

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR'IN ESERLERİNDE
GEÇMİŞ VE GELECEK ZAMAN

Doktora Tezi

Mahfuz ZARİÇ

Ankara-2013

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR'IN ESERLERİNDE
GEÇMİŞ VE GELECEK ZAMAN

Doktora Tezi

Mahfuz ZARİÇ

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Nihayet ARSLAN

Ankara-2013

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR'IN ESERLERİNDE
GEÇMİŞ VE GELECEK ZAMAN

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nihayet ARSLAN

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Doç. Dr. Nihayet Arslan
Prof. Dr. Nurullah Çetin
Prof. Dr. Yakup Selik
Ayfer Neseim Karaca
Doç. Dr. Ayfer Yılmaz

Arslan
Çetin
Selik
Karaca
Yılmaz

Tez Sınavı Tarihi: 19.08.2013

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (... /... / 2013)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

Mahfuz ZARİÇ
İmzası

.....

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
KISALTMALAR	V
ÖNSÖZ	VI
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: ABDÜLHAK ŞİNASI HİSAR'IN HAYATI, SANAT HAYATI VE ESERLERİ	31
1.1. HAYATI	31
1.1.1. Ailesi	31
1.1.2. Çocukluğu ve İlk Gençlik Yılları	35
1.1.3. Öğrenim Yaşamı	40
1.1.4. İş Yaşamı	44
1.1.5. Ölümü	47
1.2. SANAT HAYATI	50
1.2.1. Yazdığı Dönemlerdeki Siyasî ve Edebî Ortam	50
1.2.2. Abdülhak Şinasi'nin İçinde Bulunduğu Yazar Çevresi ve Dergâh Dergisi	57
1.2.3. Sanat ve Edebiyat Anlayışı	61
1.2.4. Roman Anlayışı ve Romancılığı	69
1.2.5. Yazı Hayatı	87
1.2.6. Üslûpçuluğu	96
1.2.7. Şiirselliği	100
1.2.8. Mizahı	102
1.2.9. Eserlerinde Tür Tespiti Sorunu	106
1.2.10. Eserlerinde Anı İzlenimi Sorunu	115
1.2.11. Eserlerinde Otobiyografik İzler	119
1.2.12. Eserleri Arasında Metinlerarası İlgiler	123
1.3. ESERLERİ	126
1.3.1. Şiirleri	129
1.3.2. Romanları	134
1.3.3. Anı/Denemeleri	141
1.3.4. Anı/Biyografileri	161

1.3.5. Antolojileri.....	184
1.3.6. İnceleme Yazıları	192
1.4. KİŞİLİĞİ VE DUYGU DÜNYASI	199
2. BÖLÜM: ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR'IN ESERLERİNDE GEÇMİŞ VE GELECEK ZAMAN ...	219
2.1. ZAMAN BİLİNCİ	219
2.1.1. Bergson'da Yaratıcı Evrim/Evolution Créatrice Görüşü.....	225
2.1.2. Bergson'da Süre/Durée Düşüncesi	227
2.1.3. Zamanın Bütünlüğü ve Sürekliliği.....	229
2.1.4. Zamanın Göreceliği ve Anlaşılmazlığı	234
2.1.5. Zamanın Değiştirme Etkisi	237
2.1.6. Zamanın Unutturma Etkisi	245
2.2. TARİH BİLİNCİ	248
2.3. HATIRA BİLİNCİ	255
2.4. GEÇMİŞ VE GELECEK ZAMAN BİLİNCİ	258
2.5. ZAMAN MUHAFAZALARI.....	263
2.5.1. Sandıklar	263
2.5.2. Müzeler	264
2.5.3. Yazılı Eserler	266
2.5.4. Resimler ve Fotoğraflar.....	269
2.5.5. Musiki ve Şarkılar	271
2.6. ZAMAN DIŞI HÂLLER VE DÖNEMLER	273
2.6.1. Rüya	274
2.6.2. Hayal	283
2.6.3. Çocukluk ve İlk Gençlik	287
2.6.4. Delilik	293
2.6.5. İhtiyarlık	300
2.7. GEÇMİŞTEN GELECEĞE MEDENİYET	302
2.7.1. Abdülhak Şinasi'nin Eserlerinde Medeniyet Sorunsalı.....	305

2.7.2. Kuşak Çatışmaları	309
2.7.3. Düalist Kişilikler	313
2.7.4. Eski Hayat	320
2.7.5. Yeni Hayat	344
2.7.6. “Teşebbüsü Şahsî Âlemi” ve Diğer Tasavvurlar	350
2.7.7. Alaturkadan Alafrangaya	352
2.7.8. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e	356
2.7.9. Göstergebilim Açısından Abdülhak Şinasi’de Medeniyet Sorunsalı	359
2.8. İSTANBUL VE BOĞAZİÇİ MEDENİYETİ KAVRAMLARI	364
2.8.1. İstanbul Medeniyeti	367
2.8.2. Boğaziçi Medeniyeti	371
2.8.3. Semtler ve Mahalleler	375
2.8.4. Gayrimüslimler	381
2.8.5. Köşkler	384
2.8.6. Yalılar	387
2.8.7. Diğer Mekânlar	389
2.9. GEÇMİŞTEN GELECEĞE SANAT VE EDEBİYAT	390
2.9.1. Sanat ve Zihniyet	390
2.9.2. Edipler	394
2.9.3. İstibdat	397
2.10. GEÇMİŞTEN GELECEĞE DEĞERLER VE DEĞER YİTİMLERİ	408
2.10.1. Şiiriyet: Kâinatın Estetiği	410
2.10.2. Şiirsizlik: Estetik Değerlerin Yitirilmesi	411
2.10.3. Duyarlık	412
2.10.4. Duyarsızlık	422
2.10.5. Bilgelik	424
2.10.6. Bilgiçlik	426

2.10.7. Maneviyat ve Sevgi İklimi.....	428
2.10.8. Maddiyat ve Yalnızlık	433
2.10.9. İçe Dönük Nazarlar.....	438
2.10.10. Dışa Dönük Bakışlar	440
2.11. GEÇMİŞTEN GELECEĞE ÖZLEMLER VE ENDİŞELER	441
2.11.1. Ölümsüzlük Arzusu.....	441
2.11.2. Ölüm Korkusu.....	443
2.11.3. Ebedîyet Duygusu.....	446
2.11.4. Fanilik Hissi	447
2.11.5. Unutulma Endişesi	451
2.11.6. İnanma ve Güvenme İhtiyacı.....	454
2.11.7. Hâlden Kaçış.....	458
2.11.8. Geçmişi Yaşama ve Yaşatma Arzusu.....	460
2.11.9. Gelecekten Umutsuzluk	462
2.12. HAYALLERDEN HAKİKATE İNSAN.....	465
2.12.1. Yaşadığı Zamanın Dışında Olma	465
2.12.2. Bekleyiş ve Arayış İçinde Olma	467
2.12.3. Hayal Âleminde Yaşama	470
2.12.4. Hayal Kırıklıkları Yaşama	474
2.12.5. Aldanma, Avunma ve Tutunamama	478
2.12.6. Hakikatle Yüzleşme	481
2.12.7. Anlaşılmama	484
2.12.8. İnsanın ve Hakikatin Bilinmezliği.....	488
SONUÇ	492
KAYNAKLAR	503
ÖZET	510
ABSTRACT	511
DİZİN	512

KISALTMALAR

AHŞ	<i>Ahmet Hâşim: Şiiri ve Hayatı</i>
ÂİH	<i>Aşk İmiş Her Ne Vâr Âlemde</i>
akt.	aktaran
ANB	<i>Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği</i>
AÜ	Ankara Üniversitesi
BM	<i>Boğaziçi Mehtapları</i>
BY	<i>Boğaziçi Yalıları</i>
C.	Cilt
CHF	Cumhuriyet Halk Fırkası
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
ÇE	<i>Çamlıca'daki Eniştemiz</i>
Çev.	Çeviren
FBB	<i>Fahim Bey ve Biz</i>
GZF	<i>Geçmiş Zaman Fıkraları</i>
GZK	<i>Geçmiş Zaman Köşkleri</i>
hızl.	hazırlayan
İPL	<i>İstanbul ve Pierre Loti</i>
KM I	<i>Kitaplar ve Muharrirler I</i>
KM II	<i>Kitaplar ve Muharrirler II</i>
KM III	<i>Kitaplar ve Muharrirler III</i>
MEB	Milli Eğitim Bakanlığı
MEBİA	<i>Milli Eğitim Bakanlığı İslam Ansiklopedisi</i>
S.	Sayı
SCF	Serbest Cumhuriyet Fırkası
TBE	<i>Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi</i>
TDVİA	<i>Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi</i>
TM	<i>Türk Müzeciliği</i>
yay.	yayınlayan
YKV	<i>Yahya Kemal'e Vedâ</i>
YKY	Yapı Kredi Yayınları

ÖNSÖZ

Abdülhak Şinasi Hisar ve onun eserleri üzerine bugüne kadar pek çok yazı kaleme alınmıştır. Söz konusu çalışmaların bir kısmı, övgüye veya tenkide yaslanan öznel nitelikli denemeler ve inceleme yazıları; bir kısmı bilimsel nitelikli tezler, biyografiler ve makaleler; bir kısmı da eserlerinin sanatsal kurmaca metinler oluşlarını göz ardı edip yazarı bir hatıra yazarı, eserlerini ise anıya dayalı veya biyografik nitelikli romanlar ve denemeler olarak göstermiş yazılardır. Öncü yazar kişiliğiyle, modernist Türk edebiyatının köşe taşlarından olan Abdülhak Şinasi'nin romanları, makaleleri, eleştirileri, anı/denemeleri ve anı/biyografileri henüz bütün yönleriyle incelenmiş değildir. Postmodern Türk edebiyatı içinde avangart bir isim olan Abdülhak Şinasi'nin eserleri, araştırmacılara zaman düşüncesi, medeniyet buhranı, insanın bilinmezliği gibi konularda pek çok malzeme sunmaktadır.

Bu çalışmada, Mütareke yıllarından itibaren, düşünce ve edebiyat dünyasında etkileri görülen Bergson felsefesinden etkilenmiş olan Abdülhak Şinasi'nin inceleme yazılarında, anı/denemelerinde, anı/biyografilerinde ve romanlarında, zaman konusunun nasıl algılandığı; geçmiş, hâl ve gelecek zaman konularında hangi düşüncelerin ileri sürüldüğü; zaman kavramının hangi niteliklerine ve etkilerine dikkat çekildiği; zaman konusuyla sanat, medeniyet, insan, hakikat, mazi, hatıra ve tarih bilinci gibi konular arasında hangi ilgilerin gözetildiği; yenilik ve değişim konularına nasıl yaklaşıldığı incelenmektedir.

Tezin “*Giriş*” kısmında romanda modernizm konusuna ve roman türünün bizdeki tarihî gelişimine, Hisar ve Hisar'ın eserleri üzerine kaleme alınmış övgüye dayalı yazılara, eleştirel düşüncelere ve bilimsel çalışmalara yer verilmektedir.

“*Abdülhak Şinasi'nin Hayatı Sanat Hayatı ve Eserleri*” adını taşıyan birinci

bölümde, Abdülhak Şinasi'nin kendi yazılarından ve onunla dostlukları bulunduğunu söyleyen isimlerin hatıralarından faydalananarak yazarın hayatı, kişiliğinin oluşum süreci, siyasete ve inanca olan mesafesi, etkilendiği yazarlar, ilgi alanları, etkileşim içinde olduğu yazar ve edebiyat çevresi; yine özellikle yazarın metinleri esas alınarak Hisar'ın uygarlık, sanat, edebiyat, estetik tenkit, dil, roman, milliyetçilik, inanç, aşk gibi konulardaki görüşleri; yazılarında geçmişe dönük veya geleceğe yönelik olduğu dönemleri ve o dönemlerdeki yazılarının türleri; üslûbundaki şiirsellik ve mizahî yön; romanlarının ve diğer eserlerinin türlerinin tespitinde yaşanagelen kafa karışıklıkları; eserlerinin anı olarak algılanması sorunu ele alınmakta; son olarak eserlerinin türlerine göre genel bir tanıtımı yapılmaktadır.

“Abdülhak Şinasi'nin Eserlerinde Geçmiş ve Gelecek Zaman” başlığını taşıyan ikinci bölümde, Bergson'un zamana dair görüşleri ve bu görüşlerin Abdülhak Şinasi'nin eserlerindeki yansımaları; yazar olarak Hisar'ın, anlatıcıların ve roman kişilerinin zaman algılayışları, zaman kavramına atfedilen nitelikler, geçmiş ve gelecek zaman bilincinin insandaki etkileri, zaman bilincinin tarih ve millet bilinciyle ilgileri, zaman algısı ile insan ve hakikat algıları arasındaki ilgi ve paralellikler; bireysel müzeler olan sandıkların, millî sandıklar olan müzelerin, bireysel hafıza olan fotoğraflar ve resimlerin; evrensel hafıza olan kitapların, edebî eserlerin ve diğer başka sanat formlarının zamanı koruyup taşıyabilme işlevleri; rüyaların, hayallerin, deliliğin, çocukluğun, ilk gençlik dönemlerinin ve ihtiyarlığın zaman dışı hâller ve dönemler olarak görülmesi; medeniyet çatışmasının inanç ve medeniyet buhranına, kuşak çatışmalarının kişilik bölünmelerine ve düalist kişiliklere dönüşmesi; eski hayattan yeni hayata geçiş; ülkenin Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişi; alaturka ve alafranga algılar; Abdülhak Şinasi'nin yazılarıyla edebiyat dünyasına yalıları,

köşkleri, saz eğlencelerini ve yaşantılarıyla İstanbul ile Boğaziçi’ni bir medeniyet olarak kabul ettirmesi; geçmişten geleceğe sanat ve zihniyet değişimleri; bir insanî yanılğı olarak geçmişle özdeşleştirilen şiiriyet, duyarlılık, fedakârlık, nezaket, iyilikseverlik, acıma, bilgelik, maneviyat, sevgi, iç dünyaya önem verme gibi kimi değerlerin zamanla yitirilip yerlerini şiirsizlik, duyarsızlık, bilgiçlik, cahillik, güvensizlik, küçümseme, vefasızlık, kadirbilmezlik, riyakârlık ve maddiyatçılığa bıraktığı algısı; insanların ölümsüzlük arzusundan faniliğe, güvenme ve inanma ihtiyacından hâlden kaçışa, geçmişini yaşatma arzusundan umutsuzluklara doğru yaşadıkları, özlemler ve endişeler arasındaki gelgitleri; sürekli bir bekleyiş ve arayış içinde olmaları; geçmiş zaman insanların hayal âleminde yaşaması, hayal kırıklıkları yaşaması, hakikatlerle yüzleşmesi; geçmiş zaman insanların, yaşadıkları zamanın dışında olması hâli; anlaşılamamaları, zamana ve hayata tutunamamaları, aldanıp avunmaları, çoğu zaman kendilerini sürgün hissi içinde hissetmeleri ve insanın anlaşılmasının zorluğu konuları ele alınmaktadır. “Sonuç” bölümünde de elde ettiğimiz bulgulara yer verilmektedir.

Tezimizin adından başlayarak ana ve alt başlıkları belirlerken genel olarak, temeli dilbilimci Ferdinand de Saussure’e (1857-1913) dayandırılan ikili karşıtlıklardan¹ yararlanarak bir tasnif çalışmasında bulunduk. Metin merkezli hareket ettiğimiz tezimizin yazımında, yazardan yaptığımız alıntılar olabildiğince doğrudan aktardık ve bu durum çoğu kez bir zorunluluktan kaynaklandı. Çünkü

¹ “Kavramların ikili karşıtlıklar biçiminde sınıflandırılmasına yapısal düşüncede sık rastlandığı söylenebilir: sanki dilbilimcinin üst dili, betimlediği dizgenin ikili yapısını değişik bir düzleme indirgeyerek yansıtıyormuş gibi.(...) Çağdaş insan bilimlerindeki söylemde, ikili sınıflandırmanın üstünlüğünü incelemenin de kuşkusuz çok öğretici olacağını geçerken belirtelim.” (Barthes, 1979: 2, 3)

yazarın bir cümlesini, bir kelime grubunu veya bir kelimesini kendi bağlamından koparıp cümlelerimizle yoğurmak, yazarın eriştiği üslûp seviyesine bir müdahale olabilmekte idi. Bu doğrultuda gerek Abdülhak Şinasi’den gerekse başkalarından yaptığımız doğrudan alıntılar tırnak işareti içerisinde; alıntıların kaynağını ise genellikle cümle sonlarında gösterdik. Yaptığımız doğrudan alıntılarda kelime ve cümlelerin -bir kısmı bugün için bir yazım veya noktalama yanlışı olarak görülebilecek- imlalarına ve alıntılarda kullanılmış noktalama işaretlerine müdahale etmeyişimiz, tezimizde bir kelimenin birden çok yazım şekli ile yer alması, virgül işareti ile “ve” bağlacının birlikte kullanılması gibi bazı neticeler de doğurdu. Tezimizde kullandığımız ana ve ara başlıkların önemli bir kısmını da *Fahim Bey ve Biz* romanının son bölümü olan “*Fahim Beye Hitaplar ve Sualler*”den elde ettik. Artık bir ölü olan Fahim Bey’e sorular yönelten anlatıcı, aslında Fahim Bey hakkındaki düşüncelerinin bir dökümünü ve tashihini yapmaya; Fahim Bey’in ve yazarın “Biz” dediği diğer insanların hayat, zaman, insan ve hakikat gibi iç içe olan konuların anlaşılmasının güçlülüğünü hatta imkânsızlığını son bir kez izah etmeye çalışır.²

Tezin konusunun belirlenmesinde, sınırlarının tespitinde ve hazırlanması aşamalarında sistematik önerileriyle bana yol gösteren ve benden hoşgörülerini esirgemeyen hocam Doç. Dr. Nihayet ARSLAN’a, benden desteklerini esirgemeyen hocalarım Prof. Dr. Nurullah ÇETİN’e ve Prof. Dr. Nesrin TAĞIZADE

² Romanın bu bölümünde değinilen ve tezimizin planında yer verdiğimiz belli başlı konular şunlardır: Zamanın etkileri, insanî aldanişlarımız ve bölünmüşlüğümüz; hülyalar, hayaller ve zamanla olan münasebetimiz; hayatın pek çok alanındaki zıt kutupların, düalist durumların nihayetinde bütünü oluşturduğu gerçeği; geçmiş zaman ve gelecek bilincinin insan hayatına etkileri; roman kişileri için çoğu zaman hayatın bir hayal, ölümün ise nihai hakikat olması ve inanma ihtiyacı.

KARACA'ya şükranlarımı sunuyorum. Son olarak çalışmalarım süresince bana sabır gösterip destek olan eşime ve çocuklarıma teşekkürlerimi sunuyorum.

Mahfuz ZARİÇ

Batman 2013

GİRİŞ

Abdülhak Şinasi Hisar roman, anı, deneme ve eleştiri yazarlığı bakımından Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın adından söz ettirmiş, çok yönlü, öncü ve üslûp sahibi yazarlarından. Türk modernist roman geleneğinin başlangıç noktası olarak kabul edilen Abdülhak Şinasi romanında modernist, yenilikçi, deneysel, Yeni Roman hatta postmodern roman anlayışlarının pek çok ilke ve uygulamalarını bulmak mümkündür.

Türk Romanının Tarihî Seyri ve Romanda Modernizm

Batı edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da roman türünün tarihî seyri ve gelişimi konusunda pek çok tasnif ve adlandırma denemesinde bulunulmuştur. Türk edebiyatında okunan ilk Fransız romanı, François Fénelon'dan Yusuf Kamil Paşa'nın 1862'de yaptığı *Telemak* çevirisi olur. Eser büyük bir rağbet görerek yedi yılda dört defa basılır. Victor Hugo'nun *Sefiller*'i (1862), Daniel Defoe'nin *Robinson Crusoe*'u (1864), Alexandre Duma Père'nin *Monte Kristo*'su (1871), Chateaubriand'ın *Atala*'sı (1872) gibi dünyaca tanınmış Fransız romanlarının çevirilerinin Türk edebiyatçıları üzerinde geniş tesirleri olur. Daha önceleri divan edebiyatının daha çok nazımla yazılmış hikâyelerini, halk hikâyelerini tanıyan Osmanlı aydını ve halkı, Batılı roman ve hikâyeye iki yoldan alıştırılır. Ahmet Midhat Efendi, Batılı hikâye ve romanı Türk halk hikâyeleriyle uzlaştırmaya çalışırken Namık Kemal, doğrudan doğruya Batılı roman ve hikâye tenkitlerini uygulamaya çalışır. Şemsettin Sami'nin Ahmet Midhat'tan sonra hikâye ve roman tarzını deneyen ilk kişi olduğunu belirten Türkolog Kenan Akyüz, Namık Kemal'in Ahmet Midhat'tan sonra ikinci mühim romancı olduğunu vurgular. Akyüz'e göre Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası* ile yanlış medenileşmeyi anlatan romanlar

silsilesini sürdürür. Nabizâde Nazım, Tanzimat Edebiyatı'nın son yıllarında kendini göstermeye başlayan realist ve natüralist eğilimin temsilcilerinden birisi olur. Bu dönemde romanlarıyla dikkat çeken diğer isimler, İstanbul'un alafrangalaşmış çevrelerini anlatan Mehmed Münci ve İslam Birliği düşüncesini ele alan Mizancı Mehmed Murad'dır. Servet-i Fünûn romancılarının ilk romanlarında romantizmin, sonrakilerde ise realizmin etkisi görülür. Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahid ve Ahmet Hikmet'in kaleme aldığı romanlardaki teknikler Tanzimat romanlarına göre daha moderndir. Servet-i Fünûn romancılarıyla aynı dönemde yazan Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ahmet Midhat'ın popüler roman tarzını sürdürür. Ahmed Rasim, kökten Batılılaşmaya muhalif kalır. Mehmed Celal, Mustafa Reşid, Fatma Aliye ve Mehmet Vecihi dönemin diğer hikâyeci ve romancılarıdır. Fecr-i Âti Edebiyatı Dönemi'nde hikâye, roman, makale ve deneme gibi çeşitlerde dil ve üslûp bakımından yapmacıklığa fazlaca düşüldüğü kabul edilir. Dönemin iki romancısı Cemil Süleyman ve İzzet Melih'tir. Millî Edebiyat Dönemi'nin romancı ve öykücülere ise daha çok hayata ve sosyal meselelere yönelir, yapma dil ve üslûbu bir yana bırakarak konuşma dilini ve üslûbunu hâkim kılmaya çalışır. Dönemin önde gelen temsilcileri; Halide Edip, Yakup Kadri, Refik Halid, Aka Gündüz, Ömer Seyfettin ve Reşat Nuri'dir. (Akyüz, 1995: 66-190)

Toplumun problemlerine cevap veremez duruma gelen divan edebiyatının doğurduğu bir ihtiyaçtan kaynaklanan ve medeniyet krizi ile başlayan Yeni Türk edebiyatı için Birol Emil üç hususiyet belirler: Modern Türk edebiyatı Avrupa'daki edebî akımları takip etmiştir; klasik divan edebiyatı, halk edebiyatı ile Batı edebiyatının bir terkididir ve “biri sosyal, politik ve ideolojik edebiyat; öteki ferdîyetçi ve saf estetik gaye güden edebiyat olmak üzere” iki koldan gelişmiştir.

Emil, Tanzimat'ın ikinci neslinin temsilcileri Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit ve Samipaşazâde Sezai ile başlattığı estetik gayeyi güden edebiyatın en büyük şairi dediği Yahya Kemal'in yanında lâzım gelen iki şahsın “Türkçe’de sanatkârane nesir üslûbunun en güzel ve mükemmel örneklerini veren Abdülhak Şinasi Hisar ile Ahmet Hamdi Tanpınar” olduğunu söyler. (Emil, 1997: 146-157)

Batı uygarlığı roman tarihinde 19. yüzyılda mitoloji, efsane ve tarihten oluşan anlatı geleneği yerini bireysel deneyimlere bırakır ve bu yönelim, özü iç içe girmiş olaylar dizisi, karakterler ve tema bütünlüğü olan roman türünün yükselişinin kültürel alt yapısının büyük bir bölümünü oluşturur. (Watt, 19: 14, 15) Roman türünün tarihî seyrini göstermek üzere çoğu kez aynı anlamda kullanılabilen modern ve modernist tanımlamalarına başvurulur. Bazen de Batı edebiyatından aynı isimler modern, modernist romancılar veya postmodern dönemin yazarları olarak anılırlar. Türk romanında modernizm konusunu tartışan kimi yazarlar da bazen birbirlerine tamamen karşıt görüşler ileri sürerler.

Edebiyatta ve romanda modern-modernist ayrımı yapan isimlerden Orhan Pamuk, “*Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Romanında Modernizm*” başlıklı makalesinde moderni çağdaş olmak, yeni bir çağda olmak; modernist olmayı ise modernizm anlayışını istemek, tercih etmek ve benimsemek olarak ele alır. Modern, kavramının bizde “babadan kalma olmayan”, “geleneksel olmayan” ve “Batılı” gibi anlamlarda kullanıldığını belirtir. Edebiyatta modernizmden, geleneksel olana karşı çıkıştan öte “genel olarak toplumun ruhundan, cemaat havasından uzaklaşmayı” anladığını; modernist edebiyatın, modern edebiyatın en güçlü yanı olan temsiliyet ilişkisini kopardığını belirtir:

“Edebiyatta modernizmde ise, bu sözünü ettiğim kavramların işaret ettiğinden bambaşka bir şeyi, sınırlı bir edebiyat akımı anlıyorum. 20. yüzyılın başlarında yaygınlaşan, özellikle Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra belirginleşen bazı edebi yöntemlerin, yolların, duyarlıkların tarif ettiği özel bir edebiyat anlayışı. Edebiyatta modernizm deyince aklıma ilk gelen adlar: Joyce, Rilke, Woolf, Kafka, Faulkner, Proust, T. S. Eliot, Valery, Beckett.” (Pamuk, 1995: 32)

Pamuk, modern-modernist ayrımı yaparak Tanpınar’ın modernist bir romancı olmadığını, toplumla temsiliyet ilişkisini koparamadığını, modernist anlatım tekniklerini kullanmadığını, modernist bir tutumla hayata karşı bir tutum içine girmedğini, metinleriyle göstermecî tavrı sergileyemediğini; ancak söyleyebildiğini, dahası Türk romanında modernizmin hiç olmadığını, yazarla okur arasındaki verili geleneksel ilişkinin kırılmamasından ötürü modernizmin yaşanmadığını ve içselleştirilemediğini, sonuçta modernizm anahtarının “yenilikçi Türk romanını” anlamaya fayda etmeyeceğini; modernizmin Türk edebiyatı için kör bir anahtar, roman içinse iyice kör bir anahtar, kör bir kilit olduğunu ileri sürer. (Pamuk, 1995: 32-44)

Modern edebiyat konusunda yazan bir başka isim Süha Oğuzertem ise Pamuk’tan daha önce yayımladığı “*Modern Edebiyat ve Abdülhak Şinasi Hisar*” başlıklı makalesinde “Avrupa’lı modernist estetlerin her açıdan akranı olan” Tanpınar’ın aksine Abdülhak Şinasi Hisar’ın öncü ve modern bir yazar sayılamayacağını, Hisar’ın eserlerinin modern edebiyatın eğilimlerinden ayrıldığını, Tanpınar’ınsa modernliğinin belirgin olduğunu, geçmişle ilgisinin de bilgi nesnesiyle olan ilişkisi ile sınırlı olduğunu ileri sürer. (Oğuzertem, 1992: 114-116)

Romanda modern-modernist ayrımı yapanlar, gerek temsil ettikleri tarih gerekse uyguladıkları ilkeler açısından bazı belirlemelerde bulunurlar. Modern-modernist ayrımına farklı yaklaşan isimlerden İsmail Çetışli, bu ayrımın daha çok

araştırmacıların bu kavramlara yükledikleri anlamların farklılığından kaynaklandığını, “modern roman” ve “modernist roman” dönemlerini, yine “modern roman” adı altında iki merhale şeklinde değerlendirmenin doğru olacağını ileri sürer. Çetişli’ye göre Cervantes’in *Don Kişot*’u (1605) ile başlatılan roman türü ancak bir asır sonra “klasik” formunu bulabilmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yeni bir merhaleye ulaşan roman türü için modern-modernist roman tanımlaması ayırımına gidilmiştir. I. Dünya Savaşı sonrasıyla başlatılan modern roman ile postmodernist roman arasındaki romanlara modernist roman denilir. Bu sınıflandırmada modernist roman içe, bilinçaltıya dönük, sanat endişesini önceleyen, iç zamanı esas alan, geri dönüşlerle genişleyen, geçmiş, hâl ve geleceğin aynı anda yaşandığı roman anlayışı olarak kabul edilir. (Çetişli, 2004: 40-46)

Nihayet Arslan’a göre modern roman, hikâyenin dış dünya gerçeğinden hareket etmeye başladığı ve bireyin artık kutsallığı tartışılır olan somut dünyada yerini sorguladığı bir zamanda doğmuştur. Türk romanı da Batı romanının özellikle bu yönünden etkilenecek yazılmaya başlanmıştır. Roman, gerçekliği sunmasındaki farklılığı yüzünden Tanzimat yazarına, yeni farkına varmaya başladığı kendi dünyasının gerçekliğinin eleştirisini yapmaya uygun bir tür olarak görülmüştür. (Arslan, 2007: 78, 79)

Nurullah Çetin’e göre de tarihî anlamda 1872’de yayımlanan *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*’la başlatılan Türk romanı yapı, anlayış ve mahiyet itibarıyla “klasik, modern ve postmodern roman” olmak üzere üç ana evreden geçmiştir. Romanda modern-modernist şeklinde bir ayrıma gerek görmeyen isimlerden Çetin’e göre “modern roman”, Batı’da 1920’lerde James Joyce ile başlatılır. İç/psikolojik gerçekliğe yönelik roman olarak adlandırılan modern roman, 18. yüzyılın akıl

temeline dayalı, soyut değer ve olguları reddeden, somut olana yaslanan; şüpheci, sorgulayıcı ve hümanist modernizmine karşı eleştirel bir tavır sergileyen; duygu, kalp ve sezgiye önem veren modern edebiyat anlayışının sonucudur. Modern romanın doğuşunda I. Dünya Savaşı'nın sebep olduğu tahribatlar, pozitivizme ve akla olan güvenin sarsılması etkili olmuştur. Modern roman, klasik roman anlayışına bir tepkidir. İçerikten çok sanatsal boyuta, tekniğe, kurgulama yöntemine, dilin kullanımına önem verir. İçerik dönüktür ve birey olarak insanın iç dünyasına, ruhuna, bilinçaltına eğilir. İç zenginliği keşfe çıkar. Modern romanda bakış açılarının sayısı çoğalmıştır. Modern romancılar, hayatın bir bütün olarak kavranabileceğini, hayatı her boyutuyla irdelemenin daha faydalı olacağını ileri sürerler. Modern romanda tip yerine karakter önderdir. Kişiler, ortak, genel ve dış gerçekliğe bağlı tek bir dünyada değil; bilinçaltı akımıyla oluşturulan kendi öznel, bireysel ve birbirinden farklı dünyalarında yaşarlar. Kişinin içinde yaşadığı dünyaya yabancılaşması sonucu bireysel algılamaya öncelik verilmiştir. Modern romancı, klasik romancıdan farklı olarak roman kişilerine karşı daha insaflıdır. (Çetin, 2009b: 69-91)

Roman konusunda geleneksel-modern ayrımına giden yazarlardan Kantarcıoğlu'na göre ise 17. yüzyılda felsefedeki realizmle başlatılan ve bir çeşit edebî hikâye olarak görülen roman, bir burjuva destanı olarak da tanımlanır. Klasik destanın belkemiğini oluşturan evrensel insan tecrübesi romanda yerini tecrübeye dayanan bir öğrenme veya değişme sürecine bırakmıştır. Geleneksel romanın sentezleyici unsuru olarak olaylar dizisi görülürken modern romanda, inancını kaybetmiş olan Batı insanı, gerçek ve Tanrı arayışı içinde bir tecrübe yaşamaktadır. Çağımızın ağırlığını ruh olaylarına veren empresyonist, izlenimci roman anlayışı ise realist akımın klasik biçim ölçülerini ifadede yetersiz bulmuş; geleneksel romanın

kronolojik zaman anlayışı yerine William James'in hâle yön veren, hâlin bilinci ve tecrübenin ışığında değişime uğrayan ve yaratıcı gerçeğe doğru akan psikolojik zaman anlayışını tercih etmiştir. (Kantarcıoğlu, 2004: 23-34)

Sonuçta romanda modernizm ayrımının sınırları tamamıyla belirlenmiş değildir. Modernizm, bir tutum, modernlik ise bir zaman dilimine, çağına uygun olmak anlamlarında kullanılmıştır. Kimi yazarlar böylesi bir ayrımı da gereksiz görmüşlerdir. Buna karşın pek çok açıdan ortak olan modernist ve postmodernist romanı, klasik ve modern olarak nitelenen dönemlerin edebiyatlarından ayırma çabaları “duygu, öznellik, bilinmezlik, çoklu bakışlar ve insaf, insanın iç gerçekliği, yeni anlatım teknikleri, üslûp ve kurgu, anlatıcı konumu, yabancılaşma, bireyselleşme, türleri sorgulama ve sınırlarını zorlama; eski eserler ve türlerle münasebet kurma, ideolojik kaygılardan uzaklaşma, çoğulcu bütünlük” yönleri le daha çok ortak noktalarda buluşmuştur. Postmodern romanın modernist romandan en belirgin farklılıkları ise postmodernist kurgu ve dil oyunları, mantık dokusu, parçalılık, metinlerarasılık, çoklu bakış açıları ve çok katmanlılıktır.

Modernist Türk romanı bağlamında Abdülhak Şinasi'nin öncü isim olduğunu; kendisinden sonra yazacak olan romancılara yol açtığını; unutulmaya yüz tutmuş bazı yaşantıları, değerleri, mekân unsurlarını eserlerinde ölümsüzleştirmeye çalıştığını; üslûbun ve metnin bütünlüğünün, sağlamlığının edebî açıdan en önemli hususlar olduğunu gösterdiğini; metinlerini türlerden çok edebiyatın kendisine mâl ettiğini; farklı bakışlara, sayısız insanî ve kişisel gerçekliğe dikkat çektiğini; anı, rüya ve hayal eksenlerinde insana, mekâna ve nesneye yöneldiğini; kendini tekrar etmeyip tekrarı bir teknik olarak kullandığını; hakikat ve insan bağlamında erişilmezliği ve bilinmezliği, bölünmüş kişilikleri ve başka başka dünyaları olan antikahramanı, başta

zaman konusu olmak üzere başka alanlarda da öznelliği öne çıkardığını; çok katmanlı, zengin ve okur yorumlarına fırsat veren metinler sunduğunu; edebiyatta türlerin sınırlarını ve geçerliliğini sorguladığını; çoğulcu bütünlüğün içinde zıt unsurları ele aldığını; pek çok alanda zıtlıklara ve değişkenliğe dikkat çektiğini; popülizmden ve ideolojiden uzak durduğunu; yargılara ulaşmaktan veya ulaştırmaktan çok sorgulamaya, keşfe ve tanımaya önem verdiğini söyleyebiliriz.

Abdülhak Şinasi Hisar Üzerine Yapılmış Çalışmalar

Daha çok roman ve denemeleriyle kendisinden söz ettirmiş olan Hisar üzerine kaleme alınmış yazıları genel olarak üç grupta ele alabiliriz. Bir kısım yazar ve eleştirmen hayranlık, şaşkınlık ve övgülerini sıralarken bir kısım yazar ve eleştirmen öznel yargıları ile Hisar'a ve eserlerine tenkitlerde bulunmuşlardır. Üçüncü grupta ele alacağımız isimler ise bilimselliği gözetirken beğenilerini de dile getirmişlerdir.

Övgüler

Abdülhak Şinasi'nin biyografisini ilk olarak kaleme alan Sermet Sami Uysal, Abdülhak Şinasi'nin sanatı hakkında yayımlanmış yazılardan yaptığı alıntılarda on iki isme yer verir. Bu isimlerden Yakup Kadri, Hisar'ın romanlarındaki Proust ve Barrés etkilerine; yazarın empresyonizmin ilk samimi örneklerini vermiş olmasına; İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Abdülhak Şinasi'nin yazılarındaki iç derinliğe; Âdile Ayda, Abdülhak Şinasi'nin nüansçılığına ve Doğu-Batı vurgusuna; Şevket Rado, Hisar'ın tahlil kudretine ve edebî zevk seviyesine; İzzet Melih Devrim, Abdülhak Şinasi'nin oluşturduğu gerçeklik hissine; Ziya Osman Saba, yazarın özgünlüğüne ve geçmişi yaşatma çabasına; Ruşen Eşref Ünaydın, Hisar'ın ruhu zenginleştirecek, kültürümüzü zenginleştirip yükseltecek bir yazar oluşuna; Samiye

Nedim Bilhan, Hisar'daki Proust tesirine; Hikmet Dizdaroğlu, Abdülhak Şinasi'nin bizdeki mazi şuurunun uyanmasına, büyük tarafımızı bilmemize ve millî duygunun kökleşmesine dönük çalışmalarına; Mehmet Kaplan, İstanbul'un Hisar'a ve onun gibilere tesirine, Abdülhak Şinasi'nin Abdülhak Hamit, Recaizâde Mahmut Ekrem ve Samipaşazâde Sezai'ye yaklaşılarak tabiat ile kaynaşma neticesi, varlığa mistik ve panteist bir gözle bakmasına; Fahri Celal, Abdülhak Şinasi'nin güzelliği hem geçmiş hem de hâlde, hem Şark'ta hem de Garp'ta arama ustalığına; M. Şekip Tunç, Hisar'ın hatıra virtüözü oluşuna, hatıralarının genç psikologlarımız için çok mühim bir tetkik konusu oluşuna dikkat çekerler. (Uysal, 1961: 49-53)

Yakup Kadri, hatıralarında *Fahim Bey ve Biz* romanının ilk yayımlanışında okuyucuların ilgisini çekmek, okur zevkine hitap edebilmek konularında kendisinin bazı çekincelere sahip olduğunu ve endişeler taşıdığını; fakat romanın kısa süre sonra yalnız edebiyat çevresinde değil, geniş bir okur çevresinde de beklenmedik bir rağbetle karşılandığını; hatta birkaç ay sonra Halkevlerinin düzenlediği roman yarışmasında üçüncü geldiğini ve bunun önemli bir nedenin romanın bir insanî öz taşıması olduğunu belirtir. (Karaosmanoğlu, 1969: 220)

Abdülhak Şinasi'nin ilk romanı *Fahim Bey ve Biz*, *Ulus* gazetesinde tefrika edilmeye başlandığı tarihten itibaren edebiyat çevrelerinde büyük bir ilgi ve övgüyle karşılanmış, özgün ve farklı bir eser olarak kabul görmüştür. Halit Ziya'nın "Türk Edebiyatı tarihinde birden bire fırlamış bir irtifa noktasını gösteren bir tepe mesabesinde" dediği (Uşaklıgil, *Son Posta*, 14 Eylül 1941; akt. Uysal, 1961: 130) *Fahim Bey ve Biz* için Taha Toros, "Bu romana gelinceye kadar edebiyatımızda bu türde yazılmış başka bir eser yok gibidir." demektedir. Abdülhak Şinasi'nin eserinde dikkat çeken yenilik ve farklılık duygusu *Boğaziçi Mehtapları* yayımlanınca da

gündeme gelir. Toros, *Boğaziçi Mehtapları* eseri için de Türk okuyucusuna daha başka bir hava getirdi, demektedir. (Toros, 1983c: 11)

Hamit Refik, Fazıl Ahmet Aykaç, Halide Edip, İbrahim Alaattin Gövsa, Halit Ziya, Ahmet Hamdi Tanpınar eser tefrika edilirken *Fahim Bey ve Biz*'i ve Abdülhak Şinasi Hisar'ı göklere çıkaran yazılar yayımlarlar. Yaşar Nabi, eseri kitap olarak basıldıktan sonra "*Edebi Bir Hadise*" olarak karşılar. Filoloji Doçenti Adile Ayda, "*Çok Orijinal Bir Eser*" biçiminde takdim eder. Burhan Belge, Cevdet Kudret, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Mustafa Şekip Tunç, Hilmi Ziya Ülken övgülere devam eden yazarlar olur. Bu isimlerin hepsi, *Fahim Bey ve Biz*'in roman olarak son derece orijinal bir deneme olduğuna ve üslûbundaki başarısına vurgu yaparlar. (Turinay, KM III: 16)

Yazarın kitap boyutundaki ilk eseri olan *Fahim Bey ve Biz*'in Almancaya çevrilmesinde, bu esere ilgi duyan ilk isimlerden Alman oryantalisti Franz Babinger'in katkısı söz konusudur. Türk tarihi ve geleneğine vakıf Babinger, İstanbul'a ve İstanbul hayatına dair pek çok eser okumuştur. *Fahim Bey ve Biz*'i orijinal bulan Babinger, eseri Almancaya çevirmesini Von Rummel'e tavsiye eder. Rummel'in çevirisi 1956'da Hollanda'da yayımlanır. Danimarka'daki bir kitabevi de romanın kendi dillerine çevrilmesi için Hisar'dan izin ister:

“(Franz Babinger) ‘*Fatin*³ *Bey ve Biz*’ romanını okuduktan sonra kutlamak için, yazarın evine gelmişti. O, bu kitabın Almancaya çevrilmesini gönülden arzulamış ve bu görevi öğrencisi olan Von Rummel’e tavsiye etmişti.

Rummel o sırada Ankara’da, Alman sefarethanesinde görevli idi. Türkiye’de çıkan bütün romanları okuyordu. Önce ‘*Fahim Bey ve Biz*’ romanını Almancaya çevirdi; daha sonra yazarı ile

³ “Fahim” olacak.

tanıştı. Kitabın Almancası Hollanda’da ‘Mouton ve Ortakları’ kitabevi tarafından 1956 yılında yayınlandı. Hisar bu eserden 800 mark telif ücreti aldı. Kitabın Almancası çok tutuldu. Danimarka’daki bir kitabevi de aynı kitabı kendi dillerine çevirmek için Hisar’dan izin istedi.

‘*Fahim Bey ve Biz*’in Fransızcaya çevrilmesi için bazı girişimler oldu. Abdülhak Şinasi Hisar, eserlerinin birkaçını Fransızca yayınlamak arzusundaydı. Fakat bunu yapabilecek güçte, yetenekli kişi bulamadı.” (Toros, 1983c: 11)

Toros, aynı yazısında Abdülhak Şinasi’nin *Boğaziçi Mehtapları* ve *Çamlıca’daki Eniştemiz* adlı eserlerinin de yazar hayatta iken Almanca ve İngilizceye çevrilmeleriyle ilgi yapılan çalışmalardan ve Abdülhak Şinasi’nin eserlerinin gerek Türkiye’de gerek yabancı edebiyat fakültelerinde, doktora tezlerine konu olabilmesinden söz eder.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Ülkü* dergisinde kaleme aldığı yazısında *Boğaziçi Mehtapları* hakkında “Sabırla yapılan her iş ancak sabırla tadılabilir. Abdülhak Şinasi Hisar’ın kitabını ancak sanat ve fikir terbiyeleri, sanat ve fikir eseri karşısında lâzım gelen durumu almağı bilenler tadacaklardır.” diyerek Abdülhak Şinasi’nin üslûpçuluğuna ve titizliğine dikkat çeker. (*Ülkü*, 1 Mayıs 1943; Tanpınar, 2000: 432)

Ercüment Ekrem Talu, kendisiyle aynı kuşak ve kültürden olduğunu vurguladığı Hisar’a *Boğaziçi Mehtapları* dolayısıyla bir açık mektup yazar. (*Varlık*, 15 Şubat 1942) Talu, mektubunda, üstat kabul edilen imza sahiplerinden daha ziyade Abdülhak Şinasi’nin *Fahim Bey ve Biz* romanının “şaheser vasfına gerçekten layık” olduğunu; bu romanın “Fikir âlemimizde, edebiyat tarihimizin menşeinden beri eşi, emsali görülmedik akisler” doğurduğunu; *Boğaziçi Mehtapları*’nı kaleme almakla yazarın “Boğaziçi’nin o beş asır içinde ilk ve tam hakiki müterrennemi” olduğunu; Abdülhak Şinasi’nin “Bir Virgilius kudretiyle...”, “bir Lamartine hassasiyetiyle” yazdığını belirtir. (*Hece Mektup Özel Sayısı*, 2006: 422-423)

Şükrü Elçin, Abdülhak Şinasi'nin Boğaziçi yalılarını konu alan “*Tabiat Sevgisi*” başlıklı yazısına *Türk Edebiyatı'nda Tabiat* adlı antolojide yer verir. Elçin, metinleri seçerken estetik endişenin yanında faydacı görüşten de hareket ettiklerini belirtir ve antolojisinde Hisar'a ait “*Boğaziçi'nde Mevsimler*” ve “*Madalyonlar'dan Tesbihler*” başlıklarıyla iki yazıya daha yer verir. (Elçin, 1993: 21-28, 230-236)

Mustafa Miyasoğlu, kendisine yöneltilen “Size göre en önemli on Türk romanı hangileridir?” sorusuna verdiği cevapta *Fahim Bey ve Biz*'e beşinci sırada yer verir. Miyasoğlu'na göre son devir İstanbul hayatı en iyi ifadesini Abdülhak Şinasi Hisar'la bulmuştur. (Miyasoğlu, 1999: 173, 198)

Çelik Gülersoy'a göre ise Hisar “(...) anlatım derinliği ve o dil zenginliği ile neyi ve nereyi konu alsın, ölümsüzleştirebilecek çapta, uluslararası kalitede” bir yazardır. Durgun ve yılgın bakışlı, az konuşan ama çok hisseden Abdülhak Şinasi'nin yaşamındaki yalnızlık ve mutsuzluk, eserinde de devam etmiştir. Aydınlar cemiyeti ona kayıtsız kalmıştır veya onu yadırgamıştır. Sayıları beş-on bini geçmeyen ülke okurları içinde başlıca okurları eski yalı ve konak sahipleri olmuştur. Hisar'ın bazı edebiyatçılar tarafından görülmezden gelinmesinin nedenlerinden birisi, edebiyatçılarımızın genelde yoksulluk kökeninden gelmeleri karşısında Abdülhak Şinasi'nin zenginlik içinde geçen geçmişini kıskanmaları olmuştur. Abdülhak Şinasi'nin tek yanlışı ise nüanslar gidiyor gerekçesi ile 1960'larda güçlenmiş olan dilde sadeleştirme akımının dışında kalması olmuştur. Gülersoy'a göre aydınların Hisar'ı görmemeye dönük tavırlarının diğer bir nedeni, Abdülhak Şinasi'nin “o zamana kadar alışılmış kalıpların dışına çıkmış bir yazar” oluşuyla ve hiçbir türe tam girmeyen eserler yazmasıyla izah edilebilir. Abdülhak Şinasi'nin yalnız kalmasının bir diğer sebebi ise Abdülhak Şinasi'nin yaşam üslûbu, eski usul

temiz giyimi ve kimseyle samimiyet kurmayan “mücerret” yaşam tarzından kaynaklanmaktadır. Kültür, sanat ve edebiyat Fransız dilinin ufuklarında gezinmek demektir diyen Abdülhak Şinasi’nin görmezden gelinmesinin son nedeni ise Abdülhak Şinasi’nin anlatımına “gücü değil, hayali bile yetişmeyen çevrelerin” içlerinde taşıdıkları haset duygusudur. Gülersoy, Abdülhak Şinasi’nin sanatının üstünlüklerini ise inanılmaz zengin lisanında, pastoral sahnelerinde ve İstanbul’u yazılarında  l ms zleştirmesinde bulur. (Gülersoy, 2001: 16-29)

İstanbul Asiklopedisi’nde Abdülhak Şinasi’nin *Boğaziçi Mehtapları* adlı eseri üzerine övgü dolu sözlerle “Abdülhak Şinasi Hisar’ın milli k t bhanemize verdiği muhalled bir eser, Boğaziçi’nin eski mehtap  lemleri üzerine yazılmış en zengin, ve içindeki h tira notlarına inanılır tek kitab” şeklinde bir tanıtım yapılır. (TDVİA: 2877)

Doğan Hızlan’ın “*Abdülhak Şinasi Hisar’ın Ediplere  ok Yönlü Bakışı*” başlıklı takriz yazısına, Abdülhak Şinasi’nin Selis Kitaplardan çıkan ve *Geçmiş Zaman Edipleri* adıyla ölümünden sonra yayımlanan eserinin başında YKY’nin *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*’nden alınmış olan “*Abdülhak Şinasi Hisar*” yazısının ardından yer verilir. Hızlan, yazısında Abdülhak Şinasi’nin bu kitaba d hil edilen deneme, anı ve incelemeleri hakkında bazı tespitlerde bulunur. Daha çok beğenilerini ve bazı eleştirilerini dile getirir. Hızlan’a göre Abdülhak Şinasi’nin nesri bu yazıların kendisine anımsattığı Tanpınar’ın *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’ndeki gibi yer yer secilerle bir mensur şiiri andırmaktadır. Abdülhak Şinasi’nin eleştirilerinde, ironik ve alaycı cümlelere rastlanabilmekte; Hisar  vg  ve yergilerinde, ifratla tefrit arasında serbestçe gidip gelmektedir. Hisar,  vg lerinde de yergilerinde de  l s zl ğ  bugünün okurunu şaşırtacak derecede oransız

gözükmektedir. Bu yazılar bir edebiyat tarihi değil, eleştiri yazıları hiç değildir. Ancak bir romancının kişisel notları olarak görülebilir. Hızlan, bu görüşlerinin ardından Abdülhak Şinasi'nin üslûbunda “ince, bıyık altı gülümsemesinden doğan bir mizah” bulunduğunu, yazarın “zaman zaman denemeci ile öznel eleştirmenlik sınırları arasında gidip gelen üslubunu” sevdiğini, kişileri anlatırken başvurduğu bölme tekniğini çok beğendiğini, yazarın “onların edebi durumlarını, kişisel ilişkilerini, nesnel denilebilecek bir üslupta” anlattığını; tek tek kişileri anlatırken aynı dönemin, aynı akımın, insanları arasında etkileşimlerinden söz edip karşılaştırmalar yaptığını, bu açıdan yazılarının “mukayeseli edebiyat girişimleri” olarak da nitelendirebileceğini, bu anıların içinde bir edebiyat tarihinin şahsî notlarını da gördüğünü ilave eder. (Hızlan, GZE, 2005: 13-26)

Abdülhak Şinasi'nin *Kelime Kavgası/Edebiyata ve Romana Dair* adıyla yine Selis Kitaplar tarafından yayımlanan eserinin sunuş yazısını ise “*Muharrirler Ölünce...*” başlığıyla Selim İleri kaleme almıştır. İleri, Abdülhak Şinasi'nin yazılarında hissettiği unutulma korkusuna ve cenazesine ancak elli kişinin katılmış olmasına dikkat çeker. İleri'ye göre Hisar'ın arzu edilen kadar okunmayan bir yazar olmasının birkaç nedeni vardır: Sol kesim, yazarın eserlerini yermiş; edebiyatın muhafazakâr kanadı ise “handiyse ateist olan Abdülhak Şinasi'yi ‘dini bütün’ bir kişi gibi” göstermek istemişlerdir. Bir de Hisar “gerçekten zor bir yazar”dır. Abdülhak Şinasi'nin dilinin, eskimiş ve yıpranmış olduğu yönündeki eleştirilere kuşkuyla yaklaşan İleri, belki de yazarın güçlü üslûbunun bazılarını yıpranmış gibi geldiğini, bu kitapta yer verilen yazılarda Hisar'ın “yirmi birinci yüzyılın edebiyat anlayışını önsezi ve içtenlikle kaleme getirmiş” olduğunu, dönemi için “olabildiğince erken, öncü sözleri kavrayamayan” edebiyat ortamının Abdülhak Şinasi'ye uzak

durduğunu, Abdülhak Şinasi'nin ise kendi eserlerinin kritiğini yapacak kadar kılavuz bir yazar olduğunu belirtir. (İleri, KK: 9-12)

Selim İleri'ye göre Abdülhak Şinasi'nin anı/biyografi yazılarındaki konuya girişleri “her zamanki gibi konuyu bilirkşi edasıyla saptamak” şeklindedir. Hisar, yazarken teğet geçerek yol almakta, konunun kıyısından köşesinden geçerken geri dönmektedir. (İleri, 1990: 12) Enis Batur, YKY için İleri'den Hisar'ın eserlerinden bir seçki hazırlamasını ister. Konu ile ilgili olarak İleri, “*Lütfen okuyun!*” başlığıyla âdeta feryat ettiği köşe yazısında Abdülhak Şinasi'yi “*Boğaziçi Mehtapları Şairi*” olarak niteler. (İleri, 1992: 16) Abdülhak Şinasi'nin *Fahim Bey ve Biz* romanındaki ölüm ilanına birkaç yazısında göndermede bulunan İleri, ölenler için yakınlarınca söylenmiş son sözleri çok görmemek, o sözcüklere sevgiyle yaklaşmak gerektiği ve bu sözlerin son bir selam, son bir veda oluşlarına “*Ölmüş...*” ve “*Asım Bezirci*” başlıklı yazılarında yer verir. (İleri, 1993a: 16), (İleri, 1993b: 16)

Tenkitler

Abdülhak Şinasi hakkında kaleme alınmış yazıların ikinci grubunu tenkitler teşkil etmektedir. Kimi eleştirmenler Hisar'ın roman merkezî kişilerinden Fahim Bey'i, hayatında bulunmayan noktalardan hareket ederek âdeta yargılamışlardır. *Fahim Bey ve Biz*'in yayımlanmasından sonraki iki yıl içerisinde roman hakkında kaleme alınmış eleştiri yazılarını inceleyen Özçelebi, romana getirilen eleştirilerin “genelde felsefî fikirlerde yinelemeye düşüşü, uzun cümleleri, üslûbu, belirsiz geçmiş zaman takısı -mış/-miş'i çok fazla kullanışı, toplumsal sorunlara değinmemesi gibi nedenlere” dayandırıldığını belirtir. Söz konusu eleştiri sahiplerinden Niyazi Berkes, romanı başarısız bir eser olarak görür. Suat Derviş, romanı sosyal meselelere değinmediği için beğenmez. Vurgulanmış yoksulluğun

Hisar'ın eserlerinde yer bulamamasına; Abdülhak Şinasi'nin Klasisizme verdiği değer açısından yaklaşmayan Ömer Faruk Toprak, romanı toprak çalışanlarının sorunlarına değinmediği için yadırgar. Vecdi Bürün, romanın asıl kahramanının Abdülhak Şinasi olduğunu ve eserin yapısında bozukluklar, üslûbunda ise yetersizlikler bulunduğunu ileri sürer. (Özçelebi, 2003: 179-184) Özçelebi, bir diğer çalışmasında *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanı üzerine 1952-1953 yıllarında yayımlanmış bazı eleştiri yazılarını değerlendirirken “Bu romanla ilgili görüş bildirenlerin neredeyse tümü, Abdülhak Şinasi'nin diğer romanları ve roman kahramanlarıyla bu romanı ve Ali Nizamî Bey'i karşılaştırırlar. Aslında bu romanı değerlendiren yazarlar, eseri tahlil etmekten, eleştirmekten çok, Hisar'la birlikte hatıraların, diğer bir deyişle geçmiş zamanın peşinde yol alırlar.” sonucuna varır. (Özçelebi, 2004: 418-422)

Rauf Mutluay, Hisar'a ve romanlarına kelimenin gerçek anlamıyla eleştirel yaklaşan isimlerdendir. Fahim Bey'in hayatı için “aşksız bir gençlik, şehvetsiz bir erkeklik, çocuksuz bir evlilik, koypacı bir çalışma, korkak bir yalnızlık, rahat bir tutkusuzluk, kitapsız bir kültür, inançsız bir dindarlık, emeksiz bir sabır, anlamsız bir bekleyiş, ülküsüz bir hayâl, kısır bir bencillik...” yakıştırmalarında bulunur.⁴ (Mutluay, 1976: 587)

⁴ Derrida'nın “bir metnin üniter yapısını, hiyerarşisini, kurgusunu yıkarak onu yeniden inşa etmek anlamına gelen” yapısökücü/dekonstrüktivist edebiyat eleştirisinde edebî eserin yorumunda yazarca dışlanan veya bastırılan unsurların da ön plana çıkarılmasının gereği ifade edilmektedir. (Kantarcıoğlu, 2009: 275) Rauf Mutluay, Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* romanında bazı unsurların bulunmayışına bir noksanlık olarak dikkat çeker. Oysa Fahim Bey'in hayatını “aşksız bir gençlik, şehvetsiz bir erkeklik, çocuksuz bir evlilik...” gibi nitelemelerle yargılayan Mutluay'ın noksanlığını belirttiği unsurlara postmodern edebiyatın eleştiri yöntemi olan *yapısökücülük* açısından yaklaşıldığında Hisar'ın roman kişileri adına sevgiyi aşktan, estetiği düşüncelerden; mazi, hâl ve ati demek olan hayali şiirsiz hakikatlerden üstün tuttuğu görülür.

Cevdet Kudret Solok, Hisar'ın romanları hakkında “Bu eserler, kuruluşları bakımından, bilinen roman çeşitlerine pek benzemez (...) ele alınan kişilerin portresi çizilmeğe çalışılır. Onun çevresindeki olaylar, tasvirler, çözümlemeler hep bu portreyi canlandırmak içindir. Bu bakımdan, yazarın bütün romanları, bir çeşit uzun portre niteliği de göstermektedir.” tespitlerinde bulunur. Kudret’e göre çocukluğu ve gençliği Boğaziçi, Büyükkada ve Çamlıca üçgeni içinde geçen Hisar, bu çerçevenin dışında kalan hayata ve insanlara karşı kapalı yaşamış, bu dekor dışındaki mahalleleri “âdi” bulmuş, oralarla ilişki kurarsa kendisinin de “âdileşeceğini” sanmış ve oralardaki insanlar arasından geçmesi gerektiği zaman da gözlerini kapamıştır. (Solok, 1999: 394-396) Kudret, Abdülhak Şinasi’nin üslûbunu da şairane ve abartılı bulup, yer yer beğenmediğini belirtir:

“Gerçekten de onun bütün romanları -olayların anlatılışında dahi- bir mensur şiir havası taşımaktadır. Cümleleri, türlü türlü sıfat ve mecazlarla örülüdür. Ne var ki, <<şairanelik>> diye adlandırılan böyle bir anlatım biçimiyle alabildiğine yüklü bulunan bu eserlerin okuyucuyu tedirgin etmemesini, o süslü cümlelerin altında birtakım düşünce ve duyguların yatması nedenine bağlayabiliriz. Bununla birlikte yazarın bu alanda her zaman başarıya ulaştığı da söylenemez onun bu <<edebiyat yapma>> merakı, arada bir, özentili, yapmacıklı, cicili bicili cümlelere kadar varır.” (Solok, 1999; 400)

Solok, Hisar'ın uzun ve birleşik cümle yapılarını da Proust etkisiyle izah eder; yazarın, romanlarını Cumhuriyet devrinde yazmasına rağmen, kendi kuşağına uymadığını ve dilde sadeleşme akımına uymak için herhangi bir çaba göstermediğini ileri sürer. *Fahim Bey ve Biz* romanı ile *Bir, Hiçkimse ve Yüz Bin* romanı ile *Ağzı Çiçekli Adam* oyunuyla tanınan Pirandello'nun oyunlarında işlediği “herkesin ayrı bir gerçeği vardır” görüşü arasında bir uygunluk bulur. (Solok, 1999: 401, 402)

Murat Belge'ye göre ise -az çok bildiği dünya görüşü ve inançlarıyla

barışması imkânsız olduğunu belirttiği- Hisar, tarihin, Osmanlı Devleti'nin perişanlığını kendilerine bir kâbus durumuna getirdiği yazarlardandır. Hisar, zaman akışının pek bilinçli olmayan ama çok duygulu bir gözlemcisidir. O, konusunu içten yaşadığı hâlde derinlemesine anlamadığı, yani bilinçli olmadığı için büyük yazar olmamıştır. Belge, 1968'de yayımladığı bu eleştiri yazısında *Fahim Bey ve Biz* romanında anlatıcı-yazar ayrımını gözetir; romanın konusunun değişim, değişimin simgesinin ise Fahim Bey olduğunu söyler. Belge'ye göre roman teknik açıdan yetkin, içerik bakımındansa yer yer zayıftır. Hisar, ustası Proust gibi somut olaylardan, genellemelere, felsefelere, girişmektedir. Proust'un "taze duyarlık ve dirliklerine karşın" Hisar'da geçkin bir duyarlık ve özgün olmayan basmakalıp bir felsefe vardır. "Hisar için şimdiki zaman kötüdür. Gelecek ise ne felaket getireceği bilinmez bir şeydir... Çizdiği dünyadaki kötülük kaynağı da zamandır... Abdülhak Şinasi'nin zaman karşısında bu tutumu, olgun bir insana özgü değildir. Çocuksudur geçmişe özlemi. Bu özlemin yoğunluğu, yazarın içe dönüklüğünü zamana, çevreye uyamayışını ima eder." diyen Belge, yazarı "son derece bireyci bir yazar" olarak niteler. Hisar'ın ilk romanının, insanı merkeze alan ve insanî bir bakış açısını çoklu bakışlarla sağlamaya çalışan yönünü göz ardı eden Belge, *Fahim Bey ve Biz*'i, o günkü "bunalım edebiyatının ılımlı ve felsefî olmayan bir başlangıcı" olarak gösterir. Eleştirmene göre kendi gençlik çağının tadını arayan Hisar'ı, Türkiye'nin ve dünyanın varmış olduğu yer hiç ilgilendirmiyor; romanın merkezî kişinin "değişik kişilerin gözünden sergilenmesi çok başarılı değil". Fahim Bey "tek yanlı dural bir tip" ve aynı zamanda evrenseldir. Kimseyi sömüremeyen Fahim Bey, beceriksizliği oranında zararsız bir insandır. Fahim Bey'in adı, elbiseleri, saatleri birer simgedir. Eserdeki "Eyvah", "heyhat" gibi ünlemleri de Abdülhak Şinasi'nin üslûbundaki

kusurlar olarak gören Belge'ye göre bu durum, yazarın duygularını iletememesinden kaynaklanmakta ve böylece "anı kitaplarında kendi adına konuşan dayanılmaz Hisar, romanlarda dramatize edilmiş anlatıcı yoluyla, faydalı bir öge" olmaktadır. (Belge, 1998b: 351-361)

Süha Oğuzertem, Hisar'ın Tanpınar'la birlikte "yazınımızda yeni bir akımın öncüsü" sayılması yönündeki bir düşünceye karşı çıktığı yazısında Abdülhak Şinasi'nin modernist bir yazar sayılamayacağını savunur. Hisar'ın ancak bir "son Osmanlı" olduğunu, Abdülhak Şinasi'nin Türkiye'nin modern yaşantısına tek ilgisinin onun "adileştiğini" söylemekten ibaret olduğunu, onda modernleşmenin getirdiği geçmişten kopma ve şimdiki zamana değer verme anlayışına rastlanmadığını ileri sürer. Oğuzertem, Hisar'ın eserleri hakkında "modası geçmiş" diyen Vedat Günyol'un, kendi modern perspektifine göre haklı olduğunu, modern çağda yaşayan ama modern bir yazar olamayan Abdülhak Şinasi'nin yeni oyunun yeni kurallarını anlamaya karşı büyük bir direniş gösterdiğini iddia eder. Roman anlatıcısını yazar olarak gören Oğuzertem'e göre Hisar, tipik olarak ortaçağa ait yarı sözlü kültürün efsanevî niteliklerini modern zamana taşımıştır. Onun metinleri, düzyazı idealinin modern tarih, bilim ve kurmaca alanlarındaki geçerli bütünlük, amaçlılık, seçicilik, nedensel gelişme, analitik yönelim gibi ilkelerine uymaz. Düzyazılarının şiirselliği de daha çok divan şiiri geleneğinden gelen bir şairaneliktir. Hisar'ın yazdıklarına roman da denemez. Hem Abdülhak Şinasi'nin eserlerinde hem de ondan söz eden eleştirmenlerin en çok hülya, hayal, hafıza, hatıra sözcüklerini kullanması bile kendi başına modern öncesi bir edebiyat görüngüsü ile karşı karşıya olduğumuzu düşündürmeye yeter. O, modern edebiyatın vazgeçilmez ögesi olan icat ve uydurmaya neredeyse hiç yer vermez. Anlatıları, modern perspektifin fazlalık,

tekrar ve ritüelimsi sayacağı özelliklerle doludur. O, bütün geleneksel hikâyeciler gibi bizi bize anlatmaktadır. (Oğuzertem, 1992: 114-127)

Oğuz Demiralp, Hisar'ın anı/denemelerinde “genel düzlemde insanı doğadan uzaklaştırarak yükselen teknolojik uygarlığın, tikel düzlemdeyse, İstanbul kentinin türedi bir kültürce harcanmasına” tepki gösterdiğini; yazarın görünüşte Türkiye’deki yanlış gelişmelere karşı çıktığını; namazında olmasa da niyazında olan Abdülhak Şinasi’nin atadan kalma bir alışkanlığı sürdürdüğünü; öte yandan ruhun ölümlü olduğuna inandığını belirtir. (Demiralp, 1995: 82-93)

Osman Gündüz de Abdülhak Şinasi’nin romanlarının geçmiş-şimdi çatışması üzerine kurulduğunu; roman kahramanı Fahim Bey’in dümdüz bir hayat süren bencil korkak, aşksız, serüvensiz, kültürsüz hatta ülküsüz bir memur olduğunu; bir diğer roman kişisi Hacı Vamık Bey’inse kişiliğinde ve geçmiş-şimdi çatışması içinde günümüze aydınlık mesajlar getirdiği düşüncesini dile getirir. (Gündüz, 2005: 421, 422)

Kitaplar ve Makaleler

Hisar ve eserleri üzerine kaleme alınmış yazı ve eserlerin üçüncü grubunu monografiler, tezler, bilimsel nitelikli makaleler ve inceleme yazıları teşkil eder. İlk olarak kitap hâlinde yayımlanmış çalışmaları ele alacağımız ve yine pek çoğu hayranlıklar barındıran bu övgü dolu yazılarda da Abdülhak Şinasi’nin eserlerinin üslûp üstünlüğüne, yeniliğine, farklılığına ve edebî gücüne vurgular yapılmaktadır.

Sermet Sami Uysal, *Abdülhak Şinasi Hisar* adlı biyografisinde yazarın sanatını ve eserlerini değerlendirirken Hisar’a rağmen onun bütün metinlerini, başta romanları olmak üzere tamamen anı türü, otobiyografik yazılar olarak ele alır. Uysal, eserinde yazarın üslûbuna, okuru yakalama gücüne, tabiatı canlı gibi görmesine, her

şeye geçici gözüyle bakmasına, Hisar'daki Proust, Barrès ve Daudet etkisine, çocukluk anılarının Chateaubriand'inkilerle benzerliğine, mükemmeliyetçilik çabalarına ve karamsarlığına değinir. (Uysal, 1961: 36-48)

Çelik Gülersoy da Hisar üzerine küçük hacimli de olsa eser hazırlayan isimlerdendir. Abdülhak Şinasi'nin *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanı üzerine *Hisar* dergisinde (S.42, Ekim 1953) bir inceleme yazısı da yayımlamış olan Gülersoy, kendisinden “Hisar'ın son 10 yılında en güvendiği ve bağlandığı ve ona en sadık kalmış bir dostu” olarak söz eder. Abdülhak Şinasi'nin de Merkez İdare Heyeti Üyeliği görevinde bulunduğu Türkiye Turing Otomobil Kurumunun başında bulunan Reşit Saffet Atabinen'in asistanlığını yapmış olan Gülersoy, 1993 Mayısında, *Hürriyet* gazetesinde beş gün boyunca art arda çıkmış yazılarını biraz genişlettiğini belirterek Çelik Gülersoy Vakfı Yayını olarak *Abdülhak Şinasi Hisar* adıyla broşür/kitap hâlinde 2001'de yayınlamıştır. Bu kitabın sonuna bir de küçük bir fotoğraf albümü ilave edilmiştir. Kitabın başında, daha okul çağındayken edebiyat hocaları olan Halit Fahri Ozansoy'un Abdülhak Şinasi'nin adından bile bahsetmeyişinden üzüntüyle söz eden Gülersoy, kitabı âdetâ Hisar'ın trajik öyküsü olarak kaleme almıştır. (Gülersoy, 2001: 3)

Necmettin Turinay, Sermet Sami Uysal'dan sonra Abdülhak Şinasi'nin tam ve sağlam bir biyografisini hazırlayan ikinci isimdir. Turinay, *Abdülhak Şinasi Hisar* başlıklı tezini dört bölüme ayırmıştır. Eserin birinci bölümünde yazarın hayatını, ikinci bölümünde yazarın kişiliğinin gelişimini, üçüncü bölümünde “*Edebi Çevre-Tenkid-Şiir-Hatıra*” başlığıyla Hisar'ın yazmaya başladığı dönemdeki edebî ortamı ve Abdülhak Şinasi'nin sanatını, dördüncü bölümünde ise yazarın romanlarını ve hatıraları olarak da *Geçmiş Zaman Köşkleri*, *Boğaziçi Yalıları* ve *Boğaziçi*

Mehtapları'nı değerlendirmiştir. Turinay, “*Bir Ruhun Tekevvünü*” başlıklı ikinci bۆlümde, Hisar'ın hayatına çocukluğunda girmiş olan Mevlevihane ve musiki alemlerinin etkilerini, ilk gençliğinde yaşadığı i tecrübelerini ve güven kayıplarını, yaşadığı düşünce buhranını ve babasının ۆlmnn Hisar'daki tesirini, Galatasaray ve Paris'teki düşünce ortamının Hisar'a etkilerini, Abdülhak şinasi'nin mill meselelere ilgi duymaya başlamasını, Garpcılıkta milliyetçilik arasındaki arayışlarını, *Dergh* dergisinin çizgisine yaklaşmasını, *Kadro* dergisinde dile getirilen düşüncelerden rahatsızlık duymasını, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan kۆkl değişiklikler ve müdahaleler karşısındaki tutumunu, inanca mesafesini, hatıralara yۆnelmesini ve arayışlarını ele almıştır. “*Edebi evre-Tenkid-şiir-Hatıra*” başlıklı üçüncü bۆlmde Hisar'ın şiir türüyle ilk münasebetleri ve yazarlıkta aceleci davranmaması; *Servet-i Fnn* dergisiyle münasebeti, slp sahibi yazarlara ilgi gۆstermesi, Pierre Loti'nin romanlarını tarz olarak beğenmemesine karşın, onun slp ve ifadelerine hayranlık duyması; etkilendiği yazarlar, sanatı gaye edinmesi, tabiata yaklaşımı; Abdülhak Hamit, Cenap şehadettin ve Süleyman Nazif'le olan münasebetleri, dۆnemin edeb dergileriyle münasebeti, şiirleri ve şiire dair düşünceleri, nesirleri ile şiirleri arasındaki münasebetler, şahsilik arayışları, seçiciliği, münekkit anlayışı; Mütareke yıllarında kaleme aldığı yazılarında daha ziyade yayımlanmış kitaplar, edebiyat tarihleri, düşünce eserleri, romanlar ve şiirler üzerinde dururken 1930'lerden itibaren romanlara ve şiirlere ilgisinin azalması, hatıralara yۆnelmesi; romanda vakaya yaklaşımı, incelik ve slp hayranı oluşu, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki değişimlerin onu hatıraya yۆneltmesi, Balkan Birliğindeki vazifesinin yazarlığına etkisi, etrafında gerçekleşen ۆlmlerle yalnızlık atmosferinin belirginleşmesi, hatıralarla geçmiş bir atmosferi yeniden kurmaya

çalışması, anılarının iç seyahate dönüşmesi; yazarlık serüvenin şiir, tenkit, portre ve hatıra türleri arasında seyretmesi; ondaki yazmak ihtiyacı, eserlerinden *Boğaziçi Mehtapları*'nın ayrı bir öneme sahip olması, ciddi bir görüntünün altında yazarın mizaha yatkın bir yönünün bulunması gibi belli başlı konular ele alınır. “*Hisar'da Tarz Olarak Roman ve Hatıra*” bölümünde ise *Fahim Bey ve Biz* romanının kendi zamanında nasıl algılandığı; romandaki vakanın anlatımı, bakış açısı, anlatıcılar, mekân ve zaman unsurları; *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de yapı, anlatma problemi, bakış açısı, mekân unsurunun fonksiyonelliği konuları ele alınır. “*Hatıra*” başlığı altında da *Geçmiş Zaman Köşkleri*, *Boğaziçi Yalıları* ve *Boğaziçi Mehtapları*'ndaki ortak yönler, kitapların sistematığı, tür sorunu, kitaplardaki bakış açısı, fanilik-edebiyat ilişkisi, ses, sessizlik ve tezatlar gibi konular ele alınır. (Turinay, 1933: 87-207; 209-286)

Turinay, *Fahim Bey ve Biz*'de kullanılan farklı bakış açılarının ve sonuçta cevapsız kalan soruların okuru “romancının insan, ölüm, hayat ve hepsini dıştan kuşatan farklı bir ‘zaman’ algılanmasına yükseltmek” gayesine dönük olduğunu savunur. (Turinay, KM III: 18) *Fahim Bey ve Biz* romanının farkının, kahramanının azami ölçüde bağımsız bir kişilik olarak serpilip gelişmesine imkân sağlamasında ve Fahim Bey'i kategorize etme güçlüğünden kaynaklandığını söyleyen Turinay, eserin vaka ve kişilerin anlatımı itibarıyla bildiğimiz kurgu tekniklerinin tamamen dışında bir roman olduğunu hatırlatır. Abdülhak Şinasi'nin okunurluğunun ve takibinin 1960'ların sonlarına doğru azalmasını, eserlerinin varislerince Varlık Yayınevinden çekilmesi ve toplumcu edebiyatın sultasının etkileriyle açıklayan Turinay, *Fahim Bey ve Biz*'in Tanpınar'ın *Huzur*'unu, Yakup Kadri'nin *Panorama*'larını, *Hep O Şarkı*'sını, *Anamın Kitabı*'nı, Peyami Safa'nın *Matmazel Noralya'nın Koltuğu*'nu ve

Yalnızız'ını kaleme almalarında katkı sahibi olduğunu söyler. Turinay, Hisar'ın sözlerine uyarak bütün yazdıklarını hatıra olarak görmenin hata olacağını, doğru yaklaşımın ise Abdülhak Şinasi'nin hatıralarını malzeme deposu olarak kullandığını kabul etmek şeklinde olacağını, hatıra yazarı yaklaşımının yazarın *Boğaziçi Mehtapları* gibi nesirlerinin edebî değerlerini örteceğini, bahsi geçen eserinde yazarın, çocuk bakış açısıyla bugünkü gözlemleri biçiminde değil de kırk yıllık bir mesafenin ardından yazmaya giriştiğini; eserin mehtap, insan ömrü ve İstanbul yaşantıları biçiminde üç katmanlı bir okumaya müsait olduğunu; dönem edebiyatında İstanbul ve Boğaziçi şiirleri yazmayı âdeta bir moda dönüştürdüğünü; Hisar'ın eserlerinin Ziya Osman Saba'nın *Sebil ve Güvercinler*'i ve *Değişen İstanbul*'u, Orhan Veli'nin İstanbul şiirleri ile Cahit Sıtkı, Ahmet Muhip Dıranas, Behçet Kemal, Munis Faik, Behçet Necatigil, İlhan Berk, Fazıl Hüsnü ve daha niceleri üzerinde yansımaları olduğunu belirtir. (KM III: 7-33)

Nesrin Tağızade Karaca, Hisar üzerine ilk tezlerden birisini kaleme almıştır. Karaca'ya göre Abdülhak Şinasi'nin eserleri baştan sona mensur şiir karakterinde müzikalite, ahenk, his, duygu ve hayal unsurlarıyla yüklü özellikler gösteren pasajlarla doludur. Abdülhak Şinasi'yi mazi şuuruyla çocukluğunun kayıp cennetini aramaya iten şey modernitenin yıkımlarına duyduğu tepkidir; bunun yanı sıra Marcel Proust'un sanat görüşleri, iç dünyaya yönelmesi açısından yazarı etkilemiştir. Abdülhak Şinasi'nin anı türüne ve geçmiş zaman konusuna yönelmesi hızlı modernleşmeye, batılılaşma adına kültür ve medeniyetimizin yok edilmesine, yeni rejimle birlikte gelen yeni hayat ve dünya anlayışına ve yaşayış biçimine göstermiş olduğu bir tepkidir. "1918'den 1941 yılına kadar yazılar yazmış ve ilk yazdıklarından itibaren birikim ve üslûp sahibi bir yazar olduğunu kanıtlamış olmasına rağmen"

Hisar'ın kitap hacminde eser yayımlamakta aceleci davranmamasının nedenlerini, onun ailesinden almış olduğu terbiyede ve üstat kabul ettiği Fransız yazarlarının mükemmellik konusundaki etkilerinde aramak gerekmektedir. Abdülhak Şinasi'nin üslûbu tasvire dayalı ve süslüdür. Kullandığı kelimeler eski kültürümüzü çağrıştıran zengin anlamlar ve müzikalite ile yüklü kelimelerdir. Cümleleri, genel olarak çok uzun, derinde hayal, his ve fikirlerle yüklü, şiirle örülü, devrik olmayan ve yer yer gramer kurallarına aykırı noktalar barındırmaktadır. Tabiata kişilik yüklemek ile fanilik hissi, cümlelerinin ruhunu yansıtmaktadır. Karaca, Fahim Bey'i bir Don Kişot olarak niteler ve *Fahim Bey ve Biz* romanı için “olaydan çok durum ve duygu yönü ağır basan eser”; *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanı içinse “romandan çok parça parça hatıralardan meydana gelmiş bir eser”, “gelenek ve görenekle birleşen bazı özelliklere sahip bir kişinin etrafında kaybolan bir dünyanın değerlerini anlatmak için yazılmış hatıralar bütünü” nitelemelerinde bulunur. Karaca, *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanında merkezî kişinin “iki safhada seyreden hayat şekli ve ruh değişiminin” anlatıcı tarafından ruhsal dengesizliklerle açıklanmaya çalışılmasını, hikâyenin inandırıcılığını zayıflatan ve aynı zamanda Ali Nizamî Bey'i karikatürize bir kahramana dönüştüren bir durum olarak niteler. Hisar'ın Boğaziçi'ni anlatışında sanatçı duyarlılığının yanı sıra bir toplumbilimci yaklaşım hissedildiğini de ilave eder. (Karaca, 1988: XV, 42, 48, 150) Abdülhak Şinasi'nin eşraftan kadın ve erkeğin dış görünüşünü ayrıntılı tasvirlerle ortaya koymasına karşın orta derecedeki insanlardan bahsederken “sade”, “gösterişsiz” gibi ifadeleri kullanmasına dikkat çeken Karaca, Abdülhak Şinasi'nin tahlilî ve tasvirî üslûba ağırlık verdiğini; eserlerinde “geçmişteki ihtişamın yanibaşındaki sefâleti” görmek istemediğini belirtir; bu durumu onun estetik oluşuna bağlar. (Karaca, 1988: 244- 251)

Hakan Sazyek'in *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma* adlı eseri de Hisar üzerine yazılmış kapsamlı çalışmalardan birisidir. Sazyek, Abdülhak Şinasi'nin romanlarındaki protagonistlerin ortak paydalarından hareketle, modernist romanın başat konusu olan yabancılaşma bağlamında yazarın üç romanını inceler. Hisar'ın kendisini de "hayatı boyunca yabancılaşmanın değişik cepheleriyle yüz yüze gelmiş bir birey" olarak değerlendiren Sazyek, yabancılaşmayı modernite sürecinde iletişimsizlik, toplum-birey çatışmaları ve uyuşmaları çerçevesinde "genel yabancılaşma, anomi (kuralsızlık, kuralların geçerliliğini yitirmesi), özel yabancılaşma ve bireysel anomi olmak üzere üçe ayırır. Abdülhak Şinasi'nin merkezî roman kişileri olan Fahim Bey, Hacı Vamık Bey ve Ali Nizamî Bey'i özel yabancılaşma yaşayan anomik protagonistler olarak değerlendiren Sazyek, Hisar'ı modernist Türk romanının öncüsü kabul eder. Ona göre Hisar, yanlış adamların romancısıdır. Aynı zamanda, hayatın ve toplumun içindeki bir yabancı bireydir. O, romanlarını yazdığı yanlış adamların, içlerinde taşıdıkları doğruları bilmektedir. (Sazyek, 2008: 17-60) Sazyek, Hisar'ın üç romanını ayrı ayrı ele alırken *Fahim Bey ve Biz* ile *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanlarını, merkezî kişiler açısından yabancılaşmanın boyutları ve biz veya çevre diyebileceğimiz diğer kişiler açısından ayrı ayrı ele alır. Romanlardaki biçim-içerik ilişkileri, romanların anekdotlarla sunulması, anlatıcı konumları, romanlardaki mekânın simgesel işlevi gibi konuların yanı sıra merkezî kişilerden Fahim Bey'in toplumla münasebeti, entelektüelliği, evliliği, ironik anekdotları, zamanla münasebeti, hayalciliği, ruhsal bozuklukları, yalnızlığı ve yabancılığını, son olarak da çevresinin Fahim Bey'e bakışlarını inceler. Hacı Vamık Bey bağlamında da onun ironik anekdotları, delilik ve delişmenliği, çocuklar için ne anlam ifade ettiği, uçarılığı, sabıkalı devlet adamı

yönü, kadın düşkünü yönü, nevrotik kişiliği ve toplumla ilişkisi üzerinde durur. (Sazyek, 2008: 137-240)

Kitap boyutundaki bu çalışmaların yanı sıra Hisar üzerine yazılmış pek çok makale ve inceleme yazısında da yazarın eserlerinden en çok da *Fahim Bey ve Biz* romanı ile *Boğaziçi Mehtapları* üzerinde durulmuştur.

Behçet Necatigil, *Fahim Bey ve Biz* romanını tanıttığı yazısında roman merkezî kişisini hayal düşkünü ve masalsı dünyasında mutlu birisi olarak niteler. (Necatigil, 2005: 149)

Mehmet Kaplan’a göre Hisar, şiir duygusu olan; renklere, şekillere ve kokulara karşı son derece hassas; temaşaya, hülyaya ve murakabeye dalmaktan hoşlanan; her şey gibi dili de sanatkârane bir üslûba sokan bir yazardır. Abdülhak Şinasi’nin eserleri medeniyet tarihi için de bir bakıma çok canlı bir vesika mahiyeti taşımaktadır. (Kaplan, 1978: 155) Kaplan, bir başka yazısında da Hisar’ın romanlarında ve denemelerinde Çamlıca, Boğaziçi ve Büyükada’nın eski yalılarında, köşkerlerinde ve konaklarında, imparatorluğun son demlerinde yaşanan hayatın en ince teferruatına kadar renkli ve sanatkârane bir üslûpla tasvir edildiğini belirtir. (Kaplan, 2006: 52) Abdülhak Şinasi’nin “*Bir Geçmiş Zaman Hikayesi*”ni inceleyen Kaplan, Hisar’ın yazarlık anlayışını değerlendirirken, ilk çocukluk yıllarına ait hatıralardan faydalanan yazarın kendisine has bir üslûbu bulunduğunu ve yazarın üslûba önem verdiğini belirtir. Abdülhak Şinasi’nin geçmiş zaman zevkini ve geçen anları sanat vasıtasıyla ebedileştirme çabasında olduğunu söyler. Kaplan’a göre geçen zamanlar, hatıralara kendiliğinden sanat değeri vermektedir ve alaycı bir tavrın hâkim olduğu “*Bir Geçmiş Zaman Hikayesi*” bütünlüğü ile bir portre tasviridir. Yazar yer yer bıyık altından gülme denilebilecek bir üslûba başvurur. İkinci

kahramanı çevre olan eser bir vaka hikâyesi değil, bir tip hikâyesidir. (Kaplan, 2000: 144-148)

Moran, Hisar'ın Batılılaşma konusunu ele alma şeklini incelediği yazısında Abdülhak Şinasi'nin Batılılaşma sorununu konu edinen yazarlardan olduğu gibi, onun romanlarının kuruluşunda ve kişilerinin belirlenmesinde de Batı-Doğu meselesinin büyük ölçüde belirleyici olduğunu belirtir. (Moran, 2004: 171, 172)

Olca ÖnerToy'a göre Abdülhak Şinasi, romanlarında yazılarını yayımladığı yılların gerçekçilik anlayışından ayrılır. Romanların iç gerçeğe eğilmesi gerektiğine inanır. Romanlarında erkeklerin yanında “hiçbir zaman birinci plana geçmeyen sabırlı, evlerine bağlı, bir ölçüde erkeklerini tamamlamak için romana konulmuş kadınlar” bulunmaktadır. Hisar'ın roman tekniğine getirdiği yenilik, roman kişilerine verdiği öneme bağlı olarak, alışılmış roman tekniğinin dışına çıkmasıdır. O, tasfiyeci Öztürkçe akımına karşı durmuştur. Romanlarında Fransızca kelimelere yer vermemiştir. Yine o yıllarda kültürlü kişilerin günlük konuşma diline giren Arapça ve Farsça kelimeleri yerli yerinde kullanmıştır. Abdülhak Şinasi'nin İstanbul'u anlatımı şiir doludur. (ÖnerToy, 1984: 82-84)

İnci Enginün, Hisar'ın eserlerinde 1946-1980 arası Türk hikâye ve romanında, yeni bir tema olarak, maziye özlemle anmanın görüldüğünü belirtir. Ona göre roman ve denemelerinde üslûpçu olarak görünen ve Tanpınar'la birlikte Proust'un üslûbunu dilimizde kuran sanatçı olan Hisar, bütünüyle dünde yaşayan bir yazardır. Bugünü adiliklerin ve kadirbilmezliklerin toplamı olarak gören yazar, geçmişe ait güzellikleri bugüne taşımak için de edebiyatı kullanır. O, romanlarında hikâye ettiği kişiler hakkındaki duygularını açıklayan bir kişi olarak yer alır. Denemelerinde teker teker anlattığı hatıraları, romanlarını açıklamaları veya onlara

bağlanmaları bakımından önemlidir. (Enginün, 2008: 252, 287-289)

Şerif Aktaş, yukarıda sözünü ettiğimiz Rauf Mutluay'ın eleştirel yazısını alıntılıyıp Abdülhak Şinasi'nin *Fahim Bey ve Biz* romanının Sabahattin Ali'nin açtığı çığıra bir başka cepheden yaklaştığını belirtir. Aktaş'a göre Hisar, Fahim Bey'in kimliğinde biraz da bütün insanlığın yalnızlığını, zavallılığını ve iç dramını aksettirir; insanı izah etme iddiası taşıyan bir tavırda mutlaka bir yanıltma payı olacağını imâ eder. *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanında ise tuhaf davranışlı Hacı Vamık Bey'in kimliğinde, geçmiş-hâl çatışması içinde geçmişten hâle aydınlık mesajlar taşır. Hisar, romanlarında vaka yerine duygu ve düşünceye ağırlık verir. (Aktaş, 1992: 524, 525)

Abdullah Uçman da Hisar'ın üslûpçuluğuna dikkat çeken isimlerdendir. Hisar'ın eşyaya ruh hâli yüklemesi ile ilgili olarak "(...) yazar, bazen, modern romancıların yaptıkları gibi, eski zaman eşyalarına ruh vermekten de hoşlanır." tespitinde bulunan Uçman, dil özelliği ile ilgili olarak da Hisar'ın "klâsik nesir cümlelerinden çok şiir üslûbuna yakın" bir dile sahip olduğunu belirtir. (Uçman, 1988: 285, 289)

Ömer Lekesiz'e göre Hisar'ın da benimsediği, dünyanın zaman ilerledikçe daha kötüye gittiği inancı ve anlayışı; Hint felsefesinden Bergson'a, Sümer metinlerinden Guénon'a kadar pek çok taraftar bulmuştur. Tip oluşturmada son derece mahir olan Hisar, kişileri sayesinde "zamanın olumlu ya da olumsuz anlamda en önemli göstergesi olarak telakki ettiği (bağlı olduğu medeniyeti) muhtelif cephesiyle" sunmuş; "(...) saf öykücülüğün en önemli temsilcisi olmuştur." (Lekesiz, 2000: 50-51)

N. Ziya Bakırcıoğlu, gençlik yıllarında tam bir Batı hayranı idi, dediği

Hisar'ın Fransa'da Maurice Barrès ile tanışıp Marcel Proust'un eserlerini okuyunca, kendi millî hayatımıza değişik bir gözle bakmaya başladığını belirtir. *Fahim Bey ve Biz* romanını Hisar'ın *Roman Sanatı* tercümesine yazdığı önsözde ortaya koyduğu ilkeler ışığında inceleyen Bakırcıoğlu, *Fahim Bey ve Biz*'i karakter romanı olarak niteler. Romandaki Proust tesirine dikkat çeker. *Fahim Bey ve Biz* hakkında klasik roman anlayışına uymayan, her şeyiyle değişik bir roman, içinde karşı taraf bulunmayan, gerilimi yüksek bir vaka barındırmayan, roman ile büyük hikâye arasında bir yapıya sahip bir eser, üslûbu ve muhtevası arasında sağlam bir bağ bulunan bir roman, psikolojik roman, yer yer mizah romanı zannı veren bir eser nitelendirmelerinde bulunur. Bakırcıoğlu, Hisar'ın roman anlayışını realist ve natüralist romancılardan ayrı hatta onlara tamamen zıt bir anlayış olarak görür. Uzun cümlelere sahip metinlerinin dilini sağlam ve düzgün, üslûbunu ise ironik ve yer yer şiirsel bulur. Marcel Proust'un Hisar üzerindeki etkisini ise sadece bakış açısı ile sınırlar. *Fahim Bey ve Biz* romanını “tipi, üslubu, yazarın insanı ve insanı saran toplumu ve şartları, tarihi ve medeniyeti değerlendirmesi” açılarından “millî ve orijinal” bir eser olarak niteler. (Bakırcıoğlu, 2002: 139-144)

Yunus Balcı, *Fahim Bey ve Biz* romanını “aydın problemi” açısından ele alır. Romanda meşrutiyet aydınlarının Avrupa hayranlığına ve görünüş düşkünlüğüne temas edildiğini belirtir. Fahim Bey'in şekle düşkün, alafranga, hayatı sürekli başarısızlıklarla geçen, Anglo-Sakson kültürünün tesirinde, gereksiz ayrıntılar üzerinde çok fazla bilgi sahibi ve kendi devrinde örnekleri sık sık görülebilen farklı bir Batılaşma anlayışına sahip birisi olduğunu söyler. (Balcı, 2002: 139, 141)

1. BÖLÜM: ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR'IN HAYATI, SANAT HAYATI VE ESERLERİ

1.1.HAYATI

1.1.1. Ailesi

Abdülhak Şinasi Hisar'ın aile kökeni, aile bireyleri ve hayatı hakkında hem Hisar biyografilerinde hem onu tanıyanların anılarında hem de yazarın kendi anı/denemelerinde pek çok kayıt bulunmaktadır. Hisar'ın ve etrafındaki insanların anılarında yazarın bahsi en çok geçen aile bireyleri annesi, babası, anneannesi, büyükbabası ve kardeşidir.

Abdülhak Şinasi Hisar 14 Mart 1887'de (Uysal'ın hazırlayıp Hisar'a tetkik ettirdiği kayıtlara göre ise 1888 yılında)⁵ anne tarafından büyükbabası Muhtar Bey'in

⁵ “Abdülhak Şinasi'nin doğumu hakkında çeşitli edebiyat tarihleri, biyografi ve ansiklopedilerde verilen tarihler umumiyetle iki grupta toplanıyor: Bu tarihlerden biri 1883 ve diğeri de 1888'dir.

Romancıya gelince, o da kendi doğum tarihini 1888 olarak kabul ediyor: 1960 tarihi itibarıyla, Merkez Bankası'na yazdığı bir dilekçeye eklenen ve kendi el yazısıyla kaleme alınmış kısa biyografisinde, doğum tarihini 1888 olarak veriyor. 4 Mayıs 1963 tarihli gazetelerin, onun vefatıyla ilgili haberlerindeki, ‘Hisar'ın 75 yaşında öldüğü’ kaydı göz önünde tutulacak olursa, doğum tarihinin 1888 olması doğruluk kazanır gibidir. Ayrıca daha sağlığında Sermet Sami Uysal'ın kendisi hakkında yazdığı bir kitabda da, romancının doğum tarihi 1888 olarak gösteriliyor. (...)

Ne var ki yazarın biyografisini tesbit amacıyla yaptığımız tedkikler sırasında, Abdülhak Şinasi'nin doğum tarihini belirten daha başka tarihlerle karşılaştık. Dışişleri Bakanlığı arşivindeki dosyasında ve Merkez Bankasındaki ‘sicil defterleri’nde, yazarın doğum tarihi 2 mart 1303/19 cemâziyelâhir 1304 olarak veriliyor.

Bu tarihler nazarı dikkate alınırsa, 14 Mart 1887 yi romancının doğum tarihi olarak kabul etmemiz gerekecektir.” (Turinay, 1993: 38-40)

Rumelihisarı'ndaki yalısında doğmuştur. Hisar'ın soyu, bir taraftan Namık Kemal'in de aynı soydan geldiği Topal Osman Paşa'ya dayanan dedeler sülalesine; bir taraftan da meşhur Tepedelenli Ali Paşa'ya dayanır. (Uysal, 1961: 20), (Toros, 1983d: 11)

Yetmiş senelik dostum, dediği Hisar'a akrabalıktan çok daha sağlam olan bir muarefesi ve aile yakınlığı bulunduğunu söyleyen Refi Cevat Ulunay, yazarın ölümünden beş gün sonra yayımlanan köşe yazısında Abdülhak Şinasi'nin babasının, ricalden Hüsam Efendi [tam adı Hüseyin Hüsâmeddin Efendi, (?-H. 1298/1881)] 'nin oğlu Mahmut Bey [tam adı Mahmut Celâleddin Bey (1857-1917)], annesinin de Tepedelenlizade Muhtar Bey [tam adı Ahmet Muhtar Bey (?-1894)]'in kızı Neyyir Hanımefendi (?-1928) olduğunu; Hisar'ı ve kardeşi Selim Nüzhet (1892-1945)'i yetiştiren annelerinin nazik, münevver ve asil bir kadın olduğunu belirtir. (Ulunay, 1963: 3), (Turinay, 1993: 10,11)⁶

Hisar'ın anılarında anlattığına göre babasının ailesi, annesinin ailesinden kızlarını istedikleri vakit annesinin akrabaları bir kararsızlık devresi geçirir; “bir bahriyelinin tertemiz ve ütülü esvabında müstakbel fırtına ihtimallerini görür gibi” olmuş; kız tarafı, Büyükada'da oturan erkek tarafının mahallesini biraz fazla denizaşırı bulmuştur. Sonuçta damat adayının Rumelihisarı'ndaki eve yerleşmesi ve Büyükada'ya ise arada bir iyi havalarda gidilmesine karar verilmesi üzerine bu sorun çözülmüş olur. Bu karar dolayısıyla Hisar'ın çocukluğu bu iki semt arasında “Ada'dan Hisar'a, Hisar'dan Ada'ya” gidiş gelişlerle geçecektir. (GZK: 15)

Abdülhak Şinasi'nin babası Mahmut Celâleddin, İstibdat idaresinin sürgünleri dolayısıyla uzak vilayetleri memuriyetlerle dolaşmıştır:

⁶ Şahısların tam adları ile doğum ve ölüm tarihleri, Necmettin Turinay'ın hazırladığı Abdülhak Şinasi'nin anne ve baba tarafı şecerelerinden alınmıştır.

“Mahmut Celaleddin Bey (1857-1917) ilk şehreminlerinden (İstanbul belediye başkanlarından) Hüsam Efendizade, Belediye Şubeleri Umumî Müfettişi Selahaddin Bey’in oğludur. Bir müddet Galatasaray’da okuduktan sonra, Paris’te de kısa süre öğrenim görmüştür. Halep ve Yanya’da maarif müdürlüklerinde bulunmuştur. Gazetecilik ve edebiyat konularında da çalışmalar yapmıştır. ‘Cemile-i Nisvan’, ‘İnsaniyet’ adlı küçük broşürlerinden sonra, 1884 yılında ‘Müsademe-i Efkar’ ve ‘Afak-ı Nazar’ eleştirilerini yayınlamıştır. 2 yıl kadar ‘Hazine-i Evrak’ adında bir edebiyat dergisiyle ‘Mürüvvet’ isimli kadınlara mahsus bir gazete çıkarmıştır. 1908 inkılabında, Yanya maarif müdürü iken görevinden ayrılan Mahmut Celaleddin Bey, 1917 yılında ölmüştür.” (Toros, 1983a: 9)

Hisar’ın annesi ile babası, o Galatasaray’da öğrenci iken ayrılırlar. Annesi İstanbul’da, babası ise Yanya’da yaşamaya devam eder. (Toros, 1983f: 11) Yazar, monografisini kaleme alan Uysal’a verdiği cevapta bu ayrılmanın en önemli nedeninin babasının İstibdat hükümetinin müsaade etmemesi yüzünden Beyrut’taki vazifesinden ayrılarak İstanbul’a dönememesi ve annesinin de İstanbul’dan ayrılmak istememesi olduğunu söyler:

“Yazarın babası Mahmut Celâlettin Bey, gençliğinde iki yıl Paris’te öğrenimde bulunmuş, yurda döndükten sonra kadınlarla ilgili *Mürüvvet* adlı bir dergi çıkarmıştır. Ayrıca birkaç kitap bastırır. Bir de *Hazine-i Evrak* adlı bir edebî dergi yayınlar ki bunda: Abdülhak Hâmid, Ziya Paşa, Recaizâde Ekrem’in şiirleri bulunur. Ayrıca gençleri destekler... İstibdadın artıp fikir ve san’at adamlarının herbiri bir yana gönderilirken Mahmut Celâlettin Bey de önce Cezâir-i Bahr-i Sefid ve sonra Beyrut Maarif Müdürlüğü’ne yollanır... Neyyir Hanım, 1894 yılında büyük oğluyla İstanbul’dan Beyrut’a giderek eşine kavuşur. Orada Abdülhak Şinasi, Fransız mürebbiyesinden Fransızca öğrenmeğe başlar. Dönüşte mürebbiyeyi de İstanbul’a getirirler.” (Uysal, 1961: 16, 20, 25)

Hisar, çocukluk anılarında babasından, bezik ve poker gibi yeni hayatın oyunlarını dostları ile oynayan birisi olarak da söz eder. (GZK: 29)

Hisar’ın ailesinin yaşantısında onun bir anı yazarı olarak nitelendirilmesine neden olacak kadar eserlerinde sözünü ettiği “Boğaziçi” ve “mehtap geceleri” önemli bir yer tutmaktadır. Yazar, anı/denemelerinde ailesinin bütün azasının âdeti “sigara

ve mehtap” içtiklerini söyler. (BY: 33)

Hisar’ın hem annesinin hem de anneannesinin müziğe karşı ilgileri bulunmaktadır. Hisar, zamanında en meşhur hocalardan ders almış olan annesinin, anneannesinin piyanosundan yabancılar varken utandığını, sinirlendiğini belirtir. Evin hanımı konumundaki anneannesinin, “ailenin yerli, şehirli ve klasik azasına karşı” romantizmi temsil ettiğini ilave eder. (TM: 170) Hisar, büyükannesini çoğu kez Bahariye Mevlevîhanesi ziyaretleri ile anar. Büyükada’daki köşkte yaşayan büyükannesinin küçücük bir çocukken Çerkezistan’dan kaçırılıp, İstanbul’a getirildiğini ve orada satılmış olduğunu kaydeden Abdülhak Şinasi kendi çocukluğunda büyükannesinde, hâlâ “kendini tekrar çalarak bu defa da Çerkezistan’a götürüp satmasınlar diye korkar gibi bir hal” sezdiğini belirtir. (GZK: 10, 11)

1918’de babasını, 1938’de annesini kaybeden (Uysal, 1961: 34-35) Hisar’ın eserlerinde pek söz etmediği ve kendisi gibi evlenmeyen tek kardeşi Selim Nüzhet Gerçek, 1945’de hayata gözlerini kapar:

“Türk basın ve tiyatro tarihi ile folkloru konularında sağlam kaynaklı eserler vermiş olan, Türkiye’de Millî Eğitim Bakanlığının ilk Derleme Müdürlüğünü yapan Selim Nüzhet, genç denilecek bir yaşta öldü. Soyadları ayrı olmakla beraber, baba ana bir kardeşlerin bu surette -Tepedelenliler’den ve Topal Osman Paşa’dan gelen- nesli kurumuş oldu.” (Toros, 1986: 9)

Hisar’la ilgili bazı ansiklopedi ve antolojilerde birtakım ilginç bilgilere de yer verilir.⁷

⁷ *Temel Britannica*’da, Abdülhak Şinasi’nin “şehir ve dönem yazarı” olarak tanındığı; babası Mahmut Celâlettin’in çıkarttığı dergi *Hazine-i Evrak*’ın, Türkiye’nin ilk edebiyat dergisi olduğu; romanlarında ele aldığı kişilerin Osmanlı toplumunun üst sınıflarından insanlar olduğu belirtilir. (*Temel Britannica*, C. 8: 184) Aynı gazetenin dağıttığı 1994 tarihli ansiklopedisinde ise onun, romanlarında seçkinlerin hayatlarını anlattığını; babasının çıkardığı *Hazine-i Fünûn*’un ilk edebiyat dergilerinden olduğu; babasının öykü ve eleştiri yazarı olduğu belirtilir. (*Ana Britannica*, C. 15: 342, 343) Bu yazının

1.1.2. Çocukluğu ve İlk Gençlik Yılları

Hisar'ın doğduğu 1887 yılından, yirmi bir yaşında Paris'ten döneceği 1908 yılına kadarki zaman dilimi ve sonraki birkaç yıl Osmanlı Devleti açısından pek çok önemli olayların cereyan ettiği yıllardır. 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı'nı özgürlükler bağlamında yeterli bulmayan gençler 1865'te Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ni kurmuştur. Aralarında tam bir fikir birliği sağlayamayan Yeni Osmanlılar, 1872'de dağılır. 1876'da I. Meşrutiyet ilan edilir. 1877'de ilk Türk parlamentosu Meclis-i Mebusan açılır. Osmanlı-Rus Savaşı ve kendisini yönetime getiren Yeni Osmanlıların yönetimi kontrol çabalarının neticesinde II. Abdülhamit, 13 Şubat 1878'de Meclis-i Mebusan'ı kapatır ve Meşrutî yönetimi sona erdirir. Jön Türk hareketi 1878'den sonra tekrar hızlanır. 1887'de feci sonuçları halk arasında büyük ümitsizliklere sebep olan Osmanlı-Rus Savaşı patlak verir. Yönetim, 1889'da Jön Türklerin ikinci kez örgütlenmesini önleyemez. İttihad-ı Osmanî adıyla örgütlenen gençler İttihat ve Terakki adında karar kılar. I. Jön Türk hareketinde olduğu gibi İttihatçılar da sistematik bir fikir birliği sağlayamaz. 1902'de Paris'te

Cevdet Kudret'ten alındığı anlaşılmaktadır. Bir başka gazetenin okurlarına verdiği *Meydan Larousse Ansiklopedisi*'nde ise Abdülhak Şinasi'den hikâyeci diye söz edilir. Babasının çıkardığı dergilere *Mürüvvet* de eklenir. Hisar'ın roman kişilerinin özelliklerini ayrıntılı olarak vermek kaygısıyla yaptığı tasvirler ve çözümlemelerin romanlarına bir çeşit "uzun portre" niteliği verdiği, eserlerinin kuruluş bakımından bilinen roman çeşitlerine pek benzemediği söylenir. (*Meydan Larousse*, C.9: 118) *Edebiyatçılarımızın Çocukluk Hatıraları* adlı antolojide ise "Dönemin hikâyecisi Mahmut Celâlettin Bey'in oğlu." denilen Hisar'ın –gerçekte her iki okulu da bitirememesine rağmen- 1905'te Galatasaray Lisesi'ni tamamladığı ve Paris'te Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni 1905-1908 yılları arasında bitirdiği söylenir. (Yardım, 2006: 192) *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*'nde de Hisar'ın üslubunda Paul Bourget'den etkilendiği, babasının ilk edebiyat dergilerinden olan *Hazine-i Evrak*, *İnsaniyet* ve *Ceride* dergilerinin sahibi, öykücü ve eleştirmen olduğu; bir bürokrat olan babasından modern yaşam tarzını, tasavvufî geleneği sürdüren anne tarafından ise geleneksel yaşam tarzını özümsemiği belirtilir. (TBE: 417-419)

İttihatçılar aralarındaki görüş ayrılıklarını gidermek için Jön Türk Kongresi düzenlerler. Kongre, Müdahaleciler ve Adem-i Müdahaleciler şeklinde iki gruba ayrılır. Başlangıçta Prens Sabahattin'in yanında olan Müdahaleciler sonraları azınlığa dönüşür. Bu grup Prens Sabahattin liderliğinde Teşebbüs-ü Şahsî ve Adem-i Merkeziyet Cemiyeti'ni kurar. 1908'de Sultan Abdülhamit yönetimi sona ulaşır. İttihatçılar, Meşrutiyeti Avrupalıların Osmanlı'yı parçalama ihtimaline karşı bir tedbir ve cevap olarak düşünürler. 24 Temmuz 1908'de Sultan Abdülhamit anayasayı yeniden yürürlüğe koymak zorunda kalır. II. Meşrutiyet'in ilanı içeride büyük bir sevinç uyandırır. 5 Ekim 1908'de Avusturya İmparatorluğu Bosna-Hersek'i ilhak ettiğini ilan etmiştir. Bulgaristan Prensi Ferdinand da Padişah Abdülhamit'e çektiği bir telgrafta Bulgaristan'ın bağımsızlığını ilan eder. Osmanlı Devleti 26 Şubat 1909'da Avusturya ile yaptığı bir anlaşma ile 2,5 milyon altın lira (56 milyon Frank) karşılığında Bosna-Hersek'i Avusturya'ya terk eder. Bosna-Hersek'in ilhakının ilan edildiği gün Girid Meclisi, adayı Yunanistan'a kattığını ilan eder. 1909 Eylül'ünde Selanik'te düzenlenen İttihat ve Terakki'nin ikinci kongresine katılanlar arasında Mustafa Kemal Atatürk de vardır. Atatürk yaptığı konuşmada cemiyetin siyasi bir parti hâline gelmesini, ordunun politikadan çekilmesini, cemiyetin masonlukla bağlarını koparmasını, cemiyet içinde eşitliğin sağlanmasını, hükümet işleriyle din işlerinin birbirinden ayrılmasını önerir. 13 Nisan 1909'da 31 Mart Vakası patlak verir. Hareket Ordusu 21 Nisan'da İstanbul'a gelir. Üç gün içinde ayaklanma bastırılır. Bu vesileyle 27 Nisan 1909'da Abdülhamit tahttan indirilir, yerine kardeşi V. Mehmet Reşat getirilir. Muhalif Ahrar Fırkası kapatılır. Prens Sabahattin tutuklanır, sonra serbest bırakılır. İttihatçılar o güne kadar doğrudan ele almadıkları hükümette, bakanlarıyla yer alırlar. 1909 Ekim'inde cemiyet partiye dönüşür.

1911’de Trablusgarp Savaşı başlar. 1912 ve 1913’te Balkan Savaşları gerçekleşir. (Armaoğlu, 1999: 592-651)

Görüldüğü gibi Hisar’ın çocukluk ve ilk gençlik yılları Osmanlı Devleti için ihtişamın yerini yıkımlara terk ettiği yıllardır ve Hisar, kalemini gönlünün unutulmasına rıza göstermediği bir medeniyetin yazıyla ölümsüzleştirilmesi yolunda kullanmış; çocukluğu ve ilk gençliğine dair anı/denemelerinde mehtap, saz eğlenceleri, gezintiler, edebiyat dergileri, eski alışkanlıklar ve yaşantıları pek çok yönden ele almıştır.

Hisar’ın çocukluk anılarına en çok yer verdiği eserlerinin başında *Geçmiş Zaman Köşkleri* gelir. Hisar çocukluğunda, Matmazel diye çağırdıkları yarı çocuk bakıcısı, yarı Fransızca hocası mürebbiyesi ile her akşam *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanına da konu olacak olan Nizam Caddesinde gezintilere çıktıklarını aktarır. (GZK: 21)

Hisar, anı/denemelerinden *Boğaziçi Mehtapları*’nda da çocukluk yıllarında sandallarla düzenlenen Boğaziçi mehtap gezintilerine ve saz gecelerine pek çok vesileyle yer verir. Gezinti boyunca sularda yer değiştiren sandallar sayesinde Boğaziçi’nin mahalleleri ve yalıları arasında âdeta misafirliğe gittikleri hissine kapıldığını belirtir. Sonraları, bazı rüyalarında nice defalar tekrar bulacağı bir hisle Server Paşa’nın kûhi yalısından Kanlıca’daki yengesinin deryadil yalısına ve Bebek’teki yakınlarının durgun yalılarından Arnavutköyü’ndeki akrabalarının çocuklu yalılarına gittiklerini anlatır. (BM: 74, 75) Hisar, çocukluğunda gerek saz gecelerinde gerekse Boğaziçi sularında duyduğu sükûtin ruhuna tohumlar ektiğini ve bu tohumların açılan manalarını ancak nice seneler sonra idrak ettiğini, gönlüne nakşeden bu sükûtin yıllarca dilinin altında durduğunu ve o sükûtu sonunda

kaleminin ucunda bulduğunu, ihtimal ki sükûtun şiirini hemen her şeyden ziyade sevmesini, kendisine bu zamanların aşıladığını, yalnızlığın tadını, kalabalığın kargaşalığına ve sessizliğini de şamatasına tercih etmek sevgisini de kendisine bu zamanların aşıladığını ve tarik-i dünyalar gibi inziva ve sükût içinde bir ömür tahayyül etmeye bu zamanlarda alıştığını söyler. (BM: 120)

Abdülhak Şinasi, anı/denemelerinden *Boğaziçi Yalıları*’nda da çocukluk ve ilk gençlik döneminde Boğaziçi’ndeki yalı hayatına uzun uzadıya yer ayırır. Storlarını, tül ve kumaş perdelerini kapamış olduğu hâlde, sabahları bunların arasından sızarak suların cümbüşünün tavanda oynamasını, hizmetçilerinin gelip sabah çayını ve sabah gazetesini getirmesini, açılan pencereden içeriye giren güneşi, denizde yüzüşlerini, ikindinin bir gül gibi açılan asıl güzel mavimtırak ve şairane saatlerini tasvir eder. O zamanlarda neden şiir, resim ve musiki ile uğraşmadığına acıdığını belirtir. Hisar o zamanı, ömrünün “belki en iyi, en tatlı günleri” olarak hatırlar. (BY: 32)

Yazar, çocukluğunda evlerine her gün daha ziyade evin beyinin ilgilendiği bir *Sabah* gazetesinin, içinde Halide Hanım ve Nigar Hanım’ın da yazı ve şiirlerinin bulunduğu haftalık *Hanımlara Mahsus Gazete*’nin ve daha çok evin küçük beyi olarak kendisinin ilgilendiği *Servet-i Fünûn* dergisinin geldiğini söyler. (BY: 44)

Hisar, *Geçmiş Zaman Fıkraları*’nda ise kendisinin çocukluk dönemi duygularını, “her şeyde ve herkese iyilik, güzellik ve ebedilik görmek” olarak izah eder:

“Çocukluğumun mahallesi olan Rumelihisarı’nda ilk tanıdığım insanlar, bütün akrabalarım, hizmetçilerimiz, dostlarımız, komşularımız, ilk hocalarım, mahallenin tanınmış maruf şahısları, hepsi de bana hüsnüniyet sahibi, akıllı, hayırlı, tatlı, güler yüzlü ve bilhassa ölmez görünürlerdi. Bunların hepsini de bir Kısâs-ı Enbiyâ havası içinde duyardım. Bütün bu insanların ya birer şair, ya birer

müverrih, ya romanını anlatan bir romancı, yahut hikâyesini nakleden bir hikayeci olduklarını sanırdım. Doğrudan doğruya hiçbir yalan söylemeyen bu insanlar, masal veya fıkrasını söylemek âdetiyle, her söylediklerini bu hususiyetleriyle tadil ve tashih etmiş olurlardı.” (GZF: 124)

Hisar’ın çocukluğunda köşk, yalı ve konakların yanı sıra iz bırakan mekânlardan birisi de dergâhlardır. Her devirde memuriyetlerin çoğunun dostların hatır ve ricalarıyla verildiğini hatırlatan yazar, çocukluğunda Bahariye Mevlevîhanesi şeyhinden, kendisinin Eyüp Mollası tayin edilmesini rica eden Arif Bey’den söz eder. Arif Bey, molla olursa “dergâhta haremdeki hanımlara ve selamlıktaki canlara lenger lenger kaymak ziyafeti” vereceğini söylemektedir. Günü gelip de Eyüp Mollası olan Arif Bey, sözünü unuttur. Şeyh Efendi ve hanımlar yardımlaşarak hazırladıkları bir şarkıyla ona sözünü hatırlatır, onu mahcup ederler. Bu şarkıyı okuyanlar arasında Abdülhak Şinasi’nin anneanesi de bulunmaktadır. Bahariye Mevlevîhanesi şeyhi Hüseyin Efendi, Hisar’ın anneannesine bazen de mektup yollamaktadır. Şeyh’in mektupları için “Kalin, güzel, lüks kağıdı içinde gayet okunaklı, gösterişli bir yazı ile yazılmış, mürekkebi yaldızlı bir rıhla kurutulmuş mektubunda cinaslı bir fikir, hoş bir söz, zarif bir imâ duyacağımızı evvelinden bilirdik.” diyen Hisar’ın dine estetik bir değer olarak yaklaşmasında ve edebî açıdan mükemmeliyetçilik olarak niteleyebileceğimiz tavırlarında bu Mevlevîhanenin ve anneannesinin etkileri söz konusudur. Hisar, Şeyh Hüseyin Efendi ile ilgili olarak aktardığı bir diğer hatıradaki Şeyh’in nelerden yakındığını anlatır. “*Zamaneden Şikâyet*” başlıklı fıkrada Şeyh, kendisine gönderilen mektuplardaki yazı, mana, imla ve inşa bakımlarından nice hatalardan; yazıların çirkin, mananın yersiz, imlanın yanlış oluşundan, inşanın bozukluğundan yakınır. (GZF: 125-128)

Hisar’ın çocukluk yıllarıyla ilgili unutmadığı bir manzara da 19 Ağustos

geceleri düzenlenen fenerlerin, şiir ışıklarını döktüğü şair gecelerdeki ışıklı donanma gösterileridir:

“Çocukluğumda, birkaç defa kadınların yanında bu donanma geceleri şerefine, bir çatana içinde, Boğaziçi'nin iki sahilinde, Anadolu kıyısı önlerinde, Moda'da, Fener'de, Caddebostan'da, Bostancı'da ve uzaktan Adalar karşısında gezintiler yapmıştık. Bu seyyar gecelerin yavaş yavaş sabahlara kadar yaklaşan uzun saatlerinde uykusuzluk ve yorgunluk ince bir acı tatlı halet duyururdu. Bütün bu mahalleler her zamanki yüzlerini ve huylarını değiştirerek birer şiir söylemeye koyulurlardı.” (GZF: 129)

Abdülhak Şinasi, böylelikle çocukluk yıllarını bir rüyaya, bir masala benzetir.

1.1.3. Öğrenim Yaşamı

Abdülhak Şinasi'nin Rumelihisarı ilkokulunu bitirdiği söylene de onun Galatasaray Mektebi'nin ikinci kısmından önceki tahsil hayatı ile ilgili kesin bilgiler bulunmamaktadır.⁸ Hisar, 1898'de Mekteb-i Sultanî'de⁹ başladığı tahsil hayatını

⁸ “Bir kaynakta romancının, Rumelihisarı ilkokulunu bitirdikten sonra esas Sultanî'ye kaydolunduğu; Galatasaray lisesinin ‘orta/tâliye’ ve ‘lise/âliye’ kısımlarında da okuduğu belirtiliyor. Onun tahsil hayatı ile ilgili olarak kaleminden çıkan yazılarında ve bir vesile ile bu konuya temas ettiği hatıralarında Mekteb-i Sultanî'nin ‘ilkokul/ibtidâiye’ kısmında okuduğuna dair bir işarete tesadüf etmiyoruz. Andığı hocaları, adını verdiği dersler umumiyetle altı yıllık bir tahsili esas alan Mekteb-i Sultanî'nin yukarı bölümlerine aittir. Bu bakımdan küçük Abdülhak Şinasi'nin, Mekteb-i Sultanî'nin ilk kısmı kabul edilen Rumelihisarı İlkokulunda okuyup okumadığından haklı olarak şüphe etmemiz iktiza eder.”(Turinay, 1993: 46)

⁹ 1867'de açılan Galatasaray Lisesi'nin ilk adı Mekteb-i Sultanî'dir. Sultan Abdülaziz devrinde, Fransız mektepleri ayarında bir tedrisat arzusıyla Darüşşafaka ile aynı dönemde açılmıştır. Mekteb-i Sultanî “müslim, gayr-i müslim zengin”; Darüşşafaka “fakir aynı zamanda anasız, babasız islâm çocukları”na tahsis edilmiştir. Fransız imparatorluğunun maddî ve manevî büyük yardımlarıyla açılan lisede öğrenim esas itibariyle Fransızca olacak, fakat Türkçe ile de bazı dersler görülecektir. Okulun öğretmenleri müdürü ve ders nazırı Fransız olacaktır. Türkçenin de eğitim dili yapılmasıyla sonraları “İslam'dan birinin ikinci müdür-ü sani olmak üzere tayinine” gerek görülmüştür. Bulgarların dışında ilk zamanlarda hem Müslüman hem Hristiyan hem de Yahudilerin çocuklarını okula göndermek

tamamlayamadan 1905'te Fransa'ya kaçmıştır. Cumhuriyet devrinde, Galatasaray Lisesi adını alacak olan Sultanî'de müdürlük yapan isimlerden birisi Tevfik Fikret'tir. Abdülhak Şinasi 1905'te İstanbul'dan Paris'e kaçtığı zaman 18 yaşlarındadır ve Galatasaray'ı bitirememiştir. Paris'teki tahsil hayatı da başarılı olamamıştır. Taha Toros'a göre yüksek tahsil diploması alamayan Hisar, diplomasızlığı bir noksanlık saymamış, bu duruma dikkat çekenlere de “-Yahya Kemal Bey de diplomasızdır!” şeklinde yanıt vermiştir. (Toros, 1983e: 11)

Okulun daha ilk sınıfından itibaren edebiyatla ve özellikle şiirle uğraşan Hisar, anı/denemelerinde Galatasaray Lisesindeki hocalarından çeşitli vesilelerle söz eder. (GZF: 126, 127) Hisar, “ırken Türk, resmen de Osmanlı” olan Farisî hocası Acem Muallim Feyzi'yi “su katılmamış bir Şarklı” olarak görmekte, onun her görüşüne mektep arkadaşları gibi şaşmakta ve her sözüne hayran olmaktadır. Talebeleri ders haricinde, Feyzi Bey'in kâhinler gibi söylenmesini duymak için her şeye dair fikirlerini sorarlar ver onun her sözüne gülmekten katılırlarmış. (GZF: 145, 146) Bu, her konuda malumatı olan ve sözünü dinleten insan tipi bu yönü ile ileride başta Fahim Bey olmak üzere Hisar'ın romanlarında kendine yer bulacaktır.

Galatasaray'da iken derslerine girenlerden birisi de hitabet hocası Ahmet Hikmet (Müftüoğlu)'dur. Hisar, ondan “en eski şeylerin tamâmen mahfaza edilmesini” isteyen bir hoca olarak söz eder. (İPL: 24) Hisar, o yıllarda Pierre Loti ile de ilk kez karşılaşır. (İPL: 25)

Galatasaray'daki öğrencilik hayatının “mucizeli” dediği, bütün o harikulade

konusunda farklı nedenlerle de olsa çekinceleri olmuştur. Gülhane'den eski yeri olan Galatasaray'a 1292 (M. 1876/1877)'de tekrar nakledilen okulda hukuk, edebiyat ve riyaziyyat şubeleri eklenmek suretiyle bir de Dar'ül Fünûn açılmıştır. (Pakalın, 2004: 455-458)

zamanlarını arkadaşlarıyla birlikte yaşamaktadır. Hisar anılarında, mektepte maddî birçok kusurlar ve yoksulluklar bulunduğunu; bu duruma ve kendilerinin de çektikleri birçok sıkıntılara rağmen o büyük müessesenin manevî muhitinin kendilerini her zaman meclup ettiğini ve pazar akşamları, okula dönüş saatlerinin hüznünü duyduklarını belirtir:

“Akşam, tatil saatinde, bahçede biraz yorgunluk duyulan bir lezzet çekilir, yazın açık pencereden yakın bir başka mektepte meşkedilen bir çalgı sesi müessir bir seda olur; denizde bir şirket vapuru uzun uzun gönlünü boşaltır gibi bağırması, büsbütün içinde nice mevsimlerimizin geçmiş günler ve gecelerinin hâtıralarına, tadlarına, tekrar kavuşmuşuz gibi rikkatimize dokunurdu.” (AHŞ: 9)

Sermet Sami, yazarın Galatasaray yılları ile ilgili olarak, edebiyata ve şiire olan ilgisinin, nahif kişiliğinin, seçiciliğinin o yıllarda dikkat çektiğini belirtir:

“Abdülhak Şinasi 1888 de Galatasaray Sultanisine girer. Yazarın buradaki durumunu okul arkadaşı Gaziadi şöyle anlatıyor: ‘Galatasaray’ın dördüncü sınıfında bulunduğu sırada edebiyatla meşgul oluyor, ruhî ve fikrî bakımdan tercih ettiği şeyler dikkati çekiyordu... Vücut bakımından nahif, hareketleri zarif ve ince, itinalı giyimli ve daima nezaketle gülümseyen, bâzı arkadaşlarının kaba hareketlerinden ıztırap çeken bir çocuk.’ (*Fahim Bey ve Biz*, Récit Abdülhak Şinasi Hisar, Le Journal d'Orient, 2 Ekim 1941).

İzzet Melih de Hisar'ın o zamanki durumunu belirtirken ayrıca yazı yazmaya başladığını da açıklıyor: ‘Galatasaray Sultanisi'nde nazik simalı, uslu ve kibar bir talebe; lâübalî şakalara, patırdılı oyunlara karışmıyor; yalnız edebiyat meraklısı üç, dört arkadaşla görüşüyor; Türkçe ve Fransızca neşriyatı takip ederek muttasıl okuyor; genişçe uzun kordelâlar şeklinde kesilmiş kâğıtlar dolduruyor ve kimseye göstermeden cebine yerleştiriyor. Bir gün her nasılsa bana <<Martılar>> isimli bir mesure gösterdi. Tabii iyice hatırlamıyorum, ama o deniz, gök, kuş ve gönül şiiri, sonraları kaleme aldığı eserlere muhakkak benziyordu.’ (*Yeni Sabah*, 2 Aralık 1952).” (Uysal, 1961: 32)

1905'te İstanbul'dan Paris'e kaçan Abdülhak Şinasi, orada Yahya Kemal'le tanışır. (YKV: 9) Galatasaray'ı bitirememiş olan Hisar'ın Paris'teki tahsil hayatı da tamamlanamaz; sonuçta Hisar herhangi bir yüksek tahsil diploması alamaz:

“Abdülhak Şinasi, 1905 yılında, ailesine haber vermeden Galatasaray Sultanisi'nden ayrılarak Paris'e gider. Orada Ecole Libre des Sciences Politique'e girer ve 1908'e kadar okur.

Paris'te sık sık görüştüğü Türk'ler arasında Prens Sabahattin, Dr. Nihat Reşat Belger, Ahmet Rıza Bey ve Yahya Kemal vardır. Hattâ 1907 de Hürriyet taraftarlarının düzenledikleri kongrelere katılır.

