzellikler talihinin kendisini eritirdiği en yüksek hayal ve hayat sahalarıydı.”²³⁶

Bu satırları İstanbul daüssılası açısından değerlendirdiğimizde mehtap âlemlerinin kişi üzerindeki tesirinin en unutulmaz aşkların bile ötesinde konumlandırılabilceğini söyleyebiliriz. Çünkü ne de olsa bu mehtaplarda tabiat ve sanatın insana yaşattıkları “en yüksek hayal ve hayat sahaları[dır].”²³⁷

“Zira sanatın güzelliği hudutsuz, sonsuzdur.”²³⁸

“Zira tabiatın güzelliği hudutsuz, sonsuzdur.”²³⁹

Bu bilgiler ışığında bir mekân olarak Boğaziçi de hem somut hem hayalidir.

²³⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 116.

²³⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 123.

²³⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 127.

²³⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 128.

²³⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 128.

²³⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 128.

Mehtap âlemleri genç hanımlarla beyler ve aşıklar için de birbirini görme, flört etme, buluşma mekanıdır. Nitekim “sevişenler bu saz âleminin maneviyatı içinde mânen buluşurlardı.”²⁴⁰ Yani bu mehtap âlemleri hayali bir aşkı ilham ettiği gibi, somut anlamda da dönem koşulları içinde aşkın yaşandığı yerlerdir. Hisar, dönemin insanlarına karşı “bağlılık ve gıptaya benzer bir his”²⁴¹ duyar.

“Zira vücutları tabiatın saffetinden ve ruhları dinin şefkatinden büsbütün ayrılmadan yaşamışlar; tabiatı bir dost gibi duymuşlar; sazı bir lezzet gibi tatmışlar; ve hele, belki çok kere maddeten mahrum kalmasını bilen hayali çok bir aşk ile daima sevmişler, sevilmişler, aşk iliklerine kadar işlerken bile sevmeye doyamamışlar; şairlerin şiirlerini ve sazendelerin musikilerini kendi aşklarının sözleri ve nefesleri gibi duymuşlar ve ömürleri güzel bir tabiat ve coşkun bir musiki içinde bilhassa bir aşk faslı gibi geçmiş sanıyorum.”²⁴²

Bu satırlarda Hisar, Boğaziçi’ne ve mehtap âlemlerine duyduğu daüssılayı adeta bu satırlarda madde madde açıklamış gibidir ve bu maddeleri ‘tabiat, musiki ve aşk’ üçgeninde toplamak mümkündür. Fakat bütün bu güzelliklerin ortasında Hisar, ‘Şarkıların Dedikleri’ bölümünde dile getirdiği üzere o günlerde de hüznü duymaktadır. Çünkü böyle bir ortamda “ömrü[nün] tabiat kadar güzel olamadığını ve dünya kadar ebedi olmadığını daha çok duy[ar]”.²⁴³ Bu noktada Hisar’ın çiçekler ve şarkılar üzerinden anımsayarak yaşadığı zaman daüssılası ortaya çıkar. Öyle ki bir çiçeğe baktığında onun en güzel ve solgun olan tüm zamanlarını birlikte duyumsar, şarkılar üzerinden de yazıldıkları ve okundukları tüm dönemleri kapsayan bir hayat tınısını işitir ve hisseder. Üstelik şarkılar da aşktan bahsetmektedir. O dönem içinde daüssılayla söylenen bu şarkılar, aradan geçen zamanın oluşturduğu daüssılayla söylenirken ortaya ‘daüssılanın daüssılası’ olarak yorumlanabilecek bir durum çıkar. Hisar, bu müziğin önemli bir parçası olan ‘saz’ı “herkesin kendi gönlünden sevgilisine seslenmesi”²⁴⁴ olarak görmüş, “saz[ın] hep aynı ruhla hüznün müteradifi olan aşkı ve hicranı söyle[diğini]”²⁴⁵ belirtmiştir. Ve saz aracılığıyla dile gelen bu aşkları Leyla ve Mecnun’da simgeleştirir.²⁴⁶ Leyla ve Mecnun’un aşk daüssılasını temsil etmesi bakımından simge kahramanlar olmasıysa

²⁴⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 130.

²⁴¹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 132.

²⁴² Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 132.

²⁴³ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 133.

²⁴⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 140.

²⁴⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 140.

²⁴⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 141.

manidardır. Şöyle ki, saz burada hem aşka getiren hem de teselli edendir ve aracılık yaptığı Hisar ve İstanbul ilişkisidir denilebilir.

Hisar eserin yazıldığı zamanda artık devam etmeyen bu mehtap âlemlerinin dağılışını anlatırken kendi şahit olduğundan önceki mehtap âlemlerine de değinerek onların daha da görkemli ve çok daha uzun saatler boyunca sürmesini masalsı bir dil kullanarak ifade eder. Hisar için ‘sonsuz’ bir zaman dilimi gibi yaşanan, bu yönüyle, yani hâlâ içinde bir yerlerde devam ediyor olması sebebiyle bir daüssıla nesnesi olarak bakabileceğimiz mehtap âlemlerinin sonuncusu da sessiz sakin gerçekleşmiş ve bitmiştir.²⁴⁷ Zaten her şey bitmeye mahkûmdur. En uzun aşklar, hatta milletler dahi bu yok oluştan nasibini alır ve sonunda zamandan geriye bölük pörçük resimler, silik hatıralar kalır. Çünkü zaman her şeyi siler, her şey ‘fanidir’, ölüm daima hepsinden baskın çıkar.²⁴⁸

Hisar, bu mehtap âlemlerini, o gecelerde yaşananları, ‘yaşarken’ çok da sevmediğini itiraf eder. Bu, çocukluğunda yaşadığı o geceleri fazla hüzünlü, ‘fazla hayal ve şiir dolu’ bulmasından ötürüdür.²⁴⁹ Hatta hafızasında unutulmaz izler bırakan hanendelerin seslerini o zaman için abartılı, musikiyi ve mehtap âlemlerini de “fazlı şarklı ve Asyalı” bulmaktadır.²⁵⁰ Çünkü Hisar, biyografisinde de belirttiğimiz üzere batılı tarzda eğitim görmüş, alafranga özellikleri ağır basan bir ailede ve çevrede büyümüştür. Nitekim bu mehtaplara o günden bakışında bu durumunun etkisi açıktır. Fakat çocuklar her şeyi duyar ve görür, o an için anlamlandıramasalar da... İşte Hisar için de durum böyledir. Bu eseri yazarken o günleri aradan geçen zamanın yüküyle birlikte yeniden görmekte ve anlamlandırmaktadır. Üstelik ‘şimdi’ bu mehtapları anmak onun için kaybettiği yakınları ve eski Boğaziçi Medeniyeti’yle de adeta yeniden ‘birlikte’ olmasını sağlar.²⁵¹ Dahası zaten Mehtaplar sahip olduğu özelliklerle unutulmaz olmuştur ve onların ‘aksisedalarını kırk senedir hafızasında duymaktadır.’²⁵² Üstelik bu ‘aksisedalar’ üstlerine yeni hatıralar eklendikçe daha da gelişmiştir. Bu noktada Hisar geçmişteki böylesi anıları, ışığı çok önce sönmüş olduğu halde hâlâ gökyüzünde parlayan yıldızlara benzetir. Yani o yıldızların ışığı, tıpkı mehtaplar gibi zaman uzamının sonsuz boyutları içinde kainatta yaşamaya devam eder.²⁵³ Nitekim yine daüssıla durumuyla bağlantılı olarak ‘geçmiş’ bu eserde Hisar için durmadan süregelen, bitip tükenmek yerine adeta ‘şimdi’nin can yoldaşı, hatta bu bakış açısıyla ‘varlık zamanı’nın da ta

²⁴⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 150.

²⁴⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 152.

²⁴⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 153.

²⁵⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 154.

²⁵¹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 153-156.

²⁵² Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 184.

²⁵³ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 192.

kendisidir. Sonuç olarak denilebilir ki Hisar, artık yaşamayan bu âdet ile mekânı, ‘şimdi’ içinde bulunduğu mekân ve gördüğü ‘yeni’ mehtaplar ile bütünleştirerek datıssıllı bir biçimde ‘yaşamaya’ devam etmiştir.

3.5 Boğaziçi Yalıları

Boğaziçi Yalıları, Hisar'ın anı türündeki eserlerindedir ve içerik olarak adeta *Boğaziçi Mehtapları*'nın yalılarına odaklanmış halidir. Bu eserde Boğaziçi Medeniyeti ve yalı hayatı çok daha ayrıntılı bir biçimde ele alınır.

a) Bir Boğaziçi Masalı

Genel bir bakışla eserde dönemin²⁵⁴ Boğaziçi mekânının sosyolojik ve kültürel bir resmi çizilir. Fakat bu, sadece 'o günlerin' içinden bakarak değil, zaman zaman 'dün-bugün' karşılaştırması içinde, yaşanan değişimi vurgulayan, eski ve tabiri caizse 'esas' olana daüssıla duyan bir ruh hali içinde yapılır. Şöyle ki:

“Bütün bu yalılar eski Boğaziçi hatıralarını sayıklarlar; içlerinden çok ihtiyarlamış bazıları sanki masal veya ninni söylerler; bazıları da, geçmiş bütün bir ömrün destanını anlatır gibi mahzun görünürlerdi.”²⁵⁵

“Boğaziçililer, nesilden nesle, yalılarında yaşaya yaşaya, o kadar hususiyetler ünsiyet peyda etmişlerdi ki, bu yalıların tatlarının ve Boğaziçi güzelliklerinin tiryakileri olmuşlardı. Bu yalılar, önlerinden kayıkla geçilirken, Binbir Gece Masalları saraylarına benzerlerdi. Bu yalılar, eski zaman kadınlarının adeta feracelerinin renklerine, çiçek ve reçel renklerine, gül, çilek renklerine, yavruağzı, kavuniçi, karanfil kırmızısı gibi tatlı renklere bürünürlerdi.”²⁵⁶

Yukarıdaki satırlarda Hisar, 'yalı' yapısının “sanki masal veya ninni söyler” gibi olmasıyla, hem retorik yönünü, hem de tarihsel derinliğini vurgulayarak hafıza sahibi oluşunun altını çizmiştir denilebilir. Bunun, daha önce *Çamlıca'daki Eniştemiz*'i ele alırken pek çok kez değindiğimiz üzere Hisar'ın geçmiş algısındaki masalsı atmosferden ileri geldiğini söylemek mümkün. Nitekim bu yalıları yukarıda da görüldüğü üzere sonraki satırlarda “Binbir Gece Masalları saraylarına” benzetecektir. Kayıklarla yapılan gezintileri anlatırken de -daha sonra pek çok kez yapacağı gibi- onların verdiği hissi, tabii denizin üzerindeki süzülüşlerini de ekleyerek bir hayal ya da rüya zamanı gibi tarif eder.²⁵⁷ Bu noktada Boğaziçi Medeniyeti'ne

²⁵⁴ Hisar bu eserinde de, tıpkı diğerlerindeki gibi çocukluk günlerine doğru bir yolculuğa çıkmıştır. Nitekim bahsedilen dönemin 1890'lı yıllar olduğu tahmininde bulunabiliriz.

²⁵⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, **Boğaziçi Yalıları**, Yapı Kredi Yayınları, 2. Basım, İstanbul, Şubat 2010, s. 12.

²⁵⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 13.

²⁵⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 19.

benzer şekilde, onun bir parçası, hatta bir uzvu gibi olan kayıkların da ‘milli bir hüviyete’²⁵⁸ sahip olduğu söylenir. Bu milli hüviyet hem bu unsurların yapılarının karakteristik özelliklerinden hem de ‘yaşanış’larındaki özgünlükten ileri gelir. Anlaşıyor ki bunlar, Hisar ‘yeni’ zamanından baktığında bulamadığı özelliklerdir. Örneğin Hisar bu kayak gezmelerinin en “unutulmazları”nın Mehtap Âlemleri olduğunu söyledikten sonra şöyle der:

“Bütün o zamanlarda, milletin medeni rüşt, milli terbiyenin ve nezaketin fevkaladeligi, bu gecelerin milli çehresi yüzünden hiçbir sarhoş, sesini duyurtmadığı gibi, ne hanende ve sazandelere, ne de kadınların kayıklarına bir müdahalede bulunurdu. Böylece, bu milli saz konserleri, hiç pürüzsüz olarak, mucizeli bir güzellikle sona ererdi. Bu gecelerin mehtap ve musiki karışan hisleri bütün bir ömrün en sihirli hatıraları olarak kalırdı.”²⁵⁹

Burada, Boğaziçi Medeniyeti, yalılar ve mehtap gezmelerinin, bu üç sosyal unsurun ‘milli hüviyetin’ birer sembolü olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Dikkat çekici olan bu semboller aracılığıyla artık kısmen de olsa yitirilmiş milli hüviyete karşı da ‘daüssıla’ duyulmasıdır.²⁶⁰

b) Boğaziçi’nde Çocukluk

Boğaziçi, Hisar’ın için çocukluk dünyalarındandır. Bachelard’a bir kez daha geri dönersek çocukluk mekânlarının özetle; ‘ev’ olmanın ötesinde bir ‘yuva’ duygusuyla hayat boyu durmadan geri dönülen, dönülmek istenen, aidiyet duyulan ve adeta insanın tamamlandığını hissettiği mekânlar olduğunu hatırlarız. Hisar için de çocukluğunun geçirdiği Rumeli Hisarı’ndaki yalı ve bütün Boğaziçi Medeniyeti böyledir. Şöyle ki:

“Çocukluğun geçtiği yerler muhakkak insanın cennetidir. Orada, dünyanın başka bir tarafında rast gelmeyeceğimiz bir mucize buluruz. Sihirli bir takım suların çeşmeleri bizim için hep birden akmaya başlar. Sular, rüzgârlar, dağlar ve bütün manzaralar bizimle konuşur! Yaşanan zamanın, güya bitmemiş bir musiki gibi, maziye devam ettirisi tatlı ve garip bir hisle duyulur. Geçen saatler ve değişen renkler, kıvrımlarında, hep geçmiş günleri ve geçmiş hisleri saklar, tekrarlar. Boğaziçi’ne ne zaman geldimse –akşamın yaklaştığını duyan kanımda gittikçe koyulaşan bir daüssılayla- bu eski çalgılarımı dinlerdim.”

²⁵⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 19.

²⁵⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 22

²⁶⁰ Milli hüviyete karşı bu daüssılalı yaklaşım **Çamlıca’daki Eniştemiz** eserinde de yer alıyordu.

Bu satırlarda Hisar, Boğaziçi mekânına karşı daüssılasını açıkça dile getirmiştir. Boğaziçi’ni, bir ‘yuva’ olarak algılamasının yanında şu hislerle duyumsar:

“Boğaziçi’ne ne zaman döndümse kendi kendime derdim ki, işte burası gönlümün başıboş hülyaları, hayal içinde büyümüş hislerim gibi güzel, yüksek ve hüzünlü bir yer! Ve bunu gittikçe derinleşen bir iman ile duyuyorum!”²⁶¹

Bu satırlardan yola çıkarak bu mekânın “gönlü[n] başıboş hülyaları, hayal içinde büyümüş hisler gibi güzel” olması daha önce de belirttiğimiz gibi çocukluk dünyasının büyüülü zamanı ile özdeşleştirilebilir. “Yüksek” olması ise diğer mekânlardan ayırt edildiğinin, yazar açısından bir tür ‘kutsallık’ ve ‘merkez’ özelliği taşıdığına göstergesi gibidir. Son özellik olan “hüzünlü” yapı ise mekânın değişimi, daüssıla duygusu ve Boğaziçi’nin karakteristik romantik yapısı ile ilişkilendirilebilir. Bu noktada Hisar güzelliklerini saymakla bitiremediği bu mekânın ve unsurlarının retorik yapısını şöyle dile getirir:

“Boğaziçi deniz, yalı, renk, kayık, dalga ve bunların üstlerinde uçuşan rüzgâr ve dolaşan bir koku, bir his, ışıklar, gölgeler ve serinliktir. Ve bütün bunların ruha hitap eden mahrem bir lisanıdır. Muayyen kelimelerden değil, mânâlarını halk eden ve bir an sonra değiştiren kelimelerden örülmüş bu dil, bir musiki gibi, ruhu ne büyük bir şiirle dolduruyor!”²⁶²

Buraya kadar kullandığı ‘lisan’, ‘kelime’, ‘mânâ’, ‘şiir’ gibi edebiyat terimlerini saydıktan sonra “bu dili ancak ressamlar[in] avlayabileyecekler[ini] ve söyleyebilecekleri[ni]” dile getirir. Bu durum akla ister istemez Hisar’ın da bu eseri kaleme alırken istediği, hedeflediği yahut gerçekte olduğu kadar Boğaziçi’ni anlatıp anlatamadığı sorusunu akla getirir. Yani Hisar aslında daüssılasını dile getirirken edebiyatı aracı ederek -ve belki de bu aracı yeterli bulmayarak- yeni bir daüssılanın kapısını aralamış olabilir mi? Bunu bilemeyecek olsak da, girişimin kendisi ve edebiyatın yetersiz bulunması bize onun Boğaziçi semtine karşı duyduğu daüssılanın derinliğini gösterir niteliktedir.

Boğaziçi’nin Hisar için tam olarak bir ‘yuva’ özelliği taşıdığını söylemiştik. Yazar bu düşüncesini ‘Yalılarda Günler ve Sabahlar’ bölümünde yalı mekânına indirgeyerek daha ayrıntılı ve geniş biçimde şöyle tekrarlar:

²⁶¹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 24.

²⁶² Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 28.

“Yalı, bence, ailemin mevcudiyeti, şefkati, muhabbeti, iklimi olan bir kucaktı. Ve bundan dolayı bir şiir kovanı, bir ruh gibiydi. Ruhumla öyle kaynaşmış bir mevcudiyetle yaşardı ki onun yalnız kendi yerinde ve benim hafızamda değil, kalbimde, asabımda ve kanımda mevcut olduğunu bilirdim.

(...) Bir kapısından girer girmez onun vücudum ve ruhumla kucaklaştığını ve beni tamamladığını duyardım. Hâlâ rüyalarımda çok kere ona karışır ve kendi hayatımı onun varlığından ayıramam. Onun içinde geçen bu günler ömrümün belki en iyi, en tatlı günleriydi. Bu kadar çabuk geçen günler görmedim.”²⁶³

Hisar, bu satırlarda tam olarak bir mekân-insan bütünleşmesinden söz eder. Mekân ve insan bir bütündür ve yaşanan değişimle ortaya, kişinin adeta bir uzvunu kaybetmişçesine duyumsadığı ‘daüssıla’ çıkmıştır. Buradaki üçüncü unsur olan zamansa, yaşanırken fark edilemeyen ya da ‘farkına hakkıyla varılamayan’, hatta çok da önemseyen bir unsur olarak çıkar ki bundan ötürü duyulan pişmanlık ve eksiklik duyguları tarihsel arka plan ile tamamlanır. Şöyle ki:

“Cennet bile bir daüssıla içindedir. Biz de bu günleri yaşarken meğer hep bekliyormuşuz: İhtiyar akrabalarımız ahiretin daha olgun, daha ciddi ve munis şefkatlerini, orta yaşlılar hayatın daha tutmamış olduğu vaitlerinin tahakkukunu ve biz gençler hürriyetin daha canlı, daha kahramanca tatlarını, meyvelerini, yani bir devrin vereceği bir nur ve ziya hazzını bekliyormuşuz!

Ne de olsa, duyulan, inkıraz hisleri ve yaşanan bir inhitat zamanıydı. Bilmeden bir imparatorluğun son günlerini yaşıyor değil miydik? Eskiden bir medeniyet burada belki son afyonlu çiçeklerini açıyordu.

Ancak bunları sonradan duydum, öğrendim ve anladım, diyebilirim.”²⁶⁴

Hisar’ın son günlerine yetiştiği Osmanlı Dönemi’nin ardından yaşanan önemli paradigma değişiminin mekânın sosyolojik ve kültürel yapısı üzerindeki etkileri onda derin izler bırakmıştır denilebilir. Son imparatorluk günlerinin son olduğunun bilinmeden yaşanmasının verdiği hüznün, burukluk, geriye dönülmezlik, ondaki daüssılanın bir parçası şeklinde yorumlanabilir. Kaldı ki Hisar, bu günleri neredeyse ‘sıradan’ günler zannederek yaşamış, farkına vardığı vakit yaşadığı boşluk ve uzaklık hissi ona derin bir daüssıla vererek aşağıdaki alıntıda açıklanan bir ruh haline sevk etmiştir:

²⁶³ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 32.

²⁶⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 32.

“Eğer mezara girince, ruh en son hamlesi, en son kuvvetleriyle ömrümüzden dağınık ve müphem olsun bir tutam hatıra götürebilse, ben şüphesiz mavi güllere benzeyen ve kalp üstünde o kadar çabuk solan bu Boğaziçi günleri ve tılsımlı Boğaziçi gecelerinden mavi, mırıltılı, hülyalı ve mehtaplı birtakım hatıralar götürürdüm!”²⁶⁵

Burada Hisar’ın, sonsuza dek yaşamak istediği hatıranın Boğaziçi’nin çocukluğundaki hali olması, -ayrıca bu semtin onun tekrar tekrar söylediği gibi bir ‘medeniyet’ özelliği taşıması-, mekân, zaman ve aynı zamanda ‘insan daüssılası’ duyduğunu gösterir. Hisar bu durumun bir daüssıla durumu olduğunu aşağıdaki satırlarıyla da destekler:

“Güya bize gelen ve bizden geçen bu sular, üstümüzden kayan bu kesik ve canlı rüzgârlar, bu akşam ve bu kâinat ile her defa aynı ve her defa yeni olan bu mucizeli birleşme, bu tılsımlı bütünleşme sanki beni tamamlardı.”²⁶⁶

Burada konumuz açısından önemli olan bu mehtaplarla Hisar’ın ‘tamamlanmış’ hissetmesidir. Çünkü aksi hal, yani Boğaziçi’nin değişmiş olması, bir eksiklik haline işaret eder. ‘Tamamlanma’yı sağlayan ise mehtap gezmelerinde maddi olarak görülüp duyulanların ötesinde yaşanan bir takım özel hislerdir. Bu özel hisleri, eserin yazıldığı günden baktığında şöyle tanımlar:

“Bu mavi, rüzgârlı sular, beyaz ve geçici bulutlar, bu birleşik güzellikler bize mutlaka annelerimizin şefkatlerini, çocukluk günlerimizin his ve hayal dolu saatlerini, dünyanın bize iyi olduğu zamanları hatırlatır.”²⁶⁷

Burada Hisar, Boğaziçi’ne, çocukluk günlerinin üzerinden ‘anne şefkati veren, hayal kurduran, daha saf ve iyi bir dünya’ özelliklerini yüklemektedir.

Hisar, Boğaziçi’nin en çok daüssıla duyduğu zamanı için şöyle der:

“Şimdi geçmiş Boğaziçi zamanlarımın huzur, haz ve hayal âleminden en çok lezzetle hatırladığım anlar, eve dönmek için bindiğim akşam vapurlarının köprüden kalkmaya hazırlandıkları, kalktıkları saniyelerdir.”²⁶⁸

²⁶⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 33.

²⁶⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 39.

²⁶⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 41.

Bu bilgiyi verdikten sonra Hisar, geçmişteki kendine, yani daüssıla duyduğu haline ve o zamana şöyle seslenir:

“Ey gafil, ey halin neşelerini kendine az bulan ve gönlünün hülyaları içinde yüzen çocuk! Bilmiyorsun ki bütün dünya ve her şeyden kıymetli bildiğin hayatın sana artık hiçbir zaman senin için bu şimdi mümkün olan ve bu kadar muhtelif unsurların birleşmesinden çıkan mucizenin sunduğu lezzeti veremeyecektir ve artık hiçbir şey bu saniyelerin tadına ve hatta günlerin gölgesine değmeyecektir. Sen tattığın bu ânın ne büyük bir ahenk mahsulü olduğunu bilmiyor ve bu saadetin bir rüzgâr gibi geçici olduğunu duymuyorsun! Halbuki sonraki ömründe bir daha saadeti böyle vaat olunmuş sanacak değil ve bir daha bu havayı, rüzgârları, bu sesleri böyle emin dostlar gibi duyacak değilsin! Zira bu zamanlara dönmen için şimdi gönlünde yaşayan ölülerin -hiç bu mümkün müdür?- dirilmesi ve geçmiş hayatı kurması lazım gelirdi!”²⁶⁹

Hisar yukarıdaki satırlarda adeta bu eseri yazarken bulunduğu ruh halini açıklamaktadır. Burada yaşanan günden duyulan mutsuzluk, yarımlik, geçmişe dönme isteği, hatta bunu yapamamaktan, yani geçmişe dönüşün imkânsızlığından doğan hastalıklı bir ruh hali göze çarpar. Çocukluk günlerindeki Eski Boğaziçi'nin değişmesiyle birlikte adeta bir uzvunu kaybetmiştir. Dünyanın pek çok yerini gezmesine, mekâna/mekânlara ve diğer müziklere dair pek çok deneyim kazanmasına rağmen hiçbir yerde o günlerde yaşadıklarını bulamadığını söyler.²⁷⁰

Hisar, Boğaziçi'nde yalıları sanki 'kendiliğinden bitmiş' yapılar gibi algılar.²⁷¹ Bu, 'mekân-yapı bütünleşmesi' açısından düşünüldüğünde mükemmel bir örnektir. Yapıyı daralttığımızda oda mekânının da Hisar için özel bir hüviyete büründüğünü görürüz. Şöyle ki:

“Bana, Kanlıca'daki yalının ruhunu duyuran bir oda vardı. Bu oda, bende öyle kutsi bir hatıra bırakmış ki onu tarif ederken güya manevi bir şahsiyetin hukukuna tecavüz etmekten çekinir gibi, en küçük bir yanlışlığa düşmekten korkuyorum.”²⁷²

²⁶⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 42

²⁶⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 43.

²⁷⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 40.

²⁷¹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 52.

²⁷² Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 53.

Burada yalı mekânının Boğaziçi'ni temsil ettiğini, dahası tıpkı beden ve ruh ilişkisi gibi, odanın da onun içindeki 'kutsi' ve özel içeriğe sahip bir unsuru temsil ettiğini söyleyebiliriz. Hisar, odayla ilişkisini tarif etmede Bachelard'ın tespitleriyle de bağdaşan bir yol izler:²⁷³

“Burada ilk hulyalarımın şiirini tadardım. Beynim uyuşmuş gibi kendimden geçer ve rüya görür gibi, hulyalarımı kendim kurmaz fakat onların içimde kendi kendilerine açılıp geçtiklerini görürdüm. (...) Ruhlar içinde bir çiçek gibi açılan mahrem hulyalar, bende, bu odanın havasında, gergin ve geniş hep birden açılırdı. Ruhumda çiçekler gibi bin bir hayal açıldığını duyardım. (...) Hatırlıyorum, kendimi hulyalarımın âleminde kaybederdim veya bulurdum. Derhal mutadım olan bir hülyaya dalar, yaşadığım hayatın içinde ikinci bir şahsiyetle mahrem kalan ve asıl benim olan bir hayat daha yaşamakta olduğumu duyardım. (...) Çiftlikli Zehra Hanım'ın masallarındaki periler âlemi hakikat olurdu. Birtakım hulyalar, sanki alışkın kumrular gibi gelir, uzattığım ellerimde yemlenirlerdi. Ben onları okşardım.”²⁷⁴

Yukarıdaki satırlarda, çocukluk dünyasının hayale meyilli yapısının mekâna soyut pek çok anlam kattığını, adeta kişinin kimliği ile bütünleştiğini, dahası unutulmaz olarak bir 'daüssıla' nesnesine dönüştüğünü görürüz.

Hisar yalı-oda ilişkisini daha da daraltarak konuyu eşyalara getirir. Ona göre eşyalar “birer hatıra mahfazası gibi sev[ilir] ve bunlar bize bir dosttan, ekseriyetle nafile yere, beklediğimiz hizmetleri görürler. Bunların da canları vardır; sessiz bir hayatla yaşarlar.”²⁷⁵ Aynı zamanda eşyalar, çocukluk günleri ile bağ kurmamızı sağlar. Ayrıca “eski zaman eşyalarında, güya onların gözleri ve kalpleriyle yoğrulmuş gibi, sevdiğimiz insanların yüzleri, inanışları, mânâları ve hüviyetleri yaşar. Gitmiş sevgililerimizden kalma eşyalar bizim için ruhlarının sinmiş olduğu canlı parçalardır. Kaybettiğimize ağladığımız ölümlerin hatıra, his, mânâ ve kokularını bu eşyalarda bulabiliriz. Ve böylece onlar bize artık solmuş sandığımız bir iklimi açarlar.”²⁷⁶ Bu konu bağlamında tespih eşyası üzerinden Hisar şöyle bir his derinliğini açıklar:

“Bunların biri, içi oyulmuş su damlaları gibi bembeyaz, parlak ve güleryüzlü, nefes bir tespihti. Onun billûr serinliğini sever, sessiz duruşunda bir su şarlıtı ve musikîsi duyardım.

²⁷³ Bachelard, çocukluk evinin, hayal kurmanın bu mekânda öğrenilmesi sebebiyle 'özel' olduğunu vurguluyordu.

²⁷⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 56-57.

²⁷⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 61.

²⁷⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 62.

Bu, benim annemin tespihiydi. Onun yanında annemle beraber olduğum zamanlardaki müsterih neşemin saffetini, tatil günlerimin çağlayan hazzını duyardım.”²⁷⁷

Burada ‘tespih’ objesinin fiziki varlığının ötesinde yaşadığı tarih ve insanla bağlantılı olarak artık neredeyse bir kişilik haline geldiğini ve kazandığı soyut anlamları görürüz.

‘Yıkılan Yalı’ bölümünde Hisar, yalılarla ilgili baştan beri tüm bunları nasıl ve nereden yola çıkararak anlattığını açıklar. “İnce ve nazlı”²⁷⁸ bir günde Boğaziçi’ndeysen Eski Boğaziçi’ne duyduğu ‘daüssıla’ onu bu anılara götürmüştür. Boğaziçi’ni bir daha gezerken yeni ile eskinin çarpışmasıyla duyduğu hasret, yabancılaşma ve acı daüssılasını artırır. “Şimdi akşam her şeyin üstüne sonsuz şiirinin acılığını dök[mektedir.]”²⁷⁹ Ve geçmişten, izlerini, kalıntılarını bulduğu şeylere, tabiri caizse şimdiki boynu büküklüklerine, kendini de işin içine katarak acır. Çünkü geçmiş, Hisar için artık bir harabedir.

²⁷⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 63.

²⁷⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 75.

²⁷⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 79.

3.6 Geçmiş Zaman Köşkleri

Anı türündeki bu esere Hisar, İstanbul'daki ev tiplerini sınıflayarak başlar:

“Şimdi, geçmiş zaman diyebileceğimiz o zamanlarda İstanbul evleri üçe ayrılabilirdi. Bunların Boğaziçi'nde su kıyılarında ve ahşap olanlarına yalı; İstanbul'un sayfiye semtlerinde, bahçe içinde ve yine ahşap olanlarına köşk; şehirde, ayrı harem ve selamlık daireli ve çokları kâgir olanlarına konak denilirdi. Bu kaçgöç zamanlarında Beyoğlu civarının apartmanlarında ise aileler oturmazlardı.”²⁸⁰

Bu sınıflamayı yaptıktan sonra köşkların, ‘dışarıdan bakmakla anlaşılamayacak, ancak içinde bulunulunca ve yaşanınca anlamına varılacak, özellikle de çocuklar için özel olan mekânlar olduğunu söyler. Onlar, insan hayatında akrabalarınınkine benzer bir yer teşkil eder.²⁸¹

a)Büyükada'daki Köşk

Eserde ilk olarak söz konusu edilen köşk, Hisar'ın büyükbabasının Büyükada'daki köşküdür. Köşkün genel atmosferi içinde ağır basan ve eserin yazıldığı güne dek taşınan duygusuydu ‘masalsılık’tır. Burada sırasıyla değineceğimiz, eve dair pek çok ayrıntı bu durumu ortaya çıkarır. Örneğin köşklarle ilgili anlatılan hikâyelerde çoğu kez kullanılan ‘perili’ ifadesi, Hisar'ın içine öylesine sinmiştir ki bu özelliği ‘gerçek’ kadar benimseyerek yaşar. Nitekim köşk mekânları onun için öncelikle ‘masal’ mekânlarıdır.

“Başımızın üstünde yuvarlak, parlak ve gittikçe koyulaşan gökyüzünde birçok yıldızlar açarak inanılmaz bir güzellik ve bir sihirle parıldamaya başladılar. Ben susardım. Kenan illerinde Yakup ile Yusuf'un maceralarını gösteren birtakım gravürler vardır. Eğer bunlara bakarak o mukaddes tarih âlemini duymadıysanız ben size bu muhitten aldığım hisleri nasıl duyurayım? Kendimi böyle kutsi bir zaman içinde sanır ve âlemin efradını *Kısâs-ı Enbiyâ* eşhasıyla karıştırdım.”²⁸²

Bu evin içindeki özel köşesi de Hisar için yine masalsı bir dünyanın izlerini taşır. Şöyle ki:

²⁸⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, **Geçmiş Zaman Köşkleri**, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, Şubat 2012, s. 7.

²⁸¹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 7.