O zamanlar asıl hayran olduğu yazar, kendisine fikir bakımından etkisi dokunan Maurice Barrés'dir. Hattâ bu ünlü yazarla tanışır... Ayrıca Jean Moréas, Emil Faguet, Henri de Régnier ve Jean Cocteau tanıştığı san'atçılar arasındadır.

Sonra, Paris öğrenciler Birliği'ne girmiş olduğundan, birliklerinin çıkaracağı *L. 'A* adlı dergiye yazı yazması için, arkadaşları ile Anatole France'ın Villa Said adlı evine gider. Bir Mısırlıdan alınmış, olan Villa Said'den genç Abdülhak Şinasi çok hoşlanır. Hele üst kata çıkarken merdivenin sağ yanında bulunan kitaplığı pek beğenir.

1908 de, İkinci Meşrutiyetten sonra İstanbul'a döner ve zamanın bütün ünlü edebiyatçıları ile tanışır.” (Uysal, 1961: 33, 34)

Taha Toros'a göre Hisar'ın Paris'teki tahsilleri daha çok edebiyat kahvelerinde geçer. Hisar da Yahya Kemal gibi, Fransız tarihçi ve edebiyatçılarıyla dostluklar kurar. Bir Fransız kadar onların edebiyatına vakıf olur. Paris'teyken açık veya gizli siyasetle uğraşmaz. Jön Türk gibi siyaset gruplarına katılmaz. Düşünce itibarıyla değil de hemşerilik ve aynı memleketin evlatları olarak oradaki politikacılarla dostluklar kurar. Siyasetten çok edebiyat sohbetlerini tercih eden Hisar, “terazinin kefesinde az bir meyille, Prens Sabahattin'i” sever. (Toros, 1983e: 11)

Abdülhak Şinasi, doğasındaki özgürlük ve yazma arzularının da etkileriyle olacak ne lise ne de sonrasında yüksek tahsilini tamamlayamamıştır. Bununla birlikte tahsil hayatı sayesinde dönemin önemli yazar ve şairlerinden dersler almış ve onları tanımış olur.

1.1.4. İş Yaşamı

Turinay'a göre Abdülhak Şinasi, Paris'ten İstanbul'a 1908'de değil de 31 Mart Olayına yakın bir tarihte yani 1909'da dönmüştür. Kardeşi Selim Nüzhet ve annesi Neyyir Hanım ile birlikte yaşadıkları Rumelihisarı'ndaki köşkleri, içinde Hisar'ın bütün kitapları ve Paris'e giderken yanında götürdüğü ve arkadaşlarının kendi el yazılarıyla şiirlerini kaydettikleri şiir defteriyle birlikte yandıktan kısa bir süre sonra İstanbul'un yeni hayatının yeni semti ve cazibe merkezi olan Nişantaşı'na 1922'de taşınırlar.

Paris dönüşü Abdülhak Şinasi'nin ilk işi olarak 1909-1913 yılları arasında Fransız iş adamı Baron de Larmis'in inşaat şirketinde çalışır. Hisar'ın 1913-1918 tarihleri arasında çalıştığı ikinci işi, Alman iş adamı Hugo Stinnes'in "Kozlu-Kilimli-Kandilli" maden işletmesinde kâtib-i umumilik görevi olur. Hisar'ın 1918-1921 yılları arasında çalıştığı üçüncü işi ise Osmanlı Bankasındaki tercüme vazifesidir. Yazar, 1924'te Reji İdaresi Tercüme Kalemine girmiştir. Bu görevi 1925'te resmî devlet memurluğuna aktarılmıştır. Hisar'ın Merkez Bankasından kendisine verilen görevi de ölümüne kadar devam eder. (Turinay, 1993: 61-71)

1931'de Hamdullah Suphi'nin davetiyle Ankara'ya gelir. Balkan Birliği'nin Türkiye seksiyonu kâtib-i umumiliği görevine atanır. 1936'da tayin edildiği Dışişleri Bakanlığı Müşavirliği görevi 1948'e kadar sürer. Bu işin ücreti dolgundur, dış seyahat imkânları çoktur. Hisar, bu görevin ilgasından sonra Dışişleri Bakanlığına müşavir olarak atanır. Bu arada yurt dışında bazı uluslararası toplantılara katılır; dönemin Dışişleri Bakanı Hasan Saka'nın da yardımıyla Birleşmiş Milletler Türk Derneğine üye seçilir. Bir ABD gezisi sonrası rahatsızlanır. Ankara'da geçirdiği bir iç sarsıntı ve rahatsızlık yüzünden istifa eder, on yedi yıl aradan sonra 1948'de

İstanbul'a giderek Ayazpaşa'da, Nimet Apartmanına yerleşir. (Toros, 1983d: 11), (Turinay, 1993: 72-83)

İstanbul'daki son yılları hastalıklar ve maddî sıkıntılar içerisinde geçer. Nimet Apartmanının satışı ile Cihangir'deki Rüyam Apartmanına taşınan yazar, burada eski huzur ve rahatlığı bulamaz. Geçirdiği bunalımlardan hafızası etkilenir. Balkan Birliği Genel Sekreterliği işinden Dış İşleri Bakanlığına geçtiği sıralarda geçirdiği hastalık dolayısıyla yazma kabiliyeti de olumsuz yönde etkilenmiştir. Yazarın hastalığının temelinde onun Ankara'nın havası ile iyi geçinememesi yatmaktadır. İstanbul'da "bir nevî ruh hastalığına benzeyen belirtiler görülmesi üzerine" dostu ve aynı zamanda doktoru olan Prof. Dr. Nihat Reşat Belger, bir ön teşhisle, sözlerinde tuhaflık ve kopukluklar görülen Hisar'ın çekincelerini dikkate alarak -bu durumun duyulmamasını sağlayacak şekilde- özel bir yabancı hastanede ona "bir haftalık şok tedavisi" uygular. Hastalığı, maddî sıkıntıları, asabiye kliniğinde tedavi gördüğünün duyulacağı endişesi ve özellikle okul arkadaşı mizahçı Refik Halit'in bundan haberdar olabileceği korkusu Hisar'ı iyiden iyiye tedirgin eder. Hisar, kısa süre sonra iyileşir. Hisar, tedavi sonrası huzura kavuşsa da maddî sıkıntıları yüzünden bitkindir. Doktorunun ölümü de Hisar'ın çöküntüsünü hayli artırır. (Toros, 1983e: 11)

Turinay'a göre Hisar, son yıllarında cemiyet hayatına iştirak konusunda daha çok arzu duymuştur:

"Ama bu yıllarda dikkati çeken bir başka husus da, Abdülhak Şinasi'nin etrafında bulunan dernek ve cemiyetlerde fazlaca yer almış olmasıdır... Abdülhak Şinasi'nin 1950 lerden itibaren teşekkül eden önemli kuruluşların çoğunda aza oluşudur. Daha 1949 larda, başkanlığını arkadaşı Reşit Saffet Atabinen'in yaptığı 'Türk-Fransız Kültür Cemiyeti'ne üye olmuştu. 1950 de 'Turing Kulüb' bünyesinde kurulan 'Pierre Loti Dostları Cemiyeti'nde de onu kurucu üye olarak görüyoruz. 14 Ocak

1950 de Türk-Fransız Dostluk Cemiyeti nâmına ‘Union Française’de, Pierre Loti’nin yüzüncü doğum yılı dolayısıyla bir konferans verdi.

Fakat Ankara dönüşü İstanbul’da onun en aktif vazifesi, 1954 de yeniden neşredilmeye başlanan ‘Türk Yurdu’ dergisinin ‘umumî neşriyat müdürlüğü’nü üstlenmesi olmuştur. Başkanlığını Galatasaray’dan arkadaşı Hamdullah Subhi’nin yaptığı Türk Ocakları’nın dergisindeki bu vazifesi 1957 yılına kadar devam etti. Ocakların 1957 yılı kongresinde alınan bir kararla, Türk Yurdu dergisi, bundan böyle İstanbul yerine Ankara’da çıkarılmaya başlanacaktır.

Bu sıralarda ayrıca Türk Ocakları’nın ‘Hars heyeti’nde de görev almıştı...

Bu arada 3 Şubat 1955 de kurulan Türk Edebiyatçılar Birliği’yle İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul Enstitüsü ve Yahya Kemal Enstitüsünün de kurucu azaları arasında yer aldı.” (Turinay, 1993: 81-83)

Abdülhak Şinasi, mektuplarında Ankara’da kaldığı evden de söz eder. Hisar, 1931 tarihli bir mektubunda Ankara’ya geldiğini, orada kalmaya karar verdiğini ve oraya yerleştiğini belirtir. Ankara’daki hayatı, İstanbul’dakinden daha ucuz, daha sakin, daha müsterih ve umduğundan daha iyi bulur. Çalışmak ve yazmak için de Ankara’da daha çok vakit bulmaktadır. Fakat bir süre sonra Ankara’nın kendisine dokunan sıcağından şikâyet etmeye başlar. Hisar’ın 18 Aralık 1936 tarihli mektubunun sonunda da “Adresim Havuzbaşı, Himaye-i Etfal apartmanı, Ankara’dır.” yazmaktadır. (Mektubu yay. Kudret, 1995: 25)

Yazarın 1950’lerde oturduğu İstanbul’daki evi ise yakın çevresindeki isimlerden Çelik Gülersoy şöyle anlatır:

“Gümüşsuyu yakınındaki Nimet Apartmanı’nın (Irak Elçiliği bitişiği) giriş, yani yol hizası dairesi, arka taraftan 3. kat oluyor ve limana, Üsküdar’a ve Topkapı Sarayı’na doğru, enfes bir panoramaya sahip bulunuyordu. Bütün duvarlar tavana kadar kitaplıktı. Bol-bol da resim. Ya aile anıları, ya da İstanbul görünümleri. Çoğu da, çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği, Rumelihisarı’nda, kalenin önünde yer alan yalıya ait.” (Gülersoy, 2001: 6)

Gülersoy bu yıllarda Hisar’ın maddî durumunun hiç iyi olmadığını belirtir.

Çünkü bir hariciye memuru iken Balkan Birliği Genel Sekreterliğine getirilmiş olmasına rağmen bu üst makam onu, memurluk statüsünden ve emeklilik hakkından mahrum bırakmış; Hisar bu yüzden maaş alamamıştır.

II. Meşrutiyet'in ardından Paris'ten İstanbul'a dönen ve bazı özel sektör işlerinde, resmî görevlerde çalışan, derneklerde faaliyet gösteren Hisar, sıhhatine gösterdiği özene, titizliğine ve yalnızlığı seven kişiliğine karşın ömrünün son yıllarında kalabalıklara daha çok karışır.

1.1.5. Ölümü

Taha Toros'a göre “-Ömrünün son yıllarındaki maddî sıkıntısının ve hastalığının moral çöküntüsü hariç- istediklerinin çoğunu yapabilmiş, görevini başarıyla tamamlamış bahtiyarlardan” (Toros, 1983b: 11) birisi olan Abdülhak Şinasi, 3 Mayıs 1963'te 75 yaşında -küçük kardeşi Selim Nüzhet Gerçek'in (1891-1946) akıbetine benzer bir şekilde- ani bir beyin kanaması sonucu, “cebinde bakiyesi 66 lira gösteren bir banka cüzdanı ile tek kuruşu olmadan” hayata gözlerini yumar. Hisar'ın cenazesi belediyenin yardımı ile kaldırılır, Merkez Efendi Mezarlığına gömülür. Taha Toros, Rumeli Hisarı Mezarlığında kendisine yer tahsis edilmeyen Hisar hakkındaki duygularını şu sözlerle dile getirir:

“O, ‘Hisar’ soyadını almış, Rumelihisarı'nda doğmuş ve gözlerini, ilk defa, buradan Boğaziçi'ne yöneltmiş bir kişiydi. İstanbul'da oturduğu yıllarda, gece gündüz Boğaz'ı görerek yaşamış, uzakta bulunduğu senelerde Boğaziçi'nin hayali ile avunmuştu. Ona, ölümünden sonra, yakışan en güzel mezar Boğaziçi'nde olan bir mezarlıktı. En uygun olanı, Rumeli Hisarı mezarlığında yatmasıydı. Boş yer bulunamadı, dediler ve bu gerekçe ile, yıllarca eserlerinde yaşattığı o güzel Boğaziçi'nden uzakta bir yere gömdüler. Sanırım ki, Abdülhak Şinasi Hisar, bugün, Yahya Kemal'lerin Ahmet Hamdi'lerin, Orhan Veli'lerin yattığı mezarlığa en lâyık olan kişilerden biriydi. Onun ölümünden çok sonra, ölenlere bile, mezarlıkta yer bulunduğunu işittikçe üzülmemek elde değil.

Günün birinde, Abdülhak Şinasi Hisar'ın kemiklerinin, doğduğu, büyüdüğü, sevdiği bir yer olan Rumelihisarı mezarlığına nakledileceğini hayal ediyorum. ” (Toros, 1983f: 11)

Gülersoy, Alman Türkolog Prof. Dr. Franz Babinger'in kendisine gönderdiği bir mektupta “A.Ş. Hisar, sade Türkiye'nin değil, dünya edebiyatının en seçkin isimlerinden biri olmaya lâyıktır.” dediğini; “ömrü boyunca 1000 nüsha zor satmış olan” eserlerin sahibi Hisar'ın cenaze namazında fakültede Fransızca okutan Frau Buck'un bir duvara yaslanıp için için ağladığını ve kendisine “Almanya'da böyle biri ölünce, ülke ayağa kalkar. Hani sizin, hiç değilse, üniversite gençliğiniz nerede?” diye sorduğunu belirtir. (Gülersoy, 2001: 12-14)

Son yıllarda çektiği para sıkıntısına bir çözüm olarak Kâzım Taşkent Hisar'ın zengin kitaplığını Yapı Kredi Bankasının satın almasını sağlar. Gülersoy'un anlattıklarına göre bir duyarsızlık göstergesi olarak kitaplar, Hisar hayatta iken bankaya çektirilir. Gülersoy'a göre Hisar'ın anıları demek olan bu kitapların taşınması ve duvarların boşalması ile âdeta duygulu yazarın yarısı da alınmış olur. Bu olayın ardından 1960 darbesi ile almakta olduğu “hakk-ı huzurları” kaldırılır. Akıl buhranı geçirdiği için Şişli'deki Akıl Hastanesine kaldırılan Hisar'ı o sıralarda kitapçılık yapmakta olan Şükran Kurdakul'la birlikte ziyarete gittiklerini söylenen Gülersoy, Hisar'ın kendilerini tanıyamadığını belirtir. Hisar, koridora açılan penceresiz ve karanlık bir odada kalmaktadır. Yanında da hizmetkârı Sabri Bey vardır. Hisar iyileşince hastaneden taburcu olur. Hisar'ın maddî sıkıntıları dolayısıyla devreye giren tarihçi Haluk Şeyhsuvaroğlu yazara bu kez Eskişehir'deki bir devlet fabrikasından küçük bir huzur hakkı bağlanmasını sağlar. Gülersoy, Abdülhak Şinasi için oturduğu Nimet Apartmanının sahibinin inşaat dolayısıyla apartmanı boşalttırması, ardından apartman sahibinden alınan küçük bir tazminatla Cihangir'de

bir daire tutulması sonrası bir daha artık iflah olmadı, der. Gülersoy’a göre Hisar’ın eski evine göre daha alçak tavanlı olan bu dairenin tek olumlu yanı yatak odasının denize nazır ve güneşli olmasıdır.

Yüksek tansiyondan mustarip ve perişan hâldeki Hisar, durmadan bir şeyler satarak geçinmektedir. Her gün taksi parası ödeyemeyen yazarın yalnızlığı da büsbütün artar. Yazar, dışarı seyrek çıkar. Hisar’ın yaşadığı son mutluluklardan birisi, basımını kendi bütçesinden para vererek sağladığı ve metnini gözden geçirdiği, Galatasaray öğretmenlerinden Sermet Sami Uysal’ın hazırladığı *Abdülhak Şinasi Hisar* biyografisi ve derleme çalışması olur. Öldüğü 3 Mayıs 1963 sabahı hizmetkârı Sabri Efendi’yi kasaba yollar ve “Ben biraz daha uyuyayım.” der. Gülersoy’un anlattıklarına göre, Sabri Efendi’nin telefonu üzerine Hisar’ın evine gittiğinde, ölü evinde kendisinden önce gelmiş bulunan Hamdullah Suphi, Prof. Vehbi Eralp ve Hisar’ın akrabasından Fatma Hanım hazır bulunmaktadır. Çağırdıkları Belediye Başkanı Necdet Uğur, Fatma Hanım’dan alınan bilgiyle Hisar’ın, ağabeyi¹⁰ Selim Nüzhet’in Merkez Efendi’deki mezarı yanına defnedilmesini sağlar. Gülersoy, kendi patronu (başka kaynaklarda kendisinden Hisar’ın dostu olarak söz edilen) Atabinen’e Türkiye Turing Otomobil Kurumu adına bir çelenk yaptırmasını önerir. Patronu ise “Evladım, arkasında kimse bırakmadı ki! Çiçeği kim görecektir?” yanıtını verir. Bayram günü Aksaray Valide Camiinde kılınan cenaze namazında elli kadar insan vardır. Ertesi gün Hisar’ın “40’ıncı dereceden bir akrabası” ortaya çıkar. Tereke davası açmıştır. Hisar’ın ev eşyaları mahzene indirilmiştir. Sabri Bey de kapı dışarı edilmiştir. (Gülersoy, 2001: 13-15)

Sermet Sami’nin aktardıklarına göre son yıllarında onu evinde ziyarete

¹⁰ Kardeşi olacak.

gelenler arasında “ince esprileri ile seksenlik delikanlı Nihat Reşat Belger, onun kadar dinç olan sohbet ehli Hamdullah Suphi Tanrıöver, damat Hâmi Osman veya tarihimizin olgun sesi Halûk Şehsuvaroğlu vardır.” (Uysal, 1961: 19)

Abdülhak Şinasi’nin öldüğü haberi, bir ilan ile 4 Mayıs 1963 tarihli *Milliyet* gazetesinde “*Abdülhak Şinasi Hisar vefat etti*” başlığıyla duyurulur:

“Tanınmış ediplerimizden Abdülhak Şinasi Hisar dün beyin kanamasından vefat etmiştir.

1888 yılında R. Hisarında doğan merhum Abdülhak Şinasi Hisar Galatasaraydan sonra, Pariste tahsil edip yurda dönmüş. 1920 de ilk hece vezni ve tenkid denemelerini yayınlamıştır. Daha sonra <<İleri>> ve <<Milliyet>> gazetelerine tenkid ve makaleler yazmıştır. <<Boğaziçi Mehtapları>>, <<Çamlıcadaki Eniştemiz>>, <<Fahim Bey ve Biz>> en çok tanınan kitaplarıdır.

Merhumun cenazesi bugün öğle namazından sonra Aksaray Valide camiinden alınarak Merkez Efendi kabristanına defnedilecektir.” (Milliyet, 04. 05. 1963: 1)

Abdülhak Şinasi’nin bu ölüm haberi, Hisar’ın roman karakterlerinden Fahim Bey’in ölüm ilanını da hatırlatmaktadır. Titiz ve nezih olduğu oranda masraflı da sayılabilecek bir yaşam tarzı süren Hisar, babasından kalan fakat zamanla sattığı malvarlıklarına, çalıştığı işlerden elde ettiği gelirlere rağmen son yıllarında iyiden iyiye hissedilen maddî sıkıntılar çekmiştir. Çevresindeki insanlardan duyarlı olanlar onun geçim sıkıntısını hafifletmek için bazı çözümler üretmeye çalışırken yazarın kitaplığını evinden taşıtan isimse âdetâ onun büsbütün çökmesine zemin hazırlamış olur.

1.2. SANAT HAYATI

1.2.1. Yazdığı Dönemlerdeki Siyasî ve Edebî Ortam

Abdülhak Şinasi’nin dünyaya geldiği yirminci yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı Devleti’nin başına Sultan Abdülaziz’in yerine V. Murat getirilmiş; V. Murat, saltanatının henüz ikinci ayında aklî dengesinin bozulduğu gerekçesiyle

tahttan indirilmiş ve onun yerine de 1876'da II. Abdülhamit tahta çıkartılmıştır.

1876'da Yeni Osmanlılar Cemiyetinin çalışmaları sonucu ilan edilen Meşrutiyet ile ilk defa yarı parlamenter idare sistemine geçilir. 1908'e kadar II. Abdülhamit'in idaresi devam eder. 1877'de başlayan Osmanlı-Rus Harbi 1878'de sona erer. Ülke sorunlarının çözümü yolunda Sultan Abdülhamit, "mutlakiyetçi bir rejim içinde İslamcı, zaman zaman da Osmanlıcı politikalar" uygular. Abdülhamit, dış politikada atak, belirleyici, etken olmaktan çok savunma konumunda kalan, idare-i maslahatçı, onu bunu küstürmemeye çalışan, gelecek saldırılara karşı pasif direnişi yeterli gören bir siyaset yürütür. Osmanlı'nın dağılışına yol açacağı endişesi dolayısıyla özünde Meşrutiyete karşıdır. Bu devirde Sultan Abdülaziz ve Sultan Abdülhamit'in idaresini beğenmeyip Osmanlı'nın kurtuluşu için ülke yönetiminde çeşitli değişiklikler arzulayan bazı teşkilatlar kurulur. Bunlardan Yeni Osmanlılar 1865-1890, Jön Türkler 1890-1908, İttihat ve Terakki 1889-1918 tarihleri arasında faaliyet gösterirler. Yeni Osmanlılar ve Jön Türkler Osmanlı Devleti'nde siyasî ve sosyal anlamda Batılı bir anlayışla değişiklik yapmak isteyen ihtilalcilerdir. Tepkisel olan bu hareketlere katılan Beşir Fuat, Abdullah Cevdet, Rıza Tevfik gibi dönemin aydınlarının önemli bir kısmı pozitivist felsefesinin etkisindedir. Bunlar, Manastır, Kosova, Selanik, Mısır, Paris, Londra gibi şehirlerde faaliyetlerini sürdürürler. II. Abdülhamit bir yandan da sıkı takip altına aldığı bu muhaliflerle memuriyetler vererek uzlaşmak istemiştir.

İttihat ve Terakki Cemiyeti, 1911 Kongresi'nden itibaren Milliyetçi-İslamcı politikalara ağırlık verir; *İstikbal*, *Cür'et*, *Hürriyet*, *Hizmet*, *Meşveret*, *İctihad*, *Mizan*, *Vatan* gibi pek çok dergi ve gazeteyi yayın organı olarak kullanır. II. Abdülhamit'in bütün yetkileri elinde tutan, her işe karışan tavırlarına ve casusluk, jurnalcılık gibi

faaliyetlerine tepki gösterdiklerini söyleyen bu hareketler, kendi içlerinde pek çok farklı eğilimler barındırmaktadır. 1902'deki I. Jön Türk Kongresi'nde birbirine zıt liberal ve muhafazakâr eğilimler belirir. Jön Türklerin Selanik teşkilatı Almanların; Manastır teşkilatı ise İngilizlerin tesiri altına girer. İttihat ve Terakki Cemiyetinde İslamcı, Batıcı ve Türkçü eğilimler ortaya çıkar. Masun Locaları ve azınlıklar da kendi düşünceleri doğrultusunda bu cemiyetlerde faaliyette bulunurlar. 24 Temmuz 1908'de tehditler altındaki II. Abdülhamit, maslahatı gözeterek, İttihatçıların istekleri doğrultusunda Meşrutiyeti ilan eder. Kanun-i Esasi'yi tekrar yürürlüğe koyar. Böylece hürriyet ilan edilmiş, sansür kaldırılmış, hafiye teşkilatı lağvedilmiş olur. Bu durum bir süre sonra devlet otoritesinin yokluğuna dönüşür.

5 Ekim 1908'de Avusturya, Bosna-Hersek eyaletini topraklarına katar. Osmanlı hâkimiyetindeki Bulgaristan Prensliği, bağımsızlığını ilan eder. Ertesi gün Girit Adası, Yunanistan'a katıldığını açıklar. 13 Nisan 1909'da 31 Mart Vakası patlak verir. Hareket Ordusu İstanbul'a gelir. Sıkıyönetim ilan edilir ve tahttan indirilen Abdülhamit, Selanik'e sürgüne gönderilir. Meşrutiyetle hayal ettiklerine erişemeyen Batıcılar, zaman ilerledikçe aldanmışlık hissine kapılır. 1909-1918 tarihleri arasında hüküm süren II. Meşrutiyet yönetimi, II. Abdülhamit'i eleştirir; hürriyet kahramanlarını alkışlar; ülke kalkınması, feminizm ve kadın hakları konusunu öne çıkarır; dilde yalın Türkçeyi savunur. 1911'de Trablusgarp Savaşı neticesinde Libya İtalyanlara terk edilir. 1913'te İttihatçılar, Bab-ı Âli Baskını ile sadrazamı değiştirirler. Aynı yıl Prens Sabahattin başarısız bir darbe girişiminde bulunur. Bu arada Türk Milliyetçiliği fikri, İttihatçılar içindeki farklı eğilimlerden hâkim unsur hâline gelir. I. Balkan Savaşı sonrası 1913'te Bulgaristan'a bırakılan Edirne'yi II. Balkan Harbi sonrası geri alan Osmanlı, Balkanları kaybeder. 1914-

1918 tarihleri arasında süren I. Dünya Savaşı, Çanakkale Zaferi'ne rağmen Osmanlı'nın paylaşımı ile son bulur. 30 Ekim 1918'de Mondros Ateşkes Antlaşması imzalanır.

13 Kasım 1918'de İstanbul'un işgalinin ardından, işgale karşı direniş hareketleri başlar. Padişah Vahdettin'i de tesiri altına alan Sadrazam Damat İbrahim, Türkiye'nin selametini İngilizlerle işbirliğinde görür. 15 Mayıs 1919'da İzmir işgal edilir. İşgal sonrası Damat Ferit Kabinesi istifa eder. Memleketin kurtuluşunu dış güçlerle işbirliği içine girmekte veya mandacılıkta görenlere karşın diplomatik, politik ve kültürel çalışmalarla işgale karşı tavır alan ve silahlı mücadele yerine uzlaşma sağlamaya çalışan Süleyman Nazif, Refik Halit, Cenap Şahabettin gibi şair ve yazarlar ile Halide Edip Adıvar, Mehmet Akif Ersoy, Şükufe Nihal gibi millî direnişi seçen yazarlar çeşitli faaliyetlerde bulunurlar. 19 Mayıs 1919'da Samsun'a çıkan Mustafa Kemal önderliğindeki millî kuvvetler, 24 Temmuz 1923'te imzalanan Lozan Antlaşması ile işgali ve savaşı sonlandırırlar. (Çetin, 2007: 15-115)

Mütareke Döneminde yazmaya başlayan Hisar, yazı faaliyetlerini sıhhatinin elverdiği 1963'e kadar sürdürür. Bu yıllara kadar Türkiye'de siyasal ve kültürel açıdan pek çok olay ve yenilik yaşanmış, Millî Mücadele kazanılmıştır. "Atatürk Dönemi" olarak da adlandırılan 1919-1938 tarihleri arasında İnkılaplar gerçekleştirilir; laik ve pozitivist milliyetçilik anlayışı İnönü döneminde devletin ideolojisi olma özelliğini kaybeder. Narlı'ya göre bu tarihlerden itibaren tepkisel milliyetçi, İslamcı ve komünist akımlar gelişir. Ekonomideki millileşme hareketleri devam eder. Batılılaşma adına, Osmanlı'yı simgeleyen alaturka müzik öğrenimi bile yasaklanır (1934). Millî kültürün, millî dil içinde yaşayacağı düşüncesi doğrultusunda 12 Temmuz 1932'de ileride Türk Dil Kurumu adını alacak olan Türk

Dili Tetkik Cemiyeti kurulur. Ardından, kapatılan Türk Ocaklarının yerine Cumhuriyet'in hedef ve ilkelerinin yerleşip yayılması için Halkevleri kurulur. Halkevlerinde yetişen yazarlar siyasîlerin programları doğrultusunda eserler yazarlar. Kültürel kalkınmaya dönük olarak Köy Enstitüleri kurulur. Bu okullardaki ortam ve eğitim anlayışı ideolojik, dinî ve ahlakî pek çok tartışmalara yol açar. Demokrat Parti döneminde zenginler ve ağalar siyaset adamlarıyla yeni bir güç oluştururlar. Şehirlere doğru olan göç, beraberinde hoşnutsuzluklar getirir. 1955'lerde kalkınma hamleleriyle İstanbul âdeta yeniden imar edilir. 1955-1965 yılları arasında Türkiye'de kumpanyalardan sonra sinemalar da yaygınlaşır. 27 Mayıs 1960 darbesi ile iktidarı ele alanlar 1961 Anayasası'yla daha özgürlükçü, daha demokratik, daha sosyal bir yönetim vadederler. 1960'larda Almanya'ya göç başlar. Bu yıllarda emek-sermaye çatışmasını konu alan romanlar yaygınlaşır. (Narlı, 2007: 33-54)

Abdülhak Şinasi'nin deneme, inceleme ve makalelerinin, dönemin yayın organlarında yer almaya başladığı 1921 tarihi, 1918'de başlayan Mütareke Dönemi içerisinde yer almaktadır. Hisar'ın biyografisini yazan ve eserlerini yayıma hazırlayan Turinay, Mütareke Dönemi edebiyatını “Mütareke şartlarında doğan ve yazılan” ile “dönemi kendi gerçekliği içinde anlatan” olmak üzere ikiye ayırır; işgal ortamı içinde yazılan eserlerin kendiliğinden “işî mizaha, komediye, tuluatçılığa ve magazine indirgeyen, kaygısız ve sorumsuz yazış biçimleri” ile “ruhlu ve muzdarip bir edebiyat çizgisi” olarak ayrıldığını ve Abdülhak Şinasi'nin de Süleyman Nazif, Falih Rıfkı, Mehmet Akif, Yahya Kemal, Yakup Kadri, Ruşen Eşref ve Halide Edip gibi ruhlu ve mustarip yazarlar arasında yer aldığı belirtilir. Turinay, Hisar'ın o dönemde kaleme aldığı Süleyman Nazif övgüleri ve Pierre Loti savunmaları ile kendisini bir süre sonra feshedecek ve Millî Mücadele'ye destek verecek olan Millî

Ahrar Partisi kuruculuğunu da Mütareke'ye karşı tavrı ve kendini mücadeleye vakfetme duygusu ile izah eder. (Turinay, KM I: 13, 14)

Hisar'ın doğduğu yirminci asrın son çeyreğinde edebiyat sahasında Tanzimat Edebiyatı, çocukluğunda Servet-i Fünûn Edebiyatı, gençlik yıllarında ise Fecr-i Âti Edebiyatı ile 11 Nisan 1911'de Genç Kalemler dergisiyle başlatılan ve Mili Mücadele'nin zaferle sonuçlandığı 1922, Cumhuriyet'in ilan edildiği 29 Ekim 1923, 1938 veya 1940 tarihleri ile sınırlandırılabilen Millî Edebiyat akımları hâkimdir.

1909'da bir araya gelip 24 Şubat 1910'da yayımladıkları beyanname ile edebî görüşlerini ortaya koyan Fecr-i Ati topluluğunun sanat görüşleri, topluluk 1912 sonralarına doğru dağılsa da “öz şiir” anlayışı içerisinde yaşamaya devam eder. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişle birlikte yönetim, sanat ve zihniyet alanlarında pek çok değişiklikler yaşanır. Bu değişiklikler Osmanlı'da 19. asırdan itibaren II. Mahmut (1808-1836), Abdülmecit (1839-1861), Abdülaziz (1861-1876) ve II. Abdülhamit'in (1876-1909) yönetimi zamanlarında askerî, siyasal, sosyal pek çok alanda yapılagelir. Tanzimat aydınlarından Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Ahmet Vefik Paşa, Mizancı Murat, Osmanlıcılık fikrini savunurken Osmanlı'nın çözülüşü döneminde İslamcılık fikri ön plana çıkarılır. Balkan Savaşları'ndan sonra ise tepkisel olarak ortaya çıkan milliyetçilik düşüncesi yaygın olarak benimsenir. 1908'de Türk Derneği, 1911'de Türk Yurdu, 1912'de Türk Ocağı, 1914'te Türk Bilgi Derneği kurulur. Bu dernekler çeşitli yayın organlarıyla düşüncelerini açıklarlar. Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin ve Ali Canip (Yöntem) ile başlayan Millî Edebiyat hareketine Mehmet Fuat (Köprülü), Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), Faik Ali gibi çoğu Fecr-i Âti mensubu olan yazar ve şairler de katılır. Fransa'dan

Türkiye'ye 1912'de dönen Yahya Kemal, arayışları sonucunda Nev-Yunanîlik akımına ve Nayîler'e öncülük eder. Albert Sorel'den aldığı tarih tezine bağlı olarak Akdeniz Medeniyeti Havzası düşüncesini geliştirip 1071 Malazgirt Zaferi sonrası ile kültürel kaynaklarımıza bir başlangıç noktası tespit etmiş olan Yahya Kemal, Antik Yunan eserlerine yönelmeyi önerir. Yahya Kemal, 1914'te ise Âşık Paşa, Süleyman Çelebi, Yunus Emre ve Mevlana gibi şahsiyetleri aslî kaynaklarımız olarak önerir. (Çetin, 2007: 451-486) 1917'de *Safahat-ı Şi'r ve Fıkr* dergisinde I. Dünya Savaşı'nın zorlu şartlarında Şairler Derneği kurulur. Sade dil ve hece veznini benimseyen bu şairler, *Türk Yurdu*, *Servet-i Fünûn Mecmuası*, *Yeni Mecmua*, *Büyük Mecmua* ve *Dergâh Mecmuası*'nda şiirlerini yayımlarlar. (Çetişli, 2007: 125-152)

Başlangıcı 1908'lere dayandırılan "hâkim parti", "tek parti" yönetimi anlayışı, 1945'e kadar hüküm sürer. Çok partili hayata geçiş ancak 1950 seçimlerinden sonra mümkün olur. 1930'da çok partili hayata geçiş denemelerinden ikincisi olan Serbest Cumhuriyet Fırkası yöneticileri partilerini kapatmak durumunda kalırlar. Sonraları Cumhuriyet Halk Partisi adını alacak olan Cumhuriyet Halk Fırkasının 1950'ye kadar sürececek hâkimiyet dönemi başlar. SCF'nin kapanmasından sonra 23 Aralık 1930'da Menemen Olayı patlak verir. Tek partili bir yönetim anlayışından âdeta Parti Devletine geçilmiş olur. 1936'da yayımlanan bir genelge ile il valileri CHP il parti başkanlarına "memur" kılınır. 1937'de parti tüzüğünde yer alan "C.H.P.nin Ana Vasıfları" devlet anayasasının 2. maddesi olarak kabul edilir. Bu yıllarda Atatürk'ün "Bütün milliyetçi ve Cumhuriyetçi kuvvetlerin bir yerde toplanması lazımdır." görüşü doğrultusunda hareket edilir. Bir yandan da Mustafa Kemal Atatürk'ün doğrudan savunmadığı ve zamanı gelince onlara karşı tedbirler alacağı gelişmeler yaşanır. Çetin Yetkin'in "CHP yazarları" olarak nitelendirdiği;

Zeki Mesut (Aslan), Falih Rıfkı (Atay), Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), Yunus Nadi (Abalıoğlu), Kazım Nami (Duru) gibi isimler *Hâkimiyet-i Milliye*, *Cumhuriyet*, *Ülkü*, *Kadro* ve *Vakit* gibi yayın organlarında bir yandan Rusya'nın komünist rejimini bir yandan da İtalya ve Almanya gibi faşist ülkeleri daha çok da kendi ülkelerini parti disiplini ile idare etmeleri becerileri dolayısıyla överler. (Yetkin, 1983: 17-43)

Osmanlı'nın yıkımla sonlanan buhranlı dönemine, on dokuzuncu asrın son çeyreğine bir çocuk ve bir genç olarak tanıklık eden Abdülhak Şinasi, mazinin göz ardı edilmesinin, yok sayılmasının ve yokluğa mahkûm edilmesinin acısını yaşamaktadır. Böylesi bir ortamda pek çokları gibi Bergsoncu evrim düşüncesindeki geçmişin hâlde varlığını sürdürdüğü inancıyla âdeta teselli bulmuştur. Kalemni de bu uğurda kullanmıştır.

1.2.2. Abdülhak Şinasi'nin İçinde Bulunduğu Yazar Çevresi ve *Dergâh* Dergisi

Hisar'ın yazı hayatında aralarında bulunduğu şair ve yazarlar daha çok Fecr-i Atî ve Millî Edebiyat nesilleri olarak adlandırılan II. Meşrutiyet Dönemi şair ve yazarlarıdır. Abdülhak Şinasi, Meşrutiyet Dönemi yazarlarından Ahmet Haşim, Refik Halit, İzzet Melih, Hamdullah Suphi ile Mekteb-i Sultanî'de arkadaşlık etmiştir. Yahya Kemal'le Fransa'da, Yakup Kadri ile Fransa'dan döndükten sonra arkadaş olmuştur. Hisar'ın düzenli olarak 1921'den sonra *Yarın*, *İleri* ve *Dergâh* gibi yayın organlarında yayımlanan yazıları, Cumhuriyet devrinde *Milliyet*, *Türk Yurdu*, *Varlık* gibi gazete ve dergilerde yayımlanmaya devam etmiştir. Bu dönemde şiirleri, denemeleri, anıları ve eleştiri yazılarıyla tanınan Hisar, ilk romanı *Fahim Bey ve Biz*'in 1941'de yayımlanmaya başlaması ve bu eserin 1942'de ödül almasından sonra daha çok romancı ve anı yazarı olarak ön plana çıkmıştır.

Dergâh Dergisi

1921-1923 tarihleri arasında 41 sayısı yayımlanan *Dergâh* dergisinde grubun başındaki isim Yahya Kemal'in tesiri büyüktür. *Dergâh'ta* Ahmet Haşim, Yakup Kadri, Fuat Köprülü, Ali Mümtaz Arolat, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necmettin Halil Onan, Ahmet Kutsi Tecer, Nurullah Ataç ve Abdülhak Şinasi Hisar gibi pek çok edebiyatçı yazılarını yayımlamıştır. Derginin önde gelen ismi Yahya Kemal, Tanzimatçıların edebiyata Çamlıca'dan, Servet-i Fünûncuların ise Tepebaşı'ndan baktıkları düşüncesinden hareketle sanata ve hayata "Metris Tepe"den bakmayı ve "mektepten memlekete dönmeyi" önerir. Dergâhçılar genel olarak pozitivizme ve materyalizme, Ziya Gökalp sosyolojisine ve muhtevacı şiire karşı durup Bergson felsefesine bağlı modern, mistik ve yer yer sembolist bir anlayış sergilerler. Millî Mücadele yıllarının milliyetçi, vatansever duygularını paylaşırlar. "Halis şiir" konusunda da ortak duygu ve görüşler paylaşmaktadırlar. (Çetişli, 2007: 125-152)

Mütareke yıllarında iletlediği felsefe ve gördüğü işlevle dikkat çeken *Dergâh* dergisi Meşrutiyet pozitivizmine, mekanizme, toplumun yüceltilmesine tepki göstermiş; dönemin aydınları üzerinde epey etkili olmuş olan Bergsoncu bireyciliğe yönelmiş; edebiyatın yanında felsefeye de ilgi göstermiş; niceliğe karşı niteliği, topluma karşı bireyi ve özellikle bireyin ruh gücünün önemini savunmaya çalışmıştır. (Kaynardağ, 2002: 42)

Hisar'ın eserlerini yayıma hazırlayan Turinay, *Kitaplar ve Muharrirler I* kitabının önsözünde Hisar'ın Bergson'un düşüncelerinden edebî eleştiri yönüyle de etkilendiğini ve dönemin edebiyatına yaklaşımının Bergsoncu felsefî bakış açısı ile şekillendiğini belirtir. Turinay, Hisar'ın, kurtuluşun ancak benliğimizden kaynaklanabileceği ve terakkinin içten gelmesi gerektiği hakkındaki görüşlerinin de

Bergson'dan geldiğini söyler; o dönemde *Dergâh* dergisi etrafında yansımaları gözlemlenebilen Bergsoncu düşüncenin nasıl, kimler tarafından ve hangi anlayışlarla yayıldığını özetler:

“İşgal kuvvetlerinin emperyal gücü karşısında çaresizliğini derinden duyan ruhların, isyan ve ihtilal hislerine tercüman olan bu akımın, Mütareke dönemindeki tesiri sanıldığının aksine çok fazladır. Darülfünun hoca ve öğrencilerinin yanı sıra, sanat ve edebiyat çevrelerini de harekete geçiren bu düşünce akımının öncüleri, hiç kuşkusuz İsmail Hakkı Baltacıoğlu ve Mustafa Şekip Tunç'tur. Başta Yahya Kemal'in ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın, ayrıca yukarıdaki iki öğretim üyesinin ve diğer bazılarının yazılarını yayınlayan *Dergâh* dergisi, Mütareke dönemi şartlarında Bergsonculuk akımının merkez üssü konumundadır.

Yeni bir tarih yorumu ve milliyet anlayışı ile iç içe seyreden bu felsefenin, Mütareke'nin ikinci dönemi, yani Milli Mücadele'nin başlangıç yılları itibariyle, önemli bazı roller üstlendiğini behemehâl kaydetmek gerekir. Çünkü İstanbul'u için için çözen merkez ve felsefe burada yatmaktadır. Aynı akımdan etkilenen geniş yazarı grupların oluşması, Yakup Kadri ve Falih Rıfkı'nın da ruhları yeni baştan onaran ve inşa eden tesirli nesirleri ancak bu çerçevede izah edilebilir.” (Turinay, KM I: 16, 17)

Tanpınar, 26 Teşrinisani 1958 ve sonraki tarihli hatıralarında “Parasızlığın mutlak ve şaşmaz komplikasyonları. Abdülhak Şinasi'den borç para alıyorum. (...) Abdülhak Şinasi parasız. Canı sıkılıyor. Köşesinde ölümü bekleyen bir hâli var. Her tarafa koşuyor. Garip değil mi, Yahya Kemal içtimalarının hiç birini kaçırmıyor.” diyerek, Hisar'ın *Dergâh* mecmuasına başından beri sadık kaldığını ilave eder. Tanpınar, “kibar, çekingen, idaresi güç denecek kadar nazik, titiz ve o derece de alıngan” olan Hisar'ın ara sıra İkbâl Kırâathanesine uğradığını; ısmarladığı kahveye dokunmadan oturup kendileriyle konuştuğunu ve çok defa derginin bir önceki nüshasının dizi yanlışlarından şikâyet ettiğini nakleder. (Tanpınar, 2007: 39, 167, 170)

Ankara Yılları

Abdülhak Şinasi, yayımlanmış mektuplarında yer yer içinde bulunduğu edebiyat çevresinden de söz eder; o çevre hakkındaki duygu ve kanaatlerine yer verir. Hisar, bir mektubunda Ankara’da iken görüşmekte olduğu yazar çevresinden “geceleri kahvehanelerde filan” görülen Necip Fazıl ve kendisinden Cevdet Kudret’in şiirleri hakkında yazmasını isteyen “tahammül-fersa!” olarak andığı Nahit Sırrı (Örik) dışındakileri sempatik bulduğunu söyler. Hisar, sözlerinin devamında maksadının anlaşılamayacağı endişesinden, sonuçta Necip Fazıl’ı da sempatik bulduğunu belirtir. Ahmet Cevdet Bey’in çıkarmakta olduğu haftalık *Hayat* dergisine yazmak istediğini söyler; Cevdet Kudret’ten de dergiye mutlaka yazmasını rica eder. (Mektubu yay. Kudret, 1995: 15)

Hikmet Feridun (Es)’in ve Faruk Nafiz’in kendi yazılarını tenkit ettikleri gazete fıkraları hakkında Cevdet Kudret’e yazan Hisar, layıkıyla okunmamaktan şikâyet eder:

“Binaenaleyh geçelim. Söz aramızda daha beter bir adiliğe maruz kalmamış olduğuma şükrederek neyse ucuz kurtulduk diyeceğim geliyor. Zira yazdığınız gibi, bir taraftan kendisinden kaçışımız var diğer taraftan, ne yaparsam yapayım. Lebon’da oturuyorum, edebiyatı seviyorum, kendisine su-i tesir etmeğe mahkumum. Yazılarımı da okumuyor ki millî edebiyat hakkındaki fikirlerimin bana atfettiklerinden ibaret olmadığını anlasın...” (Mektubu yay. Kudret, 1995: 18)

Abdülhak Şinasi, Ankara’da bulunduğu ve gazetelerde haftalık edebî musahabelerini yayımladığı tarihlerde kaleme aldığı bir başka mektubunda, dönemin edebiyat hayatının yaygın organları olan edebiyat dergilerinden ve yakından takip ettiği genç ediplerin çalışmalarından da ilgi ile söz eder:

“Burada edebiyat havadisi olarak *Hız*’dan bahsetmem bunu bildiğinizi söyleyeceksiniz. *Hep Gençlik*’i çıkarmış, 3 nüsha çıkarmış olan gençler galiba birkaç nüsha olsun daha çıkarmak

istiyorlar, yakında muvaffak olacaklarını umuyorum. İçlerinde şair Ahmet Muhip var ki tanıştım. Sizin eserlerinizi sevmesi bir meziyettir. Manzumeleri de hisli, güzel ve ahenkli galiba.” (Mektubu yay. Kudret, 1995: 18, 19)

1940’lı yılların sonralarına doğru Hisar yüksek tansiyon ve kalp şikâyetleri ile Ankara’dan ayrılır. On yedi yıl ayrı kaldığı İstanbul’a döner. Geçirdiği ağır bir kalp krizi, onu, yazma noktasında da bayağı zor duruma düşürmüştür. 1952’den itibaren yazarın yayınlamaya başladığı eserlerinin derlenip toplanmasında, bu dönemdeki en büyük yardımcısı Ziya Osman Saba’nın ve Yaşar Nabi Nayır’ın katkıları olur. (Turinay, KM III: 35)

Yok oluşa inanmayan ve savaşlarda mağlup olmuş milletlere diriliş umudu aşılayan Bergsoncu felsefe etrafında bir araya gelen *Dergâh* dergisinde de yazan Hisar, dönemin yazar ve şairlerine sanata verdikleri önem ve edebiyatı siyasete alet kılmaları itibarıyla değer biçer. Hisar’ın onlar hakkındaki kanaat ve duyguları da bu ölçüler çerçevesinde şekillenir.

1.2.3. Sanat ve Edebiyat Anlayışı

Abdülhak Şinasi’nin sanat ve edebiyat anlayışı onun estetik duygu ve tepkileriyle şekillenmiştir. Estetler, romantizme bağlı kalmakla beraber sanat sanat içindir görüşü doğrultusunda, sanatta özün tek anahtarı olarak teknik ve estetik biçimi görmüşlerdir. (Kantarcıoğlu, 2009: 197)

Hisar bir estetik olarak yazarlıkta tavrını daima sanatın yüceliğinden yana ortaya koymuştur. Kendisine *Çamlıca’daki Eniştemiz* romanının adının *Çamlıca’daki Deli Eniştemiz* olması durumunda kitabın daha çok tutacağını söyleyen Refik Halit Karay’a “-Tiyatral ad koyarak, kitap sürümü, ancak, aşağı tabakadan yazarlar düşünebilir!...” cevabını verir. (akt. Toros, 1983c: 11)

Hisar’a göre sanat, kendinden geçmiş bir iklimde sahip kutsî bir davettir.

Sanat gönüllerin dilini açar. Şahsî tecrübelerin üstünde herkese şamil bir lisan konuşur. Sanatın güzelliği tıpkı insanın ve kâinatın güzelliği gibi hudutsuz ve sonsuzdur. (BM: 125, 128, 140, 143) Duygularımız ancak sanat sayesinde “zamanlar içinde devam eden bir ehemmiyet” alır. Sanatın yüksek havasında yaşatılmamış güzellikler ve kahramanlar hep hatırasız kalıp unutulur:

“Sanat eserleri zaman içinde yanan meşaleler gibi, önlerinde yandıkları tarihi aydınlatmaya ve göstermeye yarar ve hatta bazen bu meşale birçok zaman geçtikten sonra parlayabilir. Yahya Kemal'in bazı gazelleri imparatorluk zamanlarımızı aydınlatan sözlerdir. Denilebilir ki o geçmiş vakalar şimdi doğmuş bu sesleri bekliyordu.” (BM: 163)

Geçmiş Zaman Köşkleri'nde Hisar, çocukluk anlarına yer verdiği bir rüyasında kendisine sunulan anahtarlardan, sanatı simgeleyen ve ateşe dönüşmüş olan kandan anahtarı seçtiğini belirtir; rüya içsesiyle, tercihi olan sanatın da izahını yapar:

“Zira sanat göklerin bütün yıldızlarını bir ruh içinde yakar; musikî ile ilahların trajedileri ruhumuzda ağlar ve çağlar; bahar içinde öten bütün bülbüller mısraların kıvrımlarına sığınarak bu âlemde ebediyen coşar; zira sanat sevdiğimiz bütün vücutların hararetini ve gözlerin şiirini ruhumuza taşır ve yığar ve bize muttasıl bir vuslat âleminin iklimini sunar; zira sanat bize kâinat içinde mümkün bütün hisleri çıplak ve son damlalarına kadar sunar; zira sanat yeryüzünde kâfi tesellimizdir!” (GZK: 60)

Hisar'ın rüyasında sembolize edilen ve çocuk yaşın imkânsızlıklarından ötürü gelecek zamanlara ertelenmiş olan yazma/sanat yapma/katharsis ihtiyacı bir tür üst düzey içgüdüdür. Freudçu psikoanalitik teoriye göre rüyaların sembolik içeriklerinde, alt benliğin bir savunma mekanizması olarak geri ittiği içgüdüsel talepler yatmaktadır. Psikoanalitik teori, yüceltme savunma mekanizması olarak da adlandırılan bütün sanat ve düşünce yapıtlarını, alt benliğin içgüdüsel taleplerinden bir tür kaçış çabası olarak görmektedir. (Özodaşık, 2012: 63)

Hisar'a göre sanat eserlerini doğuran asıl etmen, sanatçıların o eserleri vücuda getirmek için duydukları ihtiyaçtır. Hisar, edebiyatı “bir an’nenin, bir medeniyetin bir nizam-ı âlemin kendi rûhu ve dili” olarak tanımlar. Ona göre, milletler kendiliklerini başka milletlere, mefkûrelere anlatırlar ve kültürümüz daima millî menfaatlerimizi korur ve genişler. (İPL: 126)

Abdülhak Şinasi’ye göre edebiyat bir milletin hafızası, fikrinin ve hayatının hatıraları demektir; millî büyük kitaplar, kendilerine bir an aksetmiş hayatı ebedî olarak gösteren aynalar gibidir. (BM: 163) Hisar, edebiyatın teganni edilen şiir türü ve söylenilen roman tarzı olmak üzere iki türü olduğuna inanır. (AHŞ: 117)

Dil Anlayışı

Hisar’a göre kelimeler ve lisanlar, “tabii kanunlarla tesadüflerin yoğurduğu ve bize verdiği muvakkat birtakım kalıplar” demektir. İnsanların da bu kalıplara görünüşte biraz farklı; fakat esasta eş olan hislerini dökmektedirler ve bu hisler başka zamanlarda başka kelimelerle tekrar edilegelmektedir. (TM: 171)

Hisar, dildeki değişimler ve dile müdahaleler konusuna ileride kaleme alacağı romanlarında yer vereceği gibi mektuplarında da yer vermiştir. Hisar, Cevdet Kudret’e yazdığı 21 Şubat 1938 tarihli mektubunda, kullandığı “muavinlik, uhde, kati” gibi kelimeleri ve “şimdi yayım denilen neşriyat işleriyle...” sözüyle tercihinin eski söz dağarcığından¹¹ yana olduğunu hissettirmektedir. (Mektubu yay. Kudret, 1995: 28)

Abdülhak Şinasi Hisar, yayımlanmaya başladığı 1941 yılından itibaren

¹¹ Hisar’ın söz dağarcığı tercihinin “modern dille yazılmış bir metinde, anlatımda geçmişi daha somut canlandırmak amacıyla eskimiş kelime ya da deyimlerden yararlanma” (Aytaç, 1990: 477) anlamına gelen arkaizm de denilebilir.

adından sıkça söz ettirmiş, başarısı ile kendisini kanıtlamış ve sanat katına yükselebilmış bir başyapıt olan *Fahim Bey ve Biz* romanında yeri geldikçe Osmanlı Türkçesine ait kelimeler kullanır. Bu durum romanın ilk sayfasında yer alan tanıtma yazısında, Hisar'ın dil ve üslûp açısından Meşrutiyet kuşağına bağlı kalması ile açıklanır.

Günümüzde bazı eserlerinin tanıtım yazılarında kendisi hakkında Tanzimat neslinin dil ve üslûbuyla yazdığı söylenen Hisar, âdeta kaderin bir cilvesi olarak Yakup Kadri'nin *Hüküm Gecesi* romanı üzerine kaleme aldığı 31 Mart 1928 tarihli bir incelemesinde romanın dili konusunda, romancının lisanı sadeleştirmek lüzumunu hiç duymadığını, *Hüküm Gecesi*'nin *Kiralık Konak* romanına nispetle “şimdi Arabi ve Farisi kelimelerle belki daha ziyade ağırlaşmış bir lisanla” yazıldığını; Yakup Kadri'nin “bu istilahlı, terkipli lisana garip bir ilave olarak, bir de birçok Fransızca kelimeler kullanmak lüzumuna kani” olduğunu söyler. Hisar, yazısının devamında dile hiç mâl olmamış, kullanımdan düşmüş veya düşecek bu kelimeler dolayısıyla, *Hüküm Gecesi* romanının yakın bir gelecekte Yakup Kadri nesrinin bazı örnekleri gibi ihtiyarlamış göstereceğini üzümlere belirtir. (KM II: 47)

Hisar'ın dilinin ve üslûbunun Tanzimat devrine ait olduğunu söylemekle eserlerindeki dili eski olmak ve eskimekle niteleyenlerin, yazarın söz dağarcığı tercihlerinin, ele aldığı konu ve temalarla ilişkisine de dikkat etmeleri gerekmektedir. Nitekim talihi, daima malzemesine bağlı görülen sanat eserlerindeki dil, “bu malzemenin en sarîh şekilde konuşanı, yani kendi hususiyetlerini esere en fazla ve âşikâr şekilde geçireni” olarak görülmüştür. (Tanpınar, 1997: 85) Hisar'ın dilinin ve üslûbunun Tanzimat devrine ait olduğunu söyleyenlerin bir kısmı kendi cephelerinden bir zaafa işaret etmek isterlerken bir yandan da Hisar'ın önemli bir

yazar oluşunun nedenlerine ve kaynağına da işaret etmiş olurlar. Aydınların ve yönetenlerin tercih ve müdahalelerine rağmen dil, doğası gereği kendi mecrasında yenilenmeye, değişmeye, fakirleşmeye veya zenginleşmeye, anlamca daralmaya veya zenginleşmeye özetle canlı olmaya devam eder. Büyük sanatçılar ve sanat eserleri için söz konusu olan sanat gücünü sadece konusundan almadığı gerçeği, Hisar ve eserleri için de geçerlidir. Hisar, sadece İstanbul’u, maziye, geçmiş zamanın mekân unsurlarını, yaşantılarını ve değerlerini anlattığı için değil, kullandığı diliyle ulaştığı üslûp seviyesi ve yazdıklarıyla hissettirme gücü sayesinde de büyük yazar olmuştur. Hisar’ın dilinin eskiliğini vurgulayanlar bir yandan da onun yarına kalamayacağını imâ etmiş olurlar. Bu konudaki hükmü elbette zaman verecektir; fakat dikkat edilmesi gereken hakikat ise özü itibariyle edebiyatın hem gücünün hem de zaafının kullandığı malzemedan yani dil ve kelimelerden geldiği (Okay, 1998: 21-27) gerçeğidir.

Abdülhak Şinasi, yazılarında dil konusunda bazı uyarılarda da bulunur. *Boğaziçi Mehtapları*’nda sükûtun kişiliği ve kalemi üzerindeki etkisinden söz ederken “bana hayatımın -bugünkü zavallı yanlış tabirimizle- bazı direktiflerini vermişti.” demekle dile giren yeni birtakım kelimelerin yanlış kullanımına dikkat çeker. (BM: 120)

Dönemin bir yandan tasfiyeci¹² bir yandan da eski terkipçi dil anlayışlarının

¹² 1908’de Yusuf Akçura öncülüğünde kurulan Türk Derneğinin 1911’de yayıma başlayan yayın organı *Türk Derneği*’nin dördüncü sayısında ‘*Türkçenin Sadeleştirilmesi*’ başlığıyla İspartalı Hakkı imzasıyla yayımlanan makalede dilin sadeleşmesi ve tasfiye konuları tartışılır. Makalede özetle şunlar önerilir ve vaat edilir:

Bugün için karışmış, bulanmış olan Türkçe ayıklanmalı, durulmalı, bu anlamda dil tasfiyeye tabi tutulmalıdır. Bugün en bayağı bir şeyi kibar ve anlaşılmaz kelimelerle bürüyüp söyleyenler

yaşatılmak istendiği dil ortamını bir tür “lisan buhranı” olarak gören Hisar, Yakup Kadri’nin önerdiği “lisan akademisi” fikrini hatırlatır. “Lisan canlı olan ve yürüyen bir şeydir.” diyen Abdülhak Şinasi “bugünkü lisanı sadeliğe doğru götüren cereyanı da seviyoruz” demektedir. Hisar “manalarını, kokularını ve ruhlarını hissettiğimiz, ahenklerini ve rengini beğendiğimiz” geçmiş zaman kelimelerinin verdiği zevke yeni lisan muhabbetini, Yakup Kadri gibi, feda edemediklerini belirttiği yazısının sonunda “lisana rastgele ecnebi kelimeleri ithal prensibi esas olarak kabul edilince, ortada tamamen fantezi hâkim olacak ve bunun tatbikatında tesadüf edilecek garabetler artık işin hikmetinden sual olunamayacaktır.” diyerek endişelerini dile getirmektedir. (KM II: 48-50)

Eleştiri Anlayışı

Hisar’a göre Türk edebiyatının büyük bir noksanı nesillerden beridir büyük bir edebiyat münekkidi yetiştirmemiş olmasıdır. (YKV: 40) Hisar, Türk romanının gelişmesi için sınırlayıcı nazariyelerin kafalardan silinmesi gerektiğini ve münekkitlerin “edebi eserleri ciddiliğe, itinaya, düşünceye ve sanata teşvik ile”

bulunmaktadır. Bayağı otlar gibi olan bu sözler “velevki gül olsun, sünbül olsun” dilden atılmalıdır. Dile İslam’ın kabulüyle daha önce mevcut bulunmayan ve ihtiyaç duyulan pek çok kelime girmiş; fakat bir süre sonra “lûgat almak işi” yolundan çıkmıştır. Asıl Türkçe Lûgatler altlarda kalıp ezilmiş, boğulmuştur. Gerekmediği hâlde Türkçeye girmiş bulunan yabancı kelimeler ayıklanmalıdır. Her mefhum için bir lûgat kullanmakla yetinilmelidir. Tasfiye edilen Arapça, Farsça kelimelerle yapılan “süslü yığınlar” kendiliğinden tasfiye olacaktır. Sadece lazım şeyleri saklamalıyız. Mektepler yerine mekatip dememeliyiz. İlim tabirleri ve ıstılahlardan yerleşmiş olanlar yerinde kalacak; bunun yanı sıra yeniden tabirler, ıstılahlar edinilecek, eskimişler yenilenecek. Aradığımız şey sözün Türkçeye ve Türkçenin tabiatına uygun olmasıdır. Bize göre şiirde ehemmiyet lafızdan ve lisandan ziyade manâda ve ruhtadır. Gayemiz Türkçeyi altı asır önceki hâline döndürmek olmamakla beraber, lisanın evvelki hayatında gömülmüş, unutulmuş bir güzelliği ve iyiliği görülecek kelimeler çıkarılıp canlandırılacaktır. (Türk Derneği, 2006: 144-152)

roman sanatına yardımcı olmaları gerektiğini söyler. (KM III: 43)

Abdülhak Şinasi'nin Mütareke Döneminde kaleme alınmış ve *Kitaplar ve Muharrirler I* adıyla bir araya getirilmiş yazılarında Hisar'ın bir yazar, şair veya eserden söz ederken düşünce yelpazesini ve konuya bakış açısını hayli geniş tuttuğu görülür. İşgal ortamında gözü ve gönlü hep atide olan Hisar, bu dönemde kaleme aldığı yazılarında gelecekte ümitlidir. Geçmişin göz ardı edilmesine rıza göstermemekte, gençlik ve milli eğitim sorunlarını bir vesileyle gündemine almaktadır. Abdülhak Şinasi Hisar'ın inceleme ve tenkit yazılarında birden fazla edebî tutumun izlerine rastlamak mümkündür. Eserlerdeki dil yanlışlıkları, üslup kusurları, cümle yanlışlıkları ve mantık hatalarını gözler önüne seren Hisar, bazen de ben yazsaydım dercesine bir tutum takınmakta; okurlara önerilerde bulunmaktadır. Daha çok beğeni ve tenkitlerini dile getiren yazar, sanatı daima önelemekte; bağlamı göz ardı etmemekte; insafı elden bırakmamakta; edebiyatı bir seçme, ayıklama, sıralama, tasnif etme ve üslup uğraşısı olarak görmektedir.

Hisar'ın ilk inceleme yazılarından itibaren görülen bir başka husus yazarın eserlere yaklaşımının -sistematiik olmakla beraber- tek bir metotla sınırlı olmayışdır. İlk yazdıkları, öncelikle, izlenimci ve sanatlı eleştiri metinleri olarak nitelendirilebilir. İnceleme yazılarında, giderek artan bir oranda biyografik, sosyolojik, metin merkezli ve bağlamı dikkate alan nesnel bir tenkit anlayışına doğru yöneldiği söylenebilir.

Kimi yazdıkları ile okur merkezli, izlenimci ve sanatsal bir eleştiri yöntemine başvurduğunu söyleyebileceğimiz Hisar, kimi yazılarında ise nesnel veya metin merkezli bir eleştirmen hüviyetine bürünür. Sonuçta Hisar'ın edebî

incelemeleri için yapılabilecek mevcut en genelleyici niteleme estetik eleştiri tanımlamasıdır.

Estetik tenkit anlayışında, şiir türünün estetik ağırlığı, seçkinliği ve süzölmüşlüğü, düşünce inceliği dikkate alınır. Akademik/nesnel eleştiriden sınırları ayrı tutulması gereken estetik eleştiri; sanatla, serbest düşüncenin en yüksek şekli olan felsefe ve edebiyatla okur arasında bir köprü olarak görülür. (Yalçın, 2008: 184-188)

Bakıldan çok bakan öznenin ön plana çıktığı estetik eleştiri anlayışında bir sanat eleştiricisinin sahip olması gereken şeyin soyut güzellik formülleri değil, güzel olan objeler ve sanat eserleri karşısında derin bir şekilde etkilenebilecek bir mizaç olduğu belirtilir:

“Sanat eserlerinin niteliklerinin belirtilmesiyle ilgilenen estetik eleştiri, bu eserlerin pek çok etkinliğin etkileşiminin sonucu olarak ortaya çıktıklarına inanır. Estetik eleştiri, herhangi bir sanat eserini ifade ettiği mânâyâ, eleştirici üzerinde bıraktığı izlenimlerin niteliğini, zevk verip vermediğini, bir sanat eserinin kişi üzerinde ne gibi olumlu bir etki bıraktığını anlamaya çalışır.” (Kantarcıoğlu, 2009: 187)

Şiir Anlayışı

Kendisi de on beş şiir yayımlamış olan Abdülhak Şinasi'ye göre şiir kolay anlaşılamaz; bir nevi hades, ilim ve ihtisas meselesidir. Şiir, arılar hükmündeki şairlerin balı gibidir. İnce ve hafif bir ahenk meselesidir. İnsanların kalplerine uğrayan ilahî hislerdir. (AHŞ: 117-119)

Hisar'a göre en büyük şair muharrir, en faydalı ve yüksek mevzulara dadanan ve konan değil, mevzusunu en iyi eleyen, tarayan, deşen, derinleştiren ve işleyen şairdir. (AHŞ: 115)

Şairler, “dünya ve hayat içinde, bahar içine yayılmış arılar gibi, muttasıl

ararlar ve buldukları, topladıklarıyla bal yaparlar”; onlar, hayatın günlük ve geçici adilikleri içinden, daimî ebedî güzellikleri sezip çıkaran ve yaşatan, Haşim’in tabiriyle sihirbazlardır. Şairler tezatları, aykırılıkları, arzuları, özlemleri ve kalplerinde çarpışan hisleri duyarlar yahut bunları eserlerinde yaşatırlar:

“Şairler mantık ve muhakeme ile tahlil ve hüküm edenler değil, hadesleriyle, hassasiyetleriyle hisseden, lisanlarının ahenkleriyle ve musikileriyle ifade ve ihsas etmesini bilenlerdir.

Şairlerin âlemi birbirine hiç inanılmayacak bağlarla yeni bir tarzda bağlanmış olan ziyalar ve rayihalardan, aşk ve musikîden hasıl olma bir âlemdir ki semavî kuvvetlere tabi olarak döner.” (AHŞ: 119)

Hisar’ı sanatı yönüyle niteleyebileceğimiz en temel vasıf estetiktir. Onun için sanat her şeyden önce gelir. Fedakârlıklar sanat için olmalıdır. Sanatçılar bu uğurda acı çekmeli, çaba göstermelidir. Hisar’a göre lisana da her hangi bir saikle müdahale edilmemelidir. Dile yerleşmiş fakat artık istenmeyen bazı dillere ait söz varlıklarına düşmanlık edilmemelidir. Eleştiri bilimi ve sanatına da hak ettiği önem verilmelidir. Hisar, varlıklarını sanatçısına borçlu gördüğü diğer sanat ürünleri gibi şiirin de sıkı işçilik eseri olması gerektiğine inanır.

1.2.4. Roman Anlayışı ve Romancılığı

Abdülhak Şinasi, yazı hayatına şiirle başlamış, inceleme ve anı/denemelerinden sonra romanla devam etmiştir. Sanat, edebiyat, dil, tenkit konularının yanı sıra eserlerinde roman türü, roman tekniği, roman yazarı konuları hakkındaki düşüncelerine de yer vermiştir.

Roman Hakkında Düşünceleri

Kitaplar ve Muharrirler III’te yer verilen ilk makale “Edebiyatta Roman” bir teorik inceleme yazısıdır ve 1943’te *Ulus* gazetesinin *Güzel Sanatlar Sayfası Özel*

Sayısı'nda yayımlanmıştır. Bu yazıda Hisar, roman türünü tanımlamaya çalışırken bir yandan da müstakbel romancı ve münekkitlere önerilerde bulunur. Hisar'a göre roman, bütün güzel sanat eserleri gibi sanatkârının yaratma ihtiyacının mahsulüdür. “Roman toprakta biten bir ağaç gibi, içeriden dışarıya bir fışkırma eseridir. Kendi hususi usaresiyle doğar, köklerini toprağa salarak ışığa doğru yükselir, yere titrek dantelli gölgelerini döker ve üstünde çiçekler açar. Onun usulü ve nizamı mühendisliklerinkiler gibi değil, tabiatinkiler gibidir...” Romanın genel bir kuralı ve sınırlı bir tekniği, farklı türleri arasında bir gaye birliği yoktur. Roman, pek çok ilim ve sanattan faydalanır. Her yeni deha ile romanın sınırları genişler. Romanı bütün kapsamıyla anlatan bir tek tanım bulmak imkânsızdır. Roman, insana insanı duyuran, insanın iç barışını sağlayan, insanı geçmiş zamana kavuşturan; hakikatlerin yanında hülyalarımızı, hayatımızın yanında rüyalarımızı da sunan eserlerdir.

Bu yazı, Hisar'ın roman dünyasına girmek, onun avangart yönünü görmek; nesrinin üslûp dehasını tatmak, sanat, edebiyat, roman hakkındaki düşüncelerini ve *Fahim Bey ve Biz* romanı ile *Boğaziçi Mehtapları* adlı anı/denemelerini anlamak üzere, merak edilebilecek sorulara cevaplar niteliğinde derinlikli ve kapsamlı bir manifestodur.

Hisar'ın “*Edebiyatta Roman*” başlıklı yazısı, Ahmet Haşim'in önce *Dergâh*'ta (1922) sonra *Piyale*'nin girişinde yayınlanan “*Şiirde Mânâ*” (1926), “*Şiirde Mânâ ve Vuzuh*” veya “*Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*” adlarıyla bilinen ve şairin güncel tartışmalara bir cevap olarak kaleme aldığı poetikasıyla birçok yönden benzerlikler göstermektedir.

Öncelikle “*Edebiyatta Roman*” da bir savunma yazısıdır. Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* romanı üzerine yapılan değerlendirmeler ve romanın türü üzerinde yapılan

tartışmalar sonrasında yayımlanmış bir tür cevaptır. Yazının yayımlanma amacı ve iç düzeninde de Haşim'in poetikasıyla bazı benzerlikler bulunmaktadır. Hisar, bu yazıyı kendi roman teorisini izah ve ilan tarzında kaleme almıştır. Haşim'in poetikasında “şiiirde mânâ ve vuzuh” konuları, Hisar'ın teorik incelemesinde ise “romanda sınır ve üslûp” konuları tartışılmıştır. İki isim de yazar duruşlarıyla, tartışmanın sanat cephesinde yer almışlardır ve ileri sürdükleri düşüncelerinde, ortaya koydukları eserlerinde telkinden ziyade sanatlarının hissettirme, okuyucuya yakalama gücüne yaslanmışlardır. Haşim yazısıyla hem şiiirini hem de şiiir anlayışını savunmuş ve aynı zamanda şiiirinin nasıl okunmasını arzuladığını ortaya koymuştur. Hisar da kendi eserinin ne olmadığını, bazı edebî türleri tek tek sayarak anlatmıştır. Vakasızlığı kendi roman anlayışının merkezine oturtmuş, gelenekten kopmamayı önererek roman sanatında her türlü yeniliğe kapı aralamıştır. Her iki isim de popüler ucuzluklara sırt çevirmiştir. Ahmet Haşim, anlamı araştırmak için şiiir deşmeyi, eti için bülbül öldürmeye benzetirken (Haşim, 2005: 17) Abdülhak Şinasi, roman türüne kendilerince sınırlar çizen ve romanı başı, ortası ve sonu olan hikâye etmek olarak sınırlayanların tavrını, leyleğin gagasını ve ayaklarını kesip, “Hah, işte şimdi kuşa benzedin” diyen Nasrettin Hoca'nın davranışına benzetmiştir. Her iki isim de nitelikli okura seslenmiş, edebî eserlerde üslûbun yanında bir de dil güzelliğinin önemine vurgu yapmıştır. (KM III: 41)

Hisar, romanları “istikşaf, tahlil, düşünce romanları” bir de “vaka, tesadüf, tefrika romanı” olmak üzere başlıca iki gruba ayırır. Birinci gruptakileri “edebiyata dahil” romanlar, ikinci gruptakileri “hikâye ticareti” malzemesi romanlar hükmünde görür. Kıymetlerini yalnız tesadüften almak isteyen ticaret malzemesi romanların görüş darlığını ve zevk iptidaîliğini, tahammül edilmez bir şey olarak niteler.

Tevazulu ve ihtiyatlı olması gereken vaka unsuru, romanı okutmaya dönük olmamalı; roman sanatına hizmet etmelidir. Hisar'ın "Romanda esas vaka değil, şahıs, muhit, cemiyet, hayat, his ve fikirdir." sözü hem Hisar'ın romanlarında en çok nelere önem verdiğini göstermekte hem de araştırmacılara onun eserlerinde nelere dikkat etmeleri gerektiği konusunda yol göstermektedir. Hisar'ın burada sıraladığı unsurlar aynı zamanda modern/çağdaş romanın yöneldiği alanlardır. (KM III: 43-47)

Hisar'a göre eski Yunan ve Latin'de de roman mevcuttu ve Şark'ın *Binbir Gece Masalları* da roman sayılmalıdır. Geçen yüzyıllar içinde roman hep var olmuştur. Netice itibariyle "cinsleri sayılmakla bitmez" olan romanlar, mahiyet itibariyle de "pek melez ve karışık bir edebiyat nevi" olarak kabul edilmelidir. Roman türüne sınırlar, kaideler tayin etmeye çalışan münekkitleri de eleştiren Hisar, Fransızların realist roman anlayışının dışında "klasik olmuş" nice romanların yazılmış olduğunu; sanat nazariyelerinin bile sürekli yeni ve kıymetli eserler tarafından tekzip edildiğini ileri sürer. (KM III: 43)

Hisar, anı/denemelerinde kendi roman zevkinden de söz eder; vukuat romanlarını hiç sevmediğini; onları zihnine konan sinekler gibi kovduğunu söyler. Vukuat romanlarındaki şahısları kendisine ve sevdiklerine romandaki mekânları ise mazisindeki ve bildiği yerlere yabancı hissettiğini, kendisini bir macera romanı içine düşmüş gibi hissettiğini anlatır. (TM: 166)

Romancı Hakkında Düşünceleri

Hisar'a göre romancı sadece bir mütefekkir değil, aynı zamanda bir sanatkar da olmalıdır. Romanın sanattaki yerini anlaması ve bu türün yeniliklerinden haberdar olması gereken romancı, sanat eserinin canını kurtaran meziyetin "üslûp" olduğunu bilmelidir. Romancı, dikkatleri üslûp, şive ve cümle hususiyetleri üzerine çekmeli;

bir romanda zevk alınacak cihazlardan birinin de lisan güzellikleri olduğunu dikkate almalıdır. Romancıya kendi bulacağı sanat kaidelerinin dışında buyruklar tayin edilemez. Her romancının kendi nev'ine ve dehasına göre uyacağı husus  kaideleri ve nizamları vardır. Sanatk rın görevi, kendi gönlünden gelen nasihatleri dinlemektir. Romancı, “romanlarını indi bir roman tipine uydurmaya” çalışmamalıdır. Kendi olduğu ile iktifa ederek, ancak cinsinin en iyisi olmayı dilemelidir. Duyduğu romanı yazmalı, özentiden kaçınmalıdır. Romancının diledikleri ve muhtaç oldukları gibi yazma hakları vardır. Her romancı kendi tabiatını söylemeli, kendi sesini duyurmalıdır. Romanın gücü özgürlüğünde ve herkese hitap edebilmesindedir. (KM III: 44-47)

Abdülhak şinasi'nin Roman Sanatı

Abdülhak şinasi, romanlarında merkeze kişileri almakla birlikte geleneksel romandaki gibi klasik psikolojik tahlillere, teşhis ve tespitlere yaslanmaz; tek bir hüküm üzerine dikkatleri çekmek yerine, çoklu bakışlarla kahramanını anlatmaya; daha doğrusu onun anlaşılmasının g c l ğ n  ortaya koymaya çalışır. Bu tavır insanın birey olarak ifade edilmeye başlandığı, psikolojinin ipuçlarından faydalanılmaya başlandığı roman anlayışından kaynaklanmaktadır. İnsana farklı bir açıdan bakılan, insanın karmaşık dünyasının bilinç merkezli izahlarla aydınlatılmaya çalışıldığı bu anlayışa, Einstein-Freud-Bergson üçgeninde gündeme gelen keşif ve yorumların roman sanatına ufuk açıcı katkıları olduğu söylenir. (Tekin, 2001: 186, 187)

Roman anlatıcıları, hem kendilerinde hem de anlattıkları kişilerde meydana gelen değişimleri, insanın ancak tüm zamanları dikkate alınarak kavranabileceğini göstermek adına okurla paylaşmaktadır. Bu yönüyle Abdülhak şinasi, romanlarında

kişi oluşturmada realist¹³ bir tutum izlemiş olmaktadır.

Romanlarında kişi oluşturmada genel olarak realist anlayışın da “dış dñyanın gerçeğini öznele bir bakış açısının renginden vermeyi, öznele tecrübede nesnele yakalamayı” amağlayan “izlenimci gerçekeçi” (Kantarcıoğlu, 2009: 163) tutumunu sergilemektedir. Hisar’ın anlatıcıları üç romanda da merkezi kişileri ve onların etrafındaki insanları farklı bakış açılarıyla ve kendi öznele dñyalarından vermekte; yer yer de zihinlerinde kahramanlarıyla hasbıhal etmektedirler. Her ne kadar merkezi roman kişilerinin çoğu, hayal dñyalarında yaşamaktalarsa da sonuçta anlatıcıların canlandırdığı dñya nesnele ve tutarlıdır. Hisar, büyük romancıların yaptığı gibi bir durumdan, bir karakterden veya bir olaydan çok kendi içinde tutarlı bir dñya (Wellek; Warren, 2001: 189) kurmuştur.

Romanlarının merkezi kişileri aradan geçen altmış yetmiş sene zarfında birer edebi karakter olduklarını kanıtlamış olmakla beraber, Batı edebiyatından alınan Don Juan ve Don Kişot gibi tiplerden de izler taşırlar. Fahim Bey’de, yazarın romanlarında yer yer aęıkęa işaret ettiği gibi Don Kişot tipinin metinlerarası yansımaları bulunmaktadır. Ali Nizamî Bey’de ise hem Don Kişot hem de Don Juan tipinin özellikleri bulunmaktadır. Ali Nizamî Bey’in emektar lalası Hüseyin Ağa da romanın özellikle ikinci yarısında kısmen Sanęo Panęo rolünü üstlenmektedir. Tuhafıkları ve aykırılıklarıyla ün salmakta olan Ali Nizamî Bey’e kafa tutup kızabilen tek şahıs, dönemin teşrifat ve asalet kaideleri içinde köşkteki israflarına hemen hiç kimsenin ses çıkaramadığı lâla Hüseyin Ağa’dır. Hayatını şiddetle, kaba, dobra ve inatla yaşayan, benliğinin şiirini duymak hassasından mahrum lalanın

¹³ “Gerçekeçi romancı, insan hayatını olduğu gibi ve olması gerektiği gibi vermekte (...) Gerçekeçi roman, insan gerçeğini geğmişte, hâlde ve gelecekte bulmuştur.” (Kantarcıoğlu, 2009: 157)

insanlarda bulduğu en büyük kusur dinsizlik kabahatidir. Hüseyin Ağa, seneler sonra romanın ikinci yarısındaki yeni rolünü üstlenecektir.

Abdülhak Şinasi'nin roman anlayışında üzerinde durulması gereken noktalardan birisi de üslûp konusudur. Bir mektubunda “Ben esasen bütün mevzulara min-taraf-illâh düşmanım. Fakat düşünüyorum: İyi yazıldıktan sonra mevzu iyidir, pekâlâdır hatta âlâdır, iş yazılıştadır diyeceğim (...) Vakadan ziyade his, fikir, eşhas olarak hatırlansa!” diyen Abdülhak Şinasi, tahkiyeli anlatılardaki “olay, kişi, üslûp” gibi unsurlar arasından genel olarak tercihini üslûptan yana kullanır. (Mektubu yay. Kudret, 1995: 22)

Hisar Romanı ve Avangart Edebiyat

Sanat ve edebiyatta yenilik; bir yol açmak, iz bırakmak, çağını iyi okumak ve yansıtmaktır. Bir buluş, unutulmuş bir hakikate dokunmaktır. Bir eksikliği hissettirmek, bilinmeyen bir boşluğu doldurmak anlamlarına gelmektedir. (Tosun, 2011: 295) Çoğu zaman bir “geçmiş zaman anlatıcısı” olarak nitelenen Hisar'ın eserlerinde hakikatte edebiyat bilimi açısından pek çok yenilik mevcuttur. Yenilik için yapılan tanımda işaret edildiği gibi eski-yeni karmaşası biraz da yenilik olgusuna yükleyeceğimiz anlamlar ile ilişkilidir. Bu noktada Abdülhak Şinasi'nin bütün yazdıkları ile avangart edebiyat için söz konusu edilen yol açmak, iz bırakmak, unutulmuş nice hakikatlerimize dokunmak, nice eksikliklerimizi hissettirmek, artık bilmediğimiz nice boşlukları doldurmak ilkelerini uygulamış olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Öncü kol, muhalefet, başkaldırı, önde, uçta ve dışarıda anlamlarına gelen avangart tutum bünyesinde protest, eleştirel, yeni, hâlihazır eleştiri ve geleceğe vurgu gibi olguları taşımaktadır. (Tosun, 2011: 291) Hisar'ın 1941 yılında tefrika edilen ilk romanı *Fahim Bey ve Biz* -her ne kadar yazar bu eseriyle avangart

eserler için söz konusu edilen “yerleşik kurallara başkaldırı, muhalif tutum ve yeni bir yazınsal tavır” sergilemek iddiasıyla ortaya çıkmamışsa da- tam anlamıyla bir öncü eserdir.

Hisar Romanı ve Modernist, Deneysel Roman

Modernist roman anlayışı için söylenegelen duyguya önem verme, iç gerçekliğe yönelme; sanata, tekniğe, kurguya, dilin kullanımına, çoklu bakışlara ve insafa önem verme; bireyselleşmiş ve yabancılaşmış karakteri öne çıkarma bakımından da Hisar’ın romanları Türk modernist romanın öncü örnekleri olarak görülmelidirler.

Hisar’ın başvurduğu anlatım teknikleri, anlatıcıyı konumlaması, çoklu bakış açılarına yer vermesi ve eserinin türünün adlandırılmasında ortaya çıkan kafa karışıklığı ise *Fahim Bey ve Biz*’i kısmen bile olsa deneysel yapan unsurlardandır.

Abdülhak Şinasi’nin romanlarını deneysel ürünler olarak kabul etmemize yarayacak bir başka husus da roman konusunda tür sorununa yaklaşım biçimidir. Öncelikle çıkış noktası ve gelişim süreci ne olursa olsun deneysel edebiyatta türden daha önemli olan şey metnin kendisidir:

“(Deneysel edebiyatta) Yazar bir edebî türe yaklaşıp bile açıkça bir tür içerisinde yer almak istemez. Ya da bir edebî tür içerisinde, değişik, farklı, onun kurallarının dışında hareket eder. Bu sınırları zorlar, değiştirir, kendi kurallarını kendi koyar. Yani ille de şiir, roman, öykü sınırları içinde kalmaz. Bu nedenle yazar hangi türde yazarsa yazsın, yazar için yazma ânında türün kuralları birincil önem arz etmez. Çünkü türün imkânlarından hız alarak bir anlam yaratma peşinde değildir.(...)”

(...)Deneysellik, yaratıcı yazarlığın en şiddetli tezahürüdür. Melez türler, ara türler, herhangi bir türe girmeyen yazınsal oluşlar onun eseridir.” (Tosun, 2011: 293, 294)

Hisar’ın; Şark’ın *Binbir Gece Masalları*’nın roman sayılması gerektiği, geçen yüzyıllar içinde romanın hep var olduğu düşüncesi, roman türünü “cinsleri

sayılmakla bitmez”, “pek melez ve karışık bir edebiyat nevi” olarak kabul etmesi, romana sınırlar, kurallar biçilmesine karşı çıkması, sanat akımlarının bile sürekli yeni ve kıymetli eserler tarafından tekzip edildiğini ileri sürmesi de onun modernist yönüne ışık tutmaktadır. Hisar, eski zevkimiz dediği Karagöz ve orta oyununun vaka yönüyle idealindeki roman anlayışına daha yakın olduğunu; bu millî an’anenin zorla aşılacak istenen macera merakına üstün bulunduğunu söyler. Türk romancılığının masallardan, Karagözden, orta oyunundan doğmamış ve fena tercümelerden uzak kalmamış olmasına üzülen Hisar, bu yüzden an’anelerle birçok rabbitaların kesilmiş olacağına inanır. (KM III: 43)

Hisar Romanı ve Yeni Roman

Hisar, roman hakkında dile getirdiği düşünceleri ve 1941’de ortaya koyduğu *Fahim Bey ve Biz* romanı ile, romanının yayımlanmasından on yıl kadar sonra Batı’da teşekkül edecek olan Yeni Roman anlayışının aşağıda sıralayacağımız ilkelerinin hemen hepsini önceden uygulamıştır.

Flaubert’den etkilendiği belirtilen ve Proust’un akımın en önemli öncüsü sayıldığı Yeni Roman ekolü, Fransa’da 1950’lerden sonra görülmeye başlar. Akımın hareket noktası geleneksel kalıpları atıp anlatım dilini araştırma isteğiyle değiştirmek, geleneksel romanı yolundan saptırmaktır. Onlara göre romanın herkesçe kabul edilmiş kuralları, modası geçmiş kavramlardan başka bir şey değildir. Geleceğin romanı için yeni bir anlatım tarzıyla ortaya çıkılmalıdır. Yeni Romancılar bir olayın anlatımında genellikle nötr, tarafsız betimlemelere başvurur; Flaubert’den hareketle nesnel gerçeklik fikrinden uzaklaşırlar. Onlar için sadece farklı bakışlar ve kişisel gerçekler söz konusudur. Proust’un zaman anlayışını benimserler. Nesneden hareketle içinde düş, anı ve hayal kurmanın ağır basacağı yeni bir yola girerler. Çok

tekrarlı bir anlatım tekniğine yönelirler. Romanlarında nesnenin varlığı ve yayılması gözlemlenir. Nesne betimlemeleri bir yandan da olumsuzlukları sergilemek için kullanılır. Düş kurma ve düşsel nesneler saplantı fikri doğurur. Karakter ve tiplerin yerini basitleşmiş kişiler veya silüetler alır. Edilgen ve anonim kahraman gözden düşer; (anti-heros) kavramı ortaya çıkar. Aynı kişinin başka başka görüntüleri ortaya çıkar. Kişilerin psikolojik ve fiziksel betimlemeleri, yerini okura bırakılan yorumlara terk eder. Öznel bir zaman algılayışı oluşturulmak istenir. (Baldıran, 2002: 7-18)

Oluştugu Fransa’da M. Butor, R. Pinget, N. Sarraute, Claude Simone gibi isimler tarafından temsil edilen Yeni Roman’da geleneksel anlamda konu, figür ve tutarlılığa önem verilmez. Henüz psikanaliz ve sosyolojinin egemenliğine girmemiş bir gerçeklik alanını, sezgiler yoluyla fethetmek eğilimi gösterilir. (Aytaç, 1990: 489)

Hisar Romanı ve Postmodern Roman

Günümüzde kazandığı anlamları ile postmodern olarak niteleyebileceğimiz bir romancı olmamakla birlikte, modernist Türk romancılığının öncü isimlerinden olan Abdülhak Şinasi Hisar’ın romanlarında, Batı edebiyatında 1960’lardan itibaren görülecek olan postmodernist romanın bazı tutumlarını bulmak da mümkündür.

Postmodern roman, modern romandan farklı olarak türlerin ayrımı ilkesine sıkı sıkıya bağlanmaz. Postmodern edebiyatta tür ayrımı belirsizdir. (Yamaner, 2007: 46-49) Hatta postmodern sanatçılar, türlerin geçerliğini yitirdiğini savunurlar. (Tosun, 2011: 294) Postmodern yazarlar, insan gerçeğine ontolojik bir tavırla yaklaşır; geçmişi hâlde bulup, geçmişi şimdiki zaman içinde yeniden yorumlar; böylece daha kapsamlı bir gerçeği ifade etmeye çalışırlar. Mutlak gerçeğin erişilmez olduğuna inanırlar. Romanlarında ebedî bir şimdiki zaman anlayışıyla insanın kendisini daha iyi tanımasına, yeniden keşfetmesine odaklanırlar. (Kantarcıoğlu,

2009: 174, 276, 279)

Abdülhak Şinasi, edebî türlerinin sınırlarının geçerliliği sorununa hem roman türüne dair inceleme yazılarında yer vermiştir hem de yazdıklarıyla roman türünün belirli kurallarla sınırlanmış olmadığını göstermiştir. Hisar'ın romanları -o, bu tutumunu her ne kadar postmodernist bir biçim oyunu olarak ortaya koymamışsa da- türlerinin belirsizliği noktasında bir kafa karışıklığı yaratmıştır. Onun romanları; uzun hikâye, hikâye, hatıra, deneme, biyografik roman, eser gibi pek çok farklı adlarla anılmıştır. Bu itibarla türlerin belirsizleşmesi yönüyle Hisar'ın romanlarının Türk postmodern roman anlayışının öncü eserlerinden olduğu görülür.

Onun romanları, ideolojik kaygı taşımamaları, belirsiz ve çelişkili durumları sorgulamakla birlikte sorulara kesin yanıtlar vermemesi yönleriyle de postmodern edebiyat anlayışıyla ortaklık gösterirler.

Hisar'ın insan ve zaman konularına yaklaşımı da postmodern yaklaşım ile paralellik göstermektedir. O, hem romanlarında hem de anı/denemelerinde zamanı bir bütünlük olarak göstermeye çalışıp insanın kendisini daha iyi tanımasına, yeniden keşfetmesine odaklanmıştır. İnsan tecrübesini, Bergsoncu yaklaşımla ebedî bir şimdiki zamanda ele almıştır.

Çoğulcu bütünlüğün içindeki birbirine zıt unsurları her üç romanında da ele almış ve bir geçmiş zaman yazarı olarak nitelendirilmesine sebep olacak kadar geçmiş hâlde bulmuş, geçmiş zamanı anlatırken takındığı tutumu belirginleştirmiştir. Çocuk bakış açısıyla yaptığı tasvirlerde yaşayabileceği çocuksu yanılgıları ve ön kabulleri anlatıcılarına söyletmiş, değerleri ve yaşantılarıyla geçmiş zamanı yücelttiği veya tenkit ettiği durumlarda ise olgun yaşlardaki bakış açısıyla yazdığını vurgulamıştır. Bu yönüyle de Hisar, Bergson'a dayandırılan “bugünün

ışığında maziyi görme keyfiyeti” (Tanpınar, 1997: 23) ile kısmen hareket etmiş; geçmişe hâlden bakmıştır.

Hisar’ın mutlak gerçeğin erişilmez olduğu görüşü de postmodern yazarların düşünceleri ile aynıdır. Onun romanlarının postmodern romancılık anlayışından en belirgin farkları ise okuyucu yorumları, kurgu oyunları, dil oyunları ve postmodern mantık dokusuna postmodern bir bilinç ve tutumla yer verilmeyişidir.

Çoklu Bakış Açıları

Çoklu bakışlar, postmodern edebiyatın çoğulculuk ve çok katmanlılık ilkelerinin zeminini teşkil etmektedir. Çoğulculuk, postmodern anlayışta, gerçeğin açıklanması için birden çok ilkenin varlığını kabul etmek, farklılığı çoğaltmak; yüksek-popüler kültür ayrımı yerine çoğulcu ve karmaşık bir tutumdan yana olmak; akıl ve hayal gibi zıtlıkların birlikteliği; tek kültür ve bakış açısı yerine çok katmanlı bir yapıya yaslanma; farklı yöntemler ve anlatımlar deneyerek asıl gerçeklik olan değişkenliği yakalayabilmenin temel yolu olarak tanımlanagelmektedir. (Çelik, 2005: 50-52)

Roman sanatında çoklu bakışlar, yazar açısından tarafsızlığı yakalayabilme ve zihinlerde yer edinen karakterler sunabilmeye yönünde katkı sağlamaktadır. Yazarlık açısından karakterine karşı kendisini “tarafsız ve ilgisiz hissedebilecek hâle gelmek” önerilen ve arzulanan bir seviyedir. (Hogrefe, 2000: 15) Hisar’ın romanlarındaki anlatıcılar, çoklu bakışlara yer vermekle ve anlattıkları kişiler hakkında nihaî hükümlere varmak için bir çaba göstermemekle, tarafsızlık mesafesini sağlamış olurlar. Hisar, romanlarıyla anlatıyı kalıcı kılmaya yarayan “hatırdan çıkmayan karakter yaratma” (Card, 2000: 16) noktasında da arzulana ulaşmıştır.

Çoklu bakış açılarının sağladığı olanaklardan birisi de bir tek kişi olsa da anlatıcıya yerine göre hem hâkim, hem müşahit, hem de kahraman bakış açısını kullanılabilmektedir. (Çetişli, 2004: 88)

Hisar'ın üç romanında da anlatıcılar akraba ve yakın çevrelerinden seçtikleri kişileri, olabildiğince farklı bakış açılarıyla ve insaf dairesinde anlatırlar. Öyküleme genellikle anlatıcıların çocukluk, anlatılanların ise gençlik dönemleriyle başlatılır ve romanlara yoğun olarak anlatıcıların çocukluk dönemi duyguları ve bakış açıları hâkim olur.

Hisar'ın merkezî roman kahramanları hakkında canlı, ilginç ve bir kısım gizli bilgileri açığa çıkaranlar, riyakârlıkları ifşa edenler ve genellikle gerçeğe dönük hükümlerde bulunanlar çoğunlukla kadın kahramanlardır. Merkezî roman kişileri hakkında diğer erkek kahramanların verdiği bazı hükümler ise yanlı veya kıskançlık ve maddî menfaat ekseninde olabilmektedir.

Fahim Bey ve Biz romanında anlatıcı, Fahim Bey'i olabildiğince farklı bakış açılarıyla ve farklı cephelerden anlatarak; okurlara, etrafındaki bakışlar kadar birçok Fahim Bey'in olabileceğini gösterir. Fahim Bey'in bütün bu bakış açılarının toplamı veya bütün bu muhtelif rivayetlerin de dışında bir kişilik olabileceğini vurgular. Romanın temel tezlerinden olan, insanın anlaşılması güç bir muamma, bir meçhul olduğu düşüncesini, Fahim Bey üzerinden işler.

Fahim Bey ve Biz romanında yazarın farklı bakış açılarına verdiği önem romanın adından başlamakla hemen her noktasında görülmektedir.

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanında önceki romanlarda olduğu gibi anlatıcının merkezî kişiyi hem çocuk hem de gençlik dönemindeki bakış açılarıyla yansız, olabildiğince yargılamasız olarak, kadınların ve diğer kişilerin

rivayetlerinden de yararlanıp ironik bir üslûp ve sevecen bir tarzda aktarması, romanın okuru yakalaması noktasında büyük katkılar sağlamaktadır. Merkezî kişisini anlama çabası içindeki anlatıcı, Ali Nizamî Bey'in hırsızlık yapmasını, kendisine verilmemiş bir yadigârı alması olarak nitelemekle hem empati kurmakta hem de sempati geliştirmektedir:

“Belki de, böylelikle, hem kendisini isteme ezâ ve zahmetinden, hem de onları acımak külfetinden ve, vermek mecburiyetinden kurtarmak için, bunu aralarında sır gibi örtülecek ve saklanacak bir şey ad ile, bunları almak müsaadesini istemeyi abes sayıyordu.

Esasen bu gibi şeylere vaktiyle de hiçbir kıymet atfetmiş değil ki! Bunları, iki eliyle, etrafındakilere senelerle dağıtmış değil miydi? Yabancılar belki bu yaptıklarına, bu müsaadesiz tesahüplere ‘aşırmaq’ diyeceklerdi. Fakat onun yorgun zihni bu ağır tâbiri duysa hiç kabul eder miydi? O, sadece alıp cebine koyduğu bu ehemmiyetsiz şeylerle bir yol, bir vapur, bir tramvay, bir kahve, bir çay, bir simit ve salep parası ediniyor ve kısmen bundan dolayıdır ki buna hiçbir ehemmiyet vermiyordu.” (ANB: 50)

Anlatıcı, aynı üslûpla ilerleyen sayfalarda Ali Nizamî Bey'in, eşini aldatmak anlamına gelen gönül maceralarını, giysilerini, eşyalarını ve ailesinin tükettiği servetini de hem kendi adına hem Ali Nizamî Bey adına özelemler ve hayıflanarak aktarmaktadır:

“BİRER MISRA ZARAFETİYLE ŞAKLAYAN KAMÇILAR ALTINDA ŞAKLANAN BİR HIRSLA DAHA BÜYÜK LEZZETLERE DOĞRU YOL ALIR GİBİ COŞAN ATLAR, ARABALAR NEREDE? AKRABA HANIMLARDAN GİZLENEREK İSTANBUL'UN ÜCRA SEMTLERİNDE GEZDIRİLEN, DOLAŞTIRILAN, KAPATTIRILAN O GÜZEL GÖZDELER, O SEVDALI METRESLER, O ŞUH KAPATMALAR NEREDE? DÜNYANIN BÜTÜN GÜZEL YOLLARINDA DAYANMAK İÇİN O KIYMETLİ MADDELERDEN OYULMUŞ İNCE SAPLI, ALTIN BAŞLI BASTONLAR NEREDE? VE BU YOLLARDA BOL BOL GEZİNMEK, GİTTİKÇE İLERLEMELİK İÇİN HAZIRLANMIŞ, SIRALANMIŞ, O KOSKOCA ESVAPE DOLABININ ALT KATINI DOLDURMUŞ SIRA BEKLEYEN BÜTÜN O SAĞLAM VE SÜSLÜ, RAHAT VE CİCİLİ BİCİLİ İSKARPİNLER, POTİNLER, ÇİZMELER NEREDE?” (ANB: 53)

Roman Anlatıcıları

Roman tekniği açısından karakterleri anlatıcı olarak kullanmak, hikâyeyi en

etkili anlatma biçimi olarak görülür. (Kantarcıoğlu, 2009: 45) Anlatıcı veya yazarların duyularla algılanabilen, hislerle tepkide bulunulabilen, akılla izlenebilen karakterleri hakkındaki doğrudan açıklamaları, bir amatörün kaleminden sıkıcı olarak algılanabilirken; bu tekniğin üslûbu olgun, gözlemleri keskin yazarlar tarafından kullanıldığında ise etkili bir metoda dönüşebildiği kabul edilir. (Hogrefe, 2000: 7-11)

Üç romanında da anlatıcılarını roman kişilerinden seçen yazarın anlatıcılarına yüklediği işlevlere bu açıdan baktığımızda karakter romancısı Hisar'ın, kişi oluşturmada en çok anlatıcıların ve merkezî kişilerinin etrafındaki insanların düşüncelerinden faydalandığını söyleyebiliriz. Onun bir tek kişi olarak kabul edilebilecek olan anlatıcıları, her üç romanda da yakın çevrelerine ait gözlemlerini aktarmakta; ele aldıkları merkezî roman kişilerini bütünüyle tanımaya ve anlamaya yarayacak şekilde farklı bakış açılarına yer vermektedirler. Roman kişilerine derinlik kazandırabilmek için de yeri geldikçe kendilerinin ve etraflarındaki insanların duygu ve düşüncelerini tahlil etmekte; kanaatlerini belirtip bazen de yargılarda bulunmaktadır. Kendilerini merkezî kişilerle karşılaştırıp, aralarında benzerlikler bulan, bu kişilerle empati kuran veya onlara sempati ile yaklaşan anlatıcılar, bazen de onları veya diğer insanları yargırlar.

Fahim Bey ve Biz romanında anlatıcı, esrarı hayatta değil de bakışlarda bulur. (FBB: 9) *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanının anlatıcısı ise güzelliği, eşyanın tabiatı kadar eşyaya bakan objede arar, bulur. (ANB: 50)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanının yeri geldiğinde alaycı, merhametli veya küçümseyici bir tavır takınan; bilmezden gelen, hayra yoran, insafa davet eden anlatıcısı bir yandan “biz” denilen çevreyi temsil eder; bir yandan da Ali Nizamî Bey ve müridi Hüseyin Ağa hakkında yaptığı gibi gerçekçi teşhislerde

bulunur:

“Ali Nizamî Bey okumak, düşünmek meraklısı olmadığı gibi, ne Bektaşilik ruhunu iyice anlayacak ve ne de, tabîi olarak, nakledecek bir seviyede değildi. Hüseyin Ağa ise tamamıyla ümmî ve başkasının ruhuna teselli verebilemeyecek kadar kaba bir adam kalmıştı. Ümmî olanların ancak birkaç can kurtaran itikatlarıyla yaşayabiliyordu.” (ANB: 60, 61)

Anlatıcı, muhataplarını da kendisinin yaptığı gibi Ali Nizamî Bey’e benzeyen ve “kendisine fazla güvenen, fazla bir kıymet veren, gösteriş meraklısı, ötekine berikine kızan ve çatan, bütün tabiat ve mâneviyatında birbirine karışık olarak, bir hayli sathilik biraz da acayıplık bulunan” (ANB: 54) insanları anlamaya davet eder. Arkadaşıyla vapura oturur oturmaz yanlarına gelip cebinden çıkardığı, imlâ yanlışlarıyla dolu ve divanlardan kopya edilmiş birtakım şiirler çıkaran Ali Nizamî Bey’in bu şiirleri kendisinin şiirleriymiş gibi onlara okutmasına da sempati ile yaklaşılmasını önerir. “Ali Nizamî Bey’in intihap ettiği şiirlerle, bizi gönlündeki râz âlemine davet etmek, bize bu âlemi açmak istediğini ileri sürer:

“İlk zamanlarda, arkadaşım ben bu noktalara geldik mi, ‘Eyvah! Hilesi meydana çıktı! Şimdi ne yapacak?’ diye birbirimize bakardık. Zira, buralarda, Nabî, Nahifî ve Avnî şairlerin isimleri söylenmiş oluyordu. Fakat o ‘Erbabı ırfanın malûmu’ olan bu râz haricinde kalır, yine müsterih ve memnun, bize gülümseyerek bakmakla iktifa ederdi. Biz de bilirdik ki bu hilesinin saiki boş yere bir gösteriş merakı değildi. Zaten bütün yazarların ve şairlerin yaptıkları da çocukluktur denilebilir. Lâkin onunki ancak iyi bir kalbin duyduğu bir nevi tasvip edilme, beğenilme, bir muhabbet havası duyma, bir râz âlemine girip orada başkalarıyla dertleşme, bağdaşma ihtiyacıydı.” (ANB: 64)

Türk Romanına Etkileri

Hisar’ın modernist Türk romancılığı üzerindeki yol açıcı etkileri ve Türk romancılarının üslûp sahibi olmaya önem vermeleri yönündeki katkıları, aradan geçen zaman ile daha iyi anlaşılabilir.

Fahim Bey ve Biz romanında, Fahim Bey’in Galata’daki iş hanında hayalî

bir ticaret âlemi kurup, kafasında ve evrak üstünde o dünyayı yaşatması durumu, Tanpınar'ın 1962'de yayımlanacak olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının omurgasını oluşturacaktır. Aynı romanda anlatıcı, bir antikacıdan ucuza kapattığını düşünerek bir eski zaman kapısı satın alır. Hisar'da da talihli oldukları düşünüldüğü için binaları yıkıldıktan sonra müzelerde, camekânlar içinde asılmış duran mutena kıymetli kapılardan söz edilmiştir. (TM: 136-155)

Fahim Bey karakterinin, Hayri İrdal ve Turgut Özben gibi roman kişileri ile tutunamayan, anlaşılamayan insan tipine dönüştüğü de söylenebilir.

Hisar, 1933'te yayımlanmış "*Tarihi ve Milli Abidelerimiz*" başlıklı yazısında Osmanlı'dan Cumhuriyet'e tarihî eserlere ve müzecilik düşüncesine verilen önemi gözler önüne sermektedir. "İnhitat devri" olarak adlandırdığı o zamanlarda pek çok tarihî eser Avrupa başkentlerine nakledilmekte, "satılması caiz olmayan" eserler ise parasız, yurt dışına kaçırılıp, yabancılara verilmektedir; bununla da yetinilmeyip yabancılara nice masraflarla çıkardığı harabeler sahipsiz ve bekçisiz bırakılmakta; "bunların taş ve mermer ocağı hizmetini görerek ötekinin berikinin keyfine veya istifadesine göre tahrip edilmelerine, mahvolmalarına" müsamaha edilmektedir. (TM: 34, 35) Hisar'ın bu yazısında çizdiği, tarihî eserlerin taş olarak kullanılması tablosu, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* adlı romanında mizahî yönüyle yer almıştır.

Abdülhak Şinasi, "hayal âleminde ikinci bir şahsiyetle yaşamak"¹⁴ hissine

¹⁴ "Hatırlıyorum, kendimi hülyalarımın 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. Güya yetmeyen bir hakikatin perdesi yırtılarak asıl hakikat ayan olurdu. Ben akrabalarının yanında oynayan veya oynamayan bir çocuk değil, bütün müfrit bir his hayatı yaşayan, bin bir iktidar ve zevk, salahiyet ve kabiliyetiyle dolu bir şah, yahut,

anılarında sıklıkla yer vermiştir. İkinci bir kişilik veya hayal âleminde bedeninden ayrılmak duygusu ileride, kurmacada başta *Beyaz Kale* olmak üzere Orhan Pamuk'un romanlarında kendisine geniş yer bulacaktır.

Hisar'da bedenin kalıbından kurtulması hissi, *Boğaziçi Mehtapları*'nda bir rüya âleminde gerçekleşir. (BM: 82) Yazar, çocuk benliğinin hayal âleminde bedeninden ayrılması durumundan *Geçmiş Zaman Köşkleri*'nde de söz eder. (GZK: 25)

“Siyah süt” imgesini de Hisar, *Geçmiş Zaman Köşkleri*'nde kullanmıştır. (GZK: 25)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanının merkezî kişisi, misafirliğe gittiği akraba ve tanıdıklarının evlerinden “konsolun üstünde duran bir saat, (...) etajerin üstünde bir gümüş sigara kutusu, arkası gümüş kaplı küçük bir el aynası...” cinsinden “kendisine verilmemiş bir hâtıra, bir yadigâr, bir hediye alıp” götürmeye başlar. Anlatıcının, “müzelik bir baston koleksiyonu varmış” dediği Ali Nizamî bey, daha öncesinde de evini çeşit çeşit merakları sayesinde âdeta küçük bir müzeye çevirmiştir. Abdülhak Şinasi'nin bu romanının, Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* adlı romanına tesir ettiği de düşünülebilir.

Romanı edebiyatın iki temel türünden birisi olarak gören Hisar, sanatçıdaki yazma ihtiyacına dikkat çeker. Modernist Türk romanının öncü ismi olarak roman sanatına özgürlükçü bir anlayışla yönelir. Romanda yapıya, kişi oluşturmaya, işçiliğe, köklere yaslanmaya, üslûba, bireyin iç dünyasına, insanın ve gerçeğin sorgulanmasına önem verir.

ondan daha büyük bir şey, bir ilahtım. Böyle bir kahraman şahsiyeti ve hayatını yaşıyordum.” (BY: 57)

1.2.5. Yazı Hayatı

Wordsworth, yazarlar ve şairler için “geçmiş tecrübelerini onların yokluğunda tekrar yaşayabilen ve aynı ölçüde heyecanlanabilen, mutlak yalnızlığında tecrübenin evrensel özelliklerini yakalayabilen ve insan tabiatını bilen zengin ruhlu kişi” tanımlamasını yapar. (Kantarcıoğlu, 2009: 114, 115) Üslûp sahibi oluşu, titizliği, mükemmeliyetçiliği, kuvvetli hafızası, etkileyici gözlem yeteneği ve hepsinden önemlisi yazıyla hissettirebilme gücüyle Hisar, bir geçmiş zaman yazarı, kişi romancısı, biyografi ve anı/deneme yazarı olarak Wordsworth’un çizdiği sanatçı profilinin tam da karşılığıdır.

Abdülhak Şinasi, onu yakından tanıyanların tanıklık ettiği şekliyle kalabalıklardan uzak bir insan görüntüsü sergilerken aslında insanı ve toplumu yakından ve derinden tanıyabilen ve anlatabilen bir yazar kişiliğine sahiptir.¹⁵ Hisar’ın yazılarındaki üslûp yetkinliği ve düşünce gücü Paris’te öğrenciliği sırasında babasına yazdığı mektuplarda bile görülmektedir. Öyle ki Toros, yazarın bu mektuplarını “yaşının üstünde bir özellik” taşıyan metinler olarak nitelemektedir. (Toros 1983f: 11)

Çocukluğunda Yazarlık Hissi

Hisar, anılarında ihtiyacını ruhunda hissettiği “duyurma arzusunu” ancak

¹⁵ “Eserleri gibi, yaşantısı da, orjinal kelimesinin tam anlamını simgeleyen kibar ve eski bir deyimle üst tabaka beyefendisi idi.

Abdülhak Şinasi Hisar, yeni kimselerle tanışmaktan çekinir, âdeta kaçardı. Kalabalığa, daha doğrusu topluma girmez bir huyu vardı. Fakat insan, onun kitaplarını okuyunca herkesi ne kadar fazla tanıdığına, ne vakit tanıdığına, kimlerle temas ederek bu bilgileri edindiğine hayret ederdi. Onda, toplumun, bütün sevinci, yaralarına derinliğine inebilen gizli bir sihir, sanki bilinmeyen bir anten vardı.” (Toros, 1983b: 11)

sanat kudretiyle gerçekleştirebileceğini ve sanatın uçan, kurtaran samimiyetinin üstünlüğünü henüz çocukken idrak ettiğini belirtir. (GZK: 26)

Boğaziçi Mehtapları adlı anı/denemelerinde çocukluğunda mehtaplara âdeta dışlarından, güya maneviyatına daha girmediği bir âleme camın arkasından seyreder gibi baktığını; gönlünün derin bir zevk almak için açılacağı zamanın ise henüz gelmediğini fark ettiğini; buna dair büyüklerden ders ve ilham alabileceğini daima umduğunu ve onlarda mehtap gecelerinin bir resmini, şiirini, nağmesini bulacağını sanarak aradığını belirtir. (BM: 167, 168)

Çocukluğunda seyrettiği Boğaziçi mehtaplarında “âtinin vereceği mânâlarla dolu” olan yaşadığı ve gözlemlediği şeyleri, ancak gelecekte çözüp açabileceğinin ayrımına vardığını; zamanı gelince de onları anlayıp anlatabileceğini tahayyül ettiğini ve umduğunu belirtir; hatıraların ve geçmiş zamanın önemli bir yer tuttuğu yazarlık anlayışı ve gelişimi hakkında ipuçları verir:

“Bugün âti, bu geçmiş zaman ile bir maziye dönünce ve bu şeyleri gelecekte değil, geçmişte görünce, anladım ki çocuklukla gençlik arasındaki en hisli mevsimlerimde duyduğum bu sesler, sazlar ve sözler, vaktiyle o kadar hevesizce dinlediğim ve taraftarları olmadığımı sandığım halde, haberim olmadan, tohumlar halinde, hafızama yerleşmiş! Meğer ben için için onlara hak verecek, sadık kalacakmışım ve onları içimde bütün hülyalarım ile besleyecektim! Meğer vaktiyle, imansız gözlerle süzmüş, aşksız bakışlarla seyretmiş olduğum bu şeyleri aziz hatıralarımızın ziyaretlerini kabul ettiğimiz saat, yani bir eşref saatte, geniş getiren mahluklar gibi hatırlayarak, o manzaraları tekrar görüp o hisleri tekrar yaşayınca, içimde haberim olmadan kalan bir şiir nüvesini teşkil ettiklerini duyacakmışım! Meğer böylece artık onları kısmen olsun kavramak ve hatta anlatmak mümkün olabilecektim! Meğer nihayet bu mevsimleri gelince onlar açılarak çiçeklerini ve meyvelerini vereceklermiş! Hatta, bunca yıldır hatırımda ömürlerini sürmüş olan o seslerin ben şimdi bir nevi esiri olacaktım! Zira meğer artık yegâne istediğim bu hatıraların mehtaplarını ve gölgelerini, sazlarını ve sözlerini ve sükût içinde devam eden seslerini duyurabilmekten ibaret

olacaktı! Meğer ben artık içimde açılan bu hatıralar halindeki hislerin sadece ve elimden gelen bütün ciddiyet ve itina ile bir kâtibi olacaktım. Meğer bütün duyduğum ye yazdıklarım işte gizlice bunca hatıralarımla beslenmiş olan bu eski şeyler olacaktı!” (BM: 184)

Hisar, ileride bir zamanda fakat âdetâ bir yazgı olarak, günü geldiğinde iyi bir yazar olacağı inancını çocukluğundan beri içinde taşımıştır. Hisar’ın burada, yazmak ile kastettiği şey, insanın ve tabiatın ancak içe bakışla ve geçmiş zamana yönelinerek anlaşılıp anlatılabileceği sırrıdır. Abdülhak Şinasi, içinde hissettiği yazma arzusu, endişesi ve gücü ve bu yolun gerektirdiği çabalar konusuna anılarında olduğu gibi romanlarında da yer vermiştir:

“Ancak bütün o zamanlarda ben yıldızları sökmeyi ve sırlarını çözerek mânalarına ermeyi - lâıyk olmak için hayli çile çekmek lâzım gelen bir mükâfat gibi- hep daha sonraya bırakır, âtime vaat ederdim.

Çamlıca’da geçmiş bütün sabahlar, akşamlar, geceler ve mevsimlerin kokuları, sesleri, renkleri, sükûtları ve manzaraları ve kalabalık bir aile hayatının muhabbetleri ve gezintileriyle ruha nakşolan bütün hâtıraları lisanın ağlarıyla avlayarak ele geçirmeye ve dile getirmeye imkân olmuyor. Bunlar o kadar esirî güzelliklerdi ki insan kendisiyle birlikte mahvolacak bu ezeli duygulara acıyor ve hattâ, lezzet ve saadeti duymak kabiliyet ve kudretinin bunları vaktiyle, birer birer, kâfi derecede tatmış olduğuna kanaat edemediği gibi, sonra da, bunları birer birer hatırlayıp yâd etmekle bitiremediğini düşünüyor. Bir böyle cemiyet hayatı, gayet tabiî olarak, güya ihtiraslarımız için hazırlanmış serlere benziyor ve bunların tetkiki ise edebiyatın mevzuu olmakta devam edecektir.” (ÇE: 80)

İlk Okumaları

Abdülhak Şinasi anılarında ilk okumaları olarak Edebiyat-ı Cedide kitapları ve *Servet-i Fünûn* dergisinden söz eder; o eserlerin yarattıkları “hisleri, fikirleri ve şiirleri” hâlâ duymakta olduğunu söyler. Yazarın “ilk okuduğum” dediği kitaplar Hüseyin Cahit Yalçın’ın *Hayat-ı Muhayyel*’i ve *Hayal İçinde*’si, Tevfik Fikret’in

Rübab-ı Şikeste'si, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Bir Yazın Tarihi* ve *Aşk-ı Memnu*'sudur. Hisar, bu eserleri sadece okumakla yetinmediğini, “biraz da kendimizden yazar, ibdâ eder gibi” olduğunu belirtir.

Paris'teki öğrenimi sırasında da dönemin âdeta bir mektep işlevi gören kahvehanelerinde Fransız tarihçileri ve edebiyatçılarıyla bir araya gelir, onlarla dostluklar kurar ve onlardan Fransız edebiyatını öğrenir.

Etkilendiği Yazarlar

Abdülhak Şinasi, gerek sözlü edebiyat aktarıcılarından gerekse yerli ve yabancı kimi yazarlardan etkilendiğini hem anı/denemelerinde hem de biyografik eserlerinde belirtmektedir.

Çocukluğunda tabiatı seyre daldığında, kendisini henüz okumaya layık görmediği mehtaptan zevk almaya hazır görmeyen ve bunu atiye bırakan Hisar, hatıralarında evlerine misafirliğe gelen ve fıkralar anlatan Adalı Emine Hanım'dan, masallar söyleyen çiftlikli Zehra Hanım'dan, latifeler ve nükteler söyleyen kimi hanımlardan, kıssadan hisseler anlatan Necip Bey'den ve kasideler söyleyen Cemil Bey'den dinledikleriyle büyüdüğünü belirtir; babasının dostu Cemal Bey'den, Abdülhak Hamit'ten ve Namık Kemal'den de övgüyle söz eder. (GZK: 12, 14)

Hisar, anı/denemelerinden *Boğaziçi Yalıları*'nda bir psikoloji ustası dediği Marcel Proust'un yazdıklarından kendisini ve etrafındakileri uzun uzadıya tahlil ettiğini söyler. Maurice Barrés'in bir kitabında yer alan Boğaziçi yalıları tasvirlerinin ve Chateaubriand'ın kendisi üzerindeki tesirinden söz eder. (BY: 45, 49, 57)

“Edebiyatçılarımız Konuşuyor” başlıklı ankete verdiği cevaplarda da Maurice Barrés ile Marcel Proust'un kendisi üzerindeki etkisinden söz eder. (Hisar, 1953: 29, 30)

Etkilendiği yazarlar arasında kendisiyle benzer türlerde eserler veren ve

zaman konusuna ayrı bir önem veren Fransız yazar Marcel Proust, (1871-1922) deneme yazarı, eleştirmen ve romancıdır. Proust, *Kayıp Zamanın İzinde* isimli roman serisinde, hafıza muamması üzerinde düşünmenin gerekliliğini vurgular. Proust'un eserinin başlangıç noktası çocukluk anıları ve annesidir. Proust, bu seride yer alan *Kazanılan Zaman* romanında hayatının belleğini yazarlık serüveni ile aranmaya çalışılır.¹⁶

Kendisiyle yaptığı söyleşide Uysal, Hisar'a “-Eserlerinizin genel atmosferinde etkisi görülen Proust hakkında ne düşünüyorsunuz?” sorusunu yöneltir. Hisar, verdiği cevapta Proust'taki samimiyete, soru sormasına, okurun dikkatini çeken üslûbuna, ifadelerindeki çarpıcılığa, hatıralar gibi ilanihaye duyulan uzun cümlelerine ilgi duyduğunu anlatır. (Uysal, 1961: 17) Hisar'ın Proust'ta dikkat çektiği nokta onun romanlarındaki kimi şahısların tabiatını ve hayatını, hayatımıza karışmış olan birçok insanlarınkinden daha iyi bilip onları gerçek insanlardan daha canlı hatırlamamız münasebetiyledir. (AHŞ: 123) Bu durum, Hisar'ın romanlarına isim seçmesinde, kendisinin bir karakter romancısı olmasında ve romanlarının karakter romanı hüviyetlerinin ön plana çıkmasında etkili olmuştur.

Hisar'ın etkilendiği bir diğer yazar, benliği yıkılmaz bir mabet olarak gören Fransız Maurice Barrès (1862-1923) ise sınırsız bir bireycilik anlayışını

¹⁶ Proust, “otantik anlamlama yerine anlam ekseriyeti terimini yerleştiren” girişimin takipçilerindendir. O, postmodernist problematiğin ortaya çıkışından çok daha önce, bireysel öznenin buhranlarını tahlil ve temsil eden yazarlardandır. Eserleri üzerinde yapılan kimi yorumlarda anlatı yapısının veya cümle yapısının zayıflığından söz edilir. Bu durum tematik tercihleri ve üslubuyla, eserlerin rüyaya benzer bir işleve sahip olmasıyla, geleneksel roman anlayışına kökten bir eleştiri olmasıyla izah edilir. (Zima, 2006: 102,264, 299-301)

Proust'un eserlerine yöneltilen eleştirilerin Hisar'ın eserleri için de söz konusu edilmiş olduğuna “*Abdülhak Şinasi Üzerine Yapılmış Çalışmalar*” başlığı altında yer verilmiştir.

savunmuştur.

Hisar, anı/biyografilerinden *İstanbul ve Pierre Loti*'de Loti'yi -sonraları daha çok seveceği birkaç üstadı duymadan evvel- Galatasaray'da öğrenci iken tanıdığını söyler. Loti'yi romanları yüzünden değil de ölen ilahlardan bahseder gibi olduğu bu daha hisli ve daha şiirli duyduğu ilahilere benzeyen sahifelerini birer musiki faslı gibi duymaya alıştığından dolayı ve bilhassa o türden sahifelerini sevdiğini belirtir. (İPL: 8)

Hisar'ın etkilendiği diğer bir Fransız yazar Anatole France (1844-1924) romancı, anı yazarı, tiyatro yazarı ve eleştirmendir. Seçim yapması gerektiğinde, güzelliği gerçeğe tercih edeceğini söyleyen Anatole France ile Hisar, hem eleştiri anlayışlarında hem de estet olmalarında birleşirler. Ahmet Haşim, Anatole France'e olan ilgisini bildiği Abdülhak Şinasi'ye Fransa'dan yazdığı 6 Haziran 1924 tarihli mektubunda "Geçen Gün Sen Michel Caddesi'nde Anatole France'ın son resmini gösteren bir kart görmüştüm. Onu göndermek istiyordum. Bu sabah dükkânı aradım, bulamadım. Yarın tekrar arayıp size Anatole France ve Maurice Barrés'in son fotoğraflarını göndereceğim." demektedir. (AHŞ: 131)

Yazma Şekli

Hisar, hatıralarında, yazılarına hazırlık yapmak için defterler tuttuğunu ve bu defterlere bazı gazete fıkralarından notlar aldığını belirtir. (İPL: 119, 120) Yarım saat kadar bir sürede kâğıda aktardığı yazılarına son şeklini vermek içinse üzerlerinde bazen günlerce çalıştığını söyler.

Sermet Sami Uysal, Hisar'ın, akşamın garipliğine daldığı kutsal dakikalar bitince yanındaki notlarını önüne çektiğini; bu notların ya yeni yayınlayacağı bir eserin küçük küçük kâğıtlardaki parçaları ya da yeni bir baskısı yapılacak olan eski

bir kitabının ekleri olduğunu; Hisar'ın yayınladığı eserlerine tamamlanmış gözüyle bakmadığını; onlarla zihni durup dinlemeksizin uğraştığını ve aklına gelen şeyleri kısa kısa not ettiğini; çalışmaya başlayınca da artık dış dünya ile ilişkisinin kesildiğini belirtir. Uysal'a göre Hisar, çalışırken çok titizdir; Hisar'ın yazdığı birkaç satır üstünde günlerce düşündüğü olur. (Uysal, 1961: 11)

Yakın çevresindeki isimlerden Çelik Gülersoy'un anlattığına göre 1950'li yıllarda Hisar'ın günlük yaşamı hayli monotondur. Hisar, sabahları geç kalkmaktadır. Toparlanması epey zaman almakta olan yazar, öğle yemeği ve uykusundan sonra yaz kış eline bastonunu alarak ya Lebon'a ya da Markiz'e çay içmeye ve oralarda bir iki dostunu görmeye gitmektedir. Akşamları "herkesten uzak ve soyutlanmış, batan güneşi seyrederek dalgın ve ağır" yürüyen Hisar için asıl yazma vakti gecedir. Yazar bütün ilhamını "tabiatta her şeyin sustuğu" bu zaman parçasında bulmaktadır. (Gülersoy, 2001: 7)

Yazı Faaliyetleri

Abdülhak Şinasi Hisar, edebiyat sahasına şiirleri ile giriş yapmış olsa da düzyazıda karar kılmış ve yoğunlaşmıştır. Yazı hayatının ilk yıllarında daha çok geleceğe dönük bir yazar ve düşünür portresi çizmektedir.

Abdülhak Şinasi'nin yayımlanan ilk eserleri olan şiirleri *Yarın* ve *Dergâh* mecmualarında yayımlanmıştır. 1908'de Paris'ten İstanbul'a dönen Abdülhak Şinasi'nin düzyazılarının yayımlandığı gazeteler *Medeniyet*, *Dünya* ve *İleri*; dergiler ise *Yarın*, *Dergâh*, *Varlık*, *Ülkü*, *Türk Yurdu* ve *İstanbul*'dur. *Fahim Bey* ve *Biz*'in yayımlandığı 1941 yılına kadar Hisar, dergi ve gazetelerde şiirlerinin yanı sıra sadece deneme ve inceleme yazısı boyutunda yazılar yayımlamıştır.

Düşünceleri ve üslûbu olgunlaşmış, birikimli Abdülhak Şinasi'nin ilk yazısı

“*Ali Zeki Bey’in Alev’i*” 9 Nisan 1921’de *İleri* gazetesinde çıkmıştır. *İleri* gazetesinde çıkan son yazısı Haziran 1922 tarihli dir. *Dergâh*’taki yazıları 15 Nisan 1921-5 Teşrinievvel 1921 tarihleri arasında, *Yarın* dergisindeki yazılarıysa 13 Teşrinievvel 1921-24 Teşrinisani 1921 tarihleri arasında yayımlanmıştır.