²⁸² Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 10.

“Evin içinde büsbütün hususi bir köşem vardı. Bu, salondaki fantezist ve akaju bir yazı masasının altı idi. Bu masanın çekmeceleri gittikçe küçüldüğünden bunların araları bir eski zaman “8”ine benziyordu.”²⁸³

Yukarıdaki satırlardan yola çıkılarak çekmece aralarının, ‘duvardaki gizli bir kapının açılmasıyla bir başka boyuta geçilmesi’ motifine benzediği görülür. Buradaki sonsuzluk vurgusunun Hisar’daki ‘zaman’ algısında geçmiş-dün-bugün-gelecek gibi kavramların çoğu kez iç içe geçmesi ve bazen de aynı düzlemde tek bir kavrammış gibi olmasının sonucu olduğu düşünülebilir. Elbette bu zaman algısı, masalarda kullanılan ‘belirsiz’ zaman kavramıyla da örtüşür.

‘Bahçedeki çiçek kokularıyla Hisar’a bir tür sarhoşluk verir. Onların arasından geçip giderek bahçede evin türlü köşelerine varmak üzere dolaşırken kendini seyahat ediyormuş ve başka başka kıtalara varıyormuş gibi hisseder.’²⁸⁴ Bu kıtaları aynı masalsilik içinde şöyle örnekler:

“Asya: Cıvıvırları, dolan sürahileri taklit ediyor gibi seslerle kabaran hindileriyle bütün bir âlem olan kümes; sabun suyu ile yıkanmış bir hava kokan çamaşırhane. Ve Afrika: Kömürlük ve boşluğu insana sahra gibi korku hissi veren bir oda.

Fakat, asıl öğlenin sıcak saatleri geçtikten sonra gezinmeye çıktığımız zamanlardır ki, Robinson gibi adamızı ve Kristof Kolomb gibi bütün dünyamızı bulurduk.”²⁸⁵

Burada da ‘gerçek’ zaman dilimleri kurgu eserlerdekiyle özdeşleştirilir.

Evde, misafir olduğu geceler yemekten sonra yatmaya gönderildiğinde hissettiği yine Büyükada’nın, ev halkı ile bütün misafirlerin adeta ona bir masal âlemi yaratarak onu uykuya doğru yolcu ettikleridir.²⁸⁶

Ayrıca “Ada, (...) bu eski zamanda, ancak [Hisar’ın] (...) gözleri[n]in seçtiği gizli birtakım varlıklar ve mahlûklarla dolu[dur]. Bir ağaç kabuğunda gülen bir ağız, birkaç dalın teşkil ettiği bir kümede sallanan bir çocuk, bir duvarın sıvasında yeisli birtakım hayvanlar ve ağlaması dinmeyen bir sürü maskeleri bir evin cephesinde ciddi ve hüzünlü bir çift gözün üstünde çatılmış iki hançer kaş görü[lür].”²⁸⁷ Burada bir tek Hisar’ın gördüğü masalsı unsurlar

²⁸³ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 11.

²⁸⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 12.

²⁸⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 12.

²⁸⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 14.

²⁸⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 16.

üzerinden mekân algısında çocuk yaratıcılığının gücü ve farkı görülür. O halde burada mekânı özel yapanın ‘algının kendisi’ olduğu söylenebilir. Bu algıyı Hisar şöyle özetler:

“Çocuk, hayatı bir yarım uyku içinde geçirerek dünyayı yarı bir rüya gibi görür. Fakat, bu halinde, büyüklerin huylarını ve sırlarını affetmeyen gözlerle seyrederek onların ummadıkları derinliklere iner. Çocuk her şeyi anlar. Zira bunun için çok kere sezme yetiştir ve o her şeyi sezebilir.”²⁸⁸

Hisar, çocukluk günlerinden ve mekânla ilişkisinden yola çıkarak, hatta onu şekillendirenleriyle bağlantılı olarak kişiliğinin iki temel özelliği olduğundan bahseder. Bu özellikler adeta onun iki ismi gibidir. Yani doğduğunda sahip olduğu, onu tanımlayan ama dünyaya geldiği coğrafya, toplum, kültür, aile ve diğer değerlerle de ilişkili olan ‘iki isim’. Hisar bu “isimleri[n]in birinin aşk ve hazza, ötekinin daüssılaya ve hayale âlem olmasını ister.”²⁸⁹ Aşk ve haz, tabiatın ve yapıların -köşk ve yalı gibi- Hisar’a hissettirdikleridir. Daüssıla ise bu tabiat, yapılar, dolayısıyla aşk ve hazla birlikte ortaya çıkan ‘hayali’ denebilecek âlemle gerçeğin yan yana gelmesi yahut çarpışması sonucu ortaya çıkar denilebilir.

b) Çamlıca’daki Köşk

Büyükada’daki bu evden sonra Hisar, anneannesinin hastalanması üzerine doktor tavsiyesiyle Çamlıca’da, kendini, önceki evlere göre bir hayli yabancı hissettiği bir köşk kiraladıklarını söyler. Oysa o zamana dek oturduğu tüm evlerde kendisiyle ve ailesiyle bir mekân-insan-kimlik bütünleşmesi yaşanmıştır. Şöyle ki:

“Rumelihisarı, annemin zevki için her şeyden istifa ederek buraya çekilen babasına, Büyükada, babamın, meşrebi alafranga olan babasına, hüzünlü Eyüp, içli neylerin inlediği Bahariye Mevlevihanesi’ne nasıl yaraşır, yakışır. İçindekilerin bu yerlerin mahsulü olduklarını görürdüm. Bu evlerin felsefi manaları semtlerinden geldiği gibi, tüten maneviyatı, içlerinde oturanların ruhlarından da tereşşuh ediyordu.”²⁹⁰

²⁸⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 21.

²⁸⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 17.

²⁹⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 41.

Çamlıca'daki köşk ise boşluğuyla, terk edilmişliğiyle, cansızlığıyla farklıdır. Orada, Hisar için hatıralarla, hislerle, hayallerle dolu 'yer'ler, köşeler, nesnelere... vs. yoktur. Ait olmadığı, yabancı, bilmediği bir tarihi ardında bırakmış, hüzünlü bir yapıyla karşı karşıya kalmıştır.

Boğaziçi Hisar için nasıl ki öncelikle denizi, mehtabı ve gökyüzü ile mavilikle özdeşleşmişse, Çamlıca da bitki örtüsü ve yüksekten bakan dağ havası ile yeşillikle özdeşleşmiştir. Bu noktada Hisar yaşadığı mekânları en belirgin özellikleriyle, başka bir deyişle onda simgeleşen özellikleriyle ortaya koyar. Şöyle ki:

“Her mahallenin kendine mahsus kokuları ve sesleri vardır. Rumelihisarı deniz, Büyükada Çam, Bahariye tuğla harmanı kokardı. Çamlıca kekik, okaliptüs, çam, lavanta ve merzengûş mu bilmem nasıl anılan, dağları kaplayan taze bir ot kokar.”²⁹¹

Kokular üzerinden olduğu kadar sesler üzerinden de İstanbul'un semtlerine dair bu tür özdeşlikler kurar. Boğaziçi'nde balıkçıların haykırıışları, sandallardan duyulan nara ya da şarkı sesleri, Büyükada'ya yanaşan vapurun sesi²⁹², “Ada'nın içindeyken bile insana Ada'yı hatırlatacak Ada'nın daüssılasını veren sesler, bir piyano ya da laterna sesi”²⁹³ Çamlıca'da ise tabiatın sesleri, özellikle de horozların ötüşleri ve ağustos böceklerinin sesi...²⁹⁴ Hisar bütün bu sesleri bir “senfoni”ye benzetir.²⁹⁵

Mahalle-insan ilişkisi ise onun için aile ilişkisi gibidir. Bu hem mekân, hem yaşanan ev, hem de komşular bağlamında kurulan bir ilişkidir. Bu ilişkiyi kimi semtleriyle İstanbul'a yönelik olarak değerlendirir. ‘Geçmiş Zaman Mahalleleri’ bölümünde yaptığı bu değerlendirmede daha önce değindiğimiz masalsılığı, tarihi bir derinlikle buluşturur. Burada zaman mefhumu belirginleşir fakat bu, yine abartılı ve büyüleyici bir tarih anlayışıdır.

“İstanbul'dan daha evvel eriştiğimiz Anadolu ve Rumelihisarı mahalleleri, birer buhurdan gibi, adeta kendiliklerinden, bir günlük havası halinde, fetihten evvelki zamanların büyüsunü yayarlar. Fetih zamanlarının ruhunu o kadar taşırlar. Ondan bu mahallelerde doğanlar da bu hislerle dolarlar. Yüksek kalelerini açmış Rumelihisarı, eski şeyhülislam mazullerinin

²⁹¹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 46.

²⁹² Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 46.

²⁹³ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 47.

²⁹⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 47.

²⁹⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 47.

mahallesidir. Yılanlı yalı, masalını daha iyi duyurmak için kayalar üstüne tırmanmış gibidir. Fatih'in kalesinin anahtarı, fakir bir ihtiyar kadına emanet edilmiştir.”²⁹⁶

Bu satırlarda İstanbul için bir milat sayılabilecek fetih olayının öncesinden başlayan ve Hisar'ın bu eseri yazdığı günlere kadar uzayarak devam eden tarihi bir birikimin, mekânların ruhuna ve bizzat orada yaşayanlara nasıl da yansımış hatta sinmiş olduğu görülür. Aynı ruh masalsı unsurlarla (yılanlı yalı, fakir ihtiyar bir kadına emanet edilmiş Fatih'in kalesinin anahtarı) birleştirilerek mekâna büyümlü izlenimi veren bir şekilde hikâyeleştirilir.

Tarihle ilişkili değerlendirmelerinden sonra Hisar, çocukluğundan kalan ve o güne dek taşıdığı belli başlı özellikleri ile İstanbul'un semt semt adeta resmini çizer. Bu özelliklerin, semtler bağlamında düşünüldüğünde sembolik nitelikte olmaları 'daüssıla' açısından da önem taşır. Şöyle ki:

“Boğaziçi'nin bize sevdiğimiz bir mavi göz gibi gelen canlı sularını yara yara giden vapurlar, dâüssısalı gönül seslerini duyururlardı. (...) Bütün Çamlıca'yı bir kekik kokusu içinde duyardık. (...) Büyükada, her evinin yaseminlerinden evvel çamlarını koklatırdı. Beyoğlu apartmanlarının mermer merdivenleri bize, Saffeti Ziya'nın romanında olduğu gibi, birer salon köşesine çıkarır, İstanbul'un eski mahalleleri, her sokak dönemecinde, daha eski bir zaman sessizliğine varırdı. (...) Haliç'ten kayıkla gidildiği zaman Eyüp Sultan bir açık hava müzesini düşündürür, bu kıyıda o kadar uhrevi bir toprağa ayak basılmış olurdu ki, türbeler, mezar taşları, daha hâlâ canlı, yaşayanlar da yollarında şimdiden biraz uhrevileşmiş görünürlerdi. (...) daha ileride Bahariye, kendi mezarlığı etrafındaki Mevlevihane ve Hazreti Mevlana'nın eski şiiri ve ruhuyla ayrı bir diyar olurdu. Kâğıthane yolundaki tuğla harmanlarından gelen dumanlar biraz yanık, biraz günlük, biraz ödağacı ve biraz da ölüm kokardı.(...) Bu mahallelerin hepsi de, kendi iklimleri, zamanları, muhitleri içinde birer şahsiyet, birer tarih ve birer tarikat sayılabilirlerdi.”²⁹⁷

Bu satırlarda Hisar, İstanbul'un semtleri arasında belleğinde bir gezintiye çıkmış gibidir. Sanatsa ona göre 'daüssıla'lara aracı olur. Örneğin Ali Rıza Bey'in resimlerinde İstanbul'u seyrederken eski tanıdıklarını ve akrabalarını bir bir görür gibidir.²⁹⁸ Elbette yine ruhları ve şahsiyetleriyle. “Nasıl ki' bir vapur sesi ya da bir horozun ötüşü[yle]”²⁹⁹, bütün bir zaman ve

²⁹⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 67-68.

²⁹⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 68-69.

²⁹⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 73.

²⁹⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, **a.g.e.**, s. 74.

mekân; tüm renkleri, kokuları ve dokularıyla insanın karşısına dikiliyorsa sanat da aynı çekim gücüne sahiptir. Bu araçlar hatırlattıklarıyla insana, hem yalancı bir kavuşma anını, hem de artık kaybedilenlerin daüssılasının sızısını tattırır. Dahası Hisar'ın tüm eserlerinin; hem İstanbul'a duyduğu daüssılasının, hem de -sanatın zamana ve değişime dayanıklılık özelliğiyle- İstanbul'u koruma, saklama, yeniden var etme, unutmama ve unutturmama isteğinin sonucu olduğu söylenebilir.

Hisar, yaptığı İstanbul gezisinin Ali Rıza Bey'in sergisi aracılığıyla olduğunu söyler. Böylece gönlü daüssıla ile dolmuştur. İstanbul'da yaşarken bile semtler arasında duyulan daüssılanın böyle geçmişe dönük bir gezinti söz konusu olduğunda çok daha derin ve sarsıcı olduğu açıktır. Yorgun duyumsar kendini. Bu, daüssılanın bıraktığı sızıdan yahut yaşadığı yalancı kavuşmanın sona erişinin acısından başka bir şey değildir...

4. Mario Levi Hayatı ve Eserleri

Mario Levi 25 Şubat 1957’de, 1400’lerin sonlarında İspanya’dan Türkiye’ye göçen Sefarad kökenli bir ailenin çocuğu olarak İstanbul’da dünyaya gelmiştir. Çocukluğu Yahudiler tarafından çokça tercih edilen bir semt olan Şişli’de geçer. Yaşadığı mahallede sadece Yahudiler yoktur; Rumlar, Ermeniler, Levantenler, bu mekânın onda iz bırakan ve ona farklı hikâyeler veren diğer insanlarıdır. Yine bu semtteki Şişli On Dokuz Mayıs İlkokulu ile Saint Michelle Fransız Lisesi’ne gider. Denilebilir ki onun için Şişli bir çocukluk ülkesidir ve yıllar yılı eserlerinde bu semte, belki de çocukluğunu ve ilk gençliğini yeniden keşfetmek için dönüp duracaktır. Dahası bu semt, *İstanbul Bir Masaldı* ve *Karanlık Çökerken Neredeydiniz* romanlarında adeta başkahramanlardan biri gibi yerini alır. Anı-roman türündeki tek eseri *İçimdeki İstanbul Fotoğrafları*’nda da bu semtin çok daha ayrıntılı bir biçimde anlatıldığını görürüz. Levi’nin çocukluk mekânlarından bir diğeri Anadolu yakasındaki sayfiyelerdir ki bu mekânlar da aynı eserde kendine geniş yer bulmuştur. Caddebostan, Erenköy, Suadiye, Bostancı gibi semtlerde tutulan yazlık evler, bahçeler, gidilen plajlar ve yazlık sinemalarla... İstanbul Üniversitesi Fransız ve Roman Filolojisi Bölümü’nde okuduğu yıllarda Nişantaşı, Beyoğlu ve civarı, kültürel faaliyetlerin yoğunluğu sebebiyle çokça bulunduğu, onun için özel olan semtler arasına girer. Boğaz hattıysa çocukluğundan itibaren gezmeye gidilen bir yer olmuştur. Tarabya, Emirgan, Sarıyer, Rumeli Hisarı, babasının iş yerinin bulunduğu Eminönü, Anadolu Hisarı, Beylerbeyi, Kanlıca...

Levi, üniversiteden mezun olmasının ardından Beyoğlu Anadolu Lisesi’nde bir yıl Fransızca öğretmenliği yapar. Bu deneyiminden sonra dedesinin uzun yıllardır yürüttüğü ithalat işini devralır ve on yıl kadar sürdürür. Artık Kadıköy yakasına taşınmıştır. Sonraki yıllarda İstanbul’un onun için çok özel olan bu mekânıyla ilişkisine gerek kitaplarında gerekse röportajlarında sık sık değinecek ve çocuklukla da kendini İstanbullu kimliğinin yanında ‘Kadıköylü’ ve ‘Fenerbahçeli’ olarak tanımlayacaktır. Uzun yıllar reklamcılık, metin yazarlığı, gazetecilik, radyo programcılığı yapar. 1997 yılında Yeditepe Üniversitesi’nde ders vermeye başlamıştır. Halen aynı üniversitenin ‘Halkla İlişkiler ve Tanıtım’, ‘Gastronomi ve Mutfak Sanatları’ ve ‘Türk Dili ve Edebiyatı’ Bölümlerinde Yaratıcı Yazarlık dersi vermektedir.

Levi’nin yazı hayatı 1984 yılında Şalom Gazetesinde Kafka’nın *Dönüşüm*’ü üzerine yazdığı yazı ile başlar. Bu yazıyı aynı gazetede başka yazı ve röportajları izler. 1985 yılından itibaren Stüdyo İmge, Milliyet Sanat, Gösteri Dergileri ile Cumhuriyet Gazetesi’nde yaklaşık elli yazısı yayımlanır. İlk kitabı *Jacques Brel: Bir Yalnız Adam* 1986 yılında Ahtapot

Yayımları tarafından yayımlanır. Yayımlanan ilk öyküsü *Bir Şehre Gidememek*'tir, bu öykü Selim İleri'nin yönetimindeki Argos Dergisi'nde çıkmıştır. Aynı adı taşıyan öykü dosyası 1990 yılında Haldun Taner Öykü Ödülü'ne layık görülür. Bu ödül geniş bir okur kitlesiyle kucaklaşmasını sağlar. Bunu, ikinci hikâye kitabı *Madam Floridis Dönmeyebilir* (1991) izler. İlk romanı, aslında “daha çok bir anlatı olarak görmeyi yeğlediği”³⁰⁰ 1992 tarihli *En Güzel Aşk Hikâyemiz*'dir. 1993'te başladığı *İstanbul Bir Masaldı* isimli uzun soluklu romanıysa altı yıllık bir serüvenin ardından 1999'da yayımlanır ve o yılın en önemli edebiyat olaylarından biri olmasının yanında Yunus Nadi Roman Ödülü'ne layık görülür. Bu kitap Levi'nin *İçimdeki İstanbul Fotoğrafları*'nda da sık sık değineceği dedesine ithaf edilmiştir. Dahası romanda yer alan kimi kahramanlarla hikâyelerin Levi'nin aile hayatından otobiyografik izler taşıdığına ipuçlarına da yine *İçimdeki İstanbul Fotoğrafları*'nda rastlanır. Eserde İstanbul'un, özellikle Yahudi ve diğer gayri Müslimlerinin tarafından bir bakışla 20.Yy'a dair bir resmi çizilmiştir. Çalışmamızda ayrıntılı olarak ele alacağımız üzere *İstanbul Bir Masaldı*, Levi için tarihi ve manevi bir sorumluluğun izdüşümü gibidir denilebilir. Ardından uzun soluklu ikinci romanı ve daha çok kırık bir aşk hikâyesi eksenine oturabileceğimiz *Lunapark Kapandı* gelir(2005). Aynı yıl çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan yazılarını bir araya getirdiği *Bir Yaz Yağmuruydu* yayımlanır. *Karanlık Çökerken Neredeydiniz* (2009) Levi'nin bu kez kendi ilk gençlik zamanına odaklanarak şehrini keşfe çıktığı bir dostluk ve yüzleşme romanıdır. Yetmişli yılların Türkiye'sinin siyasal ortamına bulunduğu atıflardan dolayı politik bir roman olarak da okunabilir. Konumuz açısından önemiyse mekân-aidiyet, göç, gelenekler-kendini gerçekleştirme ve geçmiş-bugün kavramlarına yönelik sorduğu ve sordurduğu sorulardır. Levi'nin tezimizde geniş yer verdiğimiz bir diğer eseri 2010 yılında yayımlanan *İçimdeki İstanbul Fotoğrafları*'dır. Levi, anı-roman türündeki bu eserde çok sevdiği dedesinin ölümü üzerine, bir mirası taşıma ve kendiyi yüzleşme duygusuyla İstanbul'da gezintiye çıkar. *İstanbul Bir Masaldı* ile birlikte temelinde İstanbul daüssılasının en çok bulunduğunu söyleyebileceğimiz eserdir. İstanbul mekânını tarihsel bir perspektifte sokakları, yapıları, sosyal yaşantısı, kültürel faaliyetleri, insanları, tabiatı, sesleri, dokuları, lezzetleri ve kokularıyla anlatır, bunu yaparken de sık sık fotoğraf metaforunu kullanır. 2013 yılının Ekim'inde *Size Pandispanya Yaptım* isimli son romanı yayımlanan Levi, bu kez okurunu, geçmişe yönelik bir lezzet yolculuğunda insan ilişkilerini, aşkı ve kötülüğü sorgulamaya çağırır.

³⁰⁰ http://tr.wikipedia.org/wiki/Mario_Levi (18.3.2014).

Levi'nin eserleri, Türkiye'de bulunduğu geniş okur kitlesinin yanı sıra bugün aralarında İngilizce, Fransızca, İspanyolca, Almanca gibi dünya dillerinin bulunduğu 22 dilde yayımlanmakta, okunmaktadır.

Eserleri³⁰¹

1986 *Bir Yalnız Adam: Jacques Brel*

1990 *Bir Şehre Gidememek* (Haldun Taner Öykü Ödülü)

1991 *Madam Floridis Dönmeyebilir*

1992 *En Güzel Aşk Hikâyemiz*

1999 *İstanbul Bir Masaldı* (Yunus Nadi Roman Ödülü)

2005 *Lunapark Kapandı*

2005 *Bir Yaz Yağmuruydu*

2009 *Karanlık Çökerken Neredeydiniz?*

2010 *İçimdeki İstanbul Fotoğrafları*

2013 *Size Pandispanya Yaptım*

³⁰¹ Mario Levi'nin Eserleri ve Yayım Tarihleri Wikipedi'den alıntılanmıştır:
http://tr.wikipedia.org/wiki/Mario_Levi 18.03.2014).

4.1 *İstanbul Bir Masaldı*

a) Yahudilik, Göç ve Dil

Mario Levi, *İstanbul Bir Masaldı* isimli uzun soluklu romanında, İstanbullu bir Yahudi ailesi olan Ventura'ların üç kuşak hikâyesini, dünden, eserin yazıldığı günlere dek uzayan bir çerçevede masalsi bir atmosfer ve üslupla anlatmaktadır. Yazar, Ventura ailesine anlatıcı kimliğiyle İstanbul'dan bakar. Dahası İstanbul burada bir kesişme noktası, dağılını yahu toplanılan, özdeşleşilen ya da yabancı hissedilen, varılan yahut kaçılan, kimi zaman da 'bir masal mekânı', 'ana kucağı', 'uzaklar' ya da 'ada' içeriklerini taşıyan temel bir motif ve metafor olarak kullanılmıştır denilebilir. Çünkü tarih boyunca pek çok zorunlu 'göç' yaşamış olan Yahudiler ve özellikle de Yahudi kimliği düşünüldüğünde, İstanbul'la bağlantılı olarak bu kimliğin aslında -başta sözünü ettiğimiz üzere- mekânın etkileriyle şekillenmekten ziyade, mekâna kendi özelliklerini katan bir yapıda olduğunu söyleyebiliriz. Böyle düşünüldüğünde, daha açık bir ifadeyle Yahudilik, 'mekân'ı aşan bir kimliktir. Nitekim Sefarad Yahudilerinden olan Ventura ailesinin 'göç' duygusunu ailenin kuşak kuşak türlü ülkelere dağılan üyeleriyle her daim içinde barındırdığı açıktır. Dahası Ventura, İspanyolca 'kader' demektir ve bu karşılık ailenin 'kader'i olmuş göç durumuna bir gönderme olarak okunabilir. Levi, mekânla Yahudi kimliğinin yaşattığı ikircikli ve çok özel durumda 'asıl sığınağının'³⁰² yahut 'yaşama mekânının' 'dil' olduğunu söyler. Burada konuşulan 'dil'in, yahut Levi'nin ifadesiyle 'iklimin dillerinin'³⁰³ mekân/larla özdeşleştirilmesi, konumuz açısından ilgi çekicidir. Şöyle ki, başta ve sonrasında pek çok kez açıkladığımız ve örneklerle vurguladığımız 'mekân-toplum-kültür-kimlik' ilişkisinin bu eserdeki çok özel durumla farklı bir hüviyete büründüğünü, mekânı da kapsayan biçimde, toplum-kültür-kimlik ilişkilerinin yanına diğerleri gibi adeta öz bir varoluş sistemi olan 'dil'i de eklememizi öngörür. Yani Levi'nin eserindeki kahramanların varlık alanlarında 'dil', mekânla çok kere farklı biçimlerde özdeşleştirilen 'başat' bir öğedir. Tezimizin başında 'Mekân nedir?' sorusu ve onun yapısı üzerine tartışırken, özetle, en basit anlamıyla insanın varoluşu açısından zamanla birlikte vazgeçilmez bir unsur olduğundan, çocukluk mekânımız olan 'ev'inse adeta ömür boyu düşsel anlamda tekrar tekrar gidip geldiğimiz, belki aradığımız, özlemini çektiğimiz yahut kötü hatıralarından kaçmaya çalıştığımız, bizi tüm bu anlamlarıyla sarıp sarmalayan, büyüten, var eden, bizi biz yapan bir yapısı olduğunu söylemiştik. Eserdeki, eski hikâyelerle, tarih boyunca kuşaktan kuşağa aktarılan göç duygusuna karşılık, -ve belki de mekânın her daim olası kaybına karşılık-

³⁰² Mario Levi, *İstanbul Bir Masaldı*, Doğan Kitap, 18. Basım, İstanbul, Şubat 2011, s. 17.

³⁰³ Mario Levi *a.g.e.*, s.17.

yazarın ‘dil’ unsurunu seçmesi bu durumla birlikte pek çok ihtimali daha barındırır. Öncelikle Levi’yle özdeşleştirebileceğimiz yahut aksini de savunabileceğimiz hikâyenin anlatıcısı yazar kahramanı için dil -tıpkı kimlik gibi- ‘mekândan kaynaklanan ama onu aşan bir varlık alanıdır’ denilebilir. Bu konuda ‘yazar kahramanının’ Yahudi kimliğinin ötesinde ‘edebiyatçı’ olması dille ilişkisinde özel bir farkındalığı, dil üzerinden kendine ‘özel bir yaşam alanı’ kurduğunu, yine edebiyatın bu ana malzemesi aracılığıyla soyut anlamda en ‘öz mekânını’ bulduğu söylenebilir. Yazarın dil-mekân ilişkisinde en çok vurguladığı iki özdeşlik, ‘dil-ülke’ ve ‘dil-sığınak’tır. Önceki yorumlarımız ‘sığınak’ için geçerliyken ‘ülke’ özdeşleştirmesi için başta sözünü ettiğimiz kalıtsal bir ‘göç’ duygusundan, Yahudiler için yüzyıllarca özlenilmiş ‘vatan’dan, tarih içinde dört yana savrulan aile üyelerinden, yazar kahramanına daha özel bir bakışlarsa kimliğinin dayattığı yaşama rutinlerine bir başkaldırıdan, ‘uzak’lara gitme isteğinden bahsedilebilir.

Nitekim Levi, kitabının ilk bölümünde mekân yahut söz konusu ‘mekânsızlık’la ilişkisi ve bu eseri kaleme alışıyla ilgili şöyle der:

“Yola çıktığım günlerde, tüm yaşadıklarına karşın, başkalarını, varlığım, söylemek ve hatırlatmak istediklerimle rahatsız etmek gibi bir amacım yoktu oysa. O günlerde benim de ‘anlatmak’, yalnızca ‘anlatmak’ istediğim bir masalım vardı. Bir ‘yazı’yı, bir yolculuğu, dünyanın farklı ‘ülkelerinde’ bir ‘kemancı’ gibi yaşamamanın masalıydı bu. Her Yahudi gibi ben de ‘ülkesini’ doğurmaya, yaşamaya ve bulmaya çalışan bir gezgindim sonuçta. Her Yahudi gibi ben de ‘vatansızdım’ birilerinin gözündede... Her Yahudi gibi ben de ‘sıradan’dım, ‘güvenmez ve güvenilmez’dim, ‘dilsiz ve yabancı’yıdım...”³⁰⁴

Kişiliğin inşasında içeriden ve dışarıdan olmak üzere iki türlü bakış söz konusudur. Kısaca söylemek gerekirse, kendimize dair çevremize anlattığımız hikâyelerle, tıpkı bir hikâye kahramanı gibi kendimize bir ‘kişilik’ inşa ederiz. Bu bizim kendimizi dışarıya aktardığımız, ‘aktarmayı seçtiğimiz’ ‘kişilik özellikleridir.’ Diğeriyse bizim dışarıdan nasıl görüldüğümüz, algılandığımızdır ki o da bizim hakkımızda anlatılanlar sonucu oluşan bir diğer kişiliktir.³⁰⁵ Sonuçta her ikisi de bizizdir, bir başka deyişle aynı ‘kahraman’a aittir. Yukarıdaki satırlarda da Levi’nin bu türlü bir bakışı, biraz da sitemle karışık kendini hissettirir. Levi’nin, “Her Yahudi gibi (...) ‘ülkesini’ doğurmaya, yaşamaya ve bulmaya çalışan bir gezgindim sonuçta...” sözlerini hem gerçek hem de mecazi bir gönderme olarak görmek mümkün. Şöyle

³⁰⁴ Mario Levi a.g.e., s.17.

³⁰⁵ Fatma Erkman-Akerson, **Edebiyat ve Kuramlar**, İthaki Yayınları, İstanbul 2010 s. 36.

ki, ailenin durumu da düşünülduğünde evrensel olarak bakabileceğimiz baskın Yahudi kimliğinin ötesinde daha öz bir varoluş mekânını, aidiyetini, gerçekten arayan, bulmak için çabalayan yazar, bunu ‘dil’de bulur. Öte yandan ‘gezgin’ olarak tanımlanmasıysa ‘dışarının’ ona bakışını, onun için ‘uygun gördüğü’ kimliği tanımlar. Bu durumu, sonraki cümlede daha açık söyler: “Her Yahudi gibi ben de ‘sıradan’dım, ‘güvenmez ve güvenilmez’dim, ‘dilsiz ve yabancı’yıldım...” Nitekim burada yazarın ‘sitemi’ netleşir, hatta aynı dışarıdan bakışla yukarıda sözünü ettiğimiz ‘kimlik’ için oluşturulan ‘yargı’, toplum-imge ilişkisine yönelik bir itiraza dönüşür. Fakat unutmamalıdır ki, buradaki toplum, toplum-mekân ilişkisinde değindiğimiz üzere birbirini yansıtan unsurlardan değildir. Toplum, mekândan kopmuş ya da koparılmış, nitekim dağınmış durumdadır.