Gazetelerde yayımladığı haftalık makalelerini ve bu türden başka hatıralarını kendi tabiriyle “hatıralara müstenit otuz tane kadar portre” yazısını ileride bir cilt içinde toplamak arzusunu 1931’de yazdığı bir mektupla arkadaşı Cevdet Kudret’e bildirir. (Mektubu yay. Kudret, 1995: 20)

Bir mektubunda “*Boğaziçi*” kitapları ile “*Geçmiş Zaman*” kitaplarının, kendisi hakkında bazen “haksız ve nankör” olmuş; yaşanmış, tanınmış zamanlar ve insanları yâd etmek ve anlatmak için yazıldığını belirten Hisar, kitaplarının millî medeniyetimizin en canlı hatıralarının tespiti olduğunu söyler. Bu mektubunda *Geçmiş Zaman Edipleri* kitabından da yayıma hazır bir eser olarak söz eden Hisar, *Pierre Loti* biyografisini “imparatorluğumuzun da yıkıldığı bu zamanlarda Müslüman olmayan hiçbir adam, Türklüğe dair bir harf söylemezken” Loti sesi duyulan tek Avrupalı olduğu için; *Yahya Kemal* biyografisini ise şiiri ve düşünceleri yeni yeni görüşülen şair hakkında söz söyleyenler içinde yer almak gayesiyle yazdığını vurgular. Günübirlik ve kalıcı olmayan yazılarda bir asalet bulmadığını vurgulayan Hisar, Uysal’ın kendisi üzerine kaleme aldığı monografide onu tatmin eden cihetin eserin sayfaları arasında “nâhoş, nâmünasip, nâhak, nâbeca ve nâreva bir kelime” duymaması olduğunu belirtir. Bu son sözler Hisar’ın taşıdığı incitilme endişesinin derecesini de göstermektedir.

Kitaplar ve Muharrirler I başlığıyla yayıma hazırladığı kitapta Hisar’ın 1921 ve 1922 yıllarında *İleri*, *Dergâh* ve *Yarın*’da yayımlanmış deneme, makale ve

inceleme yazılarına yer vermiş olan Turinay, yıllardır yaptığı gazete ve dergi tetkiklerinde Hisar'ın bazı tarih aralıklarında hiçbir yazısına rastlamadığını belirtir. Bu aralıklar 1922-1928 ve 1936-1941 yıllarını kapsamaktadır. Turinay, Hisar'ın bu tarihlerde yazmamış olmasına ilişkin hatıra metinlerinde de herhangi bir atfa tesadüf edilmemesini hayli şaşırtıcı bulur; 1936 sonrası boşluk döneminin, asıl tek parti iktidarının kurulduğu 1936'da Dâhiliye Vekili Şükrü Kaya'nın Cumhuriyet Halk Fırkası genel sekreterliği görevinin tahkim edildiği ve ardından devlet valilerinin aynı görevler üzerlerinde kalmak kaydıyla, parti il başkanlığı görevini de üstlendikleri; Halkevlerinin yanı sıra ülke istihbarat kuruluşlarının da Şükrü Kaya'ya emanet edildiği; Başbakan İsmet Paşa'nın hastalık veya aşırı yorgunluk gibi gerekçelerle görevi Celal Bayar'a devir etmeye mecbur bırakıldığı oldukça nazik devirlere tesadüf etmesine dikkat çeker. (Turinay, KM II: 9-21)

Abdülhak Şinasi, Ankara'da iken *Milliyet*'e yazarken *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesine de yazmak arzusundadır. Arkadaşlarıyla birlikte *Hız*'ı çıkarmakta olan Ahmet Hamdi ile de görüşmekte olan Hisar sonunda bir aylık borçları olan yirmi beş lirayı kendisine ödemeyen *Milliyet* gazetesine yazmayı bırakır. Konu ile ilgili Cevdet Kudret'e yazdığı bir mektupta kimi yazarların gazeteye düşük ücretle yazmalarından da yakınır:

“Pek fena vaziyetler. Gazetelerin tahsisatı da kesildi. Nurullah Ataç Bey üç liraya yazmayı kabul etmiş. Şimdi ona yazdırıyorlar. Temenni ederim ki bari bu parasını alsın; zira bir ay alamazsa ve biri çıkar da bir liraya yazarım derse korkulur ki ona yazdırırlar.” (Mektubu yay. Kudret, 1995: 17, 18)

Kendisinden ücret alamadığı *Milliyet*'e yazmayı bırakıp yazılarının derli toplu yayımlanmasına uygun bir ortam sağlayan *Hâkimiyet-i Milliye*'yi tercih etmesini gazetenin titiz çalışması ve yazdıklarını sonradan topluca neşretmeleriyle

izah eder:

“*Milliyet* işine biraz daha canım sıkıldı fakat hakkel-insaf düşünelim: Bu beylere, yazılarımı neşrediyorlar diye, ilanihaye parasız yardım etmeli, çalışmalı mı? *Hakimiyet-i Milliye*’ye yazmayı tercih etmekte iki sebep var: Biri burada, tashihlerine bakıyorum, tediyaat iyi, diğeri bu yazılar biter bitmez 2 cilt haline toplanır bir ‘seri’dir. Haftalık musahabeler çok dağınık mevzular üzerine ve cilde elverişli olmayan şeyler oluyordu.” (Mektubu yay. Kudret, 1995: 18)

Hisar, anılarında, müsteşrik Pierre Loti’nin Osmanlı’dan söz eden eserleri hakkında verdiği konferanslardan da bahseder. Bu konferanslardan birisi 14 Ocak 1950’de Union Francaise’de verilmiştir. (İPL: 91) Hisar, Pierre Loti’nin 100. doğum yıldönümü münasebetiyle İstanbul’da Edebiyat Fakültesinde düzenlenen bir konferansa konuşmacı olarak davet edilir. Hisar, o konferansta Loti’nin hatırasına saygısızlık ediliyor düşüncesiyle salonu terk eder. Oradakiler ise bu hareketi konferansçıya bir nezaketsizlik olarak algırlarlar. (İPL: 121, 122)

Abdülhak Şinasi, çok yönlü ve güçlü bir kalem sahibi olduğunu eserleriyle ortaya koymuştur. İçindeki yazma arzusunu çocukluğundan beri hissettiğini belirtmiştir. Geçmiş zamanları ve ümitlerini anı/denemelerinde, anı/biyografilerinde, incelemelerinde ve romanlarında dile getirmiştir. Ölümsüzlüğü yazıda bulmuştur. Yazma hususunda aceleci davranmamıştır. Kâğıda döktüğü yazılarının üzerinde ise titizlikle, sabırla ve uzun zaman ayırarak çalışmıştır. Maziye, şehirlere, insanın iç dünyasına eğilen üslûp sahibi yazarları örnek almış; sonraki kuşaklara da örnek olmuştur. Devrinin modası ya da gereği görülen bazı akımlarına rağbet etmemiştir. Anlaşılmamak ve görmezden gelinmek pahasına geleceğin edebiyatını gözetmiştir. Klasik olmayı da başarmıştır.

1.2.6. Üslûpçuluğu

Edebiyatımızda üslûp ve üslûpçuluk denince akla gelecek ilk isimlerden

birisi Abdülhak Şinasi'dir. Tanpınar'a kendisi hakkında: "Abdülhak Şinasi'yi okurken, nesrin yazı olduğunu, konuşma olmadığını tekrar hatırladım. Abdülhak Şinasi, nesre son zamanlarda unuttur gibi olduğumuz bu mevkiini iade eden muharrirlerimizdendir." (Tanpınar: 2000: 432) dedirten en önemli etken, şüphesiz Hisar'ın düzyazıya, edebî açıdan mevki kazandıran en önemli unsur olan üslûbunun etkileyciliğidir.

Bir metni edebî kılan, onu sanat eserine dönüştüren üslûba kavuşmak, yazım tekniği açısından biçim-öz uyumunu da gerektirir. Konu, tema, karakter gibi unsurlar özü oluştururken, bunların düzenlenmesi ve sunulması biçime ait teknik meseleler olarak adlandırılır. Biçim-öz uyumu romancıların faydalandığı bir gerçek olarak gösterilir. (*The Portrait of a Lady*'in *Önsöz*'ünden akt. Stevick, 2004: 63)

Edebilik kavramı, "bir bildiriye sanat yapıtına dönüştüren şey; yapıya ve organik bütünlüğe bağlı, metindeki öğelerden ziyade bunların nasıl düzenlendiği ve ne gibi işlevler üstlendiğiyle beliren özellik; dil, söylem, ifade ve yapı ile anlaşılan, özel seçme ve sıralamalarla biçimlenen, kurmacayla belirlenen şey; yazarla okur arasındaki duygusal iletişim; metnin bildirisinde değil, iç düzeninde ve kurgusunda bulunan şey" anlamlarında kullanılmaktadır. (Çoban, 2004: 37-40)

Metni sanat katına çıkartıp onu edebî kılan yönler, günümüzde pek çok manada kullanılan "üslûp" terimiyle de ifade edilebilmektedir. Üslûp kavramı için de bir kişinin duygu düşünce ve hayallerini sözle ya da yazıyla kendine has bir tarzda dile getiriş, ifade ediş tarzı; (Çetin, 2009a: 197) bir seçim meselesi; (Stevick, 2004: 200) bir yazarın belli bir dilin repertuarından yaptığı seçim, seçtiği kelimeler ve kullandığı yapı kalıpları (Ferdinand de Saussure'den akt. Kantarcıoğlu, 2009: 11) gibi tanımlamalar yapılmaktadır.

Üslûp incelemesi bir sisteme tabi tutulunca üslûpbilim, stilistik, deyişbilim gibi adlarla anılmaktadır. Üslûp bilimde edebiyatın hammaddesi de olan dil, sadece bir araç olarak görülmez. Dilin işlenmesi, ona birtakım biçimler verilmesi, yazarın edebî gücüne de bağlı görülür. Yazarın duygu ve düşüncelerini, kültür ve deneyim süzgeçlerinden geçirip dilin kalıp ve yapılarına yansıttığı; dildeki beğenmediği dizgelerin yerine yine dildeki yapılardan yararlanarak kendine özgü dil kullanım biçimleri ortaya çıkardığı ve dilin genel kullanımından saptığı kabul edilir. (Özünü, 2001: 9-18)

Üslûpbilimde her devir üslûbunun kendi dünya görüşünü ifade eden karakteristik söz sanatlarının varlığına da inanılır. (Wellek; Warren, 2001:172)

Abdülhak Şinasi'nin eserlerini üslûpbilim açısından ana hatlarıyla ele aldığımızda onun roman, anı ve denemelerinde sıklıkla benzetmelerden, hayallerden ve söz sanatlarından yararlandığını söyleyebiliriz. Yazarın tercihleri bu itibarla daha çok kendi devrinin ifadesi olan kullanımlardır.

Hisar'ın yazmaya 1920'li yılların başında, şiirde Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in temsil edip ve edebiyat çevrelerine benimsettikleri sembolizm, parnasizm ve empresyonizm gibi edebî akımların panteist tevhit inancının sözle resim yapma, musiki ile anlamı ve duyguyu hissettirme, varlığı hayal âleminde yeniden görme ve gösterme, tabiata ruh yükleme durumları Abdülhak Şinasi'nin nesrinde de devrinin bir ifadesi olarak aynen uygulanmak istenmiştir.

Hisar'ın eserleri üslûpbilim bakımından başlı başına bir çalışma olarak cümle yapıları, kelime seçimleri, anlatış tarzı, sanatkâranelik, şiirsellik, mizah gibi pek çok yönden ele alınabilir.

Abdülhak Şinasi'nin nesirde üslûba verdiği önem, üslûp konusunun

rüyalarına girmesine ve detaylarının rüya ile izah edilmesine yol açacak kadar dikkat çekicidir. Hisar, çocukluğunda gördüğü bir rüyasında elindeki altın çemberi hiç düşürmeden yuvarladığından ve bu rüyanın kendisine verdiği lezzetten söz eder. O rüyanın verdiği lezzeti hatırlatan bir başka rüyayı da yazarlığı ile ilgili olarak gördüğünü belirtir. Rüyasında “İçinde fikirlerin denizde yüzen çıplak ve genç vücutlar ve hislerin sularda yüzen mehtap gibi yüzdüğü, parıltılı, sırlı ve içli, musikili”, yani arzuladığı gibi bir nesir yazmaktadır. Hisar’ın rüyasının bundan sonra aktardığı kısmı, nesirde erişmek istediği üslûp harikasının neleri kapsadığına ve yazarın nesri hakkında söz söyleyeceklerin, onun eriştiği üslûp harikasında bulup göstermeleri gereken niteliklere de işaret etmektedir. Yazar, rüyasında yazı yazdıkça cümlelerinin açılmakta, aksamamakta, düşmemekte ve devam etmekte olduğunu görür; muntazam teselsül eden cümlelerinin temasını, tenini, nefsinin ve busesini tadar. (TM: 168)

Abdülhak Şinasi’nin yazılarındaki uzun cümleler de bir üslûp özelliği olarak dikkat çekmektedir. Nesrinde sıfatlara, zarflara, bağlaçlara, fiilimsilere ve ara sözlere oldukça yer veren Hisar’ın bazı sıralı ve birleşik cümleleri paragraf boyutundadır. *Fahim Bey ve Biz*’de anlatıcının Fahim Bey’e rastladığı yerleri anlattığı “Ona hep şehrin...” sözleri ile başlayan cümlesi doksan iki kelimedenden oluşmaktadır.

Bir üslûp özelliği olarak soru cümlelerinden de olabildiğince yararlanan anlatıcılar hayatın, insanın ve zamanın anlaşılmasının zorluğunu genellikle soru cümleleriyle vurgularlar.

Abdülhak Şinasi’nin romanlarında ben anlatıcıya yer vermesi kadar yeri geldikçe okura hitap etmesi veya karşısındaki okur kitlesini hatırlar gözükmeleri de eseri üslûp açısından başarılı kılmaktadır.

1.2.7. Şiirselliği

Düzyazılardaki sınırları ve nitelikleri tam olarak çizilemeyen şiirsellik, çoğu zaman bir sıfat olarak beğenilen eserlere yakıştırılmaktadır. (Tosun, 1999: 23) İngiliz şair ve eleştirmen Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) şiirsellik ve şiir ve arasındaki farkı vurgularken şiirselliğin bütün sanat dallarında erişilmesi gereken bir ideal olduğunu; bir şairin kendi benliğinin derinliklerine inebildiği, kendi duygu ve ihtiraslarını bütün boyutlarıyla yakalayabildiği ölçüde tecrübelerinin evrensel boyutlarını yakalamış sayılabileceğini belirtir. (Kantarcıoğlu, 2009: 125) Edebî kabul edilen metinlerdeki şiirsellik devrik cümleler, eksilteli cümleler, ikilemeler, sıklıkla kullanılan sıfatlar ve zarflar, masalsılık, şairane üslûp; imgeler, simgeler, leitmotivler, zıtlıklar, seciler ve nidalar gibi unsurlar ile elde edilebilmektedir.

Geçmiş zamanın izinde bir yazar olarak üslûbunda şiiriyeti yakalamak isteyen Hisar, yazılarında bu unsurlardan en çok leitmotivlere, masalsı üslûba, imgeler ve simgelere yaslanmaktadır.

Leitmotiv, ana düşünceyi ya da yan iletileri yansıtmak üzere tekrar edilen simgesel değerdeki kelime, ifade, cümle, mısra gibi dil unsurları demektir. (Çetin, 2009b: 123)

Abdülhak Şinasi, romanlarında zamanı tayin etmek veya unutulmasına razı olmadığı bazı geçmiş zaman yaşantılarını hatırlatmak istediği yerlerde leitmotivlere başvurur. *Fahim Bey ve Biz* romanının ilk yarısında leitmotiv olarak “İşte böylece zaman, bir hayli zaman geçmiş.” (FBB: 14), “Aradan zaman, bir hayli zaman geçti.” (FBB: 49), (FBB: 51), (FBB: 60), (FBB: 99); “Bu, (...) zamanlardı.” (FBB: 25); “Bu, (...) zamanlardı.” (FBB: 41); “Bu, (...) zamanlardı.” (FBB: 46); “Bu, (...) zamanlardı.” (FBB: 54) türünden pek çok cümleler bulunmaktadır.

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında da “Böylece aradan zaman, bir hayli zaman geçti.” leitmotivine yer verilmektedir. (ÇE: 181)

Hisar, bu türden leitmotivlerle sağlanan şiirsel üslubu “Bu, bütün evdekilerin anneannemin hastalığına üzüldüğü ve iyileşmesine dua ettiği, bu hastalığın evin içindeki hayatı hep müsamaha, şefkat, merhamet, teselli ve dua hislerine göre ayar ettiği, her şeyin hoş görüldüğü bir mevsimdi.” dediği anı/denemelerinden *Geçmiş Zaman Köşkleri*’nde de kullanır. (GZK: 43)

Roman sanatında diyaloglara etkisi açısından yalnızlık, anlatı kişilerinin dilini lirik ve monolojik kılar. Ruhların gizlenmiş hâlleri diyaloglarla vurgulu hâle gelir. (Luckacs, 2003: 53) *Fahim Bey ve Biz* romanında “*Fahim Beye Hitaplar ve Sualler*” bölümünde, önceki bölümlerden çok daha yoğun olarak lirizm hissedilmesi, anlatıcının ve Fahim Bey’in yalnızlıkları bağlamında daha anlaşılır olur. (FBB: 126-133) Haklarında pek bir bilgi verilmeden aile bireyleri, iş çevreleri veya sınırlı bir arkadaş çevresi içinde öykülenen anlatıcıların da tıpkı merkezî roman kişileri gibi yalnızlık içinde oldukları hissedilir. Hisar’ın romanlardaki diyalogların azlığı ve kısalığı da bu anlamda dikkat çekmektedir.

Onun şiir ve düzyazılarındaki imgeler ise genellikle benzetmelere ve kişileştirmeye dayalı hayallerden oluşmaktadır. *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanında anlatıcı, Çamlıca’nın en güzel mevsimleri olarak ses ve musiki ile imgeleştirdiği “gittikçe yaklaşan bir musiki gibi gelen ilkbahar” ile “gittikçe uzaklaşan bir çalgı gibi” geçen sonbahar mevsimlerini gösterir. Onun için çocukluğunda gittikleri Çamlıca’da sabah, “taze bir fincan” gibidir; akşamın saatleri ise tatlı fakat biraz ağırbaşlıdır. (ÇE: 71, 72)

Hisar’ın düzyazılarında saat, ayna, tespih, kibrit kutusu gibi pek çok eşya ve

Fahim Bey ile Hacı Vamık Bey'in giysileri simgesel değerde kullanılmıştır.

Fahim Bey ve Biz romanında, anlatılan zaman diliminden, çok uzak bir geçmiş gibi ve masal üslûbuyla söz edilmekte; “İşte, böylece, evvel zaman içinde, yani söz söylemeye imkânımız ve söz dinlemeye vaktimiz olan günler ve gecelerde, ...” denilmektedir. (FBB: 35)

Hisar'ın bazı yazılarında masal dilinin gizemli söylemine de rastlanır. *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de anlatıcının eniştesinin köşkü, yer yer bir masal mekânı gibi tasvir edilir. Bu tasvirlerde kullanılan kip de masal dilini andırır:

“Muhayyilesi, üstünde o kadar işlemişti ki bu köşk, nihayet, maddiyatı üzerinde billûrlaşan bütün bu maneviyat ile bezenmişti. Ve bütün bu mânalarla, masallardaki billur köşkler gibi, pırıl pırıl parılıyordu. Dahası, bu köşk onun neşesine veya hüznüne sebep olan, hayatına ve rüyaların sıhhatine ve hastalıklarına karışan, kendisini vücudunun bir uzvu gibi tamamlayan bir parçası olmuştu.” (ÇE: 176)

Yazı hayatına şiirle giren Hisar, büyük şair olamamışsa da düzyazıda, şairaneliğe düşmeden şiirselliği yakalayabilecek büyüklükte bir yazar olmayı başarmıştır.

1.2.8. Mizahı

Bazen edebî bir tür bazen bir üslûp türü veya özelliği anlamlarında kullanılan mizah, “çoğu zaman eleştirici, yıkıcı ve eğitici bir unsur” olarak da görülebilmektedir. (Usta, 2009: 103-230) Abdülhak Şinasi, mizahın türlerinden bir zekâ sanatı olan ve daha çok karşısındakini över gibi görünerek yermek, yani metih yoluyla zemmetmek olan ironiyi; tiplerin karikatürlerdeki gibi kalın ve büyütülmüş hatlarla çizildiği mübalağa yapmayı, dil komiğini; hayvan, bitki ve nesnelerin insanî özelliklerle sıfatlandırılması ile yapılan teşhis komiğini, zıtlık komiğini, başlangıçta çelişki gibi görünen ama daha sonra çelişkinin sadece görünüşte olduğu anlaşılan

ikilem/paradoks komiğini, durum komiğini, zor duruma düşme komiğini, yanlış anlaşılma komiğini ve yer yer de kara mizahı kullanmıştır.

Onun mizah anlayışının tam karşılığı, sanatçı mizahıdır. Hisar'ın yakalayabildiği sanatçı mizahının tanımı, Bergson felsefesinde “yaşamla sanat arasında bir yerde, sanatla akraba, toplumsal bir görev yüklenmiş yararlı bir amaç güden bir uğraş” (Usta, 2009: 35) olarak özetlemektedir.

Hisar'ın romanlarında “abartma, karikatürize etme, giysi komiği, hazırcevaplık, kişi komiği, dil komiği, durum komiği (FBB: 15, 17, 18); tip, giysi komiği, tezat komiği, abartma komiği (ÇE: 7, 20)...” örneklerindeki gibi mizah unsurları üzerinde ayrıca durulabilir.

Fahim Bey ve Biz romanının, bazen iyimser bazen de kötümser bir kişiliğe büründüğü söylenen ve kendisine mahsus hâlleri bulunan merkezî kişisi Fahim Bey'in başına genellikle tuhaf şeyler gelmektedir. O, tiyatroya ve güzelliklere düşkün birisidir. Vaktiyle İstanbul'a gelmiş bir Fransız kumpanyasının aktrisi, oyunlarının hiçbirini kaçırmayan ve sanatına hayran kalan Fahim Bey'i tuhaf ve komik bir duruma düşürür. “Bu ilahî kadına insan her şeyini feda etmelidir!” diyecek kadar aktriste tutulan Fahim Bey, aktris karşısında bir Felatun Bey kesilir. Öyle ki Fahim Bey'in fedakârlık hevesiyle ve bütün parasını harcamak azmiyle bu aktris için yaptırdığı kocaman çiçek buketi, ancak bir araba ile taşınmış ve aktrisin İstanbul'dan ayrılacağı trene güç bela ile sığdırılabilmektedir. (FBB: 16, 17)

Fahim Bey, sefarethanenin üçüncü kâtibi olarak gittiği Londra'da birilerinin verdiği nasihate uyup Londra'nın en büyük terzilerinden Pool'e gider ve “Habillez-moi” der. Onun gayesi, kendisine bir sefaret kâtibinin iyi giyimli olması için lazım gelen elbiseleri sipariş etmektir. Elbiselerden sonra gelen faturayı görünce Fahim

Bey'in yaşadıkları tam anlamıyla zor duruma düşme komiğidir:

“(Fahim Bey) Ben bu borcumu ömrümde ödeyemem! diye ümitsizliğe kapılmış. Bu hâdiseye kahkahalarla gülen arkadaşları ona, ‘İlahi Fahim Bey! demişler, ‘ödeyemeyecek olduktan sonra neye kahırlanıyorsun a birader? Verebileceğin borçları düşün, yoksa, vermeyeceklerini ne merak ediyorsun?’ ” (FBB: 20)

Fahim Bey, sonuçta kocaman bir dolaba sığamayacak kadar elbise sipariş etmiş olur ve bunları uzun yıllar eskidikleri, renkleri soldukları ve modaları geçtiği hâlde kullanmaya devam etmek zorunda kalır.

Onun minik köpeği İrondel de bir mizah unsuru olur. Kaybolan İrondel sahibine kavuşunca sevincinden çıldırır ve hırçın bir köpeğe dönüşür. O günden sonra ismiyle hitap edilince de gülünç bir eda ile koşar, kaçır ve saklanmaya başlar.

Fahim Bey'in adı da bir talihsizlikten kaynaklanan yanlış isim komiği örneğidir. Anlatıcı, Fahim Bey'in ismi ile ilgili şunları rivayet eder:

“...Arapçada ‘Fahim’ kelimesi bulunmadığından, o zamanlar sık sık kullanılan ‘Devleti fahime’ tâbiri gibi bu isim de yanlışmış. Ve onun gençlik zamanındaki lisan meraklıları, daha o vakitte bile müteassıp, bir taraftan bisiklete binenlere ‘derrâçe suvaran’ denilmesini münasip bulurlarmış, bir taraftan da kendisine itiraz ederler, ‘İlâhi Fahim Bey!’ derlermiş, ‘bu ismi de nereden buldun, a birader! Arabîde böyle kelime yoktur ki! Durup dururken sen bize isminle yanlış yaptırmış oluyorsun! Oldu mu ya?...’ ” (FBB: 30)

Saffet Hanım, kişi komiğine örnek olarak, misafirliğe gidince “Lakırdıya dalıyorum da geç kalıyorum” diye, başkaları gibi cebindeki sessiz saatiyle iktifa etmeyerek, beraberinde bir de küçük, süslü, münebbihli orta saatini götürürmüş; bu saat çalınca da lâkırdısını keser, kalkar ve evine dönermiş. (FBB: 38)

Tercüme odasında çalışan Fahim Bey'in iş arkadaşlarınca, tercümelerine itimat olunabilecek birisi sayılmasına sebep gösterilebilecek kadar, “cümleleri olduğu gibi tercüme etmesi; hattâ kısa veya uzun, boylarını bile değiştirmemesi;

hattâ bir virgöl bile kaçırmaması” (FBB: 50) bir süre sonra karikatürize etme/abartma komiğine dönüşür.

Fahim Bey’in eşi Saffet Hanım’ın zayıf muhakemesi, kocasının yazıhanesinden evlerine taşınan evraklarından birisi için kullandığı “defteri kebir” tabirini duyunca büsbütün altüst olacaktır. Saffet Hanım bu terkibi duyar duymaz, içindeki kebir kelimesinden kocasının büyük halt etmiş olduğu manasını çıkaracak ve zavallı Fahim Bey’in yakında aklını kaybetmesinden korkmaya başlayacaktır. (FBB: 97)

Abdülhak Şinasi’nin mizaha olan ilgisi mizahı, eserlerinde bir üslûp özelliği olarak kullanmasıyla sınırlı değildir. Hisar, *Geçmiş Zaman Fıkraları* adı ile bir de fıkra antolojisi kaleme almıştır.

Çamlıca’daki Eniştemiz romanında, anlatıcının büyük halası -halasının halası- hovardalıkları yüzünden Hacı Vamık Bey’i suçlu ve itimat edilmez bir kişi olarak görmektedir. Hala, Hacı Vamık Bey’e hem kadın dili hem de mizah dili bakımından başarılı sayılabilecek sözlerle, “Seni gidi utanmaz, arlanmaz, deli seni! Ailemiz şerefini paymâl ettin. Gül gibi kızımız senin yüzünden dertli oldu gitti! Seni gidi Zırtullahı Kirmanî! Seni gidi zırdeli seni! Bak, Allaha ahdettim, seni nerde görsem böyle rezilü rüsva edeceğim, bilmiş ol kâfir! Seni gidi hınzır deli seni!” diye hiddetle bağırmaktadır. (ÇE: 54)

Deli enişte Hacı Vamık Bey’in, davetlilerine gönderdiği mektuplara bir de yemek listesi eklemesi üzerine anlatıcı, böyle bir listenin, eniştesine “alt alta sıralanan isimleriyle, birer mısra ve bütünü de bir şiir olarak tesir” ettiği düşüncesine kapılır. (ÇE: 67)

Hacı Vamık Bey, genellikle tuhaflıkları yüzünden komik ve zor durumlara

düşmektedir. Bir defasında Arabistan vilayetindeki görevine gitmeden önce görevi devralacağı kişiden gideceği yer hakkında bilgi almak ister.

Bürokratik geleneğe aykırı olmasına rağmen selefi, Hacı Vamık Bey'in sorularına cevap vermeye razı olur. Deli enişte helecân ve korku ile “Vilayet merkezinde çıban var mı?”, “Sıtma var mı?”, “Akrep var mı?”, “Peki eşkiya var mı?” sorularını art arda sıralar. Muhatabı, deli eniştenin yüzündeki ve sözlerindeki korkuya da sevinerek her bir soruya karşılık olarak sırasıyla “Var!”, “Öyle bir var ki!”, “Pek çok var!”, “O da var!” cevaplarını verir. Aldığı cevaplarla korkuya kapılıp “a?”, “Vay!”, “Vay!”, “Aman... aman!” diyen Hacı Vamık Bey, bir defasında da yaşadığı bir gemi macerası ile komik duruma düşer.

Yolcuların gemilerden sahile nakillerinde kullanılan “sanbukları” kullanan kayıkçı da deli enişteye, başını eğmesini; çünkü denize düşmeleri hâlinde köpekbalıklarının siyah Araplara değil de beyazlara saldıracağını söyler. Bu tehlikeyi atlatan enişte Cidde'den dönerken kendisine siyah astardan uzun etekli bir gecelik entarisi, bir de topuklarına kadar inen bir don yaptırıp bunları gizlice esvabının ve gömleğinin altına giyecektir. (ÇE: 139)

Mizahı bir tür olarak değil de bir tarz olarak değerlendiren Hisar'ın, incitmeyen, okuru hemen yakalayışın ve gülümseten bir mizahî üslûbu bulunmaktadır. Yazar, *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanında Ali Nizamî Bey'in hırsızlıkları; *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanında da Deli enişte Hacı Vamık Bey'in çapkınlıkları gibi çirkin sayılabilecek bazı hakikatleri bile sevimli gösterebilmiştir.

1.2.9. Eserlerinde Tür Tespiti Sorunu

Abdülhak Şinasi Hisar'ın eserleri yayımlanmaya başladığı tarihten itibaren

edebiyat sahasında heyecan uyandırmış, pek çok yazar ve eleştirmen tarafından övgü ile karşılanmıştır. Hisar'ın eserleri, gördükleri ilginin yanı sıra türlerinin belirlenmesi ve adlandırılmaları konusunda da pek çok kafa karışıklığına neden olmuşlardır.

Edebiyatta, özellikle de münekkit ve araştırmacılar için üzerinde söz söylenen metnin bir türe dâhil edilmesi bir ihtiyaç, bir zorunluluk gibidir. Bununla birlikte bir metni sonuçta edebî eser yapan özelliklerin başında, onu “artık bir edebi türe ait değil, yalnız edebiyata ait kılan”¹⁷ gize sahip olabilmesinin geldiği de göz ardı edilmemelidir. Türk romanının köşe taşlarından olan *Huzur*'dan sekiz yıl önce yayımlanmış olan *Fahim Bey ve Biz* romanı tür sorununu aşmış; bu anlamda roman tarihinde başarısı ile kendisini kanıtlamış; sanat katına yükselebilmış bir edebî başyapıttır.

Abdülhak Şinasi'nin Eserlerinin Yayımlandığı Dönemden Günümüze Algılanışı

Sermet Sami Uysal, *Abdülhak Şinasi Hisar* biyografisinde “*Aşk İmiş Her Ne Vâr Âlemde İçin Yazılanlarda*” başlığı altında Mehmet Kaplan, Fahri Celâl, Hikmet Dizdaroğlu, Nurullah Ataç ve Turgut Uyar'ın 1956 ve 1957 tarihlerinde dergi ve gazetelerde yer almış övgü dolu sözlerinden alıntılar yapar. “*Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği Hakkında Yazılanlardan*” başlığı altında 1952 ve 1953 tarihlerinde “*Varlık, Yeni Sabah, 20. Asır, Vatan, Hürriyet, Türkiye Turing ve Otomobil Kulübü Dergisi ve Yeşilay*” gibi yayın organlarında çıkmış ve romanın farklılığına, getirdiği psikolojik tahlillere, üslûp başarısına dönük Şevket Rado, Ziya Osman Saba, İzzet Melih Devrim, Kenan Harun, Nâzım Kemal, Oktay Akbal, Çelik

¹⁷Maurice Blanchot'tan alıntılan Tzvetan Todorov (Tosun, 2011: 294)

Gülersoy, N.S. Banarlı ve Mustafa Çaldağ'ın övgü dolu sözlerine yer verir.

Bahsi geçen bütün yazılarda *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*'nden roman olarak söz edilmediği gibi bu eser “hikâye, hakiki kıymet taşıyan bir eser, uzun hikâye kitabı, hikâye veya roman, zeki ve düşünen eser” olarak nitelenmekte ya da hiçbir tür adı yakıştırılmadan değerlendirilmektedir.

Uysal, benzer şekilde Hisar'ın diğer roman, anı/denemeleri üzerine de eserlerin yayımlanmalarının hemen ardından yayımlanmış yazılardan alıntılar yapar. Bu yazılarda Hisar üslûbuyla ve yarattığı etkiyle okuyanları eserlerine hayran bırakmıştır. Fakat bir yandan kitapları tür konusunda da bir kafa karışıklığına neden olmuştur. Romanları, öncelikle farklı ve öncü eserler hissi uyandırmıştır. Yazıları, ince işçilik ürünleri olarak görülmüş, şiir etkisi yaratmış, kendini tekrar okutabilme gücünü göstermiş, orijinallikleriyle dikkat çekmiş, insanî duyguları öne çıkarmış, otobiyografik izlenim uyandırmış, dilinin inceliği ve parlaklığıyla dikkat çekmiştir.

Boğaziçi Mehtapları 'nı sığağı sığağına değerlendiren dönemin kâlemîleri bu kitap için de “özlü şiirin hülyası, yazı, eser külliyyatı; ne bir roman ne de bir hikâye olmayıp bir destanı andıran roman; kendini şiir hâlinde okutan kitap, hâtıra kitabı, bir değer kaynağı eser, birkaç yüzyılın tarihi, mehtap tarihçesi, bir şiir hazinesi, erişilmez nağmeler, olgun bir kitap, harikulade nesir, baştanbaşa şiir, romantik bir eser, kendi tarzında ilk ve tek olan eser” türünden övgü dolu nitelemelerde bulunurlar.

Semih Mümtaz S. ise *Boğaziçi Mehtapları* hakkında kitabı okuduktan sonra “bir türlü tarif etmek cesaretinde bulunamadığımı itiraf edeyim.” demektedir. (akt. Uysal, *Yeni Sabah*: 9 Mayıs 1943)

Başta romanları olmak üzere Hisar'ın eserlerinin yarattığı kafa karışıklığının

en veciz ifadelerden birisi Turgut Uyar'ın *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanı üzerine serf ettiği "Kitap ne romandır ne de hikâye öyle bir kitaptır." sözü olsa gerek. (akt. Uysal, *Forum*, 1 Mart 1957)

Boğaziçi Yalıları hakkında Mübeccel Bayramveli (*Cumhuriyet*, 22 Ocak 1955) "(...) bu kudretli yazıları tarife kalkışmak pek kolay bir iş değil." derken; Mustafa Necati Sepetçioğlu aynı eser için "vezinsiz, kafiyesiz ve mısrasız şiir" yakıştırmasında bulunur. (*Türk Sanatı*, Şubat 1955)

Geçmiş Zaman Fıkraları hakkında da Orhan Hançerlioğlu (*Yeni Gazete*, 20 Kasım 1958) "Türk edebiyatında şimdiye kadar görülmemiş bir türdendir, bir çeşit tarih antolojisidir." tespitinde bulunur. (akt. Uysal, 1961: 67-219)

Yakup Kadri de anılarında Hisar'ın romanlarını niteleyebilmek için "roman, hikâye, eser" terimlerine başvurur. (Karaosmanoğlu, 1969: 220)

Hisar'ın ölümünden altı gün sonra çıkan bir köşe yazısında romanları hakkında "Bunların çoğunda mutlu geçmiş bir çocukluk ve gençlik hayatı ile bu asrın başlarındaki rahat İstanbul hayatını anlatır." ibaresi yer alırken Hisar'ın diğer eserleri içinse "Boğaziçi anılarını üç kitapta toplamıştır: <<*Boğaziçi mehtapları*>> (1943, 1956), <<*Boğaziçi yalıları*>> (1954), <<*Boğaziçi medeniyeti*>> (1956, ayrı bir eser olmayıp bir Bankanın Y. K. Beyatlı, A. H. Tanpınar ve A. Ş. Hisar'a hazırlattığı *İstanbul* adlı kitapta yazarın özlü uzun bir yazısıdır) . Geçmiş zaman üzerine yazılarını üç eserde derlemiştir: <<*Geçmiş zaman köşkleri*>> (1956), <<*Geçmiş zaman fıkraları*>> (1958), <<*Geçmiş zaman edipleri*>> (henüz yayınlamadı)..." şeklinde, anı ve eser nitelemeleriyle bir tasnif denemesinde bulunulur. (Acaroğlu, 1963: 4)

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Fahim Bey ve Biz* romanı üzerine kaleme aldığı

yazısının hemen başında “*Fahim Bey ve Biz*’i okuduğum zaman ilk duyduğum şey, - muharririn sanatı hakkında beslediğim devamlı takdir ve sevgi, tabî müstesna- bu kitabı tasnif etmekteki güçlüğü şuurdu.” sözleri ile “özlü şair” diye nitelediği Abdülhak Şinasi’nin eserlerinin türlerinin tespiti sorununa dikkat çeker:

“Ona şüphesiz ki, bir roman diyemezdik. Hattâ bildiğimiz şeklinde bir hikâye bile değildi; bunula beraber bu kitabı metodla yapılmış bir röportaj veya anket addetmek, büyük fârika ve zenginliklerini âdeta inkâr etmek olacaktı. Bu hususiyetlerin başında Abdülhak Şinasi’nin hülyası gelir. (...)” (Tanpınar, 2000: 427)

Tanpınar, *Fahim Bey ve Biz* romanından iki sene sonra yayımlanan *Boğaziçi Mehtapları* üzerine kaleme aldığı yazısında ise Abdülhak Şinasi’nin *Fahim Bey ve Biz* ile edebiyatımıza çok yeni bir hikâye tekniği getirdiğini söyler. Tanpınar “kitabın inkişaf tarzını göstermek için” roman dediği *Boğaziçi Mehtapları*’nda hâtıranın, eserin sanatının esas örgüsünü teşkil ettiğini; eserdeki duygu düşünce dengesi ve kurmaca yönlerine de dikkat çekerek kitabın özgün bir yazım tekniğine sahip olduğunu belirtir:

“Hattâ bu işte hususî bir metodu bile var, diyebiliriz. Hâtıraların ağacını kendi içinde büyütmesini o kadar iyi biliyor. *Boğaziçi Mehtapları*’nın en güzel taraflarından biri, bu metodun çok yüksek kaliteli bir şiir hâlinde izahı, yani düşünce kıymetini kaybetmeden bir duygu hâline getirilmesidir.” (Tanpınar, 2000: 429, 430)

Orhan Okay, Abdülhak Şinasi’nin *Boğaziçi Mehtapları*, *Boğaziçi Yalıları* ve *Geçmiş Zaman Köşkleri* adlı eserlerinin yanı sıra romanlarını da hatıra ve deneme tarzı yazılar arasında sayar. Okay, bu eserleri “Boğaz ve Adalar’a ait olmak üzere günlük hayat, teşrifat ve giyim tarzlarıyla şehrin sosyal ve geçim bakımından daha üst bir tabakasını yalı ve köşkleri, musiki fasıllarıyla başlı başına bir Boğaziçi medeniyetini, kaybedilmiş değerlere karşı duyulan bir nostaljiyle” anlatılmış

“yazılar” olarak niteler. (Okay, 2005: 257, 258)

Taha Toros, yazarın *Boğaziçi Mehtapları* adlı kitabından bahsederken “Türk okuyucusuna başka bir hava getirdi. Vezinsiz şiirlerle dolu olan, fakat her satırı okuyucunun kafasında ayrı ayrı ölçülü bir görünüm yaratan bu eser mâzi cennetinin âdeta albümü gibidir.” nitelendirmesinde bulunur; fakat kitabın türüne dair bir hüküm vermez. (Toros, *Milliyet*, 29. 04. 1983c: 11)

Fahim Bey ve Biz romanın türünün tespiti konusunda güçlükle karşılaşan isimlerden birisi de “bir romandan çok farklı bir eser” diyen ve Hisar’ın eserlerini “hatıra, roman ve biyografi” türlerinde olmak üzere üç kategoride ele alan Abdullah Uçman’dır:

“Çağdaş batılı edebiyat tenkitçileri bir romanın, hikâye, yani bir olayın anlatılması, roman kahramanları, olay örgüsü ve üslup olmak üzere başlıca dört özelliğe sahip olması görüşündedirler. Türk hikâye ve roman geleneği içinde alışılmış tarzda bir hikâyeden daha büyük, yapı bakımından ise bir romandan çok farklı olan eserin üslubu dışında, bir roman için gerekli olan diğer özellikleri taşımadığı görülür.” (Uçman, 1988: 285)

Nesrin Tağızade Karaca, Hisar’ın romanları ile ilgili olarak “durum romanları” (Karaca, 1998: 23) nitelemesinde bulunur.

Necmettin Turinay, bizi yeni bir insan anlayışı ile yüzleştiren Hisar’ı, Peyami Safa ve Sabahattin Ali ile birlikte yeni romanın yol açıcılarından biri olarak görür. Hisar’ın *Boğaziçi Mehtapları*, *Boğaziçi Yalıları* ve *Geçmiş Zaman Köşkleri* gibi eserlerini “hatıra nitelikli edebi metinler” olarak niteler. (Turinay, KM III: 11, 13)

Bazı ansiklopedilerde de Abdülhak Şinasi’nin metnlerinin türlerinin tespiti konusunda farklı tespitlerde bulunulur. *TDV İslam Ansiklopedisi*’nde Hisar’ın biyografi ve hatıralarının roman türüne, romanlarının ise hatıra türüne yaklaşan iç içe ve komplike “yeni bir tür” olduğu belirtilir. (TDVİA: C. 18: 1998)

Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi'nde Hisar'ın yapıtları olarak "Anı/roman" ibaresinin karşısında üç romanı sıralanır; özellikle psikolojik romanlar yazan Hisar'ın bütün yapıtları esas olarak hatıraya dayalıdır, denilir. (TBE: 419)

Hisar'ın romanlarının oluşturduğu kafa karışıklığı antolojilerde ve edebiyat dergilerinin özel sayılarında da dikkat çekmektedir. *Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*'nda Abdülhak Şinasi'nin *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanından alınmış "*Deli Eniştemiz ve Yemekler*" başlıklı bölüme "seçme öyküler" arasında yer verilmiştir. (*Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 1975: 221-226)

Yeni Türk Edebiyatı'nda Öykü adlı antolojide ise öykü kitapları adı altında Hisar'ın üç romanına yer verilmiştir. Daha çok anlatı mantığına bakarak söz konusu metinleri öykü olarak değerlendirdiğini belirten antoloji yazarı Ömer Lekesiz, *Boğaziçi Mehtapları*'ndan yaptığı alıntıyı öykü antolojisine dâhil etmiştir. Lekesiz, antolojisinde Hisar'ın romanlarının öykü olarak nitelenebileceğini söyleyen Selim İleri'nin "*Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri*" (İleri, 1975: 2-29) başlıklı yazısına da yer vermiştir. (Lekesiz, 1998: 80-116)

Eserlerinin Türü Hakkında Abdülhak Şinasi'nin Görüşleri

Abdülhak Şinasi, Sermet Sami Uysal'a kendi monografisi ile ilgili olarak bir mektup gönderir. Uysal'ın kitabının başında yer verdiği bu mektupta Hisar, hem kendi eserleri hem de bu monografi hakkında bazı görüşler ileri sürer. Pek çok kişinin, Abdülhak Şinasi söz konusu olunca, mutlak bir hükümmüş gibi, tekrar edegeldiği "Zaten bütün yazdıklarım gönlümde kalmış birtakım hâtıralardan ibaret gibidir." sözü de bu mektupta geçmektedir.

Hisar'ın hayale ve kurmacaya dayanan romanlarını, hislere dayanan denemelerini ve düşünceye dayanan eleştiri yazılarını tek kalemde anı olarak niteleyenler nedense Hisar'ın bu sözünü şahit gösterirler. Böylece yazarın hâle bakışı, geleceğe dair düşünceleri, kurmaca yeteneği, edebiyat bilimine dair birikim ve görüşleri yok sayılmış olur. Kendi eserleri için “hatıralardan ibaret gibidir”, “roman sayılır”, “<<hikâye>> demeyi daha kolay ve tabii buluyorum” diyen Hisar, duymak ve duyurmak istediği asıl hakikati mektubunun devamında “Edebiyattan biraz nasibi olan herkes bunların birer roman olduğunu anlar.” sözüyle dile getirir. “Roman herkes tarafından büsbütün nüansları ile anlaşılırdı belki roman diyebilirdim.” (akt. Uysal, 1961: 12) diyen Hisar, henüz roman sanatının tam olarak anlaşılmadığını ve aslında yazdıklarının günümüzdeki anlamıyla modernist romanlar olduğunu göstermiş olur.

Abdülhak Şinasi bir mektubunda, gazetelere yazmakta olduğu “*Ediblerimize Dair Hatıralar*” yazı dizisini “hatıra ve ‘portre’ makalelerim” sözleriyle niteler. (Mektubu yay. Kudret, 1995: 18) “*Ediblerimize Dair Hatıralar*” yazı dizisi, yazarının belirttiği gibi hatıra, portre ve makale türlerinin niteliklerine sahip olmanın yanı sıra deneme ve sanatlı tenkit türlerinin de niteliklerini taşımaktadır.

Hisar'ın metinlerinin türlerinin tespitini yaparken veya bu metinlerin “anı” türü ile olan ilişkisini değerlendirirken yeri geldikçe bu durumu türlerin iç içeliği, melezliği veya yazarın hatıraları temel ve kaynak olarak ele alması olarak kabul etmekten çok onları “bir tarz ve hareket noktası” olarak görmek gerekmektedir. Hisar'ın eserlerindeki anı izlenimi konusuna bu açıdan yaklaşan isimlerden birisi olan Bilge Ercilasun, hatıranın “anlatım tarzına hakim bir özellik” olarak Abdülhak

Şinasi'nin yanı sıra Yahya Kemal'in ve Tanpınar'ın eserlerinde de kullanıldığını belirtir. (Ercilasun, 1997: 407)

Hisar'ın eserlerinin türlerini belirlemede yaşanan zorluk ve kafa karışıklığı, bir açıdan türlerin tanımlanması ve içeriklerinin sınırlandırılması sorunlarından kaynaklanmaktadır.

Bir deneme seçkisi için “*Deneme*” başlığıyla bir deneme yazısı kaleme alan Murat Belge, Yakup Kadri'nin *Yaban*'ı gibi Abdülhak Şinasi'nin *Fahim Bey ve Biz* romanında da yazılış teknikleri bakımından denemeye yakınlık bulunduğunu ileri sürer. Belge'ye göre deneme türünün kesin bir tanımını yapmak ve onu diğer türlerden ayırmak güçtür ve pek çok sanat eleştirisi yazısı, deneme sayılabilir. Günlük, anı hatta mektup gibi türlerde ise işe yayımlanma endişesi karıştığında, yazılanlar deneme niteliği alabilmektedir. Bu anlamda Rousseau'nun *İtiraf*lar'ı otobiyografiyle denemenin bir sentezi örneğidir. Deneme, bir edebiyat türü olarak değil bir söylem biçimi olarak tanımlanmalıdır. Deneme, dışsal gerçeği bile içsel değer perspektifi içinde ele almaktadır. Denemede üslûp vardır ve deneme üslûptan ayrılamaz... (Belge, 2002: 70,71)

Hisar'ın eserlerinin tür olarak tanımlanmasında yaşanan kafa karışıklıkları, farklı nedenlerle de olsa Tanzimat devri edebiyatında da görülmektedir. Roman türünün Türk edebiyatında olmayışından ötürü romanlara başlangıçta hikâye denilmiştir. Bir kanıya göre de Tanzimat yazarı için “roman” ve “hikâye” aynı manaya gelmektedir. Bu görüşü ileri sürenlere göre dönemin yazarlarının romana büyük hikâye, hikâyeye ise küçük hikâye dedikleri görülse de onlar hiçbir zaman bu iki türün farklı şeyler olabileceğini düşünmemişlerdir. (Yılmaz, 1997: 43)

Sonuçta Hisar'ın eserlerinin türlerinin tespiti konusundaki zorluk, onun

avangart ve modernist yazar kimliğinin göstergesi olmaktadır.

1.2.10. Eserlerinde Anı İzlenimi Sorunu

Pek çok yazar Hisar'ın kurmaca eserlerini anıya dayalı biyografik yazılar olarak nitelerken bir kısım yazarlar ise onun biyografik eserlerindeki öznel yargılarına ve sohbetlerinde yazardan dinledikleri düşünce ve duygularının yazı ortamında uğradıkları değişikliklere dikkat çekerler. Peyami Safa, Hisar'ın *Yahya Kemal'e Vedâ* adlı biyografik eserine “nesnel edebî tenkit yazıları” olarak yaklaşmamayı önerir ve eser üzerine şunları söyler:

“Bu kitabın Yahya Kemal'i, muharririn hususi sohbetlerinde anlattığı şâire pek benzemez. Anlaşıyor ki Abdülhâk Şinasi beyin hâtıraları ölümün sansüründen geçmiştir. Bunu tabî görmek mümkündür. Abdülhâk Şinasi'nin haksızlığından ziyade dostluğuna bağlı ve kökleri akıldan ziyade kalbde yer alan değer hükümlerini ciddi bir edebiyat tenkidi diye kabul etmek şart değildir.” (Peyami Safa, 1959: 2)

Tanpınar, *Fahim Bey ve Biz* romanı üzerine 1941'de yayımlanan bir yazısında, eserdeki biyografik izlerin yanı sıra yazarın bunları hayal ve düşünce dünyasında işleyip hatıradan kurmacaya dönüştürmesine dikkat çeker:

“Abdülhak Şinasi Bey, bu çoğunu başkalarının ağzından dinlediği muhtelif şahsiyet yapıcı çizgileri birbirine eklemekten evvel, onların üzerinde düşünüyor, hayat tecrübelerinin meyvelerini topluyor. Kendisini tahlil ediyor, zamanın akışını, hakikatlerin fîrârî yüzünü seyrediyor, sonra tekrar yapmakta olduğu portreye dönüyor. Onun etrafına kendi benliğinden birtakım zenginlikler ilâve için, yine duruyor. Ve böylece, bu ağır işçi çalışması, bu şair ve hekim içlenmesi bütün kitap boyunca devam ediyor.” (Tanpınar, 2000: 428)

Hisar'ın romanlarındaki anlatıcı-yazar ayrımı sorununa Berna Moran, roman yazım tekniği açısından yaklaşır ve *Fahim Bey ve Biz*'de anlatıcı olarak yazarın ortadan kalktığını; ama romanın kişilerinden birinin onun yerini anlatıcı olarak aldığını belirtir. (Moran, 2002: 241, 242)

Selim İleri, pek çok yazarın aksine, Hisar'ın eserlerini biyografik, anıya dayalı gerçek ve gerçekçi yazılar olarak ele almaya karşı çıkar. “Abdülhak Şinasi'nin anılarına güvenirseniz, yalısında her şey düzenli uyumludur... Ama insan yalana; düşe, yazıya da sığınabilir... Tıpkı yazarımızın yaptığı gibi...” diyen İleri, Hisar'ın eserlerinin duyguya ve hayal gücüne dayanan kurmaca yönüne dikkat çeker:

“O günleri ‘Boğaziçi Mehtapları’ yazarının ölümünden sonra anacak olan Yakup Kadri, oyunbozanlık edip, acı hakikati söyler. Abdülhak Şinasi ailesinin anlata anlata bitirilemeyen yalıları, göçmek üzere olan kararık bir evdir. Eşya köhnemiştir. Halayıklar da iki yaşlı kızkurusudur. Ailenin gelir durumu enikonu bozuk, anneyle babanın arası iyice açık, yalıdaki yaşam adamakıllı huzursuz...”

Abdülhak Şinasi arkadaşlarına durumu bambaşka gösterebilmek uğruna diller döküyor.

(...) Yazar, hatıraların bulanık görünümlerine sığınıp, kuru gerçeklerden kaçınmış, düşsel bir coğrafyanın sözcüsü olmuştur.” (İleri, 1988: 11)

Hisar, 1943'te *Yarım Ay* dergisine yaptığı mülakatta, Fahim Bey'in gerçek bir kişilik mi, yoksa hayalî mi olduğu yönündeki soruya verdiği cevapta, yaygın kanının aksine Fahim Bey'in “olduğu gibi mevcut da, hayattan alınmış” bir kişi olmadığını; zira böyle olmasına imkân bulunmadığını ve yazık ki bunu ancak mütehassısların takdir edebileceğini söyler. (KM III: 50)

Abdülhak Şinasi'nin monografisini hazırlayan ve eserini yazara kontrol ettiren; hatta kitabı Hisar'ın parasıyla bastırıldığı söylenen Sermet Sami Uysal da yazarının defalarca yaptığı kurmaca vurgusuna ve “tarihî hatıra yazmadım” sözüne rağmen “Fahim Bey ve babanızdan bahsederken:” diye söze başlar. Hisar, çaresiz bu ön kabulde soruyu cevaplar. (Uysal, 1961: 13, 14)

Buna rağmen Hisar, sözlerinin sonunda “Bu eserimde de hikâye söyleyen adam, kendi şahsî hayatından bahsetmez. Buradaki muharrir Abdülhak Şinasi Hisar'ın kendi hayatının otobiyografisini yapmakta değildir. Unutulmamalı ki *Fahim*

Bey ve Biz bir hikâyedir.” diyerek anlatıcı-yazar ayrımını göstermeye ve öğretmeye çabalar.

Uysal’ın, biyografisini kaleme aldığı Abdülhak Şinasi’ye, Nasuhi Baydar’ın bir yazısında Fatin Bey’in gerçek bir kişi olduğu yönündeki sözlerini hatırlatması üzerine de Hisar, “-Hayır, hayır, bu o şahıs değildir; bu başkasıdır.” yanıtını verir. (Uysal, 1961: 14)

Kendisine Fahim Bey ve Ali Nizamî Bey’le ilgi derecesini soran Uysal’a Abdülhak Şinasi, eserlerinin kurmaca yönüne dikkat çekmek isteyerek, Flaubert’in *Madam Bovary* için, o benim, demesini hatırlatır. “Ben de Fahim Bey, Ali Nizamî Bey ve hattâ Çamlıca’daki eniştemiz için de <<benim>> diyebilirim... Fakat bunlar hayatımda görmüş olduğum adamlardır. Bunları hikaye şeklinde anlatırken, isimlerini, hattâ hayatlarının bâzı kısımlarını, hatta yaşadıkları mahalleleri istediğim şekilde değiştirmişimdir. Ben hikâyeye yazdım, tarihî hatıra yazmadım. İkisinin arasında büyük fark vardır.” cevabını verir. Roman türünün herkes tarafından bütün nüanslarıyla birlikte anlaşılmadığından, başkaları gibi kendisinin de eserleri için hikâyeye tabirini kullandığını; Fahim Bey’le ilgisi kurulmaya çalışan Gorçarov’un *Oblomov* adlı eserini ise daha önce bilmediğini ve o eseri hiç okumadığını ilave eder. (Uysal, 1961: 13)

Görüldüğü gibi gerek yaşadığı dönemde gerekse sonrasında Hisar’ın romanları üzerine yazı yazarların önemli bir kısmı anlatıcıları yazar, roman kişilerini ise yazarın yakın çevresindeki kişiler olarak ele almışlardır. Böylece Hisar’ın romanları zaman zaman “otobiyografik anı-romanlar” olarak değerlendirebilmiştir. Oysa Hisar, dönemin gazetelerinde, romana dair yayımlanmış pek çok yazısında kurmaca gerçeklik-otobiyografik gerçeklik ayrımına işaret etmiş; Fahim Bey gibi

roman karakterlerinin, hayattan olduğu gibi alınmış kişiler olarak algılanmasına karşı çıkmıştır.

Roman anlatıcılarında, Abdülhak Şinasi'ye ait otobiyografik yansımalar hemen göze çarpmakla birlikte, günümüz eleştiri anlayışında Hisar'ın anlatıcıları yazar olarak ele almak yanlış olacaktır. Günümüz tenkit anlayışı, bir edebî eserde sanatçının bireysel tecrübelerinin bulunabileceği; ancak edebî eserin bu yüzden salt biyografik bir metin olarak görülemeyeceği yönündedir. Hisar'ın hatıra tarzına verdiği öneme onun yazarlık gücü/yaratıcı dehası bakımından da yaklaşılabılır ve bu bakımdan yaptığı seçim “bir mecburiyet” (Kantarıcıoğlu, 2009: 5, 67) olarak görülebilir.

Hisar'ın yazılarının “hatıra” izlenimi uyandırması sorununa, yazarın hatıra formunu bir anlatım yolu olarak tercih etmesi olarak da yaklaşılabılır. Hisar'ın deneme ve anılarında, kesin bilgi ve belge niteliğinde olan kısımların dışında anlatının asıl önemli yönünü teşkil eden kısımlarında, bir hatıra tadı ve tarzı söz konusu olmaktadır. Hisar'ın ve yakın çevresindeki arkadaşlarının yeri geldikçe vurguladıkları gibi aslında Hisar, yazılarına aktardığı duygu ve kanaatlerin çoğunu, çocukluğunda veya ilk gençliğinde ne hissetmiş ne aklından geçirmiş ne de dillendirmiştir. Hisar'ın metinlerini tür itibarıyla adlandırırken bu durumun göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Hisar, yazılarında çoğu zaman çocukluk veya ilk gençlik dönemi bakış açılarını kullanmaz; geçmişe bütünüyle yazdığı zamanın değer yargıları ve duygularıyla da bakmaz. Unutulmaması gereken bir diğer husus da sonuçta yazdıklarının kurmaca metinler olduğu gerçeğidir.

Bu itibarla yazarın başarısını geçmişi hissettiğini sanmamızda değil; okurlara kelimelerle hissettirebilme gücünde aramalıyız.

Hisar 1930'lu yıllarda muhtemelen üzerinde yoğunlaştığı ve 1940'lı yıllarda yayımladığı anı/denemelerinde, vaktinde küçümsediği mehtap yaşantısını, yazı sanatıyla yüceltir. Çocuk ve ilk gençlik benliğine bugünden o duyguları hissettirir. Hisar'ın duygu dünyasında sıkça sözü edilen “ebedî zaman” bu anlatım tarzına karşılık gelmektedir.

Sonuç olarak geçmiş zamanlardan söz eden yazarın bakış açısı daha çok bugüne aittir. Duygu ve düşüncelerde, yazarın çocukluk ve ilk gençliğe hasredilebilecek olan görüntüler, genellikle imajlardır ve o türden imajları kurmak veya tasvir etmekte de hâldeki yazarın yetkinliğini göz ardı etmemek gerekir.

1.2.11. Eserlerinde Otobiyografik İzler

Hisar'ın aile dostlarından Refî Cevat Ulunay, Abdülhak Şinasi'nin eserlerinde çizdiği tipler arasından *Fahim Bey ve Biz*'deki Huriye Hanım'ı örnek göstererek romanında çok yakından tanıdığı kişiler bulunduğunu ileri sürer. (Ulunay, 1963: 3)

Hisar'ın romanları pek çok kez “anılara dayalı biyografik eserler” olarak nitelendirilmiştir. “Fahim Bey'i, romanda çalar saat meraklısı olarak gösterilen hanımıyla birlikte tanıdım. Bu Fahim Bey adında, sanırım vaktinden evvel emekliye ayrılmış bir memurdu.” diyen Yakup Kadri Karaosmanoğlu, roman merkezî kişisini bütünüyle biyografik bir kişi olarak gösterir. Yakup Kadri, Ali Nizamî Bey için de roman kahramanını tanıdığını, onun “bir vakitler Sötlüce Bektaşî Dergâhında rastgelip tanıdığını” İlhamî Bey adında bir adam olduğunu ileri sürer. (Karaosmanoğlu, 1969: 304)

Nasuhi Baydar da Fahim Bey'in, Sakarya imtiyazı işi ile yarım asır uğraşmış ve hikâyesi Hisar tarafından oldukça değiştirilmiş olan “Fatin Bey” adında

birisi olduğunu ileri sürer. (akt. Toros, 1983c: 11)

Tarihçi Taha Toros da Abdülhak Şinasi'nin romanlarını biyografik eserler, roman kişilerini gerçek kişiler olarak kabul edenlerdendir. Toros anılarında “birer hayal mahsulü değil hayattan alınmış, gerçekten yaşamış kişiler” dediği Fahim Bey'in bir hariciyeci olan “Fatin Bey”; Ali Nizamî Bey'in ise kısa bir müddet hariciye memurluğu yapan “İlhami Bey”, Hacı Vamık Bey'in ise “Abdülhak Şinasi'nin halasının deli kocası” olduğunu iler sürer. (akt. Toros, 1983c: 11)

Cevdet Kudret de Abdülhak Şinasi'nin eserlerinin anı izlenimi uyandırdığını ve çok kuvvetli belleğinin ona her zaman yardımcı olduğunu söyler. (Solok, 1999: 392, 393)

Behçet Necatigil, Fahim Bey'in hayattan aynen alınmış bir kişi olduğu hakkında “Yazar onu sağlığında tanımıştı. Gazetelerde okuduğu ‘hazin bir vefat’ haberi üzerine Fahim Beyin okul ve gençlik arkadaşı olan babasının ve Çamlıca'daki eniştesinin vaktiyle anlatmış olduklarını ve kendi anılarını derleyerek bu romanı yazdı.” açıklamasını yapar. (Necatigil, 2005: 149)

Fahim Bey ve Biz'in anlatıcısını “bir duruma göre” kaydıyla da olsa Abdülhak Şinasi olarak ele alanlardan birisi de Necmettin Turinay'dır. (Turinay, KM III: 17, 21)

“Yazarın babasının arkadaşı olan Fahim Bey ...” diyen Abdullah Uçman da *Fahim Bey ve Biz* romanının anlatıcısını “yazar” olarak değerlendirir. (Uçman, 1988: 285)

Hisar'ın eserleri üzerine söz söyleyenlerden N. Ziya Bakırcıoğlu, Hisar'ın Kléber Haedens'in *Roman Sanatı* için kaleme aldığı önsözündeki görüşlerini, romanlarının bir açıklaması ve savunması olarak niteler; yazısının başında “Fahim

Bey: Yazarın babasının arkadaşı...” kaydını düşer. Fahim Bey’in romanda tasvir edilen dünyasını da “Abdülhak Şinasi’nin içinde yaşadığı dünya” olarak niteler. (Bakırcıoğlu, 2002: 136, 140)

Pek çok ismin işaret ettiği gibi olaylara ve kişilere farklı açılardan bakabilmek için önemsiz gibi görülebilecek rivayetlere hatta dedikodulara bile yer veren, hisli ve duyarlı roman anlatıcılarının duygu ve düşünce dünyası ile Abdülhak Şinasi’nin duygu ve düşünce dünyası arasında pek çok ortak nokta bulunmaktadır. Anlatıcılar, bir muamma olarak gördükleri insanı, anlamaya çalışırlar ve onların bu anlama çabaları genellikle pasif görünümlüdür. Konuşulanları dinlerler, çevrelerini gözlemlerler. Sonuçta düşüncelerini çevrelerindeki insanlarla paylaşmayıp genellikle sadece iç seslerinde dile getirirler.

Roman anlatıcılarındaki otobiyografik izlerden birisi de baba unsurudur. Anlatıcı babası ile ancak arada sırada görüşebilmektedir. *Fahim Bey ve Biz* romanında pestenkerani içkili lokantalarda bulunmak anlatıcıya her zaman, saçma sözleri dinlemek kadar azap vermektedir ve anlatıcı, tıpkı yazar gibi günün en çok akşam saatlerini sevmektedir. (FBB: 10) Abdülhak Şinasi’nin hayat hikâyesinde olduğu roman anlatıcısının babası da eşinden ayrılmıştır. Aile bireyleri birlikte oturmamaktadırlar. (FBB: 56)

Fahim Bey, romanda soyaçekim ilgisiyle nezaket, kibarlık ve duyarlılığıyla babasına benzeyen bir karakter olarak çizilir. Fahim Bey romanda bir de mütemadiyen para sıkıntısı çekmektedir. Anılarından ve mektuplarından takip edilebildiği kadarıyla Abdülhak Şinasi’nin de öğrencilik yıllarında ve ömrünün sonlarına doğru parasızlıktan yakındığı görülür. Romanda Galata’daki iş hanının kapıcısı, Fahim Bey’in bahşiş vermeyişinden şikâyet etmektedir. Abdülhak Şinasi ise

Paris’te öğrenciyken babasına yazdığı bir mektupta “Bana gönderdiğiniz zarfların içerisinde kıymetli birşey yoksa, taahhütlü göndermeyiniz... Çünkü her defasında, müvezzilere bahşiş vermeye mecbur oluyorum!” demekte, sonuçta verdiği bahşişlerden yakınmaktadır. (Mektubu akt. Toros, 1983f: 11)

Hisar’ın eserlerindeki otobiyografik izler sadece kendisi ile ilgili hususlarla sınırlı değildir. Hisar’ın *Ahmet Haşim* biyografisinde çizdiği karakter ile romanlarındaki kimi karakterler arasında da bazı benzerlikler bulunmaktadır. Farklı şekillerde de olsa Hisar, hayalinde kurduğu âlemin yalanlarına inanan Fahim Bey’i ve öfkелendiğinde en yakınındaki dostlarına iftira atabilen, yalan söyleyebilen, hiddeti geçince veya söz konusu kişiyle barışınca ise “iftira ettim”, “(...) Tabii hepsi yalandı! Bunları unutun!” diyebilen Ahmet Haşim’i “mythomane” olarak nitelemektedir. (AHŞ: 75, 78)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanının merkezî kişisi Hacı Vamık Bey, Ahmet Haşim portresindeki gibi vapurlara yetişmek için vakti zorlamakta, vapurların ardından koşturmaktadır. Gülünçlüğü, tuhaflığı, düalist kişiliği, tezatları, uç noktalarda gezinen kasideci kişiliği, fazla yemek iptilasası ile de Haşim, Hacı Vamık Bey’le benzerlik göstermektedir. (AHŞ: 58-66; 86)

Portresi çizilen Haşim’in hararet derecesi, hastalık mertebesindeki sıcakkanlılığı; etrafındakilere duyurduğu sevinç ve neşesi; Hisar’ı çocukluğunun mektep zamanının hür, rahat, mesut, eğlenceli, tez canlı, ümitli, atılgan ve güldürücü hâllerine götürebilmesi, çocukluk saffetine döndürebilmesi de *Çamlıca’daki* deli enişte karakterini hatırlatır. Portresi çizilen Haşim bütün kadınları avlanabilecek mahlûklar gibi telakki etmesi fakat bütün kadınlara vurulmanın kendisi olması yönüyle de deli enişte karakteri ile benzerlik gösterir. (AHŞ: 125, 126) Haşim ve deli

eniştenin biyografi yazarı Hisar ve roman anlatıcısı gencin anlattıkları karşısındaki taraftar, memnun hatta sevecen tavırları da ortaktır ve her iki öykünün anlatımında da sonlara doğru mizahî nitelik azalır, hüznü gittikçe daha çok hissedilir.

1.2.12. Eserleri Arasında Metinlerarası İlgiler

Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanları ile anı/denemeleri kendi aralarında pek çok metinlerarası ilgi barındırmaktadır.

Fahim Bey ve Biz romanının merkezi kişisi Fahim Bey'de, *Boğaziçi Mehtapları*'nda bahsi geçecek olan hayal perdesi kahramanı Rezakizade Narçın Bey'in yansımaları bulunmaktadır. Elinde kocaman bir çiçek demetiyle gelip bunu karşısındaki yaşmaklı hanıma takdim etmek isteyen bu hayal perdesi kişisi yoksulluklar, hülyalar, mahrumiyetler ve hayaller içerisinde yaşamaktadır. (BM: 17, 18)

“Milâttan beri geçen 1900 sene zarfında daha bir milyar dakika geçmemiş olduğunu söylediği zaman bir taşla birkaç kuş vurmuş olurdu. Tarihşinaslarımız bu uzun zamanın bu kadar dakika ihtiva edememesine hayret ederler...” (FBB: 44) diyen Fahim Bey'den sonra, Abdülhak Şinasi, zaman konusunda *Boğaziçi Mehtapları*'nda “*Başka Dünyaların Bizden Görebilecekleri*” başlıklı denemesinde, “bize yine en yakın olan yıldızlardan Arcturus yıldızının etrafında” bizi seyredecek meraklı gözlerin dünyamızdan kaç yıl önce artık mazi olmuş görüntülerinden söz etmektedir. (BM: 190-195)

Geçmiş Zaman Fıkraları'nda yer alan “*Moniteur Ottoman*” başlıklı fıkrada da roman kişisi Fahim Bey'in arşivcilik merakını hatırlatan bir yazı işleri müdüründen söz edilir. (GZF: 51)

“*Müzelerimiz ve Hamdi Bey III*” başlıklı makalesinde, Hisar'ın Osman

Hamdi Bey'in ölümü üzerine hissettikleri ve ölüm haberini veren gazete haberlerini yorumlayışları; roman anlatıcısının *Fahim Bey ve Biz* romanının merkezî kişinin ölümü ve ölüm haberleri üzerine hissettikleriyle aynı duyarlıklara işaret etmektedir. (TM: 74-94)

Fahim Bey ve Biz romanında yer verilen abartılı çiçek buketi sunma olayının bir benzerine Hisar'ın anılarında da rastlanır. *İstanbul ve Pierre Loti*'de hastalandığı için Taksim'de bir Fransız Hastanesinde yatmakta olan Pierre Loti'nin ziyaretine, Fransız Cumhuriyeti'nin bir kraliçesi gibi haşmetli olan Sarah Bernhardt gelir. O gün hastaneye Tepebaşı'ndaki tiyatrodaki rol alan Sarah Bernhardt adına o kadar çok çiçek getirilir ki, geçenlerin bir kısmı hastanede bir düğün, bir kısmı da bir cenaze bulunduğu hükmederler. (İPL: 25)

Yazar, *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanında "...canfes gibi parlak ve hareli kumaştan öyle esvaplar giyerdi ki sonraları benzerlerini ancak Kamaran dönüşünde Cenap Şahabettin Beyin üstünde görmüştüm." dediği Hacı Vamık Bey'le şair arasında ilerleyen sayfalarda huyları itibarıyla de pek çok benzerlik kuracaktır. (ÇE: 18)

İstanbul ve Pierre Loti'de Hisar, ikinci Pierre Loti Dostları Cemiyetinin kurulması hakkında, - roman kahramanlarından her ayrıntıyı düşünen Fahim Bey gibi- kişi isimlerinden, yer teminine; yapılacak çalışmalardan, kurulacak uluslararası ilişkilere varan detaylı önerilerde bulunur, cemiyete üyeler önerir. (İPL: 131-134)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanı ve *Geçmiş Zaman Köşkleri* arasında da anlatılan mekânlar, kişiler ve olaylar itibarıyla pek çok metinlerarası ortak noktalar bulunmaktadır. Romanındaki deli eniştenin kişisel ve manevî odası, *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanında Ali Nizamî Bey'in kuracağı dergâha

dönüşecektir.

Hisar'ın “*Halil Edhem Bey'in Bir Mektubu*” başlıklı yazısında I. Sultan Mahmut'un, ölümünden sonra arkasında iki yüz kadar mücevherli eyer takımları ve sekiz yüz adet çeşitli ve kıymetli saatler bırakan Kızlarağası Büyük Beşir Ağa'dan söz edilir. (TM: 90-91) Büyük Beşir Ağa, koleksiyoncu kişiliğiyle Ali Nizamî Bey'de karşımıza çıkmaktadır. Fahim Bey ve eşi Saffet Hanım da koleksiyoncu olmasa da pek çok türden saatlere sahip saat meraklısı kişilerdir.

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanında anlatıcı, Hatçanımefendi'nin at arabasını harekete geçirmek üzere şaklattığı kırbaç için “Bir kamçı böyle şaklar, üstat şaklatınca!” naziresini aklından geçirmiştir. Bu nazireyi anlatıcı, “Eş'arı böyle söyler üstat söyleyince!” mısraını duyunca yakıştırmıştır ve bu mısra yazarın *Aşk İmiş Her Ne Vâr Âlemde* adlı antolojisinde de yer almaktadır. (ANB: 24, 25)

Abdülhak Şinasi, *Geçmiş Zaman Fıkraları* adlı antolojisinde yer verdiği kimi mısraları da romanlarında kullanmıştır.

Yazar anılarında, çocukken kendilerine sık sık misafir gelen bir hanımın yatma vaktinde “Geceniz hayır olsun!” değil de “Allah hayırlı rüyalar gösterebilir!” demesi üzerine ona hak verdiğini ve ta küçük bir çocukken rüya görmeye başlamış olduğunu, o zamanki korkularından hatırladığını belirtir. Bu, Hisar'ın sıhhatinin “daha ziyade zaif ve daha çok bozuk olduğu zamanlar ve hemen gece yarısı bir fırtınanın kıyametler kopardığı, elektrikle dolu bir göğün gürleyerek şimşeklerin çaktığı ve yıldırımların yaydığı korkunç” bir mevsimdir.

Hisar, o vakitlerde uyandığını, rüya görmemek için yatağında doğrulup oturarak, uyumamaya çalıştığını ve “Korkulu rüya görmektense uyanık yatmak

hayırlıdır” atalar sözüne uyduğunu nakleder. (TM: 164, 165) 1934’te yayımlanan bu yazıdaki “uyanık yatmak” motifi Hisar’ın 1942’de yayımlayacağı *Çamlıca’daki Eniştemiz* romanında Hacı Vamık Bey karakterinde kullanılacaktır.

1.3. ESERLERİ

Abdülhak Şinasi Hisar’ın gazete ve dergi yazılarının yanı sıra on biri sağlığında olmak üzere kitap hâlinde yayımlanmış on yedi eseri bulunmaktadır. Bu eserlerden üçü roman (*Fahim Bey ve Biz*-1941, *Çamlıca’daki Eniştemiz*-1942), Ali Nizamî Beyin *Alafrangalığı ve Şeyhliği*-1952), dördü anı/deneme (*Boğaziçi Mehtapları*-1941, *Boğaziçi Yalıları*-1954, *Geçmiş Zaman Köşkleri*-1956), üçü anı/biyografi(*İstanbul ve Pierre Loti*-1958, *Yahya Kemal’e Vedâ*-1959, *Ahmet Hâşim: Şiiri ve Hayatı*-1963), ikisi antoloji (*Geçmiş Zaman Fıkraları*-1958, *Aşk İmiş Her Ne Vâr Âlemde*-1955) ve beşi inceleme yazıları (*Kitaplar ve Muharrirler I*, Yayına hzl. Necmettin Turinay-2008, *Kitaplar ve Muharrirler II*, Yayına hzl. Necmettin Turinay-2009, *Kitaplar ve Muharrirler III*, Yayına hzl. Necmettin Turinay-2009, *Türk Müzeciliği*, Yayına hzl. Necmettin Turinay-2010, *Geçmiş Zaman Edipleri*, Yayına hzl. Tahsin Yıldırım-2005, *Kelime Kavgası/Edebiyata ve Romana Dair*, Yayına hzl. Tahsin Yıldırım-2005) türündedir.

Hisar’ın eserleri için söz konusu olan, metni bir türe dâhil etme, tek bir tür adıyla niteleme ve sınırlandırma güçlüğü hem romanları hem denemeleri hem biyografik eserleri hem anıları hem de eleştiri yazıları için söz konusudur. Hisar’ın, türlerin ayrımının farkında olmadığı veya melez türler kaleme aldığı görüşleri ile izah edilemeyecek olan bu durum eserlerinin “hatıraya dayalı” metinler olarak nitelendirilmesiyle de tam olarak açıklanmış sayılamaz. Çevresindeki yazarların veya kendisinin ifadelerinde göreceğimiz gibi Hisar, çocukluk ve ilk gençlik dönemlerinde

İstanbul, Boğaziçi, mehtap vs. âşığı değildir.¹⁸ Bugün eserlerinde okuduğumuz ve anı olarak nitelendirilen duygu ve düşünceleri de vaktiyle aynen yaşanmış veya hissedilmiş değildir.

Yazarın, türlerini anı/deneme ve anı/biyografi olarak adlandırdığımız eserlerindeki kişiler, yer adları, tarihler ve belirli olaylar dışındaki kısımlarda yazarın hayal gücü, sanat gücü yani kurmaca ön plandadır. Benzer bir durum Hisar'ın inceleme veya tenkit yazıları olarak niteleyeceğimiz makale ve deneme yazıları için de söz konusudur. Hisar bu yazılarında nesnel, izlenimci ve sanatlı eleştiriyi bir arada kullanmaktadır; hem de hiç zorlanmadan, eserinin kıymetine halel getirmeden ve melez tür görüntüsü oluşturmada.

Hisar'ın eserleri, nitelikli ve edebî kabul edilen bütün eserlerde bulunabilen “biriciklik” nitelikleriyle öne çıkarlar. Başta *Fahim Bey ve Biz* olmak üzere yazarın romanlarının anı/romanlar, biyografik romanlar olarak ele alınıp değerlendirilmesi veya hikâye/uzun hikâye olarak görülmesi yazarının işaret ettiği gibi roman türünün tam olarak kavranılamamış olmasından, biraz da tasnif, sınırlandırma ve edebî metinleri bir türe dâhil etme eğilimimizden kaynaklanmaktadır.

¹⁸ Anılarında belirttiğine göre çocukluğu ve ilk gençlik dönemi bir “ebediyet havası içinde” geçen Hisar, o yıllarda mehtapların ne âşığı ne de taraftardır. Boğaziçi ve musiki ile temasları hep zevkini bozacak bir ruh haletiyle geçmektedir. O zamanlar pek beğenmediği ve âdeta sevmediği saz, ona bir hüznün gibi tesir etmektedir. Hisar'ın bu duygularına rağmen büyükleri, onu belki memnun etmek belki alıştırmak için saz gecelerine çıkmaya teşvik etmektedirler. Kendisinin musikide istidadı ve malumatı olmamasına karşın; büyüklerin, icra edilen saz âlemlerinde de söylenen şarkıların hem güfteci hem bestecileri hem de ilgilileri hakkında pek çok malumatı bulunduğunu görmektedir. Hanende ve sazandelerin bakışlarında ve seslerinde duyduğu hisler, o vakitlerde âdeta onun zevkine batmaktadır. Dinlediği sazlarda, çaresiz iptilaların ıstikâlarını duymaktadır. Saz geceleri ruhuna fazla taşkın gelen his, şiir ve hayal saatleri olmaktadır. Kendisini hıçkırışların denizinde yüzüyor gibi hissettiği bu gecelerden ruhunda, bir afyon sarhoşluğu gibi, günlerce kurtulamadığı bir buhran, günlerce devam eden hüznü bir tat kalmaktadır. (BM: 153, 154)

Yazarın biyografi olarak adlandırılan üç eseri *İstanbul ve Pierre Loti*’, *Yahya Kemal’e Vedâ* ile *Ahmet Hâşim: Şiiri ve Hayatı* aynı kalıplara sahip olmadıkları gibi benzer plan ve düzenlerde de değildir; daha da ötesi hatıra, Hisar’ın bütün eserlerinde bir dayanak olmaktan çok bir hareket noktası değerindedir; yani maksat hatıraları kayıt altına almak değil, hatıraların etrafında ve hatıra türü formunda yazarın aradığı estetiği, edebiyatla ölümsüzleştirmektir.

Kayıp Eserleri

Hisar’ın sağlığında yayımlanmış eserlerinin tanıtım yazılarında ve Sermet Sami Uysal’ın yayımlandıktan sonra yazarla birlikte tetkik ettikleri *Abdülhak Şinasi Hisar* biyografisinde adları belirtilen ve yayıma hazır bulundukları söylenen altı eserden söz edilir. Bunlar *Geçmiş Zaman Adamları*, *Geçmiş Zaman Hikâyeleri*, *Edebiyat-ı Cedide*, *Geçmiş Zaman Edipleri*, *Romana Dair*, *Edebiyat-ı Cedide Şair ve Muharrirleri* adlı kitaplardır. Hisar’ın bütün eserlerini yayımlamaya devam eden Turinay bu durumla ilgili olarak “Bu eserleri ne olmuştur? Vefatı sırasında terekesi ile birlikte, oradan oraya savrulup gitmiş midir? Maalesef bilemiyoruz.” demektedir. (Turinay, KM III: 9)

Çelik Gülersoy’un hatıralarında anlattığına göre de Hisar’ın yazmakta olduğu eserleri, başta *Edebiyat-ı Cedide Şairleri ve Muharrirleri*’nin müsveddeleri çöplere boşaltılarak temizlenmiştir. Son 10 yılda Hisar’ın en güvendiği kişi sıfatıyla haftada iki kez uğradığı yazarla cumartesi öğle yemeklerini de birlikte yediklerini söyleyen Gülersoy, bu kayıp eserlerle ilgili olarak “Nasılsa Sahaflara düşen bu kâğıtlardan, sonraları Şevket Rado, bazı yazılar ve bilgiler ürettiydi.” iddiasında da bulunur. (Gülersoy, 2001: 13-15)

Kitaplar ve Muharrirler III’te “*Hazırlayanın Önsözü*” başlığı altında

vefatından önce Abdülhak Şinasi'nin yayıma hazır hâle getirdiği fakat çoğu bugün elimizde bulunmayan ve akıbetleri bilinmeyen eserlerden söz eden Turinay, yazarın eldeki anı, deneme, gezi yazısı ve makale gibi yazılarından; Balkan şehirlerine ve Paris'e ilişkin seyahat notlarından; Türk Ocağı hatıralarından; şehir, müzecilik ve müzelerimizle ilgili önemli makalelerinden; kendisinin yazdığı veya ona yazılmış mektuplardan derlemeler yaparak bunları kitaplaştırmak istediğini dile getirir. Turinay bu tasarılarından müzelerle ilgili olanını 2010'da *Türk Müzeciliği* adıyla gerçekleştirir. *Kitaplar ve Muharrirler*'in üçüncüsü ve son kitabı olan *Romana Dair Bazı Hakikatler* ile, yazarın deneme ve eleştirilerinin yayınlanmasının tamamlandığını belirten Turinay bu kitapla yazarın tasarladığı fakat elimizde bulunmayan *Romana Dair* eserini yeniden kurgulamaya çalıştığını söyler. *Ahmet Haşim* Biyografisi ve *Boğaziçi Mehtapları* gibi eserlerinden yola çıkarak, Hisar'ın daha önce gazete ve dergilerde yayımlanmış yazılarını daha sonra ilgi gözeterek belli bir sıraya koyup, boşlukları giderip, değişiklikler ve düzenlemeler yaparak kitaplaştırdığını hatırlatan Turinay, kendisinin de eldeki metinler arasında sadece tematik ilgi kurup sıralama yaptığını ve *Romana Dair Hakikatler*'i yayıma hazırladığını belirtir. Asıl amacının *Romana Dair*'i ortaya çıkararak onu büsbütün tefrik etmek olmadığını hatırlatan Turinay, yazarın bir döneme ait yazılarını topluca yayımlamaya çalıştıklarını ve bu yüzden esere ad olarak “*Romana Dair Bazı Hakikatler*” başlıklı denemesinin adını seçtiklerini vurgular.

1.3.1. Şiirleri

Abdülhak Şinasi Hisar'ın yazı hayatına atılırken yayımladığı ilk edebî ürünleri şiirleridir. Hisar, 1918'den itibaren şiirlerini yayımladığını belirtse de bulunabilen on beş şiiri, *İleri* ve *Dergâh'ta* çıkmış şiirlerdir. (Turinay, 1993: 144)

Yazar, anılarında ilk şiir zevkini Servet-i Fünûn kuşağından aldığını belirtir. İlk gençlik duygularına da yer verdiği ve 1934'te yayımlanmış olan “*Madalyonlar: Yalılar*” başlıklı yazısında, Boğaziçi'nde öğlenin olgun ve herkesi kendi ruhuna çeken sıcak, ağır saatlerinden sonra bir gül gibi açılan ikindinin asıl güzel, mavimtırak, şairane saatlerinin geldiğini; o zamanlarda neden şiir, resim ve musiki ile uğraşmadığına acıdığını söyler. (BM: 134, 135)

Hisar'ın şiirlerinde öz şiir çabası sezilmekle birlikte henüz yerine oturmamış bazı hususlar da dikkat çekmektedir. Bu hususlar Necip Fazıl'ın tabiriyle, ben buradayım, diye bağırان cinsten kafiye ve rediflerin, acemilik hissi uyandıracak derecede sesli ve baskın kullanılmış olmasıdır. Kanat olacakları yerde şiirlere âdeta ayak bağı olan bu kafiyeler şiirdeki anlam, duygu ve hayal güzelliklerini gölgeler niteliktedir. Hisar'ın şiirlerinde vezin konusunda ise ahenk yakalanan mısraların yanı sıra aruzun, hecenin veya serbest şiirin ritim unsurlarından çok uzak gözükten, aksayan mısralar göze çarpmaktadır.

Şiirlerindeki imge arayışları ise ondaki şair ruha işaret etmektedir. “Delice inleyen dünya” (*Hazanda Kalbim*), “yükselmek ve hülyalar avlamak isteyen ay” (*Mehtabın Doğuşu*), “güllerin kokuya dönüşen kanı” (*Yalnız ve Mahzun Hazanın Gelişi*), “dost eşyalar, teskin eden ud” (*Hazanda Odam*), “elveda diyen rüzgarlar” (*Hazanın Vedâi*), “sükût ‘içinde yanan şu’le” (*Semanın Gülü*), “bîtâb sular” (*Mehtabın Yüzüşü*) Abdülhak Şinasi'nin şiirlerindeki imgelerdendir.

Abdülhak Şinasi'nin düzyazılarında da görüleceği gibi buradaki imgeler benzetme ve kişileştirmeye dayalı hayallerdir.

Hisar, şiir, deneme ve eleştiri yazılarından sonra roman türüne yönelmiştir. Hisar'ın şiir türünde karar kılmayıp ısrar etmeyişiinde bu tarihlerde şiir sahasında

modern Türk şiirinin iki büyük ismi Ahmet Haşim ve Yahya Kemal Beyatlı'nın yanı başında onlardan farklı ve güçlü şiirlerle var olabilmenin zorluğunun etkili olduğu düşünülebilir.

Hisar'ın bu yıllarda yayımladığı şiirleri ile 1941'den sonra yayımlamaya başlayacağı romanları ve anı/denemeleri arasında tematik açıdan da bazı ilgiler bulunmaktadır. İleride kaleme alacağı yazılarında yer vereceği yalnızlık, hüznü, tabiat güzellikleri ve aşk gibi konuları Hisar, önce bu şiirlerinde izlemekleştirmiştir.

Abdülhak Şinasi, biyografisini kaleme alan isim Sermet Sami Uysal'a verdiği röportajda "(...) 1918'de bâzı şiirlerimi neşrettim. (...) Sonradan bir ikisini biraz değiştirdim. Onları hatırlayabiliyorum. Meselâ;" demektedir ve aşağıdaki üç şiiri sıralamaktadır.

Hisar'ın biyografisini kaleme alan bir diğer isim Necmettin Turinay da Hisar'ın hatıralarında, 1918'de neşrettiğini hatırladığını söylediği şiirlerine, zamanın dergilerini taramasına rağmen rastlayamadığını belirtir.

HAZANIN VEDÂÎ

*Bu yollarda, bu dağlarda çakan rüzgârlar
Bir geliyor, bir gidiyor, elvedâ diyor;
Denizlerden, semalardan akan rüzgârlar
Vedâ diyor, vedâ diyor, elvedâ diyor! (Yarın)*

SEMANIN ADASI

*Susulan, şaşılan öyle bir an ki
Sanılır kâinat bütün hülyâda.
Bir geniş hülyâda yüziyor sanki;
Varılır yer midir bu altın ada? (Yarın)*

HAZAN SONESİ

*Başka dost, başka yar aranmaz derim,
Ey hazan! yanımda olduğun zaman;
Gözümde gönlüme dolduğun zaman
İsteme başka söz, başka saz derim!*

*Ağlamak beyhude, geçti yaz derim,
Karşımda sararıp solduğun zaman;
Derdimle saçını yolduğun zaman,
Mâtemin ye'simden daha az derim!*

*Her tâli oluyor sonunda mağlûp,
Bir ölüm dersidir kanayan gurup,
Bense bir ölüden daha bakesim!*

*Ömrümden evvelce buluyor zeval,
Vaktiyle, güllerin açtığı mevsim,
Hayattan daha çok sevdiğim hayal! (Yarın)*

(akt. Uysal, 1961: 15, 16)

Sermet Sami Uysal, “Abdülhak Şinasi Hisar” adlı monografisinde yazarın 1918’de yazıp daha sonra değiştirdiğini belirttiği aşağıdaki şiirlerine de yer verir:

SEMANIN GÜLÜ

*Hep sükût içinde yanan bu şûle
Dokunsak dağılır bir hazan gülü
Bihude sessizce solsun mu böyle? (Yarın)*

YAZIN VE AŞKIN ÖLDÜĞÜ GECE

*Gurubu bu kanları,
Kanıyan hicranları,
Bu sükût, bu ürperme,
Dökülen küller kime,
Çağlayan hazana mı,*

*Aşkımız sönmek diler,
Yıldızlar, bu kandiller
Bu öten bülbül neye?
Bu aşkın başına mı,
Size midir, bana mı?*

(“Dergâh”, akt. Uysal, 1961: 45, 46)

Hisar hakkında eser yayımlayan bir diğer isim Nesrin Tağızade Karaca, “(Hisar) Paris’ten incelmış bir sanat zevki ve kültürüyle donanmış olarak döndükten ancak on yıl sonra, Mütâreke yıllarında biraz Ahmet Haşim, biraz Yahya Kemâl tesirinde yazdığı şiirlerini ‘*Saatler ve Mevsimler*’ başlığı altında yayınlamıştır.” dedikten sonra örnek olması bakımından Hisar’ın şiirlerinden birkaçını aktarır:

YALNIZ VE MAHZUN HAZANIN GELİŞİ

*Yanımda hışırdadı
Sonbaharın kanadı..
Son güllerde bu kokan
Bahardan akan bir kan..
Yerlerde dallar ancak
Kırılmış bir oyuncak..
Ne bir adım, ne bir ses!
Yollardan ümidi kes!.
Ağaçlar hasta, mahzun
Hazan! Geliyor musun?..*

(akt. Karaca, 1998:14; “*Yarın*”, S.3, 27 Teşrinievvel 1357/1921: 11)

(HAZAN NEFESLERİ)

HAZANDA KALBİM

*Rüzgârlar.. Karanlık.. Büyük bir gece..
İnliyor, uvuluyor dünya delice...
En korkunç inleyen yine Yarabbim,
Kalbim!..*

HAZANDA ODAM

*Hazanda gönlümce döşendi odam,
Eşyam:
Doğarken, yaşarken, ölürlen de dost
Bir post.
Nefs-i derdimi teskine mev'ud
Bir ud!..*

(akt. Karaca, 1998:14,15; “Yarın”, S.4, 3 Teşrinisâni 1337/1921: 5)

(AY ŞİİRLERİ)

MEHTÂBIN DOĞUŞU

*Bu ay ki yükselmek istiyor bizden
Yavaşça ediyor dağlara vedâ,
Hülyalar avlamak için denizden
Seriyo sulara altından bir ağ...*

MEHTÂBIN YÜZÜŞÜ

*İpekli, lerzişli, lâcivert, bîâtâb
Bu sular ne kadar güzel yarabbi!
Suların içinde yüzen bu mehtâb
Ruhumun içinde yüziyor gibi!..*

SEMANIN GÜLÜ

*Îlâhi! Semânın hani bülbülü?
Hep sükût içinde yanan bu şu'le
Dokunsan dağılır bir hazan gülü,
Beyhûde açsın da solsun mu böyle?..*

(akt. Karaca, 1998: 15, 16; “Yarın”, S. 7, 24 Teşrinisâni 1337/1921: 3)

1.3.2. Romanları

Fahim Bey ve Biz

1941’de Ulus gazetesinde tefrika edilmeye başlanan *Fahim Bey ve Biz* romanı yirmi iki bölümden oluşmaktadır. Felsefî düşüncelerle estetik inanışların, ironi ile trajedinin, hayatta olduğu gibi çoğu zaman peş peşe veya iç içe görüldüğü bu roman “*Bir Ölüm Haberi*” ile başlatılır. Romandaki son bölümün başlığı “*Fahim Beye Hitaplar ve Sualler*” adını taşır. Bölümleme itibariyle roman boyunca okur merakı ve ilgisi canlı tutulur.

Çok yönlü ve çok katmanlı, zengin bir metin olan *Fahim Bey ve Biz* romanı bir yandan eski İstanbul yaşantıları ile geçmişe duyulan özlemi hissettirirken bir yandan da hayatı, ölümü, zamanı ve insanı sorgulayan bir roman olarak öne çıkar. Anlatıcının romanın hemen her bölümünde olayların akışını keserek, yaşam, ölüm, zaman ve insanın bilinmezliğiyle ilgili görüşlerini aktarması; zaman zaman romanın aksamasına neden olsa da eserin edebî değerine halel getirmez.

Romanda Fahim Bey, çevresindekilerin bakışıyla anlatılır. Bu nedenle romanın adı ile içeriği arasında sıkı bir ilişki vardır. Romanda genel olarak anlatıcı aracılığıyla müşahit bakış açısı kullanılmıştır. Ancak yer yer anlatıcının babası, eniştesi ya da halasının ağzından kahraman anlatıcıya ait bakış açısı da kullanılmıştır. Anlatıcı, romanın başında Fahim Bey’i anlar ve onaylar bir tutum içindedir. Ancak aradan yıllar geçtikçe anlatıcının tutumu da onaylama, sorgulama ve eleştirme arasında gider gelir.

Romana modern bir tarzda sondan başlangıç yapılmıştır. Geriye dönüş, özet ve sahneleme gibi anlatım tekniklerinin bir arada kullanıldığı romanda, zaman zaman sosyal tenkite ve hicve yaklaşan bir anlatıma da başvurulur. Anlatı, Fahim Bey’in ölüm haberiyle başlatılır. Geriye dönülerek Fahim Bey’in öyküsü anlatılır ve son

bölümde yine başlangıç noktası olarak Fahim Bey'in ölümüne dönülerek roman sonlandırılır.

Gazetede, “*Hazin bir vefat*” başlığı altında vefatı zayıttan olduğu bildirilen Tütün İnhisarı İdaresi Mütercimi Fahim Bey'in faziletli, hür fikirli, geniş bilgili, çok nezaketli, saygı gösterilmiş ve çok sevilmiş bir zat olduğu haber verilir. Ertesi gün, ölüm haberindeki “eski maslahatgüzarlarımızdan” bilgisi gazetelerce tekzip edilen Fahim Bey, anlatıcının babasının mektep ve gençlik arkadaşıdır. Anlatıcı, Fahim Bey hakkındaki pek çok şeyi babasından dinleyecektir. İyi kalpliliğiyle tanınmış olan Fahim Bey, arkadaşları için pek çok fedakârlıklarda bulunmuş, babasını hoşnut etmek için boş bir konak kiralarmış ve böylelikle yıllarca sürecektir olan maddî zorluklara kendisini mahkûm etmiştir. Hayallerini asla gerçekleştiremeyecek olan Fahim Bey, keman çalan, alafranga giyinebilen, Fransızca gazeteleri takip eden, duyarlı ve gelecekte ümitvar birisi olarak tasvir edilir.

Romandaki olaylar II. Meşrutiyet öncesi ve sonrasındaki 14–15 yıllık bir zaman dilimini kapsar. Fahim Bey'in gençliğinde kiraladığı on beş odalı bir konak, Saffet Hanım'la evlendikten sonra yaşamlarını sürdürdükleri evleri ve Fahim Bey'in iş hayallerini gerçekleştirmek umuduyla kiraladığı Galata'daki büro, romanda anlatılan olayların geçtiği belli başlı kapalı mekânlardır. Konusu ve temasına paralel olarak daha çok kapalı mekânlarda geçen romanda açık mekân olarak, yazarın bir medeniyet diye nitelediği İstanbul ön plandadır. Fahim Bey, iş yapmak umuduyla iki kez Londra'ya giderse de orada bahsi geçen mekânlar romanda bir işlev üstlenmez.

Roman kişileri aracılığı ile geçmiş zaman insanlarına hasredilen pek çok değer ve yaşantı da göz önüne serilir. Roman boyunca farklı cephelerden anlatılan Fahim Bey'in bazen düalist kişiliği ile karşılaşılır. Fahim Bey, bir gün gördüğü bir

rüya sonrası “saadetle olgunlaşmış bir ruh ve öyle tekamül etmiş bir zihinle” uyanır. Bütün hayallerinin gerçekleşeceğini umut eder. Anlatıcının deli eniştesi ise Fahim Bey’in bu rüyasını onun ölümüne bir işaret olarak yorumlar.

Aradan geçen zamanla, anlatıcının Fahim Bey hakkındaki duygu ve düşünceleri değişir. Kiraladığı iş hanında hayalî ticaret işleriyle uğraşan Fahim Bey hakkında delilik rivayetleri yayılır. Yaşlandıkça çöken Fahim Bey, kaçınılmaz sona ulaşır. Anlatıcı, son bölümde hayat, insan, hakikat ve zaman gibi konuların anlaşılmasının ve kavranmasının zorluklarına dikkat çeker.

Fahim Bey’in ufak tefek yapılı, küçük ve yumuk gözlü eşi Saffet Hanım’ın ise en büyük merakı mangalın kenarında kahve ve sigara içmektir. Saffet Hanım hep evinin işleri ve kocasının rahatıyla meşgul olmaktadır. Kocasının alafranga peynirlerinin kokusundan rahatsızlık duyan Saffet Hanım’ın ruh hâli, evindeki çok sayıdaki saatlerin işleyişine yansımaktadır.

Çamlıca’daki Eniştemiz

1942’de yayımlanan *Çamlıca’daki Eniştemiz* romanı yirmi yedi bölümden oluşmaktadır. Eserdeki mizah unsuru romanın bölüm başlıklarına bile yansımıştır. Hisar, mizahın pek çok yöntemini bu romanında da başarıyla kullanmıştır.

Çamlıca’daki Eniştemiz romanında anlatıcı, merkezî kişinin öyküsünü aktarırken bir yandan da geçmiş zamanın İstanbul’unun ve Çamlıca’sının bir tür romanını yazmış olur. Köşkler, yalılar, mehtap eğlenceleri; geçmiş zamanla özdeşleştirilmiş nice yaşantılar, duygu ve değerler; içinde yüzülen itikat âlemi, estetiğe veya ritüele dönüşmüş inançlar ve inanç seviyesine erişmiş estetik anlayışlar; ruh ve kişilik kazanmış bir tabiat ve varlık âlemi; insanî aldanişlarımız ve ikilemlerimiz roman boyunca anlatıcının ele aldığı konulardandır.

Anlatıcının “*Kadrini Bilmediğimiz Deliler*”den birisi olarak daha çok çocuk ve ilk gençlik bakış açılarıyla anlatmaya çalıştığı Hacı Vamık Bey, tezatlarıyla, zevkleriyle, tutkularıyla ve alışkanlıklarıyla çevresindekilerce çoğu kez deli diye anılmaktadır. Görünüşü ve kılık kıyafetiyle bir Asurî münecimini hatırlatan Hacı Vamık Bey’i en çok çocuklar sevmektedir.

Daha önce Fahim Bey üzerinden deliliğin felsefesini ve sosyolojik çözümlemesini yapan anlatıcı, Hacı Vamık Bey sayesinde de alaturkalık ile alafrangalık arasında gidip gelen medeniyet buhranı zamanlarına ışık tutar. Anlatıcının babası, Fahim Bey’in aksine Hacı Vamık Bey’i sevmemektedir; çünkü Şark kültürünü temsil ettiğine inanan deli enişte Hacı Vamık Bey, Garp dairesinde gördüğü dostu Fahim Bey’i inançsızlıkla suçlamaktadır.

Hacı Vamık Bey, “bir Avrupalı gibi giyinmesini öğrenememiş bir şarklı”dır. Sıcak bir iklimin âdeta parıltılı kumaşları içindeki deli eniştenin üstündeki yeni ve alafranga şeyler de çirkindir. Hacı Vamık Bey’in huyları iptidaî olarak nitelenmektedir. Çarşaf kadar kocaman koyu renkli mendilleri, gözlükleri ve sakalı ile deli enişte “tarafdarlığın şiddetli hırslarından” zevk almaktadır.

Üstlendiği resmî vazifelere rağmen sonuçta yalnızdır ve çok kere hanımlar gibi evde oturmaktadır.

Hacı Vamık Bey’in birçok garip huyları da bulunmaktadır. Hemen her şeyi abartılı yaşayan Hacı Vamık Bey’in yemek ve eğlence düşkünlüğü de dillere destandır. Deli eniştenin üst düzey memurluk görevleri her defasında rüşvet gibi dedikodularla sona ermektedir.

Deli eniştenin eşi, aynı zamanda anlatıcının halası kocasının tuhaflikları, çılgınlıkları ve gönül maceralarından usanacak, sonunda Hacı Vamık Bey’i terk

edecektir.

Hacı Vamık Bey'in İstibdat korkusu, şahsî söz dağarcığı, bilinen söz ve deyişleri hususî kullanışı, çocuklarla iletişim kurma becerisi anlatıcının ilgisini çeken yönlerinden birkaçıdır.

Çoğu kez Osmanlı devleti ile özdeşleştirilen Hacı Vamık Bey, yıllarca hayaliyle yaşadığı ve imar ettiği köşkünü, onu taşıyamaz hâle gelince bırakmak durumunda kalır, küçük bir eve geçer. Bir süre sonra kadın delisi olan Hacı Vamık Bey, yaşlandıkça ölüme yaklaşır. Rahatı, hep başka zaman ve mekânda arayan deli eniştenin ve onun üzüntülü, ıstıraplı, hayatla yüzleşmiş ve gerçekleri kabullenmiş eşinin ölüm haberleri ile hayatı sorgulayan anlatıcı romanı sonlandırır.

Çamlıca'daki Eniştemiz, Hacı Vamık Bey'den ziyade Çamlıca'nın, İstanbul'un ve Osmanlı'nın romanı olarak da ele alınabilir.

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği

Abdülhak Şinasi'nin üçüncü romanı *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* öncekilerden farklı olarak başlıklar kullanılmadan I ve II şeklinde iki bölüme ayrılmıştır. 1952'de yayımlanan romanın birinci bölümünde Ali Nizam Bey'in varlık içinde geçen alafranga yaşantısı ve Don Juan kişiliği ele alınır. Önceki romanlardaki ile aynı kişi olarak kabul edebileceğimiz anlatıcı, bu romanı çocukluğunun Büyükada'sını anlatmakla başlatır.

Ali Nizamî Bey'in köşkü Büyükada'nın Nizam Caddesi üzerindedir. Yol boyunca sıralanan gösterişli ve ruhlu köşkler sahiplerinin adıyla anılmaktadır. Bu alafranga muhitin en alafranga sakinlerinden birisi de Ali Nizamî Bey'dir.

Anlatıcı, çocukluğunda Ali Nizamî Bey'i ya hep ayakta gördüklerini ya da uzaklarda gezindiğinin haberini aldıklarını belirtir. Poker partilerinde hep ziyana

uğrayan, hanımlara verdiği randevulara geç kalmamak için her defasında kan ter içinde kalan, hiç sevmediği mezarlıklara yolu düştüğünde ise oradan şimşek gibi geçen, eli açık hatta müsrif bir alafranga züppe olarak gösterilen Ali Nizamî Bey hakkında hanımlar; bazısı tenkit, bazısı alay, bazısı da takdir mahiyetli sözler sarf etmektedirler.

Ali Nizamî Bey hep genç, güzel ve sıhhatli şeyleri sevmektedir; hatır ve gönül sayan birisidir. Annesi onu çok sevmekte o da annesine o derece saygı ve sevgi duymaktadır. Pembanımeferdi diye de anılan annesi Hatçanımeferdi, romanda iyilik hissi ve tuhaflıklarıyla karikatürize edilmektedir.

Ali Nizamî Bey kumar, resim, çiçek, kuş, av ve balık avı; alafranga musiki, at, araba, koşum; kadın ve macera; övünmek ve giyim kuşam gibi pek çok şeyin meraklısıdır. Ali Nizamî Bey, bütün bu merak ve alışkanlıklarıyla ecdadından kalan serveti har vurup harman savuracaktır.

Romanın ikinci bölümünde, çocukluktan çıkmış olan anlatıcı Galatasaray’da okumaktadır. Mektepten çıkmış olduğu bir tatil gününde Ali Nizamî Bey’i “bölümlü bir Bektaşî tacı ve siyah bir cübbe” içinde görür. Ona göre bu yeni kılığı, Ali Nizamî Bey’de âdeta iğreti durmaktadır. Ali Nizamî Bey “-Oğlum elimi öp!...” dediği anlatıcıya artık bir Bektaşî babası olduğunu haber vermiş olur. Şimdilik bir tek müridi vardır: Eski yol arkadaşı Hüseyin Ağa.

Ali Nizamî Bey, vefat eden babasının ardından kalan mirası, kendilerinden ayrı yaşayan diğer kardeşiyle bölüşür ve bir süre sonra kendi payını tüketir. Ali Nizamî Bey’in annesi de bu sıkıntılar arasında vefat eder. Düştüğü yoksulluk içinde mülkiyet fikrini yitiren Ali Nizamî Bey, misafirlğe gittiği evlerden küçük eşyalar çalarak bir süre geçimini sürdürür. Vaktiyle onun için “Delidir vesselâm!” diyen

Hüseyin Ağa ise artık bir Sanço Panço kesilmiştir ve Ali Nizamî Bey’in “hanıkâh” dediği Çamlıca’daki evceğizinde efendisine sadakatle müritlik etmektedir.

Hastalık ve delilik rivayetleri arasında hayatını sürdürmeye çalışan Ali Nizamî Bey, uykularında annesini çağırmaya ve ulumaya başlar. Şuuraltına işlemiş olan II. Abdülhamit korkusuyla da aklını iyice yitirir; en sonunda bir tımarhaneye kapatılır. Hastanedeki hapis hayatında kimsesizlik, yoksulluk ve hastalık içerisinde can verir.

1.3.3. Anı/Denemeleri

Boğaziçi Mehtapları

Hisar’ın 1942’de elli beş yaşında, kitap hâlinde yayımladığı ilk anı/deneme kitabı *Boğaziçi Mehtapları*, yazarın adından en çok söz ettiren eserlerindendir. Eser, “*Hazırlanış*”, “*Toplanış*”, “*Musiki Faslı*”, “*Sükût Faslı*”, “*Aşk Faslı*”, “*Dağılışı*” ve “*Hatırlayış*” ana başlıkları ile altı bölüme ayrılmıştır. Boğaziçi’nde düzenlenen mehtap gecelerinin düzeni eser yapısına bu bölümlenme sayesinde yansıtılmıştır.

Yazar, kitabın “*Mehtap*” başlıklı bölümünde çocukluk anılarını yazma gayesini ve şeklini anlatır; artık o güzellikleri duyamaz olmaktan ve her şeyin sesinin kısılmış olmasından yakınır:

“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 bu dağılan ışıklı suları avuçlayarak biraz mehtap toplamak sevdasına düştüğümü duyuyorum!” (BM: 107)

“*Unutuluş*” başlıklı denemesinde henüz yazılamamış “Türk Medeniyeti Tarihi” sorununa dikkat çeker, ardından kendisinin böylesi bir eseri yazma gayesini dile getirir. Yazılmadığı için unutilan Lale Devri medeniyetinin ayrıntılarının

sonradan yazılmasının zorluğuna değinen Hisar, henüz Boğaziçi mehtaplarını da yazmadığımızı vurgular:

“Bu geceleri ekser insanların bütün hayatlarını yaşadıkları gibi yani saffetle ve tabii bir tarzda, ancak kendi zevkleri için yaşadıkları ve ince ve bir medeniyetin an’anelerine iştirak ettiklerini belki layıkıyla duymadıklarını kabul edebiliriz. Fakat geçen hayatın şahitleri olan sanatkârlar ve muharrirler bunlar hakkında şahadet etmeli değiller miydi?

Bu nazlı ve içli geceler bana yabancı kalacak ve hatıralarımla tevsik edemeyeceğim malumat toplamak merakıyla değil, ancak kendi duygularımı hatırıma getirmeye yarayacak şeyleri bulunacaklarını umduğum yerlerde aradım ve karşılaştığım boşluğu görmek gücüne gitti!” (BM: 167)

Hisar, Boğaziçi mehtapları ile ilgili daha önce yazılmış eserlerde yazılar aramaya başladığını ve bütün matbuatta ancak şu dört fıkraya rast geldiğini söyler: Ahmet Cevdet Paşa’nın *Türk Tarih Encümeni Mecmuası*, Esbak Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey’in “*İstanbul Eğlenceleri*” başlıklı makalesi, Yakup Kadri’nin *Nur Baba* isimli hikâyesinin içinde bazı yazılar ve Ruşen Eşref’in *Boğaziçi, Yakından* adlı kitabı. Hisar, Leyla Hanım’ın hatıratında, Ahmet Haşim’in yazılarında ve Safveti Ziya’da Boğaziçi mehtaplarına ait bir şey bulamadığını, bizdeki Fransızca kitaplardan İzzettin Fuad Paşa’nın ve Sait Numan Duhâni’nin hatıralarında çok az malumat bulunduğunu; ecnebî yazarlardan Pierre Loti, Henri Mylès’te de kısmî bilgiler bulunduğunu kaydeder.

Boğaziçi Mehtapları’ndaki okumalar ve bilgi hazinesi bize Abdülhak Şinasi’nin eserlerini kaleme alırken nasıl bir ciddiyetle çalışmış olduğunu da göstermektedir. (BM: 167-171)

Boğaziçi Yalıları

1954 yılında yayımlanan *Boğaziçi Yalıları* on sekiz anı/denemeden oluşmaktadır. “*Eski Yalıların Hatırlattığı Boğaziçi*” başlıklı yazısında milliyetçilik

bilincine sahip olmadığı hâlde bütün Boğaziçi'nin millî kültürü asırladır yaşatmasına, o âlemdeki ahlak üstünlüğüne, geçmiş zaman insanların estetik bir yaşantıya dönüşmüş olan dinî ritüellere duyarlı ve aristokrat oluşlarına, Boğaziçi'nin âdeta bir açık hava müzesi oluşuna değinilir.

“*Boğaziçi Yalıları*” başlıklı denemede o yalıların kişilik, kimlik sahibi ve hususî olmaları anlatılır; Boğaziçi ve yalılar tabiatı, mimarîsi, insanı, kültürü ve sosyal yaşantısı ile pek çok imge eşliğinde tasvir edilir.

“*Yalıların Etrafı*” başlıklı yazıda mizaç, şiir, iklim, coğrafya ve hayat sahibi olan yalıların çiçekleri, ağaçları, limonlukları, serleri ve kameriyeleri konu edinilir.

“*Boğaziçi Kayıkları*”nda geçmiş zaman kayıklarının insan duyguları üzerindeki etkileri, sosyal yaşantıdaki işlevleri, taşıdıkları sanat değerleri, kayıklarla ilgili an'aneler, kayıkların saz gecelerindeki işlevleri, özgünlükleri ve millî yönleri anlatılır.

“*Boğaziçi'nde Mevsimler*” başlıklı anı/denemede her ne sebeple olursa olsun adileşen ve insanı da adileştiren kimi mahallelerden dolayı duyulan hüznün; aşkın ve musikinin Boğaziçi âlemindeki yeri, mevsimlerle hissedilen şiirselliğin ve sessizliğin bu âlemdeki yeri, bu âlemin faniliği karşısında duyulan hüznün ve güzellik için yaşamanın gerekliliği anlatılır.

“*Yalılarda Günler ve Saatler*” başlıklı anı/denemede çocukluk zamanlarında Boğaziçi yalılarındaki günlük yaşantı; ev eşyaları, hizmetçiler, hayata ve eşyaya sinmiş olan sanat, şiir, resim ve musiki; yazarın annesine duyduğu özlem, Osmanlı'nın yıkılışına rastlayan o yıllarda ömürlerin hep bekleyiş içinde geçmesi ve Boğaziçi'nin insanı inceltmesi konuları ele alınır.

“*Boğaziçi'nde Akşam Gezintileri*” yazısında Sultan Abdülhamit'in İstibdat

olarak nitelenen yönetiminin akşam gezintilerine etkisi, kadınların güzellik anlayışlarında meydana gelen değişiklikler, daha eskinin daha halavetli olarak algılanması durumu, dönemin kimi şair ve yöneticilerinin akşam gezintileri, o devirde bazı gayrimüslimlerin bile millî kıyafetler giymesi ve millî an'anelere uyması ve geçmiş zamanların bazı tuhaf uygulamaları anlatılır.

“*Gezintilerden Dönüşler*”de şiiriyetin Boğaziçi yaşantısının her alanı ve her aşamasında görülmesi anlatılır. “*Boğaziçi Hatıraları*” başlıklı denemede yazarın anne ve çocukluk dönemi özlemi, geçmişi bir daha yaşama arzusu; hayal, hakikat, hatıra ve hâl arasındaki duygulanmaları; yılgınlıkları, gelecekte umutsuzluğu, geçmiş zamanın teşrifatlı hayatı, yeni hayatın kimi yeni yaşantıları, eski ve yeninin karşılaştırılması, dönemin kadınlarının gazetelerle olan münasebeti, yazarın âdeta kolladığı geçmiş zamanlar ve geçmiş zamanlarda kaldığı düşünülen hislilik, teenni, sükûnet, ferahlık gibi his, imkân ve değerler anlatılır.

“*Kanlıca'daki Yalı*” başlıklı yazıda eski ve yeni hayatın kıyaslanması, geçmiş zamanlardaki genişlik hissi ve hazırlanmalara verilen önem, yalıların bir kucak gibi hissedilmesi, kimi yalılardaki dramlar, eski hayata yön veren düzenler, yalıların hayata kök salmış gibi görünmeleri ve yalı hayatında yaşanan bazı sorunlara yer verilir.

“*Havuzlu Oda*”da geçmiş zaman eşyalarının şimdiki gibi seri imalat ürünü ham, hafızasız ve malumatsız eşyalar olmayışı; yeni hayat tarzındaki bazı yeni âdetler, çocukluğundan beri yazarda gelişen hayal duygusu, iki farklı kişiliğe sahip olduğu ve iki farklı hayat yaşadığı hissi, yazarın mekân unsurlarına yüklediği kişilikler ve ruh hâlleri, çocuklar için gelecek düşüncesi, şiirsellik konusunda yazarın etkilendiği Fransız şair ve yazarlar ile çocuk-oda-ev münasebetleri konuları ele alınır.

“*Eski Zaman Eşyaları*”nda eşyaların birer hatıra mahfazası olabilmeleri, geçmiş zaman eşyalarının şimdikilerle kıyaslanması ve sonuçta daha kullanışlı daha halavetli bulunmaları, müzeciliğin gereği ve önemi konuları “saatler, tesbihler ve aynalar” bağlamında nice imgelerle anlatılır.

“*Aynalar Karşısında Hanımlar*” başlıklı yazı bir önceki yazıda ele alınan aynalar konusunun devamı, açılımı niteliğindedir. Kadınların sevinç ve hüznü art arda yaşadıkları gezintiler, kapıldıkları fanilik hissi ve hüznü, sanat ve ebedîyet arasında kurulan bağ, ayna nesnesinin zaman kavramıyla ilişkisi ve hayatın anlamı konularına yer verilir.

“*Boğaziçi’nde Gruplar*”da âdetâ Ahmet Haşim’in şiir anlayışı ve şiirde akşamı ele alış biçimi gibi Hisar, insanın ve tabiatın ezelî ve ebedî bekleyişi, gurup saatlerinin insan zihni ve kalbi üzerindeki tesirlerini, gurup-fanilik hüznü ile zaman zaman içine düşülen gelecekte ümitsizlik hâli konularını ele alır.

“*Yıkılan Yalı*”da yazar, geçmiş zaman karşısında kendi faniliği hakkında hissettiklerine; yıkılan, yok olan geçmiş zaman yalılarına karşı duyduğu hüznü; içindeki acıma hissine ve tabiata, insana işlemiş olan şiirselliğe değinir.

Kitabın “*Ek*” bölümünde üç yazı yer almaktadır. Bu yazıları, kitabın yeni baskılarını yayıma hazırlayan Necmettin Turinay, kitaba ilave etmiştir. Bu yazılardan “*Köprülüler Yalısı*”nda, Boğaziçi’nde artık “tam bir eski zaman mahallesi, tam bir eski zaman sokağı, hatta tam takımıyla bir eski zaman yalısı” kalmamış olmasından yakınılır. Köprülülerin bir sanat eseri değerindeki yalısının Anadolu yakasının muhafazası lazım gelen son yalılardan olduğu, son yalılardan birinin bir “Boğaziçi yalısı müzesi” olarak düzenlenip korunmasının gerektiği ve bu iş için müracaat edilebilecek resmî daireler ve kurumların bir listesi, bu denemede yer verilen

konulardandır.

“*Yalıların Sonuncuları*” başlıklı yazıda artık birer hatıraya dönüşmüş olan yalılar ve bu yalıların resimlerinin dahi yapılmamış olması, edebiyatın yalılara kayıtsızlığı ve yalıların hatıratlara layıkıyla aksettirilmemiş olması, bu konuda monografilerin noksanlığı, eski Boğaziçi medeniyetinin birer kalesi hükmündeki yalıların korunmasının birer hak olduğu, Hisar’ın bu gayeyle bir “Boğaziçi Dostları Cemiyeti” kurulması yönündeki arzusu, bu yazıda dile getirilen belli başlı konulardandır.

Kitaptaki son deneme “*Bir Boğaziçi Yalısı Müzesi*”nde Boğaziçi medeniyetinin büyük muharrirler yetiştirebilmiş olması gereğine, Boğaziçi’nin resimlere yansıtılmasının gereğine, Hisar’ın hayalinde tesis ettiği bir Boğaziçi müzesinin içinde yer alabilecek resim, yazı, kitap, vesikalar, antika eşyalar gibi içeriğe ve müzeciliğin millî bilinçle olan ilişkisine yer verilir.

Geçmiş Zaman Köşkleri

On üç anı/denemeden oluşan *Geçmiş Zaman Köşkleri* 1956 yılında yayımlanmıştır. Bu yazılarda köşkler, köşk hayatı, yazarın çocukluk anıları, köşk insanları, köşklere geçirilen saatler, mevsimler ve köşkların içlerindeki eşyalar ele alınmıştır. Kitapta yer alan “*Geçmiş Zaman Köşkleri*” başlıklı yazıda yalı, köşk, konak, apartman ayrımı; köşkların temel vasıfları ve onlar hakkındaki kimi gizemli rivayetler ele alınır.

“*Çocukluk Günleri*” başlıklı anı/denemede Hisar, çocukluğunda önemli bir yer tutan, büyükbabasının Büyükada’daki köşkünü anlatır; köşkle birlikte o zamanın insanlarını ve değerlerini yüceltir. O köşk ile çocuk ruhu arasında kurduğu bağı ve o zamanları yazıya layıkıyla aktarabilmek gayesiyle içinde duyduğu arzuyu,

büyükannesinin dramını, babasının İstibdat idaresi yüzünden yaşadıklarını, köşkteki hususî köşesini, o yıllarda içinde beliren geleceğe ve yazarlığa dair ümitlerine ve beslendiği edebî gelenekleri anlatır.

“*Büyükada’daki Köşk*” başlıklı yazısında Abdülhak Şinasi, anne ve babasının hangi şartlar altına evlenebildikleri, Ada ve Hisar’ın çocukluğunda taşıdığı önem, kendisine verilen iki edibin isimlerinin ve kendisinde hissettiği iki zıt ruh hâlinin çocuk dünyasındaki anlamı, tabiatla kurduğu ilişki, tabiata âşık çocuk ruhu, çocukluk ve ilk gençlik yıllarının dünyayı tanıma ve anlamadaki önemi hakkında bilgi verir.

“*Geceleri Uluyan Çamlık*”ta çocukken içinde yaşadığı masalsı hayatı, çocukluk anılarını bazen yine rüyalarında yaşamasını, hayali hakikate tercih etmesini, hayatın hemen her sahasında arayıp bulduğu şiiriyeti, çocukların dünyasının genel olarak mistik ve sembolik oluşunu, hayalen benliğinden ve bedeninden ayrılıp bilmediği uzak dünyalara kaçmasını, inleyen bir tabiatın memelerinden siyah bir süt gibi emdiği sesleri, hissettiklerini duyurabilmek için sanata duyduğu ihtiyacı, hâlâ çocuk tabiatlı kalmasını, annesine ve çocukluk dönemine olan özlemlerini tasvir eder.

“*Büyükada’dakiler*” başlıklı anı/denemesinde Hisar, geçmiş zamanların Büyükada sakinlerinin birbirlerini tanımasalar da göz aşinalıklarına sahip olduklarını, yazarın roman karakterlerine ilham kaynağı olduğu hemen anlaşılan Ada’daki Doktor Zici, Madam Rakım Bey ve marpuçyutan Rakım Bey gibi kimi ilginç ve komik tipleri, temizlik hassasını miras aldığı büyükannesini, Eski İstanbul nezaketini, ruhlu eski zaman eşyalarını, ruh asaletlerini, mahalle sadakatini, büyük halalarından birinin nasıl “Birazdan Hala” lakabını almasını, ömrü boyunca Ada’dan

hiç çıkmamış ve İstanbul’u görmemiş olan, kadın yumurta satıcısı Hani’yi, geçmiş zaman insanların iyiliklerini ve zavallılıklarını anlatır.

“*Geçmiş Zaman Eşyaları*”nda âdetlere sadık kalan geçmiş zaman evleri, bu evlerdeki hususî şekil, renk ve kokuları olan, kimisi “kümeste pinekler gibi, birbiriyle daha anlaşılamamış, aynı fikirlere, kanaatlere, zevklere varmamış; münazaalı ve münakaşalı görünen” eşyalar; “İnsanlar gibi, ırk, dil, din, iklim, mizaç, neşe şive, üslûp, mana itibarıyla” ayrı ayrı görünen duygulu yorganlar, çocuklar için açılışları başlı başına bir hadise olan, sandık odalarındaki sandıklar ve içlerindeki hazine değerindeki eşyalar anlatılır.

“*Kıralık Köşk*”te, gizlenen sefaletlerin gözlenebildiği kiralık köşkler, kimi harap köşkların yazarın çocuk ruhu üzerindeki yansımaları, gördüğü yoksulluklar karşısında henüz romanın ne olduğunu bilmeden içine roman yazma isteğinin doğması, çocukluğunu geçirdiği Rumelihisarı’ndaki yalıları, Büyükada’daki evleri ve Çamlıca’daki köşklere; mekânların meşreplerle uyumu ve münasebeti, bakışlardan aşınmış gibi görünen aynalar, bir türlü ayar edilemeyen saatler; fıkralar, hikâyeler anlatan geçmiş zaman kadınları ve geçmiş zaman iklimi hakkında duygularına yer verir.

“*Yeni Mahallede Geçen Mevsim*”de bazı İstanbul semtlerinin tasviri yapılır; Abdülhak Şinasi’nin İstanbul’un tabiat manzaraları karşısında içinde hissettiği panteist ruh, İstanbul’un kendine mahsus kokuları ve sesleri olan mahalleleri; Hisar’ın içinde beliren, tabiatla bütünleşme arzusu ve ilk ahiret korkusu, çocukluk duyarlılıkları, sorgulayıcı çocukluğu, çocukluğunun içinde geçtiği aile ortamının din ile olan münasebeti ve mesafesi, babasının inanç zafiyeti, yazarın kendisinde beliren inanç buhranı ele alınır.

“*Abdülhak Hamit’in Köşkü*” başlıklı yazı kitabın yeni baskılarına Necmettin Turinay tarafından eklenmiştir. Bu yazıda Hisar, Abdülhak Hamit’in gençlik zamanlarının geçtiği Büyük Çamlıca’daki köşkü, bu köşk hakkında yazara anlatılan efsaneyi, o civarda bulunan ve Abdülhak Hamit için canlı bir köşk sayılan Abdurrahman Sami Paşa konağını, Hamit’in Çamlıca semtine duyduğu hayranlığı, Hamit’in ihtiyarlığında birkaç mevsim müddetince kaldığı “Küçük Çamlıca’da Kısıklı civarında, yalnız servi ve çilehanede, Bodrumi’de, Mihrünnisa Hanımefendi’nin köşkü”nden söz eder.

“*Çocuklar ve Oyuncaklar*” başlıklı anı/denemede çocuk, bahçe, çiçek ve cennet arasındaki ilgiler; hayatın bir tekerrür ve tekevvün süreci olması, yazarın tabiata ve çiçeklere duyduğu aşk; yine çocuk ruhuna dolan anlatma, yazarlık hissi ve bu hissi “Zamanı gelince!” diye hep içinde taşıması; insanî bilme arzusu, uçurtmaların çocuk dünyasındaki manaları, çocukken içinde beliren inançlar ve ebediyet arzusu, hep çocuk kalma arzusu, *Fahim Bey* ve *Biz* romanındaki rüya motifine benzeyen ve anahtar imgesi etrafında şekillenen bir çocukluk dönemi rüyası; sanata duyduğu ihtiyaç ve güven anlatılır.

“*Akşam Saatleri*”nde akşam vaktinin insanda duyurduğu şiir ihtiyacı, tabiattaki değişimlerin insan üzerindeki etkileri, akşam saatlerinin mazi duygusuna etkisi, akşam saatlerindeki musiki, muhteşem üslûp dersi ve romantik tesirler, pek çok benzetme eşliğinde ve Baudelaire’den alıntılarla sembolist bir yaklaşımla ele alınır.

“*Geçmiş Zaman Mahalleleri*” başlıklı anı/denemede yazar, çocukluğun yaşandığı evlerin yetişkinlikte ifade ettiği anlamları ve değerleri, İstanbul’un Anadolu ve Rumelihisarı mahallelerinin bazı hususiyetlerini, Erenköy ve İçerenköy

gibi bazı mahallelerin isimlerinin kendi çocuk dünyasında ifade ettiği anlamları, bazı geçmiş zaman eğlencelerini, geçmiş zamanların iletişim olanaksızlıklarına karşın yeni hayatın sağladığı iletişim ve ulaşım imkânlarının şehrin coğrafyasını ve hüviyetini değiştirmesine değinilir.

“*Resimler Karşısında Duygular*”da Hisar, okul yıllarında, Galatasaray Lisesinde resimleri sergilenen Ali Rıza Bey’in eserlerini, Üsküdarlı Ali Rıza Bey’in İstanbul ressamı olmaktan ziyade bir semt ressamı olmasını, resmettiği semt ve mahallelerin kimi ayırıcı özelliklerini, bu resimlerde devam eden geçmiş zaman yaşantılarını, bu resimlerin faniliğimize âdeta şehadet eder gibi bakmasını, resimlerin hatıraları canlandırma işlevi ve mahfaza görevi görmelerini, geçmiş zamanlara hâkim olan ezelî ve ebedî bekleyişleri ve bu ruh hâllerinin II. Abdülhamit idaresiyle ilişkisini, sanatın duyurarak şehadet ettiği hayatları uzatmasını ve sanatın, ebediliğe ulaşmanın yollarından biri olmasını anlatır.

Türk Müzeciliği

Abdülhak şinasi’nin çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanmış müze ve müzecilik konulu yazılarından Necmettin Turinay’ın derleyip yayıma hazırladığı *Türk Müzeciliği*, kapağında “Yazılar” ibaresiyle 2010 yılında yayımlanmıştır. Kitaptaki yazılar makale, eleştiri, deneme, fıkra ve anı türü metinlerden oluşmaktadır. Kitap, Necmettin Turinay’ın kaleme aldığı “*Abdülhak şinasi Hisar ve Türk Müzeciliği*” başlıklı önsöz ve “*Türk Müzeciliği*”, “*Boğaziçi Müzesi Yalısı*”, “*İçimizdeki Müze*” ve “*Ek/Bizde Müzeciliğin Başlangıcı*” başlıklı bölümlerden oluşmaktadır.

Turinay, önsözde bu eseriyle Hisar’ın bilinen romancı ve anı/deneme yazarı imajının yanında farklı bir yönünün de ortaya çıktığını söyler. Hisar, hem müzecilik

konusunda derin okumaları olan hem de Türk müzeciliğinin gelişmesi doğrultusunda özgün önermeler geliştirmiş birisidir. Turinay, yaptığı incelemelerde Hisar'ın müzecilikle ilgili yazılarının başlangıcının “*Cumhuriyetin Onuncu Yılında Bir İnkılap Müzesi Tasavvuru*” ile doğrudan ilgili olduğunu ortaya koyar. Dönemin siyasîlerinin Ankara Halkevi aracılığıyla Şevket Süreya Aydemir'den bir rapor hazırlamasını istemeleri üzerine “*İnkılap Müzesi*” fikri doğrultusunda bir komisyon oluşturulur. Bu işin organizesini, Halkevlerinin kendisine bağlı olduğu CHF'nin genel sekreteri Recep Peker üstlenir. Abdülhak Şinasi Hisar da bu komitede Dışişleri Bakanlığı Müşaviri ve Balkan Birliği Genel Sekreteri sıfatlarıyla yer alır. Turinay, komitede İnkılabın ne zaman başladığı veya başlatılması gerektiği konusunda tartışmalar yaşandığını, sonuçta İnkılap Müzesinin açılmasının ileriki bir tarihe ertelendiğini ve o tarihte Hisar'ın az çok liberal bir tutum sergilediğini belirtir.

Hisar, müze yazılarına başlarken bir yandan da babası Mahmut Celalettin Bey'den dinlediği hatıralardan yararlanır. Babası İstibdat idaresince sürgüne tabi tutulmuş, Beyrut Maarif Müdürü iken Türk müzeciliğinin kurucusu Osman Hamdi Bey'e, Sayda kazılarında yardımcılık yapmıştır. Hisar, anılarında babasının müzelerin terakkisi meselesini medeniyetin terakkisi ile ilişkili gördüğünü vurgular. Bu görüş ve ilgi, Abdülhak Şinasi'ye babasından intikal etmiştir. Turinay, Önsöz'ün devamında kitabın birinci bölümünde yazarın 1933-1936 tarihleri arasındaki Türk müzeciliğiyle ilgili yazılarının, ikinci bölümünde ise “bildiğimiz, tanıdığımız, asıl” Abdülhak Şinasi Hisar'ın karşımıza çıkacağını söyler. Bu kısımda yazarın 1954'ten sonraki Boğaziçi'nde yalı-müze düşüncesi etrafındaki denemelerini, üçüncü bölümünde Hisar'ın iç ve geçmişe yolculuğa ait yazılarını bir araya getirdiğini belirtir. Hisar'daki iç yolculuğun Fazıl Hüsnü Dağlarca şiirine etkisine dikkat çeker.

(TM: 7-20)

Hisar, *Türk Müzeciliği* kitabının ilk yazısı “*Müzelerimizin İlk Zamanları*”nda müze düşüncesinin Osmanlı’da da Avrupa’daki gibi Saray’da uygulanmaya başlandığını, Fatih’in farklı dillerden zengin bir kütüphane oluşturduğunu, Saray hazinelerinin Cumhuriyet’ten sonra zengin bir müze olduğunun anlaşıldığını, bizde geçmiş zamanlarımızın bir kusuru olarak millî medeniyet ve sanata yabancı kalındığı hatta bunların küçümsendiğini, bu yüzden birçok tarihî eserin elden kaçırıldığını belirtir.

Hisar’a göre Londra, Paris ve Berlin müzelerine birçok tarihî eserin kaçırılmış olması, Şark ve Garp zihniyetlerinin sanat karşısındaki bakış açılarından kaynaklanmaktadır. Şark, tezyini sanatlara önem verirken öte yandan heykelleri, din taassubuyla sevmemiş ve bunlara kıymet vermemiştir. Osmanlı’da tarihî eserlere rağbet münevver aydın bir asker olan Damat Fethi Ahmet Paşa ile, Türk müzeciliğinin başlangıç tarihi kabul edilen 1847’de başlamıştır. 1869’da Harbiye Ambarındaki bir depoya resmen “Müze-i Hümayun” adı verilmiştir. 1874’te Osman Hamdi Bey, ilk Türk müze müdürü sıfatıyla müze tesisi için görevlendirilmiştir. Aynı tarihte görevlendirmeyi yapan Maarif Nazırı Suphi Paşa, ilk *Asar-ı Atika Nizamnâmesi*’ni yayımlamıştır. (TM: 23-32)

“*Tarihi ve Milli Abidelerimiz*”de atıye taşıyabilmek için İstanbul’un değerini bilmek gerektiğini, zamanında değeri anlaşılmadığı için kazılardan çıkan pek çok eserin Avrupa müzelerine kaçırıldığını, o eserlere vaktiyle sahip çıkılmış olsaydı bugün Türkiye’nin dünyanın sayılı ve en çok turist çeken müzelerine sahip bir ülke konumunda olacağını, müzeciliğin millî bir mesele olduğunu, tarihî mirasların bir tür sanat ruhu olduğunu ve beynelmilel kıymetleri bulunduğunu, asıl medenî milletlerin

belki tarihî eserleri inşa edenlerden çok koruyanlar olduğunu; Balkanlıların zamanında yapmış olduğu eser tahrip işini, İnhitat Devrinde kendi eserlerimiz aleyhinde taklit etmiş olduğumuzu, bir inkâr devri yaşadığımızı; İstanbul, Bursa, Edirne, Konya, Kayseri, Sivas, Erzurum gibi “sanat şehirlerimizdeki” tarihî eserlerin kayıt ve tescil işinin önemle yapılması gerektiğini; buna karşın tarihî eserlerin sıvanması ve kiraya verilmesi gibi uygulamalara son verilmesi gerektiğini; ciddî ve ilmî kazılar, bilinçlendirme, tamir, koruma tedbirleri alma, koruma kanunları çıkarma, sit alanı belirleme, mahallî uygun imar çalışmaları yapma ve müzeler açma gibi çalışmaların bir an önce yapılmasının lüzumunu, işin en ince ayrıntılarını bile atlamamaya özen göstererek izah eder. (TM: 33, 34)

“*Bir İnkılap Müzesi İçin*” başlıklı yazısında daha önce bahsi geçen müze tertip komitesinin; ilgileri, duyarlıkları ve birikimleriyle Hisar’dan istifade etmek istemesi karşısında Hisar’ın da Cumhuriyet’in 10. Yıldönümü münasebetiyle tarihî eserlerin korunması yönündeki bu fırsatı değerlendirmesi; Gazi Evinin ve eski Meclis Binasının, İnkılap Müzesi olarak tahsis edilmesi tartışmaları; müze konusunda Atatürk’ün düşünce ve tespitleri; satın alma ve bağışlama yollarıyla müzelerin geliştirilebileceği; müzelere hangi tür eserlerin konulacağı meselesi; müzelerin muhafazası için yaz, kış hararet farkının düzenlenmesi ve eşyalara el sürülmemesi gerektiği; bozulmaya ve çalınmaya karşı uyarı, yangına karşı da muhafaza tertibatı alınması gerektiği; mühim parçalar için yangına karşı korunaklı bölmeler hakkında ayrıntılı teknik bilgiler eşliğinde; müzeler için nitelikli eleman yetiştirmenin gereği; müzelerin milletler açısından geçmişleriyle olduğu kadar gelecekleriyle de ilişkili bir eğitim, medeniyet, inkılap ve terakkî meselesi olduğu anlatılır. (TM: 45-52)

“*Klasik Abidelerimiz ve Güzel Sanatlar Akademisi*” başlıklı makalede Hisar’ın millî sanat ve mimarî konularındaki önerileri; Hisar’ın gönlünün geçmişte, gözünün ve düşüncesininse gelecekte olması; milliyetçilikle çağdaşlık arasında gözettiği denge; gelecek-yenilik anlayışı ve bu konularda Atatürk’ten ilham alınmasına dönük tavsiyeleri yer almaktadır. (TM: 53-58)

“*Müzelerimiz ve Hamdi Bey I*’de Osman Hamdi Bey’in eğitim hayatı; İstibdat ve taassup karşısında yaşadıkları, müze müdürü olması, müzeciliğe katkıları, İskender lahdinin bir imparatora hediye edileceği haberi üzerine, Osman Hamdi Bey’in bu işin kendisinden istenmesi hâlinde lahdin üstünde intihar edeceğini söylemesi; buna karşılık II. Abdülhamit’in ise “Ben Hamdi Bey’in kırık dökük taşlarıyla, mermer parçalarıyla elçileri aldatırım.” demesi; mektepte Hamdi Bey’in çıplak modelleri meydana koyabilme, heykelleri de binanın cephesindeki hücreler içine koydurma yenilik ve cesaretini gösterebilmesi; Osman Hamdi Bey’in şahsî gayretiyle gün yüzüne çıkardığı tarihî eserler ve o eserleri İstanbul’a getirtme maceraları öykülenir. (TM: 59-65)

Hisar, “*Müzelerimiz ve Hamdi Bey II*” başlıklı yazısında İstibdat idaresince sürgüne gönderilen babasının Osman Hamdi Bey’le birlikte Türk müzeciliğine yaptığı hizmetlerini, kendisine bu konuyla ilgili anlattığı hikâyelerini, Yıldız Sarayı’ndaki tarihî eserleri ve II. Abdülhamit’in bunların kurtlanmaya, bozulmaya, kokmaya başlaması üzerine müzeye kaldırılmalarını emretmesini, müze kataloglarının basılabilmesi için Hamdi Bey’in sansürü atlatabilme çabalarını, II. Abdülhamit’in Almanlara, Amerikalılara, Avusturyalılara, Fransızlara ve İngilizlere verdiği kazı izinlerini; yetenekli yabancılardan müzeler konusunda yararlanılması konusunu; Hamdi Bey’in uğradığı takibatlar ve “şarklı garplı bir şahsiyet” olarak o

zamanda bazılarına biraz fazla alafranga meşrep tesiri yapmasını, Hamdi Bey'in yurt dışında da tanınmış bir ressam olmasını ve eserlerinin bibliyografyasının hazırlanmasının lüzumunu ele alır. (TM: 66-73)

“*Müzelerimiz ve Hamdi Bey III*” başlıklı makalede Hamdi Bey'in âlim, sanatkâr, Avrupâî bir burjuva olarak devrin aristokrasisini teşkil eden zümreye mensup olması; Zülfüyâr'ın asar-ı atikaya bile aleyhtar gibi görülmesinden Maarif Nazırlarının bile müzeyi ziyaretten çekinmeleri, Hamdi Bey'in çıplak heykelleri topladığı ve teşhir ettiği yönündeki jurnaller; bu konuda Saray'ın tutumu; Hamdi Bey'in medenî cesareti ve müteceddit, arkeolog, mücahid kişiliğiyle Hisar tarafından Herkül'e benzetilmesi; Hamdi Bey'in pek çokları gibi II. Meşrutiyet sonrası uğradığı hayal kırıklığı; ölümü üzerine iç ve dış basında çıkan haberlerin “mazimize kayıtsızlığımızı ispat ediyor” olması; Hisar'ın ilmî ciddiyetle, Osman Hamdi Bey hakkında çıkan yazılardaki yanlış bilgilere dikkat çekmesi; Hamdi Bey'in Ayasluğ'dan getirilmiş tarihî Selçukî mezar taşını “Ah! Ben ölünce bunları benim üstüme dikseler!” demesi ve Hamdi Bey'in hatırasının canlı tutulabilmesi için Hisar'ın somut ve detaylı önerileri yer almaktadır. (TM: 74-79)

Mayıs 1936 tarihli bu anı/makalede görüldüğü gibi Abdülhak Şinasi'nin makale deneme, hatıra, fıkra ve incelemelerinin çoğunda bir devir romanı havası ve tadı sezilmektedir. Pek çok yazısında ruha, şiiriyete, duyguya dikkat çeken Hisar'ın bu yazıda Hamdi Bey'in ölümü üzerine hissettikleri ve gazete haberlerini yorumlayışları, *Fahim Bey* ve *Biz* romanının merkezî kişinin ölümü ve ölüm haberleri üzerine hissettikleriyle aynı duyarlıklara işaret etmektedir.

“*Müzeler Müdürü Halil Bey*” başlıklı yazısında Hisar, Hamdi Bey'in kardeşi Halil Bey'in tekaüdü münasebetiyle hissettiklerini, Halil Bey'in müzeciliğe

hizmetlerini ve Halil Bey’e minnet duygularının nasıl beyan edilebileceğini anlatır, kapsamlı bir müze tarifi de yapar. Hisar’a göre müzeler, “Milli servetin bir kısmının iddihâr edilmiş olduğu hazineler; vatanın bir nevi hudutları gibi, en ufak taşları ve en hurda parçaları bile yerlerinden oynatılıp koparılamayacak cepheler; birçok mukaddesatın birikmiş bulunduğu bir saha; hem millî tarihin sinmiş olduğu, hem milletin tarihini aşan beşeri ve medeni bir nevi mabetler!”dir. (TM: 80)

“*Müzelerimiz ve Halil Edhem Bey*” başlıklı yazıda Halil Bey’in müzeyi ihya ve koruma yolunda yaptıkları, ondaki aristokrat ruh ve duruş, o dönemde devleti yıkıma götüren bazı memurlar, Halil Bey’in eserlerinin kısaca tanıtımı; Hisar’ın İstanbul’un mimarî yapılarının tanıtıldığı eserlerin yazılmasına dair isteği ve önerisi, Halil Edhem Bey’in mahcup ve mütevazı kişiliği, müzede kardeşinin ruhunu idame etmeye çalışması, Hisar’ın ondan söz eden bu yazısını yayımlatabilmek için Halil Edhem Bey’den müşkülâtla müsaade alabilmesi konularına yer verilir. (TM: 84-89)

“*Halil Edhem Bey’in Bir Mektubu*” başlıklı yazı, Hisar’ın kendisine sorduğu, bizde müzeciliğin başlangıçları hakkındaki sorulara Edhem Bey’in, cevap olarak yazdığı bir mektuptur. *Türk Müzeciliği* kitabını yayına hazırlayan Turinay, bu mektubun yayınlandığı 1956 yılında Hisar’ın *Türk Yurdu* dergisinin yayın yönetmenliğini yaptığını ve derginin bir sayısını *Müzeler Özel Sayısı* olarak tahsis ettiğini; dolayısıyla mektubu özel sayıyı zenginleştirmek düşüncesi ile orada yayımladığını belirtir. (TM: 90) Mektupta Edhem Bey’in kendisinden söz ettiği “Büyük Beşir Ağa adı ile meşhur olan, Birinci Sultan Mahmud’un Kızlarağası vefatından sonra arkasında, birçok para ve eşya türünde, iki yüz kadar mücevherli eyer takımları ve 800 adet pek çeşitli ve kıymetli saatler” bırakmıştır. (TM: 90-91) Buradaki koleksiyoncu kişilik Büyük Beşir Ağa karakterinin bir benzeri Ali Nizamî

Bey’de görülür. Çeşitli saatlere duyulan merak ise Fahim Bey ve eşi Saffet Hanım’ın evinde karşımıza çıkmaktadır.

“*Tarihi Odalar*” yazısı Hisar’ın, Haluk Şehsuvaroğlu’nun “Sultan Mecit’in tahta çıkışından Atatürk’ün ölümüne kadar süren yüz sene içinde, tarihî hadiselerin geçtikleri odaları” naklettiği *Tarihi Odalar* adlı kitabı üzerine bir deneme yazısıdır. Hisar, Şehsuvaroğlu’nun yazdıklarını “malumatfuruşluktan ve taşâür’den uzak kalan, samimi bir tarif ve hikâye kabiliyetiyle yazdıkları birer şehadet vesikası” olarak niteler. *Tarihi Odalar*’ı okudukça geçmiş zamanlarla hâlin iç içe geçtiği hissine kapılan Hisar, eski bir resim karşısında eski zamanların perdelerini aralar gibi olduğumuzu; resmî tarihler ve hatıraların bizi kendi eski odalarımıza götürdüğünü söyler; hatıraları “zamanın hazineleri” olarak niteler. (TM: 92-94)

“*Kayseri, Kırşehir, Kastamonu*” başlıklı yazı Nihat Sırrı Örik’in aynı adı taşıyan 1930’lu yılların izlenimlerinin aktarıldığı gezi yazıları üzerine bir deneme/inceleme yazısıdır. Hisar bu yazıda Kayseri’deki tarihî eserler üzerine yapılmış çalışmalardan söz eder. Tarihî yapıları korumak için önerilerini sıralar. Hisar’ın, Kayseri’de “Vaktiyle bir eski Kale Mahallesi varmış ki burası bir park olabilir, bir müze mahallesi olabilirken, belediye burasını bir depo haline koymuş ve içine de süprüntü doldurmuş.” sözleriyle hayıflandığı tarihî mekân günümüzde çarşı olarak kullanılmaktadır. Yine Hisar’ın “Kayseri’nin en güzel ve eski Sahabiye’nin duvarı üstünde koskoca bir Singer ilanı asılı bulunuyormuş.” dediği tarihî külliye de günümüzde kitapçılar çarşısı olarak kullanılmaktadır. Yazısında Nihat Sırrı’nın kitabından söz konusu şehirlerin tasvirlerine ait alıntılara da yer veren Hisar, son olarak Örik’in de belirttiği pek çok tarihî binanın kapılarının kapalı oluşuna dikkat çeker. Ciddi bir inkılapçılığın ve milliyetçiliğin icaplarını izah eder. Eski ve millî

olan yapıların muhafazasını önerir. (TM: 95-99)

Boğaziçi Yalıları kitabında yer verilen ve o kitap kapsamında incelemiş olduğumuz bu kitabın ikinci bölümünün ilk yazısı olan “*Bir Boğaziçi Yalısı Müzesi*” başlıklı yazısında Hisar, Boğaziçi medeniyeti fikrini hayata geçirmek üzere Boğaziçi yalılarından bazılarının müzeye dönüştürülmesi düşüncesini işler. (TM: 103-106)

“*Boğaziçi Medeniyeti*” başlıklı yazı, üç İstanbul âşığı Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yahya Kemal Beyatlı tarafından kaleme alınan *İstanbul* adlı eserde yer almış ve Hisar’ın *Boğaziçi Mehtapları* adlı eserine dâhil ettiği ve bizim de o kapsamda incelediğimiz bir deneme yazısıdır. (TM: 107-117)

“*Edebiyat ve Turizm*” başlıklı yazısında Hisar, Tanzimat ve Edebiyat-ı Cedide edebiyatlarında Çamlıca ve Boğaziçi’nin nasıl tasvir edildiğini, İstanbul için bu “nakâfi edebiyat” karşısında İstanbul’u her yönüyle anlatan eserlerin azlığını ve bunlara duyulan ihtiyacı, pek çok yabancı yazarın “İstanbul güzelliklerinin propagandasını” yapan birçok romanlar yazdıklarını, İstanbul’u tanıtmak için 1923’te Saffet Atabinen tarafından kurulmuş olan Türkiye Turing Kulübünün önemli hizmetlerde bulunduğunu ve turizmin geliştirilmesi için neler yapılması gerektiğini anlatır. (TM: 118-123)

“*Yalıların Sonuncuları*” Hisar’ın diğer eserlerinden *Boğaziçi Yalıları*’nda yer verdiği yazılarından. Yazar, bu anı/denemede yok olmaya yüz tutmuş yalıların hüznünü yaşar, bu yalıların hangi yollarla tahrip ve yok edildiklerini ve yine hangi yollarla korunup yaşatılabileceğini anlatır. (TM: 124-127)

“*Anadoluhisarı’nda Köprülüler Yalısı*” başlıklı yazı da *Boğaziçi Yalıları*’nda yer alan yazılardandır. Bu anı/denemede Köprülüler Yalısının tarihçesi hakkında bilgiler verilir ve bu yalının bir yalı-müze olarak geleceğe taşınması

önerilir. (TM: 124-132)

“*Madalyonlar: Yalılar*” başlıklı yazıda Hisar, birer kimlik ve ruh hâli yüklediği tanınmış bazı yalılardan söz eder. Üslûpçu bir tavırla yalıları tasvir eder. O yalılardaki yaşantıları, yalıların çocukluğunda taşıdığı anlamı ve şiiriyetini anlatır. Geçmişî canlı tutmanın ve unutmamanın sırrının, onu derin yaşamakta saklı olduğunu ileri sürer. (TM: 133-138)

“*İstanbul Sevdalıları Ne Diyor?*” başlıklı yazısında Boğaziçi medeniyeti düşüncesi doğrultusunda bu iş için layık görülecek yapıların muhafazasını, bazı yerlerde inşaat çalışmalarının men edilmesi gerektiğini savunur. (TM: 139, 140) Bu yazıda da dikkat çektiği gibi Hisar, anı/denemelerinde muhatapları olarak aydınlara, yöneticilere, bürokratlara, İstanbul halkı gibi toplumun pek çok kesimine seslenir.

“*Boğaziçi Yalılarına Dair*” başlıklı denemede yazar, yalıların hususiyetleri olduğunu; onların bir tabiatın, iklimin, an’anenin, imanın ve zevkin şuurlaşmış eserleri olduklarını; hatıralar ve hayaller yuvası olduklarını; yanlış idarî tedbirlerin bu yalıların mevcudiyetini mahvettiğini anlatır. Hisar, hatırladığı kıymetli on yalının adlarını sıralar ve bunların yalı-müzelere dönüştürülmesi temennisini dile getirir. (TM: 141-146)

Kitabın üçüncü bölümü “*İçimizdeki Müze*”nin ilk yazısı “*Madalyonlar: Kapılar*” Hisar’ın tarihî, sosyolojik, psikolojik, dinsel, ekonomik, siyasî ve dilsel alanlarda, kapılar üzerine kaleme aldığı özgün bir denemesidir. Eski Türk mimarîsinde saçaklar ve azametli kapıların emniyet hissi uyandırması; eski umumî binaların saltanat kapılarının üzerine yazılan manzumeler, darbimeseller ve ayetler; mezarlık kapılarının üstlerine yazılan ayetler, mahallelerin ismini alan veya mahallelere isimlerini veren “Mevlanakapı” gibi kapılar, çocuk dünyasında nice

güzel hayaller uyandıran “Bahçekapı”, “Yalıkapı” gibi kapı isimleri; İstanbul’a da isim olan kapı “Dersaadet”, iç içe muhtelif ve mahrem kapılar, haremlik ve selamlık kapıları, vükela konaklarının tokmaksız ve zilsiz sanki sağır ve dilsiz büyük araba kapıları; yalıların kara tarafındaki sokak kapıları ve rıhtıma açılan deniz kapıları; talihli olup binaları yıkıldıktan sonra müzelerde, camekânlar içinde asılmış duran mutena kıymetli kapılar; kendi hayatımız ve maneviyatımızda çok yer tutmuş hususî kapılar; çocukluk evimizin, hülya bahçemizin, leylî mektebimizin kapıları; kapı kelimesinden türemiş kimi kelimeler, deyimler ve deyişler; “Tövbe Kapısı, Kapı yapmak Bab-ı Hümayun, Bab-ı ali” gibi hükümet dairelerine de “kapı” denmesi, yüzümüze kapanmış kapılar, evimizin ta yatağıımıza kadar davetini sunan sonuncu selamet kapısı, Yunus Emre’nin “kul oldum...” dediği kapı, Hisar’ın bu denemesinde ele aldığı başlıca konulardandır. (TM: 136-155)

Hisar, “*Madalyonlar: Anahtarlar*” başlıklı anı/denemede ve *Geçmiş Zaman Köşkleri*’nde, “*Çocuklar ve Oyuncaklar*” başlığı altında bir çocukluk rüyasına yer verir. Yazar, rüyasında kıymetli madenlerden yapılmış ve nice zenginliklere kapı aralayacak anahtarlar arasından sanatı simgeleyeni “ateş kesilmiş kandan” oluşmuş anahtarı tercih eder. (TM: 156-157)

“*Madalyonlar: Eski Bir Köşk Ziyafeti*” başlıklı anı/denemede çocukluğunda birkaç mevsim geçirdiği köşklerinin, çocuk ruhunda bıraktığı izleri anlatır. Zamanın, köşkte olduğu gibi duygularında da yaptığı etkilere ve değişikliklere şaşar. Yokluğa karışmakta olan eski zaman köşkleri karşısında içinde, akrabalara duyulan türden bir merhamet, muhabbet ve hürmet duyar. (TM: 158-163)

“*Gölgeler: Rüyalara*” başlıklı anı/denemede rüyalara daha bir “mana ve kıymet” atfedilen Osmanlı’nın son, kendisinin ise çocukluk döneminde uyku ve rüya

ile olan münasebetlerinden söz eder.

Hisar'ın “*Gölgeler: Piyano Sesleri*” başlıklı denemesi *Bahar ve Kelebekler* tadında özgün bir anı/öyküdür. Boğaziçi'ni seyreden yalılarında piyano çalan Çerkez anneannesini hayal eden ve o zamana duyduğu özlemle anneannesine seslenen yazar, o anda aklından ve kalbinden geçenleri anlatır. Çocuk, üç dört ay sonra öleceğini hayal etmekte, ölüm ve yokluk hissi karşısında “ruhunu doyuracak bir şiir ve tedavi edecek bir ilaç” aramaktadır. Yazıyı kaleme aldığı kırklı yaşlarda ise emellerinin bir sabun köpüğü gibi söndüğüne ve artık hiç inanmadığı o geçmiş zevklerin mevcut olduğu zamandan gönlüne yağın duygulara vurgu yapar. (TM: 170-174)

Türk Müzeciliği kitabının sonunda “*Ek*” başlığıyla verilen ve 1933'te yayımlanmış olan “*Bizde Müzeciliğin Başlangıçları*” başlıklı makale, aynı kitabın başında yer verilen ve 1956'da değişikliklerle “*Müzelerimizin İlk Zamanları*” başlığıyla ikinci kez yayımlanan metnin ilk hâlidir. (TM: 177-184)

1.3.4. Anı/Biyografileri

İstanbul ve Pierre Loti

Hisar'ın anı/biyografilerinden ilki olan *İstanbul ve Pierre Loti* 1958'de yayımlanmıştır. İki kitap/bölüm olarak düzenlenmiş eser, yirmi dört yazı ve bir yazı listesinden oluşmaktadır. Abdülhak Şinasi'nin *İstanbul ve Pierre Loti* kitabının YKY baskısının ön kapağında “Bütün Yapıtları-Roman” kaydı düşülmüştür. Basım hatası gibi gözüken bu durum aslında kitabın içeriğini, “anı/deneme” nitelemesinden daha layıkıyla yansıtmış olmaktadır. Çünkü kitapta Pierre Loti¹⁹ üzerinden aslında Balkan

¹⁹ “Fransız deniz subayı olan ve daha çok Doğu dünyasına ilişkin olarak yazdığı roman ve diğer türlerdeki eserleriyle tanınan Pierre Loti'nin asıl adı ‘Julien Marie Viaud (1850-1923)’dur. Fransa'nın Rochefort kentinde Protestan bir çevrede doğdu. 16 yaşında Brost şehrindeki Deniz Harp Okuluna

Harbi, I. Dünya Harbi ve Kurtuluş Savaşı yıllarının matbuat ve siyaset cephelerinden bir panoraması çıkartılmış, âdeta dönemin bir romanı kaleme alınmıştır. Bu eser aynı zamanda Mütareke Dönemi anıları olarak da okunabilir.

Mütareke ve Millî Mücadele Dönemi, *İstanbul ve Pierre Loti* adlı biyografide, Yahya Kemal'in kökü maziye dayanan şiiri *Yahya Kemal'e Vedâ* adlı biyografik eserde, Ahmet Haşim'in insanî portresi de *Ahmet Haşim: Şiiri ve Hayatı* adlı biyografide denilebilir ki kitapların merkezî konuları olmuştur.

Kitapta, Abdülhak Şinasi'nin yaptığı pek çok açıklamadan, asıl gayesinin Pierre Loti'yi anlatmaktan ziyade Loti üzerinden İstanbul medeniyetini unutturmamak ve Mütareke yıllarında yaşananları Loti'nin kalemi vasıtasıyla Avrupa kamuoyuna duyurmak olduğu anlaşılmaktadır. (İPL: 7-12)

Hisar, "*İstanbul'a ve Pierre Loti'ye Dair Bu Kitap...*" başlıklı önsöz niteliğindeki ilk yazısında, bu kitabın çok yönlü bir İstanbul veya Pierre Loti monografisi olmadığını; Pierre Loti'nin eserlerinin hayatla sıkı bir bağı bulunduğunu, üslûbunun şiirsel olduğunu, güzelliklerin faniliğinin hüznünü taşıdığını, Loti'nin dünyanın en büyük seyyahlarından biri olduğunu, kitaplarında yer alan bütün iklimlerin birer şahsî hatıra iklimi olduğunu, Loti'nin "milliyetinizi ve medeniyetimizi hemen yegâne müdafii görüldüğü günlerde" kendisini ne kadar sevdiklerini; bütün Avrupa'nın, Osmanlı'nın aleyhinde olduğu ve onun parçalanması için uğraştığı zamanlarda bir tek Loti'nin "ruhumuza sâdık bir ruhla, doğrudan doğruya mevcudiyetimizi ve tarihi medeniyetimizi, samimî bir sanatkâr kalemi ile" savunduğunu; eserlerinin artık kendi kültürümüze karıştığını ve İstanbul'un tarihine

girdi. Babası belediye katibi idi. Zimmetine para geçirdiği için 15 yıl hapse mahkum oldu." (Çetin, 2010: 81)

mal olduğunu belirtir.

Hisar'a göre Loti'nin *Aziyade* romanı aynı zamanda İstanbul füsununun methiyesidir; o, yüksek bir kültüre sahip gördüğü Türk kadınlarının özgürlüğünü arzulamaktadır. Loti, eserleriyle memleketimizi ve medeniyetimizi Batı'ya tanıtmaktadır. Hisar, Loti'nin farklı zaman ve mekânlarda değişik isimler kullanmasını da hüsnüniyetiyle “biraz çocukça bir huy” olarak niteler. (İPL: 25)

Hisar, Loti'nin İstanbul'da bulunduğu zamanlarda Servet-i Fünûn topluluğundan Halit Ziya, Cenap Şehabettin, Tevfik Fikret, Mehmet Rauf, Safveti Ziya ve Hüseyin Cahit gibi isimlerin ondan uzak durmalarını İstibdat idaresinden almış oldukları tecrübelerle izah eder. (İPL: 30) “*Müslüman ve Osmanlı Duygulu Pierre Loti*” başlıklı yazıda yaptığı hatırlatmaların, Loti'nin romanlarından bahsetmek için değil, bize ait fikirlerinin samimiyetlerini izah için olduğunu vurgular. (İPL: 31)

Hisar'ın Fransız yazara yönelttiği övgüler birkaç yönden önemlidir. Bu övgüler, Hisar'ın iyi bir kalemde hangi nitelikleri arayıp gördüğüne ve kendi sanatında nelere önem verdiğine ışık tutar niteliktedir. Hisar, Loti'nin sanatı için gayet incelmış bir sanat, der. Onun, eserlerini, ancak kendi ihtiyacını duyduğu şekilde yazdığını, müşterilerinin alakalarını kazanmak için tasviplerini beklemediğini belirtir. Loti, mazide kalanlara acır, muttasıl geçen zamanların hüznünü duyar; ruhu, hakikatten ziyade hayale açılır. O, hayatta daima güzel ve eskinin hukukunu veren bir düşüncenin feylesofu değilse de şairi sayılmalıdır. O, Avrupalı olduğu hâlde eski saffetli hayat kaidelerini imha eden maddî telakkiyi beğenmez, sevmez; faniliğin ıstırabını duyar; Şark'ın şiirine, İslamiyet'in şefaatine, Türk diyarının tahayyül, tevekkül ve huzur iklimine erer gibidir. Loti'deki İstanbul medeniyeti de hülya, vecd,

istiğrak, itikat ve dua diyarıdır. Loti, yol yapımı için feda edilen geçmiş zaman köşklerinin acısını duyar; Fatih'in kaleleri önünde Robert Koleji için yaptırılan binalara kızar; o zamanki Müslüman ve Osmanlı Türk medeniyetinin hukukunu müdafaa eder; Batı'nın haksızlıklarını kavrar. Bu arada içeride kozmopolitlerin ve bazı sathî dindarların öfkesini, dışarıda ise Rumların, Ermenilerin, Bulgarların, Sırpların düşmanlıklarını üzerine çeker. Bir piyesini oynattırmak için çağrıldığı Amerika'da Müslüman olduğu şayiası bile yayılır. (İPL: 31-35)

Sonuçta Hisar için Loti, ırken Fransız, ruhen Türkleşmiş, Türk medeniyetine hürmeti olan, Osmanlı Devleti'ni büyük Şark medeniyetinin asilzade varisleri olarak bilen, Osmanlı'yı yüksek bir medeniyetin sahipleri olarak takdir eden ve ruhunun kanaati ile Osmanlı'ya taraftarlık eden birisidir. Loti'nin yazarlık anlayışı “daima hayatının bir ruznamesi tarzında gündelik hatıralarını yazmakla hazırlamış olduğu roman, hikâye, seyahatname, düşünce ve hatırat mahiyetindeki kitaplar” kaleme almaktır. (İPL: 36, 43)

Batı'ya karşı yazıları ile Millî Mücadele'yi savunan Loti'ye, gerek Osmanlı'nın son döneminde, gerekse yeni Meclis tarafından, yazarın teşrifatı seven kişiliği de dikkate alınarak büyük bir alaka gösterilir. İstanbul'a sonuncu gelişinde Sultan Reşat kendisiyle görüşür. Padişah onu Mecidiye Köşkünde ağırlamayı arzular; fakat Saray görevlileri buna izin vermez. Bundan müteessir olan Sultan daha önce “hiç kimseye yapmadığını bildirerek, saatini altın kordonu ile birlikte hâtıra diye” Loti'ye gönderir. Kendisine bir ev kiralanır. Eve, Saray'dan abartılı eşyalar gönderilir. Evin hazırlanması için bir de Saray hademesi görevlendirilir. Hisar'ın duyduğuna göre bu ev Fatih Belediye Reisi Kalpakçıkoğlu Rifat Bey'in konağı imiş. Zamanın en güzel tanınmış sesli hâfızları ve Hâfız Cemal sabahleyin erkenden

gelirler, yandaki camide esselat verirlermiş. Loti’ye Saray’dan her gün iki güğüm süt ve ayrıca yoğurtlar gönderilirmiş. Konağın önünde bir de nöbetçi polis memuru vazife görürmüş. (İPL: 53)

Loti’yi “Harbi Umumîden bir sene evvel ve Balkan Harbinden sonra” 1913’te İstanbul’a gelişinde kendisi için yapılan karşılama merasiminde, rıhtımda büyük bir kalabalık ve birçok polis karşılar. Meydanda yeşil yapraklı büyük saksılar, yerlere dizilmiş halılar vardır. Vapuru karşılamak için padişah ve şehzadeler tarafından gönderilen paşalar, murahhaslar, imamlar, dervişler, Arap softaları Loti’nin yolunu gözlemektedir. O gece kendisinin şerefine bir mehtap âlemi tertip edilir; kendisini, Bulgar kundakçılarından muhafaza eden gece nöbetçisi de sabaha kadar etrafı dolaşır; Kadir gecesinde Yenikapı Mevlevîhanesi Şeyhi, Loti’yi iftara davet eder. (İPL: 60-64) Loti, İstanbul’a İttihat ve Terakki tarafından, müdafaanameleri dolayısıyla teşekkür ve minnettarlıklarının kendisine bildirilmesi için davet edilmiştir. (İPL: 67) Bu seyahatinde Aziyade’sinin mezarını yanlış mezarlıkta arayıp bulamayınca birden bire kendisinden hiç beklenmeyen haysiyet kırıcı şeyler yazar, memleketi telin eder; fakat daha sonra birilerinin yardımıyla Aziyade’sinin mezarını bulunca sakinleşir. (İPL: 67- 79)

Hisar, Loti’den övgülerle söz ederken sırası geldikçe bazı kuşkularını, tespitlerini ve eleştirilerini de sıralar. Loti’nin İstanbul’a gönderdiği mektuplardan matbuat âleminde pek bahsedilmemesi bu mektupların bulunamamış ya da kaybolmuş olabileceklerini, Loti’nin muhtemelen Désenchantées’lere mektuplar yazmış olması gerektiğini (İPL: 38); Loti’nin Don Juan karakterini ve Türkçeyi bilmediği hâlde “Türkçeyi bilirim” demesini (İPL: 41) hatırlatır. Hisar, bir müsteşrik yazar olan Loti’nin bazen de “menfaatlerimizi müdafaa sadedinde sarahaten muzır ve

haksız bir iddiada” bulunabildiğini belirtir. Hisar, aleyhinde suikastlar hazırlandığı duyulan Loti’nin kaleminden daha fazla istifade edilemeyişin nedenini, dönemin yönetici ve aydınlarının beceriksizliğine bağlar. Desteklerini alamadığı yöneticilerden yakınıdır. (İPL: 93, 94)

Hisar, “*Pierre Loti Aleyhtarlığı-I*” ve “*Pierre Loti Aleyhtarlığı-II*” başlıklı yazılarında onu maziperestlikle itham edenlerden, onun için “güzel yazıyor ama züppe” diyenlerden; yıllar geçtikçe Loti için düzenlenen “şükran ve tes’id gününün” yavaş yavaş unutulmasından; Loti’nin “kadınlarımızın inkılabı gölgesinde” muhafazakârlıkla itham edilmesinden yakınıdır. Hisar bu yazılarından ikincisinde dönemin yazar ve şairlerinden Tevfik Fikret, Ahmet Şuayp, Celâl Nûri, Yakup Kadri, Burhan Câhid, Abidin Daver, Hâlid Ziya, Adnan Adıvar, Ahmet Hamdi Tanpınar ve bazı gruplar ile şahısların Loti hakkındaki görüşlerinin kritiğini yapar. Hisar, yazısının bu kısmında yer verdiği bazı ayrıntılar dolayısıyla edebiyat tarihine, edebî tenkide ve portre yazılara yaklaşır. Bu kritiklerden en göze çarpanı belki de “Ben ki dikkati ilahlaştırdım.” sözünün sahibi Tanpınar ile ilgili olanıdır. Hisar, Tanpınar’ın “Loti nereye giderse oranındır.” sözüne karşın, “Biraz dikkat etmiş olsa” Aziyade’nin Loti’nin yegâne aşkı olduğunu görecekti, der. (İPL: 123)

Yazıları, Balkan Harbi sonrası sansüre uğrayan Loti, hem Fransa’nın Şark’taki çıkarları için hem de Osmanlı’nın selameti için Osmanlı’nın I. Dünya Savaşı’na girmemesi yönünde bir çaba içinde görünür. Hisar, Halit Ziya’nın anı kitabı *Saray ve Ötesi*’nden alıntılarla İttihatçı Talat ve Enver Paşaların 1914’te Merkez-i Umumîdeki İttihat ve Terakki erkânı ile hep birlikte “Kapitülasyonları ilga etmek ve Kızıllema’ya varmak için Almanlarla işbirliği yapmaya ve müştereken harbe girmemize” karar verip, bu kararı nasıl uyguladıklarını anlatır; İttihatçıları

gâfiller olarak niteler. (İPL: 75-79)

I. Dünya Savaşı'nda Loti, kendi memleketine karşı savaştığı hâlde Osmanlı savunuculuğunu sürdürür. 10 Aralık 1920'de basın âleminden otuz kadar üye Pierre Loti Cemiyetini kurmaya teşebbüs eder. Bunun için düzenlenen toplantıya Abdülhak Hamit, Hamdullah Suphi, Yahya Kemal, Celâl Sahir gibi şair ve yazarlar ile Ahmet İhsan, Velid Ebuuzziya, Kâzım Şinasi gibi basın mensupları yer alır. Toplantıda 23 Kânunisânî gününün “Pierre Loti Günü” olarak adlandırılması kararlaştırılır. Loti'nin Türkiye lehine çıkan sesinin savunulması ve duyurulmasına ve bu cemiyetin Veliaht Mecid Efendi'nin himayesi altına girmesine karar verilir. Aynı gün Loti şerefine söylenecek hitabe için, işgalci Fransız generaline karşı “*Kara Bir Gün*” yazısını kaleme almış olan Süleyman Nazif seçilir. Süleyman Nazif, Loti için kaleme alacağı yazısında bazan başkalarına duyurmak istediklerini Loti'ye hitaben söyler bazen de Loti'yi büsbütün unuttur gibi olur; sadece kendisinden bahseder. (İPL: 80-85)

1919'da İzzet Melih, kendisinin Fransızcaya adaptasyon olarak çevrilen *Sermed* isimli romanı için Loti'den bir önsöz kaleme almasını ister. Loti, cevabî yazısında Türkleri savunduğu için Fransa'da uğradığı itibar kaybından; Ermeni, Rum hücumlarından ve aldığı tahkir mektuplarından söz eder. (İPL: 87) Türkiye'de de Loti'ye, çok daha hafif de olsa, bazı eleştiriler söz konusudur. Ali Kemal bir gazete beyanında, Avrupa'da lehte propaganda yapması için yetkililerce Loti'nin memleketine gönderilen Doktor Nihat Reşad hakkında o, “16 bin Franklık çeki alarak kapağı Paris'e attı” derken bazı gazeteler de Loti için “İttihatçı Herif” diye yazar. (İPL: 90)

1921'de 71 yaşındaki Loti, Rochefort'taki evinde felç geçirmiştir. Artık evinden çıkamadığı gibi dışarıya da nadiren çıkmaktadır. Ankara Büyük Millet

Meclisinden bir heyet Loti'yi ziyarete gider. Heyetin içinde Müfide Ferit Hanım da bulunmaktadır. Müfide Ferit (Tek), Loti'ye, kendisine hediye olarak getirdikleri halının, ona layık olmamakla beraber, “ana ve babası Rumlar tarafından öldürülmüş öksüz çocukların mahza Loti'ye hediye olmak üzere örmüş oldukları bir halı” olduğunu belirtir. Müfide Hanım, Loti'ye bir de Mustafa Kemal'in el yazısıyla yazılmış bir mektubunu getirdiğini söyler. (İPL: 100, 101)

Sevr'e karşı duygularını dile getiren Loti, Lozan'ın imzalanmasından önce ölür. İsmet Paşa, Lozan delegasyonundan Ahmet İhsan'ı Loti'nin cenaze törenine gönderir. (İPL: 104)

Türk Ocağı da ölümünün 100. yıldönümü münasebetiyle Pierre Loti'nin hatırasını hürmetle anmak üzere bir mesaj yayımlar. (İPL: 116)

Hisar, kitaptaki son yazıda 1952'de Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu başkanı Reis Saffet Atabinen'in yardımlarıyla kurulan ikinci Pierre Loti Dostları Cemiyetinden söz eder; yeni cemiyetin tesisi hakkında detaylı önerilerde bulunur. Cemiyete tabîi azalar önerir ve bunları Pierre Loti üzerine kalem oynatmış ya da onunla dostluk kurmuş isimlerden seçer. Hisar'ın burada kişi isimlerinden, yer teminine, yapılacak çalışmalardan kurulacak uluslararası ilişkilere varan önerileri, onun roman kahramanlarından hayalî işler için her ayrıntıyı düşünen ve defterlerle işler yürüyormuş gibi o dünyayı hayata geçiren Fahim Bey'in idare yeteneğini hatırlatır. (İPL: 131-134)

Pierre Loti'nin kişiliği, kimliği ve niyeti konuları, Loti isminin duyulduğu Osmanlı'nın son yıllarından günümüze kadar tartışılmalıdır. Loti romanları, makaleleri ve el ilanları ile Türklerin savunucusu gözüken hem Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde hem de millî mücadele yıllarında devleti idare edenler,

pek çok yazar ve şair Loti'yi, Türk davasını savunurken sesinin daha gür çıkması ve Avrupa'da Türklerin haklarını savunması için desteklemiş, onurlandırmıştır. Bununla birlikte o yıllardan günümüze kadar Loti'ye kuşkuyla bakanlar veya ondan dolayı da olsa zarar görmekten endişelenenler olmuştur. Günümüzde ise Loti'nin bazı mektup ve günlüklerinin tercümesi ile konu farklı bir boyut kazanmıştır.²⁰

Yahya Kemal'e Vedâ

Hisar'ın anı/biyografilerinden ikincisi olan *Yahya Kemal'e Veda* 1959'da

²⁰ “Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, Fransa’da düzenlenen bir müzayedede Loti’nin mektuplarını satın aldı. Araştırmacı yazar Erdoğan Alkan, Loti’nin günlüklerini inceleyerek onun bir Türk dostu değil, savaş yıllarında bölgede Fransız çıkarlarını korumakla görevli bir ajan olduğunu ortaya koydu. Loti’nin 1915 tarihli günlüğünde şu ifadeler yer alıyor: ‘Bir anlaşma sağlanması, İstanbul’un teslimi ve düşmanlıkların son bulması için Cenevre’deki Türkiye Konsolosluğu aracılığıyla Fransız Hükümeti ve Türkiye arasında gizli entrikalara girişiyorum.’ ” (Çetin, 2010: 83, 84)

Çetin, makalesinin devamında Loti’nin ajan oluşuna bir başka kanıt daha gösterir. Eserlerinden hareketle Loti’nin asıl niyetinin Türkiye’yi bir Fransız sömürgeci yapmak olduğunu, Türk-Rus Savaşı’nı körükleyerek Türkleri Fransa’ya mecbur etmeyi hedeflediğini, fırsatını bulunca Türkleri aşağıladığını, Loti’nin oryantalist bakış açısının tipik bir temsilcisi olduğunu, Türk insanını gönüllü aptal köleler olarak gördüğünü, Türk evlilik anlayışını eleştirdiğini, Türk dostu olmadığı gibi İslam dostu da olmadığını, büyüklük saplantısı içinde hasta ruhlu bir Don Juan tipi olduğunu, bir medeniyet misyoneri olduğunu, evlenilecek değil eğlenilecek kadınlar olarak gördüğü Türk kadınına aşağılık, ahlaksız, özgürlükten yoksun zavallı bir yaratık olarak gördüğünü anlatır. Loti’nin romanlarındaki tiplerin de “Aziyade” tipleri gibi “millî, manevî, şahsî değer yargılarından yoksun, kişiliksiz, yabancı erkeklere gönüllü birer cariye olarak hizmet vermekten hoşlanan, hatta bunu bir şeref vesilesi sayan sefih ve Türklükten çıkmış orta malı” kadın tipler ve sömürge efendileriyle gönüllü işbirliği yapan “milliyetsiz, kişiliksiz, salak” işbirlikçi tipler olduğunu metinlerinden alıntılarla anlatır. (Çetin, 2010: 84- 124)

“*Loti’nin Türklere Bakışı ve Edebiyatçılarımızın Yorumu*” başlıklı makalesinde İnci Enginün; Tevfik Fikret, Ahmet Haşim, Halit Ziya, Ömer Seyfettin, Yahya Kemal, Yakup Kadri, Nazım Hikmet, Sadri Ertem ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi isimlerin Loti’nin düşünceleri ve sanatı hakkındaki kanaatlerine yer verir; bugünden bakılınca ise sadece tarihî bir değeri bulunan Loti’nin “Türklerin tek tük de olsa dost sesine ihtiyaç duydukları günlerin ihtiyacına cevap vermiş bir romantik yazar” olduğu sonucuna ulaşır. (Enginün, 2000: 400-416)

yayınlanmıştır. Eser, on yedi yazıdan oluşmaktadır. Kitaptaki önsöz mahiyetindeki başlıksız giriş yazısında Yahya Kemal'in sanatı ile ilgili olarak nükte, mizah, şiiriyet, mükemmeliyetçilik (tashih, tadil ve kema), latife ve hiciv konularına temas edilir.

“Paris’te Gençlik Zamanları” başlıklı yazıda 1905’te yirmi yaşlarındaki Yahya Kemal’in müsrifliğinden ötürü Paris’te muntazaman para sıkıntısı içinde görünmesi; Quartier Latin’de temas içinde bulunduğu edebî çevre ve bu muhitin Yahya Kemal’e tesiri; şairin Paris’teki zamanlarında içinde bulunduğu vehimli edebî hava ve düşünce atmosferi; Yahya Kemal’in, şiirlerinde, Tevfik Fikret’in sesinin çıkmasından imtina etmesi; kendisini etkileyen Verlaine, Baudelaire, Jean Moreas gibi şairler; dokuz sene soluduğu Paris havasından sonra Yahya Kemal’in millî bir Türkçe ile yazması ve “hem en milli hem en Avrupakârî şiirleri” vermesi konuları ele alınır. (YKV: 9-14)

“Türk Ocağı’nda Yahya Kemal” başlıklı yazıda Yahya Kemal’in 1911 Haziran’ında kurulan Türk Ocağının muhtelif odalarında edebiyat bahislerinde uzun izahatlar vermesi; Fransızca ve Türkçe şiirler okuması; düşüncelerini anlatması; Cenab Şahabettin, Rıza Tevfik ve Süleyman Nazif’in Yahya Kemal’in şiiri hakkındaki kısmen küçümseyici sözleri; Türk Ocağının, Yahya Kemal’in şiirlerini ve düşüncelerini olgunlaştırdığı bir yer olması; Yahya Kemal’in Paris’te edindiği “Bahr-ı Sefid” fikrinin zamanla “milli tarihimizi daha candan okumaya koyulmaya, düşünmeye, duymaya, anlamaya ve anlatmaya başladığı zaman, daha sonra, milli kültürümüzün bu mevzusunu da” benimsemesi konuları ele alınır. (YKV: 15-18)

“Yahya Kemal’in Bazı Sözleri” başlıklı yazıda onun şairlik şöhretini kazanmaya başladığı ilk gençlik zamanlarından beri söylediği bazı güldürücü fıkralara, müskit cevaplara ve nükteli sözlerle, *“Bazı Manzum Lâtifeleri”*nde onun

Mallarmé gibi müşkülâtlı ve latifeli, Victor Hugo gibi eğlenmek maksatlı kaleme aldığı bazı mısra ve beyitlerine yer verilir. (YKV: 19-26)

“*Şiir ve Tarih*”te Yahya Kemal’in Paris’te École Libre des Sciences Politiques’de hocası tarihçi Albert Sorel’in dersleriyle tarihi, milliyetçi bir şuurla düşünmeye başlaması; ırken Yahudi Fransız tarihçi Türkolog Léon Cahun ile tanışması; Yahya Kemal’in gençlik yıllarında şiirinde “Divan-ı eş’ar tarzında, İmparatorluğumuzun azametli zamanlarının muhtelif devirleri, tarihi olayları yaşayan kahraman ruhlu insanların simalarını duyuran bir tarih kitabının resimleri gibi bir albüm nevinden” düşünmesi; Yahya Kemal şiirlerinin Türk kültürü ve tarihi bakımından taşıdığı önem anlatılır. (YKV: 29-32)

“*Şairin Yetmiş Beşinci Yılı*”nda Yahya Kemal’in velüd olmadığı söylenmesine rağmen, aslında mükemmeliyete varmak endişesiyle yazmış olduğu pek çok mısralarını feda ettiği; böylece ilk gençliğinin hemen bütün şiirlerini inkâr ettiği; daha sonra ise maziperestlik ve Yunanperestlikle itham edildiği; matbuatın bazı sinsi ve imzasız hücumlarına maruz kaldığı ve şairin safi halis şiire bağlı olduğu belirtilir. (YKV: 33-35)

“*İstanbul Semtlerinde Aşk Duyguları*”nda Yahya Kemal’in Ahmet Haşim’le birlikte birer aşk şairi olmaları; şairin dehasının sadece gönül ilhamının mes’ud ve şatır bir neticesi değil; aynı zamanda dikkatli bir zihnin ameliyesi neticesi görünmesi; Yahya Kemal’in bu tarz şiirlerinde aşkın vakarlı söz götürmez fermanının önüne geçilmez eski büyük şairlerin, bize duyurmaya çalıştıkları bir nevi humma gibi olması; şairin İstanbullu bir nükteye, şiveye ve üslûba ermiş olması; İstanbul mahallelerinin onun şiirleriyle birer aşk hatırasına dönüşmesi konuları anlatılır. (YKV: 36-39)

“*Edebiyat Üstadı Yahya Kemal*”de onun, şair olmanın yanı sıra bir edebiyat müderrisi ve bir edebiyat münekkidi sayılması gerektiği; “dil haznesindeki her kelimeyi, mücevher tartan bir servet hazinesinin kilidini açan müstebid bir üstadı gibi” olduğu; Yahya Kemal’in hakkında söylendiği gibi, sırf dilinin parlaklığı yüzünden parnasiyen addolunamayacağı; onun ilk şiirlerinden beri dilinin hissî ve ruhî duyulduğu konuları ele alınır. (YKV: 40-45)

“*Kitaplarının Basılması Meselesi*”nde Yahya Kemal’in şiirlerinin “kendi ismini taşıyan, mânasızca 24 Şiir ve Leyla serlevhalı ve sonuncu sahifesinde ‘Bu şiirler Yahya Kemal’in muhtelif mecmualarda çıkan yazılarından iktibas edilmiştir.’” ibaresiyle basılmasından duyduğu üzüntü; bu kitabın gelirinden Yahya Kemal’in istifade ettirilmemesi; oysa şairin eserlerinin basılması işinin millî kültürümüze ve millî zevkimize bir hizmet sayılması gerektiği; kitaplarının ayrı birer mimarîsi olduğu; hatta dillerinin bile birer hususiyetleri bulunduğu ve eserlerinin “Yahya Kemal Külliyyatı” kaydı ile basılmasının gerekliliği vurgulanır.(YKV: 46-50)

“*Kendi Gök Kubbemiz*” ve “*Eski Şiirin Rüzgârıyla*” başlıklı yazılarda şairin aynı adı taşıyan eserlerinin kısa tanıtımları yapılır, şairin öyküleri ve Yahya Kemal’deki klasik olma arzusu söz konusu edilir. (YKV: 51-57)

“*Yahya Kemal’in Gazellerini Okurken*” başlıklı yazı, kitabın Yapı Kredi Yayınlarındaki baskısında ilk kez editör tarafından tematik ilgi gözetilerek kitaba dâhil edilmiştir. Yazıda, kadim Şark şairlerinin gazel türüne yaklaşımları; gazeli bir eşya sandığı gibi görmeleri ve aynı kafiyeleri kullanarak muhtelif hisleri bir araya getirmeleri; Yahya Kemal’in Paris’ten daha bitirilmemiş bir iki manzume, bitirilmiş iki üç gazelle döndüğü zaman, âdetâ bir tarikat icazeti almış gibi, “Goethe’nin garplı kafası ile bir şarklı olarak, şarklı bir divan tanzim etmek istemesi gibi” kendisinin de

bir Garplı kafası ile Garplı bir divan tanzim etmek sevdasına düşmesi ve bu yolla hâlis şiirler yazacağına inanması; öte yandan en basit itirazlar ve tenkitler karşısında bile neşesinin kaçması; Yahya Kemal'in gazellerinin bazı hususiyetleri ve kusurları; sonuçta şiirleriyle “eski zaman mucizesiyle, eski musikînin edasıyla, eski eserlerin ahengiyle, eski kelimelerin manâları, eski an'anelerin tadları, eski hatıraların ruhlarıyla, bütün bu eski zamanları yaşıyor ve bu eski zamanın gazellerini canlandırıyor, söyletiyor ve duyuruyor” olması ele alınır. (YKV: 58-66)

“*Rubaileri ve Rubâî Tercümeleri*”nde Yahya Kemal'in yine Ömer Hayyam ve Mevlana gibi geçmiş zaman şairlerinin an'anelerini sürdürerek yaptığı tercümeler ve yazdığı rubailer değerlendirilir. (YKV: 67-68)

“*Yahya Kemal'in Nesirleri*”nde şairin düzyazılarıyla pek milliyetçi ve pek kültürlü bir mütefekkir olarak görülmesi ve eserlerine de bu doğrultuda önem verilmesi gerektiği; gazete ve dergilerde yer alan nesirlerinde kullandığı bazı müstear adları; şair ve yazarların Komünizm propagandasına kapıldığı zamanlarda onun bu hareketlere hiç kapılmadığı; millî buhranlar karşısında da milliyetçi ve mücadeleci bir muhafazakâr görünebildiği ve yazıya aktarılmamış anı/fıkralarının kayıt altına alınmasının gerektiği dile getirilir. (YKV: 69, 70)

“*Bir Gün, Vasiyet Eder Gibi...*” başlıklı yazıda Hisar, tahminen 1937'de şairle bir karşılaşmasında uzun ömür dileklerinde bulunup ona, “*Rindlerin Ölümü*” şiirinin “Ölüm âsûde bahar ülkesidir bir rinde;” mısralarıyla başlayan kıtasının mezar taşına hakkedilmesinin uygun olacağını söylemesi; Yahya Kemal'in de Hisar'a cevaben yanındaki dostu Sait Paşazade Kemal Bey'e “Dediği Doğru. Ben ölünce mezarımın üstüne bu kıtayı hakk ettirmeli!” demesi ve şairin bu arzusunu daha sonra bir mektupla Necmettin Halil Onan'a bildirmesi anlatılır. (YKV: 71)

“*Son Zamanları, Ölümü ve Cenazesi*” başlıklı yazıda şairin son zamanlarındaki hissiyatı; yakın dostu Asım Sönmez’e şiirlerini ikmal için “Allah’tan bir yıl daha ömür vermesini” dilediğini söylemesi; o günlerde kendisini ziyarete gelenler; ölümünden bir gün önce şair Baki ile ilgilenmesi ve “Allah’adır tevekkülümüz, itimadımız!” mısralarını okuduktan sonra uykuya koyulup bir daha uyanmaması; İstanbul’un şairin cenazesine iştiraki ve İstanbul Üniversitesinde yapılan cenaze konuşmaları; şairin vasiyetine uyularak Rumelihisarı’na defni; “Yahya Kemal’in iz’anlı, irfanlı, îmanlı ve vicdanlı şair diye kendisine yaptıkları” muhteşem ve müessir cenaze merasimi ve orada yapılan dualar; Ekrem Hakkı Ayverdi’nin ikazı üzerine üç defa tekbir getirilmesi; geçmiş yılları duyuran eski hâtıraları ve bugünkü hatıraların Yahya Kemal’e hüznle veda edişleri anlatılır. (YKV: 72-77)

Ahmet Hâşim: Şiiri ve Hayatı

1963 yılında yayımlanan *Ahmet Haşim: Şiiri ve Hayatı* yirmi üç yazıdan oluşmaktadır. Hisar, “*Galatasaray’da Ahmet Hâşim*” başlıklı yazısında kendisiyle birlikte Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’in de öğrenci oldukları Galatasaray’da on dokuzuncu asrın son ve yirminci asrın ilk birkaç yılında geçen öğrenciliklerini anlatır.

Haşim, babasının mutasarrıflığı dolayısıyla bulundukları ve kendisinin doğduğu, çocukluğunu geçirdiği Bağdat’tan 1891’de İstanbul’a gelmiştir. O zamanlarda mektepte Haşim’in kavgacı, biraz yaramaz hatta biraz taşralı bir hâli vardır. Hisar onun titizliklerine sabretmekte, Haşim de arkadaşına karşı hiçbir infial göstermemektedir. *Şi’r-i Kamer*’in on beş yaşındaki şairine Galatasaray Mektebi’nde “Şair Haşim” denilmektedir. Arabî hocaları, onun meşhur Âlûsizâde ailesinden

olduğunu öğrendikten sonra Haşim’e soru sormadan not olarak 10 puan vermeyi bir gelenek edinmişlerdir. Tevfik Fikret, ikinci sınıfta Haşim’in lisan ve imla hocalığını yapmış; Haşim, dördüncü sınıfta edebiyat hocası Ahmet Hikmet’ten fikirle şiir yazılamayacağını, ancak güzel kelimeler ve ahenkli kafiyelerle “mantığın haricinde bir edâ ile hakiki şiir” yazılabileceğini öğrenmiştir. Haşim, o yıllarda Fransızca öğrenebilmek için de büyük bir cehd ve gayret göstermiştir. (AHŞ: 7-12)

“*Şi’r-i Kamer*” başlıklı yazı Haşim’in aynı adlı şiiri üzerine biyografik bir inceleme yazısıdır. Hisar, şairin on beş yaşında başlayıp yirmi ikisinde ikmal ettiğini düşündüğü bu şiiri hakkında bütün şairlerimizin arzu ve tahayyül ettikleri “tam bir ay şiiri” demektedir. Hisar’a göre Haşim, şairlerin emsalsiz bir surette yazmak isteyip de hiçbir gün yazamadıkları eseri yazmaya muvaffak olmuştur. Abdülhak Şinasi, Haşim’in asıl şiir cevherini bulmak için, yaptığı cehd ve ısrarı bir sihirbazın mucizesine benzetir. (AHŞ: 14-18)

Abdülhak Şinasi, “*Leziz Arkadaşımızın İlk Edebiyat Zamanları*” başlıklı yazısında aktardığı bazı hatıralarla Haşim’in alınganlık, gülünçlük ve tuhaflık gibi kimi insanî yönlerine ışık tutar. Hisar, okul arkadaşında bir eski zaman adamı hâli görmektedir. Haşim, Edebiyat-ı Cedide’den, Fransız Akademisini takliden yapılan yeni üye kabulü konuşmasının, bazılarınca beğenilmemesi üzerine topluluktan uzaklaşmış ve Edebiyat-ı Cedide’nin o günden sonraki toplantılarına katılmamıştır. Daima tezatlar içinde kalan Haşim, Edebiyat-ı Cedide şairleri arasından bir tek Cenab Şahabeddin’in bazı mısralarını, pek ziyade beğenmektedir.

Haşim, bazı hususiyetleriyle de acemi ve beceriksizdir. Hisar’a göre Haşim trafikte, karşıya geçmesi gerektiğinde, otomobillerin üstüne hücum ettikleri korkusuyla, ruhunu Allah’a emanetle meydana atılıp koştuktan başka çare

olmadığına kani bir hâl almaktadır; öte yandan Abdülhak Hamit’in bazı mısralarını gülmek için hatırlayabilmekte veya arkadaşı Hisar’la zamanın gazete ve mecmualarında hiç beğenmedikleri ve pek tuhaf buldukları yazılarla şiirleri okuyup katıla katıla gülebilmektedir. (AHŞ: 19-23)

“*Göl Saatleri*”nde Haşim’in şiirlerinde şaşırtma üslûbuna önem verdiği; titiz şairlik çabasıyla şiire yenilik getirip lisanda bir terakkî hamlesi yaptığı, şiirinin edebiyatta bir zirve olduğu; Haşim’in Şeyh Galip, Abdülhak Hamit ve Cenab Şahabeddin’in temsil ettiği bir geleneğin sanat nüktesine dayandığı; Haşim şiirinde asıl gözetilenin musiki olduğu; Haşim’in kendi etrafındaki maddî muhitten ayrılıp gönlünde kendisi için hakikat olan bir belde yaratabilen güçlü bir sanatkâr derecesinde olduğu; bazı tenkitlere küfrederken bazı tashihleri saygısıyla karşıladığı; o zamanlarda bilhassa Fransız yazar Henri de Régnier’i beğendiği; zamanın basın âleminin nitelikli sanat eserlerini ve sanatçıları ihmal ettiği ve toplumun sanatkârları, şairleri yalnız bıraktığı konuları dile getirilir. (AHŞ: 24-29)

“*Şairin İşşaları*” başlıklı yazıda Ahmet Haşim’in *Göl Saatleri*’nin kitap olarak basılması üzerine *Akşam* gazetesinde yer almış bir haber/yazı aynen aktarılır. Hisar’a göre bu yazı, Ahmet Haşim’in ilhamı ile kaleme alınmış ve onun söylenilmesini istediği şeyleri ihtiva etmektedir.

“*Ahmet Haşim’e Hücumlar*”da şair hakkında gençliğinde delilik şayiası çıkması; yalnız başına bir sanatkâr olarak kaldığı ve sosyalist olmadığı için ona çatılması; edebiyat âlemindeki münekkit yoksunluğundan dolayı Haşim’in şiirini anlamanın güçleşmesi ve bu yüzden şairin haksız tenkit ve tezyiflere maruz kalması; neticede Haşim’in anlaşılması ve Mithat Cemal gibi bazı muharrirlerin şairin şiirlerini kıymetsiz, nesirlerini ise daha makul görmesi anlatılır. (AHŞ: 32-38)

“*Piyâle’nin Birinci ve İkinci Tab’ı*” başlıklı yazıda Hisar, Haşim’in şiir kitabının ilk baskısında yer alan, şaire layık görmediği noksanlıklardan yakınıır. Şaire yöneltmiş eleştiriler karşısında Haşim’in tercihlerini savunur. Haşim’in sanatını över ve görüşlerini bazı mısralarla destekler. *Piyale* ’nin ikinci baskısının tükendiğini belirtir. Okurların tenkitlerinin nispeten azaldığını; kitaptaki baskı hatalarının da kısmen bile olsa tashih edildiğini söyler. Kitaptaki ilavelerden ve Haşim’in ilk kez kendi “nam ve sîtinden” bahsedişine değinir. (AHŞ: 39-44)

“*Ahmet Haşim’in Mensur Eserleri*” başlıklı yazıda kimi şairlerin aksine Haşim’in şiirdeki başarısını nesirlerinde de gösterebildiği; şairin kültür, zevk ve şiirinin nesrinde de kısmen bile olsa mahfuz olduğu; Haşim nesrinin ince, zarif, nükteli, sanatlı, işlenmiş, kadife gibi yumuşak ve açılmış çiçekler gibi olduğu; gazeteler için kaleme aldığı yazılarını bile pek çok kişiye okutup tashih ettirdiği belirtilir. (AHŞ: 45-49)

“*Memuriyetler, Maaşlar, Para Buhranları*”nda Haşim’in Galatasaray’dan mezun olduktan sonra ailesinin yanında bulunmadığından ve devamlı bir memuriyet bulamadığından ötürü yaşadığı maddî sıkıntılara dikkat çekilir. Hisar’a göre belirli sürelerle memuriyetler, mütercimlikler yapmış olan Haşim, kendisinin Araplığından bahsedilmesi ihtimalinden bile teessür duymaktadır. Şair, kendisine teklif edilen Fransızca muallimliği görevini de milliyet tartışmaları yüzünden bir hakaret gibi telakki etmiştir. Mektep dostları arasında hakkında hasisliğine dair söylentiler yayılan şair, hiçbir şekilde Hisar’a öğrencilerinden söz etmezmiş. Yazıda şairin bediiyat ve esatir muallimliğine tayini, banka memurluğu, gazete muharrirliği ve Fransızca muallimliği; sanat mütehassısı azalığı yapmış olması konularına da yer verilir. (AHŞ: 50-53)

“*Şairin Şikayetleri*”nde Haşim’in bir vesile ile neden yıllardır kendisine layık bir makamın verilmeyişinden şikâyet etmesi anlatılır. Kendisinin de tıpkı Paul Verlaine gibi istihfaf edildiği düşüncesini taşıyan Haşim, tutunamamanın hüznünü yaşarken bir yandan da gururuyla kendi şiiriyle teselli duymaktadır. Şair, bütün eski zaman şairleri ile kendisi arasında bir yakınlık duymakta; kendi talihiyle onların mukadderatı arasındaki benzerlikleri anlatmak istemektedir. Hisar’a göre Haşim, gizli gururundan ötürü başkalarının kendisine acımalarına hiçbir zaman razı olmamıştır. Şiirinin anlaşılmamasından ve değerinin bilinmemesinden yakınmıştır. (AHŞ: 54-57)

“*Şairin Mahallesine ve Kahvehane Arkadaşlarına Bağlılığı*” başlıklı yazıda Haşim’in, oyunundan ayrılmak istemeyen bir çocuk gibi, son saniyesine kadar durup, sonra koşarak vapura yorgun argın yetişmeye çalışması; Kadıköy’ndeki apartman dairesi hayatını “o zamana kadar geçirdiği sâdelik hayatı içinde ihtimal ki, karyolası bile bulunmayan bu odanın yoksul halini bir nevi lüks gibi” telâkki edebilmesi; birçok kereler güya ister ve teşebbüs eder gibi olduğu hâlde Kadıköy’ü’nü ve oradaki apartmanını bir türlü bırakamaması; bu muhitine varmakla bir nevi “matbuat âleminin hummalı dedikodularından uzaklaşmış, mahalle arkadaşlığı, âsude, sakin, masum, biraz çocukça bir muhite erdiğine, burjuva bir nevi ‘*O Belde*’ye kavuştuğuna kanaat getirmesi”; Ahmet Haşim’in tabiatını ve hayatını anlamak için, onun tamamıyla edebiyat harici lâübalı birtakım kahvehane arkadaşlarının refakatlerine ihtiyaç duyduğunun anlaşılması gerektiği; Haşim’in yüksekliğinin, inceliğinin ve nadirliğinin “lâayık olduğu kadar duyulmamış ve sevilmemiş şiirinde, bu şiirin musikîsinde ve bunların ilahî taraflarında” olduğu anlatılır. (AHŞ: 58-62)

“*Ahmet Haşim’in İki Şahsiyeti*”nde şairin ciddiyet, alınganlık, laubalilik,

gurur, gösteriş merakı, haksızlığa varan övgü ve yergileri; kendisiyle baş başa kaldığında ise dışarıdan duyulan melali ve olgunluğu anlatılır. (AHŞ: 63-66)

“*Bir Akşam Hâtırası*”nda, Hisar’ın şimdiden öleceğini bilen ve ölen insanın yalnızlığını duyan Haşim’i hasta yatağında son kez ziyaret etmesi; bir önceki ziyarette Haşim’in birçok dostlarının kendisini unutmuş ve bırakmış olmalarından yakınması; mazide arkadaşlarını kırmış ve onları birer birer uzaklaştırmış olan şairin ölüme giderken, bir ecnebî gazetesinde hakkında yazılmış bir makaleyi muhafazası için Hisar’a teslim etmeye çalışması; Haşim’in yaklaşan ölümü üzerine, Abdülhak Şinasi’nin insanlara karşı içinde hissettiği acıma ve merhamet duyguları; ölümün kaçınılmazlığı karşısında şair Haşim’in duyduğu şefkat ihtiyacı; Hisar’ın “büşbütün şahsî ve mahrem bir yuvadan mahrum olan Haşim’in böyle deryadil, açık, saffetli, basit, iptidaî, sade bir muhit bulmak ihtiyacını ve Kadıköyü’nde bulduğu bu muhite merbutiyetinin kolay anlaşılmaz sebeplerini” sezer gibi olması konularına yer verilir. (AHŞ: 67-73)

“*Dostumuzun Garip Huyları*”nda Haşim’in mütemadiyen mübalağa ederek yalan söylemesi, darılıp barışması, affedip mazur sayılması bazen de yalan ve iftira ile icraata geçmesi; bunlarla birlikte iftira ettiğini veya yalan söylediğini öfkesi yatışınca itiraf etmesi; kuşkuculuğu, asabî ve mythomane kişiliği, Hisar’ın anlayış süzgecinden geçirilerek anlatılır. (AHŞ: 74-78)

“*Aşk ve İzdivaç Buhranları*”nda çocukluğunda pencereden gördüğü kız çocuklara âşık olmaya başlayan Ahmet Haşim’in defalarca teşebbüs ettiği, fakat ancak ölümünden kısa bir süre önce resmî nikâha dönüşebilen bir evlilik gerçekleştirebilmesi; önceki başarısız evlenme teşebbüslerinde geçirdiği kıskançlık buhranları, asab hastalığı, aşağılık duygusu ve cimrilik kaygısı; bir defasında,

annesini acûz bulduğu bir hanımdan kaçması; cebine yemesi için pişmiş uskumru koyan kayınvalide adayının kızını, annesinin bu davranışı yüzünden terk etmesi; Hisar'ın kendisi hakkında “en çirkin, en acemi, en biçare (...) bir Kürt kızına benziyor” dediği bir kız için, şair Haşim'in “Evet, doğru, ben bilmeden nasıl bir tesirle, psikolojikman yahut fizyolojikman hep bu kızlara düşkün oluyorum!” cevabını vermesi; tezatlar içinde yaşayan şairin ya sevdiği kadınlardan kaçmak ihtiyacı duyması ya da derhal bir şehvî mana tahayyül etmek tesellisinden başka hiçbir imkân bulamaması; son zamanlarında doktorların şairin kalbinin yorulmaması için kendisine en evvel aşkı men etmeleri ve böylece Haşim'in, hayalin tesellisinden bile mahrum kalması ve Haşim'deki hayata bağlılık hissinin bilhassa aşktan gelmesi konu edilir. (AHŞ: 79-85)

“*Ölüm Karşısında Ahmet Haşim*”de şairin hususiyetlerinden soyaçekimle devraldığı fazla yemek iptilası, oburluk sarhoşluğu, arada sırada kil yemeyi âdet edinmesi ve bunu Ruşen Eşref'e de tavsiye etmesi; hastalığında büsbütün çocukluğuna dönmüş gibi her verdikleri ilaca karşılık men edilen şeylerden yemek istemesi; hastalığında dahi vücudunun dinç, çevik ve hamarat gözükmemesi; son günlerinde bile zekâsının daima hazır, dinlenmiş olması; öfkeli anlarında da kuvvetinin büsbütün artmış görünmesi; aşksız ve yalnız geçen hastalığında doktorların ona ancak bir yıl ömür biçmeleri anlatılır. (AHŞ: 86-90)

“*Şairin Ölümü*”nün konusu, Ahmet Haşim'in son günleridir. Hisar'a göre arkadaşının çocukça gözlerinde aynı zamanda şeytanî bir yön de hissedilmektedir. O, akranları içinde çok okuyan ve umumî kültüre en çok sahip olanlardan birisidir. Hayatında hep en iptidâî insanların refakatinden hoşlanmış ve bunu aramıştır. O basit insanların sohbetlerinde, kendisinin mahrum olduğu bir sükûnet bulmuştur.

Sözleriyle ekseriyetle isteyerek, bazen de istemeyerek insanı güldürmüştür.

Haşim, başından ve ruhundan, şiirin cevherini koparıp çıkarabilmek için amele gibi çalışan bir şairdir. Haşim, benimsediği şiir anlayışı doğrultusunda, anlaşılması için bir zevk ve kültüre ihtiyaç duyulan saf şiir yazdığından, yeterince anlaşılmamıştır. Hisar’a göre Haşim’in şiiri empresyonist ve sembolisttir. Haşim, şiiri her şeyin üstünde sevmekte ve nar-ı beyza hâline gelmiş mısralar istemektedir. Bunun için de nice ıstıraplar çekmiştir. O zamanki şairler arasında Abdülhak Hamit ve Yahya Kemal’le birlikte en çok sevilen şairlerden olan Haşim’in musikisine kimse erişememiştir. O, asıl şair mizacına malik olan adamdır.

İlk kitabı *Göl Saatleri* ilk zamanlarda çok az övgü almış; hatta şair bazılarınca “kurbağa şairi” olarak nitelendirilmiştir. Kıymeti, ancak o öldükten sonra bilinmiş; şöhreti tanınmış; şiiri takdir edilmiştir. Hep yalnız bırakıldığından şikâyet eden Haşim, hasta yatağında “tıpkı vaktiyle Tevfik Fikret’in yapmış olduğu gibi, hastalığından kalkınca nasıl başka bir adam olacağını, başka bir ömür süreceğini” dile getirip, dostlarının gösterdikleri muameleye karşı mahcubiyetini ifade etmektedir. Hisar’a göre ölümünden dokuz on gün evvel şairin yüzü, tıpkı ölümünden bir gün evvel Ahmet Kutsi Tecer tarafından alınan fotoğraftaki gibi “büsbütün bir ölü yüzü, fakat hârikulade parlayan ve ölümün geldiğini görürken hayata bakan iki gözle bir ölü yüzünden daha müteessir bir şey” olmuştur. (AHŞ: 91-98)

“*Dört Beş Hâtıra*” başlıklı yazıda Haşim’in doktorların kendisine biçtikleri ömürden üç ay daha fazla yaşaması; ölümün eşiğindeki şairin ölüm okunan çehresi; Namık Kemal ve Süleyman Nazif gibi son ana kadar canlı, işleyen dimağı; sağlığında gözlerindeki şeytanîlik ve çocuksuluk; Araplığı ve Türkçeyi sonradan

öğrenmesi; akrabalarının çoğunu Arap oldukları için sevmemesi; hatta akrabalarının hatırlarını saymaması; ruhen Türk olmasına rağmen Yahya Kemal ve Peyami Safa gibi bazı şair ve yazarların kendisinden “Arap Haşım”, “Ya Seydi” diye söz etmeleri; Hamdullah Suphi’nin, Türk Ocağı Merkez-i Umumisi Reisi sıfatıyla imzaladığı izahnâmelere rağmen, ırkçılığın her yandan duyulması; kendisinin de bir Fuzulî, Ruhî-i Bağdadî ve Naîma gibi Türkçe yazdığı için Türk şairi bilinmesinin gerektiği; Haşım’ın, zamanının dinî itikatlarına ne iştirak ne de itiraz etmemesi; şairin mahlûkatın talihsizliklerine müteessir oluşları; hasta yatağında nezaketen kendisine gönderilen çiçek buketini bir uğursuzluk gibi görüp, ölüme gönderilecek çiçeklere benzetmesi ve birkaç gün sonra 3 Haziran 1933’te ölmesi; ölümünden önce hastalığının humması içinde Ahmet Hamdi Tanpınar’ın kaydettiği “şairlerin en garibi öldü,” mısrasını söylemesi konu edilir.

Hisar, bu yazısının sonunda bütün bunları hep “Haşım’i tanıyanların şehadeti altında, onun okuyucuları için birer dosta yazılmış mektuplar gibi yazdım. Ötekilerinin bilmediklerinin bir kısmını yazmayı da fazla bulmadım.” kaydını düşer. (AHŞ: 99-107)

Hisar, “*Şairin Kâinatı*”nda Ahmet Haşım’ın “*Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*” başlıklı poetikasının layıkıyla anlaşılmamasından yakınır. Şairin şiirlerinin yeterince takdir edilmeyişini de anlaşılmamalarıyla ilişkilendirir. Haşım’ın bundan başka iki yazısında daha şiir hakkında bazı görüşlerini ifade ettiğini belirten Hisar, hayali harekete geçirmeye daha müsait olan “ay”ın Haşım şiirindeki yeri; şiir âlemini kurmak için Haşım’ın hakikate devamlı hayali karıştırmak istemesi ve şiirde bir nevi irrealizm araması; şairdeki bakma, görme ve gösterebilme istidadı; şiir âleminin sınırlı ve hususî oluşu; az sayıda motifleri tekrar etmesine ve dar bir kelime

hazinesiyle resim çizmesine rağmen, güya bir musiki dinletiyor gibi etkileyici olması; bazılarının tasvir ettiği göllerin tamamen millî ve manzaralarının mahallî olmadığı yönündeki iddialarına karşın şiirlerindeki görüntülerin, hafızalarımıza nakşolunma başarısı göstermesi; benimsediği edebî anlayış ve üslûbu üzerinde “muttasıl balını yapan bir arı gibi” ısrarla çalışması; nihayet Türk edebiyatına “orijinal yani nev-i şahsına münhasır bir bahçe, bir iklim” getirip kendi adıyla anılacak saatler kazandırması konularını ele alır. (AHŞ: 108-114)

“*Ahmet Haşim’in Şiirleri*” başlıklı yazı, Haşim’in şiirlerinin aynı adla topluca yayımlanması üzerine şairin poetikası ve safi şiir anlayışı hakkında, Hisar’ın, Ahmet Haşim’in ölüm yıldönümünde yaptığı konuşmalardır. Hisar, bu yazıda kendisinin de şiir, şair, edebiyat, sanat, medeniyet, lisan ve kuşak sorunları hakkındaki bazı görüşlerine yer verir. (AHŞ: 115-120)

“*Ahmet Hâşim’i Yâd*” başlıklı yazı Hisar’ın şair hakkında çeşitli yazılarında dile getirdiği kanaat ve tespitlerinin özetle tekrarından oluşan bir yıldönümü anma konuşmasıdır. (AHŞ: 121-123)

“*Ahmet Haşim’in Canlı Hâtırası*”nda Haşim’in eserinin büyüklüğünün ölümünden sonra daha iyi anlaşıldığı; daha önce dikkatlerin üzerine çekildiği karakterinin, artık eserinin önüne geçemediği ve onu örtemediği; samimiyetinin ve duyduğu gibi söylemesinin onun mazereti sayılması gerektiği konuları ele alınır. (AHŞ: 124-127)

“*Bazı Mektupları*” başlıklı son yazıda Ahmet Haşim’in Abdülhak Şinasi’ye göndermiş olduğu altı mektuba yer verilir. Bu mektuplarda şairin iş bulamaması, para sıkıntısı çekmesi, çekingenliği, gururu, düştüğü bazı zor ve komik durumlar, Yahya Kemal’le çekişmesi anlatılır. Yazıda, şairdeki vefa duygusu da dikkat

çekicidir. (AHŞ: 128-132)

1.3.5. Antolojileri

Geçmiş Zaman Fıkraları

Hisar, *Geçmiş Zaman Fıkraları* adlı antoloji ve anı/deneme niteliğindeki eserinde yer verdiği fıkralarda, bir yönü ile tarihin eksik kalmış yanını başka bir deyişle “insanı” konu edinmektedir. Tarihe not düşme tarzındaki çoğu nükteli ve mizahî olan bu fıkralarda, dönemin sosyal, siyasal yaşantısına ve farklı insan tiplerine dair pek çok ayrıntı bulunmaktadır. Hisar’ın yazarlık çabası biraz da o hakikatleri unutturmamaya dönüktür.

Bu antolojide Hisar, bir yandan kronolojik sıra gözetirken bir yandan da dönemin önde gelen yöneticileri ve yazarları etrafında bir tür antolojik tasnif çalışması yapmış; söz konusu anı/fıkraları kitaplaştırmıştır. Antolojinin son kısımlarında özellikle dönemin siyasetçileri, şairleri ve yazarları hakkındaki fıkralar, bazen tarihe bazen de edebiyat tarihine malzeme olacak nitelikteki anılardan oluşmaktadır. Tarihin ve edebiyat tarihinin yeterince yer vermediği insan unsuruna en çok bu son fıkralarla yer verilmiştir. (GZF: 124-176)

Hisar’ın anı/denemeleri arasında da gösterilen *Geçmiş Zaman Fıkraları* (1958); “*Evvel Zaman İçinde*”, “*Sultan Hamit Zamanları*” ve “*Meşrutiyet Zamanları*” başlıklarıyla üç bölüme ayrılmıştır. Bu kitap özü itibarıyla bir fıkra seçkisidir. Kitabın “*Geçmiş Zaman Fıkraları*” başlıklı önsözünde Hisar, ebcet hesabıyla tarih düşme sanatının “*Geçmiş Zaman Adamı*” için neler ifade ettiğini ve bu sanatın nasıl millî bir an’aneye dönüştüğünü; geçmiş zaman şairlerimizin şiirlerini birer latife kabilinden yazmayıp “veliler, evliyalar, peygamberler gibi duyulmak” istemelerini ve divanlar tertip ettikçe yazılmadık şey kalmadığını; yazılı edebiyat

kadar şifahî edebiyatın da bir zamanlar ilgi gördüğünü; dinî metinlerin de birer sanat eseri gibi okunduğunu; hanendelerin, nüktedanların, sazandelerin, dalkavukların ve maaşlı nedimlerin eski hayatın birer parçası olduğunu hatırlatır.

Hisar, bu kitapta yer verdiği fıkraların bir kısmını bazı kitaplarda okuduğunu, bir kısmını ise başkalarından duyduğunu; bunların geçmiş zamanlar ile kendi yaşadığı zamanların birer portresi olduğunu ve mazinin birer minyatürü sayılabileceğini belirtir. (GZF: 7-9)

Kitabın birinci bölümüne de ad olan “*Evvel Zaman İçinde*”, tarihî nitelikteki on iki kısa fıkra barındırmaktadır. Sultan Selim, Sultan Mahmut, Sultan Mecit, Sultan Aziz; Hâlet Efendi, Fuat Paşa ve Ali Paşa’yla ilgili olan bu fıkralar kıssadan hisseler barındıran, eski tarz ve zevkte bir mizah üslûbuna sahip ve bazısı şathiye niteliğindeki nükteli metinlerdir. Şiirde kafiye tutkusu, cahillerle birlikteliğin zorluğu, kuralsızlığın neticeleri, başkasının işine karışmanın neticeleri, Yeniçeri zulmü ve zorbalığı, kadın zekâsı, insanların nankörlüğü gibi konuların işlendiği bu fıkralarda zor duruma düşme komiği, alaya alayla karşılık verme ve yakınlık alaya alma durumları söz konusudur. Bu fıkraların bir kısmında da manilerdeki doldurma mısralar gibi hazırlayıcı ve etkili başlangıç cümlelerine yer verilir. Kitapta yer verilen diğer fıkralar da genellikle tarihî niteliklidir ve tarihe düşülen notlar hükmündedir.

“*Sultan Selim Zamanı*” kısmında gayrimüslim tebaanın zenginliği, III. Selim zamanında resme gösterilen ilgi, hazırcevaplık, duyarlık, yalanın çekiciliği, dalkavukluk müessesesi, beşik ulemalığı ve zamandan şikâyet konuları; “*Sultan Selim’e Dair*” kısmında Padişah’ın saflığı ve müteredditliği, devlet bürokrasisindeki ikilik, Yeniçeri zorbalığı, Padişah’ın hilmi, kötü idarecilerin zimmetlerine mal

geçirmesi, III. Selim'in uğradığı hakaretler, yöneticilerin Yeniçerilerle anlaşmaması, Padişah'ın vasıfları, hal'i ve katli konuları; "*Sultan Mahmut'a Dair*"de Padişah'ın cülusu, Fransız analığı rivayeti, kayığı, tebdil gezintileri, yönetim yılları, hakkındaki bazı rivayetler ve dönemin köşkleri konu edilir.

"*Halet Efendi*" fıkrasında Hisar'ın yazılarında ender rastlanan bir nihilist tip çizilir. "*Sultan Mahmut'un Bir Gayesi*"nde Padişah'ın yenilik çabaları, "*Padişahın Yanındaki Hafıye*"de Padişah'ın etrafındaki ihanet çemberi, "*Hâlet Efendi'nin Bir Sözü*"nde Hâlet Efendi'nin hazır cevap oluşu, "*Mürai Bir Din Taassubunda Hâlet Efendi'nin şahsî menfaatine düşkünlüğü ve tuhaf riyakârlıkları*", "*Hâlet Efendi'nin Yeniçeri Ocaklığı*"nda Halet Efendi'nin padişahı taşrada çıkarttığı sözde isyanlarla uğraştırması, "*Sadrazam Benderli Ali Paşa*"da Doğu geleneğine uygun olarak temize çıkarılan bir padişahın yanına, kara vezir rolünde Hâlet Efendi'nin ön plana çıkartılması ve resmî tarihin sorgulanması söz konusudur. (GZF: 18, 38)

"*Sultan Mahmut Zamanları*" bölümünde geçmiş zaman alışkanlık ve söz sanatlarından biri olan "*Tarih Düşme Merakı*"na, "*Sururi'nin Mecmua'sı*"na, "*Yeniçeri Ocağı'nın İlgası*"na; "*Moniteur Ottoman*"da roman kişisi Fahim Bey'in arşivcilik merakını hatırlatan bir üslûpla 1832'de tesis edilen Fransızca gazeteden ve onun yazı işleri müdürlüğüne atanan şahıs ile ilgili bilgilere, "*Delilik Rahatlığı*"nda bu deliliğin kolaylığına sığınan bir akıllıya, "*Kalender Köşkü*"nde Padişah'ın sancağa gösterdiği hürmete yer verilir.

"*Sultan Mecit'e Dair*" kısmında "*Padişahın Buhranı*" fıkrasında bazı hanedan an'aneleri, "*Ne Ordu Ne Donanma*" başlıklı fıkrada Kaptan-ı Derya'nın idam korkusuyla emrindeki donanmayı Mısır'a teslim etmesi, "*Tanzimat-ı Hayriye*"de ve "*Légion d' Honneur Nişanı*"nda Osmanlı padişahlarındaki tutum değişiklikleri,

başkalarına nişanlar veren padişahların Fransa'dan nişan kabul eder hâle gelmesi, “*Şahbaz*”da Sultan Mecit’in güzellik hayranı olması, “*Padişah Düşüncesi*”nde halktan yükselen şikâyet seslerinin mızıkalı askerlerle bastırılmaya çalışılması, “*Doktor ve Padişah*”ta geçmiş zamanların kuvvetli devlet gelenekleri yüzünden doktorun dokunamadığı Padişah’ı gereği gibi muayene edilemeyişi ve ilk olarak bir ecnebî hekimin bu duruma itiraz etmesi anlatılır.

Antolojinin “*Sultan Mecit Zamanları*” kısmında “*Devlet Kavgaları*” başlıklı fıkrada imparatorlukların eski zamanlardaki haşmetleri ve büyüklük gösterileri içindeki çarpışmaları, “*Yoksulluk*”ta eskilerin yadigârlara kıyamayıp düştükleri komik durumlar, “*Koca Hüsrev Paşa*” da kimi eski zaman insan tipleri ve yeni askerî muameleler, “*Bir Eski Zaman Zarfı*”nda toplumsal sınıflar arasındaki uçurum, “*Mehabet-i Devlet*”te devletin heybeti için, gülmesini yirmi gün tutup zor durum komiği yaşayan bir geçmiş zaman valisi; “*Kallavi’nin Kurtardığı Baş*”ta bir zamanlar aşırı yenilikçi görüldüğü için tutuklanan Mehmet Emin Rauf Paşa’nın daha sonra sadrazam olması, “*Kırım Harbi Zamanı*”nda İstanbul’un işgaline dair yaşanan endişe; “*İsmail Paşa’nın Çubuğu*” ve “*Cennetlere Giden Sadrazam*”da Osmanlı devlet sisteminde bir anda parlayıp yine bir anda sönebilen talih yıldızı, iltifatlar ve mevkiler ele alınır. Eser, “*Zamaneden Şikâyet*”le diğer birkaç bölümde olduğu gibi yine bir şairin kendi devrinden şikâyet ederek söylediği bir beyitle sonlandırılır. (GZF: 49-64)

“*Sultan Aziz’e Dair*” bölümünde “*Sultan Aziz*” başlıklı fıkrada padişahın gösteriş ve horoz dövüştürme merakı, seçiciliği ve gururu, “*İntihar Etmeliydi!*” fıkrasında kaderin bir cilvesi olarak ileride intihar ettiği iddia edilecek olan Sultan’ın, Almanlara esir olan III. Napolyon için “Bu nasıl hükümdar ki, bu zillate tahammül

yerine damarlarında akıtacak kanı yok mu?” demesi; “*Sultan Aziz’in Gururu*”nda II. Abdülhamit’in, kendi cülusundan sonra Ahmet Midhat Efendi’ye “*Üssi İnkılap*”ta tekebbüründen Sultan Aziz’in huzurunda yeri kırk defa öptürmesi ve kimseyi “sîmâyı hümayuna” nazar ettirmedigini yazdırtması, “*Sultan Aziz’in Hal’i*”nde Sultan’ın Feriye Sarayı’ndaki intiharı, “*Sultan Aziz Şarkısı*”nda ise bu şarkıya ağlayanlar anlatılır.

“*Fuat Paşa’ya Dair*” bölümünde eskiyi ve yeniyi diğer bir tabirle alaturka ile alafrangayı Hisar’ın merkezî roman kişileri gibi şahsında birlikte gösterebilen Tanzimat adamı Keçecizade Fuat Paşa; “*Aralarındaki Fark*” fıkrasında Sultan Aziz’in üç sadrazamından biri olan Fuat Paşa’nın ağzından kendisinin pratikliği, Ali Paşa’nın dikkatli ve tedbirli oluşu, Rüştü Paşa’nın ise önce kendisini garantiye alan tedbirciliği, “*Vapur Meselesi*”nde Fuat Paşa’nın medenî cesareti, “*III. Napolyon’a Cevap*”ta Paşa’nın hazırcevaplığı ve protokolü idare tarzı, “*En Kuvvetli Devlet*”te çöküşü öncesinde Osmanlı’nın durumu, Paşa’nın “*Harem Davetleri*” ve “*Padişaha Karşı Israr*”ı, Paşa’nın kalbi ve türbesi hakkında birer fıkra yer verilir.

“*Ali Paşa’ya Dair*”de Paşa’nın borçlu olarak ölmesi; “*Babilâli’nin Vakarı*”nda devlet adamı adabı ve devlet an’aneleri, “*Padişah ve Sadrazam*”da Sultan Aziz tenkidi ve Padişah’ın Avrupa çekincesi, “*Sadrazamın Çaresi*” fıkrasında Ali Paşa’nın Rus sefirine danışıp aksi yönde hareket etmesi, “*Âli Paşa’nın Bir Talihsizliği*”nde Paşa’nın muharrir Ziya Paşa’yı adam yerine koymamasının neticesi, “*Âli Paşa’nın Ölümünden Sonra*”da Sultan Aziz’in tam kurtuldum derken tahttan indirilmesi, “*Ziya Paşa’nın Vicdan Azabı*”nda “*Zafername, Tahmisi ve Şerhi*” şairinin, hicvettiği Ali Paşa’nın kabrine gidip af dilemesi anlatılır.

“*Sultan Aziz Zamanları*”nda o devirdeki “*Tarih Düşme Zevki*”, Şair Kazım

Paşa'nın ısrarla şiir söyleme çabası; ırken Türk, dinen Müslüman, hars ve an'ane itibariyle İstanbullu yalılarıyla “*Boğaziçili Mısırlılar*”, “*Yalı ve Bohça*” fıkрасında geçmiş zamanlarda mevkii yüzünden lüzumundan büyük yalılarda oturanların tenkit edilmesi, “*İgnatiyef*”te kötü niyetli Rus elçinin Osmanlı'yı parçalama uğraşları ve Osmanlı'yı “Can çekişen hasta” diye telakki ettirmek isteyen bu elçiye yardım edenler; “*Mahmut Nedim Paşa Yalısı*” fıkрасında Rus yanlısı politikaları yüzünden adı Nedimof'a çıkan Paşa'nın, Namık Kemal'in kendisi aleyhinde söylediği gazeliyle hicvedilişi anlatılır ve yine bir son söz olarak “*Zamaneden Şikâyet*”e yer verilir. (GZF: 65-83)

Çalışmamızın “*İstibdat*” bahsinde de yer verdiğimiz II. Abdülhamit ile ilgili olan “*Sultan Hamit Zamanları*” bölümünde II. Abdülhamit, Mithat Paşa, Ahmet Vefik Paşa ve Ahmet Cevdet Paşa'lara dair birer fıkra, “*Çocukluk İnsanları*”, “*Matbuat Erkânına dair*”, “*Memurlara Dair*”, “*Şairler ve Edebiyatçılara Dair*” birer fıkra, son olarak “*Meşrutiyet Zamanları*” bölümünde de “*Sultan Reşat'a Dair*”, “*Yusuf İzzettin Efendiye Dair*” ve “*Meşrutiyet Zamanlarına Dair*” birer fıkra bulunmaktadır.

“*Çocukluk İnsanları*”nda Hisar'ın çocukluk anıları, “*Matbuat Erkânına Dair*” de dönemin sansür uygulamaları, “*Memurlara Dair*”de bazı tarihî fıkralar, “*Şairler ve Edebiyatçılara Dair*”, “*Sultan Reşat'a Dair*”, “*Yusuf İzzettin Efendiye Dair*” ve “*Meşrutiyet Zamanları*”nda dönemin padişah ve veliahtlarının, siyasetçi ve yöneticilerin şair ve yazarlarının, bazısı tuhaf bazısı ürkütücü bazısı trajik bazısı komik anılarına yer verilir.

Aşk İmiş Her Ne Vâr Bu Âlemde

Hisar, 1955'te yayımlanan *Aşk İmiş Her Ne Vâr Bu Âlemde* adlı

antolojisinin önsözünde bir yandan divan şiirinin övgüsünü yaparken bir yandan da bu şiirin kritiğini yapar. Eski şiir anlayışının inceliklerini, güzelliklerini ve üstünlüğünü öne çıkarır; bu şiirin klasik, evrensel ve insanî olduğunu; salt basmakalıplar olmayıp iddialı işçilik ürünleri olduğunu; büyük bir sabrın sonucu soyutlamaya dayalı, kemal arayışının iddialı ürünleri olduğunu vurgular. Şairlerin yazma hâllerine, üslûp ve tekniklerine değinen Hisar, birbirine benzer bir bütünlük arz eden divan şiirlerin hususî yönlerinin de bulunduğunu vurgular.

Abdülhak Şinasi, edebiyatımızın bir has bahçesi olarak gördüğü divan şiirini bir iklim, bir derin duyuş olarak niteler. Bu şiiri acele ve ihmal ile değil dikkat ve itina ile okumayı önerir. “Bu zamanların şairleri hayatın gündelik icaplarının değil, bütün zamanlara ait beşerî hislerin, aşkların kâtipleri olur ve mısraları da, birer darbimesel gibi nesilden nesile geçerek duyulur.” diyen Hisar, divan edebiyatında klasik olma, evrenseli yakalama, geleceğe dönük olma ve yazı ile ölümsüzlüğe ulaşma durumlarına dikkat çeker. (AİH: 7)

Hisar, divan şiirinde işlenen aşk konusunun üç niteliğine vurgu yapar: Divan şiirindeki aşkın “görenekleri”, “muayyen mazmunları” ve “cevaz verilmiş mevzuları” bulunmaktadır. (AİH: 8) Hisar, beş asırlık divan şiirinin aşk bahsine bakıldığında, o kelimeler ve ifadelerin “bir edebiyat tarihi dersi vermiş, bir edebiyat hulâsası yapmış gibi” olacağını söyler. Divan şairleri bazen cezbe bazen iman bazen buhran bazen saadet bazen de felaket içindedirler. O şairlerin dilleri “üslûblaşmış”tır; hissettikleri aşklar o kadar güçlüdür ki bazen tabiatı bile değiştirir.

Fuzulî, Nedîm, Nâilî-i Kadîm, Avnî Bey’in şiir sanatlarını birkaç mısra ile izah etmeye çalışan Hisar, “kudemâ” dediği divan şairlerinin klasik şiir zevkini oluşturduklarını; sevdalarının “yalnız öz mısralardan ibaret birer mısra ve beyit

müntehabatı” olduğunu; kendisinin de bu antolojide sadece “aşka ve onun akrabası hislere dair” ve yalnız aruz vezniyle yazılmış mısralara yer verdiğini; bu mısraların ebediyet için söylenmiş olduklarını belirtir. Hisar, seçtiği bu mısralara önem atfetmesinin, bunların geleceğe dönük âdeti birer dünya sanatçısı sayılması gereken şairlerin seçkin eserleri olmasından kaynaklandığını ve bu seçkinin, gençliğinden beri tesadüfen okumuş, beğenmiş, sevmiş ve kaydetmiş olduğu mısralardan oluştuğunu kaydeder. Hisar, son söz olarak Yahya Kemal’in “Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sedâ imiş!..” mısrasını “şiiir lisanının her türlü ilme yabancı ve bambaşka sihiyle şuurumuza yerleşmiş” şiirine örnek olmak üzere aktarır. (AİH: 8-12)

Hisar’ın *Aşk İmiş Her Ne Vâr Bu Âlemde* adlı şiir antolojisi adını, Fuzulî’nin “Aşk imiş her ne vâre âlemde / İlm bir kıl u kâl imiş ancak” mısraından alır. “*Aşka Dair Seçilmiş Mısralar ve Beyitler*” alt başlığı ile sunulan bu antolojideki şiirleri incelemek Abdülhak Şinasi’nin zevk ve his dünyasına da bir kapı aralar. Kitap; aşk, sevgili, arzular, vuslat, ayrılık ve hatırlayış konuları etrafında şekillenmiş “Önsöz” ve “*Şairlerin Ölüm Tarihleri*” dışında “*Aşk İmiş Her Ne Vâr Âlemde*”, “*Hüsni Ân*”, “*Hevâ vü Heves*”, “*Ayş ü Nûş*”, “*Aşk u Garam*”, “*Yâr ve Cânân*”, “*Âh min el-aşk...*”, “*Kelâl u Melâl*”, “*Kâm ü Vuslat*”, “*Firak ve Hicrân*” ile “*Yâd ve Tahattur*” bölümlerinden oluşmaktadır.

Fuzûlî, Hayâlî, Bakî, Şeyhülislam Yahyâ, Nedîm, Necâr Zâde Şeyh Rızâ, Hazırağazâde Saîd, Süleyman Fehîm, Yenişehirli Avnî, Câzîm, Fâik Memduh, Cenâb Şehâbeddin, Abdülhak Hâmid, Fâik Âli, Yahyâ Kemal ve ismi bilinmeyen bir şairden mısraların alındığı antolojinin birinci bölümü olan “*Aşk İmiş Her Ne Vâr Âlemde*”de sırasıyla beyit ve mısralarda “aşk ve ilim”, “aşk ve hakikat arayışı”, “aşk ve bilinç”, “aşk ve sevgili”, “aşk ve ölüm”, “aşk ve-âşık benin mahiyeti”, “aşk ve

aşkın zorluğu”, “aşk ve sadakat/boyun eğiş”, “aşk ve bilinç”, “aşk ve aşk ehli”, “aşk ve akıl/bilinç”, “aşk ve aşkın bilinmezliği”, “aşk ve aşkın anlatılamaması”, “âşık bilinci”, “aşk ve fedakârlık”, “aşk ve aşkın tesiri”, “âşığın kararsızlığı”, “aşkın çıkmazları”, “âşığın çaresizliği”, “aşkın ölümsüzlük sırrı”, “muaşaka”, “âşığın anlaşılmazlığı” konuları ele alınmaktadır.

Hayâlî, Nef’î, Nâilî, Sıdkî, Nâbî, Nedîm, Râsih, Esrar Dede, Gâlib Dede, Ziyâ Paşa, Müftizâde Reşîd, Abdülhak Hâmîd ve Yahyâ Kemal’den mısraların seçildiği “*Hüsn ü Ân*” bölümünde de âşık, mâşuk ve sevgilinin hâlleri konuları ele alınmaktadır.

“*Hevâ vü Heves*” bölümünde ise neşeli veya mizahî olarak nitelenebilecek şiirlerin fazlalığı dikkat çeker. Antolojideki diğer şiirler de aşk ve aşk ile ilgili konulardan seçilmiştir. Kitabın sonuna bir de “*Şairlerin Ölüm Tarihleri*” konulmuştur.

1.3.6. İnceleme Yazıları

Kitaplar ve Muharrirler I

Abdülhak Şinasi’nin bütün eserlerini YKY bünyesinde yayıma hazırlamayı sürdüren Necmettin Turinay, “*Kitaplar ve Muharrirler I*” başlığı, “*Mütareke Dönemi Edebiyatı*” alt başlığıyla Hisar’ın 1921 ve 1922’de yayımlamış elli iki makale, deneme ve inceleme yazısını 2008’de kitaplaştırmıştır. Turinay’a göre bu kitapta bir araya getirdiği yazılar, Hisar’ın Türk okuruna kapalı kalan eleştirmen tarafının ortaya konması, “edebiyatımızda kendine mahsus bir yeri olan, apayrı bir üslûp ve cümle ile eserlerini kaleme alan özgün bir yazarın” kavranması, Hisar’ın ele aldığı sanatçıyı ve eseri değerlendirirken neleri öne çıkardığı, yaşadığı düşünce değişiklikleri; edebî türler, akımlar, tercüme faaliyetleri; uygarlık ve tarih konularına

ilişkin söyledikleri bakımından önemli metinlerdir.

Kitaplar ve Muharrirler I'de yer alan yazıların kırkı, Hisar'ın ilk inceleme yazılarının yayımlandığı, dönemin önde gelen gazetelerinden biri olan *İleri*'de yer almıştır. Bu yazılardan altısı, Hisar'ın o dergide yazmasında İsmail Hakkı, Mutfak Şekip, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in tesirlerinin söz konusu olduğu, dönemin önde gelen diğer bir edebiyat dergisi olan *Dergâh*'ta çıkmıştır. Kitapta yer verilen diğer altı yazı ise yayın hayatına yeni başlayan *Yarın* adlı dergide yayımlanmıştır. (Turinay, KM I: 7-9; 19-21)

Hisar'ın "*Kitaplarımız: Ali Zeki Bey'in Alev'i*" başlıklı yazısında, *Alev* adlı romanın tür sorunu, aksaklıkları, şahıslarının alelade oluşu, romantik gülünçlüğü, kurgu kusurları, bazı şahıslarının tanıdıklık hissi uyandırması, bazı yerlerindeki detay yoksunluğu, lisanının eski tertiplerden tamamen kurtulmamış olması, dil yanlışları ve cümle kusurları; yazar Ali Zeki Bey'in kelime seçimi hataları, Fransızca "sürpriz" kelimesini tercüme etmeden kullanmış olması, kitabının sonunda "hata ve sevap cetvelini" "natamam" bırakmış olması, makalenin dikkat çeken belli başlı konularıdır. Bu yazıda Hisar'ın, Ahmet Midhat Efendi'nin üslûbunu ve roman terminolojisini hatırlatan "(...) ilk kitabında ona ne söylüyor, bilir misiniz?..." ve "bu, kubbeyi tutan pek az sağlam bir temel oluyor..." (KM I: 29, 30) türünden ifadeleri de dikkat çekicidir.

Kitaptaki diğer deneme ve makalelerde yer alan bazı konular ise şunlardır: Sanata sadakat (KM I: 34), Rönesans umudu (KM I: 37), vakaya dayanmayan roman anlayışı (KM I: 38), dil ve üslûbun önemi (KM I: 39), dönemin edebî ve siyasî temayülleri (KM I: 40, 42), edebiyatta şahsılık (KM I: 43), Türklük bilinci (KM I: 44), millî uyanış (KM I: 46), Anadoluçuluk (KM I: 48), ihtisaslaşma, sanat için sanat

ve popülizme önem vermeme (KM I: 51), hatıra ihtiyacı (KM I: 52), gençlik ve Doğu-Batı sorunsalı (KM I: 55-57), hayatın anlamı (KM I: 58), kalbin muhakeme etmeden inanacağı hakikat (KM I: 59), felsefenin sınırlı oluşu sorunu (KM I: 60), millî politikalara duyulan ihtiyaç (KM I: 61), çağdaş eğitim sorunu (KM I: 62, 63), ıslahat ihtiyacı (KM I: 65), kozmopolitlik (KM I: 69), kıblesi şaşmış aydın sorunu (KM I: 79), salt akıcılığın neticeleri (KM I: 79), medeniyetin sanat telakki edilmesi gereği (KM I: 80), madde-mana sorunsalı (KM I: 80), medeniyet-din ilişkisi, (KM I: 81), kurtuluş için öze dönme ihtiyacı (KM I: 84), millî birlik ihtiyacı (KM I: 85), millî tarih bilinci (KM I: 86), belgeye dayalı tarihçilik anlayışının önemi (KM I: 87), büyük eserler için ortak çalışmaya duyulan ihtiyaç (KM I: 88), her neslin tarihi yeniden yazacağı gerçeği (KM I: 88), tarihte millete de yer verilmesi gerektiği (KM I: 88), yazara, “her eser daha canlı bir eserin müsveddesi” dedirten mükemmeliyetçilik anlayışı (KM I: 89), Türk meselesini anlamak için Şark ve Garp meselesinin yanında İslam meselesini de dikkate almak gerektiği (KM I: 91), tenkitte bağlam ve insaf sorunu (KM I: 92), Mütareke Döneminde Durkheim, Bergson, Le Bon anlayışları ve aydınlar (KM I: 93, 94), Türk davasının millî gaye-dinî gaye sorunu (KM I: 95), Türklerin Avrupa’nın ruhunu tanımaya başlaması (KM I: 95), Avrupa’da milliyetçilik cereyanı (KM I: 96), kuvvetlerin, milletin özünde olduğu inancı (KM I: 96), Türkiye dışındaki Türk edebiyatları sorunu (KM I: 98-100)...

Kitaplar ve Muharrirler II

Kitaplar ve Muharrirler II’de yer alan yazılarda da okur, Abdülhak Şinasi’nin derin bilgisi ve zengin kültürü ile karşı karşıyadır. “*Cevdet Kudret: Garba Tapan Şair*” makalesinde olduğu gibi Hisar, Batı edebiyatından şairler, yazarlar ve eserlerden örnekler sıralarken buna mukabil Doğulu ve yerli şairler, yazarlar ve o

isimlerin eserlerinden örneklerle hem konuyu tamamlar hem de içine düşülen medeniyet buhranı ve aşağılık kompleksine bir çıkış kapısı aralar.

Kitaplar ve Muharrirler serisinin ikinci kitabı *Edebiyat Üzerine Makaleler* (1928-1936) alt başlığını taşımaktadır. Turinay, önsözde yazarın bu tarihler arasındaki bütün yazılarını bu kitaba dâhil etmediğini; kitaba yazarın, tematik ilgisi bulunan yazılarını kronolojik sıra gözeterek aldığını belirtir. Kitapta yetmiş deneme/eleştiri yazısı ve bir de dizin yer almaktadır. Kitapta yer verilen yazıların yayınlandığı tarihlerde Hisar, Balkan Birliği Genel Sekreterliği (1931), Dışişleri Bakanlığı Müşavirliği (1936-1948) ve Tüning ve Otomobil Kurumu Merkez İdare Heyeti Üyeliği görevlerinde bulunmuştur. Turinay, Hisar'ın Balkan Birliği Genel Sekreterliği göreviyle Ankara'ya geçişinin yazı hayatı bakımından fevkalade verimli sonuçlar doğurduğunu belirtir.

Edebiyat Üzerine Makaleler'deki yazılar *Milliyet* ve *Hakimiyet-i Milliye* gazetelerinde; *Muhit*, *Türk Yurdu*, *Ülkü*, *Yeni Türk*, *Marmara*, *Garba Doğru*, *Ağaç* ve *Varlık* dergilerinde yayınlanmıştır. Hisar'ın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* üzerine olan inceleme yazısındaki tutumunu “komplekssiz, yerine göre içten, yerine göre de pervasız ve müstağni” olarak niteleyen Turinay, bu kitapta yer verilen yazılarda Hisar'ın roman telakkisindeki tekâmülü, Batılı edebî akımlar karşısındaki vukufu ve İnkılap yorumu, Hisar eleştirilerinin parametreleri, yazarın pragmatist ve partizan olmayışı, seçiciliği; edebiyatımızda eleştirmen sorunu ve yokluğu; Hisar'ın Yaşar Nabi'ye kol kanat germesi ve edebiyat dünyamızdaki yol açıcılığı, Boğaziçi medeniyetini sürdürme çabası, iç benine yönelişi, içimizdeki derin çocuğu keşfedişi, romanda vaka yerine kişiye yönelmesi ve bu yönelişteki etkisi, suçlanan mazi yerine masumiyet tesiri üreten ve herhangi bir siyasî teze yaslanmadan maziye yönelmesi

gibi konu ve durumların yer aldığını belirtir. (Turinay, KM II: 13-33)

Kitaplar ve Muharrirler II'deki ilk inceleme “Yakup Kadri: *Hüküm Gecesi*” başlığını taşımaktadır. Hisar burada, eserin üslûbunun güzelliği, nitelikli okurun önemi, Yakup Kadri'nin lisanının hususîliği, kip tercihlerinin anlamı, eserde kusur olarak gördüğü hususlar, önerileri, estetik bütünlüğün önemi, hatıraların eserdeki önemi, *Hüküm Gecesi*'ndeki tahlil ve tefekkür sayfalarının güzelliği, tenkit işinin “kendi noktai nazarına sadık kalmakla beraber, muharririnkini anlamaya çalışmak” olması gerektiği; romancının unutulmaz karakter oluşturmaya daha fazla önem vermesi gerektiği gibi konulara değinir.

Diğer inceleme yazılarında, denemelerinde ve biyografik yazılarında da görüleceği gibi Hisar, ele aldığı konuyu tasvir ve tahlil etmek, konu hakkında bazı tespitlerde bulunmakla yetinmez, somut ve ayrıntılı önerilerde de bulunur. Hisar, Yakup Kadri için “(...) keşke umumi hadiseleri daha kısa bir tarzda icmal ve tespit ile iktifa etse ve bunlara sırf kendi hatıralarını yazsaydı!” demekte, romancının kendi neslinin fikir ve hislerini de daha fazla tahlil ve tafsil etmemiş olmasına teessüf etmektedir. Romancının, eserin sonunda, merkezî kişisi Ahmet Kerim'den âdeta ümidini kesmesinden ve okurların da ümitlerini kesmek istemesinden yakınan Hisar, bu romanın devam etmesini arzular ve önerir. Abdülhak Şinasi, bir yandan da romancının niyetlerini ifşaya çalışır. Tanıttığı ve yer yer övdüğü eserdeki merkezî kişiyi tahlil eder. Kahramanın bilinçaltına dikkat çeker. Eseri hem psikoanalitik hem sosyolojik hem biyografik hem okur merkezli hem de metin merkezli olarak yani dört temel tenkit eğiliminden de faydalanarak inceler. Hisar, yazısını kendi duyarlılıkları, öncelikleri, duyguları ve yazarlık arzularıyla sonlandırır; “pek yakın bir mazinin” ifadesi olarak gördüğü bu romanın, “eski zaman evlerinin geniş odaları gibi

ruhumuzu tevsi edecek ve hatıralarımızı barındıracak sahifeleriyle”, “ne zaman ona avdet etsek, mazinin musikisini” duyuracağını belirtir. (KM II: 37-44)

Edebiyat Üzerine Makaleler’de ele alınan diğer bazı konular ise şunlardır: Edebî eserlerdeki dil sapmaları (KM II: 45), yazma eyleminin bir tür özü tatmin yolu olması (KM II: 46), dilde sadeleşme ve tasfiye sorunu (KM II: 47), lisan buhranı (KM II: 48), yazının ölümsüzlüğe, unutmaya ve unutulmaya karşı bir tür çare olması (KM II: 53, 58), Yezidilerin ibadet özgürlüğü sorunu, Süleyman Nazif’in nükteciliği, hazırcevaplığı ve coşkunluğu (KM II: 59-72), edebiyatın fazlalığa tahammülsüzlüğü (KM II: 75), Hayyam tarzı leitmotivlerin işlevi, geçmiş zamanların şair telakkisi (KM II: 78), fanilikten doğan hüznün ve inanç sorunu (KM II: 81-84), pozitivizmle ilk kez gelen cennetten kovulmuşluk hissi (KM II: 84); insanî trajediler, arzular, ihtiyaçlar ve duygular (KM II: 86, 87); nesillerin edebiyatın kendileriyle başladığı zehabı (KM II: 93), klasisizmin “daha ziyade sıkı bir terbiye görmüş akıl ve mantık mesleği”, romantizmin ise “daha ziyade serbest bırakılan bir kalp ve his zevki” olarak görülmesi (KM II: 95), bu iki akımı bilmenin zarureti, romantizmin “ancak estetik kıymetlerin hükümranlılığı kabul, sanatı dinin yerine ikame ve güzelliği yegâne lazım şey telakki etmek” olması (KM II: 97); bir hissin, romantik de olsa klasik bir kültür ile düşünülüp ifade edildiğinde artık klasisizme yükselmiş olduğunun kabul edilmesi gerektiği (KM II: 98), Moreas’ın klasisizm ve romantizmin aynı şey sayılabileceği fikri (KM II: 99), Hisar’ın “ruh”ta zaman ve mesafeyi aşan bir kudret bulması; kitapları, zaman ve mesafe itibarıyla bizden pek uzak yerleri hayal meyal gösteren dürbünlere benzetmesi (KM II: 103); eski şiirimizi “şarklı ve Müslüman birer imaj hazineleri” ve mitoloji sahibi görmesi (KM II: 106)...

Kitaplar ve Muharirler III

Kitaplar ve Muharrirler III kitabı *Romana Dair Bazı Hakikatler* (1943-1963) alt başlığı ile yayımlanmıştır. Kitapta Hisar'ın belirtilen tarihler arasında yayımlanmış deneme ve incelemelerinden, roman konusu etrafındaki elli iki yazısı bir araya getirilmiştir.

Romana Dair Bazı Hakikatler de yer verilen bazı konular şunlardır: Hisar'ın yazma gayesi (KM III: 48, 49), roman kişilerinin kurmaca olduğu gerçeği (KM III: 50), edebiyatta millîlik sorunu (KM III: 52), millî edebiyat-milliyetçi edebiyat ayrımı (KM III: 54), sanatta fayda, ferdîlik ve özgürlük (KM III: 55); sanat için sanatın milliyetçiliğe engel olmayışı (KM III: 56), mütercim ve münekkit sorumlulukları (KM III: 57, 59), basın-devlet ilişkileri (KM III: 60), yaratıcı yazma önerileri (KM III: 63-65), insanî, evrensel ve bilinçli aldanmışlığımız (KM III: 66, 67), kalemin öğretmesi ve sanatın uyandırıp diriltmesi (KM III: 68), sanatın fitrî bir ihtiyaçtan doğması (KM III: 72), Hisar'ın kaderci yazarlık anlayışı (KM III: 73), yazarlığı, düşüncenin yanı sıra duyguların da besleyebildiği gerçeği (KM III: 79), cahillerden ve anlayışsızlardan kaçınma önerileri (KM III: 80, 81), safî edebiyat meselesi (KM III: 82, 83), okur eleştirisi (KM III: 85), Telif Hakları Kanunu sorunu (KM III: 86), Hisar'ın idealindeki yazar profili (KM III: 87), divan edebiyatının millî kabul edilmesi gereği (KM III: 90), okullarla şehir arasındaki dil ilişkisi (KM III: 94), yazar paradoksları (KM III: 95), sanatçının kendi eserine sığınması (KM III: 97), Hisar'ın tenkitlerle incitilmekten endişe duyması (KM III: 97), edebiyatta ilham sorunu (KM III: 103)...

Geçmiş Zaman Edipleri

Geçmiş Zaman Edipleri, Abdülhak Şinasi'nin otuz bir yerli ve beş yabancı yazar üzerine kaleme alınmış inceleme yazılarının yanı sıra "*Ocakta Şairler, Edipler*,

Muharrirler” ile “*Yeni meb’us muharrirler*” başlıklı iki yazısının bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir derlemedir. Kitabı portreler tarzında yayına hazırlayan Tahsin Yıldırım, kitabın içindekiler kısmını düzenlerken genel olarak Tanzimat’tan Cumhuriyet Dönemine doğru bir sıralama gözetmiştir. Önce şair veya yazarların sadece isimlerini sıralamış; bu başlıkların altında ise Hisar’ın yazılarının gazete ve dergilerdeki asıl başlıklarına yer vermiştir. Kitapta bazı yazarlar için de birden fazla yazıya yer verilmiştir.

Kelime Kavgası/Edebiyata ve Romana Dair

Şubat 2005’te *Geçmiş Zaman Edepleri*’ni yayıma hazırlayan Tahsin Yıldırım, aynı yılın Mayıs ayında *Kelime Kavgası*’nı da yayımlar. Hisar’ın romanlarının, kitabın iç kapağında “anı-roman” şeklinde tasnif edildiği bu kitapta yer verilen deneme ve eleştiri yazıları, Hisar’ın gazete ve dergi yazılarından derlenmiştir. Yıldırım, “*Hayat ve Edebiyat*”, “*Tenkide ve Tercüme Dair*” alt başlıklarıyla kitabın “*Edebiyata Dair*” başlıklı birinci bölümünü oluşturmuştur. İkinci bölüme “*Romana Dair*” başlığı seçilmiştir.

Yazarın roman konulu yazılarından sonra “*Kitaplar ve Muharrirler*” alt başlığıyla beş inceleme yazısına yer verilmiştir. Yıldırım, her iki kitapta da, Hisar’ın bütün yazılarını yayıma hazırlayan Turinay’dan farklı olarak ihtiyaç gördüğü yerlerde sayfa altlarında bazı kelimelerin sözlük karşılıklarına yer vermiştir.