Bir metafor olarak bakabileceğimiz, bir mekân olarak ‘ülke’ içinse Levi şöyle der:

“Benim kimi ipuçlarına yaklaştığım yerde, doğduğu, denizini soluduğu ve bir türlü terk edemediği şehre, bambaşka bir pencereden bakmaya çalışsan, daha da önemlisi, ‘dilini’, ‘asıl dilini’ bulmak için uzun bir yürüyüşü göze almış bir hikâye kahramanım vardı. ‘Ülke’nin sınırı bu yürüyüşte gizliydi, ‘Ülke’nin sınırları bu ‘dille’ çizilecekti. ‘Ülke’ bu ‘dil’in kendisiydi, bu ‘dil’in açtığı ufuktu, bu ‘dil’in verdiği, uyandırdığı hayallerdi, ‘bu dil’in doğurduğu duyguydu. (...) Anlatmaya, kurmaya çalıştığı metni, sığınabileceği tek ‘ülkesi’ bilen bir insan vardı bu kitapta.”³⁰⁶

Yukarıdaki alıntıda, en öz mekânın, ülkenin, dahası ‘yaşama’nın ‘dil’ ve ‘dil’in duygusu olduğu vurgulanır. Bu durum Levi’nin öncelikle edebiyatçı kimliğiyle bağlantılandırılabilir. Nitekim yukarıdaki alıntıda sözü edilen ‘kahraman’ın, Levi’nin bizzat kendisi ya da anlatıcı konumundaki yazar kahramanı olduğu varsayılabilir. Dolayısıyla ‘dil, yazı ve roman’ üçgeni onun için tüm sınırları, somut anlamda tüm farklı yerleri aşan nitelikte, sanki bir üst varoluş mekânı ve ‘ülke’sidir. Aynı bağlantıyı yazarın Yahudi kimliğiyle ilişkili olarak ‘mekân’ ve ‘mekânsızlık’ açısından kurmak da mümkün. Kültür-kimlik ilişkisini açıklarken, kültürün içine doğan bireyi etkilediğini, kimliğinin şekillenmesinde büyük payı olduğunu fakat sonuçta ortaya çıkan ‘kimliğin’, kültürün izlerini taşımakla birlikte biricik olduğunu söylemiştik. Nitekim ‘kimlik’, kültürün bir alt birimi gibiydi. Burada da dünya ölçeğinde ve ilk anlamıyla ‘mekân’ bağlamında son derece kapsayıcı ve baskın olduğunu düşünebileceğimiz Yahudi kültürü, ‘İstanbul’ mekânı ve dolayısıyla ‘dil’iyle düşünülduğünde tıpkı ‘kültür-kimlik’ ilişkisinde olduğu gibi ‘özel varoluşundadır’ denilebilir. ‘Dil’in getirdiği duygu ve imge

³⁰⁶ Mario Levi a.g.e., s. 19.

dünyası, tıpkı başka dillerdeki ‘duygu ve imge’ dünyalarında olduğu gibi burada da onu özel yapar. Edebiyatçı kimliğine dönersek, yazarın Yahudi kimliğiyle farklı ‘dil’ dünyalarını da yaşama fırsatı bulduğunu söyleyebiliriz. Daha çok geleneksel Yahudi ailelerinde aktarılan Ladino ile o günler için batılı ve medeni olmanın bir gereği olarak görülen Fransızca dillerini iyi bilmesi sayesinde, yaşadığı ‘mekânın’ diline, dünyasına bakışında ve metinlerini kurmada Yahudilikle ilişkili diyebileceğimiz bu özelliklerinin getirdiği ‘farklılığı’ da yaşar. Mekâna, dile ve kültüre bakıştaki bu ayrıcalıklı durum eserde çok boyutlu olarak kullanılan ‘yabancı’ metaforuyla ilişkilendirilebilir:

“İstanbul’un ‘batı’ya en yakın yarımadasında, bir ‘yabancı’ olarak doğmak benim suçum değildi ama. İstanbul’u bir masal gibi yaşamak da benim suçum değildi, başka kitaplardaki insanlara ya da hayatımın bana yön veren hikâyeye ve oyun kahramanlarına zaman zaman benzemeyi istemek de, ‘ötekiler’in sözcüklerini, eski bir yanılmanın etkisiyle, ayırdına varmaksızın kullanmak, yeni bir yolculuk, bir kurtuluş umudu bilmek de...”³⁰⁷

Özellikle eserin yayımlandığı zamandan bakıldığında ‘İstanbul’ mekânında yaşanan değişimler’, hikâyeyi trajik ve masalsı bir konuma taşımakla birlikte yazarın yukarıda sözü edilen ‘yabancı’lığını katmerler. Dahası tam tersi biçimde hikâyeyi trajik ve masalsı yapanın, yazarın yaşadığı zamanda bu hikâyelere karşı duyumsadığı ‘yabancılık’ olduğu da söylenilebilir. Böyle bakıldığında dil, bu ‘yabancılığın’ aşıldığı ‘mekândır’. Türkçe’yle birlikte yukarıda sözünü ettiğimiz farklı farklı dillerde (Fransızca-Ladino-Yidiş) yaşandığı tahmin edilen hikâyeler yazarın ‘ülkem’ dediği Türkçe’nin duygu dünyasında ‘kurgulanır’, ‘anlatı’ haline getirilir. Bu noktada, başta bahsettiğimiz ‘evrensel Yahudi kimliği’ ve elbette eserin başarısı düşünüldüğünde pekâlâ ‘evrensel’ bir metin olarak okunabilecek *İstanbul Bir Masaldı* daha yerel bir kimliğe sahip olur. Çünkü özellikle İngilizce, Dünya Edebiyatı’ndaki yeri düşünüldüğündeyse Fransızca metinlere ‘dil’ özelinde genel bir bakış atacak olursak, -yazarların üslup özelliklerinin ötesinde- bu türlü bir yerelliğe sahip olduklarını söylemek zordur. Yazarın dille olan ilişkisinde metnini ‘özel’ ve tabiri caizse buralı yapan, ona ‘mekansallık’ kazandıran bir diğer özelliğinin bu olduğunu söyleyebiliriz. Yazar böyle yaparak hem edebiyatçı kişiliğiyle ‘dil dünyasını’, hem de eserin yazıldığı günlerde

³⁰⁷ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 20.

çoğunlukça bilinmeyen, hani neredeyse gizli kalmış bir tarihi kendine bırakılmış bir miras sayarak yine yeniden ‘kurmaya’ çalışmaktadır. Şöyle ki:

“Beni ben yapan, beni, ‘yazımı’ başka bir sesle, içimdeki o sesle taşımaya çalıştığım halde, bulduğum tüm gizli köşelere ve oyunlara karşın benden kurtaramayan, köklerini çok uzaklarda, bana kalan bir mirasta arayabileceğim bir duyguydu bu... Bu mirası ‘dilimde’ yaşamamın hikâyesini anlatmalıydım, bu olasılığın, hayatımdaki, doğduğum, yaşadığım şehirdeki uzantısını, yeteneklerimin, ‘sınırlarımın’ elverdiği ölçüde görmeli ve göstermeliydim elbet.”³⁰⁸

Alıntıda geçen ‘yazı’ kelimesi ile hem edebi malzeme olan yazıya, hem de alın yazısına gönderme yapıldığı düşünülebilir. Bu iki anlam birleştirildiğindeyse edebi anlamdaki ‘yazı’nın, Levi için bir tür ‘alın yazısı’ olduğunu söylemek mümkün...

b) Masalsılık ve İstanbul Daüssılası

Eser, -Levi’nin de sık sık belirttiği üzere- pek çok ‘tanığın’ aktardığı hikâyelerin dinlenmesi yoluyla oluşturulmuştur. Fakat dinlenen hikâyeler, her zaman birinci ağızdan değildir. Bu durum hikâye aktarıcılarını, aynı zamanda ‘masal’ kipi de olan ‘-miş’li geçmiş zamana’ taşır. Zaten hikâyelerin baştan sona doğruluğu ve yaşanmışlığı hakkında kesinlik de yoktur. Bu durum metinde birçok kez açıkça ifade edilir. Hatta yazar sıkça yinelediği biçimde gerek kahramanların gerekse hikâyelerin açıkça bir ‘masal’a ait olduklarını söyler. Bu noktada söz konusu bir ‘roman’ yazmak olduğundan kurgu ürünü olsun ya da olmasın tanıklar aracılığıyla edinilen bilgilerin, dolayısıyla ‘anı’ türünün sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğini, dahası tarih yazımının ‘kurgu’ olanın neresinde durduğunu düşünmek gerekir. Dahası insanlık için evrensellerden olan ve konuşma ile başlayan ‘hikâye etme ve anlatma edimi’³⁰⁹ düşünüldüğünde, ‘dil’ ve yazı aracılığıyla ifade edilmiş her metnin az ya da çok kurgusal özellik taşıdığı göz önünde tutulmalıdır. Dahası masal türünün sözlü edebiyat için en eski ve temel birkaç türden biri olması, dahası yeryüzünde, farklı toplumlar ve coğrafyalar düşünüldüğündeki yaygınlığı bu durumla bağlantılandırılabilir. Yani burada anlatılan hikâyeler, kahramanların uydurdukları ya da başkalarından dinledikleri masallardır da denilebilir. Dahası bu kahramanlar, yani ortak bir tarihi yaşamış bu insanlar, eserin yazılmakta olduğu zamandan düne baktıklarında gördükleri manzaranın bugünden farklılığı,

³⁰⁸ Mario Levi **a.g.e.**, s. 15.

³⁰⁹ Fatma Erkman-Akerson, **a.g.e.**, s. 37.

yabancılığı karşısında her şeyin bir ‘masal’ olduğunu düşünmekten başkasını yapamamaktadır. Aynı durum, belki de çok daha güçlü bir şekilde elbette yazar için de geçerlidir. Çünkü 1900’lerin başından eserin basıldığı tarih olan 1999’a dek olan zamanı, yani aşağı yukarı bir yüzyılı anlatan eserde yazarın, (Levi’nin gerçek yaşıyla eşzamanlı olarak bakarsak) sadece 20. Yy’ın ikinci yarısının İstanbul’unu yaşadığını söyleyebiliriz. Nitekim bu ‘metinler’ yazar için zamansal fark taşıyan ve kimi hikâyeler ayrı ülkelerde yaşandığından hiç tanımadığı, tanıyamadığı insanlar hakkındadır da... Bu durumda, zamanı ve hatta coğrafyaları aşan bu hikâyeler, anlatıcı için hepten ‘masalsı’ bir hüviyet kazanır.

İstanbul’un bu zaman aralığında yaşadığı değişim, gerek halkı, gerekse sosyal ve kültürel hayatı ve devlet yönetimi açısından büyüktür. Bu anlamda Levi’nin, *İçimdeki İstanbul Fotoğrafları* eserinde İstanbul’un nüfusuna ilişkin aşağıdaki sözleri çarpıcıdır:

“Çok değil, elli altmış yıl öncesinde, yedi yüz bindi şehrinin nüfusu ve bu nüfusun yaklaşık üçte biri, kimilerine göre üçte birinden fazlası Müslüman değildi...”³¹⁰

Eserin yazıldığı günlerde ise İstanbul’un nüfusu yaklaşık olarak on milyonu aşmıştır. Üstelik bu tarihlerde Türkiye’nin tamamında resmi olmayan rakamlara göre yaklaşık kırk bin Ermeni, bin sekiz yüz Rum, on sekiz bin kadarsa Yahudi olduğu düşünülmektedir. Bu rakamları sadece İstanbul’un nüfusuyla oransal olarak kıyaslamak bile bize İstanbul’un sosyal anlamda halkının nasıl bir değişim yaşadığını gösterir. *İstanbul Bir Masaldı*’da sadece gayrimüslim kısımdan söz edildiği söylenemezse de odakta bulunan Yahudi Ventura ailesi ile bu aileye yakın olan Rum ve Ermeniler, diğer unsurlara göre daha baskın bir biçimde ele alınmıştır. Nitekim eserde bu insanların çokça yaşadığı Asmalı Mescit, Beyoğlu, Tünel, Kuledibi, Halıcıoğlu, Şişli semt mekânları ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Günümüzde de aynı etnik yahut coğrafi kökenliler için ‘birarada’ yahut yakın olma, yaşama özelliği geçerlidir.

Tabi ki bu çok katı ve diğer ‘topluluklara’ bütünüyle kapalı bir birliktelik şekli değildir. Özellikle İstanbul için düşünüldüğünde genel anlamda sosyal yapının ‘çeşitlilik’ üzerine kurulduğu söylenebilir. Nitekim bu durum kitapta gerçeğe uygun olarak katı bir gettolaşma olarak yer almaz. Aksine yazar, çocukluk günlerini, o yıllarda yaşanan İstanbul’u, zenginliği, çeşitliliği, herkesi adeta bir ana şefkati ve vericiliğiyle kucaklayışıyla hatırlar ve yansıtır. Bu ‘çeşitlilik’ durumu bize İstanbul mekânının en önemli özelliklerinden birini verir. Eserde de pek çok kez yer alan bu özelliğe aşağıdaki satırlar örnektir:

³¹⁰ Mario Levi a.g.e., s. 369.

“Ancak orada, tüm terk ettiklerimin ya da uzaklaştırdıklarımın yanı sıra, hep aynı köşe başında duran, beni gülümsemesiyle korkutan saralı bir dilenci de kalmıştı, tüm mal varlığına, apartmanlarına ve gizli paralarına karşın, ortalıkta hep üstünden dökülen yırtık pırtık elbiseleriyle, yağlı birbirine karışmış beyaz saçlarıyla dolaşan Madam Vera da, onun hep peşinden koşan, Feriköy’ün hiçbir maçını kaçırmayan, müşterilerini durup dururken bira içmeye götüren taksi şoförü Deli Kemalettin de, eline geçen her fırsatta Adalet Partisi’ne söven ‘komünist’ gazete satıcısı Aleko da, nefesi günün her saatinde alkol kokan ‘yalancı tesisatçı’, burnu gerçekten uzun Pinokyo Gatenyo da, küçük dükkânında yıllar boyunca, gecenin ilerlemiş vakitlerine kadar, rakısını yavaş yavaş yudumlayarak, hiçbirimizin bilemeyeceği bir insan için, büyük, ‘ince işli’ bir büfe yapan, tam da bitirmeye yakınken, bir kalp krizinden ölüveren ‘astımlı marangoz’ Mösyö Oskar da, yaz akşamlarında, tek başına, penceresini hep açık tutarak ut çalan, en çok da ‘Tereddüt’ şarkısını seven Münip Bey de, ‘kazıkçı bakkal’ Kürt Bekir de, hiç kimseyle konuşmayan, ütücü, kolacı Sessiz Talat da, çıraklarını hep ‘elleri nasır tutmuş çocuklar’dan seçen yorgancı ‘İbne Aslan’ da, herkesin ‘iflah olmaz bir unutkanlık hastalığına tutulduğunu söylediği, bizlere sık sık renkli kalemler ve krepon kâğıtları armağan eden ‘sübyancı kırtasiyeci’ Selahattin Amca da, bana, ‘büyüdüğümde’, sevgililerim için, önce kendisinden gelip don ve sutyen alacağımı söyleyen, bu çağrısı nedeniyle sık sık çıplak hayal ettiğim iri kalçalı tuhafiyeci Madam Alis de, her türlü zehir konusundaki ‘derin bilgilerini’ başkalarıyla paylaşmaktan büyük bir zevk alan, kostümünü, beyaz gömleğini ve kravatını üstünden hiçbir zaman eksik etmeyen, günün birinde de o zehirlerden birini alarak intihar eden eczacı kalfası, iğneci ‘Cüce Kemal’ de...”³¹¹

Burada gayrimüslim unsurların yoğunluğu dışında İstanbul’un insanların çeşitliliği benzerdir. Konumuzla ilişkili olarak bu eserdeki İstanbul daüssılasını oluşturan ilk durumun, günümüzden bakıldığında aynı sokaklarda aynı insanların (Yahudi, Rum ve Ermeni’ler) artık görülememeleri, daha iyimser bir bakış açısıyla ise aynı atmosferi yeniden yaşatamayacak biçimde çok daha az görülmeleridir. Verdiğimiz nüfus oranları karşılaştırıldığında, bu durumun şehir içinde yahut şehirlerarası basit bir yer değişiminden öte başka ülkelere göç etme şeklinde gerçekleştiği açıktır. Bu durumun kaba bir sayı hesabından çok daha derin, kültürel bir eksikliği, adeta gökkuşağının bir renginin kayboluşu gibi bir durumu getirdiğini söyleyebiliriz. Örneğin, başta bahsettiğimiz kapalı ve baskın yaşam ritüellerine sahip Yahudi kimliğinin bu ‘geleneksel’ yapı içinde yaşanan kültürü ve sosyal hayatı bağlamında; yani konuşulan diller, evde pişen yemekler, şarkılar, fıkralar, okunan kitaplar, hatta dualar, ibadetin

³¹¹ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 794-795.

hayatlara yansıması, komşuluk ilişkileri, düğün adetleri vs. ile İstanbul'un zengin sosyal hayatına daha da zenginlik kattığı görülür. Tıpkı diğer gayri Müslim unsurlar gibi. Dinle ilgili bu farklılığın, dinin sosyal hayatla birlikte yürüyen yapısı bağlamında bu zenginlikte payının son derece önemli olduğunu söylemek yanlış olmaz. İstanbul'a, Yahudi kültürünün içinden bakan bu eserde, günümüze yaklaştıkça değişimler karşısında yaşanan yabancılığın beraberinde 'daüssıla'yı getirdiğini söyleyebiliriz. Çünkü buradaki yabancılaştırma, anıların dinleyicisi konumundaki yazarın ötesinde bizzat o günleri yaşayanların dahi, 'acaba her şey sadece bir masal mıydı?', 'yoksa biz zamanında sadece bir masal dinlemiştik ve aklımızda kalanları şimdi bir daha dillendirdiğimizde bu yüzden mi o günler böyle yabancı ve uzak görünüyor' diyeceği türdendir. Nitekim tüm roman kahramanlarının, öncelikle nüfusun peyderpey azalması ve bahsedeceğimiz diğer değişimler karşısında romanın sonundaki durumları, bu dünyadan göçerek tamamen sessizliğe gömülmek (yahut hikâyelerin susması?) ya da kendi içine hepten çekilmek, kabuğuna kapanmak, adeta dışarıdaki dünyayı görmezden gelmek yahut çevrenin bu yeni yüzünü tam olarak anlamlandıramadığından dışarıda kalmak şeklinde olur. Yazarın yabancılığı ise günümüz insanı olarak elbette kahramanlardan çok daha derindir. İşte bu noktada hem roman kahramanları, hem de yazar açısından -daha önce de değindiğimiz- 'masalsılık' ve 'İstanbul daüssılası' karşımıza çıkar ki bu da romanın temel özelliklerinden birini teşkil eder.³¹² Bu iki çok önemli unsur birbirini besleyen ve tamamlayan yapıdadır. İstanbul daüssılası, eserde bize 'bugün' için yabancı ve uzak olan, öte yandan özlenen, kaybindan üzüntü duyulan, hüznü gözükten, hatta kimi kahramanların geçmişe dönük bir hayat yaşamalarına sebep olurken 'geçmiş'in gerçekliğini sorgulatan cinstendir. Ayrıca 'bugünden kopuş' da beraberinde 'gerçek'ten kopuşa, aradaki zamansal fark da geçmişin giderek silik ve aslından çokça soyutlanmış bir biçimde yeniden hatırlanmasına sebep olur. Masal türünün bir diğer unsuruysa sözlü kültürün bir ürünü olarak yaşamasına imkân veren biçimde kişiden kişiye aktarılması yahut aynı kişi tarafından birçok kez tekrarlanması, anlatılmasıdır. Bu durumda İstanbul daüssılası, nitekim geçmişte takılı kalmışlıkla bağlantılandırıldığında aynı günlerin zihinde canlandırılarak yahut yine yeniden anlatılarak tekrarlanması, bir daha yaşanması, en önemlisi 'kurgulanması' anlamına gelir. Yukarıda bahsettiğimiz bu iki çok önemli unsurun ortaya çıkmasının sebeplerinden bir diğeri ise İstanbul'da yaşanan mimari değişimdir.

³¹² Abdülhak Şinasi Hisar'ın **Çamlıca'daki Eniştemiz** romanında da İstanbul mekânı son derece masalsı bir üslupla aktarılmıştı.

İlkin büyük İstanbul yangınları, tahta yapıların yangınlara yahut zamana yenilmesi, yoğun göç dolayısıyla hızla yükselen nüfusla birlikte özellikle 1950’li yıllarda artan apartmanlar ve kat sayıları, özensiz yapılarla betonlaşma, şehrin yeni misafirlerinin bugün için artık merkezde ama o günler için ‘kıyıda’ kurdukları gecekondular mahalleri, diğer bir deyişle gettolar, bugüne yaklaştıkça toplu konutlar, gökdelenler, büyük alışveriş merkezleri vs. ile şehir bambaşka bir çehreye bürünmüştür. Bu noktada yazarın durumunu ve bu eseri yazmaktaki niyetini daha açık bir şekilde hissetmeye başlarız. Çünkü dinlediği hikâyelerde duyumsadığı ve hem anlatıcıların hem de onun bir masal gibi algıladığı İstanbul, ona kendi masalını ve İstanbul daüssilasını getirir. Böylece eserdeki İstanbul daüssilasının katmanlandığını görürüz. Onları iç içe bir hale getirense yazarın yukarıda anlattığımız İstanbul’un yeni yüzüne ve insanlarına karşın artık orada olmayan insanlara, yapılara, nesnelere ve onların hikâyelerine duyduğu bağlılık, hatta aidiyet ve her şeyin hızla ‘sanki hiç olmamışçasına’ kayboluşu karşısında kayda geçirme, -tıpkı ona yapıldığı gibi- aktarma isteğidir. Bu sebeple sonsözünde İstanbul’a dair kendi daüssilasını uzun uzun sayıp döker. Üstelik onun da çocukluğuna bakışında yine bir ‘masal gizlidir’:

“Hatırlamakta ya da yorumlamakta zorlanmadığıma inanmak istiyorum. Her çocuk gibi, benim de bir yerlerde saklanmış, gizlenmiş masallarım vardı ne de olsa. Her çocuk gibi benim de yitirilmiş, yeniden bulunamamış oyuncaklarım vardı... O odayı unutmadım. O odayı bir oda yapan şarkıların bende her geçen gün biraz daha çok büyüyen hikayesini unutmadım. Unutmadım... Kendimi yeniden bulmam, öncelikle de kendime anlatabilmem için, unutmamam gerekiyordu çünkü. Masalımdaki gerçeğe varabilmek için hatırlamam, yaşayabilmek, sonuna kadar yaşayabilmek için de, tıpkı o masallardaki gibi, anlatmam, bıkmadan, usanmadan, belki de son nefesime kadar anlatmam gerekiyordu. Unutmadım, unutamadım...³¹³

Burada yazarın kendini bulmak adına geçmiş, kendi deyimiyle masalını bir daha hatırlayarak, onda yol alarak, en küçük ayrıntılarına varıncaya dek yeni baştan ele alma, duyumsama ve yaşama isteğiyle karşılaşırız. Çünkü bu bakış açısıyla o ‘masallar’ yazar için kendini inşa ettiği yapının temel taşları, iskeleti ve kendine has dokusu gibidir denilebilir. Bu durumda edebiyat ve yazı, onun geçmiş yolculuğundaki araçlarıdır. Edebiyat ve bellek ilişkisinde değindiğimiz üzere, yazı onun hem ayrıntılarda yol almasına olanak tanır, hem de bir ölçüde geçmiş ‘yeniden yaşama’ olanağı verir. Ayrıca Harvey’in kuramını bir kez daha hatırlarsak,

³¹³ Mario Levi **a.g.e.**, s. 780.

Levi'nin bu yolla geçmişi yazı aracılığıyla 'mekânsallaştırdığı', başka bir deyişle sabitlediği, kayda geçirdiği görülmür.

Levi'nin çocukluk İstanbul'u ve daüssılası mekân üzerinden işlemekle birlikte kokular ve tatlar çoklukla onun çağrışımsal hafızasında önemli konumdadır.

“Karanfil tanelerinin kokusu, tüm bunları düşündüğümde, bende başka çağrışımların kapısını da aralıyor bu duurmada. O koku, bir zamanlar, dedem tarafından götürüldüğüm sinagogda da vardı. İnce, büyükçe bir limonu, biraz da bir enginarı andıran, bana o anlarda, o eski savaşlardaki o topuzları anımsatan, içi karanfil taneleriyle doldurulmuş, gümüşten yapılmış, eskilerden, çok eskilerden kalmış bir nesne, kısa bir duanın ardından iyice sallanır, koklanırdı. Tanrı'ya, kokuyu yarattığı için şükretmenin yollarından biriydi bu sanırım...”³¹⁴

“Kokuların, hiçbir zaman unutulamayacak kokuların, bir şehri gerçek anlamda yaşanmış kıldığını daha önce nerede, hangi yazıda anlatmak istemiştım?.. Bomonti Bira Fabrika'sının yanındaki 'ilkokuluma', dahası yalnızca o okula değil, lodoslu havalarda, anneannelerinin oturduğu o bahçeli eve kadar ulaşan, bir çikolata kokusu vardı örneğin. O sokaklar o saatlerde farklı bir nefes alırdı sanki. Günün birinde o kokunun kaynağına gidecektim dedemle. Çikolata harcının karıldığı büyük tencereler belleğimden hala silinmemiş. (...) Henüz hazır olmayan o yemeklerin kokularını da, en az tatları, lezzetleri kadar sevmişim zaten. O kokular, bana belki de bu nedenle, yitirdiğim, içine giremediğim yerleri hatırlattı hep. Birileri, belki de bu nedenle yalnızca hayallerimle çoğalttığım, yaşatabildiğim o evlerdeydi...”³¹⁵

Dahası merkez mekân İstanbul olsa da konumuzla da ilişkili olarak eserin yazıldığı günlerle, eserde anlatılan günler arasında sosyal ve kültürel anlamda önemli paradigma değişimlerinin yaşandığı, oluşan farkla geçmişin, bugünün gerçekleri düşünüldüğünde masalsı bir hüviyete büründüğü açıktır. Dahası sıradanlığın ve alışıl gelmiş olanın ötesinde 'sözcüklerini' aramak da, tıpkı başka bir dünyayı ya da boyutu aramak gibi, elbette hikâyelerin içerikleriyle bağlantılı olarak yazarı söz konusu 'masalsı' atmosfere taşır. Nitekim eser boyunca bu çok özel mirasa dair 'sözcükleri', 'kendi sözcüklerini' bulma savaşı verdiğini birçok kez yineler. Çünkü bu durum yazarın hem 'edebiyatçı kişiliğiyle' yeni bir üslup, dil geliştirme çabasını, hem de bu kültürün bir insanı olarak dinlediği ve taşımakta, duygularını anlamakta, içselleştirmekte zorlandığı, kendini 'yabancı' hissettiği hikâyelerin karşısındaki durumunu anlatır.

³¹⁴ Mario Levi a.g.e., s. 781-782.

³¹⁵ Mario Levi a.g.e., s. 788.

Roman boyunca birçok kez bu hikâyeleri başkalarından dinlediğini yineler. Nitekim anlatıcı olarak temel konumunun ‘dinlediklerini aktarmak’ biçiminde olduğu söylenebilir. Fakat aktarıcı konumunda olması onu tarafsız ve yorumsuz yapmaz. Aksine dinlediği her şeyi tartar, çoğu kez içselleştirmeye çalışır, hatta inandırıcılığını sorgular, kimi vakit ‘bugün’le karşılaştırır, hikâyeye bakışını, duygularını ve değerlendirmelerini katar.

“Hikâyenin değişik zamanlarında ya da bölgelerinde kalanlar, o eksiklikleri bir süreliğine de olsa unutabilmek için, kolay kolay paylaşamayacak bir yalanın ardına düşmüştü bir kez daha. Bu yalanın doğurdukları, bizi, içimizde hapsedtiğimiz, başkalarından ısrarla esirgediğimiz o şiire götürebilirdi. Anlatılanları belki de bu yüzden hiçbir zaman unutmadım.”³¹⁶

Anlatıcı yazar kimliğiyle de, belki de bu sözcükleri bulma adına sadece aktaran görevini üstlenmez, çoğu kez olayların birinci ağızdan tanığı konumunda, bu hikâyeyi kendinin bildiği insanlara duyduğu sorumluluk duygusuyla benimser, sahiplenir, adeta ‘kendi meselesi’ haline getirir. Hatta kendi başından geçmişçesine bu hikâyelerle özdeşleşir.

“Mösyö Jak’ı, hiçbir zaman okuyamayacağı bu hikâyede anlatmaya çalışırken, farkına varmaksızın, kendimi de anlattığım endişesine bu yüzden kapılıyorum işte. Ne yapılabilirdi öyleyse. Onu, başka tanıkların gözünden, başka tanıkların diliyle anlatmak bir çözümdü belki de. Kendimi biraz daha uzağa çekmeyi, kendi karanlığımda, hiç kimsenin beni göremeyeceği bir yerde, yeni bir seyirciliği, kimi eksiklerimi de hatırlayarak, bir kez daha deneyebilirdim. (...) Ama o zamanda da, bu yolu denemem durumunda da yakalamak, tüm benliğimle korumak istediğim o sıcaklıktan uzaklaşacaktım sanki. İnsanlarımı ‘başkalarına’, ‘o dillere’ bırakamıyordum... O yere, ‘tüm yanlışlarımla’ ilerlemeyi bu nedenle seçtim. (...) O hikaye, aradan geçen bunca zamana karşın, bu yüzden devam ediyor, ilerliyor içimde. O görüntü, giderek biriken sözcükler ve ayrıntılarla, yaşadığım yere, bu yüzden sık sık dönüyor. Evinde, son odasında, herkesten uzak bir köşede, kendisiyle başbaşa yaşadığı, yaşamak zorunda kaldığı o saatlerde, o uzun geriye dönüşleriyle, hayatını, insanların bir kez daha anlamaya çalışıyor Mösyö Jak... (...) Bu zamanı, o yer adına, o yere yaklaşma umuduyla o hayatın birçok anında bir tanık kimliğiyle bulunduğumdan, ben de anlamaya çalışıyorum... Sorumluluk, asıl sorumluluk, bu tanıklığının doğurduğu duyguyla anlam kazanıyordu zaten. Tanık olmak sorumlu olmak demektir, evet.”³¹⁷

³¹⁶ Mario Levi **a.g.e.**, s. 399.

³¹⁷ Mario Levi **a.g.e.**, s. 767.

Kimi zaman da tam aksi biçimde kendini okurun tarafında konumlandırır, okurla, olayları tartar biçimde, ‘içini dökercesine’ tek taraflı bir konuşma içine girer.

“Hikâyenin buraya kadarki kısmında, alışılmışın dışında, farklılığıyla, benzersizliğiyle bizleri etkileyecek bir özellik yoktu bana kalırsa.”³¹⁸

“Hangi şarkının, sözcüğün ya da görüntünün, sizi, yıllarca ertelediğiniz o yolculuğa çağıracağını, o gecelerde elbette bilemezsiniz. O geceleri hiç kimseye anlatamazsınız... O yerlere düşlerinizle yavaş yavaş hazırlanırsınız. Yavaş yavaş, o eski romanları ya da filmleri birilerine hatırlatmak istercesine... Yavaş yavaş, o düşleri, o düşlerdeki gizli yüzlerinizi unutmaya çalıştığınız halde...”³¹⁹

Dahası bazı bölümlerde ‘yazar’ kimliğinin altını çizer:

“ “Demek yazar oldun ha?” demişti... “Bunu herkes kabul etmiyor. Dahası, yazmam, yaşamam gereken o uzun hikâyeyi, hele hele yaşamam gerektiği halde bir türlü yaşayamadıklarımı aklıma getirdiğimde kendimden, yaptıklarımın doğruluğundan ben de kuşkuya düşüyorum.”³²⁰

“Günü geldiğinde de, bu ‘yazı’ya yakışır içimde, birçok ayrıntıyı çoktan unuttuğum bir zamanda, yeniden bir araya gelecektik. ‘Buluşmayı’ ‘ayarlayan’, hikayeye, bu hikayede biraz daha çok ilerleme umuduyla girmeye çalışan bendim ama bu kez. Buluştuğumuz yer ‘doğru’ bir yer miydi, zaman, hikayemin tanıdığı sınırlara uygun bir zaman mıydı? Bunu ancak, başka insanları, zamanları ve yerleri de tanıdıktan sonra daha iyi anlayabileceğim. Başka yerleri ve zamanları tanıdıktan sonra... Kendimden bir parça, vazgeçemeyeceğim bir parça bıraktığım o ilişkileri unutmamaya çalışarak... Jinet’in bana yavaş yavaş, farklı yerlerden gelen hikâyesinin farklı parçalarını ancak şimdi birleştirebiliyorum örneğin. Ancak şimdi... Yer benim yerime, zaman benim zamanıma dönüşebildikten sonra... Gerçek hikâyeler gerçek zamanlarını bekleyen, beklenmedik, biraz da hazırlanılmadık bir anda içimizdeki asıl yerlerini bulan hikâyelerdi ne de olsa. Gerçek hikâyeler gerçek zamanlarını bekleyen, beklenmedik, biraz da hazırlanılmadık bir anda içimizdeki asıl yerlerini bulan hikâyelerdi ne de olsa.”³²¹

³¹⁸ Mario Levi **a.g.e.**, s. 203.

³¹⁹ Mario Levi **a.g.e.**, s. 424.

³²⁰ Mario Levi **a.g.e.**, s. 550.

³²¹ Mario Levi **a.g.e.**, s. 628.

“O hikâyede bir iki adım daha atmak geliyor bu durumda içimden. Bir iki adım daha atmayı istemek, anlamayı yeniden umut etmek demek hiç kuşku yok ki. Kendime, anlatmak istediklerimi göz önünde bulundurduğumda, bir insanın hayatına bu kadar girip giremeyeceğimi de soruyorum ama bu adımları atarken. Bu tedirginliği başka yerlerde de yaşamıştım. Uzun, çok uzun bir hikâye adına anlatmaya çalıştığım, daha doğru bir deyişle de anlatmayı düşlediğim insanlar vardı o yerlerde... Bana zaman zaman, en değerli fotoğraflarını veren, hayatlarını, biraz da hayallerimin üzerine kurduğum insanlardı bunlar.”³²²

Hatta klasik kurguda hikâyenin içinde yeri olmayan, yazarın hem olaylara ilişkin hem de yazısıyla ilgili iç düşüncelerine de yer verir. Okuru, adeta iç sesiyle uyararak ya da uyandırarak kimi soruları sormaya yöneltir. Dahası anlatıcının bu kadar değişken biçimde konumlandırılması da ‘klasik’ roman kurgusuna son derece uygun görünen bu hikâyeyi modern bir roman durumuna getirir.

“O, ‘o öte hayatı’ı görebilenlerdendi. O, hiç kuşku yok ki bu gördüğü, görebildiği yerin ışığından güç alarak ‘gitti’, gitmeyi başardı. (Gitme’ye yüklenen anlam, yeni bir yanılısamada kaybolmak mı demektir, insanın kendi yanılısamasını, kendi hapishanesi ya da sığınağı için yavaş yavaş, ayırımsamaksızın ‘inşa etmesi’ miydi yoksa?)”³²³

“Gördüklerimin, duyduklarımın ve anlatabildiklerimin, duyduklarımın ve anlatabildiklerimin ‘inandırıcılığı’ sorguladığım, sorgulamaya mecbur kaldığım bir sınırdı aynı zamanda bu sınır. Anlatmayı düşlediklerim ‘yaşanmış’ da olabilirdi ‘yaşanmamış’ da. O adımı, beni o sınırın ötesine taşıyacak o adımı, kendimi daha iyi tanıyabilmem için atmam gerekiyordu ama. O mahalleye, o hikâyeye karşın tüketemediğim o sokaklara dönüşüm bundandı.”³²⁴

Dahası edebi bir tür olan ‘masal’ın eserde bu kadar çok yinelenmesi, yukarıda bahsettiğimiz sebeplerden ötürü bir metafor olarak kullanılmasının ötesinde, üslup ve kahramanlar bağlamında bu türün özelliklerinden de yararlanan bir romanla karşı karşıya olduğumuzu da düşündürebilir.

³²² Mario Levi **a.g.e.**, s. 765.

³²³ Mario Levi **a.g.e.**, s. 524.

³²⁴ Mario Levi **a.g.e.**, s. 794.

“Nora evet... Bir pişmanlık... Seçtiği, yanmayı göze alarak, başkalarından, başkalarının acısını düşünmeksizin koparacağı bir hikâyeyi, kendi hikâyesini yaşamayı göze alacaktı çünkü. O, bir masal kahramanı olarak bağımsızlığını kazanmak zorundaydı.”³²⁵

“Masalımdaki gerçeğe varabilmek için, unutmamam gerekiyordu çünkü. Masalımdaki gerçeğe varabilmek içinse, tıpkı o masallardaki gibi, anlatmam, bıkmadan, usanmadan, belki de son nefesime kadar anlatmam gerekiyordu. Unutmadım, unutamadım...”³²⁶

c) Osmanlı’dan Cumhuriyet’e

İstanbul mekânında birçok farklı köken ve dinden insanın bir arada yaşadığını söylemiştik. Hikâyenin hatırı sayılır bir bölümünün 1900’lerin başında, yani Osmanlı Devlet yapısı ve düzeni içinde yaşandığı düşünülürse, bu durumun o günkü yönetim anlayışıyla çokça uyumlu olduğu görülür. Üstelik bu durum sadece İstanbul’da değil, doğuda ve batıda çok geniş sınırlara uzanmış bu imparatorluğun tüm topraklarında, ulus anlayışına dayalı bir politika yerine uygun şartlar sağlanarak, karşılıklı anlaşma içinde ve bir arada özgürlükçü bir yaşama modelinin esas alınmasının sonucudur. Yahudi kimliği bu renkli yapının içindeki renklerden biri olarak kendi varlığını, ‘kendi’ olarak sürdürür. Nitekim eser başta Yahudilik olmak üzere bu renk skalasını zamansal bir uzam içinde yansıtan bir kaleydoskop gibidir. Osmanlı Devleti’nin geniş toprakları üzerinde yaşayan halklara duyduğu saygı, yürüttüğü çok kökenli, kültürlü, dinli politika, Fransız İhtilali sonrasında esen ve ulusal devlet anlayışını vurgulayan, geçen yüzyılda ise kısaca söylemek gerekirse tüm etnik, sosyal ve kültürel yapıların aynı kabın içinde erimesini anlatan ‘melting pot’ teorisine kadar varmıştır. Yani romandaki 1900’lerin başından 2000’e dek uzanan dönemde İstanbul’da yaşanan bu çok kültürlü yerleşik yapıya ‘dinsel farklılık odağında’ bugünden bakıldığında, son derece masalsı bir mekânla karşı karşıyayızdır.

Yaşanan yönetim değişimi konusundaysa Levi’nin kahramanlarının bir kısmı, Osmanlı Devlet yapısından, çok daha ulusçu olduğu savunulabilecek olan Cumhuriyet Dönemi’ne geçilirken bu durumun sancılarını yaşamıştır denilebilir. Bu kişilerin başında Nesim gelmektedir. Nesim Avusturya Lisesi’ni bitirmiş, bir dönem Viyana’da yaşamış, İstanbul’da bir süre kaldıktan sonra bu şehre yürekte bağlı olduğu halde yeni evlendiği Rahel’le birlikte Cumhuriyet’in ilk yılında, ‘asıl ülkesini kaybetmişçesine’ bir başka dile ve ülkeye, Paris’e göç etmiştir. Ağabeyi Mösyö Jak’ın anlattıklarından Nesim’in Osmanlılığını şöyle öğreniriz:

³²⁵ Mario Levi a.g.e., s. 495.

³²⁶ Mario Levi, a.g.e., s. 778-779.

“Ona göre Nesim kelimenin tam anlamıyla bir Osmanlı’ydı. Bu bağlılık onu bir başka günün ya da savaşın insanı yapmıştı. Duygu, anlaşılabilmesi bir duyguydu aslında. ‘İmparatorluğun’ yıkılması demek, bir ülkenin, bir ülkedeki değerlerin yıkılması demekti biraz da. Nesim, ‘Cumhuriyet’ ilan edilince, kendisini, kendi şehrinde, bambaşka bir ülkeye sürülmüş gibi hissetmişti. Yeni bir ülkede yaşamaya mecbur olmak vardı sanki artık kendisi için. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun yıkıldığı günlerdi de aynı zamanda o günler. Bir tarih ‘başkaları’ tarafından unutulmaya, unutturulmaya çalışılıyordu... O günler ‘yıkım günleri’ydi evet... Sadece bir dönemin, bir anlayışın değil, bir dünyanın yavaş yavaş terk edileceğini de bildiriyordu, anlatmak istiyordu bu yıkım. Bir ihanetti, olası bir gelecekte yerini bulamama ya da kendine bir yer görememe korkusuydu da biraz bu yıkımla yaşanan. Bu duyguyu orada, o zamanlarda birçok insan yaşayacaktı... Bir yıkımın üzerine kurulacak bir dünyayı, benliğinizi, değerlerinizi koruyarak nasıl yadsıyabilirdiniz? Nesim bu dünyayı kabullenmeyecek, ‘Buralarda artık yaşanmaz’ deyip, Rahel’le birlikte, bambaşka bir coğrafyaya, dahası umuda gitmeye karar verecekti.”³²⁷

Nesim’in bu duygusunu, arkadaşı Enrico Weizman’ın eserde yer alan mektubundan da öğreniriz. Bu bölüm çocukluk ve mekân ilişkisi bağlamında konumuz açısından bir başka önem daha taşır. Şöyle ki:

“Şehirlerimizi gerçek ülkelerimiz gibi görüyorduk, görmüştük sonuçta. Gerçek ülkelerimiz gibi... Derinlerimizde, daha uzak karanlıklarımızda başka ülkelerin kaldığını zaman zaman hissetsek de... Çocukluğun yaşandığı ve bırakıldığı şehir, Nesim için de hiçbir zaman kaybolmayacak, kaybedilemeyecek, tüketilemeyecek bir ülkeydi. İstanbul onun içinde bu hasretle yavaş yavaş, her geçen gün biraz daha çok büyüyordu hiç kuşku yok ki. Sadece bir coğrafyaya, bir iklime değil, yitirilmiş dönülemeyecek bir zamana da duyulan bir hasretti bu anlayacağımız. O, şehri hatırladığında, tarihin sahnesinden koparılan ‘Son Osmanlılar’ını hatırlıyordu... Gestapo’nun nefesini hani neredeyse ensemize hissettiğimiz o gecelerin birinde, ‘bu günleri görmeyebilirdik... Haliç’e bakan evimizde, daha doğru bir ülkenin hayaliyle yaşamaya devam edebilirdik...’ (...) dedi. (...) Nesim, o gecedan sonra, İstanbul’dan bir daha söz etmedi. ‘Yeni Devlet’in, bir türlü benimseyemediği ‘Yeni Devlet’in kimliğini kabullenmesi, taşınmayı tercih etmesi, şehrine, asıl şehrine duyduğu bağlılıktandı sanırım.”³²⁸

³²⁷ Mario Levi a.g.e., s. 571.

³²⁸ Mario Levi a.g.e., s. 591-592.

Daha önce pek çok kez Bachelard'a göre çocukluk evinin ömür boyu belleğimizde türlü imgelemlerle ve özel bir aidiyet duygusuyla taşındığını söylemiştik. Burada Nesim, her ne kadar kurulan yeni devletle birlikte İstanbul'u terk etse de aslında terk ettiği çocukluğunun İstanbul'u, İstanbul'daki evi değildir. Dahası buradaki terk edişin, kurulan yeni düzen karşısında Nesim'ce değişim tehdidi altındaki İstanbul'u farklı biçimde görmekten korkmak şeklinde gerçekleşmiş olması muhtemeldir. Çünkü bu durumu çaresizce seyretmek, onun çocukluk ülkesi bildiği İstanbul'a ihanet etmesi anlamına da gelir. Nitekim Türk olmasının dışında ana dili gibi sevdiği ve benimsediği Almanca'sının onu Gestapo'ların elinden kurtaracağına, koruyacağına inandığı günlerde, ikinci hayal kırıklığını yaşar ve o günden sonra tek kelime bile Almanca konuşmaz. Levi'nin kullandığı dil-ülke birlikteliği burada Nesim adına yıkılmış, hatta paramparça olmuştur. O, Almanca'dan vazgeçerek sadece Almanlar'dan ve Almanya'dan değil, dil ve duygu dünyası başta olmak üzere bütün bir Alman kültüründen, Almanlara ait ne varsa hepsinden vazgeçmiştir.

İşin acısı, İkinci Dünya Savaşı'nın insanlık dışı ortamında Gestapoların Yahudileri dünya yüzeyinden silme faaliyetleri sırasında, bu büyük nefret karşısında Nesim ne Osmanlılığına ne de Almancasına tutunabilmiş, toplama kamplarında hayatını kaybetmiştir.

Dahası cumhuriyetle başlayan yeni dönemle özdeşleşen biçimde Yahudiler ve diğer gayri Müslimler için birkaç küçük felaket daha yaşanacaktır. Kitapta Türkiye ve Yunanistan arasında yapılan nüfus mübadelesinden söz edilmez, ama 6-7 Eylül olayları, Varlık Vergisi ve 1964 Kararnamesi, hem gayrimüslim ailelerin trajedisiyle, hem de sebep olduğu zorunlu göçlerin yansımalarıyla ele alınır.

d) Bir Yangının Kaybettirdikleri

Nesim'in ailesiyle toplama kamplarında ölümünden sonra Ventura ailesinin yaşadığı bir diğer trajedi yangındır. Evlerinin tamamı ve ailenin geçimini sağlayan halı atölyesi bu yangında kül olmuştur. Aile için bir kez daha yeniden başlama zamanıdır. Her şeyin yitirilmesi, daha da önemlisi 'ev'in yitirilmesi sadece maddi değil, konumuzla da ilişkili olarak büyük bir manevi kayıptır. Evdeki işçilerden biri olan ve tüm hayatını ev ve atölyede geçiren Topal Cako yüzünden çıkmıştır yangın. Cako bunu fark ettiğinde, tüm çağrılara karşın dışarı çıkmamış ve yangında ölmüştür. Burada mekân-insan ilişkisinin derinliğine dair bir hikâye gizlidir. Şöyle ki:

“Herkes canını zor kurtarmıştı. Sadece Cako içeride kalmış, bu yangının neden çıktığını, ‘biraz gecikerek’ anladığını birkaç kişiye bildirdikten sonra, tüm çağrılara kulaklarını tıkayıp, dışarı çıkmayı reddetmişti... Ne demek istediği anlaşılmıştı. O, kendisini bildi bileli o evdeydi. Hiç kimse o evi onun kadar sevmezdi, onun kadar tanıyamazdı. (...) O evle birlikte soluk almaya başlamıştı, o evle birlikte soluk almıştı... (...) Onun tarihi, evin kendisindeki tarihiydi de biraz. Bu ‘cinayet’ten sonra ‘dışarı’ya çıkamazdı... ‘Dışarı’sı kalmamıştı çünkü artık onun için. ‘Dışarı’sı kalmamıştı... ‘İçeri’yi, ‘içerisini’ yok etmişti çünkü... Bu ‘içeri’, aynı zamanda kendi ‘içeri’siydi...”³²⁹

Burada Cako, ev mekânıyla, onun ‘ölümü’ karşısında ölümü seçecek kadar çok bütünleşmiştir. Varlığını inşa ettiği ve tüm zamanını geçirdiği ev mekânı, aynı zamanda onun ‘varlık sebebi’ haline gelmiştir. Bu mekânın yanmasına sebep oluşu ise asıl trajediyi doğurur. Böylesine bütünleştiği mekânın yok olmasına sebep olmasının ‘suçluluğu’, sadece kendini yok edişiyse altından kalkılabilir bir durumdur. Evin babası Avram da yangında en çok yanan halılara üzülmüş, onlar için içi cız etmiştir. Burada da Cako’nun ev ve atölye mekânlarıyla kurduğu ilişkinin bir benzerini Avram’ın bu eşyalarla kurduğunu görürüz. Şöyle ki:

“Halılarının kaybını insanların kaybı gibi yaşıyordu... Anlamak, anlamaya çalışmak gerekiyordu yeniden... O, o halıların her birinde bir başka hatırayı, bir başka dokunuşu görüyordu... O halılar onun, biraz da ‘öteki’ ailesiydi, ‘öteki’ ailesinin, hiçbir zaman ölmeyeceğine inanılan insanları arasındaydı...”³³⁰

Yukarıdaki alıntıda Avram için eşyalar, ailesinden insanlarla karşılaştırılabileceği ölçüde ‘canlılık’ ve ‘yakınlık’ taşır. Burada halılar ‘hafıza’ sahibi olarak görülmeleri sebebiyle ‘kişileştirilir’. Halının yanması ise bu ‘hafıza’nın yok olması, yani varlık süresi boyunca tanık olduğu tüm hikâyelerin, ona dokunan ellerin, bakan gözlerin, yani tıpkı insan ömrü gibi bir sürenin sona ermesidir. Burada ‘halı eşya’sını diğer nesnelere göre daha özel yapan, geçimlerini halılar sayesinde kazanmalarının yanı sıra çok uzun süre, hatta nesilden nesle aktarılarak kullanılan bir eşya olarak tanıklığının çok daha uzun süreyi kapsaması ve onu ilmek ilmek dokuyan ellerin verdiği büyük emek, dahası halıların, dokunurken oluşturulan motiflerle birer hikâye taşımalarıdır. Yani aslında halılar, sahip oldukları renkler ve motiflerle anlattıkları hikâyeler, üzerinde yaşananlar ve tanık oldukları da düşünülürse tam bir ‘hikâye

³²⁹ Mario Levi a.g.e., s. 710-711.

³³⁰ Mario Levi a.g.e., s. 713.

taşıyıcısı' konumundadır. Burada mekânın değişim ve yıkımında olduğu gibi, aslında belleğin yıkımına ve yok olmasına dair bir hüznün de vardır. Üstelik bu hikâyeler çokça bilinmese de 'saklı olduklarının bilinmesi' durumu daha da gizemli, hayale açık, hatta 'romantik' bir duruma sokar.

Yazar uzun zamandır görmediği Berti'yle buluşmaya gittiğinde, ailenin ve yakınlarının birçoğunun artık hayatta olmadığı ya da uzaklara göçtüğü günlerde, orada 'kalmayı' seçmiş bir insanla birlikte olmasına karşın eski günlerin yoksunluğunu fazlasıyla hisseder. Çokça zaman geçmiş, insanlar, mekânlar ve 'yaşam' değişmiştir. Berti'nin yıllardır işlettiği dükkânını, "yandaki dükkânın sahibi Konyalılar" az bir paraya devralmak istiyordur. O da artık bu işi daha fazla götürmek istemediğinden zararına da olsa vermeyi düşünür. Çünkü 'zaman başkalarının zamanıdır' artık. Mekân-insan ve İstanbul daüssılasıyla bağlantılandırabileceğimiz bu durumu yazar şöyle yorumlar:

"Hikâye eski bir hikâyeydi... 'Başkalı' birilerinin yerini hep alıyordu, hep alacaktı sonuçta. (...) Olga'nın, Kirkor Amca'nın, Niko'nun, Arap Sedat'ın yokluğu her yerde hissediliyordu. Bu eksiklik hepimizin eksikliğiydi... Hepimizin eksikliği... Bu eksikliği Berti de hissediyordu. Kimi nesnelerin insanlarıyla, yalnızca insanlarıyla gerçek anlamda soluk alıp verdiğini, hayatı anlamlandırıldığını daha iyi anlamıştı. Kendisini, 'yaşadığı' günlere farklı biçimlerde bağlamış insanların ölümünden sonra, oncasına değer verdiği bu 'dükkan'a belki de bu nedenle uzak kalmayı seçmişti babası."³³¹

İşte Levi'nin kahramanlarında İstanbul daüssılasına sebep olan en önemli sebeplerden biri -başta da değindiğimiz gibi-, İstanbul'un insanların değişmesidir ki burada mekân ve insan birbirini tamamlayan, hatta birbirlerine 'asıl' değerlerini veren unsurlar olarak ele alınmıştır. Nitekim bu iki çok önemli unsurdan biri zedelendiğinde ya da yok olduğunda diğeri de anlamını yitirmekte, eski halinden uzaklaşarak bambaşka bir hüviyete bürünmektedir.

e) Genel Bakış

İstanbul Bir Masaldı'ya dair araştırmamızda, odağında 'değişim' durumunun bulunduğu İstanbul daüssılasının 'zamansal, mekânsal ve insana dair' bir eksende olduğu, yani her üç daüssıla durumunun 'İstanbul' mekânı aracılığıyla iç içe geçerek bütünleştiği söylenebilir. Sebepleriye kısaca aşağıdaki şekilde sıralamak mümkün görünüyor:

³³¹ Mario Levi **a.g.e.**, s. 770-771.

1- İstanbul'da 20.yy içinde yaşanan nüfus değişimi. Konumuz özelinde Yahudilerin ve diğer gayri müslim unsurların çok çok azalması. Buna bağlı olarak İstanbul'un sosyal hayatında yaşanan değişim.

2- İstanbul'un aldığı hızlı ve plansız göç. Bu anlamda İstanbul'un 'çeşitlilik' üzerine kurulu nüfusu daha da çeşitlense de kültürel çatışmanın artması, ikamet sorunu sonucu çarpık kentleşme, mimarinin yozlaşması; cadde, sokak, bahçe, meydan, deniz (Boğaziçi) vs. çevresel unsurlarla yapıların, sosyal hayatla ilintili pastane, tiyatro, sinema vb. kültürel yapıların değişimi ya da yok olması.

3- Osmanlı Devleti'nin yıkılması sonucu, imparatorluk vatandaşlarının yeni devlete karşı yaşadıkları uyum sorunu, gelecek endişesi, aidiyet problemi... Bu yüzyıllık süre içinde yaşanan ve gayri Müslimleri maddi manevi derinden etkileyen olaylar, paradigma değişimleri. Tüm bunların İstanbul'un insanlarında yaşattığı sosyal ve kültürel değişimlerle kırılmalar.

4- Yahudi kimliğiyle ilişkili olarak başta söz ettiğimiz 'göç' duygusunun kuşaktan kuşağa sirayet etmesi. Bu göç duygusunun beraberinde mekânsızlık ve daüssıla duygusunu getirdiğinden söz edilebilir. 'Başka' ve 'daha iyi' hayatlar adına göç, bu duygunun mekâna karşı bir tür 'aidiyetsizlik' duygusuyla kendini göstermesi.

Yukarıda, dört maddede sebeplerini özetleyerek sıraladığımız İstanbul daüssılasının, romanda en çok kendini hissettirdiği bölümler aşağıdadır:

Daha önce Nesim Ventura kahramanından ve ailesinin toplama kamplarına götürüldüğünden bahsetmiştik. Nesim'in eşi Rahel, toplama kamplarına gitmeden önce küçük kızı Jinet'i kapıcıları Claudine Mancil'e emanet eder. Mancil'le yaptıkları son konuşmada, başka bir deyişle ölüme gitmeden önce Madam Rahel'in son sözleri şöyle aktarılır:

“Yeni bir sınav bu. Zor, çok zor bir sınav... Gücümüzün son zerresine kadar direnmeliyiz, inanmalıyız, umut etmeliyiz... Biz Eyüb'ün çocuklarıyız. Yahudi olmanın yükünü taşımayı bilmek gerek. Bizi ancak bu inanç ayakta tutabilir...’ demişti Madam Rahel. İstanbul günlerini bir kez daha hatırlamıştı. Bana çocukluğunun sokaklarından, genç kızlık günlerinden söz

etmişti biraz. Öyle anlarda geçmiş ne kadar anlatılabilir? Bunu o duyguyu yaşamadan bilemeyiz elbet. Ama onun o kısacık zamanda anlattıklarında, o geçmişte, o sokaklarda hep İstanbul vardı. Hep İstanbul...³³²

Bu satırlarda Madam Rahel'in kendini tanımlamada, bir süredir yaşadığı Paris'ten ziyade doğduğu ve büyüdüğü, kendini bulduğu ve güçlü bir aidiyet duygusuyla bağlı olduğu İstanbul'un Eyüp semtini seçtiğini görürüz. Burada, ölüm yolculuğuna çıkmadan önce İstanbul'u terk etmenin pişmanlığının yanı sıra, İstanbul'a 'kavuşma' ihtimalinin de hiç kalmaması durumuna karşılık bir yıkılmışlık, nitekim bu son konuşmalarında bahsederek 'orayı' başkalarına aktarma, anlatma isteği ortaya çıkmıştır. Durumun trajedisi ve imkânsızlığıyla Rahel için İstanbul daüssılasının zirve yaptığı sahnedir.

Nesim ve Rahel'in, küçük Jinet'in İstanbul'a, ailelerinin yanına götürülmesi vasiyetini yerine getirmek isteyen Enrico Weizman zaman zaman İstanbul'a gelir. Bu vasiyette Rahel ve Nesim'in, tüm akrabalarının orada olmasının yanı sıra İstanbul daüssılasını, en azından Jinet aracılığıyla gidermek istedikleri düşünülebilir. Enrico Weizman da Nesim'den pek çok kez İstanbul'u dinlemiştir ve İstanbul'a gelişinde yine bu güçlü arzusunun giderilmesi ve elbette merak duygusu vardır. Bu bölümde tanık konumundaki 'yazar', Weizman aracılığıyla Mösyö Jak'ı ve onun yaşamının büyük bölümünü geçirdiği insanları hatırlar:

“Kireçburnu'nda bir lokantadaydık... Bir akşam vaktiydi. Boğaz'daki ışıklara Enrico Weizman gibi, biraz hüzün, biraz da yeri doldurulamayacak bir 'eksiklik' duygusuyla bakmıştı Mösyö Jak... Uzakları, çok uzakları aradığını, görmek istediğini hissetmişim... Onun uzaklarda, çok uzakları aradığını, görmek istediğini hissetmişim... Onun uzaklarda, kendi uzağında gittiği bir yer vardı sanki o anlarda... Karşımızdan büyük bir Rus gemisi geçmişti... Kirkor Amca'yı hatırlamıştı. Madam Alin'in, Kirkor Amca'nın annesinin yaptığı midye dolmasından söz etmişti Mösyö Jak, o lezzeti hiçbir yerde, hiç kimsede bulamadığımı söylemişti.(...) Gemi, Olga'nın içinden hiçbir zaman atamadığı o coğrafyadan geliyordu.”³³³

Bu satırlardaki İstanbul daüssılasında, yazar ve Mösyö Jak için İstanbul mekânı insanlarıyla bir bütün olarak değerlendirilir. Nitekim yazar, 'İstanbul'da Mösyö Jak'ı' özler, onu düşündüğü noktada bu kez Mösyö Jak'ın daüssılası devreye girer, o da karşısındaki İstanbul manzarasının aracılığıyla 'eski' insanlarına özlem duyar. Buradaki İstanbul daüssılası, işte bu

³³² Mario Levi a.g.e., s. 621.

³³³ Mario Levi a.g.e., s. 623.

eski insanlara duyulan özlemden kaynaklanır. Bir başka nokta Mösyö Jak'ın 'uzaklara' dalmasıdır. 'Uzaklar' sık kullanılan bir metafor olarak burada yitirilen, kaybedilen, özlenen kişi ya da mekânları içerir. Dahası geniş ölçekte düşünüldüğünde her 'mekânın yerine geçen' bir 'yer' olarak da düşünülebilir. Yani Mösyö Jak uzaklara daldığında dostlarıyla İstanbul'da aynı mekânda, Boğaz manzarasında, aynı zamanda Olga'nın geldiği coğrafyanın da düşündedir. Kısacası buradaki 'uzaklar' metaforu İstanbul'u zaman ve insanlarıyla kavrayan niteliktedir.

Romanın önemli kahramanlarından Avram için de çocukluğunun geçtiği mekânlar onun kişiliğinin oluşmasında önemli yer tutar. Ne var ki o mekânların değişimi karşısında bu durum bir giz gibidir ve 'bugün' için onun kişiliğiyle bağdaştırılamaz. Ancak o günleri bilenler bu ilişkiyi kurabilir. Şöyle ki:

“(…) bu rüyaları düşündüğümüzde, 'Avram Efendi'nin, benliğinde, yaşadığı 'iklimle' barışık, iki farklı kişiliği barındığını söyleyebilirdik galiba. Rüyalarının ilki, asıl anlamını, geleceğe, geçmişten birkaç küçük, gerçek ilmik atmakta bulan rüyası, onun 'Doğulu', yaşamaya, o kulüplerde, lokallerde, o içkiler ve kantolarla sonuna kadar yaşamının sınırlarına 'dayanan' ikinci rüyasına onun 'Batılı' yanını yansıtıyordu sanki... (...) Şehzadebaşı, 'o sarhoşluğu' bilenler için, bambaşka bir hayalin kapısı anlamındaydı zaten o zamanlarda... (...) Ama yıllar, uzun yıllar öncesinde bıraktığı o çocuk için en çok hatırlanmaya değer olan tiyatrodan, Şehzadebaşı'nda görülenlerden çok, o yollarda yaşananlardı, yaşanmak istenenlerdi galiba. (...) Halıcioğlu'ndan, bir sandalla, Unkapanı'na giderlerdi... (...) Unkapanı'ndan bir faytona binerlerdi tiyatroya gitmek için... Dönüşlerinde aynı sandal onları iskelede beklerdi... Deniz bir başka sessizliğe bürünürdü o saatlerde... Kürekler yavaş yavaş suya vururdu... (...) Küçük dalgaların sandala vururken çıkartıkları ses, gecenin sükûnetinde, onun için, bambaşka bir ninni gibiydi...”³³⁴

Yukarıdaki satırları, Avram'ı Avram yapan anlardan birinin tasviri olarak, çokça açık dile getirilmese de eski İstanbul'a, çocukluğunun İstanbul'una duyduğu bir daüssıla olarak okumak mümkün. Aynı yapının bir benzerini Yasef'in çocukluğunda ve ölümünün ardından yaşananlarda bulmak mümkündür. Şöyle ki:

“Yasef'i Hasköy'deki mezarlığa gömmeyi tercih etmişti. Toprağın orada, öteki mezarlıktakilere oranla, 'daha ucuz' çıkması değildi bu tercihi asıl yön veren. O toprak

³³⁴ Mario Levi a.g.e., s. 688.

onun, elinden geldiğince elinden tutmak istediği o insanın ‘gerçek toprağı’ydı. O, orada doğmuştu. Babasını çocuk yaşındayken orada kaybetmişti, zengin evlerine çamaşırcılığa giden annesiyle birlikte, yoksulluklarla savaşmayı o sokaklarda öğrenmişti, kadınları tarafından, farklı şekillerde, orada terk edilmişti, İzak’ın uzaklara gidişini orada ‘seyretmişti’... ‘Komedyenliğini’ orada keşfetmiş, en çok orada yaşama olanağını bulmuştu... Orada ‘yağcılık’ yapmıştı... Kurtuluş’taki o evin odasından ya da o küçük pansiyonda kaldığı günlerde tutunmaya çalıştığı, hiç dışına çıkmadığı şehrine iyiden iyiye yabancı düşmüştü sonra.”³³⁵

Burada insan-mekân bütünleşmesinin tipik bir örneği görülmektedir. Kişi, doğduğu toprağı ‘gerçek toprağı’ olarak benimsemekte, yaşamsal deneyimlerini kazandığı yerde, tıpkı bir anne gibi mekân tarafından büyütülmektedir. Bu bütünleşme, İstanbul içinde yaşanan göçlerle ‘yabancılaşım’ başladığı yerde kendi İstanbul’una duyulan bir daüssılaya dönüşür. Ölümse, o topraklara gömülmekle, bu örnekte daüssılayı sonlandıran bir unsur olarak yer alır.

Yine insan-mekân-zaman üçlemesinin daüssıla bağlamındaki bir başka örneğini, Avram Efendi’nin, yaşanan büyük yangından sonra Yüksekaldırım’da açtıkları yeni tuhafiyeci dükkânı ve çevresinde her ne kadar halıdan anladığı bilinmekle birlikte, tam olarak hakkıyla ‘tanınmamasından’ duyduğu burukluk ve aidiyetsizlikte görürüz. Öyle ki böyle zamanlarda Avram, eski aidiyetini bulmak istercesine İstanbul’da küçük gezilere çıkar. Şöyle ki:

“Tanıdığı O İstanbul’da, o ‘eski’ günlerindeki gibi, uzun gezintilere çıkmak isterdi o zaman da. Park Otel’e, Tokatlıyan’a ya da Boğaz’da bir yerlere giderdi. Aşer’in meyhanesine de uğrardı arada sırada. Sarımadam’ın kahvesine de, Tepebaşı Cumhuriyet Bahçesi’ne de...”³³⁶

Bu satırlarda Avram’ın İstanbul mekânında adeta kendini ve geçmişini aradığı düşünülebilir. Nitekim burada Avram’ın İstanbul daüssılası, zamansal yönü daha ağır basan, yine İstanbul mekânı üzerinden geçmişine ve ‘eski’ kendine yöneliktir.

Yukarıda, Nesim ile Rahel’in İstanbul daüssıllarından bahsetmiştik. Bu daüssıllanın ortaya çıktığı satırlardan biri de yine Enrico Weizman’ın aktarımıyla Nesim’in “Auschwitz’deki son günlerinde, ‘son’ yoldaşı’na”³³⁷ söylediği sözlerin yazar tarafından aktarımıdır:

³³⁵ Mario Levi a.g.e., s. 709.

³³⁶ Mario Levi a.g.e., s. 720.

³³⁷ Mario Levi a.g.e., s. 733.

“ ‘Eğer buralardan kurtulabilirsen, İstanbul’daki kardeşime Halıcıoğlu’ndaki çocukluk günlerimizde, mahalle arkadaşlarımıza film seyrettiğimiz günleri çok özlediğimi söyle... Dün gece rüyama girdi. O filmleri hatırlamak istedim, hatırlayamadım. Sadece evi küçük bir sinemaya dönüştürdüğümüz günler kalmış hatırımda... Nasıl da uzak şimdi her şey...’ demişti Nesim... Uzaktı, gerçekten de uzaktı, bambaşka bir dünyada kalmış gibiydi artık kimi anlarla, kimi duygular... Uzaktı... ‘O sinema’daki hayatlar yavaş yavaş, bir bir tüketilmişti... Geriye kalan... Geriye kalansa, bu birbirinden kopuk hatıralardı işte...”³³⁸

Bu satırlarda Nesim’in İstanbul daüssılası açık olmakla birlikte, Nesim’in daüssılasının yorumlanırken yazarın daüssılasına dönüştüğünü görürüz. Yani, çocukluğunun İstanbul günlerini, filmlerini burada Nesim üzerinden yazar da hatırlar ve artık ‘çok uzakta’ kaldıklarından bir tür çaresizlik duygusuyla daüssılaya kapılır denilebilir.

Rum kökenli Mihali de İstanbul daüssılası çeken bir başka kahramandır. O da geçmişe, eski insanlarına ve onlarla birlikte yaşanan ‘o mekân’a kavuşma arzusu içinde yaşar:

“O Pazar günlerinde, arabayı aldıktan sonra ‘Boğaz’a daha sık gitmeye başlamışlardı. (...) O küçük köşeler, kendisine sıcak, masum, basit ama tüm yalanlara, aldanmalara rağmen, kirlenmemiş resimlerle dönüyordu şimdi... (...) Bir sabah, bir Pazar sabahı oraya, o deniz kenarına gidebilselerdi... Eskisi gibi börek yiyemezdi elbet. Ama o günlerin hatırına küçük bir parça ‘kaçırabilirdi’ yine de. En azından açık bir çay, o da olmadı, bir ihlamur içebilirdi. Asıl önemlisi o deniz kenarını bir daha yaşamaktı, o kokuyu ciğerlerine yeniden çekebilmektir zaten. Oralarda da ‘çok şey’ değişmişti, biliyordu. Kimi evlerin başka evlerin yerini aldığını birilerinden duyuyordu, kimi sokakların daha geniş sokakların içinde kaybolduğunu televizyondan izliyordu.”³³⁹

Fakat Mihali’nin bu değişim karşısındaki tavrı, Levi’nin diğer kahramanlarından farklı olacaktır. Çevrenin yeni yüzü karşısında görmemiş gibi yapmak... İçine ya da odasına kapanmak yerine aynı sokaklardan geçerken geçmişte solumayı, yürümeyi sürdürmek...

“Ama o, böylesi değişimler karşısında ya da kayboluşlar karşısında, ne yapması gerektiğini çoktan öğrenmişti. O deniz kenarına gidecek, o yanlışlarından arta kalan yollarda yürüyecek, gördüklerini, görmek zorunda kaldıklarını görmemiş gibi yapacaktı...”³⁴⁰

³³⁸ Mario Levi **a.g.e.**, s. 733.