1.4. KİŞİLİĞİ VE DUYGU DÜNYASI

Gerek Abdülhak Şinasi üzerine söz söyleyenlerin onun kişiliği ve duygu dünyası hakkındaki nitelemelerine baktığımızda gerekse kendi kaleminden Abdülhak Şinasi’yi tanımaya çalıştığımızda onun “titiz, temizliğe düşkün, çekingen, alıngan, saygılı, duyarlı, hisli, yardımsever, öneride bulunabilen, çalışkan, yalnızlığı seven,

aşktan ziyade dostluğa, ayrıntıya, sanata ve estetiğe önem veren; çok yönlü, zengin kültürlü, tabiatı ve insanı seven, gelecekten umutlu, asalete ve vefakârlığa, yapıcı eleştirilere, millî değerlere ve gençliğe önem veren, bir İstanbul âşığı ve beyefendisi, şiirsizlikten ve estetik yoksunluğundan kaçan, kin gütmeyen, dış görüntüsüne özen gösteren, seçici, inanca bir estetik değer olarak yaklaşan” birisi olduğunu görürüz.

İstanbul Beyefendiliği ve Fransız Kültürü

Hisar’ın monografisini yazarın sağlığında kaleme alıp ve yazarın tasvibini alan Sermet Sami Uysal, eserinde Hisar’ın evindeki çoğu Fransızca olan pek çok kitaplarını, yakınlarının ve Boğaz’ın yağlı tablolarını; Türkçe ve Fransızca gazetelerini; Fransız kültürünü benimsemesine rağmen İngilizlerin ikindi çayı geleneğine bağlılığını; çayını bisküvi ve pastalarla içerken Proust gibi çocukluk anılarını yeniden yaşamasını anlatır; Hisar’ın ara sıra kendisi kadar muhafazakâr giyinmiş insanların selamlarını eskilere has bir nezaketle aldığını; dalgın bakan gözlerle yürüdüğünü; Ayazpaşa’daki apartman dairesinin kapısını tertemiz beyaz ceketli delikanlı hizmetkârının açtığını belirtir. (Uysal, 1961: 8-12)

1948’de on sekiz yaşında iken Hisar’la tanıştığını anlatan Çelik Gülersoy, daha önce lisanının zenginliğine hayran olduğu yazarın, bu tanışmadan sonra görüntüsüne hayran kalır. “İşte 1940’larda yazar dediğin tam öyle olmalıydı!” diyen Gülersoy, Hisar’ı elinde gümüş topuzlu bastonuyla “Vakur, biraz kilolu, yani ‘oturaklı’ beyazlaşmaya yüz tutmuş saçları ile top kafalı, tertemiz ve ütülü kahverengi kostümlü” birisi olarak tasvir eder. Gülersoy’a göre Hisar, tipik bir Meşrutiyet aydını idi ve Cumhuriyet’i benimseyememişti. (Gülersoy, 2001: 13, 15)

Taha Toros’a göre ciddi görünümlü birisi olan Hisar, onu yakından tanımayanlara soğuk, kibirli ve aristokrat hatta kendini beğenmiş birisi izlenimi

verirmiş. Çekingen, inziva ve sükûnet içerisindeki yaşantısı ile Abdülhak Şinasi'nin içine kapanık bir kişiliği vardır; o, kibar ve eski bir deyimle üst tabaka beyefendisidir. Topluma karışmaktan sakınan kişiliğine rağmen insanları tanımada yetkindir. (Toros, 1983a: 9)

Abdülhak Şinasi'yi -roman anlatıcısının Fahim Bey hakkındaki bazı tasvirlerini de hatırlatacak şekilde- âdetâ Doğu-Batı sentezini şahsında gerçekleştirmiş bir kişi olarak niteleyen Toros'a göre Hisar, edebiyat tarihimizde, Batı kostümlü, Batı kafalı fakat tam ve asil bir İstanbul beyefendisi olarak yaşamaktadır. (Toros, 1983b: 11)

Toros, Hisar'ın uğradığı haksızlıklar karşısında bile kin gütmeyen karakterini; yalnızlığa sığınmasını, beyefendiliğini ve vefayı elden bırakmayan kişiliğini bir de Yahya Kemal'le yaşadıkları üzücü bir olay üzerinden anlatır.²¹

²¹ “Yahya Kemal-Abdülhak Şinasi dostluğu, Meşrutiyet'ten önce, Paris'teki öğrencilik yıllarında başlar. Edebiyat dünyamızın bu iki ünlü simasının dostlukları, Yahya Kemal'in ölümünden bir iki yıl öncesine kadar büyük bir nezaket ve içtenlikle sürdürüldü. Ne var ki, bir gün, bu yılların güçlendirdiği bağ Park Otel'in kahvesinde etrafını çevreleyen kişilerin gözleri önünde birdenbire koptu. Şair Yahya Kemal -kendisinden beklenmedik bir öfke ile- nezaketi ve sakinliği ile hiç de böyle bir muameleye layık olmayan Abdülhak Şinasi'ye sert sözcükler sarfetti. Yaşları ve başları bu iki ünlü kişi arasındaki münakaşaya hakem olabilecek durumda bulunmayan dinleyicilerinin uğradığı şaşkınlık, çok büyük oldu. Yahya Kemal, az sonra masadakilere veda ederken herkesin elini sıktı. Abdülhak Şinasi Hisar'ın yüzüne bile bakmadan Park Otel'ine girdi

Yahya Kemal, bu eski dostu ile kopardığı bağın haksızlığını kendisine nasıl yakıştırdı? Bunu bilemiyorum. Aslında şairin gururlu ruhu, haksızlığını kabul edecek yumuşaklıkta değildi. O gün Abdülhak Şinasi Hisar, kimse ile konuşmadan kalın bastonunu sallaya sallaya, Park Otel'in yakınında oturduğu Nimet Apartmanı'na, kırgın ve bitkin vaziyette döndü. Yarım asırdan beri kalplerinde bağdaş kurmuş bulunan bir dostluğun, değersiz bir münakaşa sonunda kopması Yahya Kemal'den çok Şinasi'yi üzdü. Bir hafta evinden çıkmayan Hisar, bu olaydan sonra, Park Otel'in kahvesine uğramadı. Ama yüreği temiz sevgilerle dolu olan Abdülhak Şinasi Hisar, Yahya Kemal'in ölümü üzerine, eski İstanbul efendiliğinin temiz bir örneğini verdi. Sanki Park Otel'de uğradığı hakareti rüyasında gördüğü inanılmayacak bir olay sayarak, ‘Yahya Kemal’e Vedâ’ adını verdiği ünlü kitabını yazdı.

Toros, Hisar'ın uzaktan görünümünün, herkese donuk bir kişi izlenimi uyandırdığını; oysa iç dünyasındaki rengin, ona özgü bir zenginlik olduğunu belirtir. Toros'a göre, romanlarındaki asalet ve yaşamındaki aristokratlığı, Hisar'ın özelliğini ve varlığını oluşturmaktadır. Hisar, eski İstanbul beyefendiliğinin taparcasına bir temsilcisidir:

“Abdülhak Şinasi kimse ile laubali olmaz ve şakalaşmazdı. Randevusuz ziyaretlerden, muzip kişilerden, açık seçik fıkra anlatanlardan nefret ederdi. Sohbetlerinin hepsi, sanat, edebiyat, tarih gibi zengin kültür hazinelerden kaynaklanırdı. Temizlik, titizlik onda tedavisi kabil olmayan, sanki doğuştan Tanrı vergisi bir hastalık gibiydi. İnziva sessizlik ruhunun gıdasıydı. Günlerce evinde kalsa hiç sıkılmazdı. İnziva sevgisi, yaşamında çok renkli bir ton oluştururdu.

Kadınli erkekli toplantıları severdi. Gerek kendi evinde, gerek başkalarının evindeki toplantılarda kalite ve kültür seviyesinin üstünlüğüne büyük önem verirdi. Önceden rızası alınmadan gerek evindeki toplantılara, gerek Lebon ve Markiz'deki çaylara tanımadığı bir kişiyi beraberinizde götüremezsiniz.

Titizliğinden sükûtiliğinden, sımsıkı bağlı görgü kurallarından hiçbir taviz vermeyen böyle bir kişi evlenmiş olsaydı, ne kendisi ne eşi mutlu olurdu. Bu benim kişisel yorumumdur.

Abdülhak Şinasi'nin rahat açısından yalnız başına yaşamasının ve evlenmemesinin nedenini açıklığa kavuşturur nitelikte elimizde biri belge, diğeri sağlam kaynaklı bir anı bulunmaktadır.” (Toros, 1986: 9)

Refi Cevat Ulunay'a göre Hisar'da en kuvvetli bir edibi haddeden geçirerek inceleyecek bir tenkit kudreti bulunmaktadır. Hisar, edebiyata özellikle de Fransız edebiyatına daha pek genç yaşlarında iken merak salmıştır. Yalılarının duvarları tavanlara kadar kitap doludur. Yalılarının denize bakan büyük bir odasını kütüphane olarak düzenlemiş, en büyük ediplerin külliyyatını getirip okumuş; kitaplarını

Abdülhak Şinasi Hisar'da bu derece ince bir efendilik, erişilmesi güç bir ruh yapısı vardı ki, sonraki sohbetlerinde, bir kere olsun aralarında geçen olaya hiç yer vermedi.” (Toros, 1983d: 11)

haşiyelerle doldurmuştur. Tefvik Fikret, Aşiyân'ı yaptırmadan evvel yalı komşuları olan Abdülhak Şinasi ile görüşmektedir.

Ulunay, Aşiyân'da Mehmet Rauf, Süleyman Nazif, Refik Halit ve Ahmet Haşim'le ekseriya toplandıklarını; Abdülhak Şinasi'nin Mutlakıyet devrinde, yalıdan bir sandalla ayrılarak bir ecnebî şilebine binip Fransa'ya kaçtığını ve II. Meşrutıyet'in ilanına kadar orada kaldığını; Paris'te de siyasetten ziyade ilimle meşgul olduğunu; fakat yazmadığını; esaslı yazı hayatına Mütareke yıllarında başladığını belirtir. (Ulunay, 1963: 3)

Yaşadığı şehri sevmek ve o şehre tutku ile bağlanmak, Abdülhak Şinasi'de Paris'teki öğrencilik yıllarında Paris şehri için de söz konusudur. Taha Toros'un aktardığı bir mektupta Hisar, çok sevdiği arkadaşı Hamdullah Suphi'ye, kendisinin mutlulukla hüznü bir arada yaşayan bir Paris hayranı oluşu hakkında şunları söyler:

“(...) Evet Paris'i çok seviyorum... Evet, Paris o kadar güzel ki, o derece hatıra gelmez bir şehir ki, bu da bana âdeta bir üzüntü nedeni oluyor! Zira, ileride, burada yaşamamaya nasıl katlanacağımı, şimdiden kendime soruyorum! Zira burası insana huzur veren bir yer. Lâkin, her memnuniyetin içine ara sıra sıkıntı da karışıyor. Hani, siyah zemin üzerine beyaz çizgili kumaşlar vardır. Çizgileri daha çoktur ama, besbellidir ki zemini siyahtır...” (Mektubu akt. Toros, 1983f: 11)

Abdülhak Şinasi, içindeki İstanbul aşkına, yazılarının yanı sıra sohbetlerinde de yer verir. Taha Toros'a göre yazarın sohbetlerinin hepsinde İstanbul mayası bulunur. Onun sohbetleri, zengin Doğu malzemelerinin Batılı düşünce imbiğinden geçirilmiş billur katreleri gibidir. (Toros, 1986: 9)

Yardımseverliği ve Duyarlı Oluşu

Yardımseverliği yönüyle Abdülhak Şinasi, roman kişilerinden Fahim Bey'e benzemektedir. Fahim Bey'in arkadaşlarına yardımcı olmak için uğraşacağı gibi Abdülhak Şinasi de dostları için bazı aracılıklar da bulunur. Yazar, Cevdet Kudret'e

yazdığı 8 Haziran 1931 tarihli mektubunda şunları söyler:

“Ancak müsteşar Emin Beyle görüştüm. Size dair değil afakî ve umumî olarak ve bana pek ziyade nezaketle muamele etti. Ben de günün birinde belki kendisinden size dair bir şey isterim diye kendisini memnun edeceğini ümit ettiğim bir tarzda bulundum ve davrandım. Vakayileri müteakip size bir hocalık verilmesini rica edeceğim. Gerek kendisinden gerek müessir olabilecek diğer tanıdıklardan bunu kolaylıkla temin edebiliriz ümidindeyim” (Mektubu yay. Kudret, 1995: 15)

Ahmet Haşim de Hisar’a yazdığı 31 Mart 1932 tarihli mektubunda ona ve Ruşen Eşref’e hazırladıkları çeviri şiir antolojisiinde Türk şiirinin temsilcilerinden birisi olarak kendisine yer verdikleri için teşekkür eder. (*Türk Dili Mektup Özel Sayısı*, 1974: 263, 264)

Yahya Kemal Enstitüsü tarafından 1959’da yayımlanan *Abdülhak Şinasi’ye Mektuplar* başlıklı broşürde yer verilen 1924, 1926, 1933 ve 1943 tarihli mektuplarda Hisar’a dair pek bir bilgi bulunmamakla birlikte anılan mektupların sonuncusunda Yahya Kemal, “Çok aziz ve vefâkar muhibbin” dediği Abdülhak Şinasi’yle birbirlerinden uzun bir müddetten beri “sâkit” kaldıklarını belirtir. Yahya Kemal, 1933 tarihli mektubunda da yazara, Hariciyedeki işi hallettiği ve ihtiyar ettiği zahmet için teşekkürlerini iletir. (Beyatlı, 1959: 112-116)

Taha Toros’un anılarında yer verdiği mektup örnekleri de Abdülhak Şinasi’nin kişiliğini ve duygu dünyasını anlamamıza yardımcı olabilecek metinlerdir. Bu mektuplarda en dikkatleri en çok çeken nokta Hisar’ın duyarlılık seviyesidir. Toros’a göre Hisar, babasının kendisine yazdığı mektuplarının her bir cümlesini ayrı ayrı cevaplamaktadır. Hisar, bu mektuplarında sık sık Paris şartlarının sağlığı için elverişli olduğunu, sağlığının yerinde, kendisinin de İstanbul’dakinden daha iyi olduğunu vurgular. (Mektubu akt. Toros, 1983f: 11)

Hisar, duyarlı olduğu kadar alıngandır ve Hisar’ın alıngan kişiliği de

mektuplarına yansımıştır. Cevdet Kudret’e yazdığı 25 Temmuz 1931 tarihli mektupta arkadaşından uzun süre cevap alamayışından, aldığı ilk mektupta ise arkadaşının geç cevap vermesine dair bir sebep bulamamaktan yakınıır. Bu gerekçelerden dolayı kendisinin de cevabını geciktirdiğini söyler:

“Emin olun ki size memnuniyetle cevap yazıyorum ve bundan sonra kaç günde mektubunuzu alırsam o kadar gün sonra ben de yazacağım. Halbuki muhabbetimde hiç kusur etmedim.” (Mektubu yay. Kudret, 1995: 17)

Hisar’ın anı/biyografilerinden *Ahmet Hâşim: Şiiri ve Hayatı*’nda yazarın eserlerinde veya etrafındaki insanların yazıya aktardıkları anılarında pek rastlayamadığımız bir özelliği, öneride bulunma yönü dikkat çeker. Hisar, mektep arkadaşı Ahmet Haşim’in özellikle nesirlerinde veya sohbetlerinde “başkalarını hayran etmek için” sarf ettiğini düşündüğü saçma fikirlerinden sonra mahzun ve müteessir olarak Haşim’e fena hâlde tarizlerde ve serzenişte bulunur. Ona, bu hataları yüzünden tehlikeye düştüğünü söyler. (AHŞ: 65)

Hisar, 1933’te İnkılap müzesi düşüncesi etrafında kaleme aldığı “*Bizde Müzeciliğin Başlangıçları*” başlıklı yazısında da Türk müzeciliğinin kurucusu sayılan Osman Hamdi Bey’in üçüncü kardeşi Halil Edhem Bey’den, önemli gördüğü müzecilik tarihimizdeki hatıralarını ve malumatlarını kaleme almasını ister. (TM: 179)

Abdülhak Şinasi mektuplarında arkadaşlarına sık sık kendi yazıları hakkındaki eleştirel düşüncelerini de sorar; “ ‘Ziya Gökalp’i nasıl bulmuştunuz? *Muhit*’te çıkan Ahmet Mithat’ı okudunuz mu? (...) Bu hafta Halil Halit’i yazdım. Bu daha iyidir ümidindeyim.” türünden sorularla arkadaşlarına yazdıklarının kritiğini yaptırmak ister. (Mektubu yay. Kudret, 1995: 22)

Mükemmeliyetçiliği

Hisar, kendisindeki mükemmeliyetçilik duygusuna ve gelecekte daha iyi yazacağını ümit ve inancına da mektuplarında yer vermiştir. Babasına yazdığı bir mektubunda “Şimdi pek kötü yazdığımı biliyorum. Kullandığım üslubu, ancak benim gibi fena yazarlar beğenebilirler. Galatasaray’dayken beni kompozisyonda, birinci çıkaran öğretmenlere şaşıyorum.” demektedir.

Hisar aynı mektubunda Paris’teki yaşantısında meraklı bir kişilikte ve çabuk yorulmayan bir güce sahip olduğunu; acele okuyup süratli çalıştığını; uğraşlarında mümkün olduğu kadar yükseği, derini ve gerçeği arzuladığını; bütün hayatının böyle geçeceğini düşündüğünü; buna karşın zayıf, arızasız, dış etkilere korunmuş sakin bir yaşantıya kavuşsa bile bunun uzun sürmeyeceği endişesini taşıdığını belirtir. (akt. Toros, 1983f: 11)

Yakın çevresindekiler, pek çok yazı yazmış olmasına rağmen *Fahim Bey ve Biz*’in yayımlanmaya başladığı 1941 yılına kadar kitap hacminde eser vermeyen Abdülhak Şinasi’nin, çekingenlik ve titizliği hastalık derecesine varıran bir kişiliğe sahip olduğunu belirtirler. (Toros, Milliyet, 29. 04. 1983: 11)

Titizliği ve Temizlik Hassası

Hisar’ın bir ömür süren titizliğinden, temizliğe verdiği önemden ve mikrop korkusundan pek çok vesileyle söz edilmiştir. Hisar, anılarında temizlik ve titizlik hassasını, annesinden ve anneannesinden aldığını hissettirir. (GZK: 30)

Taha Toros, anılarında Abdülhak Şinasi, Hamdullah Suphi ve Refik Halit’le birlikte Lebon Pastanesi’ne gittiklerini; Hisar’ın bardağının orada bir kere de masada, gözlerinin önünde sıcak su ile çalkalandığını söyler. Toros’a göre etrafındakiler Hisar’ın temizlik takıntısını ve mikrop korkusunu bildiklerinden bu durumu yadırgamazmış. Kişilerin hürriyetini kısıtlayan bir sistem olarak gördüğü dolmuşlara

binmezmiş. Tanımadığı kişilerle aynı arabada yolculuk yapmaktan azap çekermiş. En parasız olduğu günlerde, yakın mesafelere bile yalnız başına taksi ile gidermiş. Pek az insanın elini sıkarmış. Özellikle kadın eli sıkılmaktan imtina edermiş. Herkesle tanışmak istemezmiş. İlk tanıdığı kimseyi önce dikkatle inceler, sonraları, kendi dilinden anladığına kanaat getirirse söze karıştırırmış. Dostlarıyla ilişkilerini azaltmaz, dostluklarda asalete ve vefakârlığa değer verirmiş.

Hisar'ın Ankara'daki hayatı ve artarak devam eden titizliği ile ilgili olarak Selim İleri, Yaşar Nabi'nin tanıklığıyla şunları aktarır:

“Yaşar Nabi, üstadı ikide birde Karpiç'te görür. Herkesin ödü kopmaktadır üstattan; bütün mutsuz insanlar gibi geçimsiz, huysuz bir ihtiyar olup çıkmıştır. Abdülhak Şinasi, handiyse ‘yeni zamanlar’ı tahlil etmek istercesine, önüne getirilen tabakları, bardakları iyice muayeneden geçirir, çok kez değiştirtir, yeni gelenleri peçetesiyle silmekten geri kalmaz. Kendisine getirilen her şeyin mikroplu olduğu kanısındadır.

Zaten artık her şeyden şüphelenmektedir. Eve getirttiği berberin makasını, tıraşını, usturasını kullandırtmaz; özel makasını, tıraşını, az önce açtığı paketten çıkardığı tıraş bıçağını verir. Boyuna söylenir. Taksilerde sürücülerle kavga çıkartır; arabanın içi pis mi, temiz mi, kokuyor mu diye uzun uzadıya araştırır. Bunlar İstanbul rüyası görmüş bir dinazorun can çekişme iniltileri, homurtularıdır besbelli. Bir süre sonra dinazor, İstanbul'da tek başına ölür. Bu kadarla da kalmaz; geçen zaman eserini unutturur, kitaplarının yeni basımları okuyucu bulamaz, adı anılmaz, değeri kavranmaz, her şey sonra erer.

Zira İstanbul kentinin rüyasını görmek isteyen de kalmamıştır.” (İleri, 1988: 11)

Meyve ve Çiğ Sebze Yememesi

Elle tutulan her şeyde mikrop olduğunu düşünen Abdülhak Şinasi, bu yüzden hiçbir meyve yemez, meyvelerden alınacak ihtiyacı da suni meyve haplarıyla giderirmiş. Hisar, insanların mikropları genellikle meyvelerden aldığını söylemiş. Meyve tiksintisi yüzünden manavların önünden geçerken meyve raflarına

bakmazmıŖ.

Sermet Sami Uysal, Abdülhak Ŗinasi'nin ekmek yemediğini, bu yüzden bulundurmadığını ve sofrasında daima bir kse yoğurt bulundurduğunu -çoğu kez de yazarın slbunu taklide çalışarak- aktarır. İki içmeyen Hisar'ın sofrasında bir de maden suyu Ŗiřeyi yer almaktadır. Çocukluğundan bu yana hiçbir Ŗeyi iğ yiyemeyen yazarın sofrasında ne mevsim salatası bulunmakta ne de yemeğin üstüne meyve gelmektedir. Uysal'ın aktardığına göre yazar, vitamin ihtiyaını haplarla, tatlı ihtiyaını ise kakaolu kremalı pastalarla gidermeye çalışmaktadır. (Uysal, 1961: 8-12)

Adını zikretmeden Taha Toros'tan "nl kişilere kendisi yanaşarak eğreti dostluklar kurmuş yaşlı biri" diye söz eden ve kendisini Abdülhak Ŗinasi'ye en sadık kalmış bir dostu olarak tanıtan elik Gülersoy ise Hisar'ın meyve yemeyişi hakkında farklı bilgiler verir. Onun anlattıklarına göre yazar yemeklerinde sınırlı Ŗeyler yiyebilmekteydi. Bunun nedeni de yazarın yüksek tansiyonuydu. Gülersoy'a göre Hisar'ın meyvelerden uzak durmasının nedenleri hakkında Toros'un anlattıkları ise "yalan-yanlış" bilgilerdir.²² Hisar, yüz milyonda bir görülen bir "doğal hastalıkla" meyvelere karşı bir kuvvetli alerjiye sahiptir. Yazar, çocukluğunda "st-üste bayılırken ve kimse teşhis koyamazken, yaşlı bir doktor, Rumeli Hisar'ındaki yalıyı gezmiş ve tavan arasında serili ayvaları görerek, olayın adını koymuş"tur. (Gülersoy,

²² Gülersoy, Hisar'ın odasında asılı duran gençlik portresini ve körüklü İngiliz yazı masasını da Hisar'ın ölümünden yıllar sonra evine gittiği aynı yaşlı zatın evinde gördüğünü belirtir; "Akıl almaz boyutta bir biyografi uzmanı olan kişi, bunları da müzayedede edinmiş olmalı." der. Geçirdiği akıl buhranı sonucu hastaneye yatırılan Hisar'ın doktorunun isminin de "Her ünlünün yakını olduğunu iddia eden yaşlı yazar" tarafından yanış yazıldığını ve Prof. Nihat Reşat Belger olmayıp Prof. İhsan Ŗkr Aksel olduğunu ileri sürer.(Gülersoy, 2001: 29)

2001: 7, 15)

Hisar'ın meyve yememesi ile ilgili olarak Ahmet Haşim'in "*Kırk Derece*" adlı yazısında sözünü ettiği, yaz hastalıklarına sebep olduğu için asla meyve yemeyen kişinin de Abdülhak Şinasi olduğu belirtilir. (Enginün, 2001: 137, 138)

Yalnızlığı ve Geçim Sıkıntısı

Yakup Kadri, otuz yıllık tanışıklarına rağmen Abdülhak Şinasi'yi gerçek manasıyla ancak *Fahim Bey ve Biz* romanı sonrasında beliren melekesiyle tanıyabildiğini, onun insanlardan uzak durmasına rağmen her şeyi derinliğiyle sezip anlayan birisi olduğunu fark ettiğini söyler:

“ ‘Meğer demiştim kendi kendime,’ etrafında olup bitenlere hiçbir ilgi duymaksızın bakar, hele sosyal ve entelektüel değerlerden yoksun bulduğu kimseleri insandan bile saymaz, ellerini sıkmaya tenezzül etmez ve halka karışmaktan, olur olmaz yerlere girip çıkmaktan irkilir, temizliği, hatta zarıflığı şüpheli şeylere dokunmaktan çekinir, iğrenir bildiğim o kibarlık örneği, o fildişi kule sakini; Fahim Bey, Nizami Bey ve Çamlıca'da damı akan bir harap köşkte oturan vali mazulu Hacı Vamık Efendi gibi silik, alelâde insanların kendi kaderi üzerine eğilmiş, dertlerini, kederlerini paylaşmış, ruhlarının kendilerince bile sondalanmaz derinliklerine inmiş ve onlardan her biri ayrı ayrı ilgimizi çeken, kalbimize dokunan ya da tuhafımıza giden roman kahramanları meydana getirmişti.” (Karaosmanoğlu, 1969: 220-228)

Yakup Kadri'ye göre Hisar, etrafındaki kimselerle ve nesnelerle haşır neşir olmak şöyle dursun, onlara değip dokunaktan bile çekinmiştir ve bu huyunu ömrü boyunca hiç değiştirmemiştir. O, kendisi gibi kimi yazarlarla sadece eserlerini beğendiği için arkadaşlığını sürdürmüş birisidir:

“(…) Edebiyat aynasına aksetmeyen canlı veya cansız varlıklara, bir kelimedede dünyaya hiçbir değer vermezdi ve bizim Beyoğlu âlemlerimize katıldığı geceler, yanımızda hiçbir şey görmüyor, hiçbir şey işitmiyormuş gibi kendi içine kapanık, uzaklaşmış bir hâli vardı. Biz yerken, içerken ve yanımızdaki kızlara yeşillenirken o edebî hayallerine dalıp gider ve bizim onun varlığını

unutuşumuz gibi o da bizim varlığımızı unuturdu. (...) Onun bizimle dostluğu ne bir mizaç, ne bir görgü, hattâ ne de bir yaşayış tarzı, bir hayat telakkisi uyuşmasına dayanıyordu. Onun nazarında biz yoktuk, yazılarımız vardı ve bizimle -dostluk diyemeyeceği- arkadaşlık etmeye katlanışı bunları beğenişinden sevişinden ileri geliyordu. Nitekim hiçbir durumda, hiçbir vesile ile heyecana düştüğünü görmediğim o tepeden turnağa kadar ilikli kapalı genç bu yazılar üzerine konuşmağa başladı mı öyle bir açılır, saçılır, öylesine samimileşirdi ki, ancak o vakit aramızda arkadaşlığın, dostluğun üstünde bir gönül bağlılığının mevcut olduğunu hissederdik.” (Karaosmanoğlu, 1969: 220-228)

Ayazpaşa’daki Nimet Apartmanında hizmetkârı Sabri Efendi ile oturan Hisar, “miktarı yüksek olmayan iki maaşla” geçinememektedir. Davetlere taksi ile gitmeyi alışkanlık edinen Hisar, sürekli para darlığı çekmektedir. Gülersoy’a göre yazarın para sıkıntısının nedeni biraz da “israfçı” sayılabilecek kişiliğinden kaynaklanmaktadır. Hisar’ın mesela bir pastacıya, neredeyse cüzdanında ne varsa vermesi huyuna, bir türlü ruh zenginliği denmelidir. Hisar, mazide yaşamaktadır ve Boğaziçi’nin asude zamanlarını hasretlerle aramakla yetiniyordur. Gülersoy, Hisar’ın “mücerret” yaşamayı tercih ettiğini; herkesten de kültür, sanat ve edebiyat alanında Fransız dilinin ufuklarında kendisi gibi gezinmelerini beklediğini ve çocukluğundan beri günlük yaşamında bile Fransızca’yı çok sık kullandığını kaydeder. (Gülersoy, 2001: 7-13, 20)

Evlenmemesi

Anne-babası boşanmış olan Hisar, evlilik konusundaki düşüncesini ve kararını daha gençlik yıllarında iken Hamdullah Suphi’ye yazdığı mektubunda sarf ettiği “Evvelâ, asla evlenmeyeceğim!” sözüyle âdeta ilan eder, bir yandan da bu kararının gerekçesini izaha çalışır:

“Hiçbir kadını, bütün hayatıma ortak edecek kadar sevemeyeceğimden korkuyorum. Aile hayatının, insanlara mutluluk verdiği görüşüne asla inanmıyorum. Kavgalar, zaman zaman aşkın

maddî yönleri, ara sıra mutlu istisnalar, büyük bir akılsızlık, dehşetli bir hissizlik, birbirini bazen aldatmalar, bugün sürdürülen bazı aile yuvalarının işitilmiş örneklerindendir...” (akt. Toros, 1983f: 11)

Toros, Hisar’ın neden evlenmediği ile ilgili olarak Refik Halit’ten dinlediği ve yazarın çocukluk yıllarına dayandırılan fakat başka herhangi bir kaynaktan doğrulanamayan bir anısına da yer verir.²³

Sermet Sami Uysal’ın “(...) Fahim Bey gibi sıcak bir âile yuvası kurmayı hiç düşünmediniz mi?” sorusuna karşılık Abdülhak Şinasi, hayatını birçok alanda yönlendirmiş, sınırlamış olan korkularından birisine işaret ederek “Hayır, zaten hayatta bir evlenme hatâsını yapmadım... Arasıra ya evlenseydim de iki çocuğum olsaydı; oğlum komünist, kızım aktris olsaydı hâlîm nice olurdu? diye düşünürüm de şimdiki hâlîme şükrederim.” yanıtını verir. (Uysal, 1961: 19)

Aşk, Tabiat ve Ölüm Duygusu

Hisar, anı/denemelerinde aşk duygusunu, bize sevgilinin verdiği değil, ruhumuzun yarattığı bir ihtiyaç olarak tanımlar. (BY: 23) Yazar, bağlayıcı unsur ve hastalıkların ilacı olan aşkın, yalnız içilirken bir saadet iksiri olduğunu ve İstanbul’dayken aşka inandığını; şimdi ise Ankara’da inanmadığını söyler. Buna

²³“Şinasi çocukluğunda pek cılızmış. Rumeli hisarındaki yalıda ona şefkatle bakan dadısı, mütemadiyen yemek yedirmek istermiş. Şinasi’nin iştahsızlığını gidermek isteyen dadı, ikide bir:

‘Yemezsen gelişemezsin (...) sonra da evlenemezsin’ diyerek, korkuturmuş.

Hatta bu dadı:

‘Yemezsen kendimi şuradan denize atarım’ diyerek tehditlerde de bulunurmuş.

Şinasi bu söze karşılık olarak bir gün:

‘Bre dadı, her zaman söylersin de bir türlü kendini denize atmazsın’ deyivermiş. Dadı, sözünü yerine getirememenin üzüntüsüyle kendini yalı balkonundan denize atıvermiş ve boğulup gitmiş.

Üstat Refik Halit, derdi ki:

Bu olay Şinasi’ye çok dokundu. Ömrü boyunca dadısının ‘Sen büyüyünce evlenemezsin’ sözünün etkisi altında kaldı.” (Toros, 1986: 9)

karşın dostluğa büyük bir önem verdiğini mektuplarında sıklıkla ifade eder. Dostlarından Hamdullah Suphi'ye yazdığı bir mektupta Paris'te sadece dostluğa inancının kaldığını; dostluğun, kıymeti arz tekdir edilen, sanıldığından daha değerli, daha köklü bir şey olduğunu belirtir. Kıskançlıktan, bencillikten, dedikoduculuktan uzak bir dostluğun insanların iç âlemini olgunlaştıran, onları insan eden bir iksir olduğunu ileri sürer. (Mektubu akt. Toros, 1983f: 11)

Tabiat sevgisi de Abdülhak Şinasi'de henüz çocukken kendini gösterir. Hisar, Boğaziçi'nde hassaslığının daha da çoğaldığı bazı yaz günlerinde “artmış bir merakla, bir çiçeğe, mesela bir sümbüle veya denizin içine açılır kapanır bir köpüğe benzeyen bir pelteye bakarak uzun uzun” daldığını hatırlar. (BM: 133) Hisar, yine ilk gençlik çağında o zaman alafranga bir terbiye alan bütün gençler gibi, istifade ettiği kolaylıklara muarız bir ruhla yaşadığını; duyduğu ahengi tasvip edemediğini; çok Şarklı ve Asyalı bulduğu âdet ve usulleri, fikirleriyle ve hisleriyle reddettiğini; onların kıymetlerini, faydalarını kabul etmediğini ve bu insanî yanılığının yaş tecrübesizliğinden kaynaklandığını belirtir. Hisar'a göre o devirde gençlikten orta yaşlılığa geçen insanlar arasında bile saz âlemlerini alaturka bulup ondan uzaklaşanlar çoğalmaktadır. (BM: 155, 156)

Hisar, ölüm duygusunu da henüz çocukken taşıdığını belirtir. Boğaziçi'ndeki yalılarında Piyano çalan Çerkez anneannesini dinlerken üç dört ay sonra öleceğini ve ailesinin kendi ölümü üzerine nasıl katıla katıla ağlayacaklarını, kendi ölümünün koparacağı fırtınayı, kendisinin bir mezarın şuarsuz topraklarına karışacağını nasıl hayal ettiğini anlatır. (TM: 171)

Estetliği

Anı/denemelerinden ve onu tanıyanların kaleme aldığı hatıralarından

anlaşıldığı kadarıyla Abdülhak Şinasi, hayatının her döneminde sanatı öncelemiş, bir siyasî partinin kuruluşunda yer almışsa da siyasete kendisini büsbütün kaptırmamıştır. Anne tarafından gelen Mevlevîliği de bir estetik değer olarak benimsemiştir.

Estetik değer ve akıl yoksunluğu da Abdülhak Şinasi'nin edebiyat dünyasında tahammülünün en az olduğu durumlardandır. Hisar, Cevdet Kudret'e yazdığı 18 Aralık 1936 tarihli mektubunda *Varlık* dergisini ve yaşar Nabi'yi çok sevmesine rağmen dergiye yazamamasının nedenini "Fakat Nahit Sırrı'yı o kadar sevmiyorum ve zevksizliğinden ve akılsızlığından o kadar iğrendim ki *Varlık*'a Yaşar Nabi'nin ısrarlarına rağmen bir türlü yazamıyorum." sözleri ile açıklık getirir. (Mektubu yay. Kudret, 1995: 25)

Estetiğe her şeyden fazla önem veren Hisar'ın çocukluğuna ait aktardığı bir olayda akrabaları olan bir hanımın, iptidaîlik ve cehalet eseri gördüğü için üzerinde "Ey misafir, kıl namazın, kible bu canibdedir. / İşte leğen, işte ibrik, peşkir dahi iptedir." yazan bir levhayı zevksiz bulduğunu ve levhayı camını kırıp sandık odasına attırdığını kaydeder. (GZF: 130)

Siyasete Yaklaşımı

İstanbul'da Mütareke yıllarında İttihatçılara karşı olanların veya İttihatçılarla bağdaşmayıp onlardan ayrılanların Prens Sabahattin'in teşviki ile 4 Mayıs 1919'da kurdukları Millî Ahrar Fırkasıyla yazarın yolları kesişir. Millî Ahrar Partisi, 31 Mart Ayaklanması'ndan sonra kapatılan Osmanlı Ahrar Partisinin yeni adı olur. Abdülhak Şinasi bu partinin beyannamesini kurucu sıfatıyla imzalayanlar arasında yer alır. Hisar, kanunî zorunluluk olarak hükümete sunulan beyannamede adının karşısına meslek olarak ailesinden kendisine kalan mülklerden ötürü "Eshab-ı

emlaktan” kaydını düşer. (Toros, 1983d: 11)

Toros da diğer pek çok isim gibi Hisar’ın Paris’te iken açık veya gizli olarak siyasetle uğraşmadığını, dostluk ilişkileri içinde olsa da Jön Türklerle birlikte hareket etmediğini belirtir. Toros’a göre siyaset ortamlarından çok edebiyat sohbetlerinin yapıldığı salonları tercih eden Hisar, “terazinin kefesinde az meyille, Prens Sabahattin’i” sevmekte; onu “ileri bir politika adamı olarak değil, nazik ve asil ruhlu bir salon efendisi, bir sosyolog olarak” görmektedir.

Taha Toros, Mütareke yıllarının siyasî partilerinden Millî Ahrar Partisinin kuruluşunda yer alması konusuna yazarın sohbetlerinde asla değinmediğini; fakat Refik Halit Karay’ın bu konudan sık sık söz ettiğini; kendisinin bu konuyu açtığı zaman ise yazarın bu soruya gülüp geçtiğini ve konuyu değiştirdiğini belirtir. (Toros, 1983e: 11)

Abdülhak Şinasi, kurucuları arasında Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), Burhan Asaf (Belge), Şevket Süreya (Aydemir), Vedat Nedim (Tör) ve İsmail Hüsrev (Tökin)’in bulunduğu *Kadro* dergisinin henüz kuruluş aşamasında Cevdet Kudret’e yazdığı bir mektupta *Kadro* dergisinin sanatı öncelemeyeceğinden duyduğu endişelerini dile getirir:

“Yakup Kadri ve rüfekaşı diyeceğim, çünkü kayınbiraderi Burhan Asaf, sâir bir iki muharrir daha var ve belki Necip Fazıl da var, *Kadro* diye filvâki bir mecmua çıkarmak istiyorlar. Lakin bu galiba kısmen edebiyat haricinde sebeplerle çıkacak, naşirleri kısmen ukalalık etmeği, yol göstermeği, istiyor, ‘Maksadınızı bir de biz izah edelim de siz görün!’ der gibi bizi idare ve sevk eden fikirleri teşrih etmek istiyorlar. Diğer taraftan da kendilerindeki tenkit kuvvetini hazır ve müheyya hissettirmek arzu ediyorlar. Hülasa varlıklarını isbat sevdasındadırlar. Mecmua ne derece kadar kılavuz, ne dereceye kadar yol kesici olacağı belli değildir. Bu şerait dahilinde oraya yazabilir miyim onu da bilmem.” (Mektubu yay. Kudret, 1995: 19)

Hisar, Cevdet Kudret'e yazdığı 4 Ağustos 1931 tarihli bir diğer mektubunda da edebiyatı siyasete alet ettiğini hissettiği *Kadro* dergisi hakkındaki olumsuz duygu ve düşüncelerini daha açık ifade eder:

“Dediğim gibi *Kadro* kısmen siyasî bir mecmua olacaktır. Ve ondan büyük bir hayır memul değildir. Hatta birtakım maksadlar takip edeceğine göre ‘antipatik’ olması memul ve muntazardır.” (Mektubu yay. Kudret, 1995: 21)

Sanatın ideolojilerin emrinde olmaması gerektiğine inanan Hisar, arkadaşı Cevdet Kudret'in, son birkaç yazısında bir ideolojik düşünceye fazla önem verdiği düşüncesine kapılır. Hisar, Cevdet Kudret'ten “Edebiyatı komünizmin hizmetkârı olmak menziline” indirmemesini rica eder; sözlerine “Bu hususta düşündüklerim o kadar çok ki yazmaya başlasam sonunu alamam.” diye devam eder. (Mektubu yay. Kudret, 1995: 25)

Hisar, İttihat ve Terakki'yi tasvip etmez. II. Abdülhamit'i tahttan indirip yerine kardeşi Sultan Reşat'ı getiren İttihat ve Terakki idaresini “sadece üç reisin idare ettiği bir esrar tekkesi” olarak niteler. (GZF: 160) İttihat ve Terakkicilerden anılarında hem kendi memleketimizin efkâr-ı umumiyesine hem de ecnebîlerin zihniyetine su-i teessür ettiklerinden söz eder. (İPL: 71)

Abdülhak Şinasi, pek çok kere, Türkleştiğini belirten Loti'den söz ederken de Komünizm ideolojisine karşı olan düşüncelerini ifade eder. Hisar'a göre Loti'ye “Şarklı, Allahın ismini zikrederek, bir nevi üstünlük taraftarı” denilerek hücum edilmekte; Abdülhak Hamit'e edildiği gibi ona da “Millî nemiz varsa, millî vicdanımız, millî tarihimiz, millî edebiyatımız, iz'anımız, millî an'ânelerimiz, vatan sevgimiz, hülâsa millî nemiz varsa hepsinin red ve inkârı üzerine düşmanvârî bir küfürbâz narasıyla hücum edildiği anlarda”, “komünizm an'anesince tab'en” küfür söylenmektedir. (İPL: 119)

Hisar, milliyetçilik noktasında ise kültür milliyetçiliği görüşünü benimsemektedir. Ahmet Haşim'in Arap ırkından olmasına rağmen ruhen Türk olduğunu söyleyen Abdülhak Şinasi, "Milli hars olarak dilini bilen ve yazan bir adam, ırken Türk olan biri kadar milliyetçi ve hâlis bir Türk sayılmalıdır. Milli hars ve dil, hatta ırken milliyetçiliği bile yenebilir." demektedir. (AHŞ: 102)

İnanca Mesafesi

Abdülhak Şinasi, Sermet Sami Uysal'ın kendisiyle yaptığı söyleşide annesinin babası Muhtar Bey'in bir Mevlevî olduğunu, gerek kendisinin gerekse annesi ve hareminin tekkeye gittiklerini, hele mukabele günleri olan çarşambaları hiç aksatmadıklarını, Bahariye Mevlevîhanesinin edebiyata meraklı, kıymetli bir insan olan şeyhi Hüseyin Fahri Efendi ve tekke erkânı ile âdetâ bir akrabalık tesis ettiklerini söyler.

Uysal, *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanında anlatıcının, camilerde "tozlu" namaz kılmayı güç bulduğunu söylediğini hatırlatarak Abdülhak Şinasi'ye "Hiç namaz kıldınız mı?" sorusunu yöneltir. Soruya "-Hayır, hiç namaz kılmadım ve câmie de gitmedim. Yazık ki ben mutakit değilim. Namaz ile öteki dünya dedikleri yere gidileceğini ummuyorum." cevabını veren Hisar, bununla birlikte bu düşüncesinin bütün insanlar gibi her gün ve her gece Allah'tan niyaz, rica ve dua etmekten kendisini geri bırakmadığını ilave eder. (Uysal, 1961: 16-18)

Hisar'ın inanç konusuna bakış açısında da beslendiği kaynaklardan; dini, insanlığın saadete erişmesi için gerekli canlı bir dinamizm ve heyecan dolu bir ruh olarak gören, yaşantısında mistik olmadığı hâlde felsefesinde mistik bir yön olduğu söylenen (Aslan, 2006: 150) Bergson ile aralarında bir ortaklık söz konusudur.

Hisar'ın ölüm duygusu gibi ahret düşüncesi ile de ilk ciddi yüzleşmesi

Büyükada'daki köşklerinde gerçekleşir. Anneannesi hastadır. Köşkteki akrabaları, çocuk Abdülhak Şinasi'yi besmeleyle yatağa girmeye ve yatmadan dua etmeye alıştırmaya çabalamaktadır. Hisar, o günleri için “Fakat ne kadar yazık ki” çocukken bile “–mahyaları gökten bize yakın gelmek için yere inmiş yıldızlardan mürekkep sanarak bizimle meşgul bir göğe sıcak bir iman duyduğum ramazan gecesinden başka inanmak zevkimi tam ve bol tatmış olduğumu hatırlamıyorum.” demektedir. (GZK: 49)

Hisar, *Geçmiş Zaman Köşkleri*'nde anılarında inanca olan mesafesinin belki sarıh hiçbir şey düşünmemesinden belki irsî bir itimatsızlıktan, bir itikatsızlıktan, belki birtakım sözlerden sızan bazı şüphelerden, belki de babasının birkaç sözünden kendisine sirayet eden fikir kırıntılarından kaynaklanmış olabileceğini; bir Garp şehrinde gördüğü, zevkle ve azametle uçan bir uçurtma üzerine de aklından, kâinatın yaratıcısı için belki en heybetli bir kuyruklu yıldızın bile onu taklit eden azametli kâğıt parçasından ehemmiyetli olmayabileceği düşüncesinin geçtiğini belirtir. (GZK: 49, 58)

Hisar'da inanç konusu, bazen tabiat güzellikleri karşısında duyulan bir hayranlık sonucu belirir. Yazar, dünyanın biraz hüznü fakat füsunlu ve en güzel yeri dediği Boğaziçi'nde, sulara akarak sular üstünde yüzmeye başlayan ışıkların, efsanevî bir mucize güzelliği gösteren bu yerlerin bizi, göğe inandırdığını söyler. (BM: 97)

Boğaziçi Mehtapları'nda “Tehlikeli bir hürriyet içinde ailemin bana yalnız din için bir hürmet telkin etmek istediğini görür, fakat dine de inanmazdım” diyen Hisar, çocukluk yıllarında etrafında “milli hususiyetlerimizi tefsir edecek ve bunların şairi olacak ne hocalar, ne filozoflar, hulasa inanabileceğimiz üstatlarımızın”

yokluğunu hisseder. Tecrübesizliği, içinde yüzdüğü medeniyetin “kıymetli bir çiçek açma hadisesi olduğunu takdir etmesine” mani olmaktadır. (BM: 154, 155)

Abdülhak Şinasi, anı/denemelerinden *Boğaziçi Yalıları*’nda çocukluğunda her sene inas ve sibyan mekteplerinde çocukların derslere başlarken ilahilerle gezdirildiğini ve o masum çocukların melekâne seslerini duyanlardan bazılarının gözlerinin yaşardığını; ihtiyar heyetlerinin, mahallelerdeki fakir genç kızlar ile, evlenme yaşına giren mahalle delikanlılarının evlenmelerini temin ettiklerini söyler. Hisar’a göre din, geçmiş zamanın nazik Boğaziçi ikliminde “mütecaviz bir taassup olmaktan çıkar, teselli, ümit ve hayal veren şiir cephesinden duyulur”, minarelerden yükselen ezan sesleriyle “merhamet, rahmet, şefkat hisleri” dağılır ve bu camiler, birer medeniyet dağıtıcısı müessese olurlar. Mezarlıklardaki serviler, dindar ve ulvîdir. Bu servilerin göğe bakması âdeta hiçbir adiliği görmek istememelerinden kaynaklanır. Servilerin bazen başlarını bir tarafa eğlemesi de yine aynı teessürden kaynaklanır ve mezarlıklardaki servilerin miktarı, mezarlıktaki uhreviyetin oranını tayin eder. (BY: 7-9)

Etrafindakilere göre kendi iç dünyasına dönük, hassas bir İstanbul âşığı ve beyefendisi, Fransız kültürüne aşına birisi olan Hisar, tertipli, disiplinli, naif, geniş kültürlü, zengin bir iç dünyaya sahiptir. O, duyarlı, alıngan, çekingen, başkalarının düşüncelerine değer veren, mükemmeliyetçi bir estet olarak ömür sürmüştür. Siyasete girmişse de sanatçı kişiliğini her zaman birinci planda tutmuştur. Daha çok estetik bir değer ve ihtiyaç olarak gördüğü dine de mesafeli yaklaşmıştır.

2. BÖLÜM: ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR'IN ESERLERİNDE GEÇMİŞ VE GELECEK ZAMAN

2.1. ZAMAN BİLİNCİ

Anlaşılması kadar tanımlanması da güç olan zaman kavramı üzerine bu güne kadar pek çok düşünceler ileri sürülmüş, pek çok tanımlamalar yapılmıştır. Zihinsel bir olgu, öznelar arası bir süreç, toplumsal işleyişin düzenlenmesi açısından yararlanılan bir birim ya da ifade aracı olarak kullanılan zaman kavramı, Batı düşüncesinde öznel-nesnel, göreceli-mutlak cinsinden ayrımlara tabi tutulmuştur. İslam düşünürleri ise zaman kavramını belirleyen temel etkenlerden dünyevîlik-uhrevîlik diyalektiğine dikkat çekmiş, hareketle ölçülebileceği belirtilen zamanın ebedî-ezelî oluşu ve yaratılmış olması gibi konular üzerinde durmuşlardır. Eski Mısır, Hint ve İran uygarlıklarında ise tabiat olaylarıyla ölçülen zaman kavramının ebedî veya sınırlı oluşu ve ilk yaratılış gibi konular üzerinde, yine maddeci veya idealist olarak sınıflandırılabilircek düşünceler üretilmiştir. Zamanın mutlak ve değişmez olduğu düşüncesi, yerini Batı'da on yedinci yüzyılda Newton'un (1643-1727) zamanın insan ve maddeden bağımsız ve mutlak olmadığı görüşüne bırakmıştır. Yirminci yüzyılda ise Albert Einstein (1879-1955) zamanın, mutlak olmamakla birlikte göreceli olduğunu ileri sürmüştür. Genellikle mekân/madde ve hareketten ayrı düşünölmeyen zaman kavramı, beraberinde "ilk devinim" sorununu getirmiştir. İdealistler, Tanrı'yı ilk devinin kaynağı olarak kabul ederken, materyalist düşüncenin savunucuları, maddenin devingenliğinin kendiliğinden

kaynaklandığını var saymışlardır. (Doğan, 2010: 1-11)

Zaman konusunda çizgisel ve ilerlemeci anlayışa karşın döngüsel zaman anlayışını benimseyen toplumların ortak yanı “tekrar doğuş inancını içeren inanç sistemlerine sahip” olmalarıdır ve günümüz roman anlayışında döngüsel zaman anlayışının kullanımı daha yaygındır. (Saybaşı, 2008: 137, 138) Hegel’in “diyalektik zaman anlayışı” olarak nitelenen düşüncelerine göre ise zaman, sezilebilen dış gerçekliktir ve kavranamaz; gerçekte var olan tek zaman dilimi şimdiki andır; zaman çeşitlilik getirdiği mekânın hakikatidir; zamanın varlığı yokluğuna, yokluğu ise varlığına işaret eder; hâl yani olan maziye yani olmayana dönüşür; gelecek yani olmayan da yine şimdiye yani olana dönüşür. (Mays, 1997: 66)

Zaman kavramı, Türk edebiyatında ise bir su (Necip Fazıl), cuy-ı zaman/zaman ırmağı (Yahya Kemal), ebedî sel (Mehmet Akif Ersoy), kuş (Hayyam), kuş (Tanpınar), esen yel, geçen yolcu (Yunus Emre) bir sese benzeyen, her yerde ve her şeyin içinde olan (Necip Fazıl Kısakürek), ne içinde ne de dışında olunabilen yek pâre an (Ahmet Hamdi Tanpınar) gibi pek çok benzetme ve imgelerle kullanılagelmiştir. (Hatemi, 1987: 16-21)

Dilbilimci Leo Spitzer yazarları, kendi sistemine ait her şeyi yörüngesinde tutan güneş sistemlerine; eserlerindeki unsurları ise bu sistemde yer alan gezegenlere benzetir; eserdeki ayrıntılara şekil veren ve onları etrafında toplayıp metne bir sistem hüviyeti kazandıran köke, odak noktasına ulaşıldığında yazarın sanatı hakkında bilgi sahibi olunabileceğini belirtir. (Aktaş, 1998: 144) Spitzer’in “étymon” (köken) adını verdiği kökün Abdülhak Şinasi roman ve anı/denemelerindeki karşılıklarının başında tarihin, medeniyetin, sanatın, değerlerin, duyguların kısacası insanın kendisine bağlı

olduğu zaman ve İstanbul olduğunu söyleyebiliriz

Abdülhak Şinasi, “*Romana dair Bazı Hakikatler*” başlıklı denemesinde zaman konusundan söz ederken, “İnsan hayatında, alaka duyduğu bir mevzu üzerine suallerle karşılaşınca, fikrini istediği gibi anlatabilmek için bir kitap yazmak veya hiç olmazsa bir konferans vermek lazım geldiğini düşünmeye başlıyor.” demektedir. Turinay, Hisar’ın bu sözünü onun zamana ilişkin bir kitap ihtiyacını derinden duymaya başlamasıyla izah eder. (Turinay, KM III: 8)

Abdülhak Şinasi, gerek anı/denemelerinde gerekse romanlarında zaman konusuna yer vermekte; zaman kavramı etrafında bazı düşünceler ileri sürmektedir. *Çamlıca’daki Eniştemiz* romanında zaman kavramını, “dönem, içinde yaşanan mekân, sosyal çevre ve insanlar” anlamlarında kullanılır. (ÇE: 36) *Geçmiş Zaman Fıkraları*’nın önsözünde Hisar, geçmiş zamanın sadece felsefî bir mana ile tavsif edilemeyeceğini, zamanın ayrı ayrı manalar çıkaran seslerinin tek bir ahenkle duyulamayacağını ileri sürer:

“Hadiseler bir zaman içinde birleşip tatlı su sesleri gibi bir hulasaya varılamadan o geçmiş zamanların görünen bir yüzü, gözleri, bünyesi, ömürlerimizin bir düşüncesi, bir aksi, bir aksisedası gibi duyuluyor. Ummanın dalgaları, med ve cezir gibi, gayri şuuri anların bir şuuru, zaman dediğimiz hadisenin bir akışı, duyduğumuz bir cemiyetin bir himmet ve şefkatin birbirini tashih, tadil ve ilave eden duygular olur ve onu bir tek mana ile tayin edemeyiz.” (GZF: 9)

Hisar’ın zaman konusundaki görüşleri temelde Batı’da olduğu gibi yirminci asrın ilk çeyreğinden itibaren genç Cumhuriyet’te de kabul gören Bergson felsefesine dayanır. Bununla birlikte Hisar’ın zaman, hayat ve hakikatin göreceliği konusundaki düşüncelerinin kökeni Bergson’dan çok daha önce ileri sürülmüş görüşlere de dayandırılabilir. Zamanı akan bir suyu benzeten Heraklitos (M.Ö. 535?- M.Ö 475) da zaman konusunda benzer görüşler ileri sürmüştür. Ona göre her şey akar ve sürekli

değişir; her şey görelidir.

Hisar'da Akşam ve Saatler

Abdülhak Şinasi'nin eserlerinde Bergsoncu anlayışla, zamanın nitelikleri ve etkileri konularındaki düşünce ve algılarına geçmeden önce üzerinde durulabilecek konular, yazarın günün akşam vakitlerine ve zamanı belirlemeye yarayan saat nesnelere yüklediği anlamlardır.

Hisar, eserlerinde günün vakitlerinden en çok “akşam saatlerine” ayrı bir yer vermektedir.

Abdülhak Şinasi, çocukluk anılarına yer verdiği *Geçmiş Zaman Köşkleri*'nde akşamüstlerini “günün en sevdiğim en rikkatli ânı” olarak niteler; akşamüstlerinin her şeyin dünyaya en son güzelliğini ve iyiliğini vermeye koyulduğunu bir zaman olduğunu belirtir. Büyükkada'daki köşklerinde, kendisiyle beraber vapurdan inecek olan büyükbabasını bekleyen evin hanımları, günün bu saatinde “gözlerinde derin şefkatlerini taşıyarak” susmaktadırlar. (GZK: 9)

Hisar, “*Akşam Saatleri*” başlıklı anı/denemesinde akşam vakitlerinde hem hararetimizin yükseldiğini hem de akşamlara doğru gönlümüzde şiir ihtiyacının arttığını; günün hatıraya inkılap ederek yerini bu şiirli, tatlı, hülyalı saate bırakınca bizi menfaatimizin kaygısından azat ederek ilk gençlik, hesapsızlık ve tokluk zamanlarımızın asil ve deryadil zamanlarına kavuşturduğunu; bugün artık akşam saatlerinin bir kurtuluş zamanı olduğunu; akşamların, tabiata serbest gözlerle baktığımız ve ondan bol bol kâm aldığımız saatler olduğunu söyler; sembolist bir yaklaşımla akşam saatlerinin mahiyeti ve duygular, düşünceler üzerindeki tesirlerini pek çok imge eşliğinde tasvir eder. (GZK: 61, 66)

Fahim Bey ve Biz romanının anlatıcısı için akşam saatleri, şehre ve kalplere

helmesini döküp sokaktan geçenlerin gözlerine karanlıkların sürmesini çekmekte; yüzlerini sanatın manalarıyla güzelleştirip hareketlerini kahramanların edalarıyla asaletleştirmekte ve her şeyi romantik gölgeleriyle sararak kıymetleştirmektedir. (FBB: 11)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında ise akşam vakitleri; tecrübeleri, bütün hislerini olgunlaştırmış gibi derinleşen duyguların, vakarlı ve içli lisanıyla konuşmaya başlamaktadır. (ÇE: 76)

Tanpınar gibi zaman konusu etrafında yazan Hisar'ın eserlerinde, vakti sayan ve gösteren saatlere ayrı bir önem verilmiştir. Zamanı belirleme çabalarını, insanlık tarihi ile başlatmak mümkündür. Zamanı belirlemeye, ölçmeye yarayan usturlap güneş saatleri, kum saati, su saati, mekanik saatler, elektronik saatler gibi isimlerle adlandırılan saat nesnelerinin bilinen en eski örnekleri olarak M.Ö. 4000'lerde Mısırlılar tarafından kullanıldığı söylenir.

Hisar, anı/denemelerinde geçmiş zaman saatlerinden söz eder; “hep birbirlerini kovalayan, gayret, ibadet ve lezzet zamanlarının göstericisi” olan bu aletlerin “hepsi de Avrupa'nın ve bilhassa Londra'nın herhangi bir saat fabrikasının ismini taşıyan, fakat hepsi de memleketimiz için alaturka rakamlı olarak yapılmış” saatler olduğunu; bazılarında zamanı gelince bir Şarklı bestesi duyulduğunu; bu eski zaman seslerini duyunca da tekrar, geçmişin şad veya nâşâd zamanlarının içine daldığını; bu saatleri, ömrünün nice duygu ve düşüncelerini canlandıran bir vücudun nefes alışları gibi dinlediğini, yanı başında atan birer kalp gibi duyduğunu söyler. (BY: 63)

Hisar, saatlere farklı bir açıdan olmakla birlikte mektuplarında da yer verir.

Paris'ten, dostu Hamdullah Suphi'ye yazdığı bir mektupta gelecekte “Deli olmadan, mümkün olabildiği kadar optimist olarak yaşamak!” arzusunu “Ah ne olmak isterdim bilir misin Hamdullah? Saat gibi bir şey! Herşeyi vaktinde yapabilmek, hiçbir zaman yorgunluk hissetmemek, bir engelle karşılaşmamak ve her an o zamanki uğraşım yahut meşguliyetsizliğim nedeniyle, memnun ve mesut olmak isterdim. Saatler gibi olsak, canlı olsak, yani onlar gibi muntazam olsak, belki sıkıntılarımızın kökü, yaşantımızdan kalkmış olurdu. İşte özlenen saadet böyle gerçekleşebilirdi...” sözleri ile dile getirir. (akt. Toros, 1983f: 11)

Hem Osmanlı hem de Cumhuriyet Dönemi kültür ve medeniyet dairesinde bulunmuş olan Abdülhak Şinasi, *Fahim Bey ve Biz* romanında saatleri alaturka ve alafranga oluşları açısından ayrı ayrı ele almaktadır. Anlatıcı, döneme dikkat çekerek alaturka saatlerin dünyanın güneş etrafındaki hareketlerine göre ayarlanış şeklini, onun battığı anın tam on iki sayıldığı ve akşam ezanı başladı mı saatlerin on ikiye ayar edildiğini belirtir. (FBB: 25)

Geçmiş zaman evlerinde çeşit çeşit görünümlü ve farklı işlevlere sahip nice saatler bulunmaktadır. Bunlardan bazıları aynalar önünde, konsollar üstünde, irili ufaklı saatler; bazıları daha ucuz cinsten, daha basit ve “yumurtlayacak tavukların gıtgıdak diye haykıran telâşlı ve gürültülü seslerini duyurarak sanki daha hamaratmışlar gibi âdeta koşarak” işleyen saatler; bazıları da “ayrıca kurulan bir düğme ile, ayar edilmiş oldukları saniyeye geldiler mi, sanki zamanın altın yumurtasını doğuruyorlarmış gibi, birdenbire bir çığlık koparan münebbihli” saatlerdir. Alafranga diye nitelenen yeni saatler ise çalar saatlerdir. Anlatıcıya göre onlar zamanı “daha asrî, daha madenî bir sesle, birer altın gibi” saymaktadırlar. (FBB: 25, 26)

Romanda “geçmişı sayarken geleceğe akan saatlerin” vakti tayin etmenin yanında başka işlev ve rollerinden de söz edilir. Bu romanda kendileri için başlı başına bir bölüm ayrılmış olan saatler “geçmiş zaman evlerinin kalbi” gibi görülürler. (FBB: 26)

Bahsi geçen zamanlarda vakitleri göstermek veya hatırlatmak için saat nesnelerinden başka araçlardan da yararlanılmaktadır. Anlatıcı, İstanbul’un iç mahallelerinde oturan Fahim Bey ve Saffet Hanım’ın muhtemel bir gecesinde günün vaktini bildiren bir bekçinin “kaldırımlar üstünde sopasının tam vuruşlarıyla yarım saatleri haber vermesini”nin yanı sıra “karanlıkta bir saatin” rüya içinde gibi uyku bir sesle çalmasını gözünde canlandırır. (FBB: 29)

Fahim Bey’in evinde pek çok saat bulunmaktadır; sofada bir kuyruklu saat, duvarda bir çalar saat ve Saffet Hanım’ın, çok kere hırkasının üst mendil cebinde bulundurduğu mücevherli, kapağı mineli, kıymetli, hususî bir saati vardır. (FBB: 37, 38)

2.1.1. Bergson’da Yaratıcı Evrim/Evolution Créatrice Görüşü

Çağın hâkim felsefesi pozitivistliğe karşı insanın iç dünyasına, ahlak ve din konularına yöneldiği için etkisi ve şöhreti ülkesinin dışında da yaygın olan Bergson (1859-1941), felsefî görüşleriyle içinde bulunduğu çağın olumsuzlukları karşısında dünyaya iyimser bir mesaj vermiştir. Kimi yazarlarımız tarafından spiritüalist, sezgici ve mistik bir düşünür olarak nitelendirilmiş olan Bergson’un görüşleri ile tasavvuf düşüncesi arasında benzerlik kuranlar da olmuştur. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde genç Cumhuriyet’te Bergson’un düşüncelerinin önemli bir kısmı başta *Dergâh* dergisi çevresinden “Mustafa Şekip Tunç, Mehmet Emin Erişirgil, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yakup Kadri

Karaosmanoğlu, Peyami Safa, Nurettin Topçu ve Abdülhak Şinasi Hisar” olmak üzere pek çok yazarda etkili olmuştur. (Gündoğan, 2010: 141-153)

Henri Bergson’un kurduğu Yaratıcı Evrim Teorisinde “insan değerlerinin ve kültürlerinin hiç durmaksızın gerçekleşen bir evrim ve değişme süresi içinde olduğu” söylenmektedir. Yaratıcı Evrim Teorisi adıyla 1911’de bir kitap da yayımlayan Bergson, natüralizmin kaderciliğine karşın insanın kendi dünyasını kurabileceğini savunmuştur. Bergson’un Yaratıcı Evrim teorisine dayalı olarak geliştirilen perspektivist tarih felsefesine göre kültür değerleri, hiç bitmeyen dinamik bir evrim ve değişim süreci yaşarlar. Perspektivizm, kültür tarihinin yaşadığı dinamik evrim süreci içinde mutlak nisbiyetçiliği ve bilimsel kaderciliği reddeder. Bergson’cu perspektivist anlayış, sanat eserlerinin de yaratıcı dehadan²⁴ doğduğuna inanır. (Kantarcıoğlu, 2009: 5, 165)

“Bergson” adlı doçentlik tezinde Nurettin Topçu, Henri Bergson’un felsefe anlayışını, hakikat anlayışını ve sezgi anlayışını sanat, ahlak ve din alanlarıyla ilgileri bakımından inceler. 1859’da İngiltere’den gelip Fransa’ya yerleşen bir Yahudi ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Bergson, Topçu’ya göre kuracağı yaratıcı evrim teorisinin hareket noktası olarak İngiliz düşünür Herbert Spencer’in (1820-1903) evrimciliğini benimsemiş; sekiz yıllık ev inzivasından sonra çıkardığı *Ahlak ve Dinin İki Kaynağı* (1932) adlı kitabında ahlakın kaynağı olarak mistisizmi kabul etmiştir.

Filozof olduğu kadar sanatkâr da olan Bergson’un eserlerinde ince, akıcı ve nüktelerle süslenmiş bir üslûp bulunmaktadır. Onun *Yaratıcı Evrim* adlı eseri parlak

²⁴ Yaratıcı deha, “kendisini sınırlayan sebep-netice zincirini kırıp, kendisini aşır sınırsız bir geçmişin ve hâlin değerlerinden yepyeni bir perspektif oluşturabilir. Bu perspektif içindeki değerler aslında hem nisbî anlamda gerçek ve geçerli değerlerdir, hem de mutlak ve evrensel anlamda gerçek ve geçerlidirler.” (Kantarcıoğlu, 2009: 166)

tasvirleri ve zengin maceralarıyla aynı zamanda bir sanat ve edebiyat şaheseri sayılmalıdır. Bergson'un *Ahlak ve Dinin İki Kaynağı* adlı eseri ise asrın iman arayan ruhunda geniş akisler uyandırmıştır. Onun sezgi metoduna dayanan felsefesi, pozitivizm ile çeşitli izafiyeci (relativist) felsefe sistemlerinin yıkıcı etkileri altında mutlak hakikati elde etmenin ümit ve imanını kaybeden 19. yüzyıl insanlığına bu ümit ve imanını âdeta geri getirmiştir. Onda Allah'ına kavuşmak isteyen bir ruhun hamleleri hissedilir. Bergsoncu düşünceye göre kâinatta birbirine zıt iki türlü hareket bulunmaktadır: Biri "inme", öbürü "çıkma" hareketi. "Inme" maddenin tabi olduğu, "çıkma" ise hayatın tabi olduğu hareketlerdir. Çıkma hareketi kâinattaki evrimi idare eden harekettir; kâinatta herhalde ilk var olan hayat, çıkma hareketinin başlangıcında ve evrimin başında bulunuyordur.

Hayat, sürekli yaratıcılık demek olan evrimi sırasında bazı yerlerde hareketini durdurmak isteyen engellerle karşılaşınca kollara ayrılır ve birkaç koldan ilerlemeye devam eder.

Bergson spiritüalizmi, realiteyi zekânın yapısına bağlı kösteklerden sıyırmaya çalışır. İnsanın her şeyin ölçüsü olduğunu ve her türlü realitenin insan tipine uygun olarak meydana geldiğini ortaya koyar. Ona göre insan varlığın kanunudur. Bütün kâinatın özetidir. Bergson psikolojisinin derinliği, şümüllü oluşu ve psikolojik deneyi felsefenin esası olarak almasından kaynaklanır. (Topçu, 2006: 11-58)

İnsanı merkeze alan Bergson felsefesi, yıkımlar getiren I. Dünya Savaşı sonrası düşünce dünyasında, yeniden ayağa kalkmak ve varlığını sürdürmek isteyen milletlere bir umut ışığı olmuştur.

2.1.2. Bergson'da Süre/Durée Düşüncesi

Abdülhak Şinasi'nin hem romanlarında hem anı/denemelerinde hem de anı/biyografilerinde zaman kavramından bir bütünlük ve süreklilik, göreceli bir anlaşılabilirlik olarak söz edilmektedir. Romanlarda, zamanın değiştirme, öğretme, unutturma ve yokluğa sürüklenme gibi etkilerine dikkat çekilmektedir.

Bergson felsefesinin şuur, sezgi, süre gibi bazı temel kavramları bulunmaktadır. Bergson “şuur” kavramını süre ve hafıza anlamlarında kullanır. Şuur geçmişini hatırlayıp geleceğe eklemektedir. Şuur aynı zamanda seçer ve karar verir. Hafıza anlamındaki şuurun kabuk tarafı akıl, mantık, ilim ve zeka; iç tarafı ise temel bendir. Şuur, hürriyettir. Şuur hâlleri zamanla değişir.

Bergson “sezgi” kavramını güvenmediği rasyonel düşünce, karşı çıktığı bilimcilik ve akılcılığa karşı öne çıkarır. Bergson'a göre gerçekliğe nüfuz eden, nesnelerle doğrudan ve aracısız temas kuran bilgi türü olan sezgi, mutlakın bilgisine ulaşma yolu ve kaynağıdır. Sezgi, zekâ ve bilgi ile birlikte kullanılmalıdır.

Bergson “süre” kavramını ise değişim, oluşum ve devingen hâldeki evren anlamında kullanır. Bergson felsefesinin her aşamasında “süre” temel olgudur. (Öztürk, 2007: 23-43) Kâinatta hiç değişmeyen cevher araştıran eski felsefenin hatasını göstermekle işe başlayan Bergson'a göre dünyada en açık olan şey süredir. Kâinat süre hâlinindedir. Bütün kâinat, varlıklarının süre içinde oluşu ile meydana gelmektedir. Süre, şuurda ve çoklukta birlik hâlinde görülmektedir. Mazi ile hâl daima beraber bulunur; her ikisi de ilerleyerek kabır ve istikbali hazırlarlar. Hakiki süre düşünemez. O ancak yaşanır. Şuur ve hayatın özünü teşkil eder. (Topçu, 2006: 45-58)

Bergson'da “dureé” ile ifade edilen kavram, zamanın bütünlüğü ve sürekliliği anlamına gelmektedir. Bergson felsefesindeki psikolojik zaman anlayışına

göre geçmiş hâle yön verip, bilinci içinde ve tecrübenin ışığında yeniden yorumlanmakta; yaratıcı bir geleceğe doğru akmaktadır. Wordsworth, Bergson’a dayandırılan, geçmişin hâlde varlığını sürdürdüğü düşüncesini “bellek miti” olarak nitelemektedir. (Kantarıcıoğlu, 2009: 112, 163)

Hisar’ın da etkisinde kaldığı Bergson felsefesinde süre; bilinç, zamanının hafızası olarak görülür. Süre, eklemlenerek gelişen kesintisiz yaratıcı evrim demektir. Bergson, bilgiye ve hakikate ulaşmak için de sezgiyi önerir.

2.1.3. Zamanın Bütünlüğü ve Sürekliliği

Hisar, anı/denemelerinden *Boğaziçi Mehtapları*’nda zaman ve insan konuları üzerine ileri sürdüğü görüşleri, ölüm bahsinde de tekrar eder. Abdülhak Şinasi’ye göre ölümlerin gölgesi olduğumuzu söyleyebilecek kadar onlarla iç içeyizdir. Hayatın ve ölümün sınırları da iç içe ve belirsizdir. Hayat ve ölüm bir rüyaya, bir hülyaya, bir yokluğun varlığına benzemektedir. Ölüm ve hayat birbirini tamamlayan unsurlardır. (BM: 180)

Abdülhak Şinasi, aynı eserinin “*Başka Dünyaların Bizden Görebilecekleri*” başlıklı son deneme yazısında yine Bergsoncu bir yaklaşımla zaman konusuna izahlar getirmeye çalışır. Zamanın yekpareliği, göreceli taksimlere tabi tutulması, dönüşün maziye doğru olacağı, zamanın ölümsüzlüğü ve ebediyeti gerektirdiği, mesafe kavramının aşılmasıyla hâlin dışındaki zamanlara da şahadet edilebileceği gibi konulara Hisar, bazen mistik bazen metafizik bazen de bilimsel açıklamalar getirir.

Hisar’a göre zaman kendine mahsus bir cismi olmayan, evveli ve ucu bulunmaz bir mesafedir. Dün, bugünden bugün de yarından ayrılmaz. Zaman hep devam eden bir şeydir. Geçen zaman değil, varlıktır:

“Zaman birdir ve ebediyettir. Biz yaşadığımız zamanı ancak kendimize göre mazi, hal ve âti diye üç kısma ayırıyoruz. Fakat zamanın böyle bölünmesi keyfidir. Zamanı maziden ayıran hiç bir fasıla yoktur. Madem ki geçen bir zaman yoktur; her ‘zaman’ bir mazi olmuştur ve yine maziye dönecektir. Madem ki her hal ve her istikbal de âtide bir mazi olacaktır. Madem ki her neslin de bir mazisi vardır. Fakat bu, bir ve aynı değildir. Zaman içinde, mazi diye, muayyen bir devre verilecek bir isim, bir zaman parçası yoktur. Evvelki gün geçmiş neslin âti dediğine biz bugün mazi diyoruz. O neslin mazisi, hali ve âtisi bizim için hep birden mazi olmuştur. Kendi içimizde hâlâ yaşadığını duyduğumuz bir zaman parçası da bizim için hâlâ yaşadığımız bir hal demektir.” (BM: 190)

Abdülhak Şinasi’ye göre zaman, varlığını mesafeye borçludur; hâliyle mesafenin varlığı da zamana ihtiyaç duymaktadır; dolayısıyla mesafe ve zamanın birleşimi, topplaşması “bir nevi mevcudiyete malik” görülebilmektedir; bizler zamanı ancak bir tür “maddî olmayan bir manevî mesafe gibi” tasavvur ederiz; zaman, zihnimizin mesafesidir; mesafe de gözle görülen zamandır.

Hisar’a göre geçmiş bir zaman bitmiş sayılmaz, başka âlemlere geçer; muhtemelen dünyamızın dışında hiç bilemediğimiz kanunlar caridir ve bizim manzaralarımız, tesirlerimiz zamanla etrafımıza dağılmakta, etrafımızdan duyulmakta ve görülmektedir:

“Dünyanın üstünden bir nevi hafızası gibi taşan, ayrılan ve boşluğa yayılan bir zamanın hususiliğinde, bizce meçhul bir unsura intikal ve belki de olduğu gibi harice intikal eden bir yüzünde, yani, hakikatin bir başka varlığında, bizden uzaklaşmış olan zamanın şimdi hafızası olmuş diyebileceğimiz bir mesafede, bizden, geçmiş bir zamanın şimdi geçtiği bir noktada, geçmesine imkân olmayan bir zamanın devam eden manzarası içinde, uçsuz bucaksız kâinata bizden uzak zamanlara yani mesafelere kaymış olmasına rağmen bütün o nağmelerin hâlâ duyulduğu ve bütün o mehtap ve saz kfilesinin hep birden, tıpkı hafızamızda yaşadığı gibi, devam ettiği de bir hakikat olmalıdır” (BM: 191)

Fahim Bey ve Biz romanında zamanın bütünlüğü ve sürekliliğine hem bir roman yazma tekniği hem de bir tema olarak başvurulmuştur. Roman, Fahim Bey’in

ölüm haberi ile başlatılır. Fahim Bey’in gençliğinden ihtiyarlığına doğru bir seyir içinde gelişen anlatı, başlangıç anına dönülerek, artık bir ölü olan Fahim Bey’le hasbıhal sayılabilecek “*Fahim Beye Hitaplar ve Sualler*” başlıklı bölüm ile sonlandırılır. “Hayatın başlangıcı gibi sonu da ninni, masal ve uyku ihtiyacını duyuyor.” diyen anlatıcı, hakikatle yüzleşmekten kaçındığı gibi emellerine de kavuşamayan Fahim Bey’in son anının da “ölümün kucağına doymuş ve tok götüren tatlı bir rûya” ile geçmesini temenni eder. (FBB: 123)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanında anlatıcı, çocukluğunun Çamlıca’sında duyduğu bir horoz sesinde zamanın, taşıdığı hatıraların çokluğundan yırtıldığını duyar gibi olur. Anlatıcıya göre âdeta “hâlin içine sığamayan bu içli ses, geçmiş zamanlarımızı tarayarak ve içimizden kayarak gözlerimizden akan bir damla yaş gibi, yine boşluğun içine” akmaktadır. (ÇE: 73)

Zamanın bütünlüğü ve sürekliliği düşüncesi, bazen insan bazen de hayat üzerinden ele alınır. Anlatıcı hâli, sadece bir zaman parçası değil; “mâzimizi hatırlatan ve âtimizi hazırlayan (...) hem mâziye, hem de âtiye karışan bir zaman bütünlüğü” olarak açıklar. Anlatıcı, bu tanımdan yola çıkarak yaşadığımız her günün, biz kaç yaşında isek o kadar yıllık bir gün olduğunu ve bu sebeple günün geçen her saatini bütün geçmişleriyle çarparak hesap edebileceğimizi savunur. Ona göre zamanın mahiyeti, zamanın çabuk geçtiği yahut yavaşlığı hakkında doğru bir fikir edinmemiz güçtür. Zamanın iç içe giren hudutları anlaşılmazdır. Geçmişte kaldığını sandığımız pek çok şeyin tesirleri yeni zamanlar içinde duyulmaya devam etmektedir. Ebedî kalacağını sandığımız pek çok şeyden hiçbir eser kalmamaktadır. Uzakta sanılan mazi ve tarih hâlde, pek yakında sandığımız mazi ise havsalamızın dışında varlığını sürdürmektedir. (ÇE: 176, 182)

Zamanın bütünlüğünün ve sürekliliğinin ayrımına varan anlatıcı, halasının ölümü üzerine bir yandan kısa süre sonra unutulacağının hüznünü yaşarken öte yandan bütün ölümlerde olduğu gibi hayatın bütün canlılıklarıyla aynen devam edeceğini düşünür:

“Sabahlar bize hayat lezzetini bir süt gibi sunacak. Horozlar, seslerinin fiskiyelerini boğazlarını yırtarcasına yükseltirken, bir zafer şaşaasıyla parıldayan güneşlerle, birçok şeyler vâdeden asırlar gibi, ağırbaşlı günler doğacak. İçimizde çocukluklar, sevgiler ve hülyalar çağlayacak ve biz kollarımızı, ağzımızı ve kalbimizi kucaklamak, öpmek ve sevmek istediğimiz hayata uzatacağız. Bizi derimizin içine yapılan aşılar gibi gençleştiren çocuk sesleri duyulacak ve biz, tahterevalli oynar gibi, bazan yarı irademizle, bazan da yarı deliliğimizle kalkacağız. Temcit pilâvı gibi ısıtılmış eski masalları günün havadislerine karıştırarak, bütün ezeli mevzuları yeni meseleler ve dâvalar halinde kızıştıran gazeteler çıkacak ve müvezziler, içlerindeki yazılar kadar iddialı seslerle haykırarak, bunları zafer hüccetleri gibi dağıtacaklar.” (ÇE: 210)

Ebedî Zaman

Zamanın bütünlüğü ve sürekliliğinin bir yansıması da bazı anların sanatçıda bir ebedî zaman hissi uyandırmasıdır. Bachelard’a göre peteklerinin binlerce gözünde “zamanı sıkıştırılmış olarak” tutan mekânlarda varlık durağanlık kazanır. İnsan zamanla kendini tanıdığını sandıkça aslında mekânlar içindeki “geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte bile, yitirilen zamanın peşine düştüğünde, zamanın akışını ‘durdurmak’ isteyen varlığın” bağlanmalarını tanımış olur. (Bachelard, 1996: 37) Hisar, pek çok yazısında postmodern edebiyatla öne çıkarılacak olan ebedî bir şimdiki zamandan, durmuş akıp gitmeyen, ebedîleşmiş bir zaman mefhumundan arayış hâlinde ve özlem hissiyle söz etmektedir. Hisar, ebedî zaman hissini bazen bir mekân unsurunda bazen de bir seste bulabilmektedir.

Bu türden ebedî zamanların tabiattaki ve musikideki karşılıkları genellikle

sessizlik anları, sükût fasılları olmaktadır. Hisar’a göre Boğaziçi’nde düzenlenen saz gecelerinde sandallarıyla denizden geçmekte olan faniler karşısında ebedîyetin mırıltılarını duyan ve duyuran bu sular, ebedîyetin sükûtunu duyan ve duyuran bu kök, son derece “ezeli ve güzel” gözükmektedir. İnsandaki “ezeli güzellik ihtiyaçlarına” en önemli cevap kaynağı da genellikle sanatın kendisi olmaktadır. Bazen de Boğaz’ın maddeten durgun hâli zamanın manen durgun hâline daha çok yaklaşmakta; mehtap, geçici olmaktan ziyade muayyen bir zaman içinde durmuş bir hayalî ziya gibi geçmiş zamanlara ve ölmüş şeylere daha çok yaraşmaktadır. (BM: 64, 65, 79, 97, 106)

Geçmiş zaman yalılarını anlatan Hisar, hemen her binanın, içinde yetiştiği tarihin bir parçası olduğunu, tıpkı durmuş bir saat gibi hep içinde kaldığı zamanı gösterdiğini söyler. (BM: 109) Hisar, mehtaptaki saz gecelerinin, bir duaya benzettiği musikisinin de “belki geçen ve belki de hiç geçmeyen bir zamana” sunulduğunu hissetmektedir. (BM: 144)

Ebedî zaman kavramı, Abdülhak Şinasi’nin şiir antolojisi *Aşk İmiş Her Ne Vâr Âlemde*’de bir arayış olarak karşımıza çıkar. Tanpınar, eski şiire teknikten gelen zaruretlar ve yaklaşımların şahıs ve söyleyiş değişikliklerine rağmen hiç olmazsa dışarıdan bakanlara tek bir benliğin “geniş zaman içinde” konuşması manzarası verdiğini; öyle ki bu eserlerden yapılacak iyi bir antolojiye, dilin kendi dehasının mahsulü denilebileceğini belirtir. (Tanpınar, 1957: 21) Abdülhak Şinasi’nin şiir antolojisinde yer verdiği mısralarla da Tanpınar’ın söz ettiği türden bir ebedî zamanın peşinde olduğu söylenebilir.

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanında “ezeli ve ebedi zaman” kavramına, denizde geçirilen zaman üzerinden değinilir. Ali Nizamî Bey,

yüzerek sevgilisinin yalısına ulaşmaya çalıştığı sırada, içinde bulunduğu karanlık sular, âdeta ezeli sükûtlarına dalmışlardır; zaman, bitmez tükenmez bir felsefi zaman mefhumuna girmiştir; etrafta da tabii bir “ezeliyet ve ebediyet havası” duyulmaktadır. Anlatıcı, bu ezeli ve edebi zaman diliminde “kendilerini vaktiyle tehlikede duymuş nice ecdattan miras olan ve bizden evvel yaşamış nice ömürlerden bize gelen bu hâtıralar”ın, “başkaları tarafından duyulmuş bütün o hisleri zamanın süzgeçlerinden geçirerek Ali Nizamî Beyin ruhuna” aktardığını söylemektedir. (ANB: 28, 29)

Hisar, Bergson felsefesi paralelinde mesafeyle açıklamaya, anlaşılır kılmaya çalıştığı zamanı bir bütün, bir döngü ve ebediyet olarak algılar. Bu anlayışta zaman ve mesafe varlığı da oluşturmaktadır. Hisar için geçmişin bitmeyeceği inancı aynı zamanda mazi, kültürel miras ve İstanbul medeniyeti bağlamında bir temenni ve bir umuttur.

2.1.4. Zamanın Göreceliği ve Anlaşılmazlığı

Zamanı, anlaşılmaz veya kavranamaz yapan durumlardan birisi zaman kavramının fizik dünyada bazı birimlerle ölçülebilmesine rağmen, duygu planında göreceli olmasıdır. Hemen her insan mutlu, hüznü veya endişeli olduğu anlarında; çocukluk, gençlik veya yaşlılık dönemlerinde zamanın, iç dünyalarında genişlediğini veya daraldığını his ve tecrübe edebilmektedir. Bu anlamda Bergson felsefesinde dışımızdaki zaman yani “mekânda tasarladığımız zaman” gerçek zaman olarak kabul edilememekte; “insan ruhu ve şuuru için söz konusu olan zaman ile insanın dışında ortaya çıkan zaman” birbirinden ayrı değerlendirilmektedir. (Gündoğan, 2010: 74)

Zamanın göreceliği ve anlaşılmasının zorluğu konusuna Abdülhak Şinasi de Bergson felsefesi doğrultusunda hem düşünce yazılarında hem de romanlarında yer

vermiştir.

Yazar, “*Bizimle Beraber Yaşayan Hatıralarımız*” başlıklı deneme yazısında gençlikte bize “önümüzde âtinin bitmez mesafeleri gibi serilen” bütün zamanların aksine elimizden çarçabuk geçtiğini; fakat hızla geçen bu zamanların yine hatırimızda kalan uzun mesafeler teşkil ettiğini; öte yandan zaman geçtikçe gözlerimizin kucaklayabildiği mesafelerin arttığını ve insanın yaşlandıkça kendisini yine geniş zamanların uzun mesafeleri içinde duyduğunu belirtir. (BM: 183)

Zamanı mesafe ile özdeşleştirerek izah etmeye çalışan Hisar, saniyede üç yüz bin kilometre yol alan yıldız ışıklarının bir kısmının belki asırlarca önce ölmüş yıldızlardan, bir kısmının ise daha yakın mesafelerden ve yaşamakta olan yıldızlardan gelmiş olabileceği düşüncesinden hareketle “ayrı olan zamanları hep birlikte” görebileceğimiz sonucuna varır:

“Zaten her gördüğümüz böyle aldatıcı ve şaşırtıcıdır. Bu göklerde parlayan ışıkların çoğu hâlâ mevcut bir hayattan fışkırıyorsa bunların bir kısmı da artık sönmüş ve bir hayal olmuş birer âlemden vaktiyle kopmuş ve bugün şahadet ettikleri hayat artık mevcut olmayan, hatta, mevcut olmayalı belki asırlar geçmiş ve kendileri onun yalnız mazesini gösteren kopuk birtakım ışıklardır. Demek onların da söyledikleri ancak birer hatıradan ibarettir.” (BM: 193)

Bizim dünyamızdan diğer yıldızlara baktığımız gibi başka gezegenlerden, bizimkinden eski ve zeki bir medeniyete, bizimkinden derin ve tecrübeli ilimlere ve fenlere sahip olan, bizden kabiliyetli ve dirayetli mahlûklar arasında bizimkilerden keskin gözler ve dürbünlerle bizim dünyamıza bakan gözler de olabileceğini hayal eden Hisar, o gözlerin, bizde artık mazi sayılan otuz iki ışık yılı uzaklıktaki mehtap gecelerini “hâl” olarak seyredebileceklerini belirtir. (BM: 194)

Fahim Bey ve Biz romanının anlatıcısı zaman konusunda; “müthiş madde”, “gözlerle görünmez ve ele geçmez zaman”, “her şeyin şekillerini değiştiren,

vücutlarını eriten, hüviyetlerini başkalaştıran, hâtıralarını unutturan dehşetli bir unsur” türünden tanımlamalarda bulunur. Romanının sonlarına doğru Fahim Bey ölüme yaklaşmış, anlatıcı ise artık genç sayılamayacağı bir yaşa erişmiştir. “Eyvah! Zamanlar ne kadar çabuk geçiyor! Süratleri geçtikçe artıyor. İnsanın yaşı ilerledikçe zamanı darlaşıyor. İşi ve parası çoğaldıkça zamanı azalıyor!” diyen anlatıcı, zamanın göreceliğini benzetmelerle anlatmaya çalışır:

“Eskiden hep nazla geçen mevsimler artık birer kasırga hızıyla savruluyor! Artık seneler aylar gibi, haftalar günler gibi, saatler dakikalar gibi geçiyor! Zaman bir acele hastalığına tutulmuş da bizi iterek kovalar gibi koşuyor! En kısa bir lezzet için fırsat ve imkân kalmıyor. Ömrümüz mahrekinden kopup gözlerimiz karşısında gönlümüzü kıran bir süratle boşluğa düşüp sönen bir yıldız gibi geçiyor! En eski, en sevgili ölülerimiz dirilseler ve yanımıza gelseler belki onlarla buluşmaya ve uğraşmaya bile vaktimiz olmayacak!” (FBB: 99)

Anlatıcıya, gençliklerinde babasıyla birlikte geçirdikleri okul günlerini hatırlatan Fahim Bey de yaşlandıkça, zamanın daha hızlı geçmesinden nice insanlar gibi endişe etmeye başlar:

“Evvelleri hiç de böyle değildi. Gönül isterdi ki zaman insana biraz fırsat versin, biraz rahat nefes alalım! Fakat ne mümkün! Bazen pederinizle birlikte mektepte bulunduğumuz o ümitli, o mesut zamanları hatırlıyorum da bunlar bana hâlâ daha sanki dündü gibi geliyor!” (FBB: 100)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanında da anlatıcı, bir yandan zaman algısının göreceliğine değinir bir yandan da zamanın hızla geçmesinden âdeta yakınır:

“Hayatımızın mâruz olduğu en büyük değişmelerden biri, zaman ölçümünün değişmesidir. Çocuklar için bir aylık zaman, bir yıl kadar uzuyor. Şimdi yılların birer ay kadar çabuk geçtiğini görüyorum. Eskiden hep sinemanın ‘ralanti’ sahneleri gibi geçen hayat, şimdi hızını gittikçe arttıran mecnun yani bozulmuş bir çark gibi dönüyor. Transatlantiklerin, otomobillerin, tayyarelerin, müthiş süratinden bahsolunuyor. Halbuki zaman, bunların hepsinden daha çabuk geçiyor. Halbuki zaman, kuyrukluyıldızların süratine tutuluyor, kuyrukluyıldızların süratiyle uçup gidiyor!” (ANB: 64)

Abdülhak Şinasi'nin eserlerinde zaman konusu her ne kadar mesafe ile açıklanmaya çalışılsa da sonuçta insan ve hakikat gibi bir muamma olarak kabul edilir.

2.1.5. Zamanın Değiştirme Etkisi

Hisar'ın eserlerinde zamanın değiştirme etkisi; düşünceler, duygular, varlıklar ve kavramlar bağlamında söz konusu edilmektedir.

Zamanın insanda, en anlaşılan etkilerinden birisi, başka bir deyişle insanın zamanla elde ettiği en büyük kazanımlardan birisi, öğrenmedir. Bu durum insan hayatında bazen bir süreç; bazen de anlık bir fark ediş veya keşif şeklinde olabilmektedir.

Abdülhak Şinasi, zamanın düşünceleri değiştirme etkisine hem anı/denemelerinde hem de romanlarında yer vermektedir. *Boğaziçi Mehtapları* 'nda tabiattaki en temel hadiselerin başında değişimin geldiğini ve tabiat gibi hayatımızın, hislerimizin ve fikirlerimizin de devamlı değiştiğini; çünkü tabiatı izleyen insanların gözlerinin, kalplerinin, zihinlerinin, yaşlarının, nesillerinin ve talihlerinin daima değiştiğini söyler. (BM: 100)

Gençlik ve yaşlılık dönemindeki bakış açılarının farklı oluşuna öncelikle kendisinden hareketle değinen Hisar, çoğu zaman güzellik sırrının bile nesne ve olgudan ziyade bakanın bakışlarında olduğunu ileri sürer. Algı ve yargıların zamana ve yaşa göre değiştiğini, çocukluk ve ilk gençlik dönemi his ve düşüncelerinin ancak o yaşlarda yaşanabildiğini; bunların teşhis, tahlil, tarif, felsefe ve tasvirlerinin ise ancak ileriki yaşlarda yapılabileceğini, kendi yaşadıklarıyla gözler önüne sermeye çalışır. (BM: 139-156)

Yazar, “*Faniliker*” başlıklı yazısında “elveda” dediği çocukluk ve ilk

gençlik yıllarının ardından sonuncularına şahit olduğu mehtap saz eğlencelerinin faniliğinin hüznünü duyar. Hisar’a göre bir süre sonra insan, yeryüzünde her gecenin bir atisinin pek çabuk gelecek bir başka günün de mazisinin olacağını öğrenir. (BM: 151)

Hisar, anı/biyografilerinden *Ahmet Hâşim: Şiiri ve Hayatı*’nda sağlığında Haşim’in şiirinin layıkıyla anlaşılmadığını ve takdir edilmediğini; hatta aşağılandığını hatırlattıktan sonra, edebiyat dilinin sadece sadeliğe doğru yürümüş olduğu ve şairin kullandığı lisan ile konuşulan lisan arasındaki farkların çoğaldığı bir devirde, birçok şeyleri habersizce düzeltip yerli yerine koyan zamanın, Haşim’in şiirini de lâıyk olduğu yüksek mevkiye yerleştirdiğini belirtir. (AHŞ: 96)

Fahim Bey ve Biz romanında “uzun bir zaman içinde, Fahim Bey’i arada sırada görerek ve ona dair söylenenleri ikide bir işiterek onun hakkında birtakım kanaatler edinmiş” olan anlatıcının kanaat ve hisleri “geçen günlerle değişmekten hâli” kalmamıştır. Anlatıcı, bu durumla ilgili olarak hislerimizin ve fikirlerimizin, yaşandıkları anlarda her zaman doğru sayılamayacağı görüşünü “hayatta hep aynı adam sayılamayacağımız” gerçeğine bağlamaktadır. (FBB: 53)

Araya giren zamanın uzunluğu ve kişilerin sayısına göre Fahim Bey’in gördüğünü söylediği rüya bile değişikliğe uğramıştır. Anlatıcı, “aslı Fahim Beyde kalan rüyadan ilk önce hanımların çıkarmış oldukları acemi, soluk, solgun kopyaları” dinleyip zihninde canlandırmış, kendi ifadesi ile görmüştür. Sonra halasının rivayetlerini, en sonunda da Fahim Bey’in anlattıklarını dinleyen anlatıcı, pek çok kez dile getirdiği, gerçeğin asla tam olarak bilinemeyeceği görüşünü, bu rüya için de “Şimdiyse bilemiyorum ki bütün bu rüyayı vaktiyle duymuş olduğum gibi mi, yoksa hayalimle değiştirerek mi hatırlıyorum.” (FBB: 60) sözleri ile tekrar etmektedir.

Vardığı yargılar, geçen yıllar içinde değişecek olan anlatıcı, “*Rûya Tâbiri*” bölümünün başında, anlatı zamanını tayin etmek için de “Ben, o zamanlar, sanatın sanat için olması tarzında, hülyanın da hülya için olduğuna kani değildim.” demektedir. (FBB: 65)

Anlatıcıya göre, zaman içinde yaşanan tecrübelerimizle varmamız gereken en doğru ve olgun sonuç, “hayati işlerimizden arta kalan bütün zamanımızı sadece aşkımız ve sa’yimiz” arasında bölüştürmek düşüncesi olmalıdır. Anlatıcı, Fahim Bey’le ilk tanıştığı andan itibaren ona duyduğu gayri şuurî muhabbetin sebebi olan, Fahim Bey’in anlatıcıya halasını hatırlattığı gerçeğini, “nice zamanlar sonra” fark edebilmiştir. Anlatıcı, gözlerimizin bir yaştan sonra zahîrle yetinmeyip bâtını da gördüğünü, hakikatlerin temizlenmiş sathının altında gizlenen yaralara nüfuz ettiğini; işittiğimizin yalnız yalan olduğunu değil, aynı zamanda söylenmeyen doğruyu da duyduğumuzu yine ancak “bir yaştan sonra” öğrenebilmiştir. (FBB: 83, 84)

İnsan hayatında zamanın ilerlemesi bir açıdan da ihtiyarlık demektir ve ihtiyarlık beraberinde bir tür bilgelik getirmektedir. Zamanının sonuna doğru insan kendi faniliğini hissederken kendisi dışındaki âlemin faniliğini de iyiden iyiye duymaya başlamaktadır. Zaman, her yeninin eskiyeceğini, her varlığın yokluğa doğru yol aldığını öğretirken öte yandan insanların nihai tercihlerinin kaçınılmaz olarak yeniden yana olduğunu, göstererek öğretmektedir:

“Vaktiyle içinde çocukluğunu, yani cennet zamanını geçirmiş olduğu ve kendisine tarihi mukaddesten kalma gibi görünen aile evi yavaş yavaş dökülür, yıkılır ve şimdi ya oturulmaz bir harabedir, yahut yanmış veya satılmıştır. Bu evin vaktiyle daracık ve şiir dolu sokağı şimdi genişlemiş, soğumuş ve bütün vitaminlerini kaybetmiştir. Vaktiyle zengin ve zarif bildiği binalar, mahalleler şimdi şekillerini değiştirmiş, köhneleşmiş, tanılmaz olmuştur. Bunların yanında daha süslü, daha büyük binalarla daha kalabalık, daha aydınlık mahalleler türemiştir, fakat kendisi bunlarda o eski

halâveti bulamaz.” (FBB: 105)

Her şeyin gülmek yerine ağlamaya lâayık görüldüğü, sadaka verilen dilenciden “Allah razı olsun” kabilinden bir dua beklenilirken sadaka alan dilencilerin dua bile bilmediğı ve edemediğı bir zamanda güzellik mefhumu; hatta kimi değer ve davranışlar bile değışime uğrayabilmektedir. (FBB: 108)

Anlatıcıya göre zaman, durmaksızın işlemekte; duygularımızı düşüncelerimizi, değer yargılarımızı, tabiatımızı ve bütün âlemi hatta estetik anlayışımızı bile değıştirebilmektedir. Zaman, olgunlaştırdığı varlığı bir yandan da yokluğa yaklaştırmaktadır. Sonuçta insan olarak nice şeyler öğrenmiş, hayattan pek çok dersler çıkarmış olarak birçok yanlışlarımızla baş başa kalmış oluruz. Vaktiyle kadınların güzelliklerine ait hususlarda pek zeki oldukları, vücutlarının en güzel kısmının saçları olduğu, dünya yerinden oynasa kadınların saçlarına dokundurtmayacakları hakkında düşünceler boşa çıkmıştır. Kadınlar artık saçlarını kestirmektedirler. Bütün bu kesilmiş saçları yan yana teşkil edecekleri sarı, kumral ve siyah üç nehir gibi hayattan çıkarak ademe doğru akmakta hayal eden anlatıcı, gözleri yaşararak “Hiç bunlara kıyılır mıydı?” diye soranlara “kesik saçlı ve sanki kesik bakışlı” kıvrak kızlar ve kadınların bu sözlere gülüp geçtiğine şahit olmaktadır:

“Fakat yaşlanan, ihtiyarlayan adam için bütün bu gördüklerinden daha acı gelen başka dersler de vardır: Vaktiyle, kendisi de, bütün gençler gibi, kadın güzelliğinin artık son tekâmülüne vardığını, modaların son katî şekillerini aldığını, medeniyetin, bir kemali olan bu zarafetlerin artık ebediyen erişilmiş hakikatler gibi bakî kalacağını ummuştur. Şimdi zamanın her şeyi bozan zehirli nefesine güzelliğın bile mukavemet edemediğini, onun da her şey gibi geçici, fanî olduğunu görür. Vaktiyle katî şekillerini aldığını sandığı eski modalar şimdi gülünç birer korkuluk olmuştur.” (FBB: 109)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında da anlatıcı, eniştesi Hacı Vamık Bey'in

yıllar önceki bakışlarının ve tebessümlerinin anlamlarını “geçmiş senelerin yardımıyla” tefsir edebilecek duruma gelmiştir. (ÇE: 14, 15)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanın anlatıcısı da çocuk bakış açısıyla olgunluk dönemi bakış açısı arasında zamanla meydana gelen değişikliklere dikkat çeker. Anlatıcı, çocukluğun “saffet ve uysallığıyla” ciddiye aldığı deli eniştesinin ilerleyen zamanlarda “sözlerini saçma”, “muarefesini sıkıntılı” bulacak; hatta belki de artık eniştesini sevmeyecektir. (ÇE: 36)

Bazen de değişen şartlar ve ihtiyaçlar, insanların hem düşüncelerine hem de söylemlerine etki edebilmektedir. Ölüm döşeğindeki Hacı Vamık Bey, aradan geçen zamanla ihtiyaçlarını karşılayamadığı köşkünden yakınmakta, vaktiyle sefer tası gibi diyerek eleştirdiği bir küçük evin bile hayali ve arzusuyla yanmaktadır. (ÇE: 205)

Anlatıcı, ölüm gerçeği karşısında yaşlana yaşlana gözlerimizden nice perdelerin kalkıp, nihayet günün birinde kendi kendimizle tanışarak kıymetli bir dost kazanacağımız düşüncesine ulaşır. Anlatıcının burada dikkat çektiği durum, bir tür “kendini bilme” seviyesidir:

“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. İhtiyar bir köşk bahçesindeki demir parmaklıkların siyah dantelâları üstünden sarkan hanımellerinin kokusunu gönlümüzü okşamış eller gibi hatırlıyacağız. Gölgelelerini yere ve gönlümüze birer şefkat ve teselli gibi seren güzel ağaçların bu gölgesine sığınacağız. Küçük evimiz içinde ferah gönüllerin gülleri açacak. Bazan evimizde itibarımızı artıran, herkese nazımızı çektiren ve bizi dinlendiren küçük hastalıklarımız olacak ve bunlarla hislerimiz inceleyecek.” (ÇE: 211)

Anlatıcı yine “evvelden kutsî sandığımız kanaatler ve nazariyelerin de kendi başımızdaki şahsî fikirlerimiz tarzında, bir yandan toplanıp bir yandan da dağılarak,

zaman ile hep başkalaşan şekilleriyle geçici varlıklardan olduklarını” idrak edeceğimizi belirtir:

“Görüyoruz ki geçmiş devirler, dinler ve medeniyetlerden kalan ancak renkleri solmuş, mânaları uçmuş bazı cümleler oluyor. Eski hiyeroglifler zahmetle okunuyor. Bazıları da bunların hep yanlış anlaşılmış olduğunu söylüyorlar. Hattâ yazıları artık hiç okunamayan harabeler de var. Yine vaktiyle nice insanların inancını kazanmış tılsımlı birtakım şeyler ifade eden eski armalar, remizler var ki bugün tamamıyla sökülmez olmuştur, ve artık nelere delâlet ettiklerini hiç kimse bilemiyor. Zaten, doğru okuyacak olsak bile, onlardan bizim şimdi anlayacak ve duyacağımız sanki ne olabilir? Böylece eskiden bize miras kalan bir iki cümlenin mânası bile artık ya iyice tefsir edilemiyor, ya büsbütün uçmuş sayılıyor!” (ÇE: 221)

Anlatıcı, insanların, mesela yapılar hakkındaki fikirlerinin değişmesi gibi insanlar hakkındaki fikirlerinin ve duygularının da zamanla değişmesinin, bakan öznenin değişime uğramasından ötürü, kaçınılmaz olduğunu ileri sürer. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarında, tanıdığı insanları âdeta uzak akrabaları gibi telakki eden anlatıcı, sonraları, yani orta yaşlardaki bakış açısıyla, bütün insanlar hakkındaki telâkkilerinin değiştiğini, düşüncelerinin hususileştiğini, rabıtalارının gevşediğini söyleyecektir. (FBB: 70)

Fahim Bey hakkındaki duygu ve düşünceleri zamanla değiştikçe; anlatıcı, onu bazen “eski hisleri ile bağlandığı bir dost” bazen de geçmişe ait lakırdıları ile kendisini “lakayt bırakan bir geveze” telakki edecektir. Anlatıcı, zaman ilerleyip duyguları daha da değiştikçe Fahim Bey’i “biraz ahmak ve bunak” bulmaktan kendisini alıkoyamayacaktır. (FBB: 82, 83)

Duygu ve düşünce dünyasındaki bu değişiklikleri “inkılap geçirmek” olarak niteleyen anlatıcıya göre insanın duyguları ve düşünceleri, başkalarının iç yüzünü

zamanla öğrendikçe değişmektedir:

“İnsan yaşlandıkça kalbi katılaşıyor, adamları göre tanıya haklarında ilk önce duyduğu muhabbet azalıyor, alâka da gevşiyor. Onların nasıl bir mahsul olduklarını öğrendikten sonra evvelki zamanımda olduğu gibi, hiçbirisinde hakikatin bir cüzü bulunabileceğine inanamıyor ve hepsinin bir iklim, bir devir, bir muhit yetiştirmesi olduğunu görüyordum.” (FBB: 81, 82)

Anlatıcı pek çok kez, sonuçta hayatta tek gerçeğin ancak değişim olduğunu vurgular:

“Aynı gün içinde saatten saate değişiriz. Kaygısız bir çocuk, hırslı bir genç, uslanmış bir yaşlı adam ve biçare bir ihtiyar olabiliriz. Aynı yirmi dört saat içinde yalnız kalmaya susar, başkalarıyla görüşmeye acıkırız. Mevsimlere göre değişen tabiat kadar hislerimize göre de yüzümüz değişir, biz değişiriz.” (FBB: 82)

Zamanın insan zihninde olduğu gibi insan bedeni ve tabiatı üzerinde de etkiler vardır. Daha doğru bir söyleyişle tabiatta ancak zamanla anlaşılabilen veya görülebilen değişiklikler, tekâmüller ve yok oluşlar yaşanmaktadır. Roman anlatıcısı da bu anlamda Fahim Bey’in yavaş yavaş göçtüğünü, boyunun alçaldığını, hacminin küçüldüğünü, benzinin uçtuğunu, teninin sarardığını, evzının ağırlaştığını, şeklinin çarpıldığını zamanla fark etmektedir. (FBB: 100)

Tabiattaki doğum ve ölüm hadiseleri değişimin, olgunlaşmanın en uç noktalarıdır. Zaman, varlıklara olgunluğu gösterdiği gibi çöküşü ve yok oluşu da Fahim Bey’in hikâyesinde olduğu gibi tattırmaktadır:

“Vaktiyle zarafetin bir timsali olan ve zamanını, parasını, iradesini hep güzel giyinmeye, iyi eğlenmeye hasreden bir eski genç şimdi üstü başı perişan bir ihtiyar olmuştur. Yakası samur kürklü paltosu eskiden bir şıklık nümunesiyken şimdi bunamış bir âşinâmız gibi rikkatimize dokunur. Evvelce şehrin en mutena beş on dükkânından madasına girmeyi kendine yakıştıramazken şimdi mahalle kahvesinde pinekler. Vaktiyle memleketin iktisadiyatında en mühim rolü oynayan bankanın

direktörü tekaüde sevk olunduğu gün yüzünü kaplamış olan hayreti şimdi hâlâ yüzünde bir maske gibi taşır.” (FB: 106)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında anlatıcı, çocukluğunda, ihtişamlı zamanlarını işittiği yokluğa sürüklenen eski köşklerin “şimdi ihtiyarlıktan çöktüklerini” görmektedir. (ÇE: 26)

Zaman, pek çok kavramın ve değerın içerdığı anlamları da değiştirebilmektedir. Anlam konusunda bağlamın önemine dikkat çeken Hisar’a göre her sözü, söylendiği muhit ve zaman, hususî manalarıyla tamamlar. (BM: 136)

Hisar, *Ahmet Haşim* biyografisinde zamanın, Haşim şiirinin dili üzerine etkisinden söz ederken, şairin kullanmış olduğu lisanın “bugün kısmen geçmiş ve eskimiş olduğunu” üzümlere kabul eder. (AHŞ: 120)

Fahim Bey ve Biz romanında “işgüzar” kelimesinin bir zamanlar övgü manası içerdığı, sonraları ise kelimenin yergi anlamına gelecek şekilde anlam değişimine uğradığı vurgulanır. (FBB: 108)

Sonuç olarak anlatıcının zamanın değiştirme etkisi etrafında geliştirdiği temel tez, Bergsoncu yaratıcı evrim görüşü doğrultusunda “hayatın muvakkat bir manzara olduğu, dünyada tekâmülün bütün varlıklar için değişim şeklinde devam edegeldiği ve değişmeyen tek şeyin değişim olduğu” düşünceleridir:

“Öğrenir ki bu müthiş madde, bu gözlere görünmez ve ele geçmez zaman içinde yalnız fertler ve onların şahsî talihleri değil, yalnız binalar ve şehirler gibi maddî şeyler değil, fakat maddî ve manevî, kutsî ve ebedî sandığımız ne varsa, telâkkilerle zevkler, âdetlerle usuller, servetlerle şöhretler, ilimlerle sanatlar, dinlerle felsefeler, kıymetlerle medeniyetler, milletlerle devletler, hastalıklarla ilaçlar, ölçülerle ayarlar, kanunlar, hudutlar ve lisanlar, hepsi ve her şey gözlerimize sabit şekillerde göründükleri halde bir kasırganın savurduğu tozlar halinde havalanır, döner, döner, mütemadiyen şekil

değiştirirler. Nasıl ki biz dünyayı da sabit duyarız, halbuki müthiş bir hızla dünya döner. Bütün bunlar birtakım nebatlar gibidir ki zaman içinde kök salmaları, büyümeleri, solmaları ve kurumaları kendi hayatları iktizasındandır. Zira hayat ancak hali bozmakla devam eder. Nasıl ki bir insanın kendi de, ömrü ile, mazisinden ayrılır, uzaklaşır ve ona ihanet etmiş olur. Hayat dediğimiz şey bütün bunların zaman ile değişerek, karışarak meydana getirdikleri daima değişici, mutlaka muvakkat bir manzaradır.” (FBB: 111, 112)

Hisar’ın eserlerinde zamanın varlık âleminde ve özelde insan üzerindeki etkilerinden en fazla bahsi geçeni değiştirme etkisi olur. Değişimden tabiat, eşya, insan duygu ve düşünceleri kısacası her şey zamanla nasibini alır.

2.1.6. Zamanın Unutturma Etkisi

Abdülhak Şinasi’nin eserlerinde zamanın değiştirme etkisinden sonra bahsi en fazla geçen etkisi; kavram, olay ya da olguları unutturabilmesidir. Mutlak anlamda yok oluş, varlığın yokluğa -hakikatte ise değişime- sürüklenmesinin ardından izlerinin bireysel veya toplumsal hafızalardan silinmesi ile tamamlanabilmektedir.

Unutmak, insan için bazen bir eksiklik, bir hastalık veya bir sorun; bazen de bir kurtuluş, bir ilaç veya bir çözüm yolu olabilmektedir. Hisar, zamanın unutturma etkisinden hem düşünce yazılarında hem de romanlarında söz etmiştir.

Hisar, *Boğaziçi Mehtapları*’nda zamanın unutturmanın ötesinde bilgileri birbirine karıştıran etkilerine de değinir. Geçmiş zamanın tanınmış hanende ve sazandelerinden söz eder. Hisar, onlar hakkında, “Şimdi hatırımda birçok isim beliriyor. Bunları sarahatle hatırlıyorum. Lakin, belki ayrı ayrı zamanlarda duymuş olduğum isimleri ihtimalki yanlış olarak bir zaman içine karıştırmaktayım.” demektedir. (BM: 40)

Zamanın unutturan, yokluğa karıştıran etkisi sadece bireysel hafızalarda

değil milletlerin hafızalarında ve medeniyetler ölçeğinde de yaşanabilmektedir. Hisar’a göre bu noktada “gönüller ve kafalar” zamanlarla neredeyse el eledir:

“Yerlerini birbirlerine acele acele terk ederek değişen kısacık ömürlü insanlar vaktiyle bütün hayatlarıyla sevmiş oldukları sevgililerinden bile hafızalarında ancak birbirlerine karışan ve nihayet birbirlerinin yerini alan silik birkaç çizgi veya birkaç hatıra saklayabiliyorlar. Milletler hafızalarında en güzel çehrelerin çizgilerini ve en yüksek cezvelerinin izlerini bile hatırlayıp yaşatamıyorlar. Ölümün ve âdemin şümülü o kadar derin ki her asır inkişaf eden nice medeniyetlerin inkıraz ve ölümü bile insan hafızasını dolduramıyor.” (BM: 152)

Geçmiş Zaman Fıkraları’nda zamanın, insanların yaşadığı trajedileri unutturmasına değinen Hisar, ihtilaller ve harplerde ölen ve unutilan binlerce safdilden geriye ancak bir nakarat, bir nükte, bir fıkra veya bir seda kaldığını belirtir. (GZF: 10)

Fahim Bey ve Biz romanında, Fahim Bey’in ölümü üzerine gazetelerde çıkan vefat haberlerinin hemen ertesinde kısmî tekzip ilanları yayımlandığını ve bu durumu içine sindiremediğini söyleyen anlatıcı, “bu tekzibin yanlış ve şimdi herkesin unutmuş bulunduğu bir zamana ait o haberin bilâkis doğru olduğunu” belirtir. (FBB: 8)

Anlatıcı, Fahim Bey’in babasından söz ederken de “Şimdi ismini unutmuş olduğum babası Bursa eşrafındanmış.” demektedir. (FBB: 12)

Fahim Bey de zamanın beşerî hafızada, hakikatleri unutturup değişikliğe uğratan etkilerini, bir tarihşinas olarak Bristol ismi üzerinden uzun uzadıya örneklendirir:

“Avrupa’nın bütün payitahtlarında ve hattâ başlıca şehirlerinde Bristol ismini taşıyan birer otel vardır. (...) Şehrimizde de Tepebaşı bahçesi karşısında, böyle bir Bristol oteli bulunduğu malûmdur. Bu otel isimleriyle İngiltere’deki Bristol şehri arasında bir münasebet bulunduğunu farz etmemeli, fakat 18. asrın sonunda o kadar debdebe ve dârât ile yaşayan bir Kont do Bristol vardı ki

İngiltere'den Avrupa'ya geçerek seyahat eden ve harikulade yüksek bahşişler dağıtan bu kontun ismi alâyiş meraklısı, garip tabiatlı, müsrif bir İngiliz asilzadesi remzi olarak kalmış ve oteller de gûya onun bile intihabına lâıyk bir mertebede bulunduklarını ilân etmek için isimlerini onunkine izafe etmeye başlamışlardır. Bugün belki artık bu âdetin sebebi unutulduğu halde, beşerî işlerde görüle geldiği üzere, gene ona tebaiyet edilmekte devam olunmuştur. Bugün otel Bristollerin çoklarına bu ismi sanki ne diye taşıdıkları sorulsa belki bir cevap veremezler.” (FBB: 44, 45)

Zaman, sadece önemsizi değil; eşraftan sayılan bir ismi de unutturmuştur. Anlatıcının Fahim Bey'in babası için, hatırlayamadığını söyleyip bir isim tayin etmemesi zamanın unutturma etkisini daha da belirginleştirir. Anlatıcı, ilerleyen sayfalarda, Fahim Bey'in yazıhanesindeki evrakları keşfedip inceleyen bir yakını için de “O, ismini unutmuş olduğum akrabası...” demektedir. (FBB: 90)

Unutma ve unutulma, bazen hüznülere neden olabilmektedir. İnsan aradan geçen zamanlarla birlikte önemsiz, değersiz ve bunak görülebilmekte; Fahim Bey'in yaşadığı türden, yalnızlığa iten bir unutulmanın odağında yer alabilmektedir:

“(…) İnkâr edilen ehemmiyetinin ve lüzumunun bir gün kendini arattırmasını gözetleyen bakışlarıysa yavaş yavaş gittikçe unutulduğunu görmenin hüznüne dalar. Vaktiyle büyük bir şöret sahibi olan şimdi meçhul bir adam olur. Kimse onun evvelce bir memur mu, bir asker mi, bir politikacı mı, bir tacir mi olduğunu bilemez. Her neslin yaptığı heykeller yıkılır ve bahçesi viran bir mezarlığa döner. İnsanların kafası taşları devrilmiş ve ancak birkaçının üstündeki isimler okunabilen bir mezarlığa benzer.” (FBB: 106)

Unutma ve unutulma, kalplerden önce hafızalarda gerçekleşir ve bazen zamanının unutturma gücü öyle etkili olur ki unutulacağına ihtimal verilmeyen nice önemli olaylar bile “zamanın mezarına” gömülür:

“Tarihî vakalar bile, ilk anlarda ebedî zannolunan kıymetlerini zamanla büsbütün kaybeder. Ve her şey karışmaya başlar. Birinci Meşrutiyet, Tanzimat devriyle ve İkinci Meşrutiyet birincisiyle karıştırılır. Fahim Beyin kendisi bile, ihtiyar babasının Sultan Aziz'in hal olunmasına verdiği ehemmiyeti atfedemiyor, bu vaka karşısında onun duyduğu heyecanı duyamıyordu. Fakat 1897 Yunan

muharebesi esnasındaki İstanbul'a dair hâtıralarının kıymetlerini daima muhafaza edeceğini sanmıştı. Halbuki bunların ilk önceleri hakikaten herkesi alâkadar ettiği halde aradan birçok zaman geçtikten sonra, İtalyan harbi ve Balkan harbinden sonra bu ehemmiyetlerinin azalmış olduğunu ve hele umumî harp ve istiklâl harbi de olunca artık hiç kimsede hiçbir alâka uyandırmadığını görmüştü.” (FBB: 106, 107)

Zamanın unutturma etkisinin bir yönü de malumu meçhule, aşikârı gizliye, masumu suçluya döndürerek zihinlerde yeni cehaletler doğurabilmesidir:

“Bilen söyler, bilmeyen söyler. Kimin sesi kuvvetliyse onunki duyulur. Şöhretler dağılarak isimler birbirine karışır. Ahmet'i Mehmet sanırlar. Hasan'ı Hüseyin'le karıştırırlar. Ethem Pertev Paşayı Pertev Paşa ile Mahmud Celâlettin Beyi Mahmud Celâlettin Paşa ile, Haşım Nahit Beyi Tahsin Nahit Beyle, Muslihettin Âdil Beyi Abdürrahman Âdil Beyle karıştırırlar. ‘Baştan başa, baştan başa hep suitefehhüm’ hâkimdir. Ömrünü İttihat ve Terakki fırkasıyla mücadele etmekle geçirmiş ve bu yüzden hapishanelere girmiş, menfalara gitmiş bir adamın ismi İttihat ve Terakkinin şöhretiyle karışır ve şimdi o masumane bir eski gururuyla dolaşırken çokları onu bu firkanın eski zorbalarından biri zannederler.” (FBB: 107)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanının anlatıcısı da çocukluğunda, ismi Ali Nizamî Bey’le muaşaka etmekle duyulmuş bir bayanın, aralarındaki rekabetleri ün salmış aktrislerden La Belle Otéro, Cléo de Mérode veya bir başkası mı olduğunu aradan geçen zamanın bir sonucu olarak karıştırdığını söylemektedir. (ANB: 27)

Hisar’ın eserlerinde zihinlerde yaşanan doğruların yanlışlara bulanması, bilgi ve kavram karmaşası yerini bazen bir sorun bazen de bir çözüm ve kaçış olabilen unutmaya; unutulma ise yokluk endişesine bırakır.

2.2. TARİH BİLİNCİ

Abdülhak Şinasi, eserlerinde zaman kavramını maziyi, hâli ve geleceği kapsayacak şekilde pek çok yönüyle ele alırken bir tür tarih bilinci de oluşturmak

istemektedir. Hisar, geliştirdiği tarih bilincinde öncelikle tarihe not düşme endişesi ile hareket eder; tarihi, ders alma kaynağı olarak görür; yer yer Yeni Tarihselci bir tutum sergiler; tarihe medeniyet dairesinden bakar; sonuç olarak geliştirdiği tarih bilincinde yeniliğin kaçınılmaz, geleceğin mukadder olduğuna inanır.

William T. Noon “*Modern Edebiyat ve Zaman*” başlıklı yazısında, zaman ve tarihin çağımız edebiyatının en ayırt edici karakteristik niteliğini oluşturan iki tema olarak yazarların dikkatlerini kayıtsız, şartsız ve benzeri görülmemiş bir şekilde kendi üzerinde topladığını, ileri sürer. Bu iki temanın veya aynı temanın iki yönünün ortaya attığı entelektüel mesele ve onlara gösterilen rakipsiz ilginin, edebiyat eleştiricisinin ve yazarının olduğu kadar diğer bilim insanlarının da kaynaklarıyla açıklığa kavuşabileceğini belirtir. (Stevick, 2004: 238)

Tarihe Not Düşme Endişesi

Hisar’ın romanlarında, anı/denemelerinde ve biyografilerinde geliştirdiği tarih bilincinin dikkat çeken diğer bir yönü, tarihe not düşme endişesi taşımasıdır. Yer yer de divan edebiyatındaki tarih yazarlığı gibi yazılarıyla âdetâ tarih düşer. Tarih düşme sanatı, özünde unutulma endişesine karşı gösterilmiş estetik bir tepkidir, insandaki bilinme ihtiyacına dönüktür. Bilmek de değer ve unsurları ile geçmişi hissedebilmenin ilk şartıdır. Abdülhak şinasi’nin oluşturmaya çalıştığı tarih bilinci de medeniyeti, insanı, değerleri, duyguları dikkate almayı, bilmeyi öğütler.

Abdülhak şinasi, anılarını *Boğaziçi Mehtapları* adıyla yazıya aktarmasının nedenlerini açıklarken “Muhayyel bir âti namına geçmişe millî ve güzel ne varsa hepsinin tahrip ve tezyif edildiğini” belirtir. Ardından bu durum karşısında, bildiği o zamanları ve içindekileri oldukları gibi hatırlamak ve övmek istediğini; çünkü onların gerçekten yaşadıklarını ve merhamet, şefkat, muhabbet ve nezaketten

yapılma bir ömür sürdüklerini söyler. (BM: 176)

Fahim Bey ve Biz romanının anlatıcısı, Fahim Bey’in ölüm haberi üzerine “O ölüyü bilmeyenlerden bu yazıyı okuyanlar sanki ne duyarlar? Bir talihin ademe göçmesinden onunla alâkası olmayan ne anlar.” diyerek bilmemekten kaynaklanan duyarsızlıklardan yakınır. (FBB: 7) Anlatıcı, Fahim Bey’e karşı içinde bilmekten kaynaklanan bir ezinti, bir çöküntü duymaktadır. Çünkü ölenle aralarında son zamanlarda gevşeyip azalmışsa da “kökleri mazinin sağlamlığı içinde kalan eski bir aşinalığı” bulunmaktadır. (FBB: 8)

Tarihi Ders Kaynağı Olarak Görmesi

Abdülhak Şinasi, bir yandan da tarihten ders çıkarmayı önerir; tarihi, bir ders alma kaynağı olarak görür.

Çamlıca’daki Eniştemiz romanının anlatıcısı, bütün Osmanlı tebaası adına, kendilerinden pek çok vesileyle bahsedilmesine rağmen gerçekte tecrübelerden ders almadığımızı söyler ve bu durumdan yakınır. Ona göre hem fert olarak insanlar hem de topluluğumuz olan milletler ders alma kabiliyeti noksanlığımızdan ötürü, acı dersler barındıran tecrübelerden bir türlü istifade edememektedirler:

“Bu imkânsızlıktan dolayıdır ki bütün zamanlarda tekerrür eden bunca tecrübeler hep nafile geçer, hep ziyan olur ve fertler, nesiller ve milletler, uslanmadan hep aynı hatâları tekrar ederler. Dahası, tecrübeler babalara kâr etse bile oğullara miras kalmaz. Bir nesil öteki neslin aldığı derslerden haber bile alamaz. Onun da her acı tecrübeyi bizzat tekrar etmesi lâzım gelir!” (ÇE: 50)

Yeni Tarihselci Tutumları

Beraberinde çoklu okumalar getiren, kültür araştırmalarını dikkate alan; mektuplardan, romanlardan, şiirlerden, günlüklerden yararlanabilen; bireysel yaşantılara eğilen, kanıtları fazla önemsemeyen, gerçeklik geleneğini sorgulayan

Yeni Tarihselci kuram, tarihi sonuçta kurmaca bir dil ürünü kabul eder; gerçeğin görünenin, bilinenin veya kabul edilenin dışında aranmasını savunur; tarih ve edebiyatın paralel değerlendirilmesini önerir; bağlama önem verir ve metinden başka bir gerçeklik kabul etmez. (Çelik, 2005: 22-36)

Abdülhak Şinasi, eserlerinde oluşturmaya çalıştığı tarih bilincinde gerçeklik kavramını yer yer sorgular, tarihin yeterince değinmediği insan unsuruna dikkat çeker. Yazarın bu tavrı ile Yeni Tarihselci anlayışa yaklaştığı söylenebilir.