³³⁹ Mario Levi **a.g.e.**, s. 764.

³⁴⁰ Mario Levi **a.g.e.**, s. 764.

Bu da daüssılayı yaşamanın yollarından biriydi elbet... Fakat Mihali'in değişim karşısında 'yeni' olanı bütünıyla yok sayması mümkün değilse de bir anlamda kendini kandırması, daüssılasına karşı yalancı bir kavuşma yaşadığını, bu yolla daüssılasını dindirmeye çalıştığını düşündürür.

Yazar, kahramanları aracılığıyla aktardığı ve ortak yoksunluklarının 'İstanbul daüssılası' başlığı altında toplanabileceğini söyleyebileceğimiz bu hikâyelerin ardından, daha önce de belirttiğimiz ve örneklediğimiz üzere kendi 'İstanbul'unun daüssılasına kapılır. Bir başka çarpıcı noktaysa, eserin sonunda yazarın, dinlediği hikâyeler boyunca kahramanlarının 'eski' ve 'yeni' halleriyle karşılaşması gibi, gelecekteki kendisiyle karşılaşmasıdır. Bu durum, yine zaman-mekân-insan üçlüsünden ayrı düşünemeyeceğimiz İstanbul daüssılasının, zamansal-mekânsal ve insanî farklarla yinelenerek, yazar için de aynı şekilde 'yaşanacağını' göstergesi olarak yorumlanabilir. Sonuçta, belki de geriye 'tek çare' olarak tıpkı Levi'nin dediği gibi, anlatmak, anlatmak, anlatmak kalmaktadır...

"O insan o sözcüklerle dönebilirim... O insana bir kez daha 'anlat bana...' diyebilirim. 'Anlat bana', evet. Anlat bana... Bir kez daha anlat... Bir kez daha... O yer için, o zaman için, o insan için anlat... O ülke için, ülkemiz için anlat... Bana bir kez daha inanabileceğim yeni bir hikaye anlat... Bana daha doğru, daha gerçek, 'korunmasız' bir hikaye anlat... Bana daha doğru, daha gerçek, 'korunmasız' bir hikaye anlat... Anlat... Anlat... Anlat..."³⁴¹

³⁴¹ Mario Levi, **Karanlık Çökerken Neredeydiniz**, Doğan Kitap, 1. Baskı, İstanbul, Ocak 2009, s. 804.

4.2 Karanlık Çökerken Neredeydiniz

2009 yılında yayımlanan *Karanlık Çökerken Neredeydiniz*, Mario Levi'nin uzun soluklu üçüncü romanıdır.

a) İzak Aslında Kimdi?

Romanın başkahramanı, aynı zamanda 'anlatıcı' kimliğini de üstlenen İstanbul'lu bir Yahudi olan İzak'tır. İzak, romanda, kendini tanıtırken öncelikle İstanbullu ve Fenerbahçeli oluşunu vurgulamayı seçer. Üçüncü unursa kökeni, yani atalarının İspanya'dan beş yüz yıl önce kendi deyimince 'kovulmuş' olmasıdır. Ona göre son derece tesadüfi olarak buluşulan bu aidiyet unsurlarının, daha güçlü bir biçimde yaşanmasını, derinleşmesini, bütünleşmesini sağlayan gösterilen istikrar ve ısrardır. Burada konumuz açısından önemli olan İzak kahramanının kendini anlatırken mekândan yola çıkması ve mekânın sahip olduğu sosyolojik yapıyla bütünleşmiş biçimde kendini tanıtmasıdır. Bu anlamda 'İstanbulculuk' kavramı Levi'nin hemen her eserinde karşımıza çıkan temel ve -kahramanlarının özelliklerinde- 'belirleyici' unsurlardandır. Bu eser özelinde de gerek 'kendini bulmada', 'inşa etmede' ve 'duyulan daüssıllalar'da karşımıza yine -ileride pek çok örneğine değineceğimiz- bu kavram çıkar.

İlk söylediğimize dönecek olursak eserde İzak'ın kendini tanıtmı şöyle dir:

“Adım İzak. Sadece bağlayıcılığını ve aidiyetimi her fırsatta dile getirdiğim, kişiliğimin çok derinlerine kazınmış İstanbulluluğumla değil, bana bugüne dek birçok büyük heyecanı yaşatmış Fenerbahçeliliğimle de her zaman gurur duydum. Bu kimlikleri seçmek ya da elde edebilmek için görünürde çok büyük bir çaba sarf etmediysem de... Görünürde dememin bir sebebi var. İnsan kimi varoluşların içinde, kendisini birtakım rastlantıların sonucunda buluyor, bu doğru. Atalarım İspanya'dan kovulmamış, buralara gelmeyi tercih etmemiş, bu şehrin insanlarıyla, beş yüzyıl süresince, bir tarihi ve bir kaderi paylaşmayı seçmemiş olabilirdi. Babam, kendimi bilmeye çalıştığım o çocukluk günlerimde, bana Fenerbahçe'yi tuttuğunu söylemeyebilir, Lefter'in attığı o golleri anlatmayabilirdi. Seçim, asıl seçim, ilerleyen yıllarda, aynı yerlerde kalma ısrarında kendisini gösteriyor.”³⁴²

Levi bu küçük tanıttımdan sonra aidiyet ile coğrafya arasındaki ilişkiye değinir. Bu anlamda mekân ve 'kültür iklimleri' onun için 'vatan'dan daha belirleyici ve aidiyet duyulan

³⁴² Mario Levi **a.g.e.**, s. 23.

unsurlardır. Burada sözü edilen ve biraz da ‘dışlandığı’ söylenilebilecek ‘vatan’ kavramına yapılan bu gönderme, aslında beraberinde getirdiği ‘ideal’ ya da ‘çoğunluk’ sayılan vatandaş tipine yönelik bir ‘sitem’ ve ‘eleştiri’ olarak okunabilir. Çünkü Levi’nin belirttiği üzere Yahudiler ve diğer Müslüman olmayan unsurları tanımlamada birçok kez kullanılan ‘yabancı’ sıfatı, ‘dışarıdan bakışta’ kimilerince ve hatta kimi zaman yasalarca hissettirilen bir durumu ortaya koymaktadır. Şöyle ki:

“Azınlık vakıflarına ait taşınmazların “yabancı mülkleri” olarak görülmeleri bile yeterince manidar değil mi?.. Bu “farklılıkların” içinde doğanların hâlâ birçok meslek konusunda, devletçe “yasaklı”, hatta tıpkı siyasi suçlular gibi “sakıncalı” görülmeleri meselesineyse hiç girmek istemiyorum artık.”³⁴³

Burada, İzak’ın yaşadığı coğrafya ve kültürle bağlantılı olarak kendini tanımlamada ‘Yahudilik’ten önce seçtiği ‘İstanbulculuk ve Fenerbahçelilik’ unsurlarına karşın kendisine bakışta seçilen, ne yazık ki kimilerince bu coğrafyanın ve kültürün bir parçası olarak görülmeyen ‘Yahudilik’ kimliğidir ki bu durum bir çatışma yaratır. Tabiri caizse İzak kendini istediği kadar ilkin İstanbullu ve Fenerbahçeli olarak tanımlasın, kimilerince o önce Yahudi, yani ‘yabancı’dır. Kısacası İzak, doğuştan sahip olunan ırk, din gibi özelliklerin ötesinde ‘mekân’a yönelik asıl aidiyetin, o mekânı ve kültürünü derinlemesine yaşamak olduğunu vurgular:

“İstanbul’u yaşamak, İstanbul’da yaşamaktan çok farklıdır... İstanbul’un farklılığını yaşamak, hissetmek için, İstanbul’un farklı seslerini duyabilmek gerekir... Şehrin derinliği ancak böyle korunabilirdi. Yaşadığım hikâyeye benim tarihimdi, dilimdi kısacası... Bu hikâyeye hayatımı kurtarmak için de ihtiyacım vardı üstelik...”³⁴⁴

Yukarıda, ilk cümlede karşı çıktığı, kimi zaman ve koşullarda mekân-insan-aidiyet ilişkisinin basmakalıp bir takım unsurlarla özdeşleştirilmesi ve derinlemesine değerlendirilmemesidir. Nitekim İzak en derin dostluklarını kendisinden “ “daha Türk” doğmuş olanlarla yaşadığını”³⁴⁵ söyler.

İzak’ın mekân ve kültür üzerinden kurduğu aidiyetin, kültür yoluyla yukarıda bahsettiğimiz dışarıdan bakışla sekteye uğradığını görürüz. Nitekim kendi de, ‘çoğunluğun bir parçası’

³⁴³ Mario Levi **a.g.e.**, s. 24.

³⁴⁴ Mario Levi **a.g.e.**, s. 25.

³⁴⁵ Mario Levi **a.g.e.**, s. 24.

olamamanın sızısını küçük yaşlarda çekmiş, bunu bir baskı olarak taşımıştır. Örneğin, başka türlüünü yapamadıkları için anneannesi ve arkadaşları sokakta Ladino konuşurken bundan utanç duyar. Yahut ilkokul öğretmenin çok gürültü yaptıkları vakit ‘Burayı havraya çevirdiniz!’ diye çıkışması karşısında burulur, hüzünlenir ama karşı çıkmaz, çıkamaz. Dahası Yahudi kimliğiyle bütünleşmiş ‘korkak’, ‘cimri’ gibi sıfatlar karşısında, kimliğine dışarıdan bakışın getirdiği bu dayatmaya yönelik olarak duyduğu yine aynı burukluktur. Nitekim İzak’ın çocukluktan başlayarak Yahudi kimliğini taşımayla ilgili bir iç çatışma yaşadığından bahsedebiliriz. Dahası tarihsel yüküyle Yahudi kimliğinin genel bir bakışla kendiliğinden bir ‘ötekileştirilmeye’ sebep olduğunu da söyler. Bu her ne kadar dışarının Yahudi kimliğine yönelik tutumu olsa da, neredeyse bütün bir tarih düşünüldüğünde, toplumun aktarılan hafızasına kazınmışlığıyla içselleştirilmiş bir durumdur da. Şöyle ki:

“(…) aslında her Yahudi’nin, dünyanın neresinde yaşarsa yaşasın, içinde ister istemez, bir dışlaştırılma, saldırıya maruz kalma, hatta yok edilme kaygısı yaşadığını da düşünüyorum bazen. Dinin ve duaların aktardıklarının çok daha derinlerine inen o uzun sürgün duygusunun kaçınılmaz sonuçlarından biri miydi bu?.. (Kendisini bir azınlığın içinde bulan, görmek zorunda kalanların duygusunu da bu yüzden çok derinlerimde hissettim... Tehdit oradaydı, inşa edildiği ve ettirildiği yerdeydi... Harabeler ve cinayetler üzerine, hep yok sayılmak istenmiş bir uçurumun kenarına kurulmuş o uygarlıkların karanlık izleri de oradaydı. Sürgünler bu alacakaranlıklarda nefes alıp veriyordu... Görebileceklerimi de görmüştüm, görmek istemediklerimi de... Tarih öğretiyordu çünkü...”³⁴⁶

Bu satırlarda Levi, yukarıda bahsedildiği üzere Yahudiliğe içeriden bir bakış atar. Buradaki iki çok önemli kelime ‘sürgün’ ve ‘tehdit’dir. Bu iki kelime, mekânla ilişkide her an bir ‘kopma’ yaşanabileceği ihtimalinin yanı sıra ‘yok edilme’ ihtimaline karşılık da toplumsal bir içe kapanmayı işaret eder. Ne de olsa tarih tekerrürden ibarettir ve sürgünler, hep yeni sürgünleri getirebilir. Nitekim İzak’ın ilkin aidiyetini İstanbulluluğunda ve Fenerbahçeliliğinde bulması bu bakış açısıyla ‘çelişkili’ görülebilmekle birlikte, bu durumun bağlanma ve ait olma isteğini kamçılıdığı, şehirle yaşanan duyguları derinleştirdiği de düşünülebilir.

İzak’ın diğer özelliklerine değinecek olursak, ‘geleneksel’ denebilecek bir ailede, ‘geleneğin getirdiği kurullarla yetiştirilmiş, bu sebeple gençlik dönemi boyunca, 70’li yılların gençleri de içine alan siyasi ortamı düşünüldüğünde ‘başkaldıran’ bir tavır sergilemeye çalışmışsa da

³⁴⁶ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 30.

bunu başaramamış, kendine bir anlamda ‘dayatılan’ hayatı, kazandığı ‘küçük’ zaferlerle kabullenerek yaşamıştır. Babasıyla çocukluğundan itibaren yaşadığı çatışma hem bu başkaldırıyı doğuran sebeplerden biridir, hem de sonrasında kazanacağı küçük zaferler konusunda onun için itici güç olmuştur denilebilir. Eserin geçtiği günlerde ellili yaşlarındadır ve yaşadığı, ‘onu çok etkileyen bir olay’ sonrası lise yıllarında arkadaşlarıyla kurduğu ‘Artistler Takımı’ını, oynadıkları ‘İstanbul Hayatım’ oyununu yeniden oynamak üzere toplamaya karar verir.

b)Artistler Takımı Toplanıyor

İzak’ı çok etkilediği söylenen olay oğluya yaptığı bir konuşmadır ve romanın son sayfalarında bir sürpriz olarak yer alır. Yaptıkları konuşmada oğlu, -zamanında kendisinin de yaptığı gibi- ‘geleneksel’ olana karşı gelmektedir. Kanada’da, hayatına kendi istediği biçimde devam etme kararı almıştır. Dahası aynı konuşmada farklı bir cinsel tercihe sahip olduğunu da açıklamıştır. İzak başta karşı çıkar gibi görünse de içten içe onu destekler. Çünkü gençliğinde kendisi de benzer başkaldırı günlerinden geçmiştir:

“Günün birinde istediğim hayatı yaşayacaktım ya... İstedğim hayatı yaşamak... Neydi bu hayat?.. O hayat nasıl bir hayattı?.. Cevabın ya da cevapların pek bir anlamı yoktu. Bir cevap bulmaya bile gerek yoktu. Büyü, cevabın yokluğunda gizliydi belki de... Umudun ayartıcılığı yeterliydi. Yanılsamalarla böyle bir zamanın daha kolay taşınmasını sağlayacak yalanlar yeterliydi. Yaşanan günlerdeki yarın duygusu, artık farklı yerleri gösterse de, hâlâ yeterliydi...”³⁴⁷

Yukarıda bahsettiğimiz, onu çokça etkileyen, bir kırılma noktası olarak bakabileceğimiz bu olayın ardından kendi geçmişine döner, kendini bir daha tanımaya ve sorgulamaya, adeta zamanında tam anlamıyla başaramadığı başkaldırıyı ‘gerçekleştirmesi’ durumunda neler olup biteceğini, nasıl bir hayata sahip olacağını, kendisi için bir başka seçeneğin daha olup olmadığını anlamak, görmek ister. ‘Artistler Takımı’ını ilk anda toplama isteğinde de bu amaç vardır. Üstelik o takımda ve hayatın akışında, yaşayamadığı bir aşkı da bırakmıştır. Fakat ‘takım’ ve ‘oyun’ ulaştığı her bir arkadaşıyla birlikte bir dönemin gençliğine, Türkiye tarihine ve İstanbul mekânıyla hayatına sosyolojik ve psikolojik bir bakışa dönüşür. Oynanmak istenen ‘İstanbul Hayatım’ isimli oyunun çok anlamlı bir metafora.

³⁴⁷ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 48.

“O sarsıntı, hayatıma, üstelik ellili yaşlarımda yön veren o sarsıntı, hiç beklemediğim bir anda, içimde, aslında hiç de sanmadığım kadar sağlam temeller üzerine oturmayan o odayı yıkmasaydı, ben de geçmişe dönmenin boşunlığına daha kolay inanacaktım herhalde. O sarsıntıyı bu kadar derinlerimde hissetmeseydim, böyle bir hikâyeyi yaşamayacaktım dolayısıyla, oyunun öteki kahramanlarıyla yeniden karşılaşmak istemeyecektim.”³⁴⁸

‘Artistler Takımı’ndaki arkadaşlarının tümü farklı şehirlere ve ülkelere göç etmiştir. Necmi ve Şebnem başta Ankara’ya gitseler de -ki Necmi’nin yanılmasıyla İzak başta Şebnem’in bir süre Fransa’da yaşadığını sanır- İstanbul’a dönmüş, diğerleri ise farklı ülke ve şehirlerde yaşamlarını sürdürmektedir. Bu dağılma, dönemin siyasi olarak çalkantılı günleriyle, yeni ve daha iyi bir hayat kurma savaşıyla ya da kaçma, uzaklaşma duygusuyla yapılmıştır. Takım; İzak, Necmi, Şebnem, Niso, Şeli ve Yorgo’dan oluşur. İzak, Niso ve Şeli Yahudi, Yorgo ise Rum kökenlidir. Yazarın buradaki seçimi, yine İstanbul halkının farklı kökenli insanlardan oluşmasıyla bağlantılandırılabilir. Dahası aynı şehir mekânında yaşayan farklı kökenden bu insanların, bir dönem birbirlerinin en yakın dostu olmaları ve ortak politik görüşleri sebebiyle aynı kavganın içinde birlikte yer almaları da manidardır. Bu durum baştaki, ‘gayri Müslimlere’ bakıştaki ‘yabancı’ etiketini de alt üst eder. Çünkü farklı üç dine mensup insanların, aynı mekân ve kültürde, ortak görüş ve hedeflerle paylaşımları, daha da açarsak dostlukları, aşkları ve kavgaları, ‘yabancı’ yakıştırmasının son derece yanlış olduğunu kanıtlar. Bu anlamda İstanbul mekânının en önemli özelliklerinden biri, ‘halkının kozmopolit yapısı’ ortaya çıkar. İzak, İstanbul’un insanlarını bu anlamda ‘ebru’ sanatında iç içe geçerek ortaya son derece çarpıcı desenler çıkaran renklere benzetir. Şöyle ki:

“ Gerçek, asıl gerçek o duygu dokunuşlarından geçiyordu. Farklılıklar o duygu dokunuşlarının içinde eriyordu. Ebru ancak o suyun içinde, o renkleriyle kendini resmedebiliyordu. O renkler, birbirlerine o renklerini verebildikleri için gerçek anlamda var olabiliyor ve birbirlerinden kopamıyorlardı... Dinine hepimizden çok daha büyük bağlılık duyan babaannemin birçok dindar Müslüman komşusuyla paylaştıklarını, hep bu olasılığa bağlanmak istediğimde hatırlarım işte. Benim en uzun ve en vazgeçemediğim oyunumdu bu... Ben İstanbul’dum çünkü... Çünkü benim annem beş yüz yıldır İstanbulluydu... O sahneye bu hikâye için

³⁴⁸ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 54.

çıktığımda, böyle bir tarihten geliyordum işte... Tarihin taşlarına en derin ülkem ve duygu coğrafyam kazınmıştı...³⁴⁹

Dahası sahneye koymayı planladıkları 'İstanbul Hayatım' oyunu da gayrimüslim kahramanlara sahiptir. Fakat İstanbul'un kozmopolit yapısı denince bu sadece farklı dinden insanları barındırması anlamına gelmez. Burada ekonomik, sosyal, kültürel her tür farklılıktan bahsetmek mümkündür.

"O kadar hayatı, o kadar çok farklı yerlerde, o kadar çok gizli yüzle barındıran bir şehirde yaşıyoruz ki... O kadar çok insan, o kadar çok özlemin içinde kaybolup gidiyor ki bu şehrin birbirine uzak ve yabancı sokaklarında, mahallelerinde..."³⁵⁰

İzak, Artistler Takımı'nı bir araya getirmeye karar verdiğinde ilk ulaştığı Necmi olur ve onun da yardımıyla diğerlerinin izini sürer. Necmi, hâlâ İstanbul'da yaşamaktadır. Yetmişli yıllarda Ankara'daki öğrencilik döneminde üyesi olduğu örgüt sebebiyle birçok politik meseleye karışmış, idam cezasıyla yargılanmış, yedi yıl hapisanede yatmış, işkence görmüş, sağ gözünü kaybetmiş, Atina'ya kaçmış, orada bir süre kalıp İstanbul'a yeniden döndüğünde turist rehberliği yapmaya başlamıştır. Yaşadığı zorlu hayatın izlerini taşımakta, çok içki tüketmektedir. İzak'ın onun aracılığıyla ilk ulaştığı, yarım kalan aşkı Şebnem olur. Şebnem de geçmişten yaralı çıkmışlardır. Derin bir sessizliğe gömülmüş, kimseyle konuşmamakta, kayıtlara göre yirmi yıldır Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde kalmaktadır. Başta, Necmi'nin aktardıklarıyla, Fransa'da tiyatro eğitimi aldığını, orada evlendiğini ve çocuk sahibi olduğunu, evliliğinin kötü gitmesi üzerine İstanbul'a döndüğünü, burada, anne babasını ve çocuğunu, evlerinde çıkan yangında kaybettiğini sansak da sonradan yine Necmi'nin itirafıyla gerçek ortaya çıkar. Şebnem Fransa'ya hiç gitmemiş, Necmi ile birlikte Ankara'ya yerleşmiş ve yukarıda sözünü ettiğim politik ortam sebebiyle o da hapse atılmış, kimilerine Necmi'nin de şahit olduğu türlü işkencelere maruz kalmıştır. Bu olaylar Şebnem için bir kırılma noktası olur. Necmi ile ayrılırlar, uzun yıllar görüşmezler, sonunda ise karşılaştıkları yer akıl hastanesi olur. İzak'a, Necmi'nin, Şebnem'in hikâyesini farklı anlatması ise hem ikisinin de ona özel duygular beslemesi, hem de İzak'ın onu, eski yaşamına döndürebilme ihtimalidir. Nitekim zorlu bir süreç sonucu İzak kısmen de olsa onu yaşama döndürmeyi ve eskisi gibi olmasa da oyunda yeniden oynayacak duruma getirmeyi başarır.

³⁴⁹ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 31.

³⁵⁰ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 39.

İzak'ın bir sonra ulaştığı kişi Yorgo'dur. Telefonla konuşabildiği Yorgo Fransa'da altı yıl kalmış, ardından Atina'ya yerleşmiş, Yunanlı bir kadınla evlenmiş, hâlâ da orada yaşamaktadır. Yahudi olan Şeli'yle yaşadığı, Şeli'nin ailesinden onay alamayan ilişki onun için büyük bir kırılma noktası olduğundan ve bu durumdan uzaklaşmak istercesine yurt dışına gittiğinden, başta İstanbul'a gelmekte tereddüt etse de kabul eder. Şeli de bu olay sonrası İsrail'e yerleşmiş, orada başarısız bir evlilik geçirmiş, kocasının en yakın arkadaşıyla aşk yaşamaya başlamış, sonunda eski İzmir Yahudilerinden olan sevgilisiyle evlenerek Türkiye'ye, İzmir'e dönmüştür. Ticaretle uğraşmaktadır. Şeli, İzak'ın teklifi karşısında çok heyecanlanarak ve fazlaca tereddüt yaşamadan buluşmayı kabul eder. Tabi ki aklında Yorgo ve onun da gelip gelmeyeceği sorusu vardır. Takımın son üyesi Niso da Yahudi'dir ve İTÜ'de Elektrik Mühendisliğini bitirdikten sonra dönemin baskıcı ortamı, eğitimine yaraşır bir iş bulamayışı sonucu İsrail'e yerleşmiş, orada yaşamakta, Mühendisliğin dışında profesyonel denebilecek biçimde müzikle uğraşmakta, hatta grubuyla turnelere çıkmaktadır. Onun da hayatından kimi ilişkiler, aşklar geçse de hiç evlenmemiştir. Şeli'yle yaşadığı kısa ilişki de bunlardandır.

Mekân, insan ve daüssıla, İstanbul daüssılası bağlamında düşünüldüğünde, İzak dışındaki bütün kahramanların -bir süreliğine de olsa- İstanbul'dan uzakta yaşamaları, yaşamayı seçmeleri ya da hayatın getirdikleriyle buna zorunlu kalmaları konumuz açısından önem taşır. Hemen hepsi için İstanbul, artık uzakta kalan ve daüssıla duyulan, tüm çağrışımlarıyla bir gençlik, kavga, dostluk ve aşk ülkesi gibidir... Daha açık bir ifadeyle gençlik günlerini, o günlerin politik ortamını, ilk aşkları, mutlulukları ve kırgınlıkları temsil eden zengin bir metaforudur.

İstanbul'un aradan geçen zaman içinde -özellikle de uzakta olanlar için- o 'eski' haliyle saklanmış ve artık 'yeni' haliyle karşılaşmaktan ürkülün, çekinilen bir tarafı da vardır. Bu ürkme ve çekinme, hem mekânda meydana geldiği duyulan, medya aracılığıyla bilinen değişimler karşısında yaşanabilecek bir 'hayal' kırıklığından hem de kahramanın mekân aracılığıyla 'eski' haliyle yüzleşmesi ihtimalinden ileri gelir. Dahası aynı kahraman bağlamında 'eski' ve 'yeni' hallerin çatışması da ortaya trajik denilebilecek durumlar çıkarabileceğinden kaçınılasıdır. Örneğin Necmi'nin, İstanbul'a dönmeye karar vermeye çalışırken yaşadığı kaygılar bu durumu açıkça yansıtır. Şöyle ki:

“İra da beni çok yüreklendirmişti. Gitmem gerektiğini söylüyordu ısrarla. Ben yine de direniyordum. Bir kavuşma, bir ayrılık da demekti çünkü, biliyordum. İstanbul'la aramda, tüm

çağrılara rağmen, hâlâ yüzleşemediğim bir duygusal duvar da vardı üstelik. (...) Yurda bu duygularla gittim. Beni yine de topraklarımdan bütünüyle koparamamışlardı... Anneme ve İstanbul'a bir daha dönmüştüm işte. Durum yıllar öncesinden nasıl da farklıydı...³⁵¹

Yorgo da benzer bir durumu yaşar. Bu durum, onun için öncelikle Şeli'yle yaşadığı ve sonu kötü biten aşkın kırgınlığından, ülke tarihinde yaşanmış ve hep içinde sakladığı olumsuzluklardan, önce Fransa'ya, ardından Yunanistan'a gitmesine sebep olan uzaklaşma duygusundan ileri gelir. İstanbul onun için bir yönüyle çocukluk ülkesi, onu var eden mekân, bir yönüyle de önceki cümlede bahsettiğim tüm bu hüznlerin yaşandığı, başka bir deyişle ona bütün bunları yaşatan şehirdir. Bu sebeple İzak'ın, "İstanbul'a yolun düşmüyor mu hiç?"³⁵² sorusuna verdiği tepki ve cevap şöyle olur:

"Hemen cevap vermedi. Bu suskunluğundan da birçok anlam çıkarabilirdim. Bana çok uzun gelen bu birkaç anlık suskunluktan sonra duyurdukları nereye çekildiğim, ya da çekilmek istediğim konusunda kuşkuya pek de fazla bir yer bırakmıyordu ama. Kendi anlamlarıma saplanmama gerek kalmamıştı artık.

"Pek düşmüyor... Yıllardır gitmiyorum. Yani ayrıldığımdan beri... Kaldıramayacağımı düşünüyorum bazen... Çok özlüyorum ama... İzmir'e bir iki kez gittim. İş için Kütahya'ya, tatil için bir keresinde Antalya'ya da gittim. Ama İstanbul... İstanbul başka işte, ne bileyim..."

İzak da bu maceraya koyulurken, burada yaşadığı halde hem kendi hayatından geçmişe yönelik hem de kendini tanımlamada seçtiği ilk 'aidiyet' olan İstanbulluluğu dolayısıyla İstanbul mekânında yine geçmişe yönelik bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk, aslında onun için de yıllardır -yukarıda bahsettiğim- 'sebebini' bekleyen güç bir durumdur. Yani aslında İzak, arkadaşlarının izini sürerken kendi tarihinin ve şehrinin tarihinin de izini sürüyordur. Örneğin Necmi'yle, yıllar sonra buluştuklarında bu duygunun aşağıdaki satırlarda kendini çokça hissettirdiği görülür:

"Osmanbey'deki o yokuşu yavaşça çıktık. Konuşmadık. Arabayı park ettiğim yere giderken okulun önünden geçtik. Sessizlik o anda kaçınılmaz bir şekilde bozuldu. Gösterdiği tepki hiç de şaşırtıcı değildi aslında. Sözler o eski Necmi'nin sözleriydi.

"Sikeyim böyle okulu!.."

³⁵¹ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 108-110.

³⁵² Mario Levi, **a.g.e.**, s. 243.

Etkilenmişim elbette. Bu sözlerin bizde bir tarihi vardı çünkü. Gülümsedim. O da gülümsedi... Birbirimize hatırlatmamız gerekenleri hatırlatmıştık. O ceza akşamını da, başka cezaları da nasıl unutabilirdik ki... O isyan, bizi biz yapan isyanlardan biriydi... Tüm saflığıyla... Tüm masumiyetiyle... Tüm... Tüm kaybettiklerimizle... “Artistler Takımı” o okulu hiç sevmemişti.”³⁵³

c) Tatların, Kokuların, Müziğin ve Eşyaların Hatırlattıkları

“Değişen şehir, birkaç eski anı, eski şarkıların içimizde bıraktığı yalnızlıklar, yeni şarkıların uyandırdığı yabancıklar, daha da önemlisi bu sulardan gitmiş, bir daha dönmeyecek balıklar... Ona Teşvikiye’deki o evde, bir Pazar günü, annesinin bize yaptığı o ızgara uskumruları hatırlattım. Balıkların üzerinde gezdirdiğimiz, içine ince ince kıyılmış maydanoz koyduğumuz yağlı, limonlu, hafif tuzlu sosu da... O günü de, o balığın tadını da unutmamıştım... O da bana annemin evinde yediğimiz tuzlanmış uskumruları hatırlattı bunun üzerine.”³⁵⁴

İzak, geçmişe yaptığı bu yolculukta dostlarıyla buluşmasının yanı sıra ‘tat, ses ve koku’ duyularının da çok etkili olduğunun, onlar aracılığıyla aradan geçen zamanın adeta silindiğinin, yeniden yaşandığının altını çizer:

“Bankadan çıktıktan sonra, yolumun üstündeki Hacıbekir’de demirhindi şerbeti içtim. Geçmişime çıktığım yolculuk, uzak bir zamanın karanlıklarında bırakılmış gibi görünen birçok ayrıntıyı, yaşadığım anlara geri getiriyordu. Bu şerbetin bende bıraktığı tadın çağrışımlarını da farkına varmaksızın bir yerlerde saklamıştım. Ne tuhaftı... Babamın beni bu eski tatla ilk kez tanıştırdığı günü sanki dün yaşamış gibiydi. Aradan elli yıla yakın bir zaman geçmişti oysa. Birbirine kimi tatlar, sesler ve kokularla bağlanan anların duygusu, insana durduk yerde bambaşka bir zamanı böyle yaşatıyordu işte. İstanbul’un neredeyse yıllar boyunca neredeyse her gün gördüğüm bu tarafı, kimi dükkânları, küçük lokantaları ve o köhnemiş iş hanlarıyla, bir değişime direniyordu üstelik. Nişantaşı’na, Şişli’ye giden, günün belli bir saatinden sonra da bir türlü bulunamayan o sekiz kişilik 56 Model Chevrolet dolmuşlar çoktan tarihe karışmıştı, ama o sokaklar yine pis ve karanlıktı.”³⁵⁵

Tezimizin başında ‘mekân’ kelimesinin ‘yer’ kelimesinden farkını açıklarken ‘yer’in mekân olabilmesi için belli bir ‘yaşanmışlık’ kazanması gerektiğinden bahsetmiştik. Gerek

³⁵³ Mario Levi **a.g.e.**, s. 83.

³⁵⁴ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 87.

³⁵⁵ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 192.

yukarıdaki alıntılarda, gerekse esere genel olarak bakıldığında İzak'ın kimi zaman yaşanmışlıklarından yola çıkarak mekâna, kimi zaman da mekândan yola çıkarak 'yaşanmışlık'lara ulaşmakta, eser açısından da çok önemli bu iki dinamik sayesinde hayatının 'sağlamasını' yapmakta olduğunu görürüz.