Millî bir tarih bilinci geliştirmek isteyen Hisar, belgeye dayalı tarihçilik anlayışının önemini vurgular, büyük eserler üretmek için ortak çalışmaya ihtiyaç olduğunu; her neslin, tarihi yeniden yazacağını, tarihte millete de yer verilmesi gerektiğini savunur. (KM I: 86-88)

Abdülhak Şinasi, *Boğaziçi Mehtapları*'nda insana ve topluma “tarih gözüyle değil de, kendi zavallı fani gözlerimizle” ve kendimizin de toplumun içinde yaşadığımızı bilerek bakmamızı önerir. (BM: 132) Eski tarihçilerin tarihten insanı soyutlayan yaklaşımını eleştirir. Kaleme aldığı ve hatıra izlenimi uyandıran düzyazılarında da âdeta eleştirdiği bu eksikliği gidermeye çalışır. İnsan odaklı bir tür tarihçilik örneği verir. Vakanüvislerimiz ve tarihçilerimizin eski zamanların bir nevi hastalığı olan bir usulüne uyarak millî hayatımızın vakalarını yazmış; fakat kendilerini hikâye etmeyi ihmal etmiş olmalarından yakınır. Böylece asırlar boyunca asıl yazılacak en büyük vakanın Türk hayatının büründüğü şekiller ve gösterdiği tecelliler olması gerektiğini belirtir. Hisar, bununla birlikte Evliya Çelebi'nin açtığı çıғırda yazanların azlığından yakınır:

“Yazık ki bizim yükseliş zamanlarımız eski zamanın umumi sükût devrine rastlamış ve eskilerin bu sükûtu kısmen zail olduktan sonra da bizim inhitat zamanlarımızın aczi başlamış ve muayyen bir medeniyet dairesi içinde yaşadığımız halde onu adamakıllı yazamamışızdır. Fikirden

derhal fiile geçmesini iyi bilen bir milletiz. Fakat fikirlerimizle fiillerimiz arasında hiçbir zaman mesafe bırakmadığımızdan mıdır? Düşüncelerimizi ifade ve ömürlerimizi hikâye etmesini iyi bilmemişiz ve bir şeyin yapılmasına verdiğimiz kıymet nispetinde o şeyin söylenilmesine ehemmiyet vermemişizdir.” (BM: 163)

Geçmiş Zaman Fıkraları adlı tarihî fıkra antolojisiinde resmî tarih yazarlığı hakkındaki görüşlerini dile getirir. “*İnanılmaz Rivayetler*” başlıklı fıkrasında “Tarihi ailelerin kendi zamanlarına mahsus öyle gizli kanaatleri ve hatıraları vardır ki, resmî tarih bunları hiçbir zaman yazmaz ve anlatamaz.” tespitiinde bulunur. (GZF: 93)

“*Sultan Murat’ın Mektubu mu?*” başlıklı bir diğerk fıkrasında da “Tarihe çok zaman itimat olmaz. İkide bir bizi birdenbire hayrete düşürür.” iddiasında bulunur. (GZF: 101)

Fahim Bey ve Biz romanının anlatıcısı, Fahim Bey’in rüyasını naklederken, görüldüğü söylenmiş ve nakledilmiş olan söz konusu rüyanın, Fahim Bey’den başlayarak silsile yolu ile nice değışikliklere uğramış olabileceğini ve son olarak kendi yazdıklarının da duyduklarından farklı olabileceğini vurgular. (FBB: 60) Kendisinin rüyayı dinlemesi hakkında “gördüm” tabirini kullanan anlatıcı, rüyanın görüldüğü andan itibaren her anlatışta değışikliklere uğrayıp âdeta yeniden kurgulandığını hatırlatır. “İnşa edilmiş, türlü hikâye ve tefsir edilmiş rüya”lardan söz eden anlatıcının bu tavrı da Yeni Tarihselci görüş ile paralellik göstermektedir.

Anlatıcı, zamanın göreceliğinden hareketle tarih bilinci üzerine bazı fikirler geliştirir; içtimaî hakikatlerin siyasî hâdiselere daima hâkim olduğunu ve resmî tarihlere göre yazılacak bir tarihin, “içtimaî ve samimî olacak bir tarihin daima dûnunda” kalacağını ileri sürer. Anlatıcıya göre sosyal nizamlar kanunla tespit ve ilan edilen resmî tarihlerde değışmez; göreneklere, âdetlere geçerek sosyal bünye tamamen başkalaşıncaaya kadar devam eder ve onların ne vakit değıştikleri pek

bilinemez. (ÇE: 182)

Tarihe Medeniyet Açısından Yaklaşması

Geçmiş zamanların saz gecelerini anlatan Hisar, henüz Boğaziçi Tarihini yazılmamış olduğunu kaydeder ve Sultan Aziz devrinden başlayıp mehtap eğlencelerinin bir tür muhtasar tarihini yazmaya çalışır. (BM: 147-150)

Hisar’a göre Türk Tarihi sahasında başlıca fütuhatlara ehemmiyet verilip onlardan bahsedilmesi; bu durumun Türkleri din farkı ve düşmanlığı bakımından yadırgayan yabancıların aleyhlerine olmasından ve onların da en çok fetihlerden bahsetmelerinden kaynaklanmaktadır. Türk tarihçileri de bu tesirlerle, medeniyet ve lisan konularını layıkıyla öne çıkarmamışlardır. Hisar, bu konudaki hayretini “Milliyetçiliği takdis etmesini dilediğimiz milletimizin asıl mukaddes kitabı olacak Türk Medeniyeti Tarihi hani nerede? Bu hala yazılmamıştır!” sorusuyla dile getirmektedir. Yazara göre Türk Medeniyet Tarihine kaynaklık etmek üzere, aradan nice kıymetli zamanlar geçmiş olsa da elimizde tetkik olunacak hazineler hâlâ mevcut bulunmaktadır ve arşivler, eski harfli kitaplar, eski abideler ve mimarî eserler, tezyinat eserleri, tablolar ve gravürler bu gaye için tetkik edilmelidir. (BM: 163-166)

Hisar, sayıları giderek azalmakta olan ve unutulmaya yüz tutan yalılardan bir “*Boğaziçi Yalısı Müzesi*” tesis edilmesi arzusunu dile getirir ve böyle bir müzenin kurulmasını önerir. Hisar’a göre müze fikri ve bu konuyla ilgili diğer işler de ancak “yarının genç bir Boğaziçi âlimine” havale edilebilir ve bu âlim de milliyetçilik dinine salık birisi olmak zorundadır; zira milliyetçilik olmadan bu muhabbet kuruyacaktır. (BY: 92, 93)

Pierre Loti’nin Türk medeniyetini romanlarıyla müdafaa etmesini anlatan

Hisar, onun Türklerin millî, mahallî, tarihî, an'anevî huylarının ve haklarının beşerî, dinî ve ahlakî sebeplerini de duyduğunu; buna karşın içeride ise eski bir an'aneye uyularak hep millî benliğe aleyhtarlık yapılmış olduğunu ileri sürer. Hisar'a göre bir yandan millî benlik ret ve inkâr edilirken bir yandan da topyekûn bir Avrupa hayranlığı yapılmıştır. (İPL: 107)

Milliyeti ve milliyetçiliği belirleyen temel etmen dil ve kültür olmalıdır; Osmanlı Tarihini de ırken Türklük ve gayri Türklük iddiasıyla anlatma gayreti, Türk Medeniyet Tarihine aleyhtarlık olacaktır. (AHŞ: 103)

Yeniliği Kaçınılmaz, Geleceği Mukadder Görmesi

Abdülhak Şinasi, yeniliğin kaçınılmaz olduğu düşüncesini, *Boğaziçi Mehtapları*'nda eski kayıklar ve Sultan Abdülhamit devrinden sonra çıkan yeni sandallar aracılığıyla gösterir:

“O zamanlarda, ezeli eskilik-yenilik davası bir de kayık veya sandal taraftarlığı şeklinde sürüp gidiyordu. Kayık taraftarlarının bütün hissedip söyledikleri sözler ve bulup ileri sürdükleri düşünceler onun varlığını kurtarmaya yarayamayacaktı. Fakat, Boğaziçi'nde bütün bu sözler söylenmeden, bu düşünceler ortaya atılmadan kalamazdı.” (BM: 58)

Hisar'a göre insan medeniyetinin gayesi, hayatın her türlü inkişafını korumaktır ve tabiat “kendi gizli medeniyetiyle” her türlü yeniliği ve gelişmeyi korumaktadır. (BM: 185)

Fahim Bey ve Biz romanında Fahim Bey'in gördüğü rüyayı şerre yoran anlatıcının deli eniştesi, rüyaların ileride gerçekleşmesi mukadder olan bazı olayların habercisi olabileceğini ve yaşanmakta olan insan hayatının -sonlarının önceden belli olmaları itibari ile- okunmakta olan bir kitaptan pek de farklı olmadıklarını ileri sürer. Deli eniştenin rüyalar üzerinden yaptığı yorum “bilme” kavramını “keşif” kavramı ile ilişkilendiren sezgicilerin ileri sürdüğü “gerçeklerin akıldan çok sezgi ile

anlaşılabileceği” ilkesini de hatıra getirir. Deli enişte de isabetli rüya yorumları ile geleceğin öngörülebileceği düşüncesini “iş bunu keşfedebilmek” sözleriyle dile getirir. (FBB: 66)

Roman anlatıcısına göre zaman, her yeninin eskiyeceğini, her varlığın yokluğa doğru yol aldığını öğretirken insanların nihai tercihlerinin ise hep yeniden yana olduğunu gösterir (FBB: 105)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanında, deli eniştenin hayatın mukadder olduğu noktasındaki düşünceleri, Fahim Bey’in düşünceleri ile örtüşür. Hem deli enişte hem de Fahim Bey geleceğin mukadder olduğuna inanmaktadır. Fahim Bey’den farklı olarak geleceğin fallardan da öğrenilebileceğine inanan Hacı Vamık Bey, “İş bunu okuyabilmekten ibarettir. Keskin gözlerle istikbali aynen olduğu gibi görmek her zaman mümkündür.” demektedir. (ÇE: 39)

Romanın sonunda insan hayatını ve hâllerini sorgulayan anlatıcı “her zaman kendi mukadderatımızla hudutlanmış” ve âdeta “kendi kendimize hapsedilmiş” olduğumuz sonucuna varmaktadır. (ÇE: 222)

Hisar, hem düşünce yazılarında hem de romanlarında zaman bilinci ile birlikte tarih bilinci de uyandırmak istemiştir. Yazdıklarında tarihe not düşme kaygısı, tarihten ders çıkarılması arzusu sezilmektedir. Nostalji yapmamış, insana eğilmiştir. İnsan ve medeniyet unsurlarına tarihte hak ettiği yerin verilmesini istemiştir. Maziye hak ettiği değerin verilmesini önerirken gözü gelecekte olmuştur.

2.3. HATIRA BİLİNCİ

Hatırlama eylemi sonrası zihnimizde canlandırdığımız imajlara hatıra deriz. Hatıranın hayalden ayrılan yönü sadece geçmişe dönük olmasıdır. Hatırlama eylemi sayesinde, insan zihninde iz bırakmış geçmiş yaşantılar, hisler ve bilgiler zamanın

süzgecinden geçirilip, aslı korunarak veya değişikliklere uğratılarak hâle ve gelecek zamanlara aktarabilmektedir.

Bazı eşyaların da çıkardıkları sesler, yaydıkları kokular, içinde bulundukları bağlam veya ait oldukları zaman itibarı ile hatıraları canlandırmak gibi etkileri olabilmektedir. İnsanlar bazen de bu türden eşyalarla kendi aralarında bir yakınlık hissedebilmekte, kurabilmektedirler. Evlerdeki sandıkların bireysel hafızalara, şehirlerdeki müzelerin ise toplumsal hafızalara karşılık gelmeleri gibi bazı kişisel anılar da yazıya aktarılıp yayımlandıktan sonra toplumsal hafızaya dönüşebilirler.

Abdülhak Şinasi romanlarında ve anı/denemelerinde hatıra kavramı üzerinde sıklıkla durduğu gibi niçin hatıra tarzında karar kıldığını da açıklık getirir. O, geçmiş zamanın saffet, nezaket, his, iyilik ve zavallılık sahibi insanlarını, ilerleyen yaşında hafızasında bulmuştur. Onlar, artık birer hatıradır. Kendisiyle sönecek olan bu insanların hatıralarına acımakta olan yazar, onlara şهادette bulunmak ve onları hatırlayış âleminde kurtarmak sevdasına düşer. Geçmiş zamanın kendisine sinmiş gölgesi içinden o ruhlara dönmek, bu dünyadaki ilk adımlarını bir musiki gibi duymasına sebep olan o ruhlara teşekkür vazifesini ifa etmek için bir ölüm ninnisi, bir ölüm ilahisi, bir ölüm duası söyler gibi hatıralarını sayıklamak ister. (GZK: 33, 34)

Yazara göre hatıralar, geçmiş zamanları ve insanlarını duymak ve anlamak için bizim en büyük yardımcılarımızdır. (BM: 25)

Abdülhak Şinasi, *Türk Müzeciliği*’nde hatıraları, zamanın hazineleri olarak nitelediği yazısında Haluk Şehsuvaroğlu’nun *Tarihi Odalar*’ını okudukça geçmiş zamanlarla hâlin iç içe geçtiği hissine kapıldığını, eski bir resim karşısında da eski zamanların perdelerini aralar gibi olduğunu belirtir. (TM: 92-94)

Fahim Bey ve Biz romanında anlatıcının deli eniştesinin Çamlıca'daki köşkünde pencereleri kapalı, içinde nice eşyalar bulunan bir odası bulunmaktadır. Anlatıcı, bu eşyalar dolayısıyla kendisini “hatıralarının evvel zamanlarına ait tabakalara isal ettiğini” söyler. Bu oda anlatıcıya, hayat için tanzim edilmiş olmaktan ziyade bir göç manzarası gösteren karmakarışık eşyası ile, eniştesinin muhtelif Arabistan seyahatlerinden gelme birer köle, birer lâla, birer ahabap yahut birer akraba gibi tanıdık gelmektedir. Bu odadaki eşyalar hâlâ çöl, kum ve Hac kokuları yaymaktadır. (FBB: 66)

Hatıralar, bazen de bir ders alma kaynağıdır. Fahim Bey'in geçmiş zaman ile ilgili hatıralarını ve geleceğe dönük tasavvurlarını dinlemekte olan anlatıcıya, bir arkadaşı günün birinde “Sen Fahim Beyi bir ders alır gibi dinliyorsun!” diyecektir. (FBB: 73)

Hayatı planladığımız gibi yaşayamadığımızda ânı, değerlendirebildiğimiz gibi yaşamayı öneren anlatıcı, kendisi adına da “(...) mademki uyuyamıyorum, bu hâtıralarımı yazmak için yarını neden bekleyeyim...” diye sorar; roman formunu hatıra yazmak olarak niteler. Deli eniştesinin, ânı yaşamak huyuna uyarak, düşündüklerini olduğu gibi ve hemen yazdığını belirtir. (ÇE: 87)

Hatıra kavramı ile sandıklar arasında benzerlik ilgisi kuran anlatıcı, sandıkları bir tür zihinsel form, hatırlanan şeyleri ise asıl servetimiz olarak gösterir:

“Bize ölülerden miras olarak hafızamızın haznesinde kalan hâtıralar da asıl servetimiz olacak. Karmakarışık parıldayan bu mücevherler arasında bazı hâtıraları, ipi kopmuş bir tespihin taneleri gibi, ötede, beride, en beklemediğimiz köşelerde bulacağız. Hayat, zamanları karıştıran bütünlüğüyle, geçen saniyeler arasından bize bir an gülümseyen geçmiş seneleriyle, karanlıklar arasında bize bir an ışık saçan eski güneşleriyle devam edecek. İçinde yüzdüğümüz bu zaman denizinde gittikçe yaşlanan hâtıralar içimize dolup taşacak!” (ÇE: 214)

Anlatıcı, yazdığı bu romanıyla “duyduğu seslerin bir zerresini duyuran bir aksiseda” olduğunu; kitabını bitirdikten sonra, gözlerini kapayarak kendisini tekrar eski zamanlarına kaptırırsa ve başka rüzgârlarla sallanırsa, yapraklarını döken bir ağaç gibi, yine onlar üzerinde, daha başka hatıralarıyla, böyle bir kitap daha yazabileceğini hissettiğini söyler. (ÇE: 215)

Anlatıcının bu duygusu ve arzusu on yıl sonrasında *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanı ile gerçeğe dönüşecektir.

Kendisini Hacı Vamık Bey’e benzeten anlatıcı, tıpkı “Geçmiş zamanların iflâsı karşısında, belki biraz teselli bulmak için, mâzisinde sevmiş olduğu kadınların genç, güzel ve çıplak vücutlarını görmek isteyen” deli eniştesi gibi hatıraların genç, güzel ve çıplak vücutlarını okşamak ihtiyacını duyarak, Çamlıca’daki eski köşkü ziyarete gittiğini belirtir. (ÇE: 218)

Hisar, hatıra sorununa tarih meselesi gibi yaklaşmış; tarihi, millî boyutta hatırayı ise bireysel boyutta ele almıştır. Her ikisi de mazi ve kökler ile kurulabilecek bağlar ve ders kaynağı olarak görülmüştür. Geleceğe yönelmek için de hatıralar büyük önem taşımaktadır.

2.4. GEÇMİŞ VE GELECEK ZAMAN BİLİNCİ

Sanat zemini olarak çocukluk ve ilk gençlik dönemleri, genellikle altın çağlar olarak gösterilmektedir. Bireylerin altın çağları olabildiği gibi devletlerin hatta medeniyetlerin de altın çağları söz konusu olabilmektedir. Tanpınar, İslam medeniyetinin, etrafında teşekkül ettiği kendi altın çağı olan asr-ı saadete sonuna kadar bağlı kaldığını; bütün siyasî teşekküllerin de -mesela Kanunî devri gibi- hususî altın çağlarının bulunduğunu; cemiyet ve medeniyetlerin bütün gayretleriyle bu kaybolmuş mazinin ve onun değerlerinin peşinde olduğunu belirtir. (Tanpınar, 1997:

23)

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişi yaşamış Abdülhak Şinasi'de yaşatılması gereken mazi, çocukluk ve ilk gençlik dönemlerine karşılık gelmektedir. Abdülhak Şinasi'nin "kültürel nostalji"²⁵ olarak niteleyebileceğimiz yazarlık çabası da bir bütün olarak yaşantı ve medeniyet demek olan, geçmiş zamanın, "altın çağların" unutturulmamasına ve geleceğin inşasında maziye hak ettiği yerin verilmesine dönüktür.

"*Mazi Cenneti*" başlıklı yazısında mazi hakkında pek çok görüş ileri süren Hisar'a göre geçmiş zaman tekrar yaşanamaz, diriltilemez ve yaşatılamaz olmasına rağmen önemlidir; çünkü gerek bireysel gerekse millî anlamda mazi bizim için "en sağlam temellere" karşılık gelmektedir. Mazi yaşatır. Bir tür hayat sevgisidir. Abıhayattır. Bizleri sevgili ölümlerle buluşturur. Bir bağıdır. Bir köprüdür.

Geçmiş zaman için "cennet" metaforunu kullanan Hisar, milliyetçilik muarızlarının en önce millî maziye unutturmak istediklerini; geçmiş bilincini yitirmiş bir milletin en emin kuvvetini yitireceğini söyler. Hisar'a göre herkes topraklarının ve ölümlerinin mahsulleri sayılır. Geçmişe özlem tabî bir hadisedir. Geçmiş, en kıymetli zamanlarımızdır. Mazi uzaklığı nispetinde sağlamdır. Ve biz ona hayatımızı uzattığı nispetle bağlı kalırız. Geçmişe yaslanmak en sarîh bir haktır ve bir zarurettir. "Mazi hepimiz için Adem'in kovulduğu bir cennettir." Hemen herkes için bir zaman

²⁵ "Nostalji, insanın geçmişi özlemesi, dünyada en sık rastlanan durumdur. Bunun bir biçimi bireyin doğrudan doğruya kendi geçmişini özlemesi. Herkesin daha genç, daha güçlü, daha kaygısız olduğu bir dönem karşısında, ya da öyle olduğuna inandığı bir dönemi vardır. Bu dönem sık sık özlemle anılır. 'Hey gidi günler' denir, 'bugün'ün anlamsızlığı karşısında iç çekilir. Bir de bireyselliği aşan nostaljiler vardır. Burada insan kendi biyolojik gençliğini özlemez, bütün bir hayat tarzına, bir değerler sistemine, kaybolmuş bir uygarlığa özlemle bakar. Kültürel bir nostaljidir böylesi" (Belge, 1998a: 90)

gelip mazinin sükûtu, sesleri, hüznü ve sesleri hâlin görüntülerine ve hislerine galip gelecektir. Mazi sevilir; çünkü o, gönüllerin süzgecinden geçirilip tasfiye edilmiş hatıralara dönüştürülmüştür. Hâlin göze batan dikenlerine karşın mazinin dikenleri ortada değildir. Hatıraları yâd ederken insanlar gerçeğe, ancak gönüllerine göre sadık kalmaktadır. Gerçeği isterse güzelleştirmekte, isterse abartmaktadır. (BM: 175, 176)

Hisar'a göre maziye sevmemiz için pek çok neden bulunmaktadır. Mazi lezizdir, sarsılmaz bir destektir. Mazi, ihtiyarlamaz ve bunamaz. Sabittir, değiştirilemez. Mazi bir iklimdir, bir hazinedir, millî hayatımızın varlıklarıdır. Hatıralar vasıtasıyla bağ kurulan mazi bir sığınak olarak da insana her zaman cevap vermektedir:

“Gizli mağarasının zenginliklerine kavuşmak için ‘Açıl susam, açıl!’ demesi kifayet eden bir Ali Baba gibi, hepimiz, unutulmuş sayıldığımız, sanıldığımız köşemizde biraz sükûn ve sükût bulunca, ekseriya sevdiğimiz, ruhumuzu mest eden bir ismi mırıldanmak yetişir, mazimizin tılsımlı kapıları bizim için derhal açılır ve biz bütün aşkımızla aziz hatıralarımızın hepsini birer birer bulduğumuz âleme kavuşuruz.” (BM: 177)

Yazar, *Boğaziçi Yalıları*'nda bütün medeniyetlerin mezarlıktaki insanlar gibi fani olduğunu; bizlerin, ölmüşlerimiz gibi, devirlerini tamamlamış medeniyetlerin de geri dönmeyeceklerinin ayırımında olduğumuzu ileri sürer. (BY: 10)

Abdülhak Şinasi, Cevdet Kudret'e hitaben kaleme aldığı 25 Temmuz 1931 tarihli mektubunda da maziye olan ilgisini dile getirir; Cevdet Kudret'in *Rüya içinde Rüya* adlı eserinin ismini çok fazla orijinal bulduğunu özellikle de mazi hakkındaki cümlesinin çok güzel olduğunu yazar. (Mektubu yay. Kudret, 1995: 19)

Zaman, sandıklardaki ve müzelerdeki eşyalara bir tür değer katabildiği gibi geçmiş yaşantılara da güzellikler, lezzetler yani duygusal, manevî ve estetik değerler

katabilmektedir. Geçmişin güzel ve değerli olması, bir tek zaman dilimiyle veya bazı kişilerle sınırlı değildir; geçmiş i yüceltmek duygusu pek çok insanda görülebilen bir durumdur. *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanında anlatıcı, bu duruma, “Bu hayatın bizim için bu kadar lezzetle çiçek açması şüphe yok ki en evvel bizim kendi çocukluk, yani Cennet zamanlarımıza tesadüf etmesindedir.” sözleri ile açıklık getirir. (ÇE: 80)

Anlatıcı, yüceltilen geçmiş zamanı “insanlar arasındaki rabıtal arın o kadar kuvvetle duyulduğu ve gönüllerin birbirlerine nice tesanütlerle bağlandığı” zamanlar olarak niteler. (ÇE: 165)

Geçmiş zamanları ve insanları pek çok fırsatta yücelten Hisar, “Bizde zaten pek yaygın olmayan edebiyatın İstibdat’tan yılgın bulunduğu, çok okumanın âdet haline gelmediğı, dini taassubun elinden kurtulamayan resmin yeni yeni başladığı, heykel yapılmadığı ve mimarının ise artık fakirleşen hayatımızdan ayrıldığı, uzaklaştığı o zamanlarda...” diyerek döneme bazen de eleştirel yaklaşır. (BM: 35)

Yazar, *Fahim Bey ve Biz* romanında, maziyi unutmanın etkilerine trajikomik bir olay üzerinden yer vermiştir. Fahim Bey’in sevincinden aklını yitiren köpeğı İrondel’in, unuttuğı benliğinden korkması geçmiş i unutmanın ne gibi sonuçlar doğuracağını ironik bir göstergesidir. (FBB: 18) Kaybolduktan sonra sahibini tekrar bulduğı için sevincinden aklını yitiren “vaktinde mülâyim ve şimdi çılgın gözlerini haddinden fazla açarak ve yan yan bakarak güya boğazında yutamadığı bir şey kalmış gibi, uzun uzun bir havlama” tutturan İrondel’in dramı unuttuğı geçmişini, kaybettiğı benliğini bulma bağlamında da dikkat çekicidir. Çıldır mış İrondel’i

sakinleştirebilmenin bir tek yolu kalmıştır: Onu ismi ile çağırmak. Biçare köpek ancak geçmişe ait olan ismi ile sükûna erebilmekte, saldırganlığı terk edebilmektedir.

Geçmiş zamanları anmanın etkileri; geçmişin tekrar yaşandığı ve mekân unsurunun aşıldığı hissi uyandırması, başlı başına bir zevk kaynağı olması, teskin ve teselli edebilmesi bir de bazı durumlarda kişiye yardımcı olabilmektedir.

Hisar, *Boğaziçi Mehtapları*’nda hatırlama eyleminin “her zaman biraz tekrar yaşamak” olduğunu; mazimizin “hatırlayabildiğimiz nispette, tekrar tekrar yaşayabildiğimiz hayatımız” olduğunu ileri sürer. (BM: 33)

Abdülhak Şinasi, *Boğaziçi Yahıları*’nda da çocukluk ve ilk gençlik günlerinde kalan Boğaz’ın mavi sularını seyirle teknil hatıralarının birer birer canlandığını; öyle ki kendisini hâlâ o zamanlarda sandığını ve o zamanların kendi içinde hâlâ yaşamakta olduğuna inandığını söyler. (BY: 33)

Abdülhak Şinasi, geçmiş zamanları anmanın insana verdiği hazzı, Ahmet Haşim üzerine yazdığı biyografik eserinde, şairin mısralarıyla dile getirir.

“Hâşim gençliğimizde bize büyük bir şair tesirini vermişti. Bazı mısraları bir cihan kıymetinde görülüyordu. Şair Hayalî’nin: ‘Geçmiş zaman olur ki hayâli cihan değer’ mısraı pek güzeldir. Ahmet Hâşim’in beyti bu kıratte ve daha güzeldir:

Bize bir zevk-i tahattur kaldı

Bu sönen, gölgelenen dünyada” (AHŞ: 45)

Fahim Bey ve Biz romanının anlatıcısı, Fahim Bey’in, geçmiş zamanlardan söz ederken kendisini, âdeta zaman ve mekân değiştirmiş gibi hissettiğini belirtir. (FBB: 73)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanında, hatıraların teskin etme gücüne yer verilir. Anlatıcı, hâfızamızın ufuklarından eski muhabbetli günler ve eski lezzetli

gecelelerin, melek kanatlarıyla gelerek ve melek sesleriyle mırıldanarak, bizi eski ninniler gibi uyutacağını söyler. (ÇE: 210)

Hisar'ın eserlerinde hacim olarak daha az olsa da gelecek zaman konusuna önem verilmiştir. Mazi bilinci, özünde sağlam bir gelecek için önem taşımaktadır. Zaman bir bütünlükse buna saygı gösterilmeli, bu bütünlüğe hâlel getirilmemelidir. Hâl ve gelecek, varlığını ve güvencesini geçmiş zamana borçlu olduğunu bilmelidir.

2.5. ZAMAN MUHAFAZALARI

Abdülhak Şinasi Hisar'ın eserlerinde zamanı hapsetmesi, yaşatması veya geleceğe taşıması yönleriyle ele alınan eşyalar, mekânlar ve formlardan öne çıkarılanlar sandıklar, müzeler, gazeteler, edebî eserler, diğer yazılı eserler, resimler, fotoğraflar ve bazı diğer sanat eserleridir.

2.5.1. Sandıklar

Anlatıcıya göre sandıklar, bir zaman tüneline benzer. İçlerindeki eşyalar, onları görür görmez bizi çocukluk zamanımızın sularına indirir. O eşyalar, onlarla temasa geçer geçmez bizi görüntü, ses ve kokuları sayesinde bütün bir eski zamana kavuşturur. (FBB: 72, 73)

Hisar, *Boğaziçi Yalıları*'nda yer alan “*Eski Zaman Eşyaları*” başlıklı denemesinde eşyaları “birer hatıra mahfazası” olarak niteler. Hisar'a göre bu eşyaların saklandığı bir geçmiş zaman sandığı, duyurdukları ödağacı kokusu ile gönüllere işler. Bizi bir geçmiş zaman âleminde, tılsımlı bir ev hayatına götürür. Bizlere saatlerin, tespihlerin, aynaların, lambaların, avizelerin, ayrı birer mahlûk gibi aralarında söyleşmelerini duyurur. Bizi en eski zamanlarımızın nimetlerine eriştirir. (BY: 61)

Hisar, *Geçmiş Zaman Köşkleri*'nde de sandıklara, sandık odalarına,

sandıkların içlerindeki eşyalara, bunların zamanla olan ilgisine ve açılan bir sandığın çocuk için neler ifade ettiğine yer verir:

“Kumaştan kat kat açılan mendil bohçaları; güzel kumaş ve kadife bohçalar içinde renkli ipek mendiller, yemeniler, örtüler, hilali gömlekler, kurdeleler, yaldızlı çevreler; sırma işlemeli hamam takımları, oyalar, yazmalar, bir hotoz kenarında oyalar; birtakım pudra, lavanta kutuları; mineli bir kutu, bağlı anahtarı yanında, bir tarafı billur bir tarafı mineli bir saat; sedef kakmalı ince nalınlar; zarif, ufak hamam tasları; yazın süslü elbiseler yanında açılacak bir yelpaze, kışın, koldan açılarak göğüste taşınacak ve kenarlarından elleri muhafaza edecek beyaz kürkten bir manşon; hatta bir çocuk oyuncuğu: cam içinde yeşil ağaçlar yanında kırmızı bir kır evi, cam sallanınca ev ve ağaçlar üstüne karlar yağmaya başladığı görülürdü.” (GZK: 37)

Günümüzde şehirleşme ile önem ve işlevleri azalan sandıklar, *Fahim Bey ve Biz* romanında içlerinde muhafaza ettikleri eşyalara etki edebilen ve maziye geleceğe taşıyan mekân unsurları olarak yer alırlar. Anlatıcı, Fahim Bey’in sözlerinde bir sandık etkisi bulur. Sandıkların “eşyaları kokuları ile geleceğe taşınması” işlevine dikkat çeker. Bu vesileyle geçmiş zaman sandıklarının içlerinde barındırdığı kimi hazineleri de gözler önüne serer:

“Güya, annemizin veya büyükannemizin açtığı bir eski zaman sandığı içinden nasıl gönüllerin derinden sezdiği ve hafif hafif bayıltıcı bulduğu bir ıtır duyulursa ekseriyetle bu sözleriyle sanki eski rayihaları biraz saklamış birtakım kurumuş çiçekler, lavanta çiçeği torbaları, öd ağacı, gül suyu, çiçek suyu, anber çiçeği, kil, el sabunları, günlük ve tütsü gibi eski zaman kokan şeyler koklatmış oluyordu.” (FBB: 72)

2.5.2. Müzeler

Abdülhak Şinasi’nin romanları, denemeleri, incelemeleri ve biyografik yazıları genellikle anı/roman, anı/deneme gibi isimlerle nitelendirilmektedir. Yazar, geçmiş zaman yaşantılarını ve değerlerini edebî eserlerle geleceğe taşımak istediği gibi maddî kültür unsurlarının korunması ve gelecek kuşaklara aktarılmasının da

müzelerle gerçekleştirilmesini arzulamıştır.

Hisar'ın müze konusundaki düşüncelerine geçmeden önce değinilmesi gereken husus yazarın eserleriyle âdeta “yazı-müze” örnekleri vermiş olmasıdır. Abdülhak Şinasi, eserlerinde geçmiş zamanda kalmış ve önemli bir kısmını yeni hayatın, modernitenin alıp götürmüş olduğu yaşantıları, değerleri, nesneleri ve duyguları bulduğu her fırsatta üslup dehâsı ile canlandırır, gözler önüne serer, tekrar yaşatır; eserleriyle bir “yazı-müze” meydana getirir.

Hisar'a göre müzeler ve kütüphaneler, sakladıkları fikir ve sanat eserleri sayesinde devirlerinin mirasını birbirine katan hazinelere dönüştürler. (BM: 163) Müzecilik düşüncesine ve yalı-müze önerisine Hisar, *Boğaziçi Yalıları*'na aldığı birkaç yazısında da uzun uzadıya yer verir; bu konuda önerilerde bulunur.

Hisar'ın eserlerinde dikkat çektiği müzelerden birisi Pierre Loti'nin “Kitaplarıyla kazandığı servet sayesinde, Rochefort'taki çocukluk evinin yakınındaki bir evi daha satın alarak seyahatlerinden getirdiği hâtıra eşyasını bu eve taşıyarak bir nevi müze” teşkil ettiği evidir. (İPL: 9)

Hisar, “*Bir İnkılap Müzesi İçin*” başlıklı yazısında müze hususunda yapılması gerekenleri sıralarken, kurulacak bir müzenin “yalnız geçmiş şeylerin hatırasını taziz eden bir abide değil, tekevvün eden hayatın da bir ilham membar” olacağını ileri sürer; müzelerin geleceğe dönük yüzüne işaret eder. Müzeciliğin medeniyet, eğitim ve terakkî meselesi olduğunu belirtir. (TM: 51) Ona göre müzeler millî servetleri biriktirip saklayan hazineler; vatanın bir nevi hudutları ve cepheleri; birçok mukaddesatın birikmiş bulunduğu bir saha; millî tarihin sinmiş olduğu, milletin tarihini aşan beşerî ve medenî mabetler gibidir. (TM: 80)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanının, esvaplarını Mir'den

ısmarlayan, ayakkabılarını ise her zaman Beyoğlu'nun meşhur kunduracısı Hérald'e yaptırmakta olan merkezî kişisi Ali Nizamî Bey'in kundura, potin, iskarpin, çizme ve terliklerden oluşan sayıları belki kırk çift belki kırk çiftten fazla olan ayakkabıları da bir müze koleksiyonu gibidir:

“Bunlar çeşit çeşitti. Bazısı büsbütün yeni, bazısı biraz eskimişti. Kimisi küçük, kimisi büyük gözükyorlardı. Bazısı yandan sıra düğmeli ve yarım çizme gibi yüksek potinler, bazısı ayak hizasına varacak kurdela, kordonlu açık iskarpinler, bazısı hemen diz kapaklarına yaklaşacak, ötekilerin yanında dev gibi görünen çizmeler, bazısı topuksuz ve arkaları basık ev terlikleriydi.

Bunların hepsi de başka başka derilerden, meşinlerden yapılmıştı. Kimi ruganî, kimi Justrin. Hepsi de ayrı ayrı kumaşlarla kaplıydı. Kimi podösüet, kimi kadife. Bazısının üstleri kadınların giydikleri canfes gibi ince bir kumaştandı. Bazısının üstünde fantezi yeleklerde görülen sade ve renkli düğmeler, bazısında fiyonga olmaya hazır kurdelalar, bazısında ince kordonlar, bazısında kemerdekileri hatırlatan tokalar vardı.” (ANB: 33)

2.5.3. Yazılı Eserler

Yazı, geçmiş zamanların birikimlerini geleceğe aktarmak üzere kullanılan en temel araçlarındandır. Geçmiş yaşantılar ve bilgiler edebî metinler, mektuplar, gazeteler ve belgeler gibi yazılı metinlerle gelecek kuşaklara aktarılırlar. Abdülhak Şinasi'nin yazdıklarını bu açıdan ele aldığımızda eserleri, bir geçmiş zaman hafızası olarak önümüzde durur. Hisar, yazının ve edebiyatın “zamanı kaydetme ve zamana şahit olma işlevlerine” romanlarında bir konu olarak da yer vermiştir.

Zaman hafızalarından gazeteler, günü ve günceli kaydetmekle geçmiş geleceğe taşırlar. Gazeteler ve özellikle gazete haberleri, *Fahim Bey ve Biz* romanında bu işleviyle yer almaktadırlar. İlk bölümü, “*Bir Ölüm Haberi*” başlığını taşıyan roman, “Bir gün gazetelerde, ‘Hazin bir vefat’ başlığı altında kısa bir fıkra çıktı: ‘Bursa eşrafından, eski maslahatgüzarlarımızdan, Tütün İnhisarı İdaresi mütercimi Ahmet Fahim Bey eceli mev’udiyle vefat etmiştir.” (FBB: 7) sözleri ile

başlar. Bu türden ölüm haberleri içeren satırları, ölünün cesedi üzerine atılan birkaç kürek toprağa benzeten anlatıcı, ilerleyen sayfalarda bu haberi ve daha sonraki düzeltme haberlerini yorumlar. Anlatıcı, gazetelerin ertesi gün yarı resmî bir ağızla yaptıkları tekziplerin yanlış olduğunu söylemekle gazete haberlerinin inandırıcılığını sorgular. Oysa romanda bahsi geçen zamanlarda gazete haberlerine iman derecesinde inanılmakta; “Gazete yazıyor” sözü, “ ‘Resmen ilân olunur’ demek gibi mühim bir söz” olarak telakki edilmektedir.

Anlatıcı, gazetelerde yer bulan ölüm haberlerinin bir işlevinin de geçmişten geleceğe doğru değil de tam tersine “devam eden ve edecek olan zamanın, ölene, bir gazete sütunundan son olarak gönderdiği bir nevi selam” olduğunu söyler. (FBB: 9)

Dönemin gazetelerinin bir özelliği de bir iki doğum ve evlilik haberine karşılık, “uslanmış ve sükûn bulmuş bir halde” de olsa çoğunlukla felâket haberleri içermeleridir. Yerli ve yabancı geçmiş zaman gazetelerinde âdeta dünyanın bütün dertleri gündelik resmigeçitlerini yapmaktadır. Felâketlerin her türünden söz eden gazetelerdeki haberler, ancak birkaç satırla özetlenmektedir. (FBB: 31)

Gazeteler tek tek değil topluca dikkate alındığında ise bir arşiv niteliği kazanırlar. Kendi gazete koleksiyonunu oluşturan Fahim Bey, her gün bir Türkçe İstanbul ve bir Fransızca Paris gazetesini okuyarak, anlatıcının “tarihe düşülen notlar” olarak değerlendirdiği gazeteleri, muhtelif renkli kalemlerle işaretlemekte ve onları itina ile saklamaktadır. (FBB: 31)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanının başında anlatıcı, deli eniştesini gazetesini okurken “Gittii, uçtuuu!” diye haykırırken tasvir eder. (ÇE: 7) Deli enişte Hacı Vamık Bey de Fahim Bey gibi günlük gazeteleri takip etmektedir; fakat o yeni icatlar, keşifler ve Teşebbüsü Şahsî türü haberlerden ziyade “Gittiii!”, “Uçtuuu!” gibi

nidalar eşliğinde elinden kaçan üst düzey memuriyet haberleriyle ilgilenmektedir.
(ÇE: 119)

Her türden kitap ve özellikle edebî eserler de zaman mahfazalarındandır. İnsanlığın bilgi birikimleri, kitaplar sayesinde geçmişten geleceğe taşınır.

Hisar, *Boğaziçi Mehtapları*'nda, önceki yazılarında bir kalbe, yaşlı insanlara, şiiirlere, bir mabede benzettiği yalıları, *Fuzulî Divanı* 'na benzetir; "birer eski zaman mahfazasına benzeyen" bir yalıyı, "büsbütün viran, dertleri daha tedavisiz, aşkları daha hülyalı, şiiirleri daha tesirli" olarak görür. (BM: 114)

Hisar, "*Cevdet Kudret: Garba Tapan Şair*" başlıklı makalesinde de kitapları, zaman ve mesafe itibarıyla bizden pek uzak yerleri hayal meyal gösteren dürbünlere benzetir. (KM II: 103)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanının anlatıcısı için yazarlık geçmiş ile gelecek arasında gösterilen bir tür çabadır. Anlatıcı, "artık susmuş sesleri" layıkıyla duyuramamanın endişesini yüreğinde taşımaktadır:

"Eniştemizin, bütün sözlerini o zaman yazılmış da şimdi okuyormuşum gibi hatırlasam bile yine onları birer nakarat gibi çerçeveleyen bu nefes alışları olmadan zikretmenin ne kadar eksik ve kifayetsiz kalacağını anlıyorum." (ÇE: 16)

Anlatıcı, Batı'dakinin aksine bizde ilim ve an'anenin kitabî olmayışından da yakınır. Batılı milletlerin, bildiklerini birer mahfazada saklar gibi kitaplarına aldıklarını; bizdeyse millî an'anelerin hayattan kitaba sirayet etmeden ve hemen hiçbir kitapta muhafaza edilmeden havalanıp uçtuğunu; Hacı Vamık Bey'in şayet Türk sofrasının an'anelerini millî aşçılık usullerini koruyan bir Türk yemekleri kitabını yazabilmiş olsaydı, bu işle millî kültüre mühim bir hizmet etmiş olacağını belirtir. (ÇE: 117)

2.5.4. Resimler ve Fotoğraflar

Resimler ve fotoğraflar da kaydettikleri görüntüler ile zamanı durdurmuş, dondurmuş ve hapsetmiş; hatta bazen devam ettiriyor hissi uyandırırılar.

Hisar, *Boğaziçi Yalıları* adlı eserinde unutulup gitmelerinden endişe duyduğu geçmiş zaman yalılarından birkaçının müzeye dönüştürülmesi önerirken o yalıların resimlerinin de yapılmasını arzular, bir yandan da eski zamanlarda resim sanatıyla kâfi derecede meşgul olmayışımıza hayıflanır. Sadece Sultan Mahmut, Sultan Mecit ve Sultan Aziz devirlerine ait bir kısım yalıların ecnebî ressamilar tarafından yapılmış gravürleri sayesinde, o yalılardan bir haylisinin mamur ve güzel şekillerini seyredibildiğimizi hatırlatır. (BY: 88, 89)

Geçmiş Zaman Köşkleri'nde “*Resimler Karşısında Duygular*” başlıklı anı/denemesinde, Ressam Ali Rıza Bey'in resmettiği manzaralar karşısında geçmiş zamanları hatırlar. Ressamın en dilsiz sanılan şeylerin; duvarların, kapalı pencerelerin, binaların dış görünüşleri ile bir mucize yarattığını; “geçen zamanın birer mahfazası” olarak nitelediği o resimlerin, seyredenlere, “bütün bir maziyi” söylediğini belirtir:

“Burada yaşayan vaktiyle bizim de içinden geçmiş olduğumuz bütün bu âlemdir. Bütün buralarda yaşamış olanların kalplerini doldurmuş olan hisler, o zamanın hayati ve rengi pek az ‘stilize’ edilmiş ve çok şuurlu olarak bu resimlerde tespit olunmuştur. Ressam, böylece muhtelif dekorlar resmederken, bilhassa bu yerlerde geçen bir zamanı tersim etmiş oluyor. Bu resimler geçmiş zamanın öyle ‘enstantane’leridir ki, bunlarda o yavaş geçen ve geçtiğini hemen duyurmayan, geçmiyor hissini veren asude saatleri görüyoruz. O eski zaman bu resimlere, güya bir ökseye konmuş gibi, tutulmuş ve bir kuş gibi canlı, bunlarda sanki hâlâ ötüyor.” (GZK: 74)

Hisar, Ressam Ali Rıza Bey'in tablolarını, maneviyatımızın derinliklerinde sızlayan, topraklarımızın derinliklerinde yer alan birtakım köşkler gibi seyrederek; o

resimlerin, bizi talihimize bağladıklarını duyar; onları birer tabî hudutlarımız olarak görür. (GZK: 76)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında deli eniştesinin anlatıcıda “bir mukavvaya bile yapıştırılmamış, rengi uçmuş, kenarları yenmiş ve ateş karşısında biraz kavrulmuş gibi kendi üstüne kıvrılmış bir fotoğrafı” bulunmaktadır. Bu fotoğrafta Hacı Vamık Bey’in etrafındaki hayat “sanki hâlâ çağılıyor” gibi; Hacı Vamık Bey de sanki “içinde yüzdüğü hayatın sularında kımıldıyormuş” gibi görünmektedir. (ÇE: 13)

Ali Nizamî Bey’in köşkünde yerleri ipek Hereke halılarıyla döşeli ve duvarlarında muhtemelen “Dupré, Decamps, Preziosi, Ayvazovsky, Ziem ve Zanoro” gibi ressamalara ait kıymetli yağlı boya tabloların asılı bulunduğu kilitli bir odası vardır. Anlatıcı, bu odadaki tablolar arasında, okumasını sonraları gerçekleştirebileceği bir Boğaziçi manzarasından söz eder:

“Şüphe yok ki onu yapan ressam, enstantane bir fotoğrafta olabileceği gibi, Boğaziçi'nin mâmur ve müreffeh bir zamanını, işlek ve canlı bir ânını, süratli ve rüzgârlı bir manzarasını tespit etmişti. Bu, bir uzun eski zaman yalısını, önündeki kalabalık rıhtımı ve mavi deniz parçasını gösteriyordu.” (ANB: 16)

Bu tablo, anlatıcıya geçmiş zamanın ruhunu da hissettirir. Anlatıcı, tabloyu “Resmi boydan boya hemen bütün yüksek plânına (...) Bu yalının önündeki dar ve yüksek rıhtım, resmin orta plânını teşkil ediyordu. (...) Tablonun üçüncü ve ön plânını teşkil eden, (...)”türünden cümlelerle tasvir ederken, bir resim okuma etüdü gerçekleştirir, bir sanat eleştirmeni tavrıyla tabloyu çözümler. (ANB: 16, 17)

Anlatıcı, ressam Allom’a ait olan bu yalı tablosundan hareketle resim sanatının “bitmemiş bir zaman”ı nasıl bütün canlılığıyla yansıtabildiğini gözler önüne serer; “Bir geçmiş zamanı böyle bütün hususiyetleri, renkleri, şekilleri ve

insanlarıyla” göstermenin “bütün bir felsefe ayarında tutulacak bir muvaffakiyet” olduğunu ileri sürer. (ANB: 17)

2.5.5. Musiki ve Şarkılar

Hisar’ın anı/denemelerinde yer bulan geçmiş zaman hafızalarından bir kısmı da musiki ve unsurlarıdır. Geçmiş zamanlarda -bir kısmı da din iklimi ile anılan- hanende ve sazandelerden oluşan musiki icracıları, hayatın pek çok alanında yalılarda, köşklere veya Boğaz’ın mehtabında kayıklarla düzenlenen eğlencelerde yer almışlardır.

Musiki sanatının çalgı aletlerinden olan sazlar dinleyicide “eski zamanın kabuğundan soyulmuş meyvesini yemek gibi kokusunu, lezzetini tatmak ve bu zamanı tekrar yaşarcasına hatırlamak” gibi bir etki yapabilmektedir. (BM: 33)

Daha önce *Fahim Bey ve Biz* romanında gazetelerdeki ölüm ilanlarını, yaşayanların ölenlere son bir selamına benzeten Hisar, anı/denemelerinden *Boğaziçi Mehtapları*’nda, mehtap gecelerinde düzenlenen ve rüya görmeye benzettiği musiki fasıllarını, maziden gelen uğultulara ve seslere benzetir:

“Bana bütün bu musikî hep mazi seslerinden örülmüş gibi geliyor, bu yumuşak seslerle güya büyük bir aşk ve büyük bir hatıra, geçmiş bir zaman gibi, beni kucaklıyor, ben onun göğsünde geçmiş mevsimlerin şefkatini duyuyordum ve o beni tatlı ninnisiyle sallıyordu. Bu sesler içinden sütninemizin masallarındaki bir eski zaman çıkar, bir müddet için gelir, bizim olur, bizde yaşar ve bizi kendi içinde yaşatırdı. Ben bütün bu sesleri geçmiş zamanlarda yaşamış olanlarımızın bize maziden gelen bir uğultusu gibi duyardım. Bunları ay ışığında, maziden gelen bir halkın yürüyüp geçişi gibi gördüğüm olurdu.” (BM: 78)

Hisar, saz gecelerinde “ikinci bir milli lisan” olarak nitelediği musikinin, dinleyenleri “derhal hakikatin üstünde açılan kutsi âlemine” götürdüğünü ve hükmünü burada ölmez bir zaman içinde kurduğunu ileri sürer. Böylece sanatın,

gönüllerde gizlenen ezeli güzellik ve saadet ihtiyaçlarına cevap verdiğini; hep söylenmez şeyleri, anlaşılması kabil; fakat ifadesi imkânsız hisleri duyuran musikinin gündelik lisanla anlatılamayacak en gizli temayüllerimizi, bizim de ancak böyle duyunca öğrendiğimiz sırlarımızı haber verdiğini belirtir. (BM: 79, 80)

Geçmiş zaman hafızalarından birisi de musikinin hem saz hem de sözle icra edilebilen türlerinden biri olan şarkılardır. Hisar’a göre çocukluğunda dinlediği ve “en çoğu İstanbullu olan ve bazılarında İstanbul mahallelerinin ismi geçen ve birkaçı semtlerin hususiyetini duyuran bu şarkılarda bütün tabiat, temayül ve zevkimiz” tetkik olunabilir. Bir süngerin içine batırıldığı suyu emdiği gibi etraflarında yaşanan hayatı çekmiş olan şarkılar, açan bir gülün açılan bütün bir baharı hülâsa ederek gönlümüze dökmesi gibi “bestelendikleri zamanın bütün çeşnisini bize öylece” tattırmaktadırlar:

“O devri his bakımından en iyi duyuran, muhakkak, her zaman söylenen, tekrar edilen, duyulan ve gönüllerle mevsimleri dolduran bu şarkılardı. O zamanki hayat asıl bunlara sinmiş ve toplanmıştır. Devrin bütün hisleri bunlarda hayatın üstünden tüten sıcak buğusu ve muhabbetinin kokusu gibi duyulur.” (BM: 134)

Mayası ve tadı aşka benzeyen musiki, gizli cennetimiz olan cinnetimizi kurmayı ve en mahrem hülyalarımızı coşturmayı bilmektedir; saz sesi, âdetâ sevgilimizin nefesini duyurmaktadır; başımızı döndürmektedir; sevgili sesini işitmişiz gibi bizi kendisine ram etmektedir; musiki dinleyenler, çok kere onda aşkın ruhunu bulmaktadırlar ve içlerindeki aşkın aksisedasını duymaktadırlar:

“Musikî sanki gözlerimizle sevdiklerimizi takdis eden bakışlarımız, cezbetmek istediğimiz kalpler için cazibe kuvvetimiz olan hummamız, elimize geçirmek istediğimiz ruhlara uzanan ellerimiz ve tatmak istediğimiz dudaklara uzanan dudaklarımızdır.” (BM: 139)

Hisar, *Fahim Bey ve Biz* romanında, sanat dallarından en çok bütün bir âlem

olarak görülen musikiye yer verir. Anlatıcı, Mevlevîlerin ayinlerinde musiki çalmalarının da “döne döne uçmasınlar diye dervişlerine yer yüzünden bir ses duyurmak için” icra edildiğini rivayet eder. (FBB: 76, 87)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanında anlatıcı, vaktiyle Boğaziçi’ne alaturka saz yakıştırmış ve bu musiki Adalar’a ise uymazmış. Alafranga musiki meraklısı Ali Nizamî Bey, vaktiyle bazı geceler köşkünde alafranga konserler vermek üzere Profesör Lange’nin orkestrasını getirtirmiş; hatta bir gece Ali Nizamî Bey’in, zamanın meşhur piyanisti Profesör Hegyei’yi bile getirtmiş olduğu rivayet edilir. (ANB: 22)

Abdülhak Şinasi, Boğaziçi’nin romanı *Boğaziçi Mehtapları*’nda sinemadan da hem zamanı hapseden hem de seyredenlere zaman dışı hâller yaşatan bir sanat formu olarak söz eder.

Hisar’a göre yeni hayatın zenginliklerinden birisi olan sinema, “hemen hergün veya gece bizi sanki mazimizden koparıp kurtararak ve âtimizden muvakkat bir zaman için ayırıp koruyarak kendilerinin zaman dışındaki varlıklarına alan” yeni hayatın sığınakları ve mabetleridirler. (BM: 21)

Eserleri bir yazı-müze örneği olan Hisar’a göre bireysel hazineler ve zaman tüneli olan sandıklar; yüzleri geleceğe dönük millî hazineler olan müzeler geleceğin de teminatları gibidirler. Yazılı eserler geçmiş zamanlar ve yaşantıları, medeniyetleri birer zaman mahfazası olarak geleceğe taşırlar. Resimlerde ve fotoğraflarda zaman, âdeta donmuş hapsedilmiş gibidir. Geçmişten gelen, geçmiş yaşantıları anlatan musiki ve şarkılar da birer zaman hafızasıdır.

2.6. ZAMAN DIŞI HÂLLER VE DÖNEMLER

Ne olduğunu tam olarak kavrayamadığımız zamanın bazı durumlarda durduğunu sanır bazen de zamanın dışına, ötesine geçtiğimiz hissine kapılırız. Burada ele alıp zaman dışı olarak ifade edeceğimiz; rüya görme, hayal kurma, delilik, hastalık, çocukluk ve ihtiyarlık bazen isteyerek bazen biyolojik bir zorunluluk olarak bazen de realiteden kaçışla birlikte, hayatımızda yer alan sığınaklar, hâller veya dönemlerdir. Çoğu kez iç içe giren bu durumlara, yazarın eserlerinde iç benlik kavramını ve Fahim Bey için aynı zamanda bir delilik alameti sayılan yazıhaneyi de zamanın aşıldığı hissi uyandıran unsurlar olarak ekleyebiliriz. Galata'daki iş hanında Fahim Bey, hayalî iş dünyasıyla zaman mefhumunu âdeta aşmıştır. Fahim Bey'in yazıhanesindeki evrakları ve evindeki gazete arşivi psikoanalitik yaklaşıma göre bir tür savunma mekanizması olan “duygusal soyutlanma” davranışdır; dış dünyadan bağımsızlık elde etmenin bir yoludur.

Rüya, hayal, delilik, çocukluk gibi zaman dışı olarak ele alacağımız bu hâl ve dönemlerin bir özelliği de genel olarak “yalnız” yaşanmalarıdır.

2.6.1. Rüya

Zamanın aşıldığı hissini uyandıran formlardan en yaygın olanları sanat formlarından, sanatta da erişilmek istenen en ideal form, zaman dışı hâllerden olan rüyadır.

Rüya konusunda pek çok görüş ileri sürülmüştür. Göreninin bir yansıması olan rüyalar, bilinç dışı ile hakikat dünyası arasında bir geçiş olarak sadece bir estetik yaratı kaynağı değil bizzat estetik bir form olarak da değerlendirilebilmektedir. Hatta Tanpınar'ın sanat anlayışını öykülerinde, bütünüyle rüya estetiği üstüne kurmaya çalıştığı da söylenir.

Jung'a göre düş, bilinçli düşünceye ters düşer. Düş, yaşam olaylarının

mantıksal bir uzantısı değildir. F. W. Hildebrandt’a göre ise rüyalarda muhteşem bir şiir, ustaca bir alegori, eşsiz bir mizah ve ender bulunur bir ironi yatmaktadır. Charles Baudelaire’e göre hakiki ve gerçek, düşlerde bulunur; Poe, *Eureka*’da bu kitabı düşlerin tek gerçeklik olduğuna inananlara adıyorum der. Franz Kafka’ya göre düş, gerçeğin örtüsünü kaldırır ve asıl gerçek, gerçek dışıdır. Rüya konusuna medeniyetlerin yaklaşımı da farklılık gösterir. İslam uygarlığı rüya ve uyanık yaşamı birbirinden ayırmaz. (Tosun, 2011: 302-310)

İrade dışı, kendiliğinden bir ruhsal ürün ve doğanın bir sesi olarak tanımlanan rüyalar kimi eski topluluklar tarafından Tanrı’nın gönderdiği bir şey olarak görülmüştür. Rüyalar, birçok eski yazı biçimlerinde görülen simgeler ve resimler ya da çocukların önemli sözcükler yerine resimler çizerek üretmekten hoşlandıkları karmaşık harfler gibi dile getirildiğinden genellikle belirsiz ve anlaşılması güç olarak kabul edilmiştir. Mekân ve zaman konusunda hiçbir sınır tanımayan rüyalar, hem geçmiş zaman hem hâl hem de gelecek zaman ile ilişkilendirilebilmektedir. Sonuçta gerçek olmadıkları hâlde rüyalar görende bir tür gerçek etkisi yaratabilmektedir.

Abdülhak Şinasi ve Rüya

Hisar, çocukluk yıllarında rüyalarla olan münasebetini anlatırken rüya görmeyen bir adamı anlamasına ve onun da kendisini anlamasına hiç ihtimal vermediğini belirtir. Ona göre bir incelik, bir manevî hüviyet isteyen rüya, mutena bir şey olduğundan onu görmek de bir üslûp meselesidir.

Yazar, kendi cinsinden birçok akrabasını ve ahabbını rüyalarında gördüğünü; fakat bütün hüviyetinin ret ve inkâr ettiği “çok maddi, maddeci ve kaba” insanları ise rüyasında bir kere bile görmediğini hamt ederek söyler.

Hisar'a göre rüyalar bizleri hatıra, hülya ve arzuların mahrem diyarına götürür. Rüyalar en şahsî varlıklarımızdır. Asıl hususiyetimizin toprağında açılan ve derhal dağılan çiçeklerdir; âdeta kâinatın yaratıcısının rikkatine dokunacak cinsten varlıklardır. (TM: 165)

Hisar, rüyaları hayat kadar garip, mükemmel ve kendisine daima üstün bulduğunu, üstat kabul ettiğini, onlardaki kabiliyete şaşıtığını, onları kendisinden zeki ve daha fazla psikolog bulduğunu belirtir. Yazara göre kendisi, hayatında ve yazılarında hiç sarfetmediği bir muhayyele kuvvetini ve gösteremediği bir zekâ ve feraseti, rüyalarında sarf ve israf etmiştir. Rüyaları, kendisi kadar aldanmamıştır; hatta bazen kendisinin gözlerini açmıştır. Rüyalar, yorgunluk ve rahatsızlıklarını, çocukluğun hatıra bahçelerinde dolaştırarak gidermişlerdir. O, rüyaların garabetinde bile bir sanat nüktesi bulmuştur. Ona göre rüyalar, sıhhatin de göstergeleridir. Rüyalar, bazen de ruhun ihtiyaçlarını tatmin ederler. (TM: 165-168)

Fordham'a göre en çarpıcı rüyalar, bilinçdışından kendiliğinden ortaya çıktığı görülen, tümüyle yabancı bir şeyi ilgi çekecek kadar berrak bir biçimde ortaya koyan rüyalarlardır. Bu türden rüyalar bazen bilinçdışının, bilinçli davranışı tümüyle değiştirmeyi hedefleyen bir eğilimini karşılamaktadırlar. Bu rüyalar öyle etkileyici olabilirler ki, rüya sahibi gerçekten deneyiminin etkisiyle herhangi bir yoruma gerek kalmadan değişebilir. (Fordham, 2001: 135)

Hisar, çocukluk ve ilk gençlik anılarından oluşan *Geçmiş Zaman Köşkleri* adlı anı/deneme kitabında, *Fahim Bey ve Biz* romanında bahsi geçen Fahim Bey'in rüyasına benzer biçimde sembollerle dolu ve bilinçaltının yansıması niteliğindeki güzel fakat acı bir rüyasından söz eder.

Rüyasında ellerinde birtakım renkli ve çeşit çeşit maden ve taşlardan, kimisi

de ateş hâline gelmiş kandan, harikulade anahtarlar görür. Elinde tuttuğu anahtarları okşayıp onlardan haz alan Hisar’a bir eski zaman cadısı, bu anahtarlardan hayır gelmeyeceğini, gözlerinin hayran olduğu bu parlak ve nafil oyuncaklarıyla hep mahrum, kuru, ümitsiz, eşsiz ve münkir kalacağını, zira zihninin gururunun muttasıl onu insanlara uymaktan, onlarla ağlamaktan ve tabiata uymaktan, ona göre mesut olmaktan men edeceğini ve aşkın verdiği ihtirasın onu yakacağını haber verir. Cadıya göre o, imanın tesellisinden, atının vaatlerinden ve dindarın kâinatta duyduğu şefkatin damlasından bile mahrum kalacaktır. Ruhunun şulesini fani duymanın hüznünü her zaman tadacaktır. Bir tek kıpkızıl, ateş kesilmiş kandan anahtar Abdülhak Şinasi’ye, sanatın mahrem ve ilahî kapılarını açacaktır; fakat onu her kullanımında elleri, gözleri ve gönlü yanacak ve kanlar içinde kalacaktır.

Sözlü gelenekteki bade içme motifi gibi Hisar da kendisinin “bir rüya sesiyle verdiği cevabı” duyar. Ateş hâline gelmiş kandan yapılmış anahtar ellerini, gözlerini gönlünü yaksa bile Abdülhak Şinasi sanatın kâinatını ona açmasına kâfi geleceğinden kandan anahtarı tercih eder.

Rüya iç sesi, yazarın elinde tuttuğu ve oyuncaklar diye nitelediği anahtarlarla ilgili bazı yorumlar ve kehanetlerde de bulunur. Bu anahtarlardan altın olanı rüya sahibinden maddî hazineleri, pırlanta olanı eski gözyaşı tesellisini, zümrüt olanı tabiata uyma lezzetini, lâl olanı aşkı, elmas olanı ise ölümsüzlüğü esirgeyecektir. (GZK: 59, 60)

Rüya ve Yorum

Rüyalarla ilgili ilk sorun rüyayı günlük dile aktarmada, yani kayda geçirmekte ortaya çıkar; çünkü uyandığımızda belleğimizin kaydettikleriyle, aktardıklarının gerçekten gördüğümüz rüyayı, aslına ne kadar uygun yansıttıklarını

tam olarak bilemeyiz.

Oluş anında değil de uyandıktan sonra anlatılmaları, sansürleme, eksiltme ve hatırlayamama durumları sebebiyle rüyalar, gündelik dile, uyanık hâlin diline hakkıyla aktarılamazlar; dolayısıyla rüya anlatıları, şöyle ya da böyle yoruma dönüşür ve orijinalini tam olarak yansıtamaz. Simgesel rüyalar, sembol ve imajlarla örüldüğü için yoruma ihtiyaç duyar. Rüya dili, günümüz gerçekliğinin dili olmadığından tek anlamlı değildir. (Tosun, 2011: 302-310)

Freud’a göre rüyalar, gizli düşünceleri örtülü bir şekilde temsil etmek için sembolizmden yararlanır. (Freud, 1998: 443) Tosun’a göre de bazı rüyalarda tüm olup bitenler, bilinçdışının bize oynadığı bir oyuna, bir karnavala dönüşürler. (Tosun, 2011: 301)

Rüya konusundaki asıl önemli sorun yorumlama sürecinde ortaya çıkmaktadır. Rüyalar yorumlanırken bazen yaşantıların devamı bazen geçmişte yaşanmış ve derin izler bırakmış olayların sembolik yansımaları bazen de gelecekte vuku bulacak iyi veya kötü gelişmelerin habercisi olarak görülmüşlerdir.

Jung’ın rüya yorumlama yönteminde her rüya, sahibinin bilinçdışının doğrudan bir ifadesi olarak ele alınır ve rüyayı yorumlamak için en önce rüyanın tüm kapsamı belirlenir. İmaj ve simgeleri sıraya konulan rüya, sahibine göre anlamlandırılır.

Rüyalar nesnel veya öznel bir düzeyde yorumlanabilirler. Öznel düzeyde rüyadaki figürlerin rüya sahibinin kişiliğinin belirli yönlerini temsil ettikleri kabul edilir. Bazen ters yönden çalışabilen bazen gizli istekleri dile getiren ve ileriye gören bazen de geleceğe ait olabilen rüyalar, ara sıra tehlikeler konusunda da uyarıda bulunabilirler. Rüyalarda bazen de çok önceden görülmüş, işitilmiş ya da okunmuş

ve sonradan unutulmuş şeyler yeniden canlandırılır ya da uzaklarda kalmış deneyimler hatıra getirilir. Jung bu türden rüyaları, kişisel ve kolektif olmak üzere iki grupta sınıflandırır. Jung’a göre kişisel rüyalar, bireysel bilinçdışından türeyip rüya sahibinin yaşantısının kişisel yönleriyle ve günlük olaylarla ilgilidir. Kolektif rüyalar ise kolektif bilinçdışından arketipleri ortaya koyarak rüya sahipleri kadar başkaları için de önemli olmaktadır. İlkel insanlar, kişisel ve kolektif rüyalar arasındaki farkı içgüdüsel olarak görüp onları küçük ve büyük rüyalar diye adlandırmışlardır. (Fordham, 2001: 125, 134)

Abdülhak Şinasi’nin roman ve anı/denemelerinde yer verdiği ele alacağımız rüyaları, Jung’ın sınırlarını çizdiği sınıflandırmaya tabi tuttuğumuzda tamamının kolektif veya büyük rüyalardan olduğunu söyleyebiliriz.

Fahim Bey ve Biz romanında yer verilen Fahim Bey’in rüyası, semboller ve imajlarla örülmüş bir rüyadır ve bu yüzden farklı yorumlara konu olur. Fahim Bey’in gördüğü rüya da sonuçta saz fasılları, sürprizleri ve müjdeleri il tam bir karnavala dönüşür. Fahim Bey, kendi rüyasını izah eder. Gördüklerinin, “zihinlerde birer kördüğüm halinde kalan muammalara verilen felsefi cevaplar” olduğuna hükmeder. (FBB: 62) Fahim Bey’in bu izahı, bir yönü ile “mutlak hakikate ermenin” ifadesidir.

Romanın, “Halbuki rüyamızın aslını yarın değil hiçbir gün bulamayacağız.” diyen anlatıcısı ise rüyaların verdiği düşünülen mesajlara ulaşma noktasında sonuçta umutsuzluğa kapılır. (FBB: 68)

Rüya ve Hayat

Fahim Bey ve Biz romanın merkezî kişisi Fahim Bey bir gece mühim bir rüya gördüğünü söyler. Ağızdan ağıza yayılan rüya, “türlü türlü hikâye ve tefsir edilmiş ve mânası karışık olarak” kulaktan kulağa yayılmış bir rüyadır. Bazılarının,

“Nihayet bir rüya görmüş!” dedikleri bu hadise, roman anlatıcısı için bambaşka anlamlar kazanır. Anlattığı karakteri layıkıyla ve derinlemesine göstermek isteyen anlatıcı, zavallı Fahim Bey’in hadisesiz, muvaffakiyetsiz, bomboş, bir nevi müphem hayal ve intizarla geçen hayatı içinde, “kendi kendine inşa ettiği rüyaları tercih eden, gündüzkü işlerini, gece rüyalarına hazırlamak içinmiş gibi gören” bir insan olup olmadığını sorgular. (FBB: 60)

Fahim Bey’in rüyasının hayatındaki birinci etkisi, sahibine mutlak anlamda bir “bilme” duygusu yaşatmasıdır. Fahim Bey daha rüyasında iken ve henüz içine ay ve güneş tutulmasından kaynaklanan “haşyet” doğmadan, eline geçen iskambil kâğıtlarının aydınlığında bunlarla yapabileceği oyunları “zihninde tam bir vuzuhla” görür. Ardından hayatın batınî şekillerini görebildiğine hükmedip büyük bir emniyet hissi ile uzaktan gelen çan seslerinin sırrına eriverir:

“Uzaktan gelen bir yağmur gibi, bir saz faslının derinden belirdiği, yaklaştığı, hızlaştığı duyulmuş ve Fahim Bey, vecd içinde, bir nevi musiki dinler gibi olmuş. Bu sesler coşmuş; muhiti doldurmuş ve kendisini her tarafından sarmış. Ve Fahim Bey, vecd içinde, ruhunun en son hudutlarını aşan bir hazla duyduğu bu sesleri ayrı ayrı tanımış.” (FBB: 61)

Rüyasıyla hakikate erdiğini düşünen Fahim Bey’in ikinci kazancı, rüyasında bile olsa “anlaşılma” lezzetini tatmasıdır. “Aydınlık” ve “sesler”, önce Fahim Bey’i nihaî hakikatlere erdirmiş, ardından yıllarca onu anlayamamış ya da yanlış anlamış kişileri insafa getirivermiştir:

“Şimdi etrafında herkes kudsî birtakım düsturlara yükseliyor ve kendisine hak veriyormuş. Hayatımızda bize her adımda refakat eden fuzulî düşmanlar ordusunun artık nadim ve mahcup olduğunu duyuyormuş. İhtiyar babası İstanbul’a geldiği zamanki dualarının neticesi nasıl tahakkuk etmiş olduğunu görüyor, onu bağrına basıyormuş. Saffet Hanım, alışkın oldukları bir mangal başı sohbetiyle ‘Hakkın varmış, iyi oldu o geçen zamanlar!’ diyor.” (FBB: 62)

Fahim Bey’in rüyasının üçüncü müjdesi ve etkisi ise emellerini, tanıdığı

insanların şekillerine büründürerek, Fahim Bey’in hayallerini hakikatlere çevirmesidir:

“Hayatında, tâ eski zamanlardan beri, ne kadar emeli olduysa, hattâ, 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 kafil halinde gelen misafirler gibi, yan yana, sıra sıra, el ele bu mübarek gün şerefine kendisini tebrike geldiklerini görüyormuş ve Fahim Bey evinin içinde bu asîl, iyi kalpli, dost yüzlü ahablar ve akrabalar gibi gelen arzularını istikbal ediyor ve bazen bu emellerini onların kalıbını almış oldukları insanlarla karıştırıyormuş.” (FBB: 63)

Rüyasından “saadetle olgunlaşmış bir ruh ve öyle tekemmül etmiş bir zihinle” uyanan Fahim Bey, ilk iş olarak eşi Saffet Hanım’ı, tılsımı bozulur endişesiyle, rüyasına inandırmaya çalışır. (FBB: 63)

Freud, “*Rüyaların Yorumu*”nda, rüyaların işlevleri konusunda görüşlerine başvurduğu isimlerden Robert’ten rüyaların, aşırı yüklenen beyin için bir emniyet supabı olarak çalıştığını; rüyaların iyileştirme ve rahatlatma gücü olduğunu aktarır. (Freud, 1998: 143)

Fahim Bey’in rüyasının hayatındaki dördüncü etkisi, onda gerçeğe ulaşma duygusu uyandırmanın yanı sıra bir tür arınma da gerçekleştirmesidir.

Anlatıcı, kendisinin bir zamanlar rüya tabirlerine ehemmiyet vermemesi hakkında “Biz de, frenk kafasına uyarak, bu hakikatleri inkâr ediyor değil miydik?” der ve yer yer pozitivist görüşler ileri sürer. Fahim Bey’in rüyasını, insanların karanlıktan gelecek haberler ile ömürlerini kurtaracak mucizeyi beklemesi neticesinde görülen ve tabiriyle nice hayatlar kurtaran veya mahveden rüyalardan birisi olarak niteler. Nice insanların ömürlerinin güya ezelde gördükleri bir rüyanın tesiri altında kalıp o rüyayı yerine getirmek için gibi geçtiğini ve yeryüzünde her

tahakkuk eden şeyin de belki ancak evvelce görmüş olduğumuz yahut başkalarının görmüş oldukları rüyaların tahakkukundan ibaret olduğunu ileri sürer. (FBB: 64-66)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanının merkezî kişisi Hacı Vamık Bey de tıpkı Fahim Bey gibi rüyalara, rüya tabirlerine ve onların gaipten haberler verdiğiğine inanmaktadır:

“Öyle ki gündüz günahkâr olmak endişeleriyle ıstırap çeken eniştemizin geceleri rahatı yoktu. Bazan kâbuslu rüyalar görüp korkarak ve derhal uyanıp kalkarak, tabirnamelerinde tefsirlerini arayarak, bunları okuyup uğraşarak gecesini kendisine zehir ederdi. O, çok kere, ‘korkulu rüya görmektense uyanık yatmak evlâdır!’ diye sabaha kadar uyumamağa çalışır ve nihayet sabah olunca ‘Oh! Hele şükür! Gördüğüm bir rüyadan ibaretmiş!’ diyeceği yerde, bu defa da yine onun tabirleriyle, tefsirleriyle meşgul olur, okuduğu tabirnamelere inanır, bazan da itimat ettiği kimselere sorar, korkusu çoğalır ve bazan da ‘Eyyvah! İş bitti! Mahvolduk! Hapı yuttuk!’ diyerek halecânlar içinde kalırdı!” (ÇE: 41)

Rüya unsuru, *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanında da önemli bir işlevle, gelecekte ve gaipten haber vermesi yönü ile yer alır. Ali Nizamî Bey, rivayetlere göre Şeyhlik sevdasına, içinde annesinin vasiyetini de barındıran bir rüya ile tutulmuştur:

“Bir gece, gördüğü bir rüyada, bozuk zihnine annesi o kadar canlı gözükmüştü ki onun o zamana kadar sandığı gibi, ölmemiş bulunduğu, fakat sağ olduğuna kanaat getirmişti. Ve annesinin kendisine serzenişlerle beddua edeceğinden korkarken o gûya şimdi ölüyormuş gibi vasiyet ederek kendisinden bir şeyh olmasını istemişti. Öyle ki Ali Nizamî Bey uyanınca annesinin bu vasiyeti üzerine kendisinin ona vermiş olduğu sözü yerine getirmek ihtiyacını duyarak bu rüya yüzünden bir şeyh olabileceğini sanmış, bir şeyh olduğu hülyasına dalmıştı. Şimdi hep kalbinin iyiliğini etrafına dağıtmak, meselâ bana bu mânevi hazları anlatmak, gölgesinin etrafına kendisine inanan müritler toplamak, onlara iyilik etmek ve ilk müridi Hüseyin Ağanın yanında çoğalan diğer müritleriyle hanıkahını şenlendirmek istiyordu.” (ANB: 58)

Bu rüya da yazarın önceki romanlarında olduğu gibi merkezî kişilerin

hayatında bir tür dönüm noktası, uyanış anı ve dönüşüm vesilesi olmuştur.

Freud, Radestock'tan fiziksel ve ruhsal acılar çeken bir insanın, gerçeğin kendisine çok gördüğü şeyleri, rüyalarında elde edebildiğini nakleder; rüyaların bir arzusunun gerçekleşmiş, onun, yerine getirilmiş bir tür temsili olabildiğini belirtir. (Freud, 1998: 156, 192)

Fahim Bey ve Biz ve *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanlarının delilikle itham edilen merkezî kişileri Fahim Bey ve Ali Nizamî Bey rüyalarıyla hedeflerine veya nisbî mutluluğa ererler.

Abdülhak Şinasi, anı/denemelerinde ve romanlarında rüya konusunu psikolojik tahlillere kapı aralamaktan çok estetik bir form olarak ele alır. Birbirlerine benzeyen ve anılarında dile getirilenlerinde de kurmaca yönleri sezilen bu kolektif ve büyük rüyalarda Hisar'ın estet duruşu, üslûpçuluğu ve sanata, edebiyata verdiği değer öne çıkar. Rüyaların hayata tesirine, hayatın bir rüya gibi oluşuna dikkat çekilir. Rüyaların uyandırma, arındırma, aldatma, gelecekte haber verme gibi işlevlerine temas edilir.

2.6.2. Hayal

Hayal, “İmge. Bir şeyi görmekten ya da işitmekten zihinde kalan izin fikirde canlandırılan şekli. Bir şeyin düşünme ve hatırlama yoluyla göz önüne getirilen güzel görünüşü. Yarı gölge, yarı saydam görünüş. Cisimlerin sudaki ve aynadaki görünüşleri.” anlamlarına gelmektedir. (Karaalioğlu, 1978: 297) Bu tanımlamalardan da anlaşıldığı gibi mazi ve hâl ile ilişkisi kurulabilen hayal, daha çok geleceğe dönüktür; hayalin güzelleştirebilme yönü de bulunmaktadır. Hayaller, psikoanalitik düşüncede kaygılardan uzaklaşmak için sığınak işlevi de görebilen bir savunma mekanizması olarak kabul edilir.

Abdülhak Şinasi, anı/denemelerinde geçmiş zamanlarda yaşantıların “hayal içinde” geçtiğinden söz eder. Ona göre, eskiden Boğaziçi’nde mehtapta saz dinlemeye çıkan hanımlar ve beyler, “hayalperest hayal perdesi kahramanı Rezakizade Narçın Bey” kadar acemi, hisli ve mazurdurlar. (BM: 17, 18)

Hisar’a göre hakikat ve rüya ile dokunmuş olan bu dünyada, hayal ettiğimiz bir şey, bizde ve kâinatta mevcuttur; zira bütün icatlarımız hakikatte, mevcut şeylerin keşfinden ibarettir. (BM: 180)

Fahim Bey ve Biz romanında anlatıcı, Fahim Bey’in hayalleriyle, gönlünün ve düşüncesinin geleceğe dönük olduğunu göstermek için gençliğinin eşiğinden her sabah kemaniyla hayata, saadete kim bilir hangi muvaffakiyetlere ve hangi vuslatlara doğru saldığı ısrarlı, uzun davetleri duyar gibi olduğunu söyler. (FBB: 13)

Fahim Bey, ilerleyen zamanlarda hayal kurma işine farklı bir boyut kazandırmıştır. Galata’daki yazıhanesinde birçok şirketin nizamnameleri, bilançoları, senelik raporları ve birçok defter bulunmaktadır. Fahim Bey, yazıhanesinde hayalleri aracılığıyla zaman kavramını âdetâ aşmıştır. Bu kayıt ve defterlerde Fahim Bey, gelecekte yapmayı ümit ettiği ticaretlerini, geçmişte ve yaşanan zamanda yapılageldiğini kayıt altına almaktadır. (FBB: 52)

Anlatıcı, Fahim Bey’in iç dünyasından hareketle, hayallerin etkileriyle ilgili olarak bazı tespitlerde bulunur; gerçeklerle bağımızı koparacak kadar inandığımız hayallerin, ayaklarımızı yerden kesebildiğini; insanı başka bir iklime çıkardığını söyler. (FBB: 76)

Hayaller, anlatıcının bir yandan da “mahbes” olarak nitelediğı hakikatlerden bir kaçış alanı, “ezeli bir vuslat” umudu; bir tür kıvanç, teselli, umut, mutluluk, arınma kaynağı ve “mevut bir cennet” olabilmektedir:

“Nice küçücük kızlar, ilk süslü esvaplarını giydikleri aynalarının karşısında kendilerini dünya güzellik kraliçesi addederler. Nice anneler çocuklarının oyunlarına dalarken kendilerini meşhur dâhilerle kumandanların tarihî anaları bilirler. Nice çirkin kadınlar seyrettikleri filmlerden sonra kendilerini sinema yıldızlarının yerlerinde görürler. Nice müflisler kafalarında devlet bütçelerini tanzim ederler. Nice şairler daha bir mısra söylememişken zamanlarının en büyük dâhisi olduklarına inanırlar. Nice mühendisler daha bir kulübe inşa etmemişken kıtaların yüzünü değiştirmeyi kurarlar. Nice açlar daha dikmedikleri ağaçların meyvelerinden o kadar bol yerler ki mide fesadına uğrarlar. Nice yaya gördüklerimiz başlarında taşıdıkları bir otomobil içinde gezerler ve hayretle aldığımız selâmlarını bize oradan verirler. Nice mağlûplar hayallerinde düşmanlarından intikam alırken, onu terzil etmekle kanmaz, idam ettirirler. Nice harabeler içinde cihangirlik hülyaları doğar ve yaşar. Nice tilkilerin kalplerinde birer aslan yatar. Nice sümüklüböceklerin gönüllerinde âşık oldukları yıldızlar yanar.” (FBB: 95)

Anlatıcı, “hayali kurulan âti”nin bazen mest eden bir ziyafet etkisi yaptığını söyler; “parlamak ve sönmek için vuzuhtan kaçınan, karanlığı ve ibhamı arayan” gönüllülerimizin, emeller ve ümitlerle dolu olduğunu; “kanımızı emdikleri halde, mantığın ve zekânın aydınlığından kaçan birçok hülyalarımız ve emellerimize” onların huylarını bile bile ünsiyet peyda ettiğimizi ileri sürer. (FBB: 95)

Hayaller bazen de içine düşülen fanilik hissine karşı bir tür sığınak işlevi görürler. (FBB: 113) Hayal kurmanın ve hayal âleminin, Fahim Bey’de görüldüğü gibi bazen de insanı “tok hattâ gına içinde; mesud” gösterilebilmek gibi etkileri de söz konusudur:

“Hiçbir hayal gücü olmayanların yaptıkları bütün işleri, tahakkuk ettirdikleri bütün servetleri, en ince teferruatına kadar düşünmek ve tahayyül etmekle iktifa etmiş olan bu adam, talihin garip bir cilvesiyle, kucaklayamadığı veya elinden kaçırdığı bütün avların gönlüne sürünen gölgelerini sevip bunları okşamayı tercih ederek, aklında kazanmayı kurduğu bütün servetlerden, kendini mahrum da hissetmiyor gibiydi.” (FBB: 118)

Anlatıcıya göre yaşama arzusunun kaçınılmaz neticeleri olan hayaller, tıpkı

rüyalar gibi dış dünyanın sert hakikatleri karşısında daralan ve çaresiz kalan insan ruhunun kaçıp sığınabildikleri zaman dilimleridirler. Ruhun kendini kurtaran gıınaları ve istığınaları, mest ve mağrur bırakan hülyaları ve rüyaları vardır. Hayal gücüne sahip ruh, bize tabiatımızı mukadder kılar ve her şeye rağmen kudretini muhafaza eder. Ruh, fâniliğinin içinden başını yükselterek göklerin sonsuzluğuna karışan, ebedîyetin lezzetini tadan ve onun mukadderatına iştirak eden bir ilahtır. (FBB: 121)

Hayallerin sığınak ve kurtarıcı işlevlerine *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanında da yer verilir. Roman anlatıcısı, hayal içinde yüzen insanların belki etraflarındakileri üzdüklerini; fakat görünen hakikat âleminde değil de inandıkları hülya içinde kalarak kendilerini bu imanla kurtardıklarını ileri sürer. (ÇE: 9)

Anlatıcı, kendisine ait odasında halasının yalnız başına sigara içmesi ve “bir müddet mutlaka kapılarını örttüğü” odasında üzüntülerini yatıştırması gibi kendisi de ilerleyen yaşında her gün bir iki saatlik “hülya zamanı” geçirmek üzere yalnız kalmayı bir alışkanlık hâline getirecektir. (ÇE: 106)

Çocuklukta anlatılan masallar, dinleyenlere hayal ve hülya hâllerini bazen iç içe bazen de birlikte yaşatabilmektedir. *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanının anlatıcısı da çocukluğunda, deli eniştesinden onun Arabistan seyahatlerini dinlerken zaman ve mekân kavramlarını aşır masalımsı bir âleme daldığı hissine kapılır:

“Ben o sözleri dinleye dinleye uyuklamaya başladığım zaman, uykuya dalmak için, her zamanki âdetim gibi, hülyalarımın içine yerleşirken, altında daha çok ısınmak için gûya Sahra'yı üstüme çeker; rahat etmek için, gûya başımı Arafat dağına yerleştirir ve emniyette olduğumu duymak için, gûya Akkâ kalesine çekilirdim. Uykuma dalarken duyduğum ve tattığım bu Arabistan'dan rüyamın içine bir avuç tohum götürmüş olurdum. Ve bunlardan, çimlenen tohumlardan olduğu gibi, rüyamın içinde bana bir diyar açılırdı. Eski ninnilerimi duyar gibi bunları yalellilere karıştırır ve Arabistan içine girdiğimi sanırdım. Ağır başlı gecelerimde, usul usul, Musul yanıma gelirdi. Ve

hülyalarımın neşelendiği akşam beni serin sularının sesleriyle davet eden serin bir cennet duyardım: Şam! Bazan başıboş ve yalnızca çingiraklarının hüznünü dolaştırmak için geçen kervanların çanları uzaklarda ve yakınlarda uzun uzun çınlar, ağlar, uğuldardı.” (ÇE: 153, 154)

Anlatıcı, ilerleyen yaşlarında deli eniştesinin anlattığı masalımsı Arabistan seyahatlerindeki coğrafyayı gidip görmeye ve hakikatteki memleketle karşılaştırmaya cesaret edemediğini söyler. Çünkü o, hakikatle çarpışan herhangi bir hayalin kırılacağı endişesini taşımaktadır. Ve gönlü sonuçta hiçbir zaman gidip hayalinin kanaatini, hakikatin insafsızlığıyla karşılaştırmaya razı olmaz. (ÇE: 156, 157) Anlatıcıya göre hayallerin varlığı bir tek bizimle sınırlı değildir; onlar, âdetâ bir miras olarak devralınmaktadır. (ÇE: 222)

Hisar’a göre yaratıcı etkisi, arındırma gücü, sığınak işlevi, ziyafet etkisi de olabilen hayallerin hem maziye hem de atıye dönük yanları vardır.

2.6.3. Çocukluk ve İlk Gençlik

“*Sanatın Madeni: Çocukluk*” başlıklı denemesinde Ömer Lekesiz, çocukluğun bir sanatçı için, hayaller ve duyguları harekete geçirme gücüne sahip bir hazine, bir masumiyet devresi olması yönlerine dikkat çeker:

“Sanatın en önemli madenlerinden biri çocukluk, (...) Çocukluk dendi mi sanatçılara, hayaller sökün eder bir bir, rüyalar yeniden yorumlanır, çocuksu korkular yeniden canlandırılarak, kontrol altına alınır, çocuksu nefretler ve sevgiler test edilir. Çünkü Pandora’nın kutusunda kalan son şeydir çocukluk: umuttur, günahsızlıktır, kirlenmemiştir, saf bakıştır, doğayı, nesneyi dönüştürmeksizin algılamak ve tanımlamaktır; (...) Keşfini bekleyen bir hazine gibidir çocukluk, kendine ulaştıracak anahtarları gizledikçe gösteren, gösterdikçe gizleyen aşık ama gizlerle örtülü bir hazine. (...) kirlenmemiş bilinci erişkin hayatın her anına yayma özelliğine de sahiptir.” (Lekesiz, 1997: 154-157)

Abdülhak Şinasi, *Boğaziçi Mehtapları*’nda kendisinden hareketle ilk gençlik dönemlerinde insanların nasıl bir ruh hâli ve düşünce ikliminde olduğuna değinir.

Ona göre on beş ile yirmi yaş arasındaki çocuklarla gençlerin kafaları bütün fikirlerin birbirlerine hücum ederek çarpıştıkları bir meydandır:

“Çocuk veya genç başı medeniyetin seyriyle alakalı bir filozofunki kadar işler. Bütün fikirler ona romantik ziyafetler verirler. O bütün dünya talihinin düzelmesiyle alakalanır. Her şey kolayca halledilir sanır ve kendisinin her şeyi halledebileceğini umar. Hatta kafasında her şeyi hallettiğine inanır. Hayat ve medeniyetin bütün meseleleri sanki mavi bir sabahın tazeliğinde silinen sisler arkasından ortaya çıkar ve keşfedilir. Bu yepyeni bir âlemdir. Zira çocukların ve gençlerin kendi kendilerine buldukları medeniyet hiçbir zaman analarının, babalarınıninki değildir. Milli an’anelerin haklarından haberdar edilmeyen çocuklarla gençler istifade ettikleri bir medeniyete çarçabuk ihanetle başka iklimlerde açmış hususiyetlere gönül verirler. Başka bir nizama âşık olurlar. Hem medeniyetin umumi telakki ettikleri bir şekline gönüllerinden bağlanırlar, hem de onun teessüsünü istemekte daima mutaassıptırlar. Bunlar hususi ve mahalli teşekküllere imkân bırakmak istemeyen, üstün telakki ettikleri bir medeniyette vahdet arayan din mutaassıpları gibidirler.” (BM: 155)

Hisar, “*Bizimle Beraber Yaşayan Hatıralarımız*” başlıklı anı/denemesinde bir yandan anlatıcı konumu bakımından kendi yazısının kritiğini ve savunmasını bir yandan da çocukluk döneminin tahlilini yapar. Yazar, kendisine yöneltilebilecek olan “Bu nasıl çocukluk hatıralarıdır? Bir çocuğun bunları görmesi duyması, düşünmesi mümkün müdür?” sorusunu peşinen haksız bir itiraz olarak niteler; çocuğun bir bütün olduğunu; bir tohum hâlinde her şeyi görüp, duyup, düşündüğünü; ruhuna ve hafızasına serpilen tohumların çocukta zaman ile çiçeklerini açıp meyvelerini verdiğini söyler. (BM: 179)

Babasının uzak memuriyetlerde bulunduğu yıllarda, Hisar’ın kaldığı büyükbabasının köşkünde bu türden, kendisi için bir nevi “kürsi-i istiğrak” edindiği hususî bir köşesi vardır. Bir yazı masasının altı. Hisar, bu masanın altında dünyanın nizamsızlığı ve hayatın haksızlığı hakkında düşüncelere koyulduğunu, annesinin Büyükkada’dan İstanbul’a indiği günlerde bedbin, kendisiyle kaldığı günlerde ise

şimdikinden iyimser olduğunu belirtir. (GZK: 11)

Hisar’a göre ilk gençlik dönemi, çocukluktan çıkmaya başlanılan, dünya manzaralarının tatlarının ruhumuza işlediği seneler demektir. Çocuklar, hayatı bir yarım uyku içinde geçirerek dünyayı yarı bir rüya gibi görürler. Bununla birlikte büyüklerin huylarını ve sırlarını, affetmeyen gözlerle seyrederek; onların ummadıkları derinlere inerler ve her şeyi sezgileriyle anlarlar. (GZK: 20, 21)

Hisar’ın çocukluğu, mekân duygusunu hayalen aştığı zamanlardır. Yazar, çocukluk anılarına en çok yer verdiği eseri olan *Geçmiş Zaman Köşkleri*’nde Büyükkada’daki köşklerinde geceleri kimse bilmeden gizlice Ada’daki evden ta uzaklara bilmediği, kendisine meçhul kalan bir diyara yüzüyor, uçuyor gibi kayıp kaçtığını söyler. (GZK: 25)

“Çocuklar ve Oyuncaklar” başlıklı deneme yazısında da çocukluk döneminin cennet zamanlar olmasına değinir ve aslında hepimizin Âdem’in talihini tekrar tekrar yaşadığımızı, geçirdiğimiz çocukluk dönemi sayesinde cennette doğmuş ve yaşamış olduğumuzu, çocukluğumuzun tattığı dünyanın bir cennet olduğunu, dahası o dönemde cennetin içimizde olduğunu söyler:

“Çocukluğumuzda, güneşin, sanki saf bir suya dalar gibi, şeffaf ruhumuza geçtiği ve sanki kâinatın bizi tamamladığı ilahi günlerimiz vardı. Bir tatil gününün bütün nazlarını kucaklamak ümidiyle, daha sabah uykularımızın son saniyeleri içinden kuşların cıvıltılarını ve hayatın zevkini duymaya başlayarak uyandığımız zamanları hatırlayınız: Cennet içimizdeydi! Ve sonra biz de bu cennetten, men’i elimizde olmayan bir günah için bu acı dünyaya düştük!” (GZK: 56)

Mekânın poetiği açısından bakıldığında düş barındıran, insanın derinliklerini ortaya çıkarmayı sağlayabilen, düş kuranı koruyan, içinde düş kurmaya imkân sağlayan ve imgelememizde yeniden kurduğumuz düşlerin yaşandığı, geçmişte oturduğumuz evler ölümsüzleşir; eski evlerin anıları, düş gibi yeniden

yaşanır. Doğduğu evi düşlemek, insanı o ilk sıcaklığa geri götürür; düşü kuran madde dünyasının oluşturduğu cennetin o ılık maddesinin bir parçası hâline gelir. (Bachelard, 1996: 34, 35)

Hisar, pek çok yazısında çocukluğunun içinde geçtiği yalı ve köşklere, oralarda kurduğu ve sonu sanata erişen düşlerinden, kaçıp saklandığı özel köşelerinden ve hayalini harekete geçiren kimi eşyalardan söz eder. Yine Bachelard'a göre yalnızlıklarına gerçekten sahip olmuş çocukların mutlu sayılması gerekmektedir. (Bachelard, 1996: 44)

Hisar'ın hem kişiliğinin oluşmasında hem de yazarlık anlayışında “bana bir ilk üstat gibi tesir etmişti” dediği ve içinde yalnız kaldığı odaların ayrı bir önemi vardır. Bu odalarda geçen saatler yazardaki hulya zevkini geliştirmiştir. (BY: 59)

Hisar, başta romanları olmak üzere pek çok eserinde “cennet zamanlar” olarak nitelediği, anne özlemini de barındıran çocukluk ve ilk gençlik dönemin özlemlerine yer vermiştir. Hisar'ın roman anlatıcıları, gezilen bir semt, dokunulan bir eşya, bir koku gibi münasebetler ile mesut çocukluk dönemlerine ait bazı noktalara dikkat çekerler.

Fahim Bey ve Biz romanında Fahim Bey, çeşitli rivayetlere ve yorumlara konu olan rüyasında, eline geçen iskambil kâğıtlarından sonra batına nazar edebildiğine hükmedip “tâ çocukluk zamanlarında sabahları yatağında lezzetten gönlünü bayıltan bir eski dakikasına kavuşmuş”; uzaklarda duyduğu çan seslerinin de “vaktiyle gençliğinin eşiğinden, her sabah kemaniyle hayata, saadete, kim bilir hangi muvaffakiyetlere ve hangi vuslatlara doğru saldığı ısrarlı, uzun davetleri” olduğuna hükmetmiştir. (FBB: 61, 62)

Fahim Bey, anlatıcıya vaktin, gönüllerin, keselerin bol olduğu kendi gençlik zamanlarından bahsederken âdeta o zamanların hâlâ gönlünde kalmış tadına gülümsemekte, o tatlı âlemin yâdı içinde âdeta biraz sayıklar gibi bir hâl almaktadır. (FBB: 72)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanının anlatıcısına göre çocukluk dönemi ve hâli, insanı ciddiliğinden büsbütün azat edebilmektedir. O, Çamlıca'ya ve eniştesinin köşkünün de içinde bulunduğu asıl çevresine girer girmez, çocukluk döneminin tılsımlı duygularını âdeta tekrar tatmaya başlamaktadır. O andan itibaren her şey revanlaşmakta; içinde yolculuk yaptıkları köhne araba neşesine kanatlı bir âlet olmaktadır; her şey mahrem, munis, belli bir hazzın cilâsıyla parlamaktadır. Çamlıca, renkleri, sesleri ve kokularıyla hep birden ruhunda çağlamaktadır. Yokuşlara çıktıkça oyunlarının ve hülyalarının sevdiklerinin diyarına vardığını hissetmektedir. Haricin maddelerden ibaret olan cephesi, eriyerek yerini hep lezzetli bir maneviyat âlemine bırakmaktadır. Anlatıcı, çocukluğunun Çamlıca'sının incelmış, hafiflemiş iklimine kavuştuğunu hissetmektedir. (ÇE: 28, 29)

Anlatıcıya göre çocukluk döneminde ruhlar hep tasasızdır; çocuklukta yaşanan evlerin, çocuk ruhuyla farklı münasebetleri olabilmektedir. İçinde çocukluğun yaşandığı ev ile çocuk arasında bir mahremiyet teessüs etmektedir. Çocuk, içinde yaşadığı evi kendisine süt veren canlı bir mahlûk gibi sevmektedir. Çocuk, gönlünü açan evin içindeki musikileri duymasını bilir. Çocukluk döneminin mahalleleri ve evleri orada yaşayanlara yıllar sonra hoş, derin, gönüllü ve âdeta dünya güzeli görünür. (ÇE: 29, 30)

Çocuk ruhunda ağustosböceklerinin bütün tabiat gibi kendileriyle konuştuğuna inanan anlatıcı, o vakitler yaşadığı çocukluk zamanını “sonu

gelmeyecek zamanlar” olarak görmektedir. (ÇE: 73)

Çocukluğunu ve ilk gençliğini cennet olarak niteleyen anlatıcı, Çamlıca’da alacakaranlık saatlerde, insana göklerin sunduğu bir hayat hülâsası içmiş gibi olur; ruhunun kanatlarını yükselişlere doğru denediğini duyar. Çocukluğunun akşamları “birer saadet gibi küşayişi”, kadınları “iyi kalpli bakışlı”, ömürleri “muhabbetli”, duyuları ise “sükut içinde”dir. Anlatıcı, çocukluk günlerinde “ezeli bir derinlik” sezer ve çocukluğunun cennet saatlerinin ruha bir hikmet gibi “fâniliğimizin dışında bir ebediyetten bir pay” verdiğini düşünür:

“Yeryüzünün bütün ışıkları canlı yıldızlar gibi duyulduğu o eski gecelerde gökyüzününkiler de içimizde büyük bir hayal kurulmasına yardım etmez miydi? O zamanlar biz cidden bir ebediyet içine yükselmiyor, onda yüzmüyor muyduk? O kadar ki, ben, kaba bulduğum bazı şeyleri gördükçe, bunlar yıldızların gücüne gidecek diye mahzun olurdum. Zira bütün o birleşik yıldız salkımları ve bütün o teker teker parıldayanları bence hep manevî birer hüviyet demektir.” (ÇE: 220)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanının anlatıcısına göre ise çocukların kalplerinde, bitmez tükenmez bir hürmet hazinesi bulunmaktadır. Çocuklar, “etraflarında birbirleriyle bağlaşan büyüklerin aralarında daima daha fazla muhabbet bulunduğunu görmek” isterler. Çocuk gözleri, kondukları yerde hudutsuz güzellik ve sanat hazineleri keşfederler. Çocuk gözleri, dünyayı gizli hayatıyla ve aşırı bir hassasiyetle görür; kendisini de çocukken Ali Nizamî Bey’in köşkündeki tavus kuşlarının aksırmaya, kişnemeye benzeyen iç çekişleri gibi seslerinde âdeta “nefes alamayan Afrika’nın hıçkırıklarını” duyduğunu belirtir. (ANB: 14-19)

Çocuklar, gördükleri parçalarla bilmedikleri şeyleri birbirine karıştırıp ekleyerek çarçabuk bir bütün kurmayı ve insanı kavramayı iyi bilirler. Onlar bu hususta birçok tecrübeleri varmış gibi beceriklidirler. (ANB: 38)

Hisar ve anlatıcılarına göre mutluluk ve güven zamanları olan çocukluk ve

ilk gençlik dönemleri birer altın çağdır, cennet zamanlardır. İnsanın büyük ölçüde şekillendiği, unutmak istemeyip tekrar yaşamak, yaşatmak isteyeceği zamanlardır. Hisar’ın çocukluk ve ilk gençlik dönemlerinin İmparatorluğun dağıldığı yıllara denk gelmesi de ondaki çocukluk dönemi özlemini daha anlamlı kılmaktadır. Hisar için çocukluğu yalılar, köşkler, İstanbul özetle medeniyet anlamına gelen geçmiş zaman demektir.

2.6.4. Delilik

Delilik kavramı, bir hastalık hâli olmanın yanı sıra delice, sıra dışı hâller veya yaşının ve toplumsal rolünün normal kabul edilen sınırlarının çok ötesinde, aykırı davranışlar anlamlarında kullanılabilmektedir. Delilik bazen de çocuklukla, dâhilikle ve sanatsal üretkenlikle ilişkilendirilir. Deliliğin, “uyanıkken görülen rüya” (Tosun, 2011: 305) olduğu yargısı da yaygındır.

Abdülhak Şinasi, delilik konusuna ve deli/delişmen tipine eserlerinde pek çok açıdan yer vermiştir. Hisar’ın her üç romanının da merkezî kişileri, yaptıklarından dolayı hayatlarının bir döneminde delilikle vasıflandırılmış; hatta Ali Nizamî Bey delilik yüzünden tımarhaneye kapatılmıştır. Bu üç roman kişinin delilikleri arasında benzerlikler bulunmakla birlikte ironik olarak Fahim Bey’in deliliği “dâhiliğe”, Hacı Vamık Bey’in deliliği “çocukluğa”, Ali Nizamî Bey’in deliliği ise “veliliğe” dönük delilikler olarak nitelendirilebilirler.

Fahim Bey ve Biz romanında anlatıcı, Fahim Bey’in hayalleri yüzünden delilikle suçlanması karşısında aslında her umudun bir delilik olarak algılanabileceğini ve hiç kimsenin kendi hayatında yer alan ve başkalarınca delilik olarak nitelenebilecek anormallikleri görmediğini ileri sürer. (FBB: 94)

Anlatıcı, “tabiatın başıboş mantığı” dediği delilik ile akıllı olmak arasında

bakış açısına ve neticelerine göre bazen fark kalmayabileceğine, “hayat içinde pek uslu olmakla biraz deli olmak aynı yola, çıkar mı, çıkmaz mı?” sorusu ile dikkat çeker; delilik kavramını tartışmaya açar:

“Kendi şuurumuz hayatımızın mantığını bir cinnet sayabilir. Fakat hayatımızın mantığı kendi izanımıza her an güler ve onu istihfaf eder. En makul adamların bile, en makul adamların hele, bazen delilik yapmaya meyilleri, istekleri, ihtiyaçları olmaz mı? Delilik, suların, havanın, bütün tabiatın bir nevi başıboş mantığı değil midir? Bunları nasıl bilelim ki hep buhar gibi kaynaşan hudutlar üstündeyiz! Bu hükmü kim verebilir ve bu işe kim hakem olabilir? Kim bilir, kim diyebilir ki delilikteki usluluk nerde biter, usluluktaki delilik nerde başlar?” (FBB: 129)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanının anlatıcısı, toplumdaki delilik anlayışı pek değişmemekle birlikte, geçmiş zaman insanların delileri gönüllerinden büsbütün silip atmadıklarını, hastalık cinsinden olmayan deliliğin göreceli bir algı olduğunu, insanların çoğunun yarı deli ve yarı iradeli olduğunu, hayatta her zaman mantıkî gerekçeler ve manalar aranmaması gerektiğini, hayatı daima makul bir şey sanmamak gerektiğini ve geriye dönüp baktığımızda her geçirdiğimiz zamanın bize delilik zamanları diye görünmeye mahkûm olduğunu, “delişmenlik” dediği hayal içinde yüzen insanlarla “muarefenin” büyük bir faydası olacağını, *Çamlıca'daki* deli eniştesi gibi delişmenlerin “insanlar hakkında daha doğru bir fikir edinmemize” yaradıklarını, “cemiyet içinde emeklerimizi senelerle boş yere kemirecek ve yolumuzu nafîle yere senelerle uzatacak yanlışlardan sakınmanıza” hizmet ettiklerini söyler. Anlatıcıya göre büsbütün makul bir âlemde yaşadığımızı sanan bizler bu yanlış yüzünden birçok zararlar görmekteyiz. Hâlbuki deliler bizi bu gafletimizden kurtararak hakikati bize olduğu gibi gösterirler. İnsan bir deliyle konuşurken gözleri açılır, aklı başına gelir, belki uzun zamanlarda öğrenemeyeceği şeylere akıl erdirir. (ÇE: 8, 9)

Delilerden öğreneceğimiz gerçekler ve onlardan göreceğimiz başka faydalar da vardır. Deliler sayesinde “Başkalarının müfekkirelerine tesir etmek için samimiyetin kâfi gelmediğini, herkesin bizim mantığımızla düşünmediği, insanların bir kısmının bizim ruhumuzla hiçbir alâkaları olmadığını ve birçok şeylerin bu bakımdan ne güç olduğunu” anlar; “insanın hususiliğini, muhakemesizliğini ve her fikrin nispliliğini, ayrılığını gözle görülür ve elle tutulur şekilde” görür; “mücerret olarak insanın aklına, mantığına, muhakemesine itimat etmek gibi hiç caiz olmayan hafif meşreplikten kurtulur”; “insanların talihlerini kendilerinin yaptıkları hakkındaki kanaatimiz kuvvetlenir”; “nice muhakemelerden vazgeçmek ve kabul edilmesi başka bir şuura ihtiyaç gösterecek şeyleri söylememek lüzumunu anlar ve uslanırsınız.”

Tabiatları daha sağlam ve asıl olduklarına daha çok benzeyen delilerin yüceltilebilecek bir yönü de insanı asla aldatmamaları, hayal kırıklığına uğratmamaları ve her zaman umduğumuz gibi bulabileceğimiz insanlar olmalarıdır. (ÇE: 9-11)

“Bir nikap altında gizlenerek” bizi aldatmayan ve gerçek yüzleri hep ortada olan deliler, zamanın öğretici, olgunlaştırıcı ya da tahrip edici etkilerinden de uzaktırlar.

Çamlıca’daki eniştesinin deliliği için “zaten bilmem ki bu, delilik yerine en büyük usluluk değil miydi?” diyen anlatıcı, eşinden çok kızılı ve akrabalarının çocuklarını seviyor görünen eniştelere Hacı Vamık Bey’in delişmenliğini, bu yaşlanmış adamın içindeki çocukluğun hâlâ biraz devam etmesi olarak izah eder. (ÇE: 21)

Hacı Vamık Bey’in delilikle suçlanmasına neden olan huylarından birisi, yaşının dışında çocukça bir hayat sürmesidir. Deli enişte çocuklarla Tünele bineceği

sırada telaşa kapılıp lüzumsuz yere “Aman kaçıyor!” diye koşmakta, içeri girerken de çocuklarla birlikte sevinçle “Yetiştik!” demektedir. Anlatıcı ve diğer çocuklar, deli eniştesini etraflarındaki yetişkinlerden farklı olarak kendilerine benzediği için sevmektedirler. (ÇE: 22)

Anlatıcı, deli eniştesinin cephesinden, Hacı Vamık Bey’in poker oyunu ile namazı bir arada yürütmesini, başkalarının aksine, delilik değil de mantıklılık olarak nitellemenin uygun olacağını savunur. Deli eniştesinin makul olup da deli sanılmak hüznünü bol bol tatmış olabileceğini ve belki de bu yüzden deli eniştesinin sık sık “Bu bir zibâ revîştir; akil ol, divane sansınlar!” mısramı severek tekrar ettiğini belirtir. (ÇE: 102)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanının merkezî kişisi Ali Nizamî Bey’in delilikle nitelendirilmesi öncekilerden farklı bir şekilde başlar ve gelişir. Anne ve babasının servetiyle gösterişli bir gençlik hayatı süren ve meraklarıyla ün salan Ali Nizamî Bey, ebeveynlerinin ölümü ve servetlerini tüketmesi sonucu evsiz barksız kalınca yanına tek müridi olan lalası Hüseyin Ağa’yı alarak, Bektaşî Şeyhliğine soyunur. Eskinin, tuhaf, müsrif ve meraklı, züppe Don Juan’ı hakkındaki delilik rivayetleri bu aşamadan sonra yayılmaya başlar:

“(Ali Nizamî Bey’in) Mülkiyet hakkındaki fikirleri adamakıllı karışmış. Artık bu meselede etrafında gördüğü taassuba hiç iştirak etmiyormuş. Şimdi belli başlı bir evi olmadığı için sık sık gece yatısına gittiği akraba ve dost evlerinden ertesi sabahları dönmek isterken, misafirliğe geldiği İstanbul’un bu karışık ve uzak mahallelerinden avdet için lâzım gelen masrafları -tıpkı gittikleri yerlere lazım gelen benzini iyi hesap etmesini bilemeyen şoförler gibi- yorgun zihninde iyice hesaplayamamış olduğu için kendisine tahmininden fazla pahalıya malolacağını görür ve ev sahibinden avdet parasını da istemeyeceğini düşünerek müşkül mevkilerde kalırmış.” (ANB: 49)

Misafirliğe gittiği evlerden “müşkül mevkide kaldığı sabahlar”, “kendisine

verilmemiş bir hâtıra, bir yadigâr, bir hediye alıp” götürmeye başlayan Ali Nizamî Bey dolayısıyla delilik üzerine düşünceler üreten anlatıcı, deliliğin göreceli ve herkesin biraz deli olduğunu savunur:

“Hayatta muvazeneli görülenler de yarı deli, yarı iradeli sayılmalıdır. Belki bizi kurtaran da ancak bu yarı irademiz, yarı deliliğimizdir. Sıhhatimizin ve zihnimizinki bir ince tel üstünde parendeler atan bir canbazın muvazenesine benzer. Bozulmaya hazırdır. Hayata, bazen, vücut gibi, zihin de tahammül edemiyor. Vücut gibi, zihin de bozuluyor. Burada beşer talihinin acı bir safhasıyla karşılaşılıyor. Zihin bozulunca bütün oyun değişiyor. Zihnimizin bir kıvamıdır ki, -dünyaya çarpan güneş ışığının havamızı aydınlatması gibi- bize hayatı bu kadar güzel ve cazibeli gösterir. Zihnimizin bu kıvamı değişince, dünyanın da, hayatın da mânası başkalaşır. Bütün dünya ve hayat kıymetleri altüst oluyor. O zaman artık her şey abes, nafîle ve hazin gözüküyor. Hayat bir felaket oluyor.” (ANB: 64, 65)

Fahim Bey ve Biz romanında “Sanki kim biraz deli değildir? Herkes hayalen nice deliliklerinden zevk alır.” diyen anlatıcı, deliliklerle iyi geçinmeyi, onlardan istifade etmeyi, sanatçılar gibi onları ehlileştirme önerir:

“Nice büyük sanatkârlar da vardır ki deliliğe bata çıka yaşamış olduklarını biliyoruz. Usluluk kendini kabiliyetlerinde, tabiatında ve hülâsa mukadderatında olduğu gibi kabul etmeye ve kendi deliliğimizle, yani kendi kendimizle mümkün olduğu kadar iyi geçinmeye inhisar ediyor. Mecburî ve tabîî bir cinnet vardır ki belki bu da bizim siyanet meleklerimizden biridir. Başkalarına gayri tabîî gözükmesi mukadder olan hayatımızı biz tabîî bulmaya ve ona alışmış olarak yaşamaya çalışmalıyız.” (FBB: 96)

Ali Nizamî Bey, “zihnî muvazenesinin bozukluğu artmaya yüz tuttuğu” zamanda geceleri bir çocuk gibi feryatlarla annesini çağırmaya; hatta ulumaya başlar. Olanlar üzerine komşularının çağırttığı doktor, Ali Nizamî Bey’in cinnet getirdiğini söyler. Anlatıcı ise Ali Nizamî Bey’in bu trajik hâlinin ironik olarak bir uyanış olduğunu ileri sürer:

“Fakat çıldırmış olduğu söylenenlerin ne zaman çıldırdıklarını tâyin edebilmek nazik bir

meseledir. Gecenin içinde birdenbire parlayan bir şimşegin gidip aleviyle karanlıklar içindeki uzak mesafeleri aydınlatması gibi, bu cinnet de Ali Nizamî Beyin geçmiş zamanlarından bir kısmını başka bir ışık altında göstermiyor, şimdi hastalık halindeki bu tezahür, bütün o züppe maziye de, bir hamlede, bir başka mâna ile aydınlatmıyor muydu? Bu hastalığın meydana çıkması o gurur, azamet, benlik ve gösteriş zamanlarında biçarenin her hareketi takdir ve tasviblerle alkışlanırken bile, belki bu hastalığın tesiri altında bulunduğunu, onun yarı mevcut bir iradeyle, ne yaptığını pek bilemediğini, yahut, tıpkı şimdiki gibi, gene saçmaladığını, şimdiki kadar zavallı ve mazur, çünkü malûl olduğunu düşündürmüyor muydu?” (ANB: 65, 66)

Deliliğin kendisi bir tür hastalık olarak görülebileceği gibi diğer bazı hastalıklar da zaman dışı hâllerden sayılabilir. *Fahim Bey ve Biz* romanın anlatıcısı, Fahim Bey’in, içine düştüğü ümitler ve hayaller dünyasında yaşamak hâlini “mythomane” (yalan söyleme hastası) olarak adlandırmıştı. Ali Nizamî Bey de alafranga züppelikten Bektaşî Şeyhliğine dönüşüm yaşayınca, anlatıcının ailesindeki yaşlı hanımlar onun “apopleksi” (inme) hastalığına tutulduğunu söylerler. Anlatıcının annesi ise bu görüşe katılmayıp Ali Nizamî Bey’in “palarazi” (yalan söyleme hastası) olduğunu ileri sürer. (ANB: 49)

Delilik ve Sanat

Çamlıca’daki Eniştemiz romanında anlatıcı, eniştesi Hacı Vamık Bey’le gittiği sirk gösterileri sonrasında o delicesine tehlikeli, lüzumsuz fakat güzel görünen gösterilerden hareketle deliliğin sanat ile münasebeti üzerinde düşünmeye başlar. Çocukken deli eniştelere ile birlikte sirk gösterileri izlemeye giden anlatıcı, burada cambazların tehlikeli akrobasi hareketlerini zevk ve heyecanla seyreder. Bu gösterilerdeki “delicesine tehlikeli, lüzumsuz, fakat güzel” görünen hareketler üzerine anlatıcı sanatla deliliği; oyunla hakikati karşılaştırır:

“Bu oyunlar her nevi tiyatrodan daha ziyade halecânlı, çünkü tehlikeye konan bir hayatla

canlıydı. Tiyatroda ölen La Dame aux Camélias'nın perde inince yine ayağa kalkacağını biliyoruz. Fakat birkaç metrelik tavandan yere düşecek cambazın bir daha kalkmasına imkân olmayacağı meydandadır. Onun için oyunları itibarı bir tiyatroya bakmaktansa hayatı hakikatleştiren bir oyunu seyretmek, sanatta hakikati görmek isteyen çocuklara ve iptidai insanlara daha ziyade tesirli gelir.” (ÇE: 91)

Hisar'ın eserlerinde deli/delilik konuları bir tek insanlar üzerinden ele alınmamaktadır. *Fahim Bey ve Biz* romanında Fahim Bey'in, vaktiyle çok sevdiği küçük, siyah, oynak bir köpeğinden söz edilir. Bir kırlangıca benzediği için, “İrondel” ismi verilen bu köpek bir gün kaybolmuş; nice zamanlardan sonra Fahim Bey'i bulunca da sevincinden aklını kaçırmıştır. İrondel, o günden sonra da bir türlü tedavi edilememiştir. Hayvancağız artık herkesin önüne dikilip çılgın gözlerini haddinden fazla açarak ve yan yan bakarak güya boğazında yutamadığı bir şey kalmış gibi uzun uzun havlarmış. Ondan kurtulmak için bir tek çare kalmıştır: onu ismiyle çağırmak. Çünkü İrondel “unuttuğu eski benliğinden korkuyormuş gibi” ismini duyar duymaz derhal gülünç bir eda ile çabuk çabuk koşmaya başlar, tâ uzaklara kaçır, saklanır, susarmış.” (FBB: 18)

Hisar ve anlatıcıları için delilik öncelikle bir sanat kaynağıdır. Hisar, kurmaca dünyasını hem bir hastalık hem de bir toplumsal sorun olarak delilik konusu ve deli/delişmen tipleriyle zenginleştirmiştir; hatta romanlarını bu tiplere yaslamıştır. Dâhiliğe, veliliğe ve çocuksuluğa dönük deli tipleri ile deliliğin felsefesini ve II. Meşrutiyet dönemi bağlamında sosyolojik tahlilini de yapmıştır. Delilik ile akıllılığın sınırlarının belirsizliğini, iç içeliğini yine insanın bir muamma oluşu çerçevesinde ele almıştır. Eserlerinde delilik de rüya, hatıra ve hayal konuları için söz konusu edildiği gibi zaman zaman bir sığınak ve bir kaçış yolu olarak görülmüştür. Delilik bazen de

masumiyet, saf oluş ve hakikati dile getirmenin tehlikesiz bir yolu olarak anlatılmıştır.

2.6.5. İhtiyarlık

Zaman algısının değişime uğradığı dönemlerin ömür açısından son demleri ihtiyarlık olarak nitelenir. İhtiyarlıkta zaman daralır, süratle geçer. İhtiyarlık aynı zamanda bir tür geriye dönüştür. Çocukluk ile ilk gençlik dönemlerini yaşatma ve yeniden yaşama arzusunun en çok hissedildiği bir dönemdir.

Hisar, *Ahmet Haşim* biyografisinde bir itiraf olarak insanın yaşlandıkça “en eski zamanlarının esrarlı tatlarına, gönlünün ilk duyduğu ahenklere, yirminci senelerinin şiirlerine ve şarkılarına” sadık kaldığını belirtir. (AHŞ: 123)

Boğaziçi Mehtapları’nda da eski yalıları “durgun, dalgın, fersiz, hep maziyi sayıklayan, geniş bir devirden arta kalmış, şikâyetli, somurtkan ve ölgün yüzlerinde ve gözlerinde” manalar peyda olmuş ihtiyarlara benzetir. (BM: 13)

Abdülhak Şinasi, *Fahim Bey ve Biz* romanında ihtiyarlık konusuna bir kaç yönden değinir. İnsan vücudundaki kendine özgü belirtilerine ve düşüncelerde, davranışlarda “gerçeklerle yüzleşmekten kaçınmak, seçiciliğin azalması, farkındalığın yitirilmesi” gibi çeşitli etkilerine yer verir:

“Dünya böyle kendilerini hâlâ daha ihtiyar saymayan yaşlanmış çocuklarla, eski zaman gençleriyle doludur. İhtiyarlığımızı kendi vücudumuzda his ve kendi gözlerimizle teşhis ederek, kendi idrakimizle kabul etmemiz pek güçtür. Zaten ihtiyarların en evvel gözlerinin bozulmasıyla herşey hakkındaki telâkkilerinde bazan mesut bir değişiklik olur. Uzaktan şekillerin ve yüzlerin kusurlarını teşhis edemezler ve böylece herşeyi daha az görebildiklerinden daha güzel bulmaya başlarlar. Güzelliği artmış sanırlar. Yine böylece kendi inhitatlarını da iyi seçemez ve kendi aleyhlerinde hemen herkeste teessüs etmekte olan hissi ve kanaati de göremezler.” (FBB: 103)

Anlatıcıya göre ihtiyarlıkta düşülen yanılgılardan birisi herkesin kendini

hâlâ “annesinin ve babasının sandıkları genç yaşta” zannetmesidir. (FBB: 103)

İhtiyarlanmanın neticeleri bazen de “çoğalan bir yalnızlık ve yabancılaşma”, toplumdan uzaklaşma, insanları tanıyamama şeklinde olabilmektedir:

“Yaşlanan, ihtiyarlayan adam kalabalık içinde hâsıl olan yalnızlığını, kendi mahallesinde peyda olan yabancılığını duymaya başlar. Artık şehirde hemen kimseyi tanımaz olur. Daha hazini, şahsen tanımadıkları hakkında gördükleriyle artık hiçbir fikir edinemez. Evvelce bir kılıktan, bir sestem, bir şiveden, bir telâffuz farkından, bir bakıştan bir adamın mevkiini, vaziyetini, hususiyetini teşhis ettiği halde şimdi gördüğü yüzlerin, kıyafetlerin, edaların, duyduğu seslerin ve sözlerin neye delâlet ettiklerini artık anlayamaz. Sokakta yeni binalar ona artık eskiler gibi ruhlarını anlatmaz olur.” (FBB: 108)

Hisar, *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanında delilik ve sanat konularında yaptığı gibi ihtiyarlık ve çocukluk arasında da bazı ilgiler gözetir, ortaya bazı benzerlikler çıkarır. Anlatıcı, kendileri ile sirkte cambaz gösterilerini izleyen Hacı Vamık Bey'in yüzündeki sevinçten, heyecan ve alakadan “nice ihtiyarların sakalları çıkmış çocuklar olduğu hakikatine” ulaşır. (ÇE: 92)

Anlatıcıya göre ihtiyarlık, gözlerimizden nice perdelerin kalkacağı; gözlerimiz, ellerimiz, gönlümüz, keyfimiz ve izanımızın açılacağı ve bizi bir haz, merhamet, afv ve müsamaha havasının saracağı; eşyanın kıymetini, ehemmiyetsizliğini iyice göreceğimiz; ellerimizle kollarımızı yoran nice yüklerin faydasızlığının, vehmimizi kabartan nice sözlerle iddiaların boşluğunun, yüreğimizi oynatan nice üzüntülerle kuruntuların lüzumsuzluğunun gözümüze çarpacağı; bütün bu kaygılardan kurtuluş ve tasalardan soyunuşun bize her türlü süslerden daha tatlı ve kıymetli geleceği; hayatın yalnız sathını, yüzünü, ellerini değil; yeni duyduğumuzun iç yüzünü, vücudunu, kemiklerini, iliklerini de seveceğimiz bir dönemidir. (ÇE: 212)

Anlatıcı ihtiyarlık ve hatıralar, hayal kurma ve rüya arasında da bir iç içelik bulur. Anlatıcıya göre bir tür bilgelik hâli de olan yaşlılıkta hayal kurma, hatıralara dalma ve hayatın gitgide derin bir rüyaya dönüşmesi iç içe gerçekleşir. (ÇE: 212, 213)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanının anlatıcısı, Ali Nizamî Bey'in hayat hikâyesini iki dönem içinde ele alır. Anlatıcı, Ali Nizamî Bey'i ilk olarak, “alafranga züppeliği zamanlarında insanların gülünç çocukluklarının parlak bir mümessili, sonra da, ölüm karşısındaki buhran zamanlarında, insanların muhtaç kaldıkları büyük tesellinin feci bir numunesi olarak” görmüştür. Anlatıcının bu tespitlerinde, alaturkalığın ölüme mahkûm bir varlık, alafrangalığın ise gülünç bir çocukluğa denk geldiği düşüncesi de sezilmektedir. (ANB: 67)

İhtiyarlık, yazarın anı/denemelerinde ve romanlarında zamanın döngüsel oluşu bağlamında ele alınmıştır. İhtiyarlık, insanın yanısıra tabiat ve eşya için de söz konusu edilmiştir. Bu dönem, yanılgıların ve yalnızlıkların doruğa çıktığı; çocukluk özlemlerinin çocuklaşmaya evrildiği; hatıralara, rüyalara ve hayallere daha fazla sığınılan bir dönem olarak ele alınmıştır.

2.7. GEÇMİŞTEN GELECEĞE MEDENİYET

Medenî/şehirli kökeninden türemiş olan medeniyet kavramı günümüzde uygarlık, çağdaşlık, belli bir hayat tarzı ve seviyesi, yerleşik olma gibi anlamlarda kullanılmaktadır. Medeniyet kavramı Türk düşünce ve edebiyat sahasında Batılılaşma, medeniyet buhranı, medeniyetler çatışması gibi adlandırmalarla çoğu kez bir sorun olarak tartışılmıştır. Batılılaşma süreci, bir sorun olarak hâlâ bir çözüme ve sonuca ulaştırılamamıştır. Medeniyet serüveninin bir sorun olarak algılanmasında, yönetilenlerle idare edenlerin bu konuya bakış açılarındaki farklılıkların da etkili olduğu söylenebilir.