İşte Şebnem'i hastanede görmeye gidecekleri gün Necmi'yle buluşmaya giderken yaşadığı sahne de böyle bir sahnedir. Mekânda yol alırken sanki geçmişin içinden geçiyordur:

“Hüznüm, geçtiğim yerlerin uyandırdıklarından da kaynaklanıyordu tabii. Beşiktaş'taki o benzincinin içinde kalan, artık pek az insanın hatırladığını düşündüğüm, hayatımın ilk kurbağa bacağı yediğim Motorest, Elmadağ'daki ilk diskoteğimiz Hydromel, Karaköy'dekilerle karşılaştırıldığında, çok daha “lüks” bir genelev havası taşıyan Varol, İstanbul'daki ilk İtalyan Pizzacı olarak bellediğimiz, “Genç Kız Rüyası” adlı tatlısı hepimizi çok eğlendiren Pizza Pino... O yerlerin öyle çok hikâyesi, hayali ve unutulamayacak anı vardı ki... Fotoğraflar bir kez daha birbirini doğuruyordu. Bir tarih yolundan geçiyordum.”³⁵⁶

Mekânlar üzerinden yaşadığı bu çağrışımsal gezintiyi, eşyalar üzerinden de yaşar İzak. Küçük eski objelerle dolu çekmecesinde yaptığı gezinti de böyle bir hafıza yolculuğudur:

“Elime neler gelmiyordu ki... Mürekkepleri tamamıyla kurumuş, bitmiş iki tükenmezkalem. Biri oldukça kalın ve on renkliydi. Çocukluğumdan kalmıştı neredeyse. O kadar eskiydi. Bir başkasında, plastikten şeffaf bir haznenin içinde bulunan suda yüzen bir gemi vardı. Kalem aşağı yukarı tutuldukları gemi gider gelirdi. Ne hayaller kurmuştum o gidiş gelişlerde. Baktım, hâlâ yüzüyordu. Ne var ki eskisi gibi değildi artık. Çok uzaklara gitmiş, ardında sadece hayalini ve hatıralarını bırakmıştı sanki. Büyü çoktan bozulmuştu. Sonra bir küçük cam fanus, içinde de küçük bir kulübe. Doğanın içinde, birçok yere uzak, küçük bir aileyi ya da çok yaşlı bir kadını barındırdığını sandığım, masallardan fırlamış gibi görünen bir ev.”³⁵⁷

İzak'ın çekmecedeki nesnelere aracılığıyla hafızasında çıktığı yolculuk çeşitlenerek sürer. Üstelik bu nesnelere aracılığıyla hatırlanan anılar başka anılarla çengellenerek gelişir. Bu durum İzak'ın koyulduğu daüssıla ve yüzleşme yolculuğunda kimi nesnelere de mekânlar kadar önem taşıdığını gösterir. Dahası eserde 'şarkılar' aracılığıyla geçmişe dönüş de sık rastlanan bir motiftir:

³⁵⁶ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 133.

³⁵⁷ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 173.

“CD çalara bizim için hazırladığım albümü sürdüm bir süre sonra. İlk şarkı, bir yerlerden gelen martı sesleriyle yavaş yavaş çalmaya başladı. Bu şarkıyı geride bıraktıklarımıza, ayrılığımıza ve verdiğimiz savaşın ruhuna o kadar yakıştırmıştım ki... “Çok yorgunum... Beni bekleme kaptan... Seyir defterini başkası yazsın...” Nâzım’ın sözleri Cem Karaca’nın sesinde bambaşka bir kedere, bir isyanın tarihine açılıyordu...”³⁵⁸

Üstelik İzak, Şebnem’i yeniden ‘hayata’ döndürmeye çalışırken de bu yöntemi kullanır:

“Elimdeki CD’yi gösterdim. Georges Moustaki’nin bir CD’siydi bu. (...) İlk şarkı en yakıcı şarkılardan biriydi: “Le Métèque...” (...) Hâlâ çok uzaklarda ve ulaşılamaz görünüyordu. Susuyordum. Şarkılar konuşuyordu zaten. (...) Kendimi, bizi, yaşadıklarımızı ve ıskaladıklarımızı düşündüm. (...) “Ma Solitude” (Yalnızlığım) adlı şarkı çalıyordu artık. “Yalnızlığım la hiç yalnız değilim...” diyordu Moustaki. Dışarı bakmaya devam ediyordum. Birden ona dönmek geldi içimden, döndüm. Dönmemle birlikte de yüzünde küçük, belli belirsiz bir değişiklik gördüm. Gözleri hafiften dolmuştu, nefes alıp vermekte biraz zorlanıyor gibiydi sanki.”³⁵⁹

d)İstanbul’a Dönmek

Eserde, İzak’ın oğluyla yaşadığı olay bu ‘yolculuğa’ ya da ‘maceraya’ atılmasında itici güç olsa da aslında İstanbul’da yaşanan değişimler ve ‘eski’ dostlarıyla kopmuş olması da etkilidir. Daha açık bir ifadeyle mekân-insan birlikteliği düşünülduğünde onu ‘İstanbullu’ yapan unsurların artık azalması yahut yok olması...

“Değişimden yine söz ediliyordu. Bir zamanlar hayal ettiğimizden öyle farklı, yılgınlık verici, iç acıtıcı bir değişimdi ki bu ama... Yaşamak zorundaydık yine de. Yeni kurtlar, yeni açıklarıyla şehre inmişti... Yaşayabilenler, ayakta kalabilenler, görebileceklerini göreceklerdi. Kendilerine bir çıkış kapısı bulabilenlerse, yapabileceklerini yapacaklar, inandıkları ve sadece bu ülkenin toprağına değil, duygu tarihlerine de gömdükleri insanların savaşlarından, miraslarından ve yıkıntılarında alabileceklerini alacaklardı...”³⁶⁰

Eserde, Yorgo, Şeli ve Niso’nun hem kişisel problemler hem de yukarıda bahsettiğim genel sorunlar sonucunda gittikleri ülkelerdeki durumları da başta sözünü ettiğimiz ‘vatan’

³⁵⁸ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 85.

³⁵⁹ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 188-189.

³⁶⁰ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 19.

kavramının ikircikli durumunu ortaya koyar niteliktedir. Yani, Türkiye’de yaşarken bir kısım insan ve yasa tarafından ‘yabancı’ olarak görülen bu insanlar, gittikleri ülkede de farklı bir yaklaşımla karşılaşmaz. Her iki taraf da onları ‘karşı’ tarafa ait görür. İsrail’e yerleşenler bu açıdan daha şanslı olsa da kendini ‘göçmen’ hisseder, Yunanistan’da ise Yorgo İstanbul Rum’u, dolayısıyla kimliğinin bir parçasıyla Türk olarak görülür, nitekim yine ‘yabancı’ sayılır. Aşağıdaki, Yorgo’nun İstanbul’a gelmekte tereddüt ettiği satırlar bu durumu anlatır:

“Meğerse yıllarca bir yalanla idare etmişim. Bir İstanbul hayaliyle yaşamış durmuşum. Bıraktığım İstanbul şimdi nasıl değişmiştir kim bilir... Oraya gelirim, kendimi bu sefer tam bir yabancı gibi hisseder miyim acaba?.. Tam bir yabancı gibi ha, ne dersin?.. (...) Oraya gelirim Yunan pasaportuyla geleceğim. Gümrükteki memur da bana haliyle bir yabancı muamelesi yapacak. Aslında kim olduğumu bilmeden, belki yüzüme bile bakmadan damgayı vuracak öyle. Ama ben onun yüzüne bakacağım. İçimden “Merhaba hemşerim, bak yine geldim” diyeceğim. Ben, nasıl diyeyim, bir yanımı orada bıraktım çünkü, galiba hep orada bıraktım. Bizim buralarda yaşayan birçok hemşerimiz gibi... Atina’nın böyle bir yüzü olduğunu biliyor musun?.. Yunanlı diye kendi topraklarından koparılanların bu şehirde bir Türk olarak karşılandıklarını ve yaşamaya devam ettiklerini?..”³⁶¹

Şeli de uzun süredir kaldığı İsrail’den, babasının ölüm döşeginde olması üzerine İstanbul’a döndüğü günlerde tuhaf bir yabancılik yaşar. Bu, ardında bıraktığı ve adeta yeni bir hayata kaçarcasına terk ettiği şehriyle, dolayısıyla da geçmişteki ‘kendisiyle’ karşılaşmaktan duyduğu tedirginliktir. Burada, yaşanan olumsuzlukların ‘şehir’, yani ‘İstanbul mekânıyla özdeşleştirilmesi ile karşılaşırız. Aşağıdaki satırlar, onun İstanbul’a dönüşünde yaşadığı duyguyu anlatmaktadır:

“Pencereden dışarı baktım uzun uzun... Yol boyunca İstanbul’a her anlamda ne kadar uzak düştüğümü fark ettim. Sokakları dar ve karanlık buldum. Apartmanlar üzerime düşecek gibiydi. Bana çocukluğumda, genç kızlığımda, günü geldiğinde Şişli’yi bir yabancı gibi göreceksin deselerdi inanmazdım, güler geçerdim. Ama öyleydi. Mahalleme bile başka gözlerle bakıyordum artık. Geride bıraktığım hayatı nasıl reddettiysen, bu hayattan nasıl kopmak istediysen... Eve yaklaştıkça uzaklaşıyordum.”³⁶²

³⁶¹ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 250.

³⁶² Mario Levi, **a.g.e.**, s. 295.

İsrail’de yaşayan bir diğer arkadaş Niso içinse bu durum tam bir İstanbul ve dolayısıyla ‘vatan’ özlemi şeklinde yaşanır. Örneğin Fenerbahçeliliğini, bu takımın renklerini taşıyan Makabi Hayfa takımı taraftarlığıyla gidermeye çalışır, saz çalar, Nazım şiirleri okur, rakı içer, Türkçe küfür eder... Bunlar onun İstanbul daüssılasını azaltmasının, kısa süreliğine de olsa bu mekânla kavuşmasının yollarıdır. ‘İstanbul Hayatım’ oyununu yeniden sahnelemek için İzak ona mail yoluyla ulaşır. Yaptığı davetin ardından Niso’nun mailindeki şu satırlar, onun İstanbul daüssılasını anlatır niteliktedir:

“Buraya geleli beri çok istediğim halde, memlekete bir türlü gidemedim. İstanbul burnumda öyle bir tütüyor ki. İlk yıllarda rüyalarım bile giriyordu. Kendimi Kavaklar’da kalkan yerken, rakı içerken, Caddebostan’dan sandal tutup, 33’ün açıklarından denize girerken, Elmadağ’da gezerken görüyordum. Sizler de vardınız tabii. Bazen de yalnızdım. Gördüklerime şaşıyor, ben şimdi buraya nasıl geldim, diyordum. (...) Evime kurduğum çanak anten de çok işime yaradı. Memlekette neler olup bitiyor, biliyorum yani. Tabii orada olmak başka. Gördüğün gibi, oradan, burada tüm yaşadıklarım rağmen, bütünüyle kopamadım. Göçmenlik neymiş anladım.”³⁶³

Niso İstanbul aidiyetinin yanında Türkçe’ye karşı da aynı durumu yaşar.³⁶⁴ Bu durum bize Niso’nun dil dünyası üzerinden de İstanbul’a karşı daüssıla duyduğunu gösterir. Göçmenliği, biraz da farklı bir dilde yaşamak zorunda kalışından, esas kimliğinin eksik kalan bu parçasından kaynaklanır. Şöyle ki:

“Yok oğlum yok, öyle çene isheline falan tutulmadım, bana öyle bakma. Türkçe konuşmayı özledim ben, biliyor musun?.. Oradayken, memleketten bazı arkadaşlarla karşılaştığımızda konuşuyoruz tabii. Ama burada her an Türkçe konuşuyorsun. Bu ne demek biliyor musun?.. Nereden bileceksin... Hem bir süre sonra, bir süre sonra birçok tanıdıktan uzaklaştım da. Hayatımı ancak böyle değiştirebilirdim, anlatabiliyor muyum?..”³⁶⁵

Yorgo da, oyun için İstanbul’a yeniden gelmeye karar verdiğinde, önceden birkaç gün şehirde gezmek istediğini söyler. Bunun üzerine, İzak’ın analiziyle Yorgo’nun da ‘dil’ ile ilişkide benzer bir durumu yaşadığı aktarılır:

³⁶³ Mario Levi **a.g.e.**, s. 343.

³⁶⁴ Daha önce bahsettiğimiz üzere Levi, mekân-toplum-kültür aidiyet ilişkilerinin yanına ‘dil’ ve ‘dil dünyası’nı da ekliyordu.

³⁶⁵ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 364.

“Şehrin diline yabancı değildi, yolunu bir şekilde bulabilirdi sonuçta... Ne yapabilirdim?.. Bu sözlerin de farklı yerlere çekilebileceğini düşünebilirdim belki. Bir şehrin dili, insanların birbirleriyle anlaşmak, başkalarına kendini duyurmak, başkalarına kendilerini duyurmak için kullandıkları dil değildi yalnızca, biliyordum. Sahici bir şehrin tek bir dili olamazdı, olmamalıydı üstelik... Gerçeğin bu tarafını düşündüğümde, Yorgo'nun derinlerinde bir yerleri de arayacağını, başka bir dili de bulmaya, çözmeye çalışacağını düşünebilirdim.”³⁶⁶

Yukarıdaki ‘şehrin dili’ ifadesi, hem şehrin kendine ait özellikleri hem de bölgeden bölgeye, kişiden kişiye, durumdan duruma değişen ‘konuşma biçimleri’ şeklinde kullanılmıştır denilebilir.

Eserde Türkçe’yle kurulan bu ilişkinin, İstanbul mekânı bağlamında ‘Türk olmakla’ ve ‘Türklüğü’ yaşamakla ilgili bir durum olduğu da savunulur. Niso hem bu durumun, hem de mekânı derinlemesine yaşamının, ‘aidiyetini’ bulmanın, ‘bütünleşmenin’ bir örneğidir. ‘Göstermelik’ ya da ‘görünürde’ olanın, bir takım ‘etiketlerin’ kimi zaman sadece lafta kaldığını, Niso’nun aşağıdaki sözleri çok iyi açıklar:

“Gitarı bıraktım... Artık yalnızca saz ve bağlama çalıyorum... Ben Türklüğümü böyle yaşıyorum işte orada. Ruhumu tüm benliğimle, yaptığım müziğe vererek... Sana en baştan beri anlatmaya çalıştığım bu... Şimdi bizim adımız malum, kimi kendini bilmezler tarafından nasıl görüldüğümüz de malum, teferruarata girmeyelim. Ama şunu da sırası gelmişken söylemeden edemeyeceğim. Bak, diyelim ki adamın adı Oğuz. Tam Türk değil mi?.. Amerika’da bilmem nerede iyi okullarda okumuş. BU yüzden de konuştuğu her on kelimenin üçü İngilizce, çünkü başka türlüünü yapamıyor, öyle öğrenmiş. Bir de hep caz dinliyor. Ben Türk sanat müziği dinliyorum. O viski içiyor, ben rakı... Şimdi soruyorum: hangimiz daha Türk?”³⁶⁷

e) İstanbul’da Bir Daüssıla Yolculuğu

Takım, İstanbul’da yeniden bir araya geldiğinde hep birlikte yaşadıkları, İstanbul’da bir daüssıla yolculuğu gibidir. Osmanbey’deki, bir hayli değişmiş buldukları okullarını³⁶⁸ ziyaretleri, Nişantaşı Yekta Restoran’da yenen yemek, Osmanbey’de yaptıkları yürüyüş

³⁶⁶ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 413.

³⁶⁷ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 381.

³⁶⁸ Eserde söz konusu lisenin adı verilmez. Fakat yeri, bir Fransız Lisesi olarak söz edilmesi ve Mario Levi’nin gerçekte okuduğu okul olması itibarıyla Saint Michelle Fransız Lisesi olduğu tahmin edilmektedir.

esnasında gözlerinin ‘eski’ mekânlarını; ‘Café Bonjour’u, Site Sineması’nı araması³⁶⁹, mezuniyetlerinin yapıldığı Tarabya’daki o restorana gitmeleri, Niso’yla İzak’ın gittikleri Fener maçının ardından seyyar köfteci den köfte-ekmek yemeleri, hatta bir keresinde buluşma yeri olarak hemen her İstanbul’unun sayısız buluşma hikâyesi yaşadığı AKM’nin önünün seçilmesi, yine Niso’yla birlikte Büyükdere’deki o meyhaneye geçirdikleri saatler... Hepsi, bu macerada duyumsadıkları İstanbul daüssılasını dindirmeye, İstanbul’u ‘yeniden yaşamaya’, ona ‘kavuşmaya’ yönelik eylemlerdir. Nitekim yaşanan bu ortak İstanbul daüssılasının zamana, dostluğa ve gençliğe dair olduğu söylenebilir. Yukarıda, sözünü ettiğim mekânlarda, çoğu kez hem mekânların kendisi, hem de yemekler üzerinden yaşanan geçmişe dönüşlerde İzak’ın konumuz açısından en çarpıcı yorumu aşağıdaki gibidir:

“Nişantaşı’ndaki Yekta Restoran’a gitmeyi teklif ettim. Oraya yıllardır gitmiyordum, dahası yine anlaşılabilir nedenler yüzünden, gidememiştim. (...) Geçmişimizle ilgili, kayıp bir yerin daha izini sürüyorduk. Orada da dokunabileceğimiz yerlere dokunduk, yaşadığımız zamana getirebileceklerimizi getirdik. Dönenler elbette biraz buruk dönmüş, çok bildik bir hüznü doğurmuştu. Ortada bir kayıp duygusu vardı sonuçta. Yaşadıklarımız bize bir sevinci de anlatıyordu, hayatın yaşanmaya değer anları, zamanları olduğunu hatırlatıyordu. Yemekler yendi, şaraplar içildi, eski, hâlâ hatırlanmaya değer bulunan anlar paylaşıldı.”³⁷⁰

Bir başka önemli an, hep birlikte, prova için liselerine gittikleri gün yaşanır. Eskiden maç yaptıkları futbol sahası değişmiştir, artık başka amaçlarla kullanılmaktadır. Ortak bir hüzne kapıldıklarında, Necmi sanki o günleri geri getirmek istercesine boş bir kola kutusunu ‘top’ yerine koyarak onlarla paslaşmaya, futbol oynamaya başlar. Burada, ellili yaşlarını yaşayan bu dört adamın aradan geçen zamanda yaşadıkları tüm kötü günleri, kırgınlıkları artlarında bırakarak yeniden lise çağına döndüklerini görürüz.

“Onlar da o sesleri, o çok uzaklarda kalmış sesleri, benim orayı ilk gördüğümde duyduğum gibi duymuşlar mıydı?.. Sorunun cevabını kısa sürede aldım. Necmi, hemen yanı başımızdaki çöp kutusundan boş bir kola kutusu alarak sahanın ortasına attı. Yüzünde sevimli bir meydan okuma vardı. Açıklama yapmasına gerek yoktu. Tek bir kelime bile söylemesine gerek yoktu. Hemen atıldık ve kola kutusuyla, içimizdeki o sesleri de duyuyormuşçasına, futbol oynamaya başladık.”³⁷¹

³⁶⁹ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 516.

³⁷⁰ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 503.

³⁷¹ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 511.

Bir başka sahne Niso ile İzak'ın gittikleri Fenerbahçe maçının ardından yaşanır, tıpkı eski günlerdeki gibi. Maçın yaşattığı coşkunun ardından, o eski ritüeller tekrarlanmalı böylece özlenen o 'saklı' anlar bir daha hakkıyla yaşanmalıdır.

“Tereddüt etmeden, o müthiş kokunun geldiği yere doğru seğirttik. Birer yarım ekmek yaptırдық. Soğanını da koydurtmayı ihmal etmeksizin. Bu görüntünün uyandırdığı ne çok anımız vardı... Bu görüntüyle ne çok yere gidebilirdik... Köfte ekmeklerimizi orada, çocuklar gibi yedik... İçimizdeki o uzak görüntülerle... Ağzımız leş gibi soğan kokacaktı?.. Varsın koksundu, kimin umurundaydı... Bu anı bir daha yakalayabildikten sonra... Bir hazırlık yapmadan üstelik... Büyü buradaydı... Ellilik çocuklar bir maçı yıllar sonra ancak böyle yaşayabilirlerdi...”³⁷²

İstanbul'da, 'İstanbul Hayatım' isimli oyunu yeniden sahneye koymak üzere buluşan bu altı kahraman oyunun ardından artlarında bıraktıkları hayata dönecektir. Burada 'İstanbul' mekânı ortak bir daüssıla nesnesi olarak daha önce de değindiğimiz farklı kökenden insanları bir araya getirir. Üstelik oyunun isminin 'İstanbul Hayatım' olması da manidardır. Çünkü burada 'İstanbul' ortak bir tarih bilincini ve ortak bir hafızayı temsil eden, benzer hayatları derinden etkileyen, iz bırakan, uzaklara gidilse de, terk edilse de tümüyle vazgeçilemeyen, içten içe yaşanmaya devam eden 'bütünleştirici' bir simge olarak kullanılmıştır.

Her ne kadar 'İstanbul Hayatım'ın oyuncularını, oyunun ardından yaşamlarına döneceklerse de Şebnem için özel bir durum yaşanır. Geçirdiği rahatsızlıkta büyük aşama kaydedilmesi, tam olarak olmasa da yaşama dönmesi, dahası Necmi'nin onunla yeniden birlikte olmayı, birlikte yaşamayı istemesi büyük değişikliklerdir. Fakat Şebnem, dışarıdaki hayata, uzun süredir hastane sınırları içinde belleğinde yaşayıp da yeni halini bilmediği İstanbul'a ayak uyduramaz. Kayıplara karışır... Bu olay, Şebnem'in yeniyi reddederek içindeki İstanbul'u yaşatma ve yaşama, adeta geçmişte soluk alıp verme isteğinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Dahası denilebilir ki Şebnem 'yeni' İstanbul'la karşılaştığında, mekân-aidiyet ilişkisi hepten kopmuştur. Hatta değişime ayak uydurmayı 'içindeki İstanbul'a ihanet etmek olarak görmüş de olabilir.

İzak'sa eski yaşamına dönerek, eski günlerinin bir sağlamasını yapmış, Şebnem kadar büyük bir kırılma yaşamamasına rağmen İstanbul'la ilişkisinde memnuniyetsiz bir 'kabullenme' durumuna geçmiştir. İstanbul, tam anlamıyla onu 'İzak' yapan İstanbul değilse de, eski

³⁷² Mario Levi a.g.e., s. 326-327.

insanlarına ve mekânlarına bir süreliğine de olsa kavuşarak geçici bir avunma yaşamıştır. İzak'ı İzak yapan İstanbul... İzak'ın eserin başında kendini tanımlamada kullandığı İstanbulluluğunu düşündüğümüzde, aşağıdaki, seyyar bir ayakkabı boyacısıyla yaptığı konuşma hem metni sonlandırır hem de adeta özetler:

“Sohbeti açmak için kolay bir soru sordum.

-Memleket neresi?

Biraz sanki mahcup cevap verdi.

-Mardin...

(...)

-Özlüyor musun oraları?..

-Memleket özlenmez mi amca?.. Geldik ama bi kere buralara...

-Ya senin memleket neresi?..

-Bilmem... Burası galiba... (...) Burası burası... İstanbul... Hep İstanbul...

-Tuhafsın sen be amca, çok tuhafsın... Böyle memleket olur mu?”³⁷³

³⁷³ Mario Levi **a.g.e.**, s. 584-585.

4.3 İçimdeki İstanbul Fotoğrafları

İçimdeki İstanbul Fotoğrafları, Mario Levi'nin eserleri arasında *İstanbul Bir Masaldı*'yla birlikte İstanbul daüssılasının en yoğun hissedildiği eserdir. Anı-roman türündeki bu eser yazarın çok sevdiği dedesinin ölüm anları ile başlar. Levi, bu acı olay sonucu cenaze işlemlerini gerçekleştirmek üzere Göztepe'den Tünel tarafına geçer. İşlemleri kısa sürede tamamlamasının ardından, 20. yüzyılın İstanbul'unu her haliyle tanımış olan dedesinden kendisine kalan bir mirası taşıma duygusuyla bu mekânda gezintiye çıkar. Gezintisi kısa sürede hem mekâna hem de kendine yönelik daüssılalı bir yüzleşme ve hesaplaşma metnine dönüşecektir.

a) İstanbul'da, İstanbul'a Yolculuk

Eserde, Levi'nin İstanbul'da 'İstanbul'a doğru yaptığı yolculuğa koyulması şöyle anlatılır:

“O gün... O gün şehrinin farklı yerlerine götürmek, sessizliğinde yaşamak istediğin bu matem adına, deden için, ama aynı zamanda kendin için de, manalı, nasıl adlandıracağını bile bilmediğin sahici bir şey yapmak istiyordun. Yürümek, yürümek, yürümek... Şehrinde, kaderinde, yılların akışında bulduğun gizli duygu ve hikâye yollarında yürümek...”³⁷⁴

Bu gezintiye çıkmasındaki bir diğer sebep, başta da belirttiğimiz üzere dedesinden kalan bir mirası taşıma duygusunun yanı sıra yukarıdaki alıntıda da değinildiği üzere bu sarsıcı olayın üzerinden 'kendisiyle' ve tabiri caizse Levi'yi Levi yapan şehriyle 'yüzleşme' isteğidir. Bu istekte dedesinin kaybı karşısında İstanbul'a, şehrine 'sığınma', onda 'şefkat arama' ihtiyacı da yatar. Bu ihtiyaç her ne kadar hüznü bir çocukluk ve gençlik geçirmiş olsa da geçmişe ve özellikle de 'geçmiş zamandaki İstanbul' mekânına yöneliktir.

Levi'nin, anlatıcı konumunda olmasına karşın -anı türündeki eserlerde alışılmadık biçimde- birinci tekil şahıs yerine ikinci tekil şahıs kipini seçmesi, bu kipin verdiği anlatım imkânıyla 'yüzleşme'sini destekler, vurgular.

Göztepe'de başladığı yolculuk Tünel tarafına geçmesi, Galata ve etrafından sonra yeniden Kadıköy'e varması ile son bulur. Fakat Levi'nin yolculuğu sadece bulunduğu yerlerle sınırlı kalmaz. Çünkü bu gezinti hem somut olarak mekânlarda hem de soyut anlamda 'çağrışımsal olarak' Levi'nin hafızasında, onda iz bırakmış çocukluk ve gençlik mekânları arasında

³⁷⁴ Mario Levi, *İçimdeki İstanbul Fotoğrafları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2010, s. 38-39.

gerçekleşir. Böylece Şişli'den Nişantaşı'na, Beyoğlu'na, hem Avrupa hem Anadolu yakasında Boğaz hattına, Üsküdar'a, Caddebostan ve Süreyya Plajlarına, Adalar'a dek uzanan 'çağrışimsal' bir zihin yolculuğuna tanıklık ederiz.

Levi bu mekânlar arasında gezinirken İstanbul'un tarihinde, dolayısıyla da kendi tarihinde, ağırlıklı olarak son elli yılı kapsayan bir 'arkeolojik kazı'ya girişmiş gibidir. Bu anlamda *İçimdeki İstanbul Fotoğrafları* için en önemli anahtar kelimelerin başında Levi'nin sık sık kullandığı 'şehrin hafızası' gelir. 'Şehrin hafızası', birebir mekânın tarihiyle ilişkili olmanın yanı sıra şehrin insanların bizzat yaşadıkları ya da dinledikleri anılar aracılığıyla biriktirdikleri görüntüleri, tatları, kokuları, dokuları vs. barındırır. Burada mekân, eski özelliklerinden bütünüyle uzaklaşmış, bambaşka bir şekle, görünümüne bürünmüş olsa da, değişimden önce orada bulunmuş insanın/insanların hâlâ taşıdığını varsaydığımız 'imge' de devreye girer. Yani aslında üzerinde 'şimdi' duranlardan bağımsız olarak 'mekân', o andan önceki tüm şekillerini de bu hafıza aracılığıyla saklı tutar. Örneğin, şehrin hafızası bağlamında farklı zamanları yaşadıkları için Levi'nin ve dedesinin buluştukları resimler olduğu gibi, buluşmadıkları, farklı imgeler taşıdıkları resimler de vardır. Nitekim zaman-mekân-insan birlikteliğinin varoluşsal önemini yanı sıra sosyolojik, tarihsel ve psikolojik uzantılarının ne kadar derin olduğu gerçeğiyle bir daha karşılaşırız. Bu anlamda İstanbul tarih boyunca iki çok önemli imparatorluğa başkentlik yapmış, farklı din ve kökenden çeşit çeşit insanın yuvası olmuş, tüm tarihi ve kültürel zenginlikleriyle çok derin bir hikâyeye ve hafızaya sahiptir. Levi, *İçimdeki İstanbul Fotoğrafları*'nda, işte bu derinliğin 20.yy'a uzanan izlerini takip eder, keşfetmeye, keşfettikçe de 'zaman'ıyla yüzleşmeye çalışır.

“Derinliklere birlikte gidebiliriz. Göreceklerimiz bir de bakmışsınız en sahici dokunuşların coğrafyalarda yaşanacağı ve yaşatılacağı, ülke sınırlarının bu coğrafyaların içinde ne kadar yapay kaldığı gerçeğini bir daha hatırlatabilir, onca hüznü şarkının, şiirin ve hikâyenin hafızamızın derinliklerinde neden bu denli yer ettiğini bir nebze anlamamızı sağlayabilir. Taşımak zorunda bırakıldıklarımıza başka türlü nasıl dayanabilirdik? Ölümler, göçler, savaşlar, yoksulluklar... Doğudaki batı, batıdaki doğu. Bizans'ın farklı yerlere bakan çift başlı kartalı gerçeği bize hatırlatmıyor muydu? Biz aslında biraz Bizans biraz da Osmanlı değil miydik?”³⁷⁵

³⁷⁵ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 13.

Levi, içindeki İstanbul daüssılasıyla da ilişkili olarak İstanbul'a en çok 'hüzün' kelimesini yakıştırır. Hüzün, tıpkı 'daüssıla' gibi bizim coğrafyamıza özgü bir terim olduğunun söylenebileceğini bu noktada bir daha hatırlamalı. Dahası eserde İstanbul daüssılasının hissedilme biçimi olarak da ilkin hüzünle karşılaşırız. Bu duygu zaman içinde yaşanan değişimlerle adeta şehrin kimyasını oluşturan en önemli elementlerden biri gibi ele alınır. Durmadan kendini tekrarlayan kader karşısında da İstanbul mekânını ana kucağı bilmiş olanların hissettiği yine 'hüzün'dür. Şöyle ki:

“Şimdilik sizinle tek paylaşmak istediğim, şehrimin beni büyüten, dile getirmeye çalıştığım geleneğinin parçası yapan, bildiği ve aşına olduğum öteki dillerin hiçbirinde içime sinebilecek bir karşılığını bulamadığım, bulmak da istemediğim duygu: hüzün... İstanbulluların, kendilerini bu yaşlı şehre ait hissedenlerin, birlikte yaşamaktan, dahası çoğalmaktan, birbirlerine aktarmaktan gizli bir haz duyduklarına, çok derinlerinde içselleştirdiklerine inandığım hüzün...”³⁷⁶

Üstelik yukarıda bahsedilen hüzün duygusu kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Bu durum İstanbul daüssılasının da kuşaktan kuşağa aktarılıyor olabileceği ihtimalini akla getirir. Çok uzaklara gitmeye gerek yok. Örneğin, dedesi ya da babası bu şehirde büyüyenler arasında, günümüz düşünüldüğünde pek de inandırıcı bulunmayan kimi anıları dinlememiş olan yok gibidir... Bugün büyük blokların kapladığı koskoca semtlerin zamanında 'tarla' ya da 'futbol sahası olduğunu' kaçımız işitmemiştir ki? Levi de çok benzer bir duyguyu hem tanıklık ettikleri hem de dinlediği hikâyeler üzerinden yaşar. Bu bağlamda aşağıdaki sözleri, İstanbul'un bugünü düşünüldüğünde çok çarpıcıdır:

“Sokağın anneannenin Bomonti'deki evine biraz daha yakın bir tarafındaki papatya tarlasıysa sana bir masaldan kopmuş gibi geliyor şimdi. Hele hele bir de oraya babaannenin seni kimi akşamlarda küçük bir piknik yapma havasında, ikindi kahvaltını yapman için götürdüğünü hatırladığında... (...) Şişli'nin göbeğinde bir papatya tarlası...”³⁷⁷

Levi, İstanbul daüssılasını ve bu daüssılanın nesnelere bir bir dile getirirken 'fotoğraf' simgesini kullanmayı seçer. 'Fotoğraf', burada hem somut anlamda gerçekten çekilmiş, geçmişten kalan ve çekildiği mekânın özelliklerini kısıtlı da olsa taşıyan, orada bulunanların

³⁷⁶ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 13.

³⁷⁷ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 165.

duygu durumunu yansıtan ve birçoğumuzun yaptığı gibi zaman zaman bakarak geçmişle yeniden bağ kurmamızı sağlayan nesnelere, hem de daha soyut anlamda önceki mekânlardan bize kalan, hafızamızda iz etmiş bir takım görüntülerdir. Eserin ismiyle de ilişkili olarak, Levi'nin içindeki İstanbul fotoğraflarına tanıklık ederken adeta bir fotoğraf albümünün sayfaları arasında, bir yandan da bize hikâyeleri nakledilerek geziniyormuş gibi hissederiz. Bu fotoğraflarda, albümün bir sayfasında İstanbul'un eski, diğerinde yeni haliyle birer fotoğrafı duruyormuşçasına bir karşılaştırmaya girişildiği söylenebilir. Böyle bakıldığında eserin temel çatışması olan 'mekândaki değişim' ile karşılaşırız. Bu dinamik ve şehre yönelik karşılaştırmalı bakış, eserin genel duygusuna hâkim olan 'İstanbul daüssılası'nı 'doğal bir sonuç olarak' beraberinde getirir. Levi, mekânlar arasında gezinirken mekândaki bu değişimler üzerinden kendi geçmişiyle de yüzleşir. Burada, Levi'nin kendi tarihi ile İstanbul mekânını özdeşleştirilmesi ile karşılaşırız. Fakat bu özdeşleştirmede kendi tarihi İstanbul mekânını hatırlamada, değerlendirmede ve bugünden bakıldığında farkını bulmada aracı konumundadır. Yani eser boyunca odakta aslında Levi'nin bireysel tarihi değil, dinlediği, yaşadığı, unutamadığı ve büyük bir aidiyet duygusuyla bağlı olduğu 'içindeki' İstanbul mekânı vardır. Daüssılası da bu sebeple tümüyle denilebilecek şekilde insanlarıyla birlikte İstanbul mekânına, onun barındırdıklarına, sahip olduklarına, yaşattıklarına yöneliktir. Zaman zaman dedesiyle yaşadıklarını mutlulukla ansa da, eserin geneline hüznü çocukluk ve gençlik günleri, dile getirilememiş kırgınlıklar, burukluklar, eksiklikler hâkimdir ve geri dönmek istenmeyen, hatta geride kalmasından ötürü -yine de hüznü elden bırakmadan memnun olunan bir 'geçmiş' vardır. Yani onun İstanbul daüssılası bireysel değil, kolektiftir. Açacak olursak; mekân üzerinden kolektif bir tarihi, toplumu, dili, kültürü, sosyal yaşamı özler ve onu artık yaşayamamanın hüznünü duyar. Fakat şunu da unutmamalıdır ki 'bireysel tarih' yine mekânla ilişkili olarak Levi için önem taşır; çünkü 'bugününü' inşa eden, bir başka deyişle kimliğinin en önemli aidiyet parçalarını oluşturan bu tarih ve bu tarihin yaşandığı mekân, İstanbul mekânıdır. Dahası Levi, özel tarihi en az genel tarih kadar önemli bulur. Bu tercihindeki kıstası 'sahicilik'tir. Bireysel hikâyelerin, genel tarihin ayrıntıları es geçen yapısına karşılık çok daha duygu yüklü olduğunu savunur. Bu sebeple tarihi bir okuma yapmak üzere bile olsa, esas derinliğin ancak böyle özel hikâyelerle yakalanabileceğine inanır.