Millî edebiyatın kurucularından Ziya Gökalp kültür medeniyet ayrımı yaptığı yazısında kültürü millî, medeniyeti ise beynelmilel anlamlarıyla izah etmiştir:

“Hars, yalnız bir milletin dinî, ahlakî, hukukî, bedîî, iktisadî hayatlarının ahenkdar bir mecmuasıdır. Medeniyetse, aynı mamureye dahil birçok milletlerin içtimaî hayatlarının müşterek mecmuasıdır. Mesela Avrupa ve Amerika mamuresinde bütün Avrupalı milletlerin arasında müşterek bir Garp medeniyeti vardır. Bu medeniyetin içinde biri birinden ayrı ve müstakil olmak üzere, bir İngiliz harsı, bir Fransız harsı, bir Alman harsı ilh. mevcuttur.” (Ziya Gökalp, 1990: 30)

Ziya Gökalp, ulusun temelini kültürde bulmuş ve uluslararası değerleri medeniyet olarak kabul etmiştir. O, sübjektif duygu, yargı ve ülküleri kültür tanımı içinde sayarken akla dayanan, objektif, pratik ve çoğu kez akla dayanan nesnel nitelikli mantikî ve bilimsel yöntemler ile teknolojiyi ve bilgiyi uygarlık kapsamına dâhil etmiştir. (Heyd, 2002: 55)

Batılılaşmayı medeniyet dairesi değiştirmek olarak gören Tanpınar’a göre II. Mahmud’un 1839’da ölümü üzerine tahta çıkan Abdülmecit’in ilan ettiği *Gülhane Hatt-ı Hümayunu* ile yeni bir devir başlar; onunla İmparatorluk, asırlarca içinde yaşadığı bir medeniyet dairesinden çıkarak, mücadele hâlinde bulunduğu başka bir medeniyetin dairesine girdiğini ilan eder; onun değerlerini açıkça kabul eder. (Tanpınar, 1997: 129)

Batılılaşma sorunu beraberinde bir yandan bazı ayrılıklar ve çatışmalar getirmiş bir yandan da var olanlarını belirginleştirmiştir. Bu çatışmaların başında madde-mana/ruh çatışması gelmektedir. Konuyu materyalizm-spiritüalizm ayrışması olarak adlandıran Süleyman Hayri Bolay’a göre varlık sorunları söz konusu olunca dinler bu konudaki sorulara kesin cevaplar verirler. Varlık sorununu madde ile izaha çalışan felsefelerin ise çözüm yolları daha çeşitli olabilmekte, problemler bir sonuca bağlanamamaktadır. Bolay, bu noktadaki arayışlardan birini “materyalizm felsefesi”

diğerini ise varlık sorununda ilk sebebi ve o sebebin iradesini kabul eden “spiritüalizm felsefesi” olarak adlandırılmaktadır. Tanzimat’tan başlayarak bu iki görüşü savunanların düşünce ve edebiyat sahasındaki mücadeleleri takip edilebilmektedir ve bu iki cephenin mücadelesinin en karakteristik bir örneği olarak Akif-Fikret tartışmaları gösterilmektedir. (Bolay, 1986: 32-43)

Batılılaşma sürecini, eğilimleri itibariyle sınıflandıran Çetin’e göre III. Selim (1789-1807) döneminden itibaren başlayan Avrupalılaşma hareketleri, Tanzimat’la birlikte kurumsallaşır. Düşünce hayatımıza materyalizm, pozitivism, ateizm gibi akımlar Fransa, İngiltere ve Almanya gibi ülkeler kanalıyla girer. Dönemin yönetici ve aydınları Osmanlı Devleti’nin kuruluşu için de Batılı ıslahat çözümleri önerir ve bu doğrultuda teşkilatlar kurarlar; kanunlar tesis ederler. Batıcılık, farklı tonlarda olsa da söz konusu dönemde Osmanlı’yı içinde bulunduğu zayıf durumdan kurtarmayı hedefleyen her dört eğilimin de ortak paydası olur; Batıcılık eğilimleri kendi içinde “Medeniyetçilik”, “Materyalist ve Ateist Batıcılık” ile “Siyasi Batıcılık” olarak değerlendirilmektedir. Medeniyetçilik düşüncesini savunanlar kendi aralarında materyalist, pozitivist, seküler, laik, hümanist, dine ve milliyetçiliğe mesafeli hatta muhalif, Avrupalı, aydınlanmacı görüşleriyle tanınan “Beynelminelciler” Tevfik Fikret, Abdullah Cevdet; “Feminist” düşüncüyü savunan Abdullah Cevdet ve Celal Nuri İleri; “Batıcı” yeni eğitim sistemlerini savunan Baha Tevfik, Hüseyin Cahit ve Kılıçzade Hakkı olmak üzere tasnif edilirler. Abdullah Cevdet, Baha Tevfik, Bekir Fahri (İdiz), Ahmet Nebil, Naci Fikret, Süleyman Memduh ve Faik Şevket ile temsil edilen “Materyalist ve Siyasi Batıcılar” maddeciliği ve dinsizliği öne çıkarırlar; biyolojik, materyalist, pozitivist ve natüralist görüşler ileri sürerler. Abdülhak Şinasi’nin etkisinde kaldığı isimlerden Prens

Sabahattin ve Safvet L tfi, Namık Zeki (Aral) gibi isimlerin temsil ettiği ‘‘Siyasi Batıcılık’’ düşüncesinde ise yönetim ve rejim itibarıyla Avrupalıla ma önerilir.  lke yönetimini Batı’ya teslim etmeyi önerenler de Te ebb s   ahs  ve Adem-i Merkeziyet eğilimindedirler. ( etin, 2007: 451-486)

Batılılaşma sorunu, bir başka adlandırmayla Doğu-Batı meselesi, Türk romancılığında da neredeyse türün doğu uyla birlikte kendini göstermiştir. Ahmet Midhat’ın *Felatun Bey ile Rakım Efendi* ile Recaiz de Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* adlı eserleri bu konunun işlendiği ilk romanlardandır. (Narlı, 2007: 106)

Mehmet Kaplan’a göre ise Tanzimat Döneminde içinde bulunan tarih  durum kendiliğinden Türk milletinin iki medeniyet arasında bir terkip yapması zorunluluğunu ortaya koymuştur. İhtişamlı mazi ile göz kama tıran Garp medeniyeti arasındaki millet ne eski medeniyeti aynen devam ettirebilmekte ne de Batı medeniyetine eski medeniyeti tamamen terk ederek intibak edebilmektedir. Böylece hemen her sahada birbirine zıt davranış, görüş ve duyu  tarzı ile bunların arasını bulmaya ve bunları birleştirmeye çalışan kuvvetli bir cereyan görülür. Eskiye sımsıkı bağlı kalanlarla Avrupa’yı k r  k r ne taklit edenler iki zıt grubu temsil ederler. (Kaplan, 2005: 99-104)

Görüldüğü gibi medeniyet kavramı; milleti meydana getiren, milletler arasında ortaklıklar sağlayabilen, başta din olmak üzere ortak kültürel yaşantılar, duyarlıklar, felsefi görüşler, inanışlar ve coğrafi yakınlık anlamlarında kullanılagelmi tir.

2.7.1. Abdülhak Şinasi’nin Eserlerinde Medeniyet Sorunsalı

Abdülhak Şinasi Hisar’ın romanlarında ele alınan zaman dilimi Osmanlı’nın son dönemi olan Meşrutiyet Devridir. 1839’da kabul edilen Tanzimat Fermanı ile

Batılı medeniyet dairesine girildiği resmen ilan edilmiş olur. Şark medeniyeti dairesinden Batı medeniyeti dairesine geçme çabası hâliyle bazı sancılar getirmiş, toplumsal ve bireysel boyutlarda buhranlar yaşatmış; yaşanan bu durumun hayatın pek çok alanında yansımaları söz konusu olmuştur. Medeniyet dairesi değişikliği süreci Hisar'ın eserlerinde medeniyet buhranı, kuşak çatışmaları, kişilik bölünmesi/düalist felsefe, medeniyetler çatışması; terbiye anlayışından eğitim anlayışına, eski hayattan yeni hayata geçiş veya Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş olarak tezahür etmiştir; bazen de bu sayılanların birkaçı içi içe yaşanmıştır.

Cumhuriyet Dönemi romancılarından ve bir önceki medeniyetin tanıklarından olan Abdülhak Şinasi, Batılılaşma ve Doğu-Batı sorunsalına temelde “medeniyet buhranı” olarak bakan yazarlarımızdandır. Hisar, bu konuda, farklı olarak çoğu yerde çekişme ve çatışmaya dönüşen Doğu-Batı meselesinin, özünde, “menfaatlerin çatışmasından” kaynaklandığını ileri sürer. Hisar, romanlarında ve düşünce yazılarında Batılılaşma sorunsalına sosyal, ekonomik veya siyasal vurgulamayla yer vermez. O, Batılılaşmayı daha çok bir özenti, şekilsel alafrangalık ve onun karşısında canlı kalmakta zorlanan Şarklı eski kültür olarak ele alır.

Abdülhak Şinasi'ye göre medeniyet, kıymetli bir çiçek açma hadisesine benzer. Bir medeniyet, “tam olarak bir filozofun kafasından doğma haklı ve makul bir bütün değil, fakat muayyen bir yurttaki, birçok terakki ve teredditlerin, tekâmül ve hatta tereddütlerin, tecrübe ve hatta tesadüflerin bahtiyar bir imtizacından hâsıl olma ve ipi üstünde yürüyen bir cambaz gibi muvazenesi adeta mucize kabilinden bir mahsul”dür (BM: 155)

Abdülhak Şinasi, *Ahmet Haşim* biyografisinde ise medeniyet kavramını

“hayat ile birlikte güzelliği ve sanatı da koruyan bir nizam” olarak tanımlar; medenî olmanın, “güzelliğin dünya ve hayattaki mevkiini anlamak ve sevmek” olduğunu söyler. (AHŞ: 116)

Fahim Bey ve Biz romanında medeniyetler çatışmasına örnek olacak şekilde “gelecekle barışmak isteyen geçmiş zaman”dan söz edilir. Yazar, eski Şark medeniyetini bu romanında özellikle eski saatler aracılığı ile somutlaştırır.

Anlatıcıya göre ekser evlerin sofasındaki alaturka kadranlı, cevizden dolabını yer yer kurtların yemiş olduğu ihtiyar bir kuyruklu saat sallanır; bu saat tıpkı bir gönlün yorgunluklarından gelen hırıltılı seslerle işler ve güya doğrudan doğruya zamanın geçmesinden çıkan bu hüznü ses, eski neşelerin terk etmiş bulunduğu ıssız sofaları bir muvakkithane, bir cami uğultusuyla doldurur; saat başı geldi mi lâtifeye benzeyen bir kuş sadası çıkarırlarmış. Anlatıcı, bu eski zaman saatlerinin çıkardıkları “bir hıçkırık kadar gamlı sesi” geçmiş zamanın şimdiki zamanla barışmak ister gibi yaptığı bir bunak şakasına benzetir. (FBB: 25)

Anlatıcı, eniştesi Hacı Vamık Bey’in Fahim Bey’e duyduğu nefretin kaynağının “...birinin şark kültüründen hiç ayrılmamış, ötekinin ise Garp kültürüne bağlanmış olmalarına” dayandırılabilceğini; çocukluğunda ve ilk gençliğinde gördüğü bütün evlerin, mahallelerin, mesirelerin ve oralarda rast geldiği çocuk, kadın ve erkek bütün insanların da “bir salıncağın verdiği lezzetle” daima birinden ötekine gitmeye alışık olduğu Şark ve Garp âlemlerinden birinde kendiliklerinden yer aldıklarını belirtir. (FBB: 39)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanında anlatıcı, eniştesi Hacı Vamık Bey’in Şarklı bir adam olarak kalmaya devam ettiğini, “biz” dediği yeni neslin ise Şarklı dediği ilim ve bilgiden tamamıyla habersiz kalıp, bu bilgiden uzaklaştığını “garba

doğru” kaydığını söyler. (ÇE: 57)

Anlatıcıya göre de medeniyet denilen nimet ve fazilet, şehirlere has vergilerdir ve bu nimetlerden ancak bir kısım insanlar yararlanabilmektedir. Medeniyet; adam adam, köy köy, ev ev, sokak sokak, mektep mektep, şehir şehir kazanılır bir nimet ve servettir. (ÇE: 156, 157)

Ali Nizamî Bey’de, medeniyet sürecimizdekine benzer şekilde -fakat ters istikamette- özümsemeden ve zaman alan bir istihaleden geçmeden, âdeta bir anda verilmiş bir kararla, keskin ve daha çok şekilsel olan bir medeniyet dairesi, yaşam tarzı değiştirme durumu söz konusudur:

“Eski mağrur, hiddetli, sert bakışları silinmişti. Hayata saffet, muhabbet ve şefkatle bakıyordu. Gözleri iç âleme açılan ve onları gösteren pencerelere dönmüştü. Bu gözler nemlenmiş, ıslanmış, adeta boğulmuş bir bakışla bakıyor, yaşayarak parıldıyordu. Ve bunları görünce insan, derhal teşhisini koyuyor ve üst üste, ‘Ne iyi kalpli adam! İyiliği gözlerinden belli! Fakat ne bozuk zihinli adam! Zavallının akli kalmamış!’ diyordu.” (ANB: 47)

Medeniyet sorunsalının yazarın eserlerindeki yansıma biçimlerinden birisi de inanç buhranıdır.

Hisar, *Ahmet Haşim* biyografisinde şairin bütün âlem gibi “birden bire tek mil derin temelleriyle sarsmış gibi büyük bir hazan içinde uzak bir zevale mahkûm” görüntüsü karşısında hissettiği inanç buhranına dikkat çeker; bu manzara karşısında “insanların semanın ihtişamına hayran bakan gözleri bir türlü kendilerini dolduran suale cevap alamıyor ve göklerde kendi bekalarına ait hiçbir vaat, hiçbir mânâ bulamıyor!” tespitlerinde bulunur. (AHŞ: 72)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanının anlatıcısı, “İspatsız din ile vaitsiz fen arasında kalmış insanların kendi başlarında parlayıp başkalarına zehirli gazlar saçan

kanaatler taşıyarak birbirleriyle çarpıştıkları bu kanlı dünyada herkese yarayacak uslu ve kutsî hakikatleri nerde ve nasıl bulalım?” diye sorar, anlaşılamama sorunundan, inançlar yüzünden akıtılan kanlardan, fikir tutulmasından; sevgilerin ahmak, sevgililerin kaçak olmasından; ruhlarımızın sağlam bir mihrap bulamayışından, nasıl dua edeceğimizi şaşırıp büyük bir buhrana tutulmamızdan yakınıır; romanı, inanca sığınan yakarışlarla bitirir:

“Ey bilmediğimiz bir yerde gizlenerek ismini söylemeyen, sırrını bildirmeyen, ruhumuz içinde meşalesinin yanmasını bekleten; şiiri zihnimize bir tebessümle sirayet edecek, dersi tam bir samimiyet ve sağlam bir ciddiyet olacak ve sözleri çorak gönlümüzü yeşertecek olan İlâh, din, ruh, zekâ, mantık veya mürşit! Sen, bulunduğumuz karanlığı âşkımızın aradığı nurunla aydınlatarak, bize mutlu ve çıkar bir yol göster! Zira izleri hep kanlı adımlarla yürüdüğümüz toprakta yolculuğumuz büsbütün ademe varmadan evvel, bir gün senin ilmine ve kurtuluşına ermemiz:

‘Eltafi Kibriyadan memul-ü müstedadır!’ ” (ÇE: 223)

Abdülhak Şinasi’nin eserlerinde medeniyet sorunsalı; medeniyet dairesi değiştirme, medeniyet buhranı, medeniyet çatışması ve bölünme yönleriyle ele alınmış; meselenin menfaatlerin çatışması yönüne de dikkatler çekilmiştir. Estetik açıdan yaklaşılan medeniyet sorunsalı, diğer konularda olduğu gibi zıtlıklar bağlamında ele alınmıştır.

2.7.2. Kuşak Çatışmaları

Abdülhak Şinasi’nin romanları, vakaya dayalı eserler olmaktan ziyade kişi eksenlidirler ve onun romanlarında başlı başına bir gerilim unsuru olarak “kuşak çatışmaları” yaşanmamaktadır. Bununla birlikte yazar, kuşak çatışmaları konusuna eserlerinde yer vermiştir.

Hisar’a göre nesillerin bakışları devirleri ile sınırlı olmaktadır. Nesiller hangi şiir kitabı üstüne gözlerini açarlarsa o eserleri ve anlayışı “daimî bir fecir”

saymakta; okuduklarını “öz lisanın ve millî edebiyatın” en yüksek, en olgun eserleri olarak kabul etmekte; böylece nesiller ancak temas ettikleri birkaç kitapla yetinmektedirler. (AHŞ: 119, 120)

Abdülhak Şinasi, kuşakların konuştuğu dilde zamanla beliren söz dağarcığı değişimleri konusundan mektuplarında söz etmiş; bu soruna, aynı bakış açıyla ileride kaleme alacağı romanlarında da değinmiştir.

Fransa’da öğrenim gördüğü gençlik yıllarında babasına yazmakta olan Abdülhak Şinasi, sahip olduğu dil ve eğitim bilinci ile kısa sayılabilecek bir zaman dilimi içinde dilde meydana gelmiş anlam değişmelerine dikkat çeker:

“Sanırım ki, benim mektuplarımın bazı yerleri sizin için, bir muamma gibi kalıyor! Lisanımız son yıllarda çok değişti. İlköğretimlerimizi, ikimiz, başka başka devirlerde yaptık. Bu nedenledir ki, yazılarımızda ayrıcalıklar vardır. Bugün, bütün Türkler birbirlerini biraz güç anlıyorlar...” (Mektubu akt. Toros, 1983f: 11)

Fahim Bey ve Biz romanının anlatıcısı, gençlik döneminde babasından Fahim Bey hakkında duyduklarıyla ilgili olarak “Ben de o yaşta kâinatın hikmetine kendimi büyüklerden ziyade yakın duyardım. Babamın bu cümlelerini işitince onları tashih etmeye koyulurdum. Onun bu müsait muhakemesine iştirak etmiyordum.” demekle kendisinin yıllar önceki düşüncelerini tenkit eder. Anlatıcı, nesiller arasında görülen ve kuşak çatışması olarak niteleyebileceğimiz “uzaklaşmanın” ise kıymet verilen sözlerin ve üslûp zevkinin farklılaşmasından kaynaklandığını, bunun da en iyi olarak “nesillerin konuşma tarzının tespiti” ile anlaşılabilirliğini savunur. (FBB: 34, 41)

Anlatıcı, okurlara, kuşaklar arasında görülmesi muhtemel olan farklılıkları tabîî karşılamayı önerir; yeni yetişen gençlerin, ötekileştirdikleri ihtiyaçların sözlerini “bugünkü hayat ile alâkası olmayan bir tarih kitabını okur gibi, mazi hakkında

malûmat edinmek bakımından” dinlediklerini ileri sürer:

“Yeni nesiller artık başka modalarla giyinirler (ötekiler unutulmuştur), başka gazeteler okurlar (ötekiler kapanmıştır), başka üstatlar duyarlar (ötekiler anlaşılmaz olmuştur), başka ışıklarla aydınlanırlar (ötekiler sönmüştür) ve bütün bunlarla, en tabî bir tarzda, başka türlü hisseder, düşünür ve söylerler. Her yeni nesil maziye vâki olmamış, hayatı kendisiyle başlamış telâk(k)i eder ve kendisinden evvelki nesilleri ikiye üçe ayırmış olan kanlı mücadelelerden onun kitaplarında yanlış veya güzel ancak bir iki cümle kalır. Eski Atina'yı yırtan dahilî mücadelelerden bugün ancak Aristofan'ın kahkahası kalmıştır!” (FBB: 107, 108)

Romanda kuşak çatışmalarının görünür kılındığı alanlardan birisi de lisandır. Hem konuşulan söz varlığı itibarı ile hem de söz kalıplarına sığdırılan anlamlar/gösterilenler itibarı ile kuşaklar birbirinden uzaklaştıkça, başka bir söyleyişle zaman ilerledikçe, gençlerle yaşlılar aynı lisanı konuşmaz olurlar. (FBB: 116)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanının anlatıcısı da *Fahim Bey ve Biz* romanındakine benzer şekilde zaman içinde değişen yargılardan söz eder. Anlatıcı, deli eniştesinin çok kıymetli olan eşyalarını görüp onlara elledikçe bundan haz duymasını yeni kuşağın artık anlayamadıklarını; eniştesinin o eşyalardan duyduğu zevki ve eriştiği inceliği duyamadıklarını itiraf eder. (ÇE: 19)

Anlatıcıya göre çocukluğunda, aralarında Hacı Vamık Bey'in de bulunduğu geçmiş zaman adamları, “Arabistan’a ve dine teveccüh eden yavaş yavaş mânalarının son hudutlarına vararak dolgunlaşmış ve edalarının son inceliklerine ererek olgunlaşmış kelimeler, cümleler, cinaslı ve sözlerle” konuşurlarmış. Çocukların bir oyun ve eğlence bulduğu bu türden sözlerin çoğunun dayandığı fıkraları da bulunmuş. Burada bahsi geçen geçmiş zaman adamlarının söz dağarcığı aynı zamanda bir medeniyet dairesine de işaret etmektedir:

“Çamlıca'daki eniştemiz, o bitmez tükenmez sözleri arasında bize birçok Arap ismihasları da zikrederdi. Peygamberimize yaklaşanların has isimleri hep terkiplerle süslenmiş olurdu. ‘Ebubekirissıddık’, ‘Ömerülfaruk’, ‘Osman Zinnureyn’, ‘Aliyyülmürtezâ’, ‘Hazreti Haticetülkübâ’, ‘Ayşe Ümmül müminin’, ‘Hayrünnisa Hazreti Fâtimetüzzehra’ gibi. Bir de, pek hoşuma giden isminden hem şatafatlı, hem inatçı olmasına hükmettiğim ‘Allâmei Teftazanî’ ve bir de avamın laubalice ‘Hallacı Mansur’ demesine kızdığı ve ismine bir facianın yâdı karışan ‘Mansur Elhallaç’tan bahsederdi. Harunürreşit bizi rûyalarımıza götüren masallardan hiç eksik olmazdı. Onu erişilmesi imkânsız değil, fakat, belki, Yûşâ tepesi gibi, biraz zahmetle varılabilir bir yerde oturan bir komşumuz telâkki edebilirdik. Hayatını kurtarmak için binbir gecenin her birinde birer masal söylemiş Şehirzâd da artık huylarını ve talihlerini bilerek kendilerine acıdığımız kadınlardan biri olmuştu. İşte böylece, eniştemizin Çamlıca'daki köşkünde bir sürü Arap ve Müslüman isimleri anar, tarihî ve hayalî bir sürü kahramanlar hatırlardık.” (ÇE: 144, 145)

Anlatıcı, “Deli eniştemiz, yaşlıların çoğu gibi, yeni neslin zıvanasından çıktığını, söz dinleyen ve anlayan kalmadığını sanır, meramını anlatamaz, istediğini yaptıramaz...” demekle de kuşak çatışmalarının aslında insanî ve evrensel aldanişlarımızdan biri olduğuna dikkat çeker. (ÇE: 198)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanın anlatıcısı, hanımların hoş, sevimli, kibar bulup hep mübalağalarla süsleyerek anlattıkları ve Ali Nizamî Bey’den bahsederlerken, ona karşı “şimdiki yeni tâbirimizde, bir ‘sempati’leri bulunduğu belli olurdu” demektedir. (ANB: 11) Kadınların Ali Nizamî Bey’in geçirdiği ani değişimi “Apopleksi, paralizi” terimleri ile ifade etmeleri üzerine de anlatıcı “...yabancı kelimeler, o zamanda bile, aramıza girerek aramızı açıyor ve Ali Nizamî Beyin hastalığı nüzul mü, değil mi, başka bir şey mi, anlaşılamamış kalıyordu.” diyerek eski medeniyet dairesinin söz dağarcığına ait bir terimle konuya dikkat çekecektir. (ANB: 49) Anlatıcı geçmiş zamanlardan da “aile kelimesi yerine familia kelimesinin moda olduğu devir” olarak söz edecektir. (ANB: 51)

Hisar'ın eserlerinde kuşak çatışmaları, anlayışla karşılanması gereken kaçınılmaz durumlar olarak ele alınmıştır. Hisar'a göre kuşaklar, yanılıklarını mutlak hakikatleri gibi yaşayagelmektedirler. Kuşaklararası çatışma ve ayrışmalar dilde, zevklerde, duygularda ve yaşantılarda görülebilmektedir.

2.7.3. Düalist Kişilikler

Abdülhak Şinasi'nin gerek biyografisini kaleme aldığı bazı isimlerde gerek anı/denemelerinde gerekse romanlarındaki merkezî kişilerde görülen ortak noktalardan birisi, o insanlarda çoğunlukla uyum içinde olan farklı kişiliklerin bir arada bulunmasıdır. Merkezî kişilerdeki bu durum bazen düalist felsefe/kişilik bölünmesi bazen de yabancılaşma olarak karşımıza çıkmaktadır.

Abdülhak Şinasi, *Ahmet Haşim* biyografisinde şairi, tabiatının ve hayatının pek çok öfkeleri, tuhaflıkları, endişeleri, alınganlığı, gururu, sadeliği, yoksulluğu ile ön plana çıkarır. Hisar, biyografisinde, şairin ikinci hüviyetinin ortaya çıktığı kahvehane hayatından da söz eder. Hisar'a göre şair Haşim, “edebiyat harici lâübalı birtakım kahvehâne arkadaşlarının refakatine” ihtiyaç hisseder; kendisini kucaklar gibi duyduğu bu küçük kahvehane köşesinde rahatlar, etrafındakilerin lâübalı sözlerini dinlemek ister ve orada bilhassa gülünç kabul ettiği sözlerini söylemek ihtiyacını duymuş:

“Şiirlerinde sembolist müphemiyeti kusur değil, meziyet sayarken, fikirlerini bu kahvehane arkadaşlarına söylerken, bir şiir edasına sapmıyor, bilâkis fazla açık kelimeler kullanmaktan hiç çekinmiyordu. Bu kahvehâne arkadaşları ise kendisinin şairliğinden hiçbir haberleri olmuyor, hüviyetini büsbütün başka türlü bir adam olarak biliyorlardı.

Küfürbaz, şakacı, gürültücü, kahkahacı, heccav. Ve kendisini bunun için seviyorlardı. Ahmet Hâşim de bu itibarlarına itimad ediyordu. O, bu dedikodu muhitini pek severdi. Hatta, denilebilirdi ki, o, çok çekiştirdiği, tezyif ve tahkir ettiklerini dinleyen bu insanların refakatlerine daha

ziyade hoşlanıyordu.

Bu mahalle kahvehanesinde oturarak nargile çekmesini seviyordu. Nargile çekerken, beğenmediği insanlar aleyhine çekiştirdiklerinin duyulmasını da istiyordu. Bu bir nevi merakı, zevki, âdeti olmuştu. Cemiyetle en ziyade bu yüzden münasebette bulunmuş oluyordu. Şair dostlarının çoğu, onun bu arkadaşlarını bilmezler, kahvehane arkadaşları ise, şiirini hiç bilmezler, fakat kendisini mantığı gülünç ve sözlerini tuhaf bulurlar ve bu yüzden kendisini bir hayli ararlardı.” (AHŞ: 61)

Hisar, aynı eserinin “*Ahmet Haşim’in İki Şahsiyeti*” başlıklı yazısında da şairin kapıldığı beğenilme arzusu, tartışma ortamlarında sarf ettiği mübalağalı görüşleri, bazen kapıldığı gösteriş merakı, Şark kaside geleneğinden miras aldığı abartılı övgüleri ve yergileri, yalnız kaldığında duyduğu pişmanlıkları ve insanî melali, hatıralar süzgecinden geçirerek anlatır. (AHŞ: 63-66)

Düalist felsefe ve kişiliğe, Abdülhak Şinasi’nin kendisinde de rastlanır. Abdülhak Şinasi, henüz öğrencilik yıllarında, çok sevdiği arkadaşı Hamdullah Suphi’ye Paris’ten yazdığı bir mektupta “lakin beni büyük bir mahzun ve pesimist biliyorsan, yanılıyorsun. (...) Bazen, hayatımın ilerideki yıllarına ait, hayaller kuruyorum. Deli olmadan, mümkün olabildiği kadar optimist olarak yaşamak!” diye yazar. (Mektubu akt. Toros, *Milliyet*, 02. 05. 1983: 11)

Hisar, henüz çocukken kendisinde fark ettiği, biri kötümser diğeri iyimser ve günlerini neşeli veya hülyalı diye iki kısma ayıran iki tabiatından anı/denemelerinden *Geçmiş Zaman Köşkleri*’nde de söz eder. O yıllarda kendisine verilmiş iki isimle bu ruh hâlleri arasında bir bağ kuran Hisar, değişime göre isimlerinden sadece birisiyle anılma ve çağrılmayı hak ettiğine inandığını; isimlerinin birinin aşk ve hazza (Abdülhak), ötekinin daüssılaya ve hayale (Şinasi) âlem olmasını istediğini; ruhunun bütün zenginliklerini böyle ancak iki isim altında toplayabilmeyi arzuladığını belirtir. (GZK: 17)

Fahim Bey ve Biz romanında, anlatıcının babasının söylediklerine göre değişik zamanlarda farklı ruh hâllerine girebilmekte olan Fahim Bey'in iki felsefesi bulunmaktadır. Optimizm felsefesi ile hayatı pembe, her şeyi zevkli, zahmetleri bile eğlenceli gören Fahim Bey, Beyoğlu'na çıkarlarken neşeli, ümitli ve şair olur; öyle tuhaf şeyler söylemiş ki arkadaşlarını güldürmekten bayıltırmış. Pesimizm felsefesi yüzünden ise hayat kendisine abes, her şey tatsız, her his bir aldanış olarak gözükmüş. Ertesi gün Beyoğlu'ndan dönen Fahim Bey yorgun, bezgin, nevmi olmuştur. Fahim Bey o hâlde iken öyle doğru şeyler söylemiş ki bir filozof da ancak bu kadarını bulup söyleyebilirmiş. (FBB: 16)

Roman tekniği açısından bakıldığında Fahim Bey'de olumlu ve olumsuz kahramanın niteliklerinin bir arada bulunduğu görülür. Fahim Bey, sermaye bulamadığı için, hayalinde sürdürdüğü Teşebbüsü Şahsî girişimleri ve memurluğu ile toplumu ve onun idealini temsil eden, geleceğe yönelik örnek, olumlu kahramana (Aytaç, 2003: 358) örnek gösterilebilir. Öte yandan hayalini kurduğu maddî refaha hiçbir zaman ulaşmaz. Bu bakımdan ise Fahim Bey, hedeflerine ulaşamamış, toplum açısından da başarısız sayılan, olumsuz kahraman tiplemesine bir örnek olarak gösterilebilir.

Hisar'ın romanlarında özellikle merkezî kişilerde, zıt kutuplar olarak değerlendirebileceğimiz ikili yaşam tarzları, çatışmamakla birlikte kendi mecralarında tıpkı “iki yüzlü saatler” gibi akmaya devam etmektedirler. Bu düalist yaşantılar romanlarda “alaturkalık–alafrangalık”, “talihsizlik-talihli oluş”, “zevahir hayat-iç yüz/gizli hayat” olarak nitelendirilmektedir. Bütün bu düalist yapılar özünde insanın anlaşılmazlığını, Bergsoncu yaklaşımda ise özgürlüğünü göstermektedir:

“Her insanın zevahir hayatının altında bir de gizli kalan ve sırf kendi hilkati ve ruhuyla

yaşadığı büsbütün mahrem bir ömrü vardır ki bu hayat içimizde kendi üstüne kapanmış olan bir âlemin mahsulüdür. Yabancılar bunu seçemez ve göremezler ve talihin bütün engellerine rağmen, bu gizli ve mahrem hayatın insanı kısmen olsun tatmin etmesi mukadderdir.” (FBB: 121)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanının merkezî kişisi “Hacı Vamık Efendi” diye çağrıldığı hâlde çoğu zaman sadece “Deli Vamık Bey” diye anılmaktadır. (ÇE: 8) Anlatıcıya göre Hacı Vamık Bey, kendisinde birbirinden farklı pek çok kişiliği bir arada ve uyum içinde barındırabilmektedir. Yüzündeki mana veya manalar kendisini hem çocuk, hem aile reisi; hem zevk ehli, hem müteassıp; hem laubalice samimî, hem gösteriş meraklısı; hem delişmen, hem hesaplı gösterebilmektedir. Bu çehre onun atılganlığı ve korkaklığı, dindarlığı ve kurnazlığı, zevahiri kurtarmak merakı ve teşrifat düşkünlüğü, menfaat gütmeyen muhabbeti ve tecrübeli hodbinliği ve sair karışık huylarının toplamı gibidir. (ÇE: 14)

Hacı Vamık Bey, farklı hayat tarzlarını bir medeniyet buhranı, kişilik bölünmesi veya iç çatışma yaşamadan sergileyebildiği için deli enişte diye tanınır olmuştur. Onun söz daracığında “evliyayı sâlihîn”, “evladı fâtihan”, “kelamullah” gibi dinî tabirler ile “katakulli”, “aşiremento”, “palavra”, “uydurmasyon”, “aftos” ve “aftospiyos” gibi mahalle ağzı kelimeleri iç içe kullanılabilmektedir. Hacı Vamık Bey’in etrafındakiler, onun tantanalı kelimeleri ile duyguları ve hareketleri arasında ancak, münasebetsizlik diyebilecekleri bir nispetsizlik bulmaktadırlar. Tarafsızlığın mutedil duygularından ziyade taraftarlığın şiddetli hırsından zevk alan Hacı Vamık Bey, tanıdıklarından birisine rast gelir gelmez, onunla hemen eski aşinalığını hızla tazelemekte; geçmiş hâllerini merak ile, şimdiki duygularına iştirak eder gibi görünmekte; o insandan ayrılır ayrılmaz ise yine aynı süratle onunla arasında kurmuş olduğu hayal perdesini ve kukla oyunu sahnesini bozmakta, kaldırmakta ve onu çekiştirmekte hatta unutuvermektedir. (ÇE: 16- 21)

Hacı Vamık Bey, Fahim Bey’den farklı bir hayat yaşamakta ve farklı bir karakter sergilemektedir. Bu iki roman kişisi, etraflarındaki insanlar tarafından farklı algılanmalarına rağmen sonuçta benzer kişilik bölünmeleri yaşamaktadırlar. Anlatıcıya göre Hacı Vamık Bey, bir yandan iliklerine kadar dinin kanaatleri, emirleri, nehiyeleri, lezzetleri, nedametleri, rüzgârları ve fırtınaları içinde bocalamakta; öte yandan da bu dindar, sofı, müteassıp adam dinin şüphesiz inanmadığı büyü ve sihir gibi nice şeylere de inanarak heyulâî bir korku içinde kalmaktadır. Hacı Vamık Bey, “Şeytana, perilere, iyi saatte olsunlara, fala, uğura ve uğursuzluğa, berekete ve bereketsizliğe, muskaya, inkisara, bedduaya, sadakaya; ahde, nezre, adağa, nice âdetlere, rüyaya, namahremlığe, ahrete...” ve daha pek çok şeye -çoğu zaman da kendine has şekilleriyle- inanmaktadır. Anlatıcının nezdinde, “mutaassıplık” Hacı Vamık Bey’de sadece bir roldür ve Hacı Vamık Bey, bu rolünü bitirerek odasının kapısını kapadıktan sonra yerini “yorgun ve tenperest” birisine bırakmaktadır. (ÇE: 38- 42)

Hacı Vamık Bey’de görülen bu durumun yaygın olduğunu, nice insanların kanaatleriyle hayalleri arasında farklar bulunduğunu, düşündükleri gibi yaşamak kahramanlığını göstermeyen insanların çokları gibi düşünmeye tenezzül etmediklerini, dolayısıyla fikirleriyle hareketleri arasında tezettan tezada düşmekte mahzur görmediklerini ileri süren anlatıcı, deli eniştesinin dıştan görülen dindarlığının yanında unutturmak istediği adakları, nezirleri, ahitleri ve kendi unutmak istediği nedametleri, korkuları ve hatıraları olabileceğini; gece yarıları bile kalkıp namaz kılabilen, üç aylarda da birkaç gün oruç tutan Hacı Vamık Bey’de, “bütün bunlara rağmen ruhunu düzeltemeyen, tasfiye etmeyen ve onu hakikî bir irşada erdiremeyen bir şey, bir noksan” olabileceğini belirtir. Anlatıcı, çoğu zaman

duaları bir sakız gibi ağzında çiğneyen eniştesinin ruhunu din, dua ve ibadetle umulan istirahate erdiremediği ve günahlarının akıbetinden korktuğu sonucuna varır. (ÇE: 42, 43)

Çamlıca'daki deli eniştenin gündüzleri ve geceleri, içinde bulunduğu hâller de nerdeyse birbirinin tam zıddıdır:

“(Hacı Vamık Bey) ...geceleri, gündüzkü halinin tam aksine olarak, tevekküllü, itinalı, tacesüslü ve itidalli görünen bir sükûta daldardı. İnsan gündüzkü gürültücü ve üstünden şarıl şarıl sesler taştan adamın geceleyin susmuş, gürültüsüz, dikkatli ve kimseyi uyandırmamak için tamamıyla sessiz halini ve söylemek âdetini kaybetmiş gibi daldığı, kendisinden hiç beklenmeyen sükûtu gördükçe onun herkesin çekildiği, bu durum yalnızlık saatlerini intihap ettiğini sanırdı.” (ÇE: 84)

Hacı Vamık Bey, aceleciliğine karşın ortalıkta bıraktığı eşyaları uzun süre meydanda bırakacak kadar sabırlıdır; hatta tembellikten öte anlaşılmaz bir kişilik sergilemektedir. Kâğıt oyunlarına düşkün olan Hacı Vamık Bey, oyun oynarken namaz vakti geldi mi, kâğıtları masanın üstüne bırakır ve yakın bir yerde namaza durabilmektedir. Dahası namaz kılarken oyunu merak edip “iki rekat arasında, iki tarafına Esselamüaleyküm ve rahmetullah!” diye selâm vererek” namazını bozabilmekte; yanında oyun oynayanlara kimin kazanıp kimin kaybettiğini sorup cevap alınca yine “Allahüekber!” diye tekbir getirerek namaza devam edebilmektedir. (ÇE: 101, 102)

Hacı Vamık Bey, yemeğe âşık birisi olmasına rağmen içkiye pek düşkün değildir. Bununla birlikte zamanı için aykırı sayılacak şekilde sofu evinin sofrasında bir şişe kırmızı şarap bulundurmuş. Kendisi ve ev halkı bu şaraba “ilaç” derlermiş. Deli enişte kırmızı şarabın günahını gidermek için de bazı yollara başvurur, önce şaraba biraz kına katar, içmeden önce de usulca “ilaç niyetine!” dermiş. (ÇE: 111)

Anlatıcıya göre II. Meşrutiyet sonrası canına kastedileceğinden endişe

duyan Hacı Vamık Bey, ölümden veya öldürülmekten yana hiçbir endişesi olmayan bir insan gibi davranmaya çalışmakta; fakat rolünü oynamaya kalkıştıkça tam tersi bir görünüm sergilemektedir:

“İtikadınca kaçıyor hissini vermemek için yavaş yürümeli, saklanıyor vehmini uyandırmamak için açık yerlerde oturmalı, ürküyor fikrini telkin etmemek için etrafına serbestçe bakınmalı ve memnun görünen bir yüz takınmalıydı. Kendisi bu icaplara riayet ettiği kanaatindeydi. Öldürülmek istenen biri olmadığımızı, böyleleriyle münasebetimiz bile bulunmadığını ispat etmek için vücudumuzu ve yüzümüzü olduğu gibi göstermek, göğsümüzü gere gere gezmek lâzım geldiğini söylüyordu. Soğuk havalı bir gün, açık tramvayların birinde, pardösümün yakasını kalkık gördüğü için gizlenmek fikrini vermemden korkarak hemen iki eliyle üstüme atıldı. Yakamı indirerek bana öfkeyle ‘Deli misin yoksa? Çocukluğun sırası değil, sonra alimallah, gidersin gürültüye!’ diyordu. Düşündüklerine ve yaptıklarına zaten iştirak etmediği adamlardan biri sayılmaktan, üstelik bir de bu yüzden ahrete gitmekten fena halde yılmıştı. Halbuki serdettiği nazariyelere rağmen görünüşünün yaptığı tesirden hiç haberi yoktu. Kendisi hayatına suikast edildiğini duyan bir mahlûk telâşına düşmüş ve hemen haykıran ve uzaktan duyulan bir korku timsali kesilmişti.” (ÇE: 162)

Düalist yapı, mekân unsurlarında da görülmektedir. Anlatıcı, Hacı Vamık Bey’in köşkünün “diğer bütün insanların sığınakları gibi, yarı maddî ve yarı fikrî, yarı hakikî ve yarı hayalî” olduğunu söylemektedir:

“Çünkü sahibi olduğumuz şeylerin hiçbirisi sadece maddî kalamaz. Onların temelleri âdetâ benliğimizde kökleşir ve mevcudiyetleri maneviyatımıza tesir etmekten geri kalmaz. Evimiz sade bir ev değil, kendimize göre, bütün bir şehirdir. Muhitimiz bir iki mahalleden ibaret değil, bütün dünyamızdır. Çocukluğumuzun oyunlarına, gençliğimizin aşklarına ve orta yaşımızın tecrübelerine çerçeve teşkil eden yerler birer birer öğrendiğimiz ve sevdiğimiz kelimelerle, gönlümüze göre bir lisan söyler. Bütün bu yerlerde, bizim için, yabancı gözlere görünmez periler türer ve yavaş yavaş bunları büyüler. Şu köşk bildiğimiz birinin, şu duvar bilmediğimiz bir ötekinindir. Şu ağaç kimsenin değildir. Fakat biz biliriz ki onlarda gönlümüzün de payları vardır. Teşkil ettikleri bütünlük biraz geçmiş zamanlarımızın, yani bir parça da bizindir.” (ÇE: 175)

Hisar’ın eserlerinde gerçek veya kurmaca kişilerde yaşanan medeniyet

dairesi değişimi ve kuşak çatışmaları bir yandan da zıt kutuplara bölünmüş kişiliklere neden olabilmektedir. Bu bölünme ve çatışmalar bazen farklı ruh hâlleri ve kişilikler bazen de delilik olarak yansımaktadır.

2.7.4. Eski Hayat

Abdülhak şinasi, eserlerinde “eski hayat” bağlamında geçmiş zamanların yaşantılarını, huylarını, eğlencelerini, yemeklerini, giysilerini, dikkat çeken bazı eşyalarını, insanlarını, kadın ve erkek tiplerini, edebiyat, şiir ve lisan anlayışlarını, kölelik gibi kimi müesseselerini öne çıkarır.

Roman anlatıcıları, anlatı zamanı için eski olarak nitelenen nice yaşantıların vaktiyle yeni hayat tarzı olarak nitelendirilmiş olduğunu; zamanın her yeniyi eskittiğini yeri geldikçe hatırlatırlar.

Geçmiş Zaman Yaşantıları ve Huyları

Abdülhak şinasi, *Boğaziçi Mehtapları*’nda geçmiş zaman insanların yaşadıkları yerlerle ve musiki ile olan münasebetlerinden söz eder. Yazara göre eski hayatta, evini satıp mahallesini değiştirmek tenkit edilir; seyahat etmekse pek kimsenin aklından geçmezmiş; İstanbul ve Boğaziçi’nde “daha münzevi, daha uhrevi bir hayat” yaşanırmış. O zamanın bütün yoksullukları içinde iki his tabiat unsuru olarak “Boğaziçi” ve “kanuni esasi kadar mühim olan musikî yani saz” ruhlara muhtaç oldukları şiiri bol bol sunarmış. (BM: 22,23)

Fahim Bey ve Biz romanında anlatıcı, geçmiş zamanlarda iyi giyimli olmanın bir memurda bulunması lâzım gelen dikkat ve nezaketin icaplarından birisi olduğunu belirtir. (FBB: 22) O zamanlarda kadın ve erkeklerinin sokağa çıkışları ve işe gidişleri belirli saatlere bağlıdır. Erkeklerinin kadınlarla görüşmesinin pek âdet olmadığı o zamanlarda sokağa çıkmış olan hanımlar ezanî saat on bire doğru, beyler

ise on iki sularında evlerine dönmektedirler. Bire doğru da akşam yemeğine oturulmaktadır. Ertesi sabah on iki raddelerinde kalkılmakta ve beyler iki buçuğa, üçe doğru işlerine gitmektedirler. Hanımlar, ekseriyetle, sokağa ancak öğleden sonra çıkmaktadırlar. (FBB: 26, 27) Öte yandan Fahim Bey'in memuriyeti zamanlarında gazetelerin her dediğine itibar edilmekte ve o zamanlarda nesiller birbirleriyle daha çok anlaşılmaktadırlar. (FBB: 31, 72)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında anlatıcı, kendi çocukluk dönemi için yemek yemenin sadece bir doymak meselesi olmayıp o zamanda doymak meselesi halledildiğinden, yemek yeme işinin “daha itina ve sanatla yapılan ve daha titizlik ve zevkle aranan bir şey” olduğunu söyler. Geçmiş zamanların yemek yeme gibi âdeta bir seremoniye dönüştürülmüş alışkanlıklarından bir kısmı da sabah uyanışları ve tiryakilikleridir:

“Tembeller ve işsizler daha çok yorulurlar. Gece erkenden yatılmışken sabahları insan kendini zorlamaz, gözlerini yorgun bir uykudan birer birer açar, fakat yine uykusu gelmiş gibi esner, gerinir, yavaş yavaş, perde perde açılır, uykusundan esneye gerine çıkar ve içine sinmiş rüyalarından hafif hafif sıyrılırdı. Yataklarından kalkanlar birbirlerinin tiryakiliklerine riayet ederler ve giyinmeden evvel, beyaz gecelikler içinde, birer sabah kahvesi, sonra birer sigara içerler ve bir hayli dolaştıktan, oturup kalktıktan sonradır ki kahvaltı etmeye karar verirlerdi. Bunun için de yemek odasına gidilmez, yemek sofrasına oturmaya lüzum görülmez ve sabah kahvaltısı, hususî tepsilerle, isteğe göre, bazan yatak odasında, bazan bir oturma odasında yenilirdi. Yaşlılar daha eski zamanlarda moda olmayan çaya hiç düşkün değillerdi. Onlar kahve, süt, hattâ kışın salep içmeyi, zeytin, peynir, reçel ve ekmek yemeyi tercih ederler ve ‘Ne bu sanki çay, çay?’ diye bizim tiryakiliğimizle eğlenirlerdi.” (ÇE: 62, 63)

Anlatıcıya göre *Çamlıca*'da kahvaltıdan sonra, hemen yeldirmelerini veya maşlahlarını giyip, tül başörtülerini örten ve kırlarda gezinmeğe giden hanımlar, sabah saatlerinde gezinmeyi pek severlermiş. (ÇE: 71, 72) Geçmiş yaşantılarda hemen her ev bir tür yarı saray, yarı tekke gibi imiş; anneler ve babalar gibi teyzeler

ve halalar, eniřteler ve amcalar da çocuklara dūřkūnmūř; būtin bu insanlar yarı dua, yarı řiir hâlinde yařarlarmıř ve bu iki ruh hâli aslında birbirinin eři gōrūlūrmūř. (E: 80)

Anlatıcının halasına gōre ise geçmiş zamanda her řey ucuz olmasına rağmen para sıkıntısı ekilirmiř. Zamanın pek çok būrokratı gibi valilik, mutasarrıflık gibi gōrevlere atandığı zamanlarda ayrı bir ruh hâline būrūnen, rakipleri bu tūr gōrevlere atandığında ise onları kıskanan Hacı Vamık Bey, memuriyet yerine hareket edeceği zamanlarda “sırmalı ūniformasını giyerek, nişanlarını ve kılıcını takarak, hem neşeli bir gurur, hem de nezaketli bir sōzde mahiyetle” arabasına kurulur, saėa sola selam verir ve kendisine temenna edilmesini sağlarmış. Hacı Vamık Bey, odasının havasını temizleyeceğini umarak ya da uėur saydığı için de mangalında ikide bir birtakım tūtsūler, ōd ağacı, gūnlūk, defne yaprağı yaktırmış. (E: 107, 120)

Hacı Vamık Bey’in uzak memuriyetle gittiėi zamanları anlatıcı, “İstanbul’un rahatla gevřediėi, kısa mesafeli seyahatlerin bile deniz ařırı seyahat sayıldıėı, ancak gōzlerin gōrebildiėi mesafelerin ōlūldūėu, bir tek mevsim havadislerinin ilgi çektiėi, servet ve řōhret kelimelerinin galiba būyūk mânalarının olmadığı; herkesin içinde doėduėu mahalleye, eve hatta odaya sadık ve âřık olduėu, insanların doėdukları yerde ōlūp gōmūldūėu...” zamanlar olarak niteler. (E: 121)

Yarı ūmmi devir olarak nitelenen geçmiř zamanlarda her kitaba hūrmet duyulur, masallara bile deėer verilirmiř. Anlatıcı, Hacı Vamık Bey’in Arabistan seyahatlerini de *Bin Bir Gece Masalları* gibi “hakikatin masalla, masalın da hakikatle ayrı ayrı yerlerden gelen nehirler gibi, sularını birleřtirdikleri bir kavřak” olarak gōrūr:

“ ‘Evvel zaman içinde, bir padiřahın ū kızı, ū oėlu varmıř!’ diyen peri masallarındaki

bütün o harikulade vakaların geçtiği büyülu diyarlar, rüyamda, hep Arabistan çöllerine ve denizlerine, şehirlerine ve nehirlerine doğru hicret eden bir cemaat gibi yürür, kayar, akar, onlarda sanki yanık Arabistan'ın bağrından birer alev gibi çıkan nefes alışları duyulur; Arabistan çöllerinin kumları uçar ve rüzgârları savrulurdu. Ufuklar birer serap gibi parıldar ve denizler yavaşça bütün sularını aktararak bu diyarların yanık bağrılarını, kuru vücutlarını sular, kucağına alır, göğsüne basardı.” (ÇE: 154)

Geçmiş Zaman Eğlenceleri

Yazar, *Boğaziçi Mehtapları*’nda musikinin eski hayatta başta eğlenceler olmak üzere hayatın pek çok sahasında yer aldığını belirtir. Dinî ayinlerde, küçük evlerde, düğünlerde, sünnetlerde, kadınlara mahsus mesire yerlerinde, mevlitlerde, konaklarda, yalılarda ve köşklerde genellikle hanende ve sazandeler bulunmaktadır. Satıcılar ve dilenciler bile bir ezgi eşliğinde işlerini icra etmektedirler. Tanbur, kanun, tef, keman gibi müzik aletleri, geçmiş zamanlarda âdetâ “ırfan ve gönül lisanı” hükmündedirler. (BM: 34-38)

Boğaziçi mehtaplarında düzenlenen ve nadir bulunur zevklerden olan saz eğlenceleri, nice âşıklar için uzaktan bakışmalara ve müsamaha gösterilen buluşmalara; biraz daha yakından görmek, görünmek ve görüşmek için bir fırsata vesile olabilmektedir:

“Bunlar senede belki iki, üç, nihayet dört defa tekerrür ederdi. Bu geceler birçok uzun ve ince hesaplarla seçilirdi. Haziran, Boğaziçi mevsimi için henüz yeni bir aydır. Bazıları İstanbul'dan daha dönmemiş olurlar. Mevsim daha Boğaz'ın bütün ahalisini toplayamamıştır. Eylülün on beşinden sonra ise rutubet çoğalır. Gelenlerin bir kısmı dağılır. Artık deniz âlemi kalmaz. Soğuklar başlar. Boğaziçi'ni balıkçılar kaplar. Sonbahar, içini çekerek ağlar. Bunun için saz ekseriyetle temmuz, tercihan ağustos, hele, eğer mehtap on beşinden evvele tesadüf ediyorsa, eylül aylarına rastlayan Arabi ayın 12'nci, 13'üncü ve tercihan 14'üncü ve bazen de 15'inci gecesinde tertip edilirdi. Fakat bu rakamlar o kadar kafi olamazdı. Zira saz âlemi için tabii bulutsuz ve saf mehtaplı bir gece ister, bunu bulabilmekse her şeyden evvel havaya bakar.” (BM: 47)

Hisar, saz gecelerinde söylenen “hep hüznü, şefkatli, vefalı makamların ahengine bürünerek tesirli bir hüzne” dönüşen şarkıları, tamamen bir alaturka sevgi dünyası olarak görür. (BM: 134)

Fahim Bey ve Biz romanında anlatıcı, bazı geçmiş zaman erkeklerinin enfiye çektiklerini belirtir. (FBB: 10) *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanının anlatıcısı da merkezî kişisi Hacı Vamık Bey'in enfiye çektiğini söyler. (ÇE: 8)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında geçmiş zamanların bazı eğlencelerinden ve meraklarından da söz edilir. Anlatıcı, çocukluk zamanlarını “eski binicilik meraklarının kısmen devam ettiği, binicilik meseleleri ve maceralarının daha birçoklarını alâkalandırdığı, at koşturmaya müsait mahallelerin meşhur binicilerinin bulunduğu, bu binicilerin birbirlerinin atlarını tanıdığı, anlattığı, genç binicilerin kendilerini atlarının üstünde birer centaure gibi beğendirmek istedikleri, kendilerine mahsus giyinişleri, gösterişli âlemlerinin bulunduğu” bir devir olarak tasvir eder. (ÇE: 50)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanının anlatıcısı, çocukluğunun Büyükada'sının “büyük bir kumarhaneye çevrilmiş” olduğunu belirtir. (ANB: 14)

Ali Nizamî Bey'in maaşlı bir Frenk bahçıvan tarafından bakılan dillere destan bir çiçek bahçesi vardır. Ali Nizamî Bey'in her gün eşine dostuna hediye ettiği bu kıymetli çiçeklerin “renklerinin ve biçimlerinin intihabında, tıpkı zarif bir mektupla ifade edilir gibi, nice mânalar, telmihler, işaretler” bulunmaktadır. (ANB: 18)

Büyükada'da köşk sahipleri akşam saatlerinde üstündeki pırıl pırıl

parıldayan koşumlara küçük küçük çingiraklar takılı bulunan palûze gibi titrek vücutlu midillilerin koşulduğu atlı arabalarıyla gezintiye çıkmaktadırlar. Bu tür gezintilere çıkanlardan birisi de Ali Nizamî Bey'in annesi Hatçanımeferdi'dir. Hatçanımeferdi, "mahfazasından yeni çıkmış bir mücevher gibi parıldayan yepyeni ve iki küçük midilliye koşulmuş sarı, açık arabası" ile İstanbul'a ineceği ve gezintiye çıkacağı zamanlarda bu arabayı yola koyma işini âdeta bir devlet törenine dönüştürmektedir:

"(Hatçanımeferdi) etrafındakilere gûya başkasının hatır ve hayaline gelmesine imkân olmayacak derecede mühim emirler veriyormuş gibi, sözlerini duymadan uzaktan görülse kraliçelerin verebilecekleri direktivleri verdiğini düşündürecek birtakım edalarla:

-Beni dinle, Mari!.. Buz kâseme iyice buz doldurursun!.. Karlıklara da bir bakmayı unutma!.. Vapur vaktinde küçük beyi kolla!.. Haydi, Mari!.. Göreyim seni!., gibi sözler söyleyerek gûya gittikçe daha cazibeli bir muhite varıyormuş gibi hazzı artarak yürür ve arabaya tekemmül etmiş bir memnurlukla, etrafa sirayet eden bir inşirahla, cülûs eder gibi binerdi. Öyle ki, Hatçanımeferdi'nin böyle köşkün kapısından çıkışı, bahçenin kısa yolundan geçişi ve seyisin tuttuğu arabasına kuruluşu, Büyükada'nın başlayan bu akşam saatinde günün mühim bir hâdisesi, saraylarda olduğu gibi, teşrifatın her anını ve her teferruatını evvelinden nizam altına aldığı gösterişli bir alay manzarası arzederdi." (ANB: 23, 24)

Geçmiş Zaman Yemekleri

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında anlatıcı ve deli eniştesi, çocukluğunda o zamanki Bebek iskelesinin karşısında bulunan bir muhallebici dükkânında, birlikte "üç köşe sarı pirinç kaşıklarla, üstüne bol şeker tozuyla gülsuyu serpilmiş birer muhallebi" yerlermiş. (ÇE: 53)

Hacı Vamık Bey, evlerine gelen anlatıcıyı da çok kere "Ve minel havadis!" diye karşılar ve bu karşılama anlatıcı için yemekte bazen sütlü bazen de pekmezli muhallebi bulunduğu anlamına gelirmiş. (ÇE: 62)

Deli eniştenin birer ziyafete dönüştürülen zengin kahvaltı sofrasında, anlatıcının çocukken rtndkleri yorganlara benzettiği rengrenk küçük tabaklar içinde kahvaltı yapılmaktadır:

“(...) bembeyaz halis tereyağı, sapsarı Milano yağı, kimisi pişirilmiş, cins cins peynirler, türlü türlü zeytinler, renk renk reçeller, bisküviler, kurabiyeler, simitler, pandisipanyalar ve daha türlü türlü yemekler: peynirli, sucuklu, üstleri tarçınlı yumurtalar, tatlılar, revaniler, eniştemizin pek sevdiği ve köşkünde hiç eksik etmediği şam baklavası! Ve kaynamış sütler, salepler neşemizi ve glşlerimizi tahrik ederek ve tepsinin bacaları gibi tterek bütün bu şeylere buğularının neşesini katardı.” (E: 63)

Deli enişte, yemeğe davet edeceği akrabalarına gönderdiği davetiye mektuplarıyla birlikte dar ve uzun bir kğıtta bir de “yemek listesi” göndermektedir ve en çok da çocukları sevindiren bu listede tıpkı bir lokantanınki gibi çorba, balık, et, salata, sebze, hamur, zeytinyağlı, makarna veya pilv, tatlı veya meyve olarak mutlaka ayrı ayrı ikişer, üçer isim sıralanırımış. Eski hayatta yemekler, asıl lezzetlerine ermeleri için, kullanılan her çeşit malzemenin en halis ve nefis cinsten olanından itina ile, yavaş yavaş ve uzun sürede hazırlanırımış. (E: 67, 68)

Anlatıcı, çocukluğunda tiyatro eğlencelerinden eve dönerlerken eniştesinin ocuklara “Tokatlıyan’da satılan, yassı tahta kutular içinde iki sırayla dizilmiş meyve şekerlemeleri” aldığını da aktarır. (E: 94)

Pek çok merakları bulunan deli eniştenin meraklarından birisi de zamanın hilafına olarak köşkteki hizmetçi ve aşçılara rağmen, yemek pişirmektir. Dönemin yemek ve mutfak kültürüne de ışık tutacak olan bu sahneler Abdülhak şinasi’nin slp harikasını ve mizah gücünü gözler önüne sermektedir:

“Bu kadar itina ile pişirilmiş bu yemekler aynı zamanda o kadar bollukla yapılmış olurdu ki gya korkulan bir kıtlığa karşı gelmek ve lüzumunda bir kalabalığı doyurmak için hazırlanmışa benzerdi. Bunlar mutfağa ve hariçteki tel kafesli dolaplara sığmadığından hizmetçiler ellerini

sürmesinler ve sinekler üstlerine üşüşmesinler diye, camları, perdeleri daima inik, kapısı da çok kere kilitli duran ve bir nevi açık kiler haline girmiş olan bir misafir odasına yerleştirilmeye başlanırdı. Tepsilere, tencerelere sahanlara ve o zamanlar daha çok kullanılan büyük, orta ve küçük boyda kayık tabaklara konmuş bütün bu yemekler: börekler, dolmalar, zeytinyağlılar, tatlılar, helvalar, sütlüler ve kompostolar evvela bir masa hizmetini gören açılır kapanır bir sehpa üstündeki kocaman bakır siniyi kaplar, sonra, mutfaktan, tel dolaplardan, kilerlerden taşmakta devam ederek, yavaş yavaş yerlerden yukarılara doğru yükselir, odada hatıra gelmez eşyalar üstünde yer alır, önce kapıya en yakın noktaları, sonra, orta masanın üstünü donatır, sonra, daha yükseklerle çıkarak, yavaş yavaş, kanepelerin, koltukların hizalarına yaklaşır ve odanın içinde bizim bulunmadığımız sıralarda ilerleyen garip mahlûklar gibi, esrarlı bir seyahate koyularak, yer değiştire değiştire köşedeki ayaklı ve abajurlu lâmbanın yuvarlak mermer pervazına tırmanırlardı. Bütün bu tabaklar böylece kendi istekleriyle öteye beriye konmuş ve odaya girdiğimiz bir anda duraklamış da bulundukları yerlerde demirlemiş gibi, gûya biz karşılarında bulunduğumuz için kıpırdamayan ve sanki oralı görünmek istemeyen bir hal alırlardı. Meselâ kayık bir tabakta, üstü beyaz kaymaklı bir güvez ayva kompostosu yahut menekşe gibi mor bir vişne ekmeği tabağı yalnızca başını almış da en önde, buraya, aynalı konsolun mermerine çıkmış ve ancak bizi görünce seyahatinde muvakkat olarak durmuş bir kayığı, bir yelkenliyi andırırdı. Öyle ki bunları gördükçe yemek değil, belki gülmek hatıra gelirdi.” (ÇE: 111, 112)

Geçmiş Zaman Kadın ve Erkek Giysileri

Hisar, anı/denemelerinden *Boğaziçi Mehtapları*’nda çocukluğunda düzenlenen mehtap gezintilerinde, hanımların giysilerinden de söz eder; Boğaziçili hanımların üstlerine daima bol, Bursa ipeğinden beyaz maşlahlar, beyaz tül üstüne yol yol sarı ipek maşlahlar, yakalarının kenarları ince sırma işlemeli krem maşlahlar veya daha koyu, kapalı ve dar maşlah ve yeldirme arası mantolar giydiklerini ve başlarına da o renkte hesap işlemeli örtüler sardıklarını; orta hâlli hanımlarınsa renkli yeldirmeler giyip ve beyaz tülbent baş örtüleri ile örtündüklerini belirtir. (BM: 50)

Fahim Bey ve Biz romanında Fahim Bey’in eşi Saffet Hanım’ın siyah çarşafının, hanımefendilerinki gibi parlak veya mat ipekten olacağına; kabaca ve

donuk bir kumaştan olduğu (FBB: 28) ; *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanında anlatıcının halasının başında, gaz boyanması bir hotoz, üstünde, “o zamanın âdeti veçhile çok kere düz renk bir kumaştan veya beyaz ketenden sade, bol ve uzun bir eteklik, üstüne yine sade ve keten bir bluz ve çok kere bunun üstüne lacivert kazmir veya şayak bir hırka” bulunduğu; kışın ellerine yün eldiven geçirip, gösterişsiz ve rahat tavırlar ile, gayet alçak topuklu potinleriyle sessiz sessiz gelip gittiği belirtilir. (ÇE: 104) Anlatıcının halasının üzerinde, ilerleyen yaşlarında ise “kırmalı etekliğı, kalın kumaşlı hırkası üstüne giydiğı çarşafı” bulunmaktadır. (ÇE: 206)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanında Ali Nizamî Bey'in annesinin üzerinde, yazları o zamanki beyaz gecelik entarilere benzeyen, beyaz keten, muslin veya bürümcükten, kolları ve boynu açık beyaz dantelli bluzlar bulunduğu; entarisinin belinde de ise fular, canfes ve janjan kumaşlardan en genç, en şakrak, en gösterişli renklerde, tirşe, fıstıkî, hercaî, mor veya güvez bir kuşak bulunduğu söylenir. (ANB: 13)

Anlatıcı, Fahim Bey'i üzerinde “rahat, beyaz gecelik entarisi” ve “başında da küçücük beyaz gecelik takyesi” ile tasvir eder. (FBB: 28) Anlatıcı, hasta yatağındaki deli eniştesinin giysilerinden de söz eder. Hacı Vamık Bey'in sırtında “Arabistan yahut Hindistan'dan kopup gelmiş bir parça gibi Hint renkleri ve çizgileri içinde şal örneğı gecelik entarisi; üstünde pamuklu Şam hırkası; (...) başında devetüyü, kocaman, takyeden ziyade bir külaha benzeyen ve başı sarılı ve sarıklı gibi gösteren bir başlık” bulunmaktadır. (FBB: 67)

Anlatıcının yeri geldikçe ayrıntılarıyla tasvir ettiğı her üç merkezî roman kişinin giysilerinde de krem ve sarı renklerin hâkimiyeti dikkat çeker. Anlatıcının,

Fahim Bey’de ilk başlarda gördüğü pardösü, palto ve diğer elbiseler, yüzünün kehrüba sarısına yaraşan “saz rengi, bal rengi, kaz sarısı, devetüyü, kavuniçi, kestane, krem, bej, turuncu, samanî, nohudî” gibi sarımtırak renklerden oluşmaktadır. (FBB: 71)

Hacı Vamık Bey, 1312 tarihli fotoğrafında “eski zamanın külâhımsı fesi altında açık renkli bir esvap içinde” görülmektedir. (ÇE: 13) Anlatıcıya göre II. Abdülhamit devrinde iken Hacı Vamık Bey, başındaki fesi; üstündeki garip ve buruşuk kumaşlı, gülünç biçimsiz giysileriyle yanında bulunanları âdeta mahcup edecek bir görüntü sergilemektedir:

“Yüzünde ve belki bütün hüviyetinde olduğu gibi üstünde de çok zamanlar sıcak bir iklimin âdeta parıltılı kumaşlarını görürdünüz. Biraz İngiliz müstemlekelerini hatırlatan açık, beyaz ve siyah küçük kafesli, canfes gibi parlak ve hareli kumaştan öyle esvaplar giyerdi ki sonraları benzerlerini ancak Kamaran dönüşünde Cenap Şahabettin Beyin üstünde görmüştüm.” (ÇE: 18)

Hacı Vamık Bey’in evini satmaya uğraşan Enkserciyan Efendi’nin gözlerinde, burnundan tutturma iri camlı bir gözlüğü, üzerinde ise büyük beyaz pike yeleği, arkaya doğru atılmış ve püskülünün ağırlığıyla kırılmış fesi bulunmaktadır. (ÇE: 45)

Deli enişte, anlatıcının büyük halasının gazabından koşarak kaçarken de ayağındaki kenarları lâstikli mestlerin altındaki mahmuzlu galoşları, kunduralarından çıkmaktadır. (ÇE: 54)

Geçmiş Zaman Eşyaları

Hisar, anı/denemelerinden *Boğaziçi Yalıları*’nda geçmiş zaman eşyalarından tespihlere ve aynalara ayrı bir önem verir; onları hem ayrıntılarıyla tasvir eder hem de o eşyaların kendisi ve etrafındakiler için ifade ettikleri anlamları uzun uzadıya anlatır.

Yazarın çocukluğunda oynadığı, beğendiği ve sevdiği üç tespihten beyaz necef tespihi, annesinindir. Bu tespih ona musikiyi duyurur ve yazarın zevkinin tespihidir. Bal rengine güzel kokulu kehrüba tespih, büyükbabasınındır ve bu fikrinin tespihidir. Kan gibi kırmızı mercan tespih ise büyükannesinindir ve kalbinin tespihidir. (BY: 63, 64)

Yazarın en çok rikkatine dokunduğu için şimdi “en teessürle hatırladığım” dediği bir çift gümüş ayna da Hisar’a göre diğer pek çok geçmiş zaman eşyası gibi ruh ve kişilik sahibidir. Geçmiş zaman hanımları istikbali keşfetmek ister gibi, uzun müddet bu aynaları seyrederler ve aynaların içlerinde gelecek zamanları görürken âdeta geçen zamanları duymuş gibi olurlar. (BY: 65)

Şair Nigar Hanım’ın aynası da Abdülhak Şinasi için ayrı bir önem taşımaktadır. Yazar, anılarında henüz çocukken o aynanın karşısında “gelecek ve geçecek zamanları” birden görmüş gibi olduğunu belirtir. (BY: 68)

Fahim Bey ve Biz romanının anlatıcısı, Fahim Bey’in ve Saffet Hanım’ın yataklarının yüksek şilteli ve lâvanta çiçeği kokulu olduğunu (FBB: 29); Hacı Vamık Bey’in şemsiyesinin dışının beyaz, içininse yeşil ipekten olduğunu (FBB: 40); Fahim Bey’in Galata’daki bürosunda “bir kanepe, bir koltuk, bir soba, bir yazı masası, üstünde kopya makinesiyle ve kopya defteriyle diğer bir masa ve bunun yanında büyükçe bir etajer” bulunduğunu belirtir. (FBB: 52)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanında Hacı Vamık Bey’in “çarşaf kadar kocaman koyu renkli mendilleri, gözünde gözlüğü, ayaklarında galoşu, kolunda kışın siyah ve yazın üstü krem ve içi yeşil, pembe veya kırmızı atlas şemsiyesi” bulunmaktadır. (ÇE: 20)

Deli eniştenin köşkünde ise anlatıcının “lüzumlu ve meydanda” olmalarına

rağmen “çirkin ve zevksiz” bulduğu döşeme takımları, kanepeler, masalar, iskemleler, konsollar; çocukça biblolar, en âdi aynalar, sıradan çiçeklikler, üstleri kabartma ve boyalı saksılar, yıldız sürülmüş tahtadan yapılmış çerçeveler gibi birtakım eşyalar bulunmaktadır.

Deli eniştenin köşkünde eski zamanın saffetli ve güzel, ecdattan kalma, ciddî bir kıymet ve değerleri olan; fakat “hakkıyla takdir edilmeden, mevcut diye, geliş güzel bırakılıvermiş” ince bir zevk ifade eden nice eşyalar da bulunmaktadır:

“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 tavuskuşu 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.” (ÇE: 31)

Köşkte bir de büyük hararlar, kocaman yatak ambarları, bir odayı kaplayacak kadar yatak bağları, birçok irili ufaklı sandıklar, alçacık sini sehpaları, geniş siniler, çocuklara mahsus gibi küçücük ve hafif yazı masaları, kitap dolapları ve bir alay mutfak edevatı gibi âdetâ göçebe eşyalar bulunmaktadır. (ÇE: 31)

Bunların dışında köşkte hasırlar, halılar, minderler, yer yatakları; kıymetleri takdir olunan nefiseler, bir çok elyazması *Kuran*’lar, deli eniştenin hususî odasında memuriyetle gidip geldiği vilâyetlerden taşıdığı mahallî eşyalar, aslı itibarıyla Arabistanlı ve gaye itibarıyla dinî eşyalar; *Mushafı Şerif*, üstlerine ayetler ve Arapça yazılar hakkedilmiş, zırhları biraz paslanmış ve yıldızları bir hayli solmuş eğri kılıçlar bulunmaktadır. (ÇE: 31-33)

Deli eniştenin bazen açıp içindekilerinin bir kısmını çocuklara hediye ettiği denikleri, sandıkları, hararları vardır. Bu hediyelikler, uzak uzak ülkelerden getirilmiş

çeşitli eşyalardır ve anlatıcının Boğaziçi'ndeki yalısına kadar gelebilmektedir. Bu hediyeliklerin bir kısmı da Halep yağı ve süzme bal gibi yenecek içecek şeylerdir:

“Sarı ipek işlenmiş, boncuklarla örülmüş ve ortasında bırakılmış dört köşe bir zemin üzerine altın sırma ile ‘Lübnan’ yahut ‘Cebel-i Lübnan’ gibi bir diyarın ismi dokunmuş bir yastık; sedef kakmalı bir çift nalın veya daha ziyade alçak topuklu ve yerlere sürünür halli bir çift takunya yahut da üstünde sedef bir ay yıldız kakmalı ve neye yaradığı meçhul bir raf!” (ÇE: 130)

Anlatıcı, deli eniştesinin köşkünün çöküş döneminde tavandan sızan yağmur suları için yerlere konan kaplardan söz ederken okurları âdeta bir müzede dolaştırır; geçmiş zaman kaplarını bir bir sayar:

“(…) eski ve bin çeşit eşyalarla dolu Türk evlerinde bulunan biraz su alabilecek kap namına ne varsa, yani gaz tenekeleri, çamaşır ve hamur tekneleri, küpler, taslar, güğüm, kazanlar, kâseler, kovalar, lengerler, bakraçlar, leğenler, sahanlar, testiler, saksılar, şişeler, çömlekler, ibrikler, maşrapalar, binlikler, kavanozlar, tencereler, damacanalara, renkli veya buzlu sırça veya billur, büyük ve küçük sürahiler, üstlerindeki hasırları aşınmış ve çıkarılmış ve camları meydanda kalmış karlıklar, hülâsa, her çeşit ve her cinsten kapları boy boy, irili ufaklı ve renk renk, kimisi yepyeni ve parlak, kimisi kenarlarından kırık ve çatlak, birbirlerine yakın veya uzak, hepsi de sıra sıra kiremitlerden sızan ve tavanlardan damlayan seyrek veya sık, ince veya kalın yağmur sızıntı veya akıntılarının ehemmiyetlerine ve kendi hacimlerine göre, onların hizalarına isabet eden yerlerde hasırlar, keçer veya minderler, şilteler üstüne dizilmiş oldukları görülürdü.” (ÇE: 179)

Hacı Vamık Bey'i hasta yatağında ziyarete giden anlatıcı, eski Vali'nin evinde; yattığı yorganlara, battaniyelere, örtülere, şallara, yastıklarla dolu hantal bir karyolaya; kurt yenikleriyle kirlenmiş kırmızı ceviz bir dolaba; eniştesinin, ölünce etrafındakilerden kimsenin okuyamayacağı büyük kıtalı, kalın kaplı, ağır başlı, kitaplarına; odanın bir köşesine konmuş, bir çocuk yazıhanesine benzeyen, küçücük, daracık iki çekmeli yazı masasına görgüsüz, saffetli, iptidâî şeyler nazarıyla bakacaktır. (ÇE: 202)

Anlatıcıların çocukluk dönemlerine ait unutamadıkları bir eşya da gerek biçimleri, gerek üstlerindeki renkler ve nakışlarla küçücük bir eski zaman sandığını andıran geçmiş zamanların kibrit kutularıdır:

“Tıpkı sandıklarınki gibi tümsek kapakları açılınca bir taraflarında yeşil, bir taraflarında kırmızı, uzun saplı, büyük başlı halis kibritlerin yarı yarıya sımsıkı sıralandığı görülürdü. Bunların tek bir tanesi parlamamak, yanmamak, fena yanarak çabuk sönmek şöyle dursun, her biri ayrı ayrı birer, maytap, birer fişek gibi parlar, uzun uzun yanar, yanar da öyle sönerdi” (ANB: 13)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanının merkezî kişisi gösteriş ve marka meraklısı Ali Nizamî Bey’in kullandığı bastonların bazıları, sokakta kullanılmayacak kadar kıymetli maddelerden yapılmıştır. Bu bastonlardan bazıları yekpare bir fildişinden yontulmuş, bazısının topuzları çeşm-i bülbülden, bazının da topuzunun yarısına yakını altındandır. Bazısı meşhur şahsiyetlere ait, bazısı çocuk yahut cüce bastonuna benzeyen, bazısı baston-kırbaç karışımı, bazısının sapları fiyonklu kurdeleli olan bu bastonlar sokakta kullanılmaktan çok evde teşhir edilecek, müzeli bir baston koleksiyonu teşkil etmektedirler. (ANB: 32)

Bu romanda tasvir edilen eşyalardan bir kısmı da Ali Nizamî Bey’in tanıdıklara misafir gittiği akşamların sabahında, evlerden aşırıldığı ufak tefek şeylerden “konsolun üstünde duran bir saat, namaz seccadesinin içindeki Necef veya ödağacı tesbih, etajerin üstünde bir gümüş sigara kutusu, arkası gümüş kaplı küçük bir el aynası...” gibi eşyalardır. (ANB: 50)

Geçmiş Zaman Kadınları ve Erkekleri

Eski hayat ve geçmiş zamanlar bir yönüyle eski insan demektir. Hisar’ın eserlerinde de çoğu zaman “o zamanın insanları” gibi sözlerle artık eski hayat olarak nitelenen dönemlerin insanlarından söz edilmektedir. Genellikle yüceltilen, bazen de yoksulluklarına hüznülenilen bu insanlar, çoğu kez yeni hayatın yeni insan modeliyle

karşılaştırılırlar.

Hisar, *Boğaziçi Mehtapları*'nda okurları büyük bir yanlışlığa düşmemeleri için geçmiş zaman adamlarını bugünkü fikirlerimize göre yani bugünkü hayat ile karışmış ve bulanmış fikirlere göre değil; kendi günlerinin fikirlerine yani o zamanki hayat ile karışmış ve bulanmış fikirlere göre muhakeme etmeye davet eder:

“Geçmiş bir zamanı anlamak için bize belki ilmimizden ziyade cehlimiz yardım edebilir. Zira belki bilgiden ziyade bilgisizliğin verdiği bir sadelik lazım gelir. Eski zaman adamlarının muasırları olabilmek için devirleri hakkındaki cehlimiz kadar devrimiz hakkındaki bilgimizden kurtulmalıyız. Asıl zorluk belki öğrenilmesi lazım gelen şeylerin değil, unutulması gereken şeylerin çokluğundan gelir. Eğer bir geçmiş zaman adamı gibi duymak istersek bizi asri adamlar yapan hemen bütün bilgimizi unutmamalı değil miyiz? Eski zamanın saffetine varabilmek için o bol ve servetli zamanların yoksulluklarını bilmeli ve bizim şimdi her günümüzün dokunuşunda mevcut olan ve yalnız istifade ettiğimiz birçok kolaylık ve rahatlıktan değil, hatta tattığımız birçok zevkimizden de vaktiyle nasıl mahrum olduğumuzu hatırlamalıyız.” (BM: 17)

Yazar, geçmiş zaman insanların tabiatla iç içe olduklarını ve tabiatla aralarını henüz büsbütün açmamış olduklarını söyler. Ona göre geçmiş zaman insanları ile tabiatın ruhları ve vücutları birbirlerinden tamamıyla ayrılmamıştır. Hisar, bu yazısında tabiatı, âdeta geçmiş zaman insanının ruhu olarak görmektedir:

“Eve bahçeden geçilir, bahçe sulanmak için bir kuyudan su çekilir, çiçekler bahçeden evlere girer, lavanta çiçekleri temizliği duyuran kokularını yataklara dökerdi. İnsanlar ne tattıkları zevkleri değiştiren mevsimleri, ne de sevdikleri hayvanları düşünmemezlik edemezlerdi. Evin en rahat köşelerinde kediler horlardı. Daha eskiden İstanbullu ata biner, ava giderdi. Şehirde kira arabaları kadar da kiralanan binek hayvanları vardı. Boğaziçi'nde de yalılar önünde oltayla yahut da açıkta kayıkla balık tutulurdu.” (BM: 25)

Hisar'a göre hanımların bazı geceler, yemekten sonraları bülbül dinlemek arzusuyla Körfez'e ve Dere'ye gittikleri; suların ve kuşların bile hususî olduğu; ömürlerin hep hicranlı olduğu geçmiş zamanın insanları için, çiçekler de “mevcut

olan ve sevilen” bir şeydir. (BM: 34)

Yazara göre geçmiş zaman insanları, daha az muhakemeci, daha az inatçı ve hayata karşı daha ziyade uysal olmuşlardır. (BM: 58) Geçmiş zaman insanları, toplumun her ferdine, kazandığı paranın gıyabında bir mevki ve ehemmiyet vermesini ve verdirmesini de bilmektedirler. (BM: 74)

Geçmiş zaman insanların bir özelliği de değerleri, mekân unsurları ve insanı ile maziye yüceltmeleridir. Hisar, çocukluğunun intizamlı yalıları, güzel odaları, geniş sofaları hakkında “hep insanlık, aşk, vefa, ilim, sanat, ahlak gibi kutsi fazilet ve meziyetlerin barındığı yerler diye görmeye ve burada yaşayanları da hep bizden üstün, âşık, sadık, olgun, zarif, yüksek insanlar addetmeye meylimiz vardı.” demektedir. (BM: 111) O zamanlarda mehtap gecelerinin saz eğlencelerinden dönen halk, alkış tutmayı bilmez; hanende ve sazendelere olan takdir ve beğenilerini ise İstibdat idaresinin da tesiriyle ancak sükûtle ifade etmektedirler. (BM: 158)

Geçmiş Zaman Fıkraları’nda da Sultan Aziz zamanları için “O zamanlarda efkâr-ı umumiye her şeye müdahale etmeye o kadar alıştı ki, herkes namına söz söyleyen atılganlar ötekine berikine ettikleri tenkitlerinden istifade beklerlermiş” demekle yazar geçmiş zamanların müdahaleci ve menfaatçi insan tipine dikkat çekmektedir. (GZF: 81)

Yazar, *Boğaziçi Mehtapları*’nda eski hayatta, bir kadın vücudunun bir zerresini görebilmenin belki teleskopla göklerde Merih veya Zühre’nin bir parçasını görmek kadar tesirli olduğunu; senelerce görülebilmüş ten parçalarının bir vücut teşkiline bile belki yetemeyeceğini söyler. Eski hayatın mahrem ölçüsüyle şekillenen kadın erkek münasebetlerinde en yakın akraba bile olsalar, kadınlarla erkeklerin

beraber gezmelerine, kolayca buluşup görüşmelerine imkân bulunmamaktadır. Yazara göre bu âdet, geçmiş zaman insanların huylarına âdeta hastalık denecek bir aşk ihtiyacı aşılamış ve muhayyilelerini daima bir vuslat hayaliyle yormuştur. O zamanlarda bir beyin, kayığında bir hanımla gezintiye çıkması, yasak olduğu kadar, İstanbul zarafetine de muhalif sayılırmış. (BM: 19)

Hisar’a göre Boğaziçi’nin ihtiyar hanımları da aldıkları terbiye ve yaşadıkları ile “kendilerini saydırmayı” iyi bilirlermiş. Engin manalarda yüzen vakarlı bakışlarıyla çoğu ne kitap ne de gazete okumamış olan bu hanımların öyle bir hâlleri varmış ki; bu hanımlar mehtap karşısında tabiata daha yakın, daha saffetli gözlerle daha iyi bakarlar ve bu âleme daha çok yakıştırlarmış. Fani zamanların ebedî bir zamana varacağını bilen bu dindar kadınların dünyasında metafizik, fizik âlemini tamamlarmış:

“Bu hanımların üstlerinde güya hem bir imparatorluğun gizli sezişleri 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 duymamak mümkün değildi. Bütün bunlar duruşlarından ve bakışlarından taşıyor, üstlerinden sanki sözsüz ve sessiz bir saz gibi akarak duyuluyordu.” (BM: 52)

Yazar, Boğaziçi mehtaplarının hanımlarını âdeta Abdülhak Hamit’in o zamanlar her hafta okudukları *Servet-i Fünûn*’da bazı parçaları yayımlanan *Finten*’inde “Ağız bir his, saçı bir nefha, gözler fıkır u hulyadan, / Denir bir gölgede tâir bir mahlûkat rüyadan” diye tasvir ettiği “birtakım eski mahluklar halinde” görür:

“Hanımlar yalnız baş örtülerinin bürümcükleri ve yeldirmelerinin işlemeleriyle süslenmiş, yalnız lavantalarının iklimine sarılmış değillerdi ve üstlerinde parıldayan yalnız pırlantalar ve inciler değildi. Biz emindik, madem ki gözlerimizle görüyorduk ki dünyanın en ince hisleri ve zarafetleriyle süslenmişlerdi, doğrusunu söylemek için demeliyiz ki üstlerinde mücevherler gibi parıldayan bunlardı. Doğrusunu söylemek için demeliyiz ki, masallarda olduğu gibi, onlar gecenin güzelliklerine

bürünmüşler, uzaklıkları arkalarına bir şal gibi örtünmüşler, ayın ışıklarını saçlarına sürmüşler, gözlerine gölgelerin sürmelerini çekmişler, üstlerine baharın ve suların kokularını sürmüşlerdi. Göğüslerine karanlıkların menekşelerini takmışlar, tabiatın güzellikleriyle sonsuzlaşmışlar ve onun gibi ilahlaşmışlardı. Bu sular, bu mehtap, bu musikî güya onların süzölmüş bakışları, dağılmış kokuları, hudutsuzlaşmış ruhları ve bizi maneviyatlarına alan kapıları olmuş gibiydi. Güya onların hüviyetleri ve ruhları tabiata karışarak muhiti onlar ilahileştirmişlerdi.” (BM: 124)

Roman merkezî kişilerini, iç dünyaları zengin ve sıra dışı üç erkekten seçen Hisar’ın iyi bir gözlemci ve kuvvetli bir hafıza sahibi olarak çevresindeki; hatta neredeyse Boğaziçi’ndeki bütün hanımlar hakkında da bilgi sahibi olduğu söylenir. Selim İleri, Hisar’ın Rezaizâde Mahmut Ekrem’in âşık olduğu fakat evlenemediği kadını, Mithat Cemal’e ifşa ettiğini anlattığı yazısında “Abdülhak Şinasi Boğaziçi’nde yaşamış bütün hanımları, Boğaziçi’nde yaşanmış bütün aşkları handiyse ezbere bilmektedir.” demektedir. (İleri, 1989: 11)

Hisar’ın romanlarında, merkezî roman kişilerinin eşlerinin bazı alışkanlıkları ön plana çıkarılır. Anlatıcılar, Fahim Bey’in eşi Saffet Hanım’ın sigara, kahve ve peynir sevgisine; Hacı Vamık Bey’in eşi, anlatıcının halasının kedi merakına; Ali Nizamî Bey’in eşi Hatice Hanım’ın ise kıyafet düşkünlüğüne dikkat çekmişlerdir.

Çamlıca’daki Eniştemiz romanının anlatıcısına göre kır gezintilerine çıkmak üzere akşam saatlerinde hazırlanan geçmiş zaman hanımları her zaman hamarattırlar. (ÇE: 75)

Hisar’ın romanlarda olayların ve insanların çoğu zaman gizlenen iç yüzlerini görmede ve teşhis etmede kadınlar genellikle erkeklerden farklı bir tutum sergilerler. Hacı Vamık Beyin sirk gösterilerini izleme merakı ile ilgili olarak hanımlar, onun bu huyunu saf bir davranış olarak karşılamaz, “kendi aralarında kalan

yarım ağız sözlerle” deli eniştenin hoşnutluğunu “cambaz kızlarını seyretmek merakına” hamlederler. Aynı durum karşısında, anlatıcının babası ise istihzalı bir tavırla kıs kıs gülmekle yetinir. (ÇE: 93)

Hacı Vamık Bey’in eşi o zamanki evliliklerde âdet olduğu üzere kocası olacak adamla hiç görüşmeden, babası tarafından nikâhın kerametine güvenilerek evlendirilmiştir. (ÇE: 107)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanının anlatıcısı, çocukluğunda Ali Nizamî Bey’in bahçesinde seyrettikleri tavus kuşlarının kuyruklarını “eski zaman kadınlarının en büyük, en süslü, en şatafatlı, en nazlı yelpazeleri” ile karşılaştırır; çocukluk döneminde şahit olduğu kimi ses sanatçısı kadın ve aktrislerini de aralarında birbirleriyle rekabetler içinde, gösteriş, teşrifat ve alâyiş bakımlarından mübalağalara erişmiş bugünkü kadınların sadelikleri yanında eski zaman sultanlarına benzetir. (ANB: 20, 26)

Hisar, *Geçmiş Zaman Fıkraları*’nda “geniş alınlı, yuvarlak yüzlü, zeki ve biraz çocukça gözlü, güler yüzlü ve son zamanları nurani yüzlü, orta boylu, şişman, garip huylu, ruhen şarklı, malumatıyla garplı, afif, mağrur, kibar, iddiacı, inatçı, müstehzi, rahatına düşkün, hodkâm, bazen de güzel sözlü bir adam” olan ve bazen de hareketleriyle pek makul, bazen âdetleriyle garip ve gülünç gözüken Vefik Paşa’nın portresini Şarklılığı, Garplılara takdir ettirmek azminde bulunan ve bütün hâl ve kaâli ile muhteşem bir “eski zaman adamı” olarak tasvir eder:

“Elbiseleri bile tamamen hususi imiş. Mavi ve uzun püsküllü bir fes, bol bir pantolon, bazen harmani şeklinde geniş bir sako, Avrupai bir beyaz pike yelek, resmi elbise olarak istanbulin, bir baston ve sonraları bir sopa, bir de tek gözlük, boynundan asma, kordonlu bir monokl. Elinde Şam alacasından önü açık bir entari, belinde kuşak, softan mamul bir cüppe, kışlık bir kürk.” (GZF: 106)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanının anlatıcısına göre Hacı Vamık Bey'de "iptidaî kalmış" bazı huylar bulunmamaktadır. Hacı Vamık Bey, günlük yaşantısında bedenini olabildiğince kullanmakta, yeri geldiğinde kollarını sıvayıp yemek pişirmekte, bahçenin bostan tarafını sulamakta, harç yapıp duvarları sıvamaktadır. Bazen "o zamanki dindar adamların yaptıkları gibi" namaz kılmakla kalmayıp pantolonunun paçalarını ıslatmak tehlikesine rağmen abdest almakta; başını tozlu yerlere sürmek mahzuruna rağmen namaz kılmaya camiye gitmekte; kurban bayramlarında "yine o zamanki dindar adamların yaptıkları gibi" kurban kesmekle yetinmeyip nice zahmetlerle kurbanını bizzat kesmektedir. (ÇE: 19, 20)

Deli eniştenin babası Hacı Rakım Efendi de geçmiş zamanların "ricalinin sevdikleri ve saydıkları yarı mutasavvıf ve yarı da İstanbul'un yetiştirdiği o kelli felli, mizaçtan anlar, gönül avlamasını bilir, dalkavuk" insanlarından birisidir. Bir geçmiş zaman babası olarak Hacı Rakım Efendi, tıpkı Fahim Bey'in babası gibi oğlunun saadeti için uğraşmakta, umut beslemektedir. Fahim Bey'in babası, oğlu için pek bir şeyler yapamamış olsa da Rakım Efendi, oğlu Hacı Vamık Bey'in, devlet görevlerinden her azlolunuşundan sonra ricalarıyla yeni bir göreve atanmasına aracı olabilmıştır. (ÇE: 132, 133)

Geçmiş Zaman Eğitim Anlayışı: Terbiye

Hisar'ın eserlerinde geçmiş zaman veya yaşanılan zaman ile anılan terbiye ve eğitim anlayışında bazı değer ve duygu değişimlerine dikkat çekilir.

Abdülhak Şinasi, *Ahmet Haşim* biyografisinde geçmiş zamanın terbiyeci eğitim anlayışının unsurlarından birisi olan hocalarına yer verir. Hisar, öğrenim gördüğü Galatasaray Mektebi'ni anlatırken, orada iki medeniyetin de inkişaf hâlinde olduğunu; oradaki hocalarının çoğunun eski zaman adamlarının ciddiye ve

hüsnüniyetine sahip olmakla beraber, birer latifeye benzediğini; biraz safdil ve biraz da gülünç olduklarını; derslerini öğretmesini ise iyi bildiklerini ve o zamanlarda yalnız Türkçe değil, Farisî ve Arabî'yi de biraz olsun öğrettiklerini vurgular. (AHŞ: 9)

Fahim Bey ve Biz romanın anlatıcısına göre Fahim Bey ve eşi, geçmiş zamanın terbiye anlayışının bir yansıması olarak, “her şeyi olduğundan daha iyi ve üstün görmeyi bir vazife” saymaktadırlar. (FBB: 8)

Fahim Bey'in gençlik yıllarında, insanlar başkalarının acılarını bilmekten teselli duyabilmektedir; fakat anlatıcı o zamanki bakış açısıyla bu anlayışı kabul edememekte, aksine başkalarının memnuniyetleriyle sevinmenin daha iyi olacağını ileri sürmektedir:

“Başkalarına saadetin manzarasını gösterebilmek belki cemiyete yapılacak bir lûtf yerine geçebilir. Zira bu bir nevi ders sayılır, mesut olmanın mümkün olduğunu gösterir. Ve başkasının bu saadetinden memnun olmak da, evet, belki biraz safdilâne olacak ama, herhalde cemiyetin muhtelif felâketleriyle mütesellî olmaktan evlâdır.” (FBB: 34)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında da anlatıcı, deli eniştesi Hacı Vamık Bey'in çocukları eğlendirip şaşırtarak öğretmesinden söz ederken “Denilebilir ki çocuklara verilen bütün dersler de aşağı yukarı böyle olmalıdır. Eniştemizin bu ilmini, bir bilmece gibi, merak uyandırdıktan sonra, bir mükâfat gibi vermesinde, talim ve terbiye bakımından istifade olunacak bir fikir saklıydı.” tespitinde bulunur. Anlatıcı, bir eğitim-öğretim metodu olarak Sezgicilik düşüncesine de göndermede bulunur; “tamamen bir Şarklı” olarak nitelediği Hacı Vamık Bey'in eski sayılabilecek talim ve terbiye metodunu, Batılı eğitim anlayışıyla birlikte anıp gelecek kuşaklar için bir eğitim modeli olarak önerir:

“Yarı çocuk huylu eniştemiz cidden -keşiflerin hadsî olduğunu söyleyen Henri Poincare'ye

hak verdirecek- bir sezişte bulunmuş ve kendi tabiatına ve huyuna uyarak ilmi çocuklara zevkle, güle oynaya öğretmek ve böylece aşılacak faydasını keşfetmişti.” (ÇE: 59)

Anlatıcının halası, geçmiş zamanın terbiye anlayışıyla yetişmiştir. Anlatıcı, halasında “eski zaman saygısıyla çocukları ana babalarının emirlerine tâbi tutan bir terbiyenin izlerini” görmektedir. Geçmiş zamanın terbiye anlayışıyla yetişen halası kendi babasından daima çekinmiş, ona hiçbir zaman açılmamış, hiçbir derdini söyleyememiş, babası da muhtemelen kızından bunları beklememiştir. (ÇE: 106)

Öte yandan eşinden ayrılan Hacı Vamık Bey, kendisiyle evlendirilecek olan Şerife Hanım’ın genç kızı Leyla’yı yanına alırken onu “evlad-ı manevîm” diye tanıtarak mektebe yazdırmak, yabancılar önünde güya kendi kızından sonra bir başkasının da yetişmesine yardım etmekle övünmek, üstelik bir de kızların tahsillerine taraftar görünerek yeni zihniyete uygun bir gösteriş yapmak çabası içine girmektedir. (ÇE: 185)

Abdülhak Şinasi Hisar, *Çamlıca’daki Eniştemiz* romanında birçok Arapça darbimesele yer verir ve böylece âdeta *Geçmiş Zaman Fıkraları*’nda yapacağını, önceden roman formatında okurlarına sunmuş olur. Yazarın tutumunda geçmiş zamanı tasvir etmenin yanında bir tür öğreticilik tutumu ve duygusu da sezilir. Özellikle romanın on sekizinci bölümü olan “*Eniştemiz ve Arabistan*”da gerçek anlamları, yanlış anlaşılmış manaları ve bazen de öyküleriyle birlikte verilen “Hacı Ömer Kabe’den dönmüş: lüzumunda fazla gürültücü bir gösteriş yapma hâli”, “Ehlen ve sehlen: Yakınımız olarak ve kolaylıkla geliniz”, “Musul vilâyet oldu, Nâfi Efendi vâli! / Va veyletül vilaye, va vayletül ahali!: Halktan ve yöneticiden şikayetçi olma hâli”, “Fetebarek Allahü ahsenül hâlikin!: Yaradanların en iyisi olan Allah mübarektir!”, “Veledalin, amin!: Zelalette olanlardan değil! / oldu, bitti”, “Lâ havle

ve lâ kuvvete illâ billah!: Davranışta kuvvet ancak Allah'ın yardımıyla!”, “El Etrak yemutune minel berdi ve yekulune: azıcık soğuk var!: Türkler soğuktan ölür de, azıcık soğuk var derler.”, “Euzu billahi mineşşeytanirrecim-Bismillahirrahmanirrahim!: Taşlanmış olan Şeytan'dan Allah'a sığınırım-Merhamet sahibi Allah adına!”, “Şerefîl mekani bil mekin!: Yerin şerefi oturanla kaimdir!”, “Men sabere zafere!: Sabrın sonu zaferdir!”, “Sebbeke men bellageke: sana sövüldüğünü bildiren seni sövmüş sayılır.”, “Kad tegayyürül ahkâm bitegayyerül ezman!: Zamanların değişmesiyle konular değişebilir.”, “Men dakika dukka: Vurulan vurulur.”, “Elleyletü hublâ: Gece gebedir.”, “El umur merhunetun bi ekvatuha: İşler zamanlara terhin edilmiştir.”, “El necate fî sıdk!: kurtuluş doğruluktur!”, “Re'sul hikmeti mehafetullah!: Hikmetin başı Allah korkusudur!”, “Lâ rahete fiddünya! Ve lâ selâmete minel halk ve lâ necâte minel mevt!: Dünyada rahat yoktur ve halkın dilinden masun olmuş yoktur ve ölümden kurtuluş yoktur!” gibi darbimeseller aynı zamanda eski hayatın eğitim ve terbiye anlayışının da ifadeleridir. (ÇE: 141-149)

Edebiyat, Şiir ve Lisan

Hisar'ın çocukluğunda Avrupa, hariciye memurlarının dışındakiler için kapanmış, bilinmez ve yasak bir yer sayılmakta; Avrupa edebiyatı ile de pek bir alaka bulunmamaktadır (BM: 21, 22)

Hisar'a göre geçmiş zamanlar, “eflatuni aşklar” devridir. Romantik bir devirdir; O zamanki aşklarda sevgiliye, uzaktan gözlerle kavuşmak bile kâfi bir saadet sanılmakta ve bununla iktifa edilmektedir:

“Şairlerimiz ‘Yetmez mi temâşayı cemâl...’ derlerdi. O zamanlarda aşk velev ki edebiyattan uzak kalmış nesillerden miras olsa bile öyle incelmış, mahrem, edebi ve ah o kadar ki hemen uhrevi bir duygu, adeta vazgeçişlerden, fedakârlıklardan hâsıl olma, belki de günah duygularıyla karışık bir

histi. Yine kaç göç gibi birtakım müşküller ve birtakım setler vardı ki ruhlarda Boğaziçi'nin suları kadar kuvvetle devam eden bu hisleri yine Boğaziçi'nin rıhtımları gibi destekliyor ve tutuyordu.” (BM: 127)

Yazara göre geçmiş zamanın tekmil şiir anlayışında âşıklar Mecnun, sevgililer Leyla addedilirmiş. Bütün sevenler Mecnun’a akraba; bütün sevgililer de Leyla’ya benzermiş. (BM: 141) Geçmiş zaman vezirlerinin ekserisi de “edebiyatçı, kâtip ve şair” sayılırmış. (GZF: 96)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanında eski hayatın dil hususiyetlerinden de söz edilir. Anlatıcıya göre deli eniştesinin neslinden olanların Fransızca’yı telaffuz etmelerinin bir hususiyeti, bazı kelimeleri “Farisî gibi birtakım imâlelerle telâffuz” etmeleridir; öyle ki Hacı Vamık Bey, Marsilya kelimesini “Silyanın yılanı” anlamına gelebilecek şekilde “Mâri-Silyâ” diye “dört elif miktarı imâlelerle” söylemektedir. (ÇE: 116)

Aralarında deli eniştenin de bulunduğu kimi geçmiş zaman adamları da “keyifleri yerinde olduğu zamanlarda, kapıldıkları çocukça neşeye, âdetleri olan lâtifelere ve kahkahalı oyunlara tamamen uyarak, uzun uzun boş ve kelimelerin birbiriyle garip bir tarzda çarpıştığı mânasız cümleler söylemekle” eğlenirlermiş. (ÇE: 143)

Kölelik

Abdülhak Şinasi’nin romanlarında kölelik bahsine, eski hayatın müesseselerinden biri olarak yer verilir.

Çamlıca’daki Eniştemiz romanında Hacı Vamık Bey’in memuriyette bulunduğu 1880’li yıllarda, 1858’den itibaren “ferman-ı âli” ile men edilmiş olmasına rağmen köle ticareti hâlâ devam etmekte; “bu ferman-ı âlilerin ısdar

olunduğu saraylarla bu emirname-i sâmilerin ve bu talimlerin yazıldığı konakları harem ağalarıyla cariyeler” doldurmaktadır. Hatta sadece Habeşistanlı ve Sudanlı zenci kızlar ve çocuklar değil; esirciler tarafından çalınmış küçük Çerkez kızları ve hatta çoğu öksüz muhacir ve Anadolu kızları da bir nevi satış mukavelesiyle sahiplenilmektedir:

“Bütün bunlar için evlâtlık, ahretlik, besleme, halayık, kalfa gibi tâbirler kullanılır, bu kelimeler herkesin kolayca anladığı ve kabul ettiği mânalara gelirdi. Padişah, şehzade ve sultan saraylarında ancak esir olan (halayıklar, kalfalar, hizmet ettikleri gibi orta halli evlerde bile hâlâ ahretlikler, beslemeler bulunur, bunların bazıları ‘evlâd-ı manevî’ olur, bazan da ‘bunun mânası nedir, biliriz!’ diyenler bulunur, bu evlâd-ı manevîler, bazan, yine pek müstamel bir tâbirle, ‘evlâtlık’ olurlar, sonra, azat edilir, çırak edilir, evlendirilir ve yine, bazan da, nikâh edilirdi. Hâlâ bazı evlerde, gözde, odalık hikâyeleri duyulur, hizmetçi odalarında türeyen odalıklar, hanımlarına rakip kesilen halayıklar olur, bazı kalfalar bazan çocuk düşürür yahut doğururlar ve o zaman bazan da, kendilerine izdivaç kapıları açılır, onlar, hanımlarına, ortak olarak ikinci hanım olurlardı ve böyle nice fecaatli ortaklık hikâyeleri duyulurdu.” (ÇE: 183, 184)

Hisar’ın eserlerindeki medeniyet sorunsalının en yoğun olarak ele alındığı cephe, eski hayat-yeni hayat tezadı üzerinedir. Yazar eski hayatı; insanların alışkanlıkları, davranışları, tuhaflikları, gülünçlükleri, zavallılıkları, eğlenceleri, iptidaîlikleri, saflıkları, yeme içmeleri, giyim kuşamları, mana ve ruh sahibi eşyaları, terbiye anlayışları, inanç ve hurafeleri, dil ve edebiyat zevkleri, sosyal kurumları ile tasvir ve tahlil etmiştir.

2.7.5. Yeni Hayat

Medeniyet dairesi değişikliği veya bir medeniyetin ölümü, tabiatıyla yeni bir hayatın veya yeni bir medeniyetin doğuşu olarak tezahür eder.

Abdülhak Şinasi’nin eserlerinde yeni medeniyet dairesinin getirdiği yeni hayat; yeni yaşantılar ve huylar, yeni eğlenceler, yeni yemekler, yeni giysiler, yeni

eşyalar, yeni insan tipi, yeni lisan ve yeni edebiyat yönleriyle ele alınmıştır.

Yeni Yaşantılar ve Huylar

Abdülhak Şinasi, *Boğaziçi Mehtapları*'nda yeni hayatla birlikte iletişim araçlarının teknoloji paralelinde gelişmesi ve yaygınlaşması ile telefon, radyo, sinema ve otomobil gibi aletlerin, nice zevkleri ve alışkanlıkları değişikliğe uğrattığını ileri sürer. Yeni hayat, bu açıdan mesafelerin kısalması; hatta neredeyse ortadan kalkması demek olur. Hisar'a göre yeni hayatın iletişim imkânlarından olan telefon, bizi geçmiş zamanın nafile olduğu bilinen uzak yollarına düşmekten korumuş ve beyhudeliği yüreğimize işleyen ziyaretleri yapmaktan kurtarmıştır.

Yeni hayatta New York'tan gelen fox-trotların, Arjantin'den gelen tangoların, Küba'dan gelen rumbaların caz coşkusu; "günümüzün ve gecemizin katığı ve artık esiri bulunduğumuz, daima canlı ve cerbezeli bir çalgı, söz, haber ve şarkı kaynağı" esrarlı aletler, gürültülü musluklar, yalan büfeleri ve propaganda hazneleri radyolar bulunmaktadır.

Yeni hayatta, uzak mesafeleri kısaltan, insanları az zamanda şehirden en uzak kırlara götüren, "vücudumuzun büyümüş, kuvvetlenmiş ve hızlanmış ve zekâmızın incelmış, keskinleşmiş ve çoğalmış olduğunu duyuran" otomobiller, insan tenini teşhir eden plajlar ve spor mistisizmi yer almaktadır.

Fani neticeleri güya ebedî telakki ettiren futbol maçları, eski tarikatların yerini tutan kulüpler, ayakta yenilen yemek davetleri, danslı eğlenceler, yeni mabetler olan sinemalar, stadyumlar, arada bir varılan Avrupa, anonim insan olmanın zevkine vardığımız oteller ve palaslar vardır. (BM: 18-23)

Boğaziçi Yahıları'nda eski ve yeni hayatı kıyaslayan Hisar, izdihamlı yollardan, tramvayla, otobüsle veya otomobille varılan bir apartman dairesinin, bir

evin bize yapabileceği manevî tesiri sağlayamayacağını sorgular; hep hazırlanışlarla geçen eski hayatı yüceltir. (BY: 46, 47)

Geçmiş Zaman Fıkraları’nda yazar, yeni hayatın getirdiği süratli ulaşım imkânlarından bir nevi hayal kırıklığıyla söz eder. Geçmiş zamanlarda, büyüklerinin İstanbul’un bir semtinden ötekine gidişleri bir efsane gibi anlatılırken başının döndüğünü; bütün o mesafelerin hesabını gördükçe sersemlediğini; Fatih’in, Beyoğlu’ndan pek uzakta olduğunu sanırken yeni köprü ile on dakikada oraya vardığında, bir zamanlar hayatında mühim bir yer tutmuş olan bir şeyin artık ehemmiyetten düştüğünü hisseder. (GZF: 70)

Boğaziçi Yalıları’nda yeni hayatın, tatil günlerinde de değişikliğe yol açmasına dikkatler çekilir. Hisar, çocukluğunun Boğaziçi’nde çoktandır haftanın tek tatil günü olan eski Müslüman cumaları ile artık iktifa edilmediğini, bir de Hristiyanların alafranga pazarlarının tatil ve seyrân günü kabul olunduğunu söyler. (BY: 8)

Hisar, *Türk Müzeciliği*’nde II. Abdülhamit döneminde müze müdürlüğü yapan isimlerden Avrupaî, mücahit, müceddid, Şarklı-Garplı Osman Hamdi Bey’den söz ederken de Hamdi Bey’in medenî cesaretini ve İstibdat idaresinin kolcularıyla yaşadıklarını anlatır; onun “İngilizlerin sevgili ve meşhur week-end’lerini ta o zamanlarda tatbik eden Türkler”den olduğunu; perşembe akşamlarından cumartesi sabahına kadar vaktini Gebze’deki köşkünde geçirdiğini belirtir. (TM: 75)

II. Meşrutiyet’le birlikte başlayan yeni hayat, *Çamlıca’daki Eniştemiz* romanının merkezî kişisi Hacı Vamık Bey için köşk hayatından ev hayatına doğru bir geçiş ve yalnızlığının artması demektir. Eşi kendisini terk eden ve yaşı hayli ilerlemiş olan Hacı Vamık Bey’in köşkünde de yaprak dökümü yaşanır; adamsızlıkla başlayan

yeni devir, Hacı Vamık Bey’e yalnızlıklar getirir:

“Naile Bacı ölmüştü. Selâmlıkta, eskilerden ancak bir, gittikçe daha somurtan, ahçıbaşı kalmıştı. Lâzım gelen adamları, hizmetçileri bulmak gittikçe zorlaşıyor, hattâ imkânsız oluyordu. Umumî harp başlamıştı. Vesikalı bir yoksulluk devri hüküm sürüyordu. Aranan hiçbir şeyi bulmak mümkün olmuyor ve bulunan şeylere de istenen parayı yetiştirmek imkânı kalmıyordu.” (ÇE: 178)

Hacı Vamık Bey, yaşı iyice ilerleyip daha önceleri değerini öğrenmek için satılığa çıkardığı köşkünü hakikaten satılığa çıkardığında, başvurduğu yeni tellallar geçmiş zamanların Enkserciyan Efendi’sine benzememektedirler. Bu yeni tip emlakçılar, ümitleriyle aylarca gidip gelmemekte; hem onların uzak yerlere gitmek için ayıracak vakitleri de bulunmamaktadır. Yeni hayatın emlakçıları, geçmiş zaman simsarları gibi müşterilerinin ayağına gitmemekte; bilakis onları görmek için Galata’nın, Sirkeci’nin ve Bahçekapı civarının kirli hanlarına gitmek lâzım gelmektedir. (ÇE: 180, 181)

Yeni Eğlenceler

Abdülhak Şinasi’ye göre yeni hayat bir yönüyle Avrupaî edebiyat ve matbuat hayatının yanı sıra radyolar, çıplak vücutların sergilendiği plajlar, çaylar, danslar ve poker partileri demektir. (BY: 43, 44)

Osmanlı’da 1858’den itibaren köle ticareti resmen yasaklanmasına rağmen; bu ticaret 1908 senesine kadar cariyelik, odalık, besleme gibi usullerle üstü yarı kapalı şekilde devam ettirilmiştir. Başka adlar altında konaklara ve köşklere alınan kızlar ile “bütün hayatını soldurmuş olan şehvet hislerini tatmin için hep bu eskimiş usullere müracaat etmeye” alışmış olan *Çamlıca’daki Eniştemiz* romanının merkezî kişisi Hacı Vamık Bey, yeni hayatın yeniliklerinden sayılan ve II. Meşrutiyet sonrasında henüz çoğalmamış olan randevuevlerine gitmeye ise hiç alışmamıştır:

“Belki böyle bir yerde görünmeyi ayıp sayacak, belki de baskın vermekten korkacaktı.

Kendisine zevk kapılarının açılması rahat, emniyet ve bir de eski Türk evlerinin el sürülmemiş istiklâl ve saltanatına sahip olan kendi evinin muhiti ve havası gibi ruhunun alışkın olduğu şartlara tâbiydi. Bu gibi şeyleri evimizin haricinde bırakmak ve evimizi onlardan masun bulundurmak içtimâî bir terakki sayılabilir. Lâkin bunu deli eniştemize anlatıp kabul ettiremezsiniz!” (ÇE: 184, 185)

“*Edebiyatta Roman*” başlıklı yazısında hâlden yakınan Abdülhak Şinasi, yeni hayatın çabukluğunun insanları bir bakıma dikkatsizliğe sevk ettiğini; sinemanın insanları tadılması kolay zevklere dadandırıldığını; gazetelerin, hele magazinlerin okuyucuları son derece hafif bir edebiyata ve yüzeysel bir meraka alıştırdığını ileri sürer.

Hisar’a göre belki bir spor, bir sinema sofuluğu kurulmaktadır ve buna karşın sanat ve edebiyat sofuluğu kurumaktadır. Edebiyat kutsî mertebesinde bir eğlence derecesine inmektedir. Bu saikler nedeniyle de asıl klasik kültür kitapları yerine, içlerindeki fikir ve hislerin “hep vakalara karışarak yaşandığı” romanlar okunmaktadır. Tarih de romanlaşmakta, böylece bilinen bütün edebî türler, nehirler gibi roman deryasına akmak eğilimi göstermektedir. (KM III: 43, 44)

Yazar, *Boğaziçi Mehtapları*’nda yeni hayatın kimi yeni kadınlarının da “Sinema olmasa çıldırırım!” diyecek kadar avunma ihtiyacı içinde olduklarını belirtir. (BM: 21)

Fahim Bey ve Biz romanının Londra’ya üçüncü kâtip olarak gönderilen merkezî kişisi Fahim Bey, “yeni girdiği hayat için” yeni elbiseler sipariş eder. (FBB: 19) Yeni hayatının gerektirdiği yeni giysileri, Fahim Bey’in hayatına, bütün geleceğini de ipotek etmişçesine girecektir. Bu elbiseler bir yandan da Bergsoncu düşünceler doğrultusunda hayatın ve zamanın bir bütünlük olduğunun, yenilik iddiasının ve geçmiş-şimdi-gelecek ayrımının hakikatte bir anlam ifade etmediğinin;

her yeninin eskimeye, hâlin ve geleceğin mazi olmaya mahkûm olduğunun da göstergeleri olurlar. Dönemin Avrupâî yaşantısını gösteren ve rahatlıktan ziyade külfet getiren bu elbiseler rengârenk, her mevsim için ayrı ayrı, günün saatlerine ve yapılacak etkinliğe göre de ayrı ayırdırlar:

“İnce ve kalın, açık ve koyu her türlü ve her renk kumaştan ayrı ayrı her mevsime göre mevsimlik çeşit çeşit kompleler, düz siyah ve tüylü şöviyottan ve gümüşü jaketler ve redingotlar, fraklar, smokinler, esvapların her nevi: beyaz ketenden olanlar, krem sadakurdan olanlar, pantolonu beyaz vestonu lâcivert olanlar, pantolonu çizgili bir kumaştan, vestonu siyah olanlar, çift sıra düğmeli vestonlar, tek sıra düğmeli yuvarlak vestonlar, seyahat esvapları, koşu esvapları, golf esvapları, tenis esvapları, av esvapları, şehir esvapları, ev esvapları, nerede ve ne zaman giyilecekleri pek kestirilemeyen esvaplar, birtakım fantazi kumaşlı, süslü düğmeli çapraz yelekler, muhtelif renkte kadife yelekler, sedef düğmeli beyaz pike yelekler, çizgili kumaşlı müteaddit pantolonlar, beyaz ve siyah küçük kareli pantolonlar, yakaları kadife veya kumaştan pelerinler, kaputlar, pardösüler, makferlanlar, redingot gibi cepleri arkada emperyal paltolar, kloş paltolar, kadife yakalı koyu resmî paltolar, kadifesiz yakalı açık paltolar, siyah kadife yakalı gece paltoları, kukuletalı seyahat paltoları!”
(FBB: 20)

Hisar, anılarında yeni hayatın imal edilmiş yeni yeni eşyalarını ise “bir fabrikadan yeni ve seri halinde çıkmış cahil, ham, hafızasız ve malumatsız eşyalar” olarak niteler. (BY: 54)

Fahim Bey ve Biz romanında yeni hayatın yeni edebiyat anlayışından da söz edilir. Anlatıcıya göre yeni edebiyat hayatın içinde; hatta hayata yön veren bir edebiyattır. Öyle ki bazı hanımların Fahim Bey hakkında çıkardıkları dedikodular, Halit Ziya’nın “*Bir Yazın Tarihi*” adlı öyküsünde tasvir edilen hayatın taklidi gibidir:

“Hanımlar bunları birer birer söyledikçe ben Fahim Beyin o hikâyeyi okutarak, beğenerek tasvir edilen hayatı severek ve ona imrenerek kahramanını taklide özenmiş ve *Bir Yazın Tarihi*’ni yaşamak istemiş olabileceğini sanmıştım. (...) Fahim Bey ihtimal ki hikâyeye tamamen uymak için

asıl onu sevmek istemiş, sevmiş yahut sevdiğini sanmış olacaktı. Ben burada sadece ‘Bir edebiyatın hayata tesiri ve tahakkümü’ vakası karşısında olduğumuza ihtimal veriyordum.” (FBB: 57)

Yazarın eserlerinde eski hayata karşın yeni hayat da yeni medeniyet dairesine girmeye çalışan itiyatları, elektriğin ve teknolojinin getirdiği kolaylıklar; öte yandan hayatın kolaylaştıkça basitleştiği algısı; mesafe ve zaman duygusunun uğradığı değişiklik; inanca dayalı ritüellerin, yerini spor mistisizmine ve sinemaya terk etmesi; artan kalabalıklara karşın yalnızlığın artması ve daha fazla hissedilmesi; eğlencelerin yozlaştığı düşüncesi; Avrupaî rengarenk gösterişli ve bir sürü çeşidi bulunan giysi kültürü; fabrikalardan çıkan anlam ve ruhtan yoksun eşyalar bağlamlarında ele alınmıştır.

2.7.6. “Teşebbüsü Şahsî Âlemi” ve Diğer Tasavvurlar

Özel girişim ve yerinden yönetim anlamına gelen “Teşebbüsü Şahsî ve Adem-i Merkeziyet” düşüncesi, Osmanlı’da bir kurtuluş reçetesi olarak tartışılmış yönetim modellerindendir.²⁶ Bir tür Liberalizm olarak da nitelenen bu düşünce bir Osmanlı Paşazadesi olan Prens Sabahattin’e (1878-1948) dayanmaktadır. Aynı adla 1906’da bir cemiyet de kuran Prens Sabahattin’in özellikle “Teşebbüsü Şahsî” düşüncesine Abdülhak Şinasi hem iş hayatında ilgi göstermiş hem de eserlerinde yer vermiştir.

Prens Sabahattin’in ortaya attığı Adem-i Merkeziyet görüşü ise zamanında genel bir kabul görmemiş; hatta tehlikeli bulunmuştur.²⁷ Bu fikre bağlı olanlar Nesl-i

²⁶“Teşebbüs-i Şahsî, bireyin ekonomik teşebbüs gücünün öne çıkarılması; bunun için gerekli bütün tedbirlerin alınması, engellerin ortadan kaldırılması düşüncesine dayanır. Bir başka ifadeyle Prens Sabahattin, ferdiyetçi ve liberal bir yapılanmadan yanadır. Osmanlı Devleti’nin ancak bu şartlarda çöküşten kurtulabileceğine inanır.” (Çetişli, 2007: 139)

²⁷ “Damat Mahmut Paşa’nın oğlu Prens Sabahattin İngilizlerin para yardımı ile 4-9 Şubat 1902

Cedid Kulübü'nü de kurmuşlardır. Başlıca yayın organları *Meslek-i İçtimai*, *Sa'y* ve *Tettebbu*'dur. Prens Sabahattin'in düşünceleri “Cemaatçi kuruluş ve infıratçı kuruluş” kavramlarına dayanmaktadır. Cemaatçi kuruluşta genel hayat özel hayata hâkim olduğundan topluma siyasî tahakküm ve sefalet hâkimdir. İnıratçı kuruluşlarda ise bireysel kabiliyet ve özel teşebbüslere güvenilmektedir. Bu düşünce, Le Play'ın sosyoloji bilimi kuramına dayandırılır; pratik hayat, üretim, somut faydaya dönük İngiliz eğitim modeli tavsiye edilmektedir. (Çetin, 2007: 483, 484)

Fahim Bey ve Biz romanının anlatıcısı, Fahim Bey'in Teşebbüsü Şahsî hayatına atılmak istemesini Londra sefaretinde çalıştığı zamanlarda giydiğı İngiliz kumaşları ile ilişkilendirip Fahim Bey'in, bu kumaşlar yüzünden kendisinde bir Anglo-Sakson hüviyeti duymuş olabileceğini, eline bir fırsat geçer geçmez de memuriyetinden ayrılmış olabileceğini belirtir. (FBB: 22)

Fahim Bey, bir tek kendi hesabına geleceğe dair emeller besleyen birisi değildir. Gün olur eşine “dünyayı saran büyük hamlelerden, toprakta saklanan servetlerden, altından ve sair madenlerden ve suda gizlenen elektrikten ve sair kuvvetlerden” bahseder; kendisinden, eve yeni bir cins kahve veya bir cezve getirmesini bekleyen karısına, bunları almayı unutmuş olarak kapıdan içeriye girerken “Duydun mu, Hanım?”, “Radyom keşfolunmuş!” türünden getirdiğı mühim bir haberi müjdeler. (FBB: 38)

tarihlerinde Paris'te, Adem-i Merkeziyet-i İdare ve Teşebbüs-i Şahsî Cemiyeti adlı örgütü adına bir kongre topladı. Kongreye kaçak Jön-Türklerin yanında Ermeni, Rum, Yahudi, Arap, Arnavut gibi topluluklardan 47 delege katıldı. Prens Sabahattin'in kongredeki teklifleri, Osman Devleti'nin çözülmesi ve parçalanması amacına yönelikti. Ona göre Osmanlı Vilayetleri muhtar (özerk) olacak ve bir konfederasyon hâlinde örgütlenecekti. Bunun gerçekleştirilmesi için de Avrupa devletlerinin gerektiğinde baskı yaparak iç işlerimize müdahale etmelerini istiyordu...” (Çetin, 2007: 36)

Anlatıcıya göre Meşrutiyetin ikinci ilânıyla başlayıp bir moda hâlini almış olan Teşebbüsü Şahsî, o vakte kadar devlet kapısına bağlanıp bir maaşla geçinmeyi dileyen birçoklarının artık zenginliği, devlet kapılarının haricinde arama girişimleridir. (FBB: 46)

Anlatıcının babası, oğluna Fahim Bey'in Bursa ovasında yapmayı planladığı pamuk ekimi işini, münasebette bulunduğu bir sermaye sahibine tavsiye etmesini tembihler ve bu işin “yalnız kâr bakımından kıymetli değil fakat memleketin hayrı namına da evvel ileri sürülecek bir iş” olduğunu ilave eder. (FBB: 48)

Zenginlik hayalleriyle gönlü ve düşünceleri geleceğe dönük olan Fahim Bey, Reji'den ayrılır ve bir idarehane tutar. İşine bir sermayedar bulmak için roman anlatıcısı ile görüşme isteğinde bulunan Fahim Bey, anlatıcıya hayalindeki işten söz eder. Fahim Bey zihnen, ortak pamuk ziraatı hayaliyle meşgul iken, dışarıdan hayalperestlik ve delilikle suçlanmaktadır. (FBB: 51, 52)

Teşebbüsü Şahsî düşüncesi Hisar'ın eserlerinde Avrupa'dan özellikle İngiltere'den ilham alınmış ve Osmanlı'nın geleceği için hayali kurulan, ekonomik geleceğin de kendisinde görüldüğü bir sanayi-ticaret modeli olarak görülmüştür.

2.7.7. Alaturkadan Alafrangaya

Alafranga kavramı, Türk tarihinin son iki asrının temel sorunsallarından Batılılaşmanın şekilcilik yönüne karşılık gelmektedir. Hisar'ın eserlerinde geçmiş zamanların kimi yaşantıları, giysileri, yiyecekleri, eğlenceleri, gazeteleri, oyunları veya eşyaları alaturka; yeni hayatın kimi unsurları ise alafranga olarak nitelendirilip öne çıkarılmaktadır.

Hisar, bazı yazılarında alafrangalığı olumlu anlamda bir övgü olarak da kullanır. Osman Hamdi Bey'in Türk müzeciliğine katkılarını anlatan Hisar, Hamdi

Bey'in bir gün, Kuruçeşme'deki yalısının yüzündeki mananın değiştiğini görür. Hamdi Bey, köşkün çıkıntılı, cumbalı selamlık odasının denize bakan iki veya üç penceresini birleştirmiş; yerlerine “büyük, alafranga, yekpare bir cam” koydurtmuştur. Hisar bu yeni görünüm karşısında “Bu değişme bir alafrangalılaşıma, Avrupalılaşıma idi. Bu tebeddülü pek beğenmiş ve ben, Hamdi Bey'in hayatına ve eserlerine ilk önce bu pencereden bakmıştım.” demektedir. (TM: 71)

Fahim Bey ve Biz romanında Fahim Bey'in hayatında, geçmişe veya geleceğe dönük olduğu zamanları olduğu gibi; alaturka veya alafranga olduğu durumlar da söz konusu olabilmektedir. Fahim Bey'in giydiği alafranga İngiliz kumaşlarından giysileri, onun hakkındaki kanaatlere etki etmiştir. Anlatıcı, bu giysilerin Fahim Bey'i âdeta bir zırh içinde gösterdiğinden dolayı birçoklarının, onu, “memleketin mukadderatına yabancı” bulmuş olabileceğinden ve bu elbiselerin Fahim Bey'in algılanışına hatta mukadderatına muhtemel olumsuz etkilerinden söz eder. Anlatıcı bu giysiler üzerinden, salt şekilsel Batılılaşmanın, umulanın aksine felâket ve muvaffakiyetsizlik getirebileceğini gösterir:

“...bu esvapların açık renklerini, serbest şekillerini görerek kendisine yabancı bir kan aşılandığını sanmışlar ve hele Fahim Beyin mütereddit ve uysalken onu, bu kalın ve kabarık kumaşları yüzünden atılğan ve şımarık bulmuşlar; o belki darlık ve yoksulluk içindeyken, bu geniş esvapları yüzünden, onun bolluk ve israf içinde olduğuna kanmışlardır. Kim bilir, belki de içine atıldığı iş hayatında o, en önce bu esvapları yüzünden muvaffak olacağını sanmış ve, gene kim bilir, belki de asıl bunların yüzünden muvaffak olamamıştır.” (FBB: 22, 23)

Anlatıcı, romanda alafranga olarak nitelediği saatlerin zamanı daha asrî, daha madenî bir sesle, âdeta altın sayar gibi saymakta olduğunu belirtir. (FBB: 25)

Saffet Hanım, eşi Fahim Bey'in sevdiği bazı alafranga peynirlerin bilhassa kokularından huylanmakta ve onların bulunduğu dolaptan uzaklara kaçmaktadır.