“Özel hayat hikâyeleri, içlerinde başka savaşlar, ölümler ve kendine göre kahramanlıklar barındıranları, en sahici tarihi inşa ediyordu... Orada duygular vardı çünkü. Tarih

*kitaplarının ulaşamadığı derinlikler, yalnızlıklar, ıssızlıklar... Bu ihtimale de çok inandım. Yine benden önceki yolcular gibi, uzun yürüyüşlere çıkmamın sebebi buydu. Gittiğim yerlerden hikâye kırıntıları toplama, cebime koyma umuduyla...*³⁷⁸

Levi'nin daüssılası, bu küçük hikâyelerin yanı sıra edebiyat belleğiyle de ilişkilidir. Yani sevdiği yazarların İstanbul'a dair yahut İstanbul mekânında geçen eserleri, hem o eseri hem de İstanbul'u sevmesinde birbirini etkiler biçimde önem taşır. Bir başka deyişle bu eserler onun İstanbul'la ilişkisini daha da derinleştirmekte, edebiyatçı kişiliğiyle bakıldığında diğer yazarlarla bir ruh birlikteliğinde buluşturmakta, onlar sayesinde fotoğraflarına yenilerini eklemektedir. Levi, eser boyunca söz ettiği semtlerle ilişkili olarak Şeyh Galip'ten, Tanpınar'dan, Cemal Süreya'dan, Yahya Kemal'den, Hisar'dan, Orhan Veli'den, Sait Faik'ten, Halit Ziya Uşaklıgil'den, Mehmet Rauf'tan, Edip Cansever'den ve daha pek çok yazardan, kimi kahramanlarına ya da eserlerindeki bölümlere değinerek, alıntılar yaparak söz eder. Levi'nin şehre dair hafızasının, İstanbul'la özdeşleşmiş, çoğu eseri İstanbul'da geçen bu yazarlar ve eserleri aracılığıyla zamansal olarak geniş bir çizgide ve farklı mekânlarla ilişkili olarak daha da derinleştiğini söylemek mümkün. Bu durumun çok sayıdaki örneğinden biri şöyledir:

“Tanpınar'ın *Huzur*'da anlattığı o sahne yine aklıma geldi. Lüfer avı için, sandallarda o suların üzerinde yakılan kandillerle fenerler bir ışık operasını hatırlatıyordu. Resmin sende uyandırdıklarına ne çok kez döndün. Mümtaz'ın Nuran'ın evine giderken yaşadığı heyecan, sana nasıl da tanıdık gelmişti. Hayatında o heyecanı tattığın bir başka İstanbul yokuşu kalmıştı. O yokuşun üzerindeki ev de Boğaz'a sessizce bakıyor, sana bir aşkın yalancı umutlarla kısa bir süreliğine örtülebilen çaresizliğini anlatıyordu. Mirasın kaçamayacağın bir yerindeydin. Zamanla anlayacaktın. Sahici hikâyeler tekrarlanır, sadece insanları değiştir, ama hep aynı kalır; aslında yaratılmaz, yoktan yaratılmaz, yoktan yaratılmaz; anlatılır, aktarılır, ölmek için paylaşılır...”³⁷⁹

Yukarıdaki paragrafta mekânın duygu ve hikâyeyle bütünleşmesini gördüğümüz gibi, bir roman mekânının okurunda 'süren' yaşantısını da görürüz. Dahası bıraktığı etkiyle bu mekânın Levi'nin İstanbul'la ilişkisinde anılması, gerçek ve hayal farklı hallerle bağdaştırılması göze çarpar. Özellikle son cümlede edebiyat-mekân ilişkisi ve Tanpınar'ın

³⁷⁸ Mario Levi, *a.g.e.*, s. 91.

³⁷⁹ Mario Levi, *a.g.e.*, s. 191.

metni üzerinden kendi metinlerine ve tarihine atıfta bulunarak zamansal farklılıkları ortadan kaldıran ‘öz’ denebilecek bir duruma dikkat çeker. Şöyle ki; mekânlar, insanlar ve zaman değişse de, “sahici hikâyeler” hep yaşamaya, yaşanmaya; varlığın verdiği sorumlulukla da anlatılmaya, aktarılmaya devam edecektir. Buradaki ‘hikâye’ kelimesi, hem edebi hem de gerçek yaşam parçalarına gönderme yapar nitelikte okunabilir. Esas olan Levi’nin de önemle dikkat çektiği gibi ‘sahiciliktir’. Bu anlamda Levi’nin genel bir bakışla *İçimdeki İstanbul Fotoğrafları*’nı yazma sebeplerinden biriyle karşılaştığımız söylenebilir. Belki o da, yukarıda sözünü ettiğimiz ‘yazarlarının’ izinde hem edebi hem de insani olarak bir geleneği sürdürme, sorumluluğunu yerine getirme isteğindedir. Tüm bu sebepler doğrultusunda eski İstanbullu ve edebiyatçı olarak Levi’nin İstanbul’a duyduğu sevgi, bağlılık ve aidiyet, değişim karşısında hissettiği burukluk ve daüssıla, kendisinin de eserde belirttiği üzere ‘nostalji’ duygusunun çok ötesinde adeta bir varlık sorunu ve çok daha acı veren bir durumdur.

“Kimilerinin bu söylediklerim, hissettiklerim karşısında kıs kıs güleceklerinden kuşum yok. Ama benim içim sızlıyor. Şehrime bu ihaneti yapanların bu şehirli olmadıklarını, olamayacaklarını düşünmek bile içimi rahatlatmaya yetmiyor. Yaşadıktan sonra kaybetmekten duyulan ıstırap, hiç yaşanmayınca kaybedildiği sanılandan daha ağır değil midir çoğu kez? Şimdilerde ellili yaşlarını sürenler böyle kaybetmeleri fazlasıyla taşımak zorunda kaldı. Anlatma ihtiyacı da buradan geliyor kuşkusuz. Birçok insanın gözünde artık masala dönüşen gerçek hikâyelerimize inanmaya sadece böyle mi devam edeceğiz?”³⁸⁰

b) Bir Göç Şehrinde Yaşamak

Temelinde ‘değişim’ bulunduğunu söylediğimiz İstanbul daüssılasını ortaya çıkaran sebepler nelerdir? Levi’nin bu anlamda birçok tespiti var. Öncelikle İstanbul’un her daim bir göç şehri olması... Göç, tarih boyunca gidenler ve gelenleriyle İstanbul’un adeta kaderi olmuştur. Dahası İstanbul’u İstanbul yapan unsurlardan birinin ‘göç’ olduğu bile söylenebilir.

“Size şimdi İstanbul’un öncelikle bir göç şehri olarak tarihteki yerini aldığını söylesem... Böyle bir yolda bu gerçekleri bana ısrarla hatırlattığını... Bir göç şehri... Aldıkları ve verdikleriyle... Gelenleri ve gidenleriyle... (...) Göç ne demektir? Kayıp demektir elbet. Dahası matem demektir.”³⁸¹

³⁸⁰ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 122.

³⁸¹ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 29-31.

İstanbul'un gelenleri ve gidenleriyle bir göç şehri olması, halkının geçmişten günümüze parçalanmışlıklar yaşaması Levi'nin tarihiyle de bütünleşir. Levi kendini bu şehirde bulurken, aynı zamanda şehrine benzediğini de keşfeder. Yine kendi özel tarihiyle birlikte, beş yüz yıllık İstanbulluluğu düşünülünce aidiyetinin köklerinin derinliği bu tarih ile kısmen de olsa özdeşleşir. Çünkü Levi'nin şahit olduğu hayatlar ve aile tarihi de göçlerle bu parçalanmışlığın bir parçasıdır. Böyle bakıldığında kendini İstanbul mekânıyla bütünleştirmesi, sadece somut anlamda değil, göçlerin verdiği hüznle ruhen de uyumlu görünür. Bu durum eserde şöyle anlatır:

“İstanbul'un tarihi kayıpların tarihi de değil miydi aynı zamanda? Sen böyle parçalanmıştın, böyle parçalanarak şehrinle bütünleşmiştin. Parçalanmak... Kırılmak... Örselenmek... “Şimdi”n çok uzun bir zaman yolculuğunun yıkıntılarından geçiyordu.”³⁸²

““Şimdi”nin çok uzun bir zaman yolculuğunun yıkıntılarından geçmesi”, bütün bir tarihin Levi'nin gelmiş geçmiş tüm zamanları ve o anıyla adeta bir olmasına işaret eder. Düşünebiliriz ki şehir, İstanbul mekânı, Levi'ye şah damarı kadar yakın bir mesafede yahut mesafesizlikte, ‘bir’ olunarak yaşanmaktadır.

Göçler karşısında şehrin yerlilerinin yaşadıkları mekâna ve mekânın insanlarına yabancılaşması, aidiyet karmaşası yaşaması, hüzünlenmesi, üstelik bir müddet sonra ‘çoğunluk’ halini alan bu grup karşısında artık kendini ‘yabancı’ hissetmesiye kaçınılmazdır. Mekân ve insan ilişkisini değerlendirirken, insanın fiziksel koşullarla uyumlu olarak zaman içinde oluşturduğu toplum-kültür-kimlik ilişkisinin mekânı şekillendirdiğinden, mekâna doğan insanınsa zaten oluşmuş olan bu toplum-kültür-kimlik ilişkisinin etkisi altında, yine karşılıklı olarak onun koşullarıyla yetiştiğinden bahsetmiştik. ‘Göç’ bu doğal akışın içinde son derece yapay bir durum olarak göze çarpar. Her ne kadar koşullar ‘göç’ kavramını bir müddet sonra ‘doğallaştırırsa da’, yola çıkılan mekânın insanlara verdiği, tabiri caizse özümsettiği özelliklerin gelinen mekânın özellikleriyle çatışması, ortayaysa bir insan-kültür-kimlik çatışmasının çıkması kaçınılmazdır.

“Göçmenliğin ruh halini, bir türlü kurtulamadıkları halini, dolayısıyla da beraberinde getirdiği yabancılığı hep yaşayan anneannenle dedenin, bu yeni göçmenler karşısında kendilerini artık

³⁸² Mario Levi, **a.g.e.**, s. 44.

bu şehrin yerlisi gibi hissetmeleri mümkün müydü? (...) Şehir yeni göçmenlerin varlığıyla, onların gözündeki batıllığını, yalanlar ve yanılsamalarla beslenmiş, aslında çok kendine kapanmış batıllığını yitiriyordu. (...)Aslına bakılırsa, hangi kültür penceresinden dışarıya, sokağa bakarsa baksın, her gerçek İstanbullunun, ya da kendini gerçek İstanbullu gibi hissedenin kaygısıydı onların da hissettiği. Başka İstanbul yok...’’³⁸³

“Başka İstanbul yok...” Bu sözün şehrin yerlileri tarafından öncelikle bir mirasa sahip çıkma ve koruma duygusuyla, yerine konulabilecek benzer bir mekânın bulunmadığına işaret edilerek söylendiği düşünülebilir. Bu aynı zamanda günümüzün ‘kültür karmaşasına’³⁸⁴ gelinmeden önce bu mekândaki yaygın kültürün (bugünden bakıldığında daüssıla duyulan kültürün) bozulma tehdidine yönelik biraz da aşağılamayla karışık bir itirazı hissettirir.

Üstelik bu derin göç hikâyesi Bizans’a dek uzanmaktadır. Ama zorunlu ama yeni olanaklar adına gidenleri, kalanları ve yeni gelenleriyle şehir, sürekli bir ‘değişim’ içindedir ve zamanla -yukarıdaki alıntıda da değinildiği üzere- ‘yeni yerlilerini’ de yaratacaktır. En çok acıyı ise gitmek zorunda kalanlar yaşar. Bu durum Levi’nin hem İstanbul yerlisi hem de Yahudi kimliğiyle, İstanbul halkının değişimine yönelik daüssılasını da getirir. Yani gerek çıkan kanunlar gerekse zaman içinde azınlıkların, İstanbul’un bu en yerli denilebilecek unsurlarının neredeyse yok olması... Bu aynı zamanda bir kültür göçüne de sebep olur. Levi’nin ifadesiyle:

“Gidenler ve artık dönmeyenler... Gittikleri yerlerde bu şehrin kokusunu, her anlamdaki tatlarını, kimliğini yaşatmaktan başka türlüünü yapamadıkları halde... Bu eksilme tarihi nasıl anlatılabilir? Rumlar, Ermeniler, Yahudiler, Levantenler, Süryaniler... Cumhuriyetin bu taraflardaki tarihi en kibarca söyleyişle bir acılar, yanlışlar ve hayal kırıklıkları tarihiydi. İflas herkesin iflasydı aslında. O beraberlikleri yaşayanların, geride kalanların, her fırsatta birilerine hayıflanarak aktarma ihtiyacı duymaları boşuna değildi. Tabii bu renk kayıplarını aynı zamanda bir çeşit vicdan meselesi etmeleri de... Ancak şimdi onlar da azalıyor, eksiliyor, yavaş yavaş göçüyor. Günün birinde de sesleri hiç çıkmayacak artık.”³⁸⁵

Levi’nin gün geçtikçe azalan ve tamamıyla yok olmasından korktuğu İstanbul’un bu insanları, daüssılasının en güçlü dinamiklerinden birini oluştururken aynı zamanda bu eseri kaleme alışıyla da bağlantılandırılabilir. Çünkü Levi de yukarıdaki alıntıda sözünü ettiği insanlar gibi,

³⁸³ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 339.

³⁸⁴ Elbette bu karmaşaya da bir kültür durumu olarak bakmak, en azından bunu tartışmak mümkün.

³⁸⁵ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 31-32.

bu ‘azınlıklara’ dair hikâyelerin aktarımını hem bir sorumluluk hem de o insanlara ve şehre yönelik bir ‘vicdan’ meselesi olarak görür. Dahası şehrinin tarihinde ilerlemek, onu daha iyi tanımak, kendini bulduğu şehriyle ilişkisini daha da derinleştirecektir... Bu sebeple de şehrinin her tür insanıyla hikâyesinin ve mekânlarının izini sürer. Levi, Galata’da, Kule civarında gezinirken şöyle der:

“Kule’nin bu hiç bitmeyecek, birbiriyle var olabilecek hikâyeler için yaşattığın sokakları, kahveleri, meyhaneleri, karanlık otelleri, batakhaneleri ve evleri, başkalarının, sana şehrinin mirasını devredenlerin satırlarına da hayat vermişti. Onları bu satırların izini sürerek tanımaya çalışacaktın. Bu coğrafyayı çoktan terk etmiş bulunmaları hiç önemli değildi. Birilerinin hatıralarında, tarihlerinde yer etmişlerdi ya... Anlatmak bir mirastı. Sen de kendi kahramanlarını bu mirasa sahip çıkabilmek için anlatmaya çalışmamış mıydı? Kimileri şehrin farklı sokaklarında, ayrılıkların kendilerine gösterdiği yüzleri tanıyarak tamamlamıştı hayatını, kimileri başka şehirlerin karanlıklarında... Koparıldıkları, ancak hatırlayarak hayatta tutabildikleri zamanlara ve dil dünyalarına duydukları hasretlere... Şimdi hepsi bu uzun hikâyende bir araya geliyor. Hepsini gerçekten tanıdığına inanmak istiyorsun.”³⁸⁶

İstanbul denince yazarın tüm eserlerinde karşımıza çıkan masalsilik bu eserde de kendini gösterir. Nitekim Levi, çocukluk ve gençlik mekânlarını, insanların anlatırken gerçek ile masal arasında gelgitler yaşar. Onu bu duyguya iten, eseri yazdığı günlerle, anlattığı günler arasındaki uçurumdur. Dahası göç, hem gelenleri hem de gidenleriyle bu masalsiliğin da en önemli sebebidir denilebilir.

c)Kayıpların İzinde

Levi, büyük göçle şehirden silinen insanları birbirinden ilginç hikâyeleri ve kimlikleriyle bir bir anmaya çalışır. Aralarında kimler yoktur ki?... Balıkçı Avram, otel işletmecisi Stavro, “kiminin Leh kiminin Rumen dediği Madam Bella”³⁸⁷, “kaşer et satan Kasap Dalva, adı kasa hırsızına çıkmış Demirci Andon, “yirmi bir insanın katili Hrisantos”³⁸⁸, Kaptan Lefteri ve kantocu Peruz’un katili Bıçakçı Petri, “kantoları ve endamıyla yine pek çok yürek yakmış Fil Ağavni”, “şarküterici Yomtov”, “meyhaneci Aşer”, iki elinde tuttuğu direksiyonla sokaklarda dolaşan Mordiko düd düd”, “bir subay tarafından öldürülen (...) Elza Niyego”³⁸⁹ Balıkçı

³⁸⁶ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 62.

³⁸⁷ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 63.

³⁸⁸ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 63.

³⁸⁹ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 63-64.

Leon, tesisatçı Levanten Gaetano ve bir kısmı artık kaybolmuş mesleklerin sahipleri...” Yoğurtçular, şipşakçılar, termosifon-musluk tamircileri, hallaçlar, “(...) tütüncüler, şapka tamircileri, kolonyacılar, baloz işletmecileri, lokumcular, komisyoncular, bankerler, deniz haritacıları, terziler, şarap ve rakı imalatçıları, kaptanlar, frengi ve bel soğukluğu doktorları, bileyciler, gemi kılavuzları, pezevenkler, orospular, halıcılar, sarraflar, mumcular, şeritçiler, gömlekçiler, saatçiler de...”³⁹⁰ Bu insanlar hikâyeleriyle onun şehrinin insanlarıdır. Bir kısmı kaybolan yahut değişime direnemeyen insanları...

İşte Levi, yaşanan değişime rağmen hâlâ bir yanıyla zamana tutunmaya çalışan İstanbul’un bu saklı unsurlarına bir bir değinir... Eserdeki her bir bölüm onun İstanbul daüssılasının bir parçasını oluşturur. Konumuz açısından bunların en çarpıcılarından biri adı geçen azınlıklarla İstanbul’un, farklı dillerin ve kültürlerin verdiği zenginlikle şimdikinden çok farklı bir mekân olduğudur. Örneğin Yahudiler arasında çokça yaygın olan Eski İspanyolca ve Fransızca o günlerde ‘şehrin dilleri’ arasındadır ve Fransızca yayımlanan Journal d’Orient şehrin gazetelerindedir. Fakat zaman geçtikçe yine İstanbul’un halkında meydana gelen değişikliklerden bu gazeteler de nasibini alır. Şöyle ki:

“Son yıllarda, anneannenden biraz daha mükemmeliyetçi olan deden, gazetede ki dizgi yanlışlarından çok şikâyet etmeye başlamıştı. Aslında yöneticiler de gerçeğin farkındaydı. Gelgelelim bulunabilecek bir çare de yoktu, kalmamıştı. Dizgiciler artık Fransızca bilmiyordu ki... Resim bir dilin şehirdeki çöküşünü de gösteriyordu. Bir zamanlar bu dilde sayısını bilemeyeceğin kadar çok gazete yayımlanırken, daha çok Yahudilerin, bir ihtimalle de Levantenlerin itibar ettiği bir gazete, yaklaşık altmış yıllık bir yayın hayatının ardından, son gazete olarak, az sayıdaki okurunun karşısında, kaçılmayacak bir vedanın kelimenin tam anlamıyla uzatmalarını oynuyordu.”³⁹¹

Tıpkı bu gazeteler gibi çok önemli bir başka kültür ürünü olan kitaplar ve kitapçılar da değişime yenik düşer. Örneğin, Yüksekaldırım’da Fransızca kitaplar satan Rum asıllı Talya Nomidis’in kitapçı dükkânı Levi’nin daüssıla duyduğu büyüdü İstanbul mekânlarındandır. Bir diğeriye Levanten ya da Ermeni olduğunu tahmin ettiği Venezia Hanım’ındır. Bu iki dükkân, her ne kadar o günlerde fazlaca kitap alacak imkânı olmasa da ona, içinde gezmenin, sadece bakınmanın bile büyük zevk verdiği mekânlardır.

³⁹⁰ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 64.

³⁹¹ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 40.

Valikonağı Caddesi'ndeki International Bookstore, Osmanbey'deki Sander Kitabevi, Beyoğlu'ndaki Hachette Kitabevi ve Nişantaşı'ndaki Akademi Kitabevi de dönemin ünlü kitabeveleri arasındadır.

Bugünse yabancı eserlerin satıldığı küçük kitapçılar neredeyse yok denilecek denli azdır. Yabancı eserler, çoklukla da 'best seller'lar müzik cd'lerinin, dvd'lerin ve çeşit çeşit hediyelik eşyaların yanında, büyük mağazalarda satılmaktadır. Yüksekaldırım Sokağı'ysa artık müzik aletleri satan dükkânların sıralandığı, bu tip alışverişler için merkez denilebilecek bir mekân olmuştur.

Pulcular ve şapkacılar da İstanbul'un kaybolmuş değerlerindedir. Bu duruma, eski alışkanlıkların, zevklerin, geleneklerin, merakların kaybolması sebep olmuştur. Örneğin, Levi'nin çocukluğuna ve gençliğine denk gelen altmışlı ve yetmişli yıllarda 'pul biriktirme', 'pul koleksiyonu' yapma önemli bir hobi ve meraktır. Bu zevk, koleksiyonerlere pullar aracılığıyla dünya çapında kültürel ve tarihi bir gezi yapma olanağı tanır. Bulunan, satın alınan, alınabilen her pul yeni bir heyecan, yeni bir macera ve hayaller demektir. Bugün içinse pul koleksiyonu, internetin verdiği imkânlar düşünüldüğünde bu konuda çok kısıtlı kalır. Daha nostaljik bir bakışlarsa, pulların, internete oranla 'hayal kurmayı' daha çok desteklediği, tetiklediği bile söylenebilir. Şapkacıların kaybolma sebebiyse giyim tarzlarının değişmesi, tekstilin ve hazır giyim sektörünün gelişmesi ve Yahudi düğünlerinin vazgeçilmezlerinden olması itibariyle Yahudilerin İstanbul'daki sayısının büyük ölçüde azalmasıyla ilişkilendirilebilir.

Tramvaylar, trolleybüsler, trenler, faytonlar... Kaldırılan hatlar ya da sadece tarihin derinliklerinde kalmış, bugün artık birçoğunu için şehrin görünümünde nostaljik bir değer taşıdıklarından sembolik olarak sürdürülenler... Trenler de öyle. Bir zamanlar İstanbul'un en önemli ulaşım araçlarından biriyken bugün yerlerini metro almıştır. Üstelik ne yazık ki son yıllarda kapkaç ya da tinerici vakalarıyla pek çok olumsuz habere de konu olmuşlardır. Peki, bu trenlerle nerelere gidilirdi? Varılan yer de gidiş yolu kadar daüssısalı... Sayfiyeler... Günümüz İstanbul'unda artık merkezde kalan Caddebostan, Erenköy, Suadiye, Bostancı, Süreyya Plajı gibi semtler... Bu semtlerle özdeşleşmiş plajlar... Levi için bu plajlar da İstanbul'u İstanbul yapan en özel parçalardandır. Elbette onda kalan kimi buruk anıları ve resimleriyle... Ama bugünden baktığında en çok Süreyya Plajı'nı, bir zamanlar denizin ortasındaiken şimdi bir otoparkın hemen yanındaki parkın içinde duran Bakireler Mabedi'ni ve duvardaki, mayolu kadınların yan yana durduğu kabartma freskleri özler. Bu mekânın kaybına yönelik daüssılasını şöyle anlatır:

“Plaja vardığınızda, istasyona geldiğinizi gösteren resim, seni küçük, henüz tam içine giremediğin bir oyuna çekmeye yeterdi yine de. Resmi hep sevmiştin. Kabinlerin arkasındaki mayolu kadınların kabartma freskleriydi karşıdaki. Süreyya Plajı, o plajı yaşayan birçok hemşerin gibi, senin için o resimdi, o resimdeki kadınlar ve uyandırdıklarıydı biraz da. Onların da zamanın akışında, yeni yolların yapılması, dahası plajın kapanmasıyla yok edileceğini, sadece kitapların, eski dergilerin sayfalarında kalacağını aklına bile getiremezdin. Başka plajlarının da resimlerde, sadece resimlerde kalacağını aklına getiremeyeceğin gibi...”³⁹²

“Süreyya Plajı, çocukluğunun, ilk gençliğinin birçok plajı gibi, yok edilmişti çünkü. Kumsal da deniz de çok kirlenmişti. Her anlamda çok... Sonra da üzerinden geçen yeni bir sahil yolu, zaten biten plajı hepten bitirmişti. Bakireler Mabedi hâlâ duruyor buna karşın. Ama ne duruş, nerede duruş... İsteyenler, hakkında bir fikir edinebilmek için oraya gidebilir. Şimdi Maltepe’de bir parkın içinde, şehrin kendisine yakıştırdığı yeni yere alışmaya çalışıyor. Belki de alışmıştır. Ama onun eski yüzünü bilenler, çok büyük bir olasılıkla içine gömdüğü sesleri duyabilenler, bu yeni yerinde varlığını sürdürmek zorunda kalışına ne kadar alışmıştır dersin?”³⁹³

Kadıköy’den Tuzla’ya dek uzanan hatta denizin doldurulmasıyla inşa edilen sahil yolu, daha pek çok plajı bitirmiştir. Levi her ne kadar İstanbul’un plajlarına daüssıla duysa da çok da üzülmez. Çünkü yıllarca zamanın yalılarının tekelindeki deniz, artık eskisi gibi temiz olmasa da halka açılmıştır...

İstanbul’un daüssıllı bir başka mekânı yazlık sinemalardır. Budak, Çiçek, Ozan, Çınardibi Sinemaları yine zamana ve değişime yenik düşerek televizyon karşısında tutunamamış, şehrin sosyal bir değeri daha kaybolmuştur. Televizyonun hayatlara girişi elbette yazlık sinemalar kadar kapalı sinemaları da etkiler. Sinemaya gelmesi beklenen filmler artık yerini televizyonda hangi film olduğunun heyecanına bırakır. Levi, dünyayı, hayatı ve insanları anlamaya çalışan çocukluk ve gençlik merakını sinemalar aracılığıyla adeta ‘yaşanmışlık’lara çevirir. Aynı bakışla sinemalar, onun yaşam karşısındaki hüznüne ve eksiklerine karşılık tıpkı hayal kurmak gibi bir kaçış yoludur.

Şişli, Sıracevizler Sokağı’ndaki Kervan, Nişantaşı, Valikonağı’ndaki Konak, Osmanbey’deki Site ve Gazi, Beyoğlu’ndaki Fitaş, Dünya, Emek, Alkazar, Yeni Melek, Yeni Ar; Elmadağ’daki Şan, Pangaltı’daki Tan, Şişli’deki Kent, onda en çok iz bırakan sinemalardır.

³⁹² Mario Levi, **a.g.e.**, s. 126-127.

³⁹³ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 130.

Her hafta, yeni gelen filmi görmek, sosyal yaşamın da bir parçası olmak demektir. Çünkü tıpkı bugün ‘ertesı gün’ yapılan dizi sohbetleri gibi, gidilen filmler sonradan komşular ve arkadaşlar arasında kritik edilir. Filmı görmemiş olmaksı kişıye bir tür eksiklik ve dışlanmışlık hissi verir. Aynı sebeple, ‘kombine sinema bileti almak’ bu dönemin sosyal hayatının önemli alışkanlıklarındandır.

Kimi yıkılan, kimi kapanan, girdikleri hayatlar düşünöldüğünde türlü anılarla ardında onlarca fotoğraf bırakmış olan sinemalar değildir sadece değışen, radyolar ve dinlenen programlar da bu değışimden nasibini almıştır:

“Orhan Boran’ın sunduğu “Tek mi, Çift mi” yarışma programında da, Zeki Müren’in belki biraz ağdalı, ama çok etkileyici Türkçesiyle yaptığı sohbetlerle de, şarkıların dinleyenleri farklı yerlere çağırđıđı “Plaklar Arasında”, babaannenin çok sevdiği “Beraber ve Solo Şarkılar” programlarında da, dedenin kaçırmamaya özen gösterdiği “Ajanslar”da da, radyo tiyatrolarında da, “Arkası Yarım”larda da o kadar farklı, duygusal coğrafyanın yollarını çizmiş an yaşanmıştı ki...”³⁹⁴

Boğaz’ın Avrupa yakasındaki kıyısında ‘gezintisine’ devam eden Levi, Boğaz’ın sırtlarına çok yakıştırdığı erguvanları, Tarabya Oteli’ni -anneanesi ve dedesinin deyişıyla Tokatlıyan’ı- hatırlar. Tarabya onda Rumlarıyla, hatta diliyle de Rumca kalmış bir mekândır. Hatta eski adıyla “Therapia”dır. Bu fotoğraf da İstanbul’un kaybolmuş manzaralarından ve neredeyse silinmiş dillerinden birini taşır. Rumeli Hisarı’ysa onda ilk kez pizza yediği restoranla kalır. Pizzanın lezzetli ya da lezzetsiz olmasıysa elbette önemli değildir, kaldı ki karşılaştırma imkânı da yoktur. Anıyı değerli yapansa yeni bir lezzetle tanışmış olmasıdır. Sarıyer ise onda yine bir başka lezzetle, Karaköy Börekçisi’yle kalacaktır. Bu böreği lezzetinin yanında unutulmaz yapansa arabanın kıyıda bir yere park edilmesi, oraya servis edilen çaylarla birlikte denize karşı yenmesidir...

“Börek, çay ve deniz... Şehrin kıyıları bu kadar dolmamıştı henüz. Etraf daha mı sessizdi gerçekten? Bazı sesler daha mı çok duyulabiliyordu? Dalgaların sesi, martıların sesi...”³⁹⁵

Anadolu yakasının Boğaz Hattı’na geçtiğinde ilk mekânı, Levi için Yahudi kimliği açısından da özel olan Kuzguncuk’tur. Burası Yahudilerin İstanbul’daki en eski yerleşim yerlerinden

³⁹⁴ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 276.

³⁹⁵ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 180.

biridir ve semtteki Beth Yakoov Sinagogu halen çokça tercih edilen bir sinagog olarak varlığını sürdürmektedir. Sinagogla bağın sürmesiyle anıların canlı tutulmasına imkân verir. Bu mekân, Levi'nin çokça kullandığı mekân-dil ilişkisi bağlamında 'Eski İspanyolca'nın ruhunu taşır... Boğaz hattında bir başka büyüleyici mekân Beylerbeyi'dir. Burayı mekânın değişimiyle değil, kendi hayatındaki insanların değişimiyle anar... Mekân küçük farklarla benzer bir duyguyu vermekte, fakat Levi farklı günlerden ve hayatlardan geçmektedir. Kandilli de, kişisel hikâyesiyle bağlantılı olarak onda böyle bir yere sahiptir. Şimdi nasıl olduğunu, değişip değişmediğini bilmediği bir köşesinde yaşadığı bir hikâye onda iz bırakmıştır. Fotoğrafsa elbette hâlâ çekildiği andaki gibidir...

Levi'nin hem bir yazar hem de bir okur olarak kurduğu edebiyat-mekân ilişkisi en çok Boğaz Hattı'nda kendini gösterir. İstanbul'u daüssılayla anarken Yahya Kemal'in şu dizelerini tekrarlar:

“Kandilli yüzerken uykularda... Mehtabı sürükledik sulara... Bir yoldu parıldayan, gümüştən... Gittik... Bahsaçmadık dönüştən... Gitmiş kayboluruz uzakta... Rüya sona ermeden şafakta...”³⁹⁶

Zamana yenik düşen Boğaz mekânlarından Göksu Deresi ile ilişkili olarak andığı bir başka yazar Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf'tur.

“Göksu Deresi çoktan teslim olmuştu. O yasak aşkın hikâyesinde, Adnan Bey ile Bihter'in tekne gezisine çıktıkları o günün izlerini de orada boş yere aradın. Mehmet Rauf'un bıraktıklarıysa bir efsanenin içinde kaybolmuş gibi uzaktı...”³⁹⁷

Levi, Boğaz'daki yolculuğunda Edip Cansever'e de uğrar.