Saffet Hanım, anlatıcının annesine “gâvur peyniri” olarak nitelediği alafranga peynirler için, “Vallahi, hemşire! Bu kokuları alınca bana içim çürümüş, dünya ekşiyerek kokmuş gibi geliyor da tahammül edemiyorum!” demektedir. Fahim Bey ise alafranga peynirlerinin kokusundan şikâyet eden eşi Saffet Hanım’ın mangal sevdası hakkında bazen “Hanım! Yine kömür kokuyor!” diyerek itiraz etmekte; “Sen asıl şu mangalındaki marsıklara bak! Vallahi bir gün zehirleneceksin, bizi de zehirleyeceksin!” sözleriyle serzenişte bulunmaktadır. (FBB: 36)

Hacı Vamık Bey’in “Arabistan’dan getirdiği janjan renkli birtakım ipekler, canfesler ve kumaşlar” alaturkadır. Anlatıcının eniştesi Hacı Vamık Bey, Fahim Bey’i, giydiği elbiseleri yüzünden alafranga bulmakta; onun hakkında “Züppeliği giyiminden belli!” diyerek eleştiride bulunmaktadır. (FBB: 38)

Fahim Bey’in orta yaşlarda olduğu zamanda oyuncular, “bezik, poker, briç gibi o zaman alafranga sayılan oyunların bazı kaidelerini” Fahim Bey’den sormaktadırlar. (FBB: 41, 42)

Romanda, “kendisine dışarıdan bakan nazarlar kadar” farklı karakterlerde Fahim Bey’ler çizilir ve bunlardan en çok “alafranga Fahim Bey” ön plana çıkarılır. Fahim Bey’in çalıştığı İdare Tercüme Kaleminin odacısı, Fahim Bey’den veliler ve nebilerden bahsediş tarzıyla bahseder. Söylediğine göre “Fahim Bey her gün evinden üstü paket kâğıdıyla sarılı alafranga bir sefer tası getirir, öğleyin herkesin çekilmesini bekler ve yemeklerinin soğuk yenecekleriyle başlayarak, ötekilerini de kaloriferin üstünde ısıtarak, masasının başında, kendi kendine yemeğini ve sonunda pek sevdiği bir parça peynirini yemektedir.” (FBB: 51)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanında anlatıcı, Hacı Vamık Bey’in üzerindeki Frenk gömleğini, bileklerinden ellerinin üstüne düşen yuvarlak katı kollukları ve

madenî kol düğmeleri ile alafranga giysilerini ise çirkin bulur. Ona göre Hacı Vamık Bey'in bu giysileri onun "bir Avrupalı gibi giyinmeyi öğrenememiş bir şarklı" olduğunu göstermektedir. Sultan Mahmut devrinde eski parlak ve azametli kıyafetlerini bırakarak Garplılaşmak temayülü ile ilk giydikleri Avrupa esvaplarının cetlerini fena hâlde çirkin gösterdiğini söyleyen anlatıcı, bu çirkinleşmeyi, yaşanan ikilemin sonucunda arada kalıp, ne eski kalmayı ne de tam olarak Batılı giysilere bürünmeyi başaramamaya bağlamaktadır:

"Zira onlar bu şeylerin iyisini kötüsünden ayırt edemediklerinden şalvara benzeyen pantolonlar, cübbeyi andıran ceketler, kürkü hatırlatan gocuklar ve paltolar ve bu görgüsüz elbiselere hiç uymayan renkli boyun bağları giyinip kuşanmağa tâ o zamanlarda başlanılmıştı ve bu uygunsuzluk tâ Sultan Hamid devrinde bile yer yer devam ediyordu." (ÇE: 18)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında anlatıcı, Hacı Vamık Bey'in, "meşhur bir tesbihçinin çekmiş olduğu siyah kuka bir tespih, yasemin ağzılık, üstü mineli enfiye kutusu, sesi derin bir zaman içinden gibi gelen altın kapaklı bir saat, saatin altın kösteğine takılı mührü üzerine ismi hakkedilmiş akikli yüzük" gibi eşyalarını Şarklı olarak nitelemektedir. (ÇE: 19)

Hacı Vamık Bey'in yemek pişirme arzusunun canlandığı zamanlarda taktığı "(o zamanlar belki bir kendisinde bulunan) beyaz, alafranga bir ahçı önlüğü" bulunmaktadır. (ÇE: 64)

Şark kültürüne bağlı olan Hacı Vamık Bey de Fahim Bey'in alafranga peynirlerini kokuşmuş peynirler olarak niteler; lor peyniri, kirlihanım peyniri, tulum peyniri gibi âlâ, "halis yerli, lezzetli" peynirlerimizi över. (ÇE: 69)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanında anlatıcı, Ali Nizamî Bey'in yabancılaşmayı, yarı aydın olmayı, Araf'ta kalmayı, alafranga züppeliği çağrıştıran giyim kuşamıyla meraklısı olduğu tavus kuşu arasında bir benzerlik kurar.

Ali Nizamî Bey’i beyaz ve krem esvapları, başında kırmızı fesi, yakasının iliğinde kırmızımtırak orkidesi, içi güvez atlas şemsiyesi ve yüksek topuklarıyla “şımarık, kabarık ve parlak” bulur. Giyim kuşamı ve takındığı tavırları ile tam anlamıyla Batılı tip özentisi içine giren Ali Nizamî Bey’i, Ada vapurlarından inmesi anında “servet ve asalet züppesi” bir Avrupalıya benzetir:

“Ali Nizamî Beyin, Ada vapurundan çıkıp kendisine doğru gelenlere hâkim bulunan o tümsek noktada, ökçelerinin üstünde, daha yükselmek ister gibi, dimdik, hattâ gariptir, belki de bilâkis biraz arkasına doğru eğik tuttuğu vücudu üstünden, boynunu uzatmış, uzun, kumral bıyıklarının gururuyla, uzaklara bakan, uzakları tarayan dalgın bakışlarını gördüğüm bu zamanlardan bende kalan bu hâtırasının sonraları Paris'te bir servet ve asalet züppesi olarak şöhret kazanmış olan Kont Boni de Castellane'in gördüğüm resimlerine benzediğine de dikkat etmiştim.” (ANB: 37, 38)

Hisar’ın eserlerinde medeniyet değişikliğinin şekilsel olanları ve Doğu-Batı medeniyetlerinden birisi ile özdeşleşmiş yönleri, alaturka ve alafranga olarak nitelendirilmiştir. Şekilsel benzeşmelerin de Batılılaşmayı sağlayamayacağı imâ edilmiştir.

2.7.8. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e

Hisar’ın eserlerinde medeniyet konusuna yer yer de Osmanlı ve Cumhuriyet bağlamlarında yaklaşmaktadır.

Hisar, geçmiş zaman yalılarını *Boğaziçi Mehtapları*’nda “Osmanlı İmparatorluğu’nun küçük birer minyatürü gibi” gösterir. Yalıda hizmet görmekte olan pek çok dinden ve milletten insanlar, yalının müşterek hayatından istifade etmektedirler:

“Dadı Çerkez, bacı Zenci, hizmetçi Rum, evlatlık Türk, sütüne melez, kâhya kadın Rumelili, ayvaz Ermeni, aşçı Bolulu, hamlacı Türk veya Rum, harem ağası Habeş, bahçıvan Arnavut olur; Müslüman, Hristiyan bu unsurlar bu çatı altına toplanarak imparatorluk içindeki anlaşmayı ve anlaşmazlığı, yaşayışı burada devam ettirirlerdi.” (BM: 14)

Aynı eserde, söz konusu eski yalılar kaderleri ile de yıkılmaya yüz tutmuş, sınırlarını koruyamayan Osmanlı İmparatorluğuyla özdeşleştirilirler:

“Böyle büyük yalıların adeta anavatanın artık koruyamadığı, uzak ülkeleri, müstemlekeleri telakki edilebilecek bakımsız yerleri bulunurdu. Bazılarının selamlık dairelerinin dışında ayrı bir çatı altında belki bir tek odadan ibaret dinlenme köşkleri, sık ağaçlar arasında, ayrı iklimler içinde gibi unutulmuş ve kendi hallerine bırakılmış serler, limonluklar, kameriyeler olurdu. Bunların kendilerine mahsus nebati hayatları yavaş yavaş sahipsiz kalmış bir hayvanın talihi kadar olsun dokunaklı görünürdü.” (BM: 14, 15)

Hisar, *Boğaziçi Yalıları*’nda da çocukluğunda ailesinin en yaşlı azasının Kanlıca burnundaki ihtiyar yalısını eski bir devrin saltanatından bir parça taşıyan karaya oturmuş kocaman bir eski zaman gemisine benzetir. (BY: 13)

Hisar’ın romanlarına medeniyet dairesi değişikliği ve Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş açısından yaklaşan Mehmet Kaplan, *Fahim Bey ve Biz* romanının merkezî kişisini, çöküş dönemini yaşayan Osmanlı Devleti’nin bir temsilcisi²⁸ olarak görür. (Kaplan, 1978: 164)

Bu anlamda Abdülhak Şinasi’nin üç romanında da merkezî kişilerin babalarının, anlatı zamanı içerisinde vefat etmiş olmaları dikkate değerdir. Osmanlı Devleti’nin dağılıp, gücünün ve servetlerinin elden gitmesi durumu gibi roman kişileri de hayattaki en büyük dayanakları olan babalarını, hem maddî servetleriyle hem de Saray ve devlet nezdindeki yardımcıları ve koruyucu güçleriyle birlikte

²⁸ Kaplan’a göre *Fahim Bey ve Biz* romanının üslûbu, güzel musiki parçaları gibi tekrar dinlenilmekle daha çok haz verecek bir kudreti haizdir. Fahim Bey, hem tarihî hem millî hem de beşerî bir tiptir. Hisar, önceki romancılardan farklı olarak bu Bâb-ı Âli tipiyle insafsızca alay etmemiştir. Ona karşı gizli, hafif bir istihza hissi taşımakla beraber, onu son derece beşerî bir alaka ile anlamaya çalışmaktadır. “O içten çürüdüğü hâlde dıştan hâlâ azametli görünmeğe çalışan Osmanlı İmparatorluğunun küçük bir mümessili gibidir.”, “Gerçekle değil hayali ile teselli bulmakta, hatta hülyayı hakikate tercih etmek Şarklı zihniyetinin ta kendisidir.” (Kaplan, 1978: 161-164)

kaybederler.

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında Hacı Vamık Bey'in, kendisi gibi aradan geçen zamanla ölüme yaklaşan yeşil köşkü, hâliyle bütün bir Osmanlı devletini ve medeniyetini temsil etmektedir. Deli enişte, kendisi ile aynı kaderi paylaşan köşküne eski muhabbetini ve bağlılığını sürdüremez olur; artık onu kendisine, kendisini de ona yabancı bulmaktadır. Bir Osmanlı metaforu olarak “köşkünü artık kendisi için lüzumdan fazla büyük, nafil yere yorucu, gidip gelmesi zahmetli, bakılıp idaresi masraflı ve isteğini tedarik edecek çarşı bakımından yoksul” bulmaktadır. Köşkünde eski kolaylıkları, rahatlıkları artık bulamadığı gibi, hatta bir zamanlar bunların nasıl temin edildiğini bile iyice hatırlayamamaktadır. (ÇE: 180)

Hacı Vamık Bey'in bir türlü onarımını bitiremediği eski zaman köşkünden İstanbul'un küçük evlerinden birine çekilmesi Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişi simgelemektedir. Ölümüne yakın, hasta yatağındaki Hacı Vamık Bey, damı akmakta olan ve dört yanı açıktaki köşküden yakınmaya başlar. “Vallahi, ben burada bir bekçi gibi kalmışım! Neyin bekçisi, onu da bilmem! O da malûm değil! Şimdi yatağımda, Don Kişot gibi uslandım, amma iş işten geçmiş olmasaydı bari! Keşke benim de onun gibi, aklım başıma geldi diye canım çıkmasaydı!” diye serzenişte bulunur, tarihe gönderme de bulunur. (ÇE: 204)

Deli eniştenin sözlerinde, köşkten eve geçiş gibi İmparatorluktan ulus devlete geçişle yaşanan ruh hâlinin yansıması da sezilir. Hacı Vamık Bey'in Don Kişot üzerinden, ölümü doğal bir sebeple değil de “akıllanmaya” bağlaması da dikkat çekicidir.

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanının, alafranga züppelikten, aklını yitirdikten sonra Şeyhliğe evrilen merkezî kişisi Ali Nizamî Bey,

vaktiyle har vurup harman savurduğu aile servetinin bakiyesini, babasının ve annesinin ölümlerinden sonra kardeşiyle paylaşır; kendi payına düşen mirası da kısa sürede tüketir. Uzak vilayetlerdeki çiftlikleri, Sirkeci'deki hanları, Galata'daki dükkânları, Beyoğlu'ndaki apartmanları, Nizam caddesindeki köşkü, köşkün arka tarafındaki arsaları, serleri, kuşları, atları, arabaları, eşyaları, tabloları, koleksiyonları, her şeyi hemen yok pahasına haraç mezar satar. (ANB: 48, 49)

Yıkılan Osmanlı'nın bakiyesi Cumhuriyet olmuştur. Yeni hayatta yalı ve köşklere apartman dairelerine ve küçük evlere, büyük aile yapısından çekirdek aile hayatına geçilmiştir. Hisar'ın eserlerinde bu durum roman kahramanlarının babalarını kaybetmesi, kendilerine miras kalanların da onu layıkıyla değerlendirememesi; imparatorluktan devlete, ümmetten ulusa, Şark medeniyetinin bir kutbu olmaktan millî kültürünü inşası ve koruması bir yandan da Batı medeniyet dairesine girmeye çalışması olarak gösterilmiştir.

2.7.9. Göstergebilim Açısından Abdülhak Şinasi'de Medeniyet

Sorunsalı

İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure “gösterge” terimini, gösterilen ve gösterenin ya da bir işitim imgesiyle bir kavramın birleşimi olarak tanımlar. Bir kâğıdın iki yüzü, kabuk ve öz; biçim ve düşünce gibi birleşimleri göstergeyi oluşturan gösteren ve gösterilenler olarak kabul eder. Bu yaklaşımda gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur; her düzlemde de “biçim ve töz” olmak üzere iki katmandan söz edilir. Sonuçta “anlatım biçimi, anlatımın tözü” ve “içeriğin biçimi, içeriğin tözü” kavramları ortaya çıkar.

Göstergebilimsel yaklaşımda “giysi” gibi hem anlamı hem de işlevi olan göstergelere “gösterge işlevler” adı verilir ve bunlar ikili bir sürecin tanığı olarak

kabul edilir. Yağmurluk, kürk ve manto gibi giysilerin giyinme ihtiyacının yanı sıra bir hava durumu ve statü göstergesi olabilmelerine dikkat çekilir. Bu yaklaşımda “gösterilen” teriminin bir “nesne” olmayıp anlıksal bir tasarım olduğu vurgulanır. Saussure bunu “kavram” terimiyle niteler. Sonuçta göstergesi kullananın ondan anladığı şeye “gösterilen” denir. Göstergesi “gösteren”in karşıtı yapan tek ayrım, göstergenin bir aracı kimliği taşımasıdır. “Gösteren” kavramı ile zihnin dışında nesnel bir gerçekliğe sahip olan (özdeksel) ögeler kastedilir. Gösteren, salt bir bağlantısal ögedir; bir aracıdır.

Göstergebilimde iki yönü bulunan göstergeler bir “anamlama” edimine tabi tutulur. Gösteren ve gösterilen birleştirilir. Öte yandan gösterge, çevresiyle değerlendirir; anamlanır. Saussure’de gösterilen âdetâ göstergenin ardında yer alır ve dilde, gösterilene ancak onun aracılığıyla ulaşılabilir.

Göstergeleri tek başlarına gösteren ve gösterilen birleşimi olarak incelemek gereksiz bir soyutlama olarak görüldüğünden, göstergesi “değer” sorunu kapsamında ele almanın gerektiği savunulur. “Değer”, sözün karşıtı olan dil kavramıyla sıkı bir bağlantı içinde görülür; değer, “dildeki parçaların karşılıklı durumundan” doğduğu ileri sürülür. (Barthes, 1979: 26-51) Fransız yapısalci eleştirmen Barthes (1915-1980) moda dergileri ve fotoğraf okumaları yaptığı *Moda Dizgesi* (*Systeme de la Mode*) adlı eserinde hayatın pek çok alanına hâkim olan modanın tıpkı edebiyat gibi aslında gösteren olmaktan çok bir anlamlandırma süreci olduğunu, kendisini gösterdiğini savunur; yan anlam düz anlam ayrımına karşı çıkar. (Barthes’tan akt. İnal, 2003: 19)

Abdülhak Şinasi’nin romanlarına, özellikle de merkezî roman kişilerine göstergebilim açısından baktığımızda çevreyi, roman kişilerini, romanlarda

vurgulanan pek çok nesneyi ve mekân unsurlarını birer gösterge olarak niteleyip değerlendirebiliriz. Onlardan, Saussure’ın işaret ettiği bazı anlamlamalara ve değerlere ulaşabiliriz.

Fahim Bey ve Biz romanında Fahim Bey’in de içinde yer aldığı Şarklı eski medeniyet dairesinden Batılı yeni medeniyet dairesine girmeye çabalayan çevre unsuru, bir göstergedir. Toplum, yaşantıları ve değerleriyle bir gösterendir. Göstergebilimsel çözümleme ile bu durumda “gösterilen” unsur ise özetle medeniyet buhranı olmaktadır.

Tek başına Fahim Bey de bir gösterge olarak ele alınabilir. Fahim Bey bir “anlaşılmayan” olduğu gibi göstergebilimsel yaklaşımla Batılılaşmanın da bir “anlaşılmayan” olduğu “anamlama” sonucuna ulaşılabilir. Bu yöntemle Fahim Bey’in her bir mevsim ve her bir uğraş için ayrı ayrı sipariş ettiği elbiseler, bu elbiselerdeki sarı renk ile bu rengin tonu gibi pek çok unsur tek başlarına birer gösterge olarak anlamlandırılabilirler.

Fahim Bey, yüzü yeniye, Batı’ya dönük olmasıyla aslında uyumlu olmaya çalışan bir sentezin de göstergesidir. Bunun yanında *Çamlıca’daki Eniştemiz* romanının merkezî kişisi Hacı Vamık Bey, Fahim Bey’e içten içe bir düşmanlık beslemesi; renklerle, eşyalarla, eğlencelerle ifade edilen bir Şark geleneğinin temsilcisi ve göstergesi konumundadır.

Anlatıcı, romanın hemen başında çocuk bakışıyla deli eniştesi Hacı Vamık Bey’i, kılık kıyafetleriyle bir Asurî müneccime benzetir.

Hisar’ın üçüncü romanı *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanının merkezî kişisi Ali Nizamî Bey ise öncekilerden farklı olarak alafranga züppelikten zorunlu olarak Bektaşî babalığına evrilir. Psikoanalitik yaklaşıma göre

Ali Nizamî Bey'in geçirdiği değişim ve dönüşüm bir tür psikozdur; varlığını sürdürmenin yeni yoludur; yeni bir benlik inşasıdır. Fahim Bey ve Hacı Vamık Bey'in öykülerinde Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş anlatılırken, son romandaki Ali Nizamî Bey göstergesi ile şekilsel Şarkçılığın neler getirebileceği anlatılmış olur. Aynı şekilde romanın birinci bölümündeki "alafranga mirasyedi Ali Nizamî Bey" göstergesinde şekilsel Batılılaşma "gösterilen" unsur olarak dikkat çeker. Ali Nizamî Bey üzerinden değer yitimleri ve şekilciliğin sonuçlarını gözler önüne serilir.

Ali Nizamî Bey'in bir dolapta muhafaza ettiği, farklı zamanlar ve amaçlar için kullanılan ve sayıları kırk çift kadar olan sıralanmış ayakkabıları, yitirilen Osmanlı-İstanbul medeniyetinin günlerini, mevsimlerini göstermeye hizmet ederler:

"Bu, üstleri açık, sağlam yapılı iskarpınler uzun yollarda yürümek için, bu yandan düğmeli potinler, yol halıları üstünden resmî ziyaretlere gitmek için, bu ruganî iskarpınler danslı suarelere iştirak için, bu çizmeler ata binerek ava gitmek için ve bu ökçesiz terlikler de bütün bu şeylerden vazgeçerek hepsini terkedince akrabalarımızın müsamahalarına benzeyen evlerimizde, talihimizin yuvalarına benzeyen bizimle yüzgöz olmuş odalarımızın rahatına kavuşmak içindi." (ANB: 33, 34)

Yirminci asrın ilk yıllarını, "(...) bu yaşadığımız zamanlar, bizim, bir tahtıravalli oynar gibi, bir hayli ilerlemiş bir alafrangalıktan bir hayli geri kalmış bir şarklılığa, lezzetle, bir gidip, bir geldiğimiz zamanlar" olarak niteleyen anlatıcı, medeniyet maceramız doğrultusunda bazı durum tespitleri, hayıflanma ve yakınmalarda bulunur. Alaturkadan alafrangalığa geçiş durumunun aksine olarak *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanının merkezî kişisi yaşadıklarıyla, alafranga züppe tipinden, iğreti kalmış ve işin geleneklerini özümseyememiş bir alaturka Bektaşî Şeyhine evrilir. Yıllar sonra geçirdiği bu değişimle artık Çamlıca'da hanıkah açmış bir "baba" olan Ali Nizamî Bey'e rastlayan anlatıcı, medeniyet buhranımıza tersine bir süreçten bakar ve bu medeniyet dairelerinde yaşanan

gelgitlerin her nasılsa aynı sonuçları doğurmuş olduğunu gösterir:

“Ali Nizamî Beyin şimdi boynunda yakalığı yoktu. Açık yakalı bir mintan giyiyordu. Bektaşî tacı başına, cübbesi vücuduna çok büyük ve geniş gelerek, âdetâ iğreti durarak, ona bir nevi zavallılık hali veriyordu. O zamanlarda yollardan gelip geçtiklerini gördüğümüz şeyh efendiler kendilerine göre bir ‘ağır ezgi, fıstıkî makam’ tuttururlar, hareketlerinde yavaş bir edaya uyarlardı. Onların bütün bir ağırbaşlı üslupları vardı ki, Ali Nizamî Beye yakışmıyor ve zaten o da bu makama tâbi olmuyordu. Bu tezadın tuhaflığı bir dakika içinde gözlerime bir felaket ve şeamet manzarası halinde çarptı.” (ANB: 45, 46)

Hisar’ın merkezî roman kişilerini, onların davranışlarını veya kılık kıyafetlerini edebiyat bilimindeki semboller olarak da ele alabiliriz. Bu yaklaşımda sembolün tanım ve niteliğinden kaynaklanan “başka bir şeyin yerine geçmesi, onu temsil etmesi” (Wellek; Warren, 2001: 162) yönüyle dikkatler yine Batılılaşma ve Şarklı kalma meseleleri üzerine çekilmiş olur.

Medeniyetlerin Uyum

Hisar’ın eserlerinde Doğu-Batı medeniyetleri bazen de uyum içinde gösterilirler. Temsil ettikleri medeniyetlerin göstergeleri olarak eski ve yeni hayat tarzının yansımaları bazen bir nesnede, bir arada bulunurlar.

Fahim Bey ve Biz romanında kimi beylerin ceplerinde taşıdıkları “iki yüzlü olan, bir tarafı ezanî saati, diğer tarafı Avrupaî saati gösteren hususî saatler”den söz edilir. (FBB: 26) Saat nesnesi burada bir yandan medeniyetlerin uyum içindeki birlikteliğini gösterirken bir yandan da eski ve yeni medeniyetlerin bölünmüşlüğü, iki yüzlülüklerini sırt sırta duruşlarını ve kendi mecralarında akmaya, yaşamaya devam etmelerini simgelemektedir. Anlatıcının saat nesnesi için kullandığı “iki yüzlü” ifadesinde medeniyet buhranı yaşayan yeni insan tipine de iğneleyici bir gönderme söz konusudur.

Hisar, tarihî anı/fıkralarında çok yönlü bir insan olan Fuat Paşa'dan söz ederken de onun bir arada uyum içindeki alaturka ve alafranga yönlerine dikkat çeker:

“Keçecizade Fuat Paşa, hem doktor, hem memur, hem ticaret adamı, hem devlet ihtişamını muhafaza eden bir Tanzimat adamı, hem alafranga hayata en muvaffakiyetle intibak eden bir alafranga adam, hem sadrazam, hem hariciye nazırı, isterse gazel ve tarih yazar, isterse Fransızca espriler söyler, Kanlıca'daki yalısında suareler tertip eder, Beyazıt'taki (sonra Maliye Nezareti olan) konağı Avrupa nezaretlerine benzerdi.

Fuat Paşa zeki, zarif, kudretli, neşeli sözler söyler ve alışılmadık cesaretli hareketlerde bulunurmuş. ‘Lüzumlu olunca asker olup kılıç taşıdığım gibi, yarın lazım olursa şeyhülislam olup sarık sarmayı da bilirim’ dermiş.” (GZF: 70)

Yazar, *Boğaziçi Mehtapları*'nda ise geçmiş zamanlar olarak söz ettiği, kendisinin çocukluk ve ilk gençlik dönemlerinde Doğu-Batı medeniyetlerinin ortak bir yönüne temas eder; “garpta olduğu gibi şarkta da yaşanılmış hayat hikâye edilmez, görülen tabiat tasvir edilmez ve bütün bunların hususiyetleri söyleneceği yerine, sükût ile geçiştirilirdi.” tespitinde bulunur. (BM: 162)

Hisar'ın merkezî roman kişilerinde davranışları, giysileri ve yemek alışkanlıkları ile birer gösterge olma durumu söz konusudur. Bu kişiler medeniyet sorunsalı açısından çoğu kez de arafta kalmış tipler olarak nitelendirilebilir.

2.8. İSTANBUL VE BOĞAZİÇİ MEDENİYETİ KAVRAMLARI

Abdülhak Şinasi, geçmiş zaman yaşantılarında, sanatında, mimarî unsurlarında ve daha pek çok alanında “hususîliğe” ayrı bir önem vermiştir. Yazar, pek çok hususiyetleri bulunan İstanbul'u da yazılarında bir medeniyet olarak göstermiş; hatta İstanbul'un semtlerinden olan Boğaziçi'ni bile bir müstakil medeniyet olarak ele almıştır.

Abdülhak Şinasi'nin eserlerinde başta yazarın kendisi, roman anlatıcıları ve roman kişileri; Yahya Kemal ve Pierre Loti gibi biyografisini yazdığı kişiler olmak üzere pek çok İstanbul âşığının duygu ve düşüncelerine yer verilmiştir. Abdülhak Şinasi soyadı kanunu sonrası, içinde taşıdığı İstanbul tutkusu ile “Hisar” soyadını almıştır. Abdülhak Şinasi'nin eserlerinde şehir tutkusu dolayısıyla İstanbul, Boğaziçi ve Çamlıca mekân unsurları olmanın ötesine geçip yazarın ifadesiyle bir medeniyete dönüşmüştür. Yazar, İstanbul ve Boğaziçi Medeniyeti kavramlarını benimsediği gibi çevresine de benimsetmiştir. Öyle ki Taha Toros, yazarı “yakın tarihimizin derinliklerindeki Boğaziçi uygarlığının tanıtıcısı olan Abdülhak Şinasi Hisar” olarak niteler. (Toros, 1983b: 11) Tanpınar, Abdülhak Şinasi'nin “Boğaziçi Medeniyeti” kavramı ile, yeni kıymet hükümleri aramağa götüren bir terkihi anlatmak istediğini belirtir. (Tanpınar, 2000: 430)

İstanbul âşıklarından bir diğer isim Yahya Kemal de medeniyet kavramı ve İstanbul'un medeniyete katkıları üzerinde fikir ileri süren yazarlardandır. Yahya Kemal, “*Çamlar Altında Musahabe I*”de kumral saçlı bir gence, İstanbul'un fethinin Türk tarihi ve medeniyeti açısından ne büyük bir merhale olduğunu anlattırır.²⁹

²⁹ Şehzade Fatih'in mühtedi nedimi metin bir müslüman olan, lâkin hiç sofı olmayan Zağanos Mehmed Paşa, Şehzade Fatih'e, kaybolduğu bir Trakya avında “ilahlar toprağının mebus vârisi” olduğunu haber veren Delos Adası mabedi Apollo'nun kahini Calchas'ın kehanetini daima hatırlatmış. Akdeniz kıyılarındaki ilahî hayat ve medeniyet Kayser Konstantin'den beridir sekiz asırlık bir ateh devri yaşamaktadır. Fetihden sonra rahipler İtalya'ya dağılırken sanatçılar ve ilim adamları muhtediler olarak İstanbul'da kalmıştır. Fatih devrine kadar Türk ülkesinde ulûm yok gibidir. Bu muhtediler bir zamanlar Arapların Arapçaya naklettikleri bütün Yunanî ulûmu Türkçeye çevirirler. O zaman çetrefil, dar bir lisan olan Türkçe, bu ilimlerin çevrilmesi sayesinde güzelleşir, genişler, zenginleşir. Türklerin Acem ve Arap'la bir arada yaşadıkları zamandan kalma birçok kelimeler silinir. Türkçe saf bir lisan olur. Artık medeniyetin mıknaatı İstanbul'dur. Türklerin ledünnî Asya kafasından kurtularak tahlilî ve terkihi bir kuvvete sahip oldukları bu devre intibah devri derler.

Hisar, eserlerinde Boğaziçi ve İstanbul için “medeniyet” tanımlamasını kullanırken, bu sözle Osmanlı tebaasını oluşturan tüm milletleri, dinleri ve kültürler mozağini de kastetmektedir. Ziya Gökalp’e dayandırılan kültürün millî, medeniyetin milletlerarası olduğu görüşünün yaygınlığına rağmen söz konusu iki kavramın gerek Batı’da gerek Doğu’da mutlak tanımlarının ve ayrımının yapılamadığı, Cemil Meriç’in tespitleriyle kültür kelimesinin yüz altmış bir tarifinin yapılmış olması, bazı aydınların kültür dediğine bazılarının medeniyet diyebilmesi; Sezai Karakoç’un medeniyet-kültür ayrımını yapay bulması; Nurettin Topçu’nun kültürü ahlak, medeniyet ve teknoloji olarak kabul etmesi; Spengler’in, kültürün donmuş şekline medeniyet demesi (Mülayim, 2012: 551-570) dikkate alındığında Hisar’ın medeniyet kavramını İstanbul’un ve Boğaziçi’nin mimarîsi, tabiatı ve yaşantısı için kullanması, medeniyet-kültür ayrımına gitmemesi daha anlaşılır olmaktadır.³⁰ Ziya Gökalp, harsı/kültürü halka; tehzibi /medeniyeti ise aydın sınıfına ait gösterirken Abdülhak Şinasi böyle bir ayrıma gitmez; bununla birlikte yazarın medeniyet olarak gösterdiği Boğaziçi ve İstanbul’un da bir yönü ile devlet idarecilerinin ve aydın kesiminin yaşadığı yönetim merkezi olduğu gözden uzak tutulmamalıdır.

Kumral saçlı genç, mantık dehâsıyla bu uyanışı en ziyade temin eden şeyin, Türklerin hürriyet üzerinde müesses dinleri, İslam olduğunu ilave eder. Barbarlık yüzünden dağınık bir ırk hâlinde yaşayan Türkler, geniş bir toprak üzerinde pek az farklı lehçelerle konuşulur bir lisana malik, tarihleri bürüyen bir millet olurlar. Sultan Cam’den sonra genişleyen Türk ülkesi, Şark’ın eski milletleri, Rumlar, Balkan İslavları, lisanları, an’aneleri, millî nurlarıyla hep erirler. Türk medeniyetini tesis ederler. (Beyatlı, 1996: 69-76)

³⁰ Medeniyet tanımlamasında karşımıza çıkan durum Sosyal Bilimlerin estetikle iç içe olduğu diğer pek çok alanında da söz konusu olmaktadır. Edebiyatın kendisinin bir dalı sayıldığı “sanat” kavramı için de ne kadar filozof, sosyolog, psikolog, estet hatta ne kadar sanatkâr varsa o kadar farklı tanımlamalar yapılabileceği; mevcut ve birbirini tamamlayan bazen de birbirleriyle çelişen pek çok “sanat” tanımlaması dikkate alındığında rahatlıkla söylenebilmektedir. (Okay, 1998: 17, 18)

Hisar, eserlerinde Osmanlı Devleti'nin medeniyet, siyaset, sanat merkezi ve aynı zamanda başkenti olan İstanbul'u âdeta Osmanlı'nın kalbi gibi ele almaktadır. Hisar, yalıları, köşkleri ve seçkin semt kültürüyle Boğaziçi'ni de İstanbul'un kalbi gibi görmüştür.

Proust, tek gerçek yolculuğun aynı gözlerle yüz değişik ülkeyi dolaşmak değil, aynı ülkeyi yüz değişik gözle görebilmek olduğunu söyler. Hisar'ın İstanbul'u, Boğaziçi'ni, Çamlıca'yı romanlarında, anı/denemelerinde, biyografik eserlerinde tekrar tekrar ve ahenk içindeki rengârenk yaşantıları ile anlatması Proust'un sözünü ettiği türden gerçek yolculuklardandır. Hatta denilebilir ki Abdülhak Şinasi, *Boğaziçi Mehtapları* (1942), *Boğaziçi Yalıları* (1954), *Geçmiş Zaman Köşkleri* (1956), *Geçmiş Zaman Fıkraları* (1958) , *İstanbul ve Pierre Loti* (1958) adlı eserlerini âdeta İstanbul ve Boğaziçi medeniyeti kavramını açıklamak üzere kaleme almıştır.

2.8.1. İstanbul Medeniyeti

Abdülhak Şinasi'nin bir medeniyet değerinde gördüğü İstanbul'u eserlerinde yaşatması, edebiyatın hayata etkisi bağlamında da dikkat çekmektedir. Taha Toros, günün birinde Doğu illerimizin kırsal köylerinden birinde öğretmenlik yapan bir genç kızın Abdülhak Şinasi'nin *Boğaziçi Mehtapları* adlı anı/denemelerini okuduktan sonra, okuduklarının tesiriyle yaz tatilinde İstanbul'a gelmek ve yazarla tanışmak istediğini ve bu arzusunu yazdığı bir mektupla Hisar'a bildirdiğini belirtir. Bu genç öğretmen bir ay sonra Hisar'a bir fotoğraf gönderir. Fotoğrafta genç kadın iskemleye kurulmuş upuzun sicim bıyıklı kocasının arkasında, ürkek durmaktadır. Evlendiğini ve eşinin kendisinin İstanbul'a gitmesine müsaade etmediğini belirten genç öğretmen, İstanbul'u ve romancıyı ömrü boyunca göremeyeceğini üzüntüyle söylemektedir. (Toros, 1983d: 11)

Hususîlikleri itibariyle İstanbul'u bir medeniyet değerinde gören Hisar'ın romanlarında yer alan İstanbul âşıklarının başında *Fahim Bey ve Biz* romanının, içinde büyüttüğü aşk ile “zira bütün dünyada ölmeden görülmek için neden Napoli'yi intihap etmeli? Bizim İstanbul, meselâ, bu şehirden elbette kat kat daha güzeldir.” diyen merkezî kişisi Fahim Bey gelir. (FBB: 43)

Anlatıcı içirse İstanbul, bir “medeniyet” ve “ihtişamlı mazi” demektir; “evliyaya benzer bir akraba” gibidir. “Her tepesinde bir cami yükselmekte” olan İstanbul, insana iki temel duygu olarak “tabiat ve tarihi” kazandırmaktadır ve yazarın mistik yaklaşımıyla bu iki unsur Hisar için sonuçta İstanbul demektir:

“İstanbul o kadar güzel ve öyle müessirdi ki onu, bir ömür boyunca, bir sevgili gibi tatmamağa imkân yoktur. İstanbul'un öyle esrarlı bir nur ile aydınlık günleri olur ki bunlarda sanki bir güzellik haznesinin bütün gizli mucizeleri mahfazalarından soyunarak, hayran gözlerimiz karşısında gösterişli bir geçit resmi yapıyor sanılır. Her tarafımızı hisli, canlı bir ziya sarar. Mavi gök bu çıplaklığı hususî bir fanus gibi kaplar. Bu tabîî sükûn içinde semavî bir lezzet bizi güzelliklerin menbalarına çıkarmış gibi olur. Seyrine doyulmaz bu manzara insana bir musiki tesiri yapar. Paganizmden ruhumuza sızmış hislerle hayvanî-ilâhî bir hayat aşkına dalarız. Bu heybetli güzellik kendine çarpmış gibi ruh gafletinden uyanır. Sanki biraz güneş içmiş gibi sendeleriz ve biraz ilâhlaştığımızı duyarız.

İstanbul'un öyle tılsımlı geceleri olur ki bunlar bizi sessizce bir şefkat gibi sararak ruhumuzun bütün bağlarını, kördüğümelerini çözer, bütün zehirlerini eritir. Bizi hafifletir, mânevîleştirir, yeryüzünden ayırıp bir efsane âlemine götürür.” (FBB: 85-87)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanının anlatıcısı, çocukluğunun İstanbul'unu bin bir hususiyeti olan bir şehir olarak hatırlamaktadır. O zamanlarda ramazanlar “bereket ve âdeta tatil mevsimi” sayılmaktadır. “İkindi sularından iftar vaktine yakın bir zamana kadar sofı zarafetine göre gezinmek için en muteber yer Beyazıt Camii avlusunda ve bütün önündeki meydanda kurulan ramazaniyelik” sergisi ile

İstanbul’da “küçük peykeli zarif dükkâncılarda yerli bazı sanayi mahsulleriyle çoğu Arabistanlı ve âdeta dini eşyalar, (...) yenilir ve içilir şeyler ve bilhassa baharat” satılmaktadır.

İstanbul’un çarşı pazarlarında imparatorluğun bir göstergesi olarak “yerli Asyalı ve Afrikalı, Müslüman tebaa” ile maneviyat ikliminde bir yaşam sürdürülmekte; “herkesin birbirinin sükûtuna hürmet ettiği ve bir parça yüksek bir sesle konuşmanın nezaketsizlik sayılacağı bu sıralarda” deli enişte Hacı Vamık Bey, âdeta “bu İslam dünyasının tatlı meyvelerini toplar ve güzel çiçeklerini koklar gibi” dolaşmakta, hayatından lezzet duymaktadır. (ÇE: 44)

Hisar’ın, romanlarında İstanbul’u bir medeniyet olarak göstermesinin gerekçelerinden birisi, İstanbul’un ancak “kemale ermiş kişilerin” ve “mütehassısların” anlayabileceği bir yemek kültürü zenginliğine ulaşmış olmasıdır. Hacı Vamık Bey’e göre İstanbul’da “ehlihibre” denilen bir bilirkşi zümresi, mürekkep yalamış aydın kesim teşekkül etmiştir. Bunlar “her pişirilen şeyin icabatını bilen ve takdir eden” tiryakilerdir ve konaklardaki mutfaklar birer “âlâ aşçılık mektebi” gibi usta-çırak devamlılığıyla işlemektedir. (ÇE: 65, 66) İstanbul’daki yemek kültürü, Osmanlı Devleti’ni oluşturan “muhtelif unsurlarıyla bütün bir memleketi, bir sofraya etrafında” toplamış olmaktadır:

“Filhakika meselâ uskumru dolması denir denmez, bunu emsalsiz bir surette yapmasını bilen Ermeniler hatıra gelir, Çerkez tavuğu, Tatar böreği, Arnavut peyniri demez miyiz? Şam baklavası, Bağdat tatlısı, bize hep birer vatan parçasını hatırlatmaz mı?” (ÇE: 69)

Hacı Vamık Bey, İstanbul’u tanrının ihsanına uğramış bir ayrıcalıklı şehir olarak görür; İstanbul’un denizlerindeki balıkların ve şehirde imal edilen eşyaların başka şehirlerdekilere tatça ve kıymetçe üstün olduğuna inanır; İstanbul’un meşhur olmuş yiyeceklerin isimlerini de “bir nevi ders veya şiir okuma veya onun edasıyla”

sıralar:

“Yedikule'nin marulu, Langa'nın salatalığı, Bayrampaşa'nın enginarı, Çukurçeşme'nin turşusu, Vefa'nın bozası, Eyüp'ün kebabı, yine Eyüp'ün kaymağı, Karaköy'ün poğaçası, Çengelköy'ün ayvası, şeftalisi, vişnesi, Arnavutköy'ün çileği, yine Arnavutköy'ün midyesi, Göksu'nun mısırı, Kanlıca'nın, Evliya Çelebi'nin bile methettiği yoğurdu, Çubuklu'nun suyu, Beykoz'un paçası, yine Beykoz'un gözlemesi, yine Beykoz'un Sırmakeş ve Karakulak suları, Kavak'ın inciri, Büyükkada'nın barbunyası, yine Büyükkada'nın ıstakozu, Alemdağı'nın Taşdelen suyu!

Bunlara meşhur dükkânların mamulâtını da ilâve etmek lâzımdı: Recep'in muhallebisi, Hacı Bekir'in rahat lokumu ve akidesi, Hasanpaşa fırınının simidi!” (ÇE: 70)

Anlatıcıya göre, zaman içinde değişikliklere uğramakta olan İstanbul, aynı zaman diliminde, şehrin içerisinden veya Marmara denizinden seyredilmesi yönüyle başka başka görünmektedir. Denizden seyredilen İstanbul'da tepelerdeki mahalleler bir ufuk teşkil etmekte; Boğaziçi bir firuze gibi, madenî bir cilâ ile parıldamakta; şehrin azametli manzarasının bütünlüğü tekmil ihtişamıyla görülmektedir. Şehrin camileri ufalmış, minareleri incelmış, büyük binaları küçülmüş gözükmektedir. “Marmara'nın genişlediği noktada, dünyanın en güzel yerlerinden biri olan Sarayburnu, suyun kenarında, ağaçlarının, kubbelerinin, kulesinin ve damlarının altında” toplanmaktadır. “Boğaziçi'nin bir kısmı, Yıldız ve Kuruçeşme'nin yeşil korularıyla, yukarı doğru” süzülmekte; solda, İstanbul, daralıp inceleşerek, Florya'ya doğru uzanıp tâ uzaklarda bir maviliğe dönmektedir. Anlatıcı, çocukluğunda Çamlıca tepesinden bakılınca “eteklerinde mavi denizin dinlendiği ve üstünde sessizliğin tıttığı İstanbul, asırlardan beri değişmemiş görünen tarihî bir büyüklük içinde itikafa çekilmiş gibi, esatirî ve baş döndürücü, gönül kamaştırıcı bir güzellikle” heybetli gözükmektedir.

İstanbul yalnızca doğası, yapıları ve insanlarıyla güzel bir şehir değildir.

Şehrin maddî unsurlarını oluşturan İstanbul manzarası aynı zamanda “sanki maddî olarak görülüyor da, ancak havanın içine aksetmiş manevî bir şekline bakılıyormuş kadar esirî şeffaf ve uçucu bir nur içinde” âdeta yüzmekte; yâd edilen “zamanların maneviliğine” bürünmektedir. (ÇE: 76, 77)

Hisar’ın eserlerinde Osmanlı’nın idare ve kültür merkezi olan İstanbul, yazarın estetiğinden kaynaklanan şehir tutkusu dolayısıyla bir müstakil medeniyet değerinde gösterilmiştir. Kendisine has ve bir o kadar millî olan İstanbul, Hisar için Doğu medeniyeti, Osmanlı ve kendisinin cennet zamanları, bütün bir geçmiş zaman demektir.

2.8.2. Boğaziçi Medeniyeti

İstanbul’un fethinden sonra aldığı şekliyle Boğaziçi, İstanbul’dan ayrı, kendi çerçevesi içinde, yalnız kendine benzeyen iki sahil boyunca hem parça parça hem de yekpare bir mıntıkadır.

İslam Ansiklopedisi’nde Boğaziçi’nin tarihi, semtleri ve şehir yazarları hakkında özetle şu bilgilere yer verilir: Tarihte “Bosphorus, Halic-i bahr-i rûm, Halic-i bahr-i siyah, Halic-i Konstantiniye, İskender boğazı, İstanbul boğazı ve boğaz” gibi isimlerle anılmıştır. Pek çok mitoloji ve efsaneye konu olan Boğaziçi’nin her iki sahilinin de imarı, kalabalıklaşması ve güzelleşmesi Fatih devriyle başlar. Boğaz’daki Rumelihisarı adı da Fatih’in burada yaptırdığı hisardan gelir.

Boğaz boyunca yer alan belli başlı semtler ve yerler “Tophane, Salıpazarı, Fındıklı, Kabataş, Dolmabahçe, Beşiktaş, Kuruçeşme, Arnavutköyü, Bebek, Balta Limanı, Boyacıköyü, Emirgan, İstinye, Yeniköy, Tarabya, Kireçburnu, Kefeliköy, Büyükdere, Sarıyer, Rumelikavağı, Anadolu kavağı, Söğütözü, Beykoz, Paşabahçe, Çubuklu, Kanlıca, Anadolu, Vanıköy, Çengelköy, Beylerbeyi, Kuzguncuk ve Yuşa

Tepesi”dir.

Tarih içinde Boğaziçi’nin vücut bulmasında sayfiyelerin yanında sahilde ve içerlerde yer alan balıkçılığın, çiftçiliğin ve diğer uğraşların da katkısı olmuştur. Tek bir âlem vücuda getirdikleri hâlde Boğaziçi’ndeki tarihî yerleşim yerlerinin her birinin ayrı bir havası ve hüviyeti vardır. Mehtap ve musiki şehrâyni, eşsiz tabiat güzellikleriyle Boğaziçi, tarih boyunca sanatın ve edebiyatın gündeminde olmuştur.

Nev’i-zâde Ataî (17. yüzyıl) Şair Fennî (12. yüzyıl) Sacidî, Tıflî, Rahmî, Nedim; Tanzimat sonrasında Nabizâde Nazım, Halit Ziya, Mehmed Rauf, Hüseyin Rahmi, Halide Edip, Yakup Kadri, Ahmet Rasim, Safveti Ziya, Ruşen Eşref ve “duygulu bir insan için, bu emsalsiz âlemin ne bitmez tükenmez bir tehassüs kaynağı olduğunu göstermiş, bir zaman, adâbı, erkânı, musikisi ve zerafeti ile başlı başına bir Boğaziçi medeniyeti bulunduğunu ortaya koymuş” olan Abdülhak Şinasi Hisar, Boğaziçi’ni şiir ve yazılarına konu edinen isimlerdendir. (MEBİA C II: 666-695)

“*Boğaziçi’nin Gizli Tarihi*” başlıklı yazısında Hikmet Dizdaroğlu, Abdülhak Şinasi’nin *Boğaziçi Yalıları* ve *Geçmiş Zaman Köşkleri* eserlerinin dışında Boğaziçi üzerine kitap yazmış isimlerden Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey’in *Bir Zamanlar İstanbul*, İhtifalci Ziya’nın *İstanbul ve Boğaziçi*, Ruşen Eşref Ünaydın’ın *Boğaziçi Yakından*, Haluk Y. Şehsuvaroğlu’nun *Asırlar Boyunca İstanbul* adlı eserlerinde, İstanbul ve Boğaziçi’nin dıştan görüldüğünü; görünüm ve izlenimlerin ön sıraya alındığını; insan-doğa kaynaşmasının dikkate alınmadığını; yalı ve köşklereki yaşamı ve insanları çevre ile özdeşleştirerek, içtekileri dışa taşıyarak o görkemli yapılara canlılık katmayı düşünmediklerini savunur. (Dizdaroğlu, 1981: 437)

Hisar’ın Boğaziçi yazılarına hayranlık duyan isimlerden Taha Toros, “Onun

bazı satırlarında, vatan aşkı da vardır. Doğu ve Batı kombinezonunun düşünce ve yaşantısını da Hisar'ın kitaplarında bulabilirsiniz” tespitlerinde bulunur; Hisar'ın eserlerindeki Boğaziçi tasvirleri karşısında duygulanır. Toros, bu yazıları sadece bireysel izlenimler olarak görmez. Bu, “Boğaziçi medeniyetinin tarih olmuş yapraklarını” okudukça “millî geçmişimizin maddî ve manevî varlığını” yaşar gibi olduğunu belirtir. (Toros, 1983b: 11)

Boğaziçi Mehtapları'nda Boğaziçi'nde mevsimlerin, göçleri dolayısıyla insanların zamanlarını yalılarda veya köşklerde geçireceklerini tayin eden en temel etken olduğu belirtilir. Yazara göre kâh gülüşüklerinin kâh ağlaştıklarının duyulduğu Boğaziçi yalılarının birer yavrusu gibi duran kayıkları ve sandalları vardır. Şirket vapurları, Boğaz'ın seyrine mahsus seyyar salonlara benzemekte; beş altı çifte gedikli Pazar kayıkları, yandan çarklı çatanalar badi badi römorkörler, yelkenliler ve başkaları; kendilerine mahsus şiveler ve seslerle haykıran balıkçılar, mısır satanlar, dondurmacılar; ikindi vaktinde gezintiye çıkan hanımlar ve beyler... Boğaziçi medeniyetinin birer parçasıdır. (BM: 9-10)

Hisar, Boğaziçi medeniyeti bahsinde, Boğaziçi'nin doğasının yanı sıra deniz ulaşım araçlarını; farklı millet, sınıf ve mesleklerden insanların; gezinti yerlerini, yollarını, yapılarını, dinî yaşantılarını, gece eğlencelerini, balıkçıların, artık hususî anlamlar kazanmış olan terimlerini, harem ve selamlık eski saraylarını, âdetlerini ve mevsimlerini, o zamanki millî kültürü yaşayan gayrimüslimlerini, Müslüman turistlerini, etnik unsurlarını, estetik değerlerini, duyarlıklarını, duygularını ve itikatlarını tasvir eder. (BM: 9-16)

Hisar'ın *Boğaziçi Mehtapları* adlı anı/deneme kitabının ilk yazısının başlığı da “*Boğaziçi Medeniyeti*”dir. Hisar, yazısının başında medeniyet kavramını hususî

âdetler, zevkler ve büsbütün hususî bir âlem anlamlarında kullanır. Boğaziçi'nin kendisine has tabiatını da medeniyet kavramının kapsamına dâhil eden Hisar, Boğaziçi medeniyetinin “birçok kısımlarıyla eş bulunduğu İstanbul medeniyetinden bile ayrı, hususi bir medeniyet” olduğunu ileri sürer. Hisar için Boğaziçi medeniyeti “bir telakki ve itikat denizi”; “terkibine su, mehtap, bülbül sesi ve saz karışan”, “bir musiki gibi gelen ve kendilerini bir hava gibi saran”, “dünyevi olduğu kadar uhrevî”, “şifahi kültüre dayanan”, “ruh ve maddenin birleşik âlemi”; “uzun yıllar ve tesadüfler neticesinde teşekkül etmiş nazik bir şiir medeniyetidir. (BM: 15-16)

Abdülhak Şinasi'ye göre Bizans imparatorluğu zamanında, bugünkü anlamıyla bir Boğaziçi'nden söz edilemez; Boğaziçi, hâlis bir Türk eseridir. Boğaziçi adının anlamı, ruhu ve tadı zamanla kıvamını bulmuştur. Bu ad, Türk milletinin büsbütün yeni bir medeniyet sahası manasını almıştır. Boğaziçi mekân unsurları ile olduğu kadar insanı ile de yerli ve millî olmuştur. Boğaziçili bir hanımın “üstündeki kadife ve atlas feracesi, içindeki hırkası ve entarisi, başına ve yüzüne taktığı yaşmak, giydiği hotoz, üstündeki oyalar... hülâsa nesi varsa hepsi millî ve mahallî” eşyalardır. (BM: 50-51)

Hisar, Venedik gondollarıyla karşılaştırdığı ve daha makul daha cesur daha hafif ve daha zarif bulduğu İstanbul kayık ve sandallarının da hususiyetleri bulunan İstanbul yalıları gibi âdeti “Boğaziçi Medeniyetinin birer icmali, birer hülasası” olduklarını belirtir. (BM: 58, 59)

Yazar, Boğaziçi medeniyetinin mimarî unsurlarını da, musikisi ve hanende sesleri gibi “millî, kıymetli ve havai” bulur; hanende seslerinin teşkil ettiği ince ve nazlı vatan havasının korunması için gönüllerden bir dua yükseldiğini duyar. (BM: 91)

Hisar, *Boğaziçi Yalıları*'nda Boğaziçi medeniyetinin millî vasfını sık sık vurgular; “*Boğaziçi Kayıkları*” bahsinde o zamanlarda, milletin medenî rûştünün, millî terbiyesinin ve nezaketinin fevkaladeliğinin bu gecelerin millî çehresi sayesinde birçok nahoş duruma kendiliğinden mani olduğunu; böylece o millî saz konserlerinin sorunsuz icra edildiğini söyler. (BY: 22)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanının anlatıcısı için de doğa güzellikleri, tarihî dokusu ve yaşantıları ile Boğaziçi'nin ayrı bir önemi ve anlamı vardır. Boğaziçi'nin mavi havası, içilen bir lezzetli su gibidir; Çamlıca'nın havası koklanan bir çiçek ve bir buhurdandan yükselen kutsî kokular gibi tesirli ve titrektir. (ÇE: 26)

Yazarlık yeteneği ile donanımlı olan Hisar, başkalarının sıradan bir eşya diyerek geçebileceği bir kibrit kutusunu, bir bastonu üslûp dehasıyla birer şahesere dönüştürebilirken kendisi için İstanbul'un en güzide mekânı sayılan Boğaziçi'ni bir medeniyete dönüştürmesi ve bu görüşünü benimsetmesi, duygularını okura geçirebilmesi güç olmamaktadır.

2.8.3. Semtler ve Mahalleler

Doğası ve Eğlenceleriyle Çamlıca

Hisar'ın eserlerinde İstanbul'un en çok bahsi geçen ve ayrı bir önem verilen semti Çamlıca'dır.

Hisar, çocukluk anılarına yer verdiği *Geçmiş Zaman Köşkleri*'nde Çamlıca'yı yepyeni bir muhit, ilk defa duyulan bir aşk ve bir iklim olarak anlatır. İhtişamlı tabiatı ve geniş manzaralarıyla Çamlıca, baharın içinden sivrilen biraz tozlu bir tepedir. Çamlıca, gözleri ve ruhları kamaştırır, Hisar'da panteist bir ruha yol açar, ona tabiatın kudretini duyurur. (GZK: 45, 46)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanının anlatıcısı, Çamlıca'nın etrafına dağılmış

semt, mahalle, set, sokak, geçit ve ke başı isimlerinin bir stat tarafından verildiği hissine kapılır. Bu isimler insana, detâ orada yaşıma sevgisini aşılayan ve gençlik zamanlarının aşkını hatırlatan büyülü kelimelerdir:

“tede 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 yaşıyabilseydim!’ diyen bir tahassre dalar.” (E: 25)

Anlatıcıya göre Çamlıca, ecneb yatakları olan Büyükada ve Tarabya’nın aksine, Osmanlı’nın ihtişamının son demlerini yaşamaya devam eden “tamamen milli” Türk ve Müslüman bir semttir.

amlıca, bir zamanlar am ve fıstık ağaçları ile dolu koruluklar, altında huşu ile dolaşılan uğultulu ve engin kokular saçan ağaçlar, itilaya benzer aşkı duyanların cazibesine kapıldıkları yüksek bir tepe, Büyükada gibi aşka mevkuf bir semt, her İstanbullunun onda mutlaka bir gönül hatırası bulunan bir yerdir. (E: 27)

Anlatıcı, şimdilerde inhitat devrini yaşıadığı söylenen Çamlıca’nın asıl civcivli zamanının Sultan Aziz devri olduğunu, yaşlı kadınlardan rivayet eder. Hisar, roman boyunca Çamlıca’yı zengin imajlarla tasvir eder. “Ltif, hafif, bahar havası” bulunan Çamlıca, “pembe hotozları altında saçları ağarmağa başlayan, artık orta yaşlı kadınların hiçbir kıskançlığını celbetmeyen ve genç yaşındakilerince vaktindeki şöhretine şaştıkları” bir eski zaman güzelidir. (E: 8, 26) Çamlıca’nın şöhreti henüz kıvılcımlı külleri arasında yeni snmeye başlamıştır onun muhabbeti hlâ eski zaman adamlarının gönlüne hücum etmektedir:

“Tâ eskiden, Çamlıca demek, hem am, hem fıstık ağaçlarıyla dolu büyük korular demekmiş. İnsanlar burada ulu uğultularını ve engin kokularını duydukları bu yüksek huylu ağaçlar altında huşu ile dolaşırlarmış! Daha, bir itilâya benzeyen aşkı duyanlar bu yüksek tepenin cazibesine

tutularak buraya gelirler ve bu mülhem tepe onlara aşkın ve ebediyetin kudsiyetini öğretmiş gibi burada birbirlerine vefa ve sadakat yeminleri ederlermiş! Sonradan Büyükada'nın olduğu gibi, burası âdeta aşka mevkuf bir yermiş! Bütün İstanbullu'ların Çamlıca'ya ait, mutlaka bir gönül hâtırası olurmuş!" (ÇE: 27)

Anlatıcının çocukluk dönemini mutlu ve bir çiçek gibi neşeli kılan şeylerden bir kısmı, verecekleri teknil lezzetlerle evlerine misafirliğe gittikleri deli eniştesinin köşkü, bu köşkün etrafındaki bahçe ve onun etrafındaki Çamlıca'dır. (ÇE: 71)

Çamlıca'yı güzelleştiren unsurlardan birisi de çiçeklerdir. Çamlıca'da hemen her tarafta "başlı başına tam bir güzellikle açılmış, belki renkleri biraz soluk kır çiçekleri" vardır. "Kekik, ıtır, lâvanta, nane, merzengûş, karabaş, kır menekşesi, yabanî gül rengine ve o büyüklükte açan pembe ve beyaz lâden ve daha sair" kır çiçeklerinden, çam, ıhlamur ve beyaz çiçekli akasya gibi çiçeklerden bir de ağaçlardan gelen kokular kendine mahsus nefis bir Çamlıca kokusuna dönüşürler. Anlatıcıya göre bu kokular, hemen her yandan tabiatın buhurdanından tütüyor gibi duyulmakta; insanın her nefes alışına bir haz vermekte ve içilen kutsî bir şerbet gibi tâ ruha dolmaktadır. (ÇE: 72)

Çamlıca'nın bir de "saatlerini dokuyan" seslerinden kuş sesleri vardır. Bunlar sabahları cıvıldaşan serçelerden, saka kuşlarından, çalılıklardaki karatavuklardan; öten, konan, kalkan ve yine öten çayırkuşlarından, arıkuşlarından, sarıasmalardan, fluryalardan; geceleri tabiatın coşmuş hanendelerine benzeyen büyük, berrak ve billur sesli bülbüllerden ve yine geceleri bazan bir damlacık sesi son derece içlenmiş tabiatın gönlünde toplanarak gecenin içine damlayan bir hıçkırık gibi duyulan ishak kuşlarından gelmektedir.

Hisar, Çamlıca'yı beş duyumuza da hitap eden güzellikleriyle tasvir etmeye devam eder. Çamlıca'nın "şiiirini dokuyan" tatlarıyla yemekler ve diğer yiyecekleri;

dokunuşlarıyla rüzgârları, kokularıyla çiçekleri ve sesleriyle canlı varlıklarından başka bir de mavi ve yeşil renkleriyle tabiat harikası manzaraları bulunmaktadır:

“Göğün ve denizin gözleri ve ruhu alabildiğine çeken mavilikleri, bir de, tabiatın kabaran bir zümrüt denizi gibi her taraftan taşan yeşillikleri! Zira tabiatı hep yeşil görmek adetimizdir. Halbuki, dikkat etsek, onun muhtelif yeşilleri arasında da, sair bütün renklerin kendi aralarında olduğu kadar farklar vardır.

Gelincikler, ötede beride, küçücük kırmızı şemsiyelerini açarlar ve -etrafındaki bütün renkleri silen kan rengi o kadar kuvvetlidir ki- bunlar, birleşen birer alev damlası gibi, sarımtırak bir tarlayı uzaktan kıpkızıl gösterir, kana boyarlardı.” (ÇE: 74)

Çamlıca’nın hafif rüzgârları âdetâ ağaçları, evleri ve insanları okşamak için esmektedir. Çamlıca’nın sesleri gibi “kendisine mahsus geniş havaların uğultusu içinde yüksek ve belki hiç bozulmamış” sessizliği de ayrı bir güzellik kaynağıdır:

“Ve bu sükût böcek sesleriyle bozulmaz da sanki ancak parıldar. Bütün bu uğultular bir sükût mayası içine avlanmış ve orada eritilmiş gibidir. İnsan bu sessizliğe erdikçe iyileştiğini ve yükseldiğini duyar. Eski zaman gönüllerinin hudutsuz ferahlığı kendisini sarar. Bütün teferruatıyla, kırılacak gibi ince ve kıymetli görülen uzak şehrin dağınık güzelliklerinden hiçbir ses çıkmaz. Bir nevi ebediyet sükûtu açılır, yayılır ve bazan da bizim için bir şefkat ve merhamet duyuyor sanılır. Tekmil bu manzaranın sustuğu duyulur. Bu, büyük bir sükûttur!” (ÇE: 75)

Anlatıcının çocukluğunda Çamlıca’da gece, yemek saatlerinde, yollarda kimseler kalmamakta; herkes yanmış lambaların etrafına toplanmakta ve bütün sesler susmakta; bütün yollar gûya sahipleri tarafından terk edilmiş bir şehrin kendi hâllerine bırakılmış yollarına dönmekte; üstlerinde tüten sükût gönüllere sinmekte; birçok kapıların önlerinde lambalar yanmakta; köşkların ayrı binalardaki mutfaklarından, bahçeler içinden, alt kapılardan köşklere yemek taşınmakta ve her şey artık uyumak için, uysal hayvanlar gibi, karanlığa bürünüp gömülmektedir. (ÇE: 78, 79)

Çamlıca'nın güneşli günleri ve aylı geceleriyle mutlu olan insanların arada sırada edindikleri bir âdet de Beyoğlu gecelerinin içkisini tatmaktır:

“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 değiştirici ve güldürücü aynalarıyla- Palais de Cristal kafe şantanı ve karşısında, şimdi, kırmızı Saint-Antoine kilisesinin olduğu yerde Konkordia tiyatrosu vardı. Halep çarşısından itibaren Taksim'e kadar nispeten daha tenha ve karanlık bir mıntaka başlar ve ortasında büyük ağacı ve bunun yanındaki Hamidiye çeşmesiyle küçücük Taksim meydanı geçildikten sonra, seyrek ve hafif ışıkların yarı gösterdiği babayani ve karanlıkça bir yol Şişli'ye kadar uzardı.” (ÇE: 88)

Diğer Semtler ve Mahalleler

Hisar, anı/denemelerinden *Geçmiş Zaman Köşkleri*'nde İstanbul'un semtleri ile bazı akrabaları arasında meşrep ve talih yönlerinden bir uyum bulur; Rumelihisarı'nı annesinin zevki için her şeyden istifade ederek oraya çekilen babasına, Büyükada'yı meşrebi alafranga olan büyükbabasına, Eyüp'ü içli neylerin inlediği Bahariye Mevlevîhanesine yakıştırır. Bu semtlerin içindeki insanları o semtlerin mahsulleri gibi görür. Saydığı yakınlarının evlerinin manalarını semtlerinden aldığını, bu evlerde tüten maneviyatın, içlerinde yaşayanların ruhlarından sızdığına inanır. (GZK: 41)

Hisar'a göre İstanbul'un bazı semtlerinin hususî kokuları vardır. Rumelihisarı deniz, Büyükada çam, Bahriye tuğla harmanı; Çamlıca kekik, okaliptüs, çam, lavanta ve merzengüş... taze bir ot kokar. (GZK: 46)

İstanbul ve Pierre Loti'de anlatılanlara göre ise Hasköy, o zamanlar bilhassa Yahudilerin oturduğu bir mahalledir. Bu mahallede eğlenilen pek çok kahvehanenin yanında birçok gizli meyhaneler de bulunmaktadır. (İPL: 43-45)

Abdülhak Şinasi, Çamlıca için yaptığı gibi İstanbul'un diğer semt ve mahallelerinin de güzellik ve hususîliklerine pek çok vesileyle dikkat çekmiştir. *Fahim Bey ve Biz* romanında anlatıcı, Galata semtini çamuruyla; Sarayburnu'nu ise İstanbul'un asıl çehresinin hususî hatlarını teşkil etmesi münasebetiyle anmıştır. (FBB: 55, 87)

Hisar'ın eserlerinde eğlenceleriyle tasvir edilen semtlerden birisi de Beyoğlu'dur. *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanında geçmiş zamanların Beyoğlu semti kahvehaneleri, lokantaları, çayhaneleri, gazinoları ve tiyatroları ile “bir yandan tatbikinden hoşlandıkları nazik bir teşrifatın hüküm sürdüğü, bir yandan da bir Garp zarafetinin moda olduğu, bazı mühim haberlerin duyulduğu ve hülâsa şehrin tarihinin biraz sezildiği yerlerden” biri olarak anılmaktadır. (ÇE: 89)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanının anlatıcısı, çocukluğunda İstanbul'un nispeten serbest yerlerinden biri olan Büyükkada'nın en şık, en alafranga yerlerinden birisinin Nizam Caddesi olduğunu; bu cadde üstünde, sahiplerinin isimleri o devirde ağızlardan düşmeyen ve gazetelerden eksik olmayan yerli ve yabancı birçok zenginlerin küçük, büyük bahçeler içinde ve birbirinden süslü, daha gösterişli köşklerinin sıralandığını belirtir. (ANB: 7)

Anlatıcıya göre çocukluk döneminde İstanbul'un mahalleleri bile hatır ve gönül sayar gibidir; adalarsa âdeta teşrifat sırasıyla dizilmiştir. (ANB: 11)

Anlatıcı, İstanbul'un; daha alaturka olanlarının dadandığı birtakım Çerkez köylerini, daha alafranga olanların gittikleri Polonezköy'ü ve balık tutmak bahanesiyle gidilen İzmit civarındaki birtakım Rum köylerini de vaktiyle “İstanbul'un keyif ve şehvet meraklılarının bildikleri ve gizlice gittikleri uzak ve dağınık eğlence mahalleleri” Küçüksu, Göksu, Kalender ve Çubuklu gibi

Boğaziçi'nin belli başlı ince saz ve mesire yerleri olarak hatırlar. (ANB: 26)

Abdülhak Şinasi, romanlarında ve diğer eserlerinde İstanbul'un Çamlıca, Beyoğlu, Galata, Büyükkada, Tarabya, Çerkezköy, Polonezköy, Göksu, Kalender, Çubuklu, Rumelihisarı, Eyüp, Bahriye, Hasköy gibi tarihî semt ve mahallelere iklimleri, doğa güzellikleri, eğlenceleri, yaşantıları bakımından yer vermiş olur.

2.8.4. Gayrimüslimler

Abdülhak Şinasi'nin eserlerinde Osmanlı tebaasından olan gayrimüslimler, daha çok ekonomik ve sosyal yaşantıdaki tüccar, tefeci, emlak simsarı, bürokrat gibi konumları veya oyun arkadaşı, yalı-köşk sahibi olmaları itibarı ile kendilerine yer bulmuşlardır.

Geçmiş Zaman Fıkraları'nda III. Selim'in Boğaziçi'nin daha ziyade güzelleştiği kendi devrinde, zarif bir saltanat kayığı ile sahillerde gezinirken yanında bulunan ve yalıları kaydetmekle görevli olan kişiye, onların kime ait olduğunu sorması; aldığı cevap üzerine tebaadan Rum, Ermeni ve Yahudilere ait bulunan bu yalıların sahipleri için de Padişah'ın ayrıca bir hayır duasında bulunduğu rivayet edilir. (GZF: 18)

Boğaziçi Mehtapları'nda Boğaziçi medeniyetinin bir unsuru olarak kendilerinden söz edilen gayrimüslimlerin o zamanki hayatın an'anelerine, zevklerine, medeniyetine iştirak etmekte oldukları belirtilir. Büyük Ermeni ailelerinin tamamen alaturka yalılarında ailenin genç bireyleri ortak millî hayata iştirak etmektedirler. Hisar, bir karşılaştırma yapar ve çocukluğundaki Hristiyan yalılarında tertip olunan saz âlemleriyle, Müslüman olmayanların şimdikinden daha ziyade millî kültürümüzün tesiri altında olduklarını savunur. (BM: 14)

Abdülhak Şinasi, çocukluğunda içlerinde saz aşığı olanların bulunduğu

gayrimüslimler dâhil olmak üzere, sazı yaşatmakta ve yaymakta İmparatorluğun hemen bütün unsurlarının birleştiğini belirtir. Hisar’a göre “medeniyetimizi Hristiyanlar arasında en ziyade benimsemiş olan Asyalı Ermeniler olmak üzere, Kıbtiler, Yahudiler ve kendi kültürlerine bağlılıklarına rağmen bazıları bizimkine de o kadar ısınmış, uymuş olan Rumlar” da musiki âşıkları arasında sayılmalıdır. Geçmiş zamanın gayrimüslim musiki icracılarından profesyonel ve “en çoğu Hristiyan olan ve sadece” çalgıcılar diye anılan insanlara, diğer hanende ve sazendelerden farklı olarak o zamanki teşrifatça ağır davranılır; onlara bol bahşış verilir; ama misafirlerle birlikte sofraya bunlar oturtulmaz, kendilerine ayrıca yemek çıkartılmış. (BM: 38, 40)

Hisar, *Boğaziçi Yahıları* adlı anı/denemelerinde çocukluğunda bazen Boğaziçi mehtaplarına çıkan, her ikisi de çarşaf giyen bir Ermeni kadın ve yanındaki ecnebî madamdan söz eder. O dönemde aralarında Pierre Loti’nin de bulunduğu bazı ecnebî erkeklerin de fes giymekte olduklarını belirtir. (BY: 36)

Fahim Bey ve Biz romanında Bursa’dan kendisini görmeye gelecek olan babasının kendi zavallı hâlini görmesini istemeyen Fahim Bey, bütün dostlarına müracaat etmiş; hem bir iki ahabından hem de anlatıcının babasının delâletiyle ve yüksek bir faizle, bir gayrimüslimden, Sarraf Taşçıyan Serkis’ten epeyce bir para borç almıştır. (FBB: 16)

Fahim Bey’in Londra’ya atandığı zaman diliminde Londra sefiri, kâtiplerin aralarında kendisinden “Son Excellence” diye söz ettikleri Hristiyan bir paşadır. Sefaret Başkâtibi Rafael Bey de *Fahim Bey ve Biz* romanında bahsi geçen gayrimüslimlerdendir. (FBB: 22)

Hisar’ın eserlerinde yer alan tüccar-gayrimüslim tiplerinden birisi de

kurnazlığı ile ön plana çıkarılır. Fahim Bey'in iş görüşmelerindeki inatçı ve sabırlı bekleyişlerine şahit olan ticarethane sahibi bir Yahudi, "Yolladığımız yere öyle takılır ki canı çıkar da parayı almadan çıkmaz!" düşüncesinden hareketle Fahim Bey'i tahsildar olarak işe alır. (FBB: 74)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanının merkezî kişisi Hacı Vamık Bey ve roman anlatıcısı birlikte arabayla seyahat ederlerken deli enişte önlerinden geçtikleri dükkân sahiplerinin adlarını sayar. Hacı Vamık Bey'in söylediği "Cezveciyan, Marpuççıyan, Sarrafyan" gibi isimler aslında yakıştırılmış Ermeni adlarıdır. Bu adlandırma o dönemde toplumsal tabakalarda yaşanan değişimlere de bir ayna tutmaktadır. (ÇE: 17)

Anlatıcının aktardıklarına göre daha ziyade Büyükada, Bebek ve Tarabya'da yaşayan gayrimüslimlerin mezarlıklarının da bazı hususiyetleri vardır. Dönmelerin mezarları ise hep düz ve dik taşlarıyla Hristiyan mezarlıklarını hatırlatmaktadır. Çamlıca'nın yükseklerinde de çoğu eski Ermeni ailelerine ait büyük köşkler bulunmaktadır. Anlatıcıya göre Bebek'teki Hristiyanlar daha az şamatacıdır. (ÇE: 24-27)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanının anlatıcısı, sekiz on yaşlarında iken deli eniştesi ve Enkserciyan Efendi'yi, eniştesinin evinde birbirlerine bağırıp çağırırken görmüştür. Enkserciyan Efendi, Hisar'ın romanlarında "iri yapılı, sert bakışlı, beyaz pos bıyıkları, burnundan tutturma iri camlı gözlüğü, onun büyültten camları ardında ıslanmış görünen gözleri, arkaya doğru atılmış ve püskülünün ağırlığıyla kırılmış fesi, göğsünde daima kabarık duran büyük beyaz pike yelege, terlemiş, büsbütün kızarmış ve parça parça morarmış yüzüyle, o zamanki yelkenlilerin burunlarındaki oyma tahtadan resimleri hatırlatan kabarık haliyle" ateş püskürmekteyken ayrıntılı

bir şekilde tasvir edilen yegâne gayrimüslimdir. (ÇE: 45)

Bu romanda yer verilen ikinci gayrimüslim, anlatıcının babasının oyun arkadaşlarından, gözünde tek gözlüğü, meflûç ayağını sürükleye sürükleye Tokatlıyan’a gelip diğer üç oyuncunun temin edildiği haberini veren ve anlatıcının babasının iştirakine sevinen Mösyö Timoni’dir (ÇE: 89)

Hisar ve roman anlatıcıları, gayrimüslimlerden Yahudileri kısmen ötekileştirirken Ermenileri ötekileştirmemişler, aksine yerli addetmişlerdir.

2.8.5. Köşkler

Hisar, anı/denemelerinden *Geçmiş Zaman Köşkleri*’nde köşk-konak ayrımına da açıklık getirir. İstanbul’un sayfiye semtlerinde, bahçe içlerinde yer alan ve ahşap olan evlerine köşk; şehirde bulunup, ayrı harem ve selamlık daireleri olan ve çokları kâgir olan evlerine ise konak denildiğini belirtir. (GZK: 7)

Çocukluğunun bir bölümünün geçtiği Büyükkada’daki köşkün bütün odalarını, en samimi dostların ruhları gibi bildiğini söyleyen Hisar, geçmiş zaman köşklarinin “eski zaman hanımlarını” hatırlattığını söylediği kitabında köşkları birçok yönden ele alır.³¹ (GZK: 10, 72)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanının anlatıcısına göre Çamlıca’daki büyük köşkların hemen hepsi bahçeleri içinde ve ağaçları arasında hususî birer tabiata sahip gibidirler. Bu köşkler âdeta aradan geçen zamanlarda, gerçekleşmemiş hayallerin eski yuvalarına dönmüş, sükût içinde kanatlarını kapayıp boyunlarını büken kuşlar gibi susmaktadırlar. Anlatıcının çocukluk dönemi, “kutup” olarak nitelediği dört “esaslı binada” geçmiştir. Bunlar; ömrü önünden akan mavi suların mırıltılarında

³¹ Köşk ve yalı bahisleri için “*Eserleri*” başlığı altında yaptığımız kitap tanıtımlarına da bakılabilir.

geçen Boğaziçi’ndeki yalıları, büyük babasının yaseminler içindeki bir bahçede geceleri uluyan çamlığa bitişik köşkü, Eyüp’te sessiz Haliç’in önündeki siyah tahtadan Bahariye Mevlevîhanesi ve eniştesinin bahar sesleri ve kokuları içindeki geniş nefesli varlığıyla Çamlıca’daki köşküdür.

Anlatıcı, Çamlıca’daki eniştenin köşkünün “serin gönlünü” duymaktadır. “Ötesi berisi aşınmış hasır döşeli alçarak tavanlı alt kat sofası, açılmış kollara benzeyen çifte, basık merdivenlerle kolayca çıkıverilen üst katı, insana, ilk görüşte, biraz boşluk ve yalnızlık hissi veren” bu köşk, zaman içinde geçirdiği birçok tamirattan sonra o zamanki görkemli hâline kavuşmuştur. Bu geniş odalı ve sofalı, yüksek tavanlı, bütün kapıları ikişer kanatlı, billûr topuzlu, duvarları nakışlı köşk, eski zamanın saffetli bir tarzda gösterişli evlerinden birisidir. Köşte “Arap Naile Bacı, hizmetçiler, ahçıbaşı, yamaklar, bahçıvan ve bir seyis” gibi çeşitli hizmetleri görmek üzere çalıştırılan insanlar da bulundurulmaktadır. Bu köşk, “hususiyetleri bulunan” bir köşktür. “*Çamlıca’daki Eniştemizin Köşkü*” bölümünde pek çok yönüyle ele alınmış olan ve bu bölümün dışında da yeri geldikçe uzun uzadıya sözü edilen yeşil köşk, anlatıcının çocuk dünyasında özetle; “mistik bir hava yayan, bahçe duvarındaki demir kapısı gıcirtısıyla âdeta ‘Safa geldiniz!’ diyen, bahçesindeki havuz musluğundan dökülen suları neşe yayan, önünde akan mavi suların mırıltılarında yüzen alâyişli mehtapların çalgılarında yüzen, bahar sesleri ve kokuları içinde” bir yuvadır. Anlatıcının olgunluk yaşlarındaki bakış açısında ise bu köşk, “nafile bir bekleyişin yorgunluklarıyla bezgin ve yaşlanmış kızlar gibi, için için bir şeyler beklemekten üzgün” görünmektedir. (ÇE:25-34)

Geçmiş zaman köşklarinin bölümlerini anlatan Hisar ve roman anlatıcıları, hususî odalardan da söz ederler. Çamlıca’daki eniştenin içindeki eşyalarıyla bir

sandık işlevi gören ve âdeta zamanı hapseden bir odası bulunmaktadır. Çok kere pencereleri ve kapısı kapalı duran, yalnız hatırı sayılan misafirler, bir de çocukların ancak kapısının önünden içeri bakabilmesi için açılan bu odada, kalan zamanın eskiliği, roman anlatıcısına göre elle tutulur, gözle görülür bir hâl almaktadır. Arabistan gibi uzak diyarlardan getirilmiş eşyalarla donatılmış bu odanın havası, anlatıcıda, Arabistan’la karşı karşıya, göz göze gelmiş ve o ruhu duymuş hissini uyandırır. Odanın ibadete mahsus eşyası, onu bir nevi mescit hâline koymuş gibidir. Her hakikatin iki yüzü olacağından hareketle bu odanın da iki ayrı manasının olması gerektiğini düşünen anlatıcı, bu odanın eniştesi için “mâna” olarak nitelenen birinci işlevinin “âsabını din havası kutsiyeti içinde yatıştırmak” ikinci işlevinin ise “zamanın sofuluğuna göre, mutaassıp şöhretinden bir fayda temin etmek” olması gerektiğine hükmeder. (ÇE:33, 34) Bu yorumu, yazma zamanına ait olmak kaydıyla yapan anlatıcının oda hakkındaki çocukluk dönemi algısı ise daha farklıdır:

“Bana gelince her gün takvimiyle meşgul olan eniştemizden cemrelerin havaya, suya, toprağa düştüğünü duya duya 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 birtakım damlalar buradan köşkün havasına, suyuna ve toprağına damlıyor!” (ÇE:34)

Geçmiş zaman köşklerinin bir diğer önemli bölümü mutfaklardır. Köşklerin mutfak kısmını anlatıcı, “uzak selamlıkta ahçılara terk edilmiş” olmasından ötürü bir nevi müstemlekeye benzetir. Deli eniştenin köşkünün yeşil, vişneçürüğü veya aşı boyası renklerine çalan kapıları da tıpkı “en hafif rüzgârlarla, çarçabuk teessür duyan gönlümüzün teknil hisleriyle ürperdiği gibi, bütün yapraklarıyla birden titreşen” hisli kibar, güzel, mûtena ağaçları gibi “şefkatlere açılmak istidanı gösteren” iyi kalpli

kapılardır. (ÇE: 75)

Deli eniştenin Çamlıca'daki köşkü sadece bir barınak değildir. Bu köşk Hacı Vamık Bey'i âdeta tamamlamaktadır. Köşk onun bizzat kendisi, hayat macerası ve öyküsü demektir.

“Bu köşk dostlarına, barışık komşularına karşı şerefli yuvası; rakiplerine, düşmanlarına karşı muvaffakiyetin kalesi; haremine, kızına karşı muhabbetinin mükâfatı; kendi kendisine karşı emniyeti; aklı, kurnazlığı, tutumluluğunun âbidesi ve hattâ dindarlığının camisi değil miydi? Bunun içindir ki burada yediği yemekler kendisine daha lezzetli, içtiği sular daha tatlı geliyordu. Ve yine bunun içindir ki buranın din eşyasıyla dolu ibadet odasında ettiği duaların daha çok müstecap olacağına, hurafeye kanan ruhuyla, kanaat getirmişti.” (ÇE: 176)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanının anlatıcısı, çocukluğunun İstanbul'unda eski zaman köşklerini, o anki ruh hâllerine göre “kuyumcu dükkânlarında yan yana sıralanmış mücevherat mahfazalarına”, “mükâfat günlerinde dağıtılan ciltleri ve kâğıtları yaldızlı kitaplara”, “kazandıkları bu mükâfatların şaşaası içinde memnunlukla tebessüm eden ve âtilerine emniyetle bakan çocukların bizzat kendilerine” benzettiklerini söyler. Bu köşklerin hangisinin kime ait olduğu da bilinmektedir. Adadaki köşklere birisi, çocukların bir cinas yapar gibi yâd ettiği “Ali Nizamî Beyin Nizam Caddesindeki”, “yüksek ağaçlı bahçesinin ortasında arkasındaki, yavrusu gibi kalan alçarak binayı gözleyen ve her nedense insanda ayakta durduğu hissini veren” köşküdür. (ANB: 7, 8)

Abdülhak Şinasi'nin romanlarında ve diğer eserlerinde içlerinde ancak hatırı sayılır, mevki ve varlık sahibi insanların oturabildiği köşklere pek çok münasebetle yer verilmiş olur.

2.8.6. Yalılar

Geçmiş Zaman Köşkleri'nde Hisar, köşk-yalı ayrımı yapıp Boğaziçi'nde su

kıyılarında yer alan İstanbul evlerinin yalı olarak anıldığını belirtir. (GZK: 7)

Boğaziçi Yalıları'nda Boğaziçi'nin geçmiş zaman yalılarını kendine has, tamamıyla millî ve mahallî bir medeniyetin ifadesi olarak niteler. Yazara göre “bu milli medeniyetin içinde yaşayanlar milliyetçiliğin ne olduğunu ve esbabı mucibesinin neler olduğunu bilmezler de, bütün bu nizamları ve an’aneleri, yüzlerce seneden beri, Boğaziçi'nin taşıdığı sular gibi, Boğaziçi'ndeki mutlu günler ve gecelerin nimetleri” olarak telakki ederler. (BY: 7)

Hisar, bu kitabındaki hemen her yazısında o yalıların hususîliğine, kimlik ve kişilik sahibi hatta insanî oluşlarına dikkat çeker. Geçmiş zaman yalıları sırtlarını dayadıkları yeşile boyanmış dağlar ve ormanlar ile yüzlerini döndükleri mavi denizin birleştiği noktada yer alırlar. Yeşil ve mavi renkler burada geçmiş ve geleceğin de birer simgesi gibidir. Bir “incelik, güzellik, sanat harikası” olan yalıların etraflarında ve bahçelerinde rengârenk çiçekler bulunmaktadır. Yalı bahçelerinin civarında da mutlaka birtakım limonluklar, serler, zikreden veya vecde gelen türlü türlü ağaçlar bulunmaktadır. (BY: 13-18)

Abdülhak Şinasi, eski Boğaziçi yalılarını Boğaziçi medeniyetinin birer kalesi ve birer şahidi, o yalıları korumayı ise bir millî hak olarak görür. (BY: 90, 91)

Boğaziçi Mehtapları'nda geçmiş zamanın Boğaziçi yalılarında “erkân sedirleri, kerevetler üstünde şilteler ve halılar üstünde yer minderleri gibi eski eşyalarla döşenmiş” geniş odalar bulunduğunu belirtir. (BM: 9)

Boğaz'ın bütün yerlerini ve “dışlarından olarak da tekmil yalılarını ayrı ayrı” bildiğini belirten Hisar, geçmiş zamanlarda yalıları ile yalı sahiplerinin vasıfları ve şöhretiyle ilgilenip bunlardan kendilerine bir gösteriş ve övünme payı çıkaran yalı kayıkçılarını, istikbalin jokeylerine benzetir. (BM: 74, 114)

Hisar, pek çok yazısında olduğu gibi *Boğaziçi Mehtapları* adlı anı/demelerinde de eşyada bir ruh arar; “Görünüşleri düşünebileceklerinden ve sükûtları söyleyebileceklerinden üstün şeyleri ifade eden eski zaman hanımları gibi” güngörmüş “geçmiş zaman yalılarının” da ermiş bir hâlinin olduğuna, onlarda “bir nevi ruh belirdiğine” inanır:

“Daha, onları dinlesek, bize kimi Evliya Çelebi gibi hikâyeler anlatacak, kimi Nedîm gibi şiirler söyleyecekti. Kısım vücutları, kısım de hayatları gibi görünen ve zaten birbirlerine hemen eş olan içlerini ve dışlarını sevdiğimiz filozofların felsefeleri, romancıların romanları ve şairlerin şiirleri gibi bildiğimiz bu yalıları mehtap bazen öyle tam bir isabetle aydınlatırdı ki, biz, içlerinde geçenleri adeta birer ima ve işaretle gibi, gölgelerinden anlar, kendi sırlarımız gibi duyar, ellerimizle okşar gibi duyardık.” (BM: 109)

Abdülhak Şinasi’nin eserlerinde yer alan diğer önemli kapalı mekân unsurları, geçmiş zaman yalıları yer alır.

2.8.7. Diğer Mekânlar

Hisar’ın eserlerinde yaşam alanı olarak sözü geçen mekânlar genellikle geçmiş zaman ile anılan Osmanlı medeniyetinin yapı unsurlarından köşkler, konaklar ve yalılardır. Bunlarla birlikte nadiren de olsa küçük ailelerin barınabildiği sıradan evlerden veya apartman dairelerinden de bahsedilir.

Fahim Bey ve Biz romanında Hisar’ın romanlarında nadiren bahsedilen mekân unsurlarından iş yerleri ve yazıhanelerden de söz edilir. Fahim Bey, Reji’den ayrılıp etrafını kaplayan bir iki katlı boysuz binaların yanında sivrilerek yüksek gözüken Galata’da içerlik bir yerde dört beş katlı kârgir bir handa, bir yazıhane kiralar. Mermer ve nispeten temiz merdivenlerden geçilerek varılan yazıhane, iptidaî bir tarzda döşelidir. (FBB: 88-93)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanında yeni yapılar olan apartman dairelerinden

söz eden anlatıcı, mutfakların evin içinde yer almasını, “herşeyin aynı katın seviyesinde tutularak birleştirilmesi laubaliliği” olarak gösterir. (ÇE: 64)

Hisar’ın romanlarından *Fahim Bey ve Biz*’de Fahim Bey’in Bursa’daki eski evlerinin ahşaptan olduğu bilgisine de yer verilir. Bir sosyal sorun olarak İstanbul’un kenar semtlerindeki evlerden ve bu evlerin içlerindeki yaşantılardan ise ilk olarak *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanında söz edilir. Anlatıcı, yıllar sonra gördüğü Ali Nizamî Bey tarafından, onun “hanıkah” dediği Çamlıca’daki tahtadan derme çatma evine, dergâhına davet edilir:

“Bu, küçük, daracık, boyanmamış kuru tahtadan yapılma pek iptidâî bir evdi. Fakat, dedikleri gibi, camlarını kırık, bacasını yıkık bulmadım. Ancak, bu baca, belki artık tütüyordu. Bu hakir ev içinde hayatın tadı maddî hiçbir varlıktan, hattâ, esaslı hiçbir mantıktan değil, fakat derin safvet ve şefkat tabakalarından sızan ve bir (r)ahmet halinde duyulan -İstanbul'da binlerce ve binlercesi bulunan- âdetâ maddiyattan kurtula ayrıla tamamen manevileşmiş evlerden biriydi.” (ANB: 52)

2.9. GEÇMİŞTEN GELECEĞE SANAT VE EDEBİYAT

2.9.1. Sanat ve Zihniyet

Abdülhak Şinasi, eserlerinde sanat ve zihniyet konularına çoğu kez eski ve yeni bağlamlarında yer vermiş; geçmiş zamanları yücelttiği gibi bazen de tenkide tabi tutmuştur. Kimi edebî topluluklardan, roman anlayışlarından, sanatçıların çektiği sıkıntılardan, toplumun ve yöneticilerin resim ve heykel gibi plastik sanatlara bakışından söz etmiştir.

Hisar, *Boğaziçi Mehtapları*’nda geçmiş zamanın sanat telakkilerini yücelttiği gibi bazı olumsuzluklara da dikkat çeker. Hisar’a göre hanende ve sazendelerden oluşan musiki sanatçıları, “o zamanlarda sanatlarına bu kadar müsait bir muhit içinde iken bile yine sanatkârların bizdeki talihlerinin müthiş tecellisinin

müthiş kurbanı” olmuşlardır. Sanatçılar teşkilatlanmadan ve sırf rekabet içinde kalarak sanatlarını icra ettiklerinden, hayatlarını sanatlarıyla kazanmayı başaramamışlardır. Hepsinin başka işleri, güçleri bulunmuş; çokları, geçimlerini devlet kapılarında memuriyetle temin etmişlerdir. (BM: 39, 40)

Boğaziçi Mehtapları’nın önemli bir kısmı, mehtaplı yaz gecelerinde düzenlenen ve bazen sayıları üç yüzü aşan sandalların katıldığı saz gecelerine ayrılmıştır. Kitabın “*Hazırlanış*”, “*Toplanış*”, “*Musiki Faslı*”, “*Sükût Faslı*” gibi bölümlerinde bu musiki ziyafetlerinin hemen her ayrıntısına yer verilmiştir. Kitapta saz gecelerine katılan kayıklar, sandallar, hamlacılar, hanendeler, sazandeler, çocuklar, ihtiyarlar, kadınlar; gezintiyi düzenleyenler, davetliler, casuslar, Recaizâde Mahmut Ekrem gibi İstibdat korkusu dolayısıyla bu eğlencelere katılamayanlar, taassuplarından ötürü bu gecelere katılmayıp hanımlarını da bu eğlencelerden men edenler, devlet ricali ve bu saz gecelerinin icra ediliş şekilleri gibi pek çok ayrıntıya yer verilmiştir:

“Musikî faslı, çok kereler, saz kayığının o zamanki Boğaziçililerin şairane buldukları Kalender’in önüne varıp durmasıyla başladır. Gelen kayıklar ve sandallar saz kayığının etrafında, burada toplanırlar ve çalgı, gönüller üstüne en taze serpilen ilk nağmelerini burada dinletirdi.

(...)

Sükût içinden artık musikînin taşacağı ânın yaklaştığı birçok hazırlıktan, belirtiden ve birtakım kopuk seslerden belli olur; aletler akort edilir, ilk önce bunların hepsinden birtakım mırıltılar, sayıklamalar, gözler henüz uykudan açılmamışken söylenen mahlûm sözler, aranılıp bulunamayan isimlerin yerine ağızlardan arka arkaya dökülen kelimeler gibi, daha musikî olmayan birtakım sesler çıkar ve biraz sonra, hepsi de kendilerini ve kıvamlarını bulunca, çalgı, demin bir tepenin arkasından doğan ay gibi doğar; fışkıran sular gibi, şelaleler gibi tantanalı bir fasıl başlar.” (BM: 71, 77)

İstibdat zamanında, ilk Türk müze müdürü Ressam Osman Hamdi Bey’in idaresindeki müzeye ve Sanayi-i Nefise Mektebine Zülfüyâr’ın kuşkularını üzerine

çekmemek için, hiçbir Maarif Nazırı bile ziyarete gidemezmiş. Hisar'ın bu durumla ilgili aktardığı iki fıkra *Türk Müzeciliği* kitabında yer verilmiştir. Bu tarihî fıkraların birisinde müze ve Sanayi'-i Nefise Mektebini her nasılsa ziyarete gelen Maarif Nazırı, çıplak heykelleri hayretle seyrettikten sonra mektepten ayrılır; giderken de bunların birer peştamalla örtülmesini tavsiye eder. İkinci rivayette ise Hamdi Bey, hakkında verilen bir jurnalde, “Kur'an hükmüne muhalif olarak, insan resimlerini gösteren heykelleri toplamak ve teşhir etmekle” itham olunmaktadır. Sadrazam, konuyla ilgili jurnal Hamdi Bey'in kendisine okutur ve ona “Cevabınız?” diye sorar. Hamdi Bey, “Cevabım şudur: Bu itham doğrudur. Fakat Kur'an'ın hükmü zaten tatbik olunmuyor ki!” diye karşılık verir. Etrafındaki Nazırları göstererek, hırsızların ellerinin kesilmesi de gerekirken bunun tatbik edilmediğini ilave eder. Hamdi Bey, bununla yetinmeyip cevabını başmabeyin aracılığıyla II. Abdülhamit'e de duyurur. Rivayete göre bu söz “saltanat sürmek için ara bozmak/diviser pour régner” taraftarı Hünkâr'ın çok hoşuna gider ve onu güldürür. (TM: 74, 75)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında anlatıcı, “Şark kültüründen” bir kişilik olarak kabul ettiği Hacı Vamık Bey'in zevk anlayışı ile “biz” dediği yeni kuşağın edebî zevkleri arasındaki farka işaret eder; bize göre ayar edilmemişti, dediği deli eniştesinin, kendi zevklerine göre seçilmemiş mısralar ve beyitler okuduğunu; ağırbaşlı bir hikmet savurur gibi okuduğu manzumelerin ise cinas, telmih, imâ ve nükte gibi söz oyunları ile dolu olduğunu söyler. Hacı Vamık Bey'in beğendiği edebiyat anlayışında bazı isimler ayrı bir öneme sahiptir. Onun için Ziya Paşa asıl şair, Abdülhak Hamit ise bir delidir. Hacı Vamık Bey, Edebiyat-ı Cedide anlayışına da tamamen karşıdır. O, *Servet-i Fünûn* dergisini okuyanlara “dekadan” demekte, onları okuyup anladığını söyleyenlerin yaptıklarını da bir nevi cürüm olarak

görmektedir. Yeri geldiğinde bir edebiyat eleştirmeni gibi davranmakta, doğrudan doğruya Türkçe yazılmış romanları okumaya hacet görmemekte, bu türden eserlerin Fransızcadan “aşiremento” edilmiş olduğunu söylemekte, fakat yine de “yalnız tercüme edilmiş romanları” okumaya devam etmektedir. (ÇE: 59, 60)

Bahsi geçen dönemde bir moda hâlini almış olan tercüme polisiye romanlar, ilerleyen zamanlarda yerini sinema dünyasına bırakacaktır. Sansürle anılan o devirde, pek çokları gibi Hacı Vamık Bey için de “bu şeytanî kitapları açar açmaz derhal olağanüstü bir kâinatın kendilerine helecan verdiği için haz aldıkları garabet ve fecaat çağlayanları çağlamaya” başlamaktadır. Anlatıcının çocukluğunda “ötede beri de ve arada bir oynanan ‘Mütelâşi Mehmet Efendi’ diye yarı kukla, yarı orta oyunu” da oynanmaktadır. Oyunun kahramanı aceleci ve telaşlı olmasına rağmen işleri bir türlü zamanında yapamamakta ve bu sayede ortaya bir durum komiği çıkmaktadır. (ÇE: 95, 96)

Hisar’ın roman anlatıcıları geçmiş zamanların sanat anlayışından söz ederlerken edebiyat konusuna da değinirler. *Çamlıca’daki Eniştemiz* romanında anlatıcı, belli bir zümrenin zaman içinde oluşturduğu ve jargon diye de tabir edilen özel dilini, “hususî bir nevi edebiyat” olarak niteler. Bu dil “birtakım göreneklerden süzülüp gelen... birtakım ses, söz, cinas, fikir oyunları, dil persenkleri”nden oluşmaktadır. Anlatıcı, bu şifahî edebiyat unsurlarını birer darbimesel, birer vecize hükmünde görmektedir. (ÇE: 142)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanının anlatıcısı da sanat üzerine düşünceler üretir. Ona göre muvaffak olmuş sanat, tıpkı felsefe sistemleri gibi zamanlarını ve ruhî haletlerini göstermek ve söylemek, bütün kâinatın esaslı sırrını bulup asıl hikmetini söylemek arzusuyla ancak kâinatın bir tek köşesinde, bir

an için açmış bir tek ve muvakkat hakikati söyleyebilmek düşüncesindedir. (ANB: 17)

Anlatıcı, Ali Nizamî Bey'in veli görünmeye çalıştığı delilik safhası dolayısıyla o zamanlarda, bilhassa itikadın daha mutaassıp olduğu ümmi tabakalarda deliliğe bir kıymet tadı bir uhrevîlik havası verildiğini; “hayal oyununda, bir elinde fener bir ayağında tek bir nalınla görünen” delinin, deli gösterilmeye çalışılırken bir yandan da veli görüldüğünü ve şifahî Türk edebiyatının “bir nevi delilik menkıbeleri” ile dolu olduğunu ileri sürer. (ANB: 65)

Hisar'a göre geçmiş zamanların sanatı gelecek zamanlara taşınmalıdır; bununla birlikte zihniyet açısından bazı değişiklikler yaşanmalıdır. Sanatçılar örgütlenmeli, sanatı yegâne işleri hâline getirmelidirler. Resim ve heykel gibi vaktiyle hoş karşılanmamış veya ihmal edilmiş plastik sanatların önü açılmalıdır. Yeni roman, Halk edebiyatı ve sözlü edebiyat geleneğinden faydalanmalıdır; bir yönü ile de geleneksel seyirlik oyunların devamı gibi olmalıdır.

2.9.2. Edipler

Babası tarafından isim olarak kendisine iki şairin isimleri verilmiş olan Abdülhak Şinasi, eserlerinde gerek kişilikleri ve hayat hikâyeleri gerekse şiirleri münasebetiyle bazı şairlere ayrı bir önem vermiştir. Kendisinin de on beş şiiri yayımlanmış olan Hisar, modern şiirin iki büyük şairi üzerine birer biyografik eser yazmış; romanlarında, anı/denemelerinde ve eleştiri yazılarında da bahse değer gördüğü şairlere ve yazarlara çokça yer vermiştir. Hisar'ın eserlerinde, geçmiş zaman ile anılan kimi edebiyatçı ve gazeteciler özellikle İstibdat yönetimin hışmına uğramalarıyla konu edinilmiştir.

Boğaziçi Mehtapları'nda mehtaplara iştirak etmeyen iki şairden sık sık söz

edilir. Bu şairlerin ikisi de İstibdat yönetimi ile sorunları olan kalemlerdir: “*Sis*” şairi Tevfik Fikret ve “*Nefrîn*” şairi Recaizâde Mahmut Ekrem.

Hisar’ın anlattıklarına göre saz gecelerinde, sözlerini kendisinin yazdığı şarkıları söylenmesine rağmen Recaizâde Mahmut Ekrem, mimmendiği için mehtaba iştirak etmezmiş.

Rumelihisarı’nda oturan ve içinde haremiyle oğlunun bulunduğu sandalıyla Dere’de gezmeye ve resim yapmaya giden Tevfik Fikret de II. Abdülhamit idaresine karşı isyan etmiş kâinata küskün ruhuyla, bu âlemlere karışan memnun bir adam görünmeye tahammül edemediğinden ve bunu haysiyet ve şerefiyle alakalı bulduğundan mehtap gezintilerine katılmamış. (BM: 156)

Abdülhak Şinasi’nin mehtap gezintilerinde andığı bir başka kalem, “babasının Boyacıköyü’ndeki yalisından mor çuha döşeli, etrafı yıldız zırlı piyadesine binerek” şımarık ve müstehzi bir tavırla oraya bir müdekkik merakıyla gelmiş olduğunu söyleyip bu durumu fark ettirmeye çalışan Safveti Ziya Bey’dir:

“Uçları yukarıya kalkık ince siyah kaytan bıyıklarıyla hakikaten Edmond Rostand’nın o zamanlar çok görülen resimlerine benzeyen kendinden memnun ve mağrur çehresiyle gezindiği bu gecelerin birindeydi; züppeliği şimdikiileri hatırlatan yarı Türkçe yarı Fransızca bir cümleyle, bütün bir zamanın bozulmuş bir damarını duyuran cümlelerden biriyle içinde bulunduğu kayıktan yanına tesadüf eden sandaldaki birisine, ‘Ben buraya ide almaya geliyorum, monşer!’ dediğini duymuştum. Demek istiyordu ki ben burada zevk almıyorum, fikir edinmeye geliyorum!” (BM: 156, 157)

Ahmet Haşim biyografisinde geçmiş zaman şiirlerini mucizeli zamanların şiirleri olarak niteleyen Hisar, “Her mısraı ile başımızı döndüren ve gözlerimizi kamaştıran büyük şairler nerede?” sorusu ile bir özlemini de dile getirmektedir. (AHŞ: 123)

Hisar, *İstanbul ve Pierre Loti* adlı biyografik eserinde, geçmiş zaman

ediplerinden, kendilerine müfrik bir hürmet ve muhabbet duyulan ve aynı zamanda bazı hususiyetleri tebessümle tadil edilen üstatlar olarak söz eder. (İPL: 24)

Fahim Bey ve Biz romanının anlatıcısı, Fahim Bey'in yaşadıklarını anlatırken bazı şair ve yazarlardan söz eder. Anlatıcı, Abdülhak Hamit'ten, Fahim Bey'in yıllar yılı giymek zorunda kaldığı giysileri için:

“Hep tersine dönüşmüştür onun giydiği şeyler.

Hem biddefeat!

Vaktiyle bütün Pool'da yapılmışsa da heyhat!” mısralarını nakleder. (FBB: 24)

Aynı romanda Fahim Bey'in Bursa'da bulunduğu sırada bir gün kendisinin Süleyman Nazif'le tanıştırmak istendiği; Süleyman Nazif'in ise “Ben mazurum, ismi yanlış bir adamla doğru dürüst görüşmem!” diyerek Fahim Bey'i reddettiği rivayet edilir. (FBB: 30)

Fahim Bey'in eşi Saffet Hanım, günlük gazetelerde gördüğü ölüm haberlerinde bahsi geçenlerin bir “Üstat Ekrem yahut Tevfık Fikret gibi şiirleri ve resimleri maruf” şairlerden olmasını beklermiş. (FBB: 32)

Fahim Bey, anlatıcıya hizmete yeni açılmış olan Bomonti bahçesinde Abdülhak Hamit ve babasıyla birlikte bir akşam gece yarısına kadar güle eğlene iki küçük bira fıçısını nasıl bitirip gülmekten katılmış olduklarını anlatır. (FBB: 73)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanının anlatıcısı, çocukluğunun Çamlıca'sını tasvir ederken diğer bazı semt ve mahallelerden de söz edip bunlardan Bulgurlu ve Söğütlü çayırının Hüseyin Cahit Bey'in hikâye ettiği köy düğünlerinin yaşandığı yerler olduğunu ilave eder. Yine anlatıcı için Çamlıca, Namık Kemal-Sezai neslinin methiyeleriyle nice manalar verdiği ve hürriyet şairi Abdülhak Hamit'in birçok

hatırasının bulunduğu aşk hatıralarıyla dolu, şiirli, güzel ve biraz baş döndürücü bir semt demektir. (ÇE: 26, 27)

Anlatıcı, Çamlıca'daki eniştesinin evine gelen zamanın gayrimüslim emlakçılarından Enkserciyan Efendi'yi tantanalı bir Ermeni şivesiyle Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere'den adapte ettiği *Zor Nikah* 'ını oynayan bir aktöre benzetir ve onu, gülünç taklit yapan birisi gibi görür. (ÇE: 46)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında “Türkçe ve Fransızca birkaç sabah ve akşam gazetesi ve renk renk kâğıtlı birkaç mecmua neşriyle herkese sataşan, nazırlara kadar musallat olan ve korkusunu II. Abdülhamit'in etrafındakilere kadar salan gazeteci Baba Tahir”in sahte beratlar düzenleyip nişanlar satmaya kalkışması, neticede hapsolunup gazetelerinin kapatılması ve on beş sene kürek cezasına çarptırılması söylentilerine yer verilir. (ÇE: 136, 137)

Hisar, anı/denemelerinde, anı/biyografilerinde, inceleme yazılarında ve romanlarında hem geçmiş zaman ediplerine hem de çağdaşı yazarlara yer vermiştir. Kendisinin yirmili yaşlarına kadar ülkenin yönetimini elinde bulunduran II. Abdülhamit'i de hâliyle geçmiş zamanların önemli bir kısmı siyasetle iç içe olmuş edipleri ile birlikte anmıştır. Tanzimat ve Servet-i Fünûn kuşaklarına mensup şair ve yazarların uğradığı takiplere, yaşadıkları bazı trajikomik durumlara, yazılarının konu ve niteliklerine yer vermiştir.

2.9.3. İstibdat

Abdülhak Şinasi'nin eserlerinde, ağırlıklı olarak da *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanında, çoğu kez bürokrat ve edipler ile söz konusu edilen endişe ve korkuların başında “İstibdat” zihniyeti gelir. “Zülfüyâr” ve “Yıldız” gibi kelimeler, o dönemde doğrudan doğruya Sultan Abdülhamit ve onun yönetim merkezi olan Yıldız Sarayı

anlamlarına gelmektedir. Hisar'ın romanlarında, anı/denemelerinde ve biyografik eserlerinde de söz konusu kavramlarla “Sultan Abdülhamit, Saray idaresi, hafiyeler, casuslar, sansür uygulamaları, sürgünler, suikastlar ve entrikalar” kastedilmiştir.

İstibdat rejimi diye adlandırılan baskıcı yönetim, Osmanlı Devleti'nin zor şartlarda bulunduğu bir döneme ve II. Abdülhamit'in özel bir ruh hâli içinde idareyi sürdürme çabalarına karşılık gelmektedir:

“Abdülhamid, tahtı devraldıktan sonraki bir yıl içinde, tahttan indirilme, sürgün edilme ve öldürülme korkusu içinde yaşayan, neredeyse her şeyden elini ayağını çekmiş bir münzevi durumuna düşmüştü. Mayıs 1878 tarihindeki Ali Suavi'nin başarısız olan darbe girişimi ile Temmuz 1878'deki Scalieri-Aziz Bey komitesinin gerçekleştirdiği diğer bir girişim, 'halkın', kendi yöneticisine karşı ayaklanma gerçekleştirmesi yönünde ikna edilmesinin, satın alınmasının ya da zorlanmasının her an mümkün olabileceği yönünde Sultanın taşıdığı kaygıları daha da kuvvetlendirmişti. Sultanın kendisiyle (en azından belli bir süre için) çok iyi ilişkiler geliştirdiği Büyükelçi Henry Layard'ın raporlarında anlatıldığı gibi, bu darbe girişimleri, Abdülhamid'i neredeyse delilik ve fiziki çöküntü sınırına getirmişti.” (Karpat; Zens, 2002: 1494)

Yönetim süresi ve şekli İstibdat olarak nitelenen Sultan Abdülhamit'in padişahlıktan uzaklaştırılmasından hemen sonra kaleme alınan ve Ali Vehbi Bey tarafından Fransızcaya tercüme edilen anılarında dönemin iç ve dış siyaseti, İslam siyaseti, İnkılap siyaseti ve Sultan'ın şahsiyeti bahisleri yer alır.

İç ve dış siyasette düşman unsurlar arasında denge siyaseti gütmeye çalışarak maslahatı gözettiğini savunan Sultan, anılarında kişiliğinin oluşması, çocukluğu ve yönetim tarzı hakkında bazı bilgiler verir; bazı tespitlerde bulunur. Kendisini hiçbir zaman güvende hissetmediğini, paraya düşkünlüklerini bildiği hâlde bazı Paşalarını sırf kendisine sadık oldukları ve kendisinin de onlara alışık olduğu için terk etmediğini; kötü bir şey olduğunu bildiği hâlde başka imkân bulamadığı için jurnalcilikten vazgeçmediğini; iki suikast girişiminden sadık bendeleri sayesinde

kurtulduğunu; ülkenin en büyük bedbahtlığının memleketi kendilerinden başka kimsenin kurtaramayacağına inanan avare memurları olduğunu; bu insanların fikirlerinin doğruluğunu ispat edebilmek için ajanlık etmeye, entrika çevirmeye kalkıştığını; bunlar fayda etmeyince Padişah’a hakarete, iftiraya kalkıştıklarını ve neredeyse bütün hayatı boyunca anlaşılmadığını detaylarıyla anlatır.³²

³² “Kız ve erkek kardeşlerim sevilip şımartılırken, bilmediğim bir sebeple babam bana iyi muamele etmezdi. Beni yalnız zavallı kardeşim Murad anlardı. Çocukluğumdan beri ciddi bir tabiatım vardı, oyun oynamayı sevmezdim. Daha pek küçük yaşında beşeriyetin mevcudiyetine dair ciddi mevzular üzerine düşünmeğe başladım. Hayalperesttim. Bu halimden dolayı hocalarım beni azarlar, babama şikâyet ederlerdi. Muhitimdekilerin beni anlamadıklarını hissederek büsbütün içime kapanmıştım. Kardeşimden sonra tahta çıktığım vakit, etrafımı entrikalardan örülü ağların içine beni hapsedmek isteyen insanlar almıştı. O zaman hayatımı ve tahtımı muhafaza edebilmek için: kurnazlara karşı kurnazca hareket etmek icap ettiğine karar verdim. (...) Beni yakından tanıyanlar, iyi ve yumuşak bir insan olduğumu gayet iyi bilirler. (...) Vaziyete göre bazen bir kâtibime, bazen diğerine, bazen mabeyincime, bazen nazırlarıma danıştığım olur, fakat karar daima benden gelir. Yıldız’daki yüksek memurlarımın çok muhteris olduklarını, aralarından itimat ederek şereflendirdiğim kimseler aleyhinde derhal entrikalar çevirmeye başladıklarını, fakat bunlara karşı da nasıl hareket etmem lâzım geldiğini gayet iyi biliyorum. Bahariye Nazırım Hasan Paşa’nın ceplerini doldurmayı sevdiği malûmunuzdur. Fakat o kadar uzun zamandır bana bağlı ve ben o kadar uzun senelerdir ona alışmışım ki ondan vazgeçmem imkânsızdır. İzzet’e de halkın iyi gözle bakmadığının farkındayım; o da akıllı bir insandır ve bana tamamiyle sadıktır. (...) Muhtelif milletlerden olan ve şahsıma eserlerini ithaf eden bestekârların sayısı, şimdiye kadar iki bini bulmuştur. (...) kendilerine nişan veya hediye yerine sadece teşekkür mektubu gönderdiğimiz vakit fevkalâde hiddetleniyorlar. (...) Bana pinti Hamit dediklerini biliyorum, fakat bundan dolayı kızmıyorum, bilâkis iftihar olarak kabul ediyorum. Hesabımı gayet iyi bilirim ve paramı pencereden dışarı atmaktan hoşlanmam. (...) Düşmanlarım, beni büyük bir servet toplamış olmakla itham ederler. İyi idare etmem neticesinde bir hayli para biriktirdiğim ve bunları hariçte gayet iyi yerlere yatırdığım doğrudur. İstanbul’daki bankalar henüz istenilen seviyeye gelmediğinden bu hal şeklinin doğru olduğu kanaatindeyim ve diğer hükümdarlar da aynı şekilde hareket ettiklerinden hatt-ı harekâtımda fevkalâdelik görmüyorum. (...) Buralarda en masum hadise dahi, Beyoğlu modasına göre anlatıldığından, tahminin fevkinde büyür ve gelişir. (...) Jurnalcılığın ayıp bir şey olduğunu, gazetelerdeki ‘jurnal raporları’nın kötü şeyler olduğunu biliyorum. Fakat bundan vazgeçmeğe de imkân yoktur. (...) Avrupa matbuatına karşı olan hatt-ı harekâtımızda yanlış yol seçtik. Ecnebi gazetelerinde bana ve siyasetime dair yazılan yazılara lüzumundan fazla kıymet verdim. Mesâlâ Fransız matbuatı bize hayli pahalıya mal oluyor. Paris’te

Hisar'ın kendisi hakkında bir biyografi kaleme aldığı Yahya Kemal de hatıralarında İstibdat rejimi bahsine yer verir; Abdülhak Şinasi'den beş yıl önce, 1903 Temmuz'unun sonuna doğru Galata Gümrüğünden bindiği bir Fransız vapuruyla bir Jöntürk olarak ve kendisini “gaayet sevimli ve aldatıcı bir tavırla limana kadar” inmesi için kandırmaya çalışan II. Abdülhamit'in sivil hafiyesine “Efendi! Ben Avrupaya firar ediyorum. Orada Sultan AbdülHamit aleyhinde yazı yazacağım, bu vapurdan inmeme; indirmek elinizde ise indiriniz!...” dediğini belirtir. (Beyatlı, 2008: 45-53, 74-84)

Sultan Abdülhamit

Hisar'ın eserlerinde Sultan Abdülhamit hakkında da bazı bilgilere yer verilir. Yönetim tarzı, İstibdat terimi ile özdeşleşen Sultan Abdülhamit ve onun dönemindeki Paşalar, bürokrasi ve basın hayatı ile ilgili tarihî fıkralara Hisar'ın *Geçmiş Zaman Fıkraları* adlı anı/antoloji eserinde ayrı bir bölüm ayrılmıştır.

“*Zülfü Yâr*” adlı fıkroda başta Abdülhamit anlamına gelen bu kelimenin “Yıldız Sarayının hafiyeleri, istibdadın tehlikeleri, memnu ism-i has ve kelimeleri, karanlıktaki yıldız böcekleri gibi, karinelerle anlaşılan” nice manaları bulunduğunu söyler. Abdülhak Şinasi, vaktiyle yıllarca duyduğu bu kelimenin hâlâ tesirinde olduğunu belirtir ve kendi bağlamında anlamı fevkalade zenginleşen “*Zülfü Yâr*” kelimesinin tefsir ve tercümesinin zorluğuna işaret eder.

“*Sultan Hamit’e Dair Hatıralar*” başlıklı fıkrasında, o devirde geçmiş zaman adamlarının “duvarların kulağı var diye” Abdülhamit’e dair söz söyleyemediklerini, onun hal’inden sonra eski hatıralarını nakledenlerinse “ağır bir

yaşıyan ve *Notre Organe* isimli gazeteyi çıkartan meşhur Rum gazetecisi Nikolaidès, her sene mühim miktarda tahsisat alıyor. (Sultan Abdülhamit, 1999: 155-160)

kâbustan” bahseder gibi olduklarını, o zamanın havasını teneffüs etmemiş ve suyundan içmemiş olanların, o “hodkâm huyları, şahî endişeleri, garip âdetleri, hulasa garabetleri” olan Sultan’ı tam olarak anlatamayacağını belirtir.

“*Sultan Hamit Korkusu*” başlıklı anı/fıkrasında kendi gençliklerinin bütün zamanlarının Abdülhamit korkusuyla geçtiğini, bütün tanıdıklarının hatıralarına iştirak ederek bu İstibdat devrinin kâbusunu duyduklarını belirtir; Abdülhak Hamit’in “Abdülhamit o kadar vehhamdı ki, korkunç olmuştu. O da bizim vehmimize dokunurdu. Biz de onun yüzünden vehham olmuştuk. Ben Londra’da bazı günler, odamda otururken hatırıma gelirdi. Acaba şurada benim nasıl oturduğumu görüyor mu? diye telaş ederim. Bana bakıyor sanırdım. Ondan adeta korkardım.” dediğini aktarır.

Kendisinden önce tahttan indirilen kardeşi Sultan Murat ve amcası Sultan Aziz’i hatırladıkça, padişahın kendisinin de hal’ olunacağı korkusuna kapıldığını; bu yüzden etrafındaki herkese korku ve kuşku ile yaklaştığını söyleyen Hisar, bu korkulan şahısları tek tek sıralar:

“Bir yandan tahtını almış bulunduğu mahlû Sultan Murat ve kendisinden sonra padişah olacak Veliâht Reşat Efendi. Diğer yandan da hal’ işinde en ziyade nüfuzu olabilecek olanlar: bir fetva ile hal’ kararını imza edebilen şeyhülislam; bu kararın tatbiki ile meşgul olabilecek sadrazam; en alakalı nezaretlerin nazırları olan Harbiye ve Bahriye nazırları; kendi saray erkânı ve halkı; saray civarında sarhoşlar gibi duran İkinci Ordu askerleri; Mekteb-i Harbiye talebeleri; telebe-i ulum; en yakın akrabası olan hanedan azası; memurlar, ahali; hulasa ufak tefek ihanet ve melanetle bu işe iştirak edebilecek olanların hepsi, yani herkes.”

Hal’ korkusunun, II. Abdülhamit’in hayatı ve hastalığı olduğunu belirten Hisar, “*Sultan Hamit’in İtimatsızlığı*” fıkrasında II. Abdülhamit’in insanların birbirleriyle anlaşılamamalarını faydalı bulduğunu; menfaatçilere, haysiyetsizlere,

paraya düşkünlere, rüşvet ve irtişaya me'luf olunanlara ve olmayanlara, sadakatsizlere, akıllı erenlere ve akılsızlara ve hafiyelere, çeşitli sebeplerle itimat etmediğini ve ancak bu tür topluluklar ve tezatlar arasında, bir denge bulabildiğini ileri sürer. (GZF: 87-89)

“*Cuma Selamlığı*” başlıklı fıkrasında hiç kimseye itimat etmeyişinin padişahın söz ve bakışlarına yansımaları; “*Saray Faciası*”nda Sırbistan Kralı’nın tahttan indirilmesi olayını II. Abdülhamit’in özel bir memur göndererek tahkik ettirmesi ve bu olayın ondaki itimatsızlığı daha da artırması; “*Doktor Kokodilat*” başlıklı fıkra da bir Saray doktorunun Sultan’ın haremî Naime Sultan’ı zehirlemeye çalıştığı dedikodusu neticesinde doktorun nefy edilmesi; tahkikleri yapan hekimin de “*Kokodilat Rifat*” lakabıyla anılmaya başlanması; “*Saraydaki Gizli Serbesti*” başlıklı fıkra da Yıldız Sarayı’nın her odasının her köşesinin bile ayrı hafiyeleri bulunduğu ve bazı Saray müdavimlerinin “Saray âdetine uyarak, sol elleriyle ağızlarının önünü kapar, ve yanlarındakinin gizlice kulağına duyurur gibi” yaptıkları konuşmalar; “*Sultan Hamit ile Sait Paşa*” fıkrasında yedi kez Sadrazamlık yapmış Sait Paşa ile Abdülhamit’in sonuçta birbirlerine güvenmemeleri, birbirlerini beğenmemeleri hatta sevmemeleri ve kabahatli bulunmaları anlatılır. (GZF: 91-95)

Abdülhak Şinasi, *Boğaziçi Mehtapları*’nda Boğaziçi’nin saz gecelerinde, sayıları yüze varan Çerkez-Arap hanende ve sazende halayığından oluşan bir saz takımı sahibi olan Hidiv İsmail Paşa’nın yalısının önüne gelince, denizdeki saz kafilésinin susarak durmasının âdetten olduğunu söyler; II. Abdülhamit’in Müslüman kadın seslerinin açıkta herkesçe duyulmasını haram telakki edecek bir taassubun uyanmasından çekindiğinden, yalıya yolladığı bir emirle o hanende ve sazendeleri susturduğunu belirtir. Hisar, bu olay dolayısıyla da saz âlemlerinin sona ermesinde

resmî bir mesuliyet payı bulunduğuna inanır. (BM: 149)

Boğaziçi Yalıları'nda o zamanlarda II. Abdülhamit korkusundan ötürü Şehzadelerin, Sultanların ve üst düzey memurların halkla temas imkânı bulunan Boğaziçi mahallelerinde pek görünmediklerini ve ancak bir mesire kalabalığını toplayamayan Çamlıca gibi تنها yerlerde dolaşabildiklerini kaydeder. (BY: 34)

Yıldız Sarayı

Abdülhak Şinasi, *İstanbul ve Pierre Loti* adlı biyografik eserinde İstanbul'da bulunan Pierre Loti ile Servet-i Fünûn mensuplarının görüşmemelerini ve şehremaneti kâtiplerinden Zeki Megazim'in, kendisinden Türkçe ders almak isteyen ve bu gaye ile kendisine mektup sunan Loti'nin mektubunu açmaya bile cesaret etmeden amirine vermesini, Yıldız Sarayı'ndan duyulan korku ile izah eder. (İPL: 37, 38)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanının anlatıcısına göre Hacı Vamık Bey de yüreğinde, o zamanlarda kendi mevkiinde bulunanların bütün hayatlarına hâkim his olan Yıldız Sarayı korkusunu taşımıştır. İkide bir başka yerlere görevli olarak gönderilen deli enişte, Yıldız'a karşı büyük ve hemen her saniye devam eden bir korkuyla saygı duymuş; Çamlıca'daki köşkünün kerevetinde otururken bile bazan II. Abdülhamit kendisini görüyormuş gibi bir vehme kapılarak ürkmüş ve yapacaklarından çekinmiştir.

Yıldız Sarayı, II. Abdülhamit'in “yüksek duvarları arasında saklanarak, kocaman İmparatorluğun bütün çarklarını işleten; tebaadan her kulun talihini parlatan veya söndüren ve korkusunu bir kıta büyüklüğündeki bu yerlerin hepsine salan” iç içe mahallelerden oluşmaktadır. Bu mahallenin dış sınırları tâ Beşiktaş'ta, Ketenciler Hamamı yanında, Serencebey Yokuşu'ndan, diğer taraftan da tâ İhlamur'da Yeni

Mahalle'den başlayıp Ortaköy'de Şale Köşkü'ne, Çırağan Korusu'na kadar uzanan kocaman bir semttir. “Yıldız” tabiri ile özellikle bu semtin asıl iç mahallesi, İstibdat'ın en yoğun hissedildiği görevlilerin bulunduğu yer kastedilmektedir:

“İşte bütün bu kapılarda, bu geçitlerdeki bir sürü Arap, Çerkez, Arnavut, kapıcı, tüfekçi, silâhşor, asker, yaver, bekçi, nöbetçi ve hafiyelerin; insana birer süngü gibi dikilen yahut, belli etmemek ister gibi yan yan bakan gözlerinin sürüleri önünden geçmek eniştemin dizlerinin bağını çözen ve içine ezinti veren bir korku salardı. Zira bütün bu saray gözleri azametli, çokbilmiş yahut yılan gibi hain bakışlarıyla hariçten gelenleri hep suizan erbabı gibi süzerlerdi. Buralardan geçilince küçük küçük, ayrı ayrı binalar ve bazan âdeta barakamsı yerlerde başkâtibin, başmabeyincinin ve sırasıyla sair mabeyincilerin ve kâtiplerin ayrı veya müşterek daireleri ve yâveran odaları aralarında nasıl sessizce amansız bir entrika havası hüküm sürdüğünü, bendegânlık ananeleri, rica setreleri ve dua cübbeleri arasında nasıl haset, kin, hırs, menfaat ve istirkâbın süngüleri ve bıçakları parıldadığını iyi bilirdi.” (ÇE: 130)

İstibdat, “sopalı bekçileri, tabancalı polisleri, icazetli hafiyeleri, mahzenli karakolları, şantajcı gazetecileri, maaşlı cellâtları, gönüllü kabadayıları, gedikli eşkıyaları, menfa vapurları, Fizan çölleri ve Akkâ zindanları” ile bütün bir hükümet teşkilatıdır. (ÇE: 138)

Hafiyeler

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında anlatıcı, kendisinin çocukluk dönemine denk gelen Sultan Abdülhamit zamanlarını, “Bütün istibdat devirlerinde olduğu gibi, herkes sözlerinin hâtıra getirebileceği mânaların tehlikesinden çekindiği o vehimli günler ve geceler” olarak niteler. (ÇE: 61-64) Nice devlet görevlerinde bulunmuş olan Hacı Vamık Bey, o zamanlarda hüküm süren teşrifatlı ağırbaşlılığa muhalif olarak çocuklarla birlikte at cambazhanesinde yarı çıplak cambazları seyretme cesareti gösterir