“Edip Cansever'i Bebek'te, Şadırvan'a koysaydın daha iyi olmaz mıydı? Olurdu, mutlaka olurdu. Ama o şiiri yeni okumuştun. O günlerde, tam da o günlerde. Ya da artık öyle hatırlamak istiyorsun. Ahmet abi, güzelim, bir mendil niye kanar... Diş değil, tırnak değil, bir mendil niye kanar... Mendilimde kan sesleri...”³⁹⁸

³⁹⁶ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 192.

³⁹⁷ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 193.

³⁹⁸ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 195.

Boğaz'ın vazgeçilmez eşlikçisi balıklarına da daüssıla duymaktadır. Bu özel suların lezzetli bir yiyeceği olmasının ötesinde balık, şehrinin simgelerinden biridir de. İşte Levi'nin daha önce de değindiğimiz üzere 'şehrin hafızası' derken bahsettiği böyle bir şeydir...

“Hafıza dediğin, insanları bazen nerelere götürmezdi ki... Bu hikâyedeki hafıza çok derinlere kök salmış görünüyordu üstelik. Şehrin sana bir yüzünü daha gösteriyor, o kadar sevdiğin balık, yine o satırlarda kalanlara bakacak olursan, sadece anlarından, ya da karşılaşabildiklerinin anlattıklarından değil, sularının çok uzak bir tarihinden, çağlarından da geçiyor, sana eski Bizans sikkelerinden bile gülümsüyordu. Byzas'ın buraya yerleşmesinde etkili olduğu da rivayet ediliyordu, Boğaz'ın ve Haliç'in balıkla kaynadığı da.”³⁹⁹

Lüfer, palamut, levrek, kalkan, mersin füme, palamuttan yapılan lakerda, çiroz ve likorino, lezzetleriyle İstanbul'un yemek ve meze dünyasına damgasını vurmuş balıklardır. Günümüzde bu balıkların, şehrin dünden bugüne hafızasındaki ve yaşam kültüründeki yerini çok az insan bilmekte, dahası aynı lezzette ve özende yapılmış örnekleriyle karşılaşmak her zaman mümkün olmamaktadır. Kaldı ki Levi'nin daüssıla duyduğu sadece bu balıklar değildir. O balıkların satın alınma ve pişirilme ritüelleri, sofralar, yemeğin paylaşıldığı insanlar... Hepsi bir bütün olarak hafızasındaki 'fotoğraf'ta durmakta, İstanbul'un bir başka daüssıllı kayıp parçasını oluşturmaktadır. Levi bu kayıp parça karşısında da tabiri caizse 'elde kalanlarla' avunmaya, başka bir bakış açısıyla kendini kandırmaya çalışır:

“Lakerdanın kılıçığı, Boğaz'ın yüzyıllar öncesinden gelen kokusuyla şehrinin kaybolan, tam kaybolmasa da kılık değiştiren sokaklarında, insanın boğazında bir yerlere saplanıyor değil mi? Kılıçık öyle yumuşak da değil üstelik. Ne yapılır... Yaşanabilen yaşanıyor yine. Şehirde, giderek azalmaya yüz tutsa, birçok balık restoranında hak ettiği özenle sofraya getirilmese de, iyi lakerda bulmak hâlâ mümkün.(...) Bu lezzetin duygusunu bilenlerin bir yerlerde durduklarını bilmek de...”⁴⁰⁰

Yukarıdaki satırlarla bağlantılı olarak Levi'nin hemen hemen tüm eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de geçmişle kurduğu bağlantıda salt görsel unsurları kullanmadığını, koku ve lezzet tasvirlerine, özellikle de yemeklere geniş yer verdiğini görürüz. Onun daüssıllası biraz da bu kaybedilen tatlara, yemeklere yöneliktir. Dahası en önemli kültür değerlerinden biri olan 'yemek' aracılığıyla mekânla ilişkisini daha da derinleştirir. Nitekim söz konusu edebiyat

³⁹⁹ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 203.

⁴⁰⁰ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 209.

yahut çok daha basit anlamda ‘anlatma’ eylemi olunca, tatların hafızasındaki yerinden bahsetmeden geçemez.

“Belki de tarihin eski yıllarında kaybolmuş başka tatlar... O tatlara da birçok kez hem başka insanlar, hem de başka satırlar için dönmüştün. Şehrini daha derinden hissetmek için onları görebildiğince görmen, anlatabildiğince anlatman gerekiyordu ya... Bu tatlar senin mirasındı, bu hikâye de sende hep birilerini doğurmuştu.”⁴⁰¹

Yine yemeklerle de ilişkili olarak, Levi’nin çocukluğuna denk gelen altmışlı yıllarda İstanbul’da bir takım batılı denilebilecek adetler yaşanmaktadır. Aşağıda alıntıladığımız bu bölüm, bugünden İstanbul mekânına bakışta çokça ‘yabancı’ bir resmi gözler önüne serer. Hatta bir masal sahnesi olduğu bile düşünülebilir. Şöyle ki:

“Porselen fincanlarda içilen, tabağında mutlaka ince bir limon dilimi bulunan bergamut esanslı çaylar için kurulan sofraların fotoğraflarınıysa ancak hayalinin ve tarih duygunun yardımıyla yaşadığın zamana getirebiliyorsun. İçi ceviz dolu ayçöreklerini, sana öğretildiği adıyla kruasanları, sakızlı paskalya çöreğini, “pate dö fus” sözleriyle hafızana kazınmış kaz ciğerini, yerli yapım İtalyan salamını, üzerlerinde fırında erimiş kaşar peyniri bulunan pastane ekmeklerini belki de bu nedenle o beyaz, kolalanmış, lekelemekten çok korktuğun örtünün üzerinde görmek istiyorsun. O günlerde o tatların tümü bu şehre aitti, bu şehrin yerlilerinin emeği ve zamanın öğrettikleriyle her geçen gün eksilen insanların damak tarihlerindeki yerlerini almıştı...”⁴⁰²

Böylece yemekler, İstanbul mekânının başrol oyuncularından biri haline gelir. ‘Yemek’, ‘tarih- kültür’ birlikteliğini anlatma, aktarma ve yaşatmada Levi’nin vazgeçilmezleri arasındadır. Nitekim onun İstanbul’u, sofralar ve yemekler olmadan düşünülemez...

“Koku dünyanın birçok bahçesinden gelebilir. Ayrıntılara girmeye çalışalım öyleyse. Biraz kuzu pirzolası, biraz da kekik kokusu desek? Buna soğan, ekmek içi, karabiber, köfte baharıyla da yoğrulmuş köfteleri, tereyağlı pilavı, çoban salatasının kokusunu da eklessek, tarihimizin bir yerlerden biraz çam ağacının kokusunu koysak, en nihayetinde de sönmeye yüz tutmuş kömürlerin korunda yavaş yavaş, mutlaka bakır cezvede köpüklü bir kahve pişirsek?

⁴⁰¹ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 78.

⁴⁰² Mario Levi, **a.g.e.**, s. 43.

Koku o zaman İstanbul olur mu? Tüm kokular iç içe girmiş, birbirini tamamlamışsa, ayrılmaya artık gönül indiremiyorsa...⁴⁰³

Okka gülünden yapılan gül reçeli sadece tadıyla değil, pişerken eve yayılan kokusuyla da hafızasında yer etmiştir. Dahası okka gülleri alınmalarından, kesilerek ayıklanmalarından, pişirilmelerine, yani sofraya gelmelerine dek geçen süre içinde bir ritüelin parçası olur. Bu sebeple daüssılanın sadece yemeğe değil bütün bu ritüele/ritüellere yönelik olduğu söylenebilir.

“O insanların sofradan çoktan kalktıkları ve artık dönmeyecekleri bilinince, hatırlanınca... Yemeklerin, tatların tarihi, insanların bıraktığı tatların da tarihi değil miydi? Sudak, bulunamadığı ya da alınamadığı günlerde levreğin yerini bir yere kadar tutabilir, haşlandıktan sonra, o mayonezin içinde o beklenen tadı verebilirdi. Kalkan her zaman mısır unuyla kızartılmayabilirdi. Ama giden insanların yerine, o fotoğrafların duyurdukları karşısında başkalarını koymak hiç kolay değildi. Tek çare zamanın akışında başka fotoğrafların içine girmeyi denemektir, göze almaktır. Bunu yaptın, elinden geldiğince yaptın.”⁴⁰⁴

Yukardaki satırlarda Levi'nin, İstanbul daüssılası çok yoğun olmasına karşın umudu elden bırakmamaya, iyimser bakmaya, kaybolanların ya da kaybedilenlerin yerine başka yeni fotoğraflar koymaya çalıştığını görürüz. Her ne kadar bu yeni fotoğraflar onu avutmasa da... Levi'nin İstanbul daüssılası ele aldığımız pek çok unsurla bir yapbozun parçalarına benzetilebilir. Parçaların bir araya gelmesiyle oluşan resmin ya da Levi'nin değişimiyle fotoğrafın İstanbul'un batılı yüzünü yansıttığı görülür. Şişli, Feriköy, Nişantaşı, Beyoğlu gibi semtler ve bu semtlerde yaşayan Yahudi, Rum, Levanten ve Süryanilerin şehre kattıkları batılı alışkanlıklar, diller, yemekler ve geleneklerle, özlediği şimdikinden çok farklı bir İstanbul'dur. Fakat Levi, her ne kadar kendi tarihinde İstanbul'un batılı yüzünde yaşasa da, başından beri değindiğimiz üzere şehrinin biraz doğu biraz batı demek olduğunu es geçmez, dahası şehrine daha derinden dokunabilmek adına özellikle vurgular:

“Doğudaki batı, batıdaki doğu. Bizans'ın farklı yerlere bakan çift başlı kartalı gerçeği bize hatırlatmıyor muydu? Biz aslında biraz Bizans biraz da Osmanlı değil miydik?”⁴⁰⁵

⁴⁰³ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 329.

⁴⁰⁴ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 219.

⁴⁰⁵ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 13.

Levi için Boğaz, daha önce de belirttiğimiz üzere edebiyatçılar aracılığıyla daha derinlemesine tanıdığı ve duyumsadığı bir dünyanın izlerini taşır. Dahası Boğaz'da, hayatından geçmiş kimi aşk hikâyelerinin bıraktığı anlamlar vardır. Kayıp insanlarıyla bu durum bir başka daüssılaya da sebep olur. Çünkü değişim değişimdir ve mekânla insan bu kadar özdeşleşmişken, yaşanan hikâyeler ancak paylaşılan insanlarla daha özel anlamlarını bulabilir. Nitekim şehrin insanlarının da, arkadaşların, dostların, sevgililerin de gidişi ona aynı daüssılayı yaşatır. Çünkü İstanbul, Levi için fiziki özelliklerinin yanında insanları, hikâyeleri ve elbette 'hafıza'sıyla bir bütündür. Daüssılasında da insan ve mekân tüm unsurlarıyla birbirine karışır... Sonuç olarak diyebiliriz ki Levi'nin İstanbul daüssılası aşağıdaki kendi satırlarıyla şöyle özetlenebilir:

“İnsan bir daha göremeyeceklerini böyle hep iyi hatırlamak istiyor ve daha çok özlüyor ya... Mekânlarla ilişkilerimiz insanlarla ilişkilerimizden hiç de farklı değil aslında. Bir beraberliği paylaştıklarımızın kıymetini, beraberlikler iyi kötü devam edebildiği sürece, her zaman bilemeyebiliyorsunuz. Ama ölüm geldikten sonra... Ayrılık kapıyı çalınca... (...) Yokluğun duyurduğu eksikliğe yine de sarılmak istersiniz ama. O eksiklik sizin için ordadır. Yalnızca sizin için... Tüm hakikiliği ve kanırtıcılığıyla...”⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Mario Levi, **a.g.e.**, s. 252.

5. SONUÇ

Mekân-kültür-kimlik bağlamında İstanbul daüssılasına odaklı bu çalışmada, Abdülhak Şinasi Hisar ve Mario Levi'nin, her ne kadar farklı zamanların ve İstanbul'un farklı köşelerinin insanları olsalar da pek çok ortak noktada buluştukları görülmüştür. 'İstanbul daüssılası' şemsiyesi altında toplanabilecek bu ortaklıklar ve elbette farklılıklar, aşağıda karşılaştırmalı bir bakış açısıyla sıralanmıştır:

a) Geçmiş, Değişim, Yabancılaşma

Hisar ve Levi'yi buluşturan temel ortaklığın 'geçmişe daüssıla' duymak olduğu söylenebilir. Geçmiş daüssılasını getirense 'değişim'dir ki bu dinamik iki yazarın İstanbul daüssılasının temelini oluşturur. Her ikisinin de, dahası elbette kahramanlarının da değişim karşısında yaşadığı bir başka ortaklık 'yabancılaşma'dır. Eskiye doğru yol aldıkça artan, kendini daha çok hissettiren ve duyuran, hatta zaman zaman 'şimdi'den koparan bir yabancılaşma... Nitekim değişimle ilişkili yabancılaşma, her ikisini de çocukluğa, gençliğe ve 'yaşamayan', kendinden öncekini içeren, dinlenen, duyulan yahut keşfedilen bir zamana yöneltir. Örneklersek, Hisar'ın *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de, *Boğaziçi Mehtapları*'nda, *Boğaziçi Yalıları*'nda, Osmanlı'nın son şatafatlı günlerine, Abdülaziz Devri'ne ve 19.yy İstanbul'una, yani kendinden önceki neslin günlerine daüssıla duyduğu açıktır. Levi de *İstanbul Bir Masaldı* ve *İçimdeki İstanbul Fotoğrafları*'nda tam da Hisar'ın yaşadığı günlere denk gelen 20.yy'ın ilk yıllarına daüssıla duyar. Bu dönem onun *İstanbul Bir Masaldı* romanının da başlangıç yıllarıdır. *İçimdeki İstanbul Fotoğrafları*'nda ise dedesinin bu yüzyılın neredeyse tamamını yaşadığını ve ondan dinlediklerinin hafızasında adeta bir masal gibi saklı kaldığını öğreniriz. Yine tuhaf bir tesadüfle bu zaman aralığı Hisar'ın da ömrünün büyük kısmını geçirdiği zamana denk gelir. Öyle ki bu bakışla Levi'nin, Hisar'ın zamanına daüssıla duyduğu bile söylenebilir... Nitekim iki yazarın eserlerindeki İstanbul daüssılası -yaşanan geçmişin yanı sıra- yaşamayan bir geçmiş zamanı da içerir. Bu iki zaman da ortak bir noktada buluşur: Osmanlı günlerinde...

b) Osmanlı Özlemi

Osmanlı'nın özlenmesi öncelikle 'imparatorluk vatandaşı' olmakla bağdaştırılabilir. İmparatorluk, hem güç sahibi olmanın hem de değişik din ve ırktan insanların bir arada, aynı çatı altında yaşamasının göstergesi gibidir. *Boğaziçi Mehtapları*'nda Hisar, yalı hayatına

değirirken buradaki değişik din ve kökenden insanları saydıktan sonra bu yapının Osmanlı'nın bir minyatürü gibi olduğunu söyler. Levi de *İstanbul bir Masaldı*'da Asmalı Mescit, Beyoğlu, Tünel, Kuledibi, Halıcıoğlu, Şişli gibi semtlerdeki yaşıntıyı anlatırken buradaki Yahudi, Rum, Ermeni, Levanten ve diğer unsurları, genel nüfus içindeki o günkü yoğunluklarını özellikle belirtir. Cumhuriyet sonrası bu yapının yukarıda saydığımız unsurlar bağlamında giderek azalan bir seyir izlediği vurgulanır. Daha özel bir bakışla, örneğin *İstanbul Bir Masaldı*'nın kahramanlarından Nesim, Cumhuriyet'in kurulduğu günlerde Osmanlı kimliğine, dolayısıyla da 'kendine' ihanet edeceği duygusuyla Fransa'ya göçer. Hisar'ınsa sık sık Osmanlı'nın geniş topraklarından, yönetim şeklinden, şatafatından, dönemin kadınlarının 'bütün bir imparatorluk zamanının' terbiye ve eğitiminden geçmişçesine davranışlarından, tutumlarından bahseder. Hisar, İstanbul'u bütün bu imparatorluk zamanından süzölmüşçesine görür. Levi ise İstanbul mekânı üzerinden imparatorluk zamanına dalar. Her ne kadar ortak bir sonuca hizmet etse de iki yazar arasında bir başka farklılık da burada ortaya çıkar. Yukarıdaki örnekteki gibi göndermelerde Hisar çoğu kez 'zaman'ı taşıyıcı unsur olarak seçerken Levi ise öncelikli olarak mekâna yönelir. Yani 'geçmiş' kavramının içinde yer alan zaman-mekân-insan öğelerinden; Hisar 'zaman'dan mekâna yönelirken, Levi mekândan yola çıkar. Dahası Hisar daha çok zamanın bellek sahibi olduğunu vurgularken, Levi mekânın belleği üzerinde durur. Fakat şunu da söylemeliyiz ki yol alış şekilleri farklı olsa da varılan yer, yani İstanbul daüssılası ortaktır.

c) Çocukluk Günleri, Masalsılık

Levi ve Hisar'da, başta söz ettiğimiz 'geçmiş' bağlamında çocukluk ve ilk gençlik günlerine, o günlerin İstanbul'una daüssıla duyulması ortaktır.

Hisar, Çamlıca, Boğaziçi ve Büyökada'da geçtiği şeklinde özetleyebileceğimiz bu günlere mekân-insan bağlamında 'hastalıklı' olarak tarif edebileceğimiz biçimde bağlıdır ve daüssıla duyar. Ona göre o günler bir daha erişilmeyecek, erişilemeyecek derecede güzel, büyüü ve kutsaldır. Bu sebeple o günlere dair her ayrıntı, gerek içeriğiyle gerekse Hisar'ın şiirsel bir tat veren üslubuyla adeta bir masalın parçasıymışçasına aktarılır. Bu aktarım şekli, çocukluk dünyasının artık çok uzakta kalmış olmasından ve bu dünyanın aradan geçen zaman boyunca özenle saklanıp adeta takılınmış biçimde yinelenmesinden kaynaklanıyor olabilir. Burada çocukluk dünyası İstanbul'suz düşünölemez. Yani, İstanbul daüssılası çocukluk daüssılasını da kapsar. Öyle ki, Hisar o günlerin bitmesiyle kendini adeta cennetten kovulmuş hisseder. Bu bağlamda Cennet-daüssıla ilişkisini birçok kez açıkça dile getirir. Dahası Hisar'ın İstanbul

daüssılasının bitmesi, yine bu bakış açısıyla ancak ölümle ve ölümden sonrasında mümkündür. Yani çocukluk, ilk gençlik zamanının İstanbul'una, ancak cennete gitmesi durumunda kavuşabilir. Bu bakış açısıyla Hisar adeta gerçeküstücü bir yaklaşımla içerikte ve üslupta masalsi bir çizgi tutturmuştur.

Levi ise çocukluğunun ve ilk gençliğinin İstanbul'una daüssıla duymakla birlikte mekânın dışında kişisel olarak hüznü geçen o günlerin bitmesinden memnun görünür. Yani özlediği, daüssıla duyduğu çocukluğu, ilk gençliği değil, -belki de artık bir yetişkin olarak yaşamayı arzuladığı- doğrudan doğruya o günlerin İstanbul'udur. Fakat Levi'nin eserleri de çalışmamız boyunca birçok kez dile getirdiğimiz üzere içerikte ve üslupta masalsi özelliklere sahiptir. Ondaki masalsilik öncelikle dünün -anlattığı günlerin-, bugünden -eserin yazıldığı günlerden- farklılığından ileri gelir. Yani anlatılanların birebir doğru olduğu varsayıldığında, ortaya bugünden çok farklı bir resim çıkmakta, nitekim 'kahramanları' dahi kendilerine 'her şeyin bir masal olup olmadığını sormaktadır.' *İstanbul Bir Masaldı* ismi de doğrudan doğruya bu türlü bir gönderme içerir. Yine Hisar'dan farklı olarak Levi'nin İstanbul daüssılasında başta da belirttiğimiz üzere dönmek istenen bir çocukluk, gençlik yoktur, her ne kadar mekâna kavuşma isteği olsa da. Geçmişin bittiği, 'değişimin' gerçekleştiği acı verse de yazar tarafından kabullenilmiştir. Hisar'daki gibi bir imkânsızlık duygusu içinde ancak ölümle kavuşulabilecek, cennete varıldığında yeniden yaşanabilecek bir mekân daüssılası yoktur. Hatta *İçimdeki İstanbul Fotoğrafları*'nda açık açık İstanbul'a dair dün ve bugün yüzleşmesi yapılır. Levi'nin İstanbul daüssılasını, mekân-zaman-insan ilişkisi içinde ele alması -bireysel daüssılasıyla birlikte- bir mirası taşıma, yaşatma, aktarma duygusundan ve sorumluluğundan ileri gelir. Bu durumun onun İstanbullu kimliğinin yanı sıra Yahudi kimliğiyle de, yani bu coğrafyanın artık azalmakta, hatta dün düşünülduğünde belki de yüz sene sonra bu topraklarda yok olacak bu cemiyetin kültür değerini ve varlığını aktarmayla da ilişkili olduğu düşünülebilir. Bu anlamda anlatıcı kahramanının *İstanbul Bir Masaldı*'da Mösyö Jak'tan dinlediğini söylediği hikâyeleri ya da Levi'nin *İçimdeki İstanbul Fotoğrafları*'nda dedesinin İstanbul'a ilişkin ona anlattıklarını aktararak 'yaşatma' çabasında olduğunu söyleyebiliriz. Aynı bağlamda Levi, eserlerinde İstanbul daüssılasından bahsederken çocuklukla 'hatırlıyorum' demeyi, Hisar ise -özellikle de daüssılasının dayanılmaz boyutlara geldiği anlarda- 'unutamıyorum!' demeyi tercih eder.

Ayrıca Levi, yine İstanbul'a yaklaşımında, geçmişle iplerini bugünkü kadar koparmayan bir İstanbul mümkün müdür, sorusunu akla getirir. Dahası dünü anlatma ve yaşatma isteği düşünülduğünde, Levi'nin bir yazar olarak hem misyon sahibi hem de son derece yapıcı bir

tavır içinde olduğunu görürüz. Her ne kadar değişim karşısında İstanbul'a yakıştırdığı, dahası duyumsadığı en güçlü duygu 'hüzün' olsa da... Üstelik Levi'nin bu tanımı Hisar'a uzak değildir. O da *Boğaziçi Yalıları*'nda yalıların zamana direnemeyişi karşısında onlara en çok bu duyguyu yakıştırır.

d) İstanbul'da Farklı Medeniyetler

Hisar ve Levi, İstanbul'un her bir semtiyle farklı farklı medeniyetlere, hatta 'diyar'lara sahip olduğu konusunda da hemfikirdir. Hisar Çamlıca, Boğaziçi, Beyoğlu, Büyükkada mekânlarının üzerinde özellikle durur. Bunlardan Çamlıca milli hüviyeti ve Müslümanlığı; Beyoğlu eğlence hayatını, kültürel faaliyetleri, insanlarıyla Alafrangalığı; Boğaziçi yalılarıyla zarafeti, mehtabıyla aşkı ve daüssılayı, dahası alafrangalıkla alaturkalığın iç içeliğini; Büyükkada'ysa tabiatı ve daha çok alafranga yaşayışı temsil eder. Levi ise çoğunlukla, halkının büyük bir bölümünü Yahudi, Rum, Ermeni ve Levantenlerin oluşturduğu Asmalı Mescit, Galata, Kuledibi, Beyoğlu, Şişli, Hasköy gibi semtlerle, Nişantaşı ve Boğaz Hattı'nı; Caddebostan, Süreyya Plajı gibi sayfiye yerlerini, nitekim gerek sosyal yaşantısı, gerek alışkanlıkları, gerekse kültürüyle batılı bir İstanbul'u anlatır. Böylece bu mekânlar onların daüssılasının odağını belirler.

Yani genel bir bakışla Osmanlılık kimliği mirası altında buluşan bu iki yazardan Levi'nin İstanbul'a beş yüz yıl önce İspanya'dan göçmüş Yahudi kimliğiyle batılı, Hisar'ınsa -çokça koyu olmamakla birlikte- özellikle de *Çamlıca'daki Eniştemiz* eseri bağlamında Müslüman bir pencereden İstanbul'a baktığı söylenebilir. Bu iki yazarın iki farklı pencereden bakarak aynı noktada, yani İstanbul daüssılasında buluşmaları ise İstanbul'un, tezimiz boyunca pek çok kez vurguladığımız üzere çok kültürlü, çok dinli kozmopolit yapısıyla birebir uyuşur.

e) Yemekler, Tatlar, Kokular

Levi ile Hisar'ı buluşturan bir başka ortaklık geçmişe yaptıkları bu yolculukta kimi mekânlara, anlara ve anılara; yemekler, tatlar ve kokular aracılığıyla varmaları olarak değerlendirilebilir. Yani yemek, özellikle de Levi için mükemmel bir çağrıştırıcıdır. Onun için şehrin sokakları, taşıdıkları, geçip giden, evlerden süzülen, çoklukla da davetkâr kokular ve tatlarla özdeşleşmiştir. Çocukluğuna dair anılarında da özel günler yahut hafta sonları ailece paylaşılan sofralar; dahası yemek tercihleri malzemelerin alımından sunumuna dek birer ritüelmişçesine geniş yer tutar. Yemeği İstanbul'un en önemli kültür değerlerinden biri olarak görür. Balıkçılar, mezeciler, köfteciler, hatta mısırçılar bile ondaki İstanbul'un ve

daüssılasının hatırı sayılır parçalarındandır. Levi yemekler üzerinden İstanbul'la ilişkisinde her ne kadar batılı bir anlayış benimsese de 'yerelliği' hepten elden bırakmaz. Hisar'sa genel bir bakışla yemekleri kahramanlarının hayat tarzlarını anlatmada birer gösterge olarak kullanır. Örneğin *Fahim Bey ve Biz* romanında Fahim Bey küflü peynir sevdasının altı çizilerek 'Alafranga meraklısı' biri olarak tanıtılır. Eşi Saffet Hanım'sa mangal merakıyla daha doğulu bir çizgide Alaturkalığın temsilcisi gibidir. Nitekim Hisar'ın mekân-kültür-yemek üçlüsünü kahramanlarını kurmada kullandığı söylenebilir. Dahası İstanbul'un semt semt meşhur ürünlerini saymayı es geçmez. Bu da sebze, meyve ve yemeklerin mekâna kazınmışlığıyla ilgili ortak bir gösterge olarak değerlendirilebilir.

f) Edebiyatla Derinleşen İstanbul

Hisar ve Levi arasında bir başka ortaklık ise iki yazarın da kendinden önceki edebi gelenekten yazarlarla İstanbul bağlamında buluşmaları ve bir ruh birlikteliğine girmeleri şeklindedir. Örneğin Hisar bu birlikteliği, belki de aynı zamanda bu geleneği sürdürme sorumluluğunu, Namık Kemal, Sami Paşazade, Recaizade Mahmut Ekrem gibi yazarlar ve eserleriyle yaşar. Hatta eserlerinde onlara, onların İstanbul'la ilişkilerine zaman zaman atıfta bulunur. *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de Eski Çamlıca'yı bu yazarlar ve eserleriyle daha iyi tanıyıp hayran olduğunu söyler. Levi de aynı birlikteliği Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Veli, Cemal Süreya, Edip Cansever ve Sait Faik gibi yazarlarla yaşar. O da *İçimdeki İstanbul Fotoğrafları*'nda yaptığı alıntılarla İstanbul'la ilişkisinin biraz da bu yazarlar ve eserleri aracılığıyla ilerlediğini ve derinleştiğini vurgular. Nitekim Hisar da Levi de, hem İstanbul'la hem de edebiyatla ilişkilerinde bir ekolü, edebi bir geleneği devam ettiren, adeta bunu bir misyon bilerek kendi dönemleri ve zamanları çerçevesinde eserlerine yansıtan yazarlardandır.

Sonuç olarak, karşılaştırmalı bir bakış açısıyla ele aldığımız bu maddelerin ışığında Hisar ve Levi'nin eserleri, İstanbul daüssılasının sebepleri bağlamında temel dinamiklerde buluşmaktadır. Fakat bu daüssılayı 'yaşama' ve 'aktarma' konusunda farklı amaçlarla hareket ettikleri görülür. Dahası İstanbul'u tasvire yönelik üslup özellikleri 'masalsılık'ta buluşsa da, bu masalsılığı ortaya çıkaran faktörler yine farklılık taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Alver, Köksal: “Öyküde Mekân, Mekânda Öykü”, **Heceöykü Dergisi**, No :17, Hece Yayınları, İstanbul 2006, s.37-43.

Bachelard, Gaston: **Mekânın Poetikası**, Kesit Yayıncılık, çev. Aykut Derman, İstanbul 1996.

Beyatlı, Yahya Kemal: “Üç Tepe”, **Eğil Dağlar: İstiklâl Harbi Yazıları**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1970. S.316-322.

Bilgin, Nuri: **Kimlik İnşası**, Aşina Kitaplar, İzmir 2007.

Bourneur, Roland: **Roman Dünyası ve İncelemesi**, çev. Hüseyin Gümüş, KB Yay. Ankara 1989.

Cebeci, Oğuz: **Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri**, İthaki Yayınları, İstanbul 2013.

Cebeci, Oğuz: **Komik Edebi Türler; Parodi, Satir ve İroni**, İthaki Yayınları, İstanbul 2008.

Erkman-Akerson, Fatma: **Edebiyat ve Kuramlar**, İthaki Yayınları, İstanbul 2010.

Hacı Bayram Veli, **İlahi Taksim**, http://www.hacibayramiveli.com/hbv_eserleri.html (23.04.2014).

Harvey, David, **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul 1997.

Hisar, Abdülhak Şinasi: **Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği**, Yapı Kredi Yayınları, 3. Basım, İstanbul, Şubat 2013.

Hisar, Abdülhak Şinasi: **Boğaziçi Mehtapları**, Yapı Kredi Yayınları, 4. Basım, İstanbul, Nisan 2009.

Hisar, Abdülhak Şinasi: **Boğaziçi Yalıları**, Yapı Kredi Yayınları, 2. Basım, İstanbul, Şubat 2010.

Hisar, Abdülhak Şinasi: **Çamlıca'daki Eniştemiz**, Yapı Kredi Yayınları, 3. Basım, İstanbul, Şubat 2011.

Hisar, Abdülhak Şinasi: **Fahim Bey ve Biz**, Yapı Kredi Yayınları, 6. Baskı, İstanbul, Ağustos 2012.

Hisar, Abdülhak Şinasi: **Geçmiş Zaman Köşkleri**, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, Şubat 2012.

İnci Elçi, Handan: **Roman ve Mekân (Türk Romanında Ev)**, Arma Yayınları, İstanbul 2003.

Kanar, Mehmet: **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, Derin Yayınları, İstanbul 2003.

Koçu, Reşat Ekrem: **Osmanlı Padişahları**, Doğan Kitap, 6. Basım, Mart 2003.

Loglife Dergisi, İnternet Sayısı: Haziran 2007

<http://www.logilife.com.tr/Dergi/Sayi17/tarih.asp> (18.03.2014).

Levi, Mario: **İçimdeki İstanbul Fotoğrafları**, Doğan Kitap, İstanbul, 2010.

Levi, Mario: **İstanbul Bir Masaldı**, Doğan Kitap, 18. Basım, İstanbul, Şubat 2011.

Levi, Mario: **Karanlık Çökerken Neredeydiniz**, Doğan Kitap, 1. Baskı, İstanbul, Ocak 2009

Namık Kemal, **İntibah**, İnkılâp Yayınları, İstanbul.

Narlı, Mehmet: "Romanda Zaman ve Mekân Kavramları", **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, No:7, Balıkesir 2002, s. 91-106.

Özdemir, Yeşim: **Sait Faik Abasıyanık'ın Eserlerinde Mekân Olarak İstanbul**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006.

Recaizade Mahmut Ekrem, **Araba Sevdası**, Özgür Yayınları, 5. Basım, Eylül 2012.

Sayın, Şara: “Edebiyat ve Anımsama”, **Bellek, Mekân, İmge**, Multilingual Yayınları, İstanbul 2006, s. 37-41.

Schick, Irvin Cemil: **Batı'nın Cinsel Kıyısı**, çev. Savaş Kılıç ve Gamze Sarı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2000.

Şahin, Veysel: “Roman Tekniği Bakımından Yaban, **e-Journal of New World Sciences Academy**, Cilt: 2, Sayı: 3, s. 179-196.

Şenyıldız, Özlem: **Ahmet Hamdi Tanpınar ve Eduardo Mendoza'da Mekândan Öte Şehirler: Huzur'un İstanbul'u ile Mucizeler Kenti'nin Barcelona'sı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2009.

Tümertekin, Erol ve Özgüç, Nazmiye: **Beşeri Coğrafya: İnsan, Kültür, Mekân**, Çantay Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002.

Türk Dil Kurumu, **Büyük Türkçe Sözlük**: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts (29.4.2014).

Vikipedi; Özgür Ansiklopedi: http://tr.wikipedia.org/wiki/Ana_Sayfa (29.04.2014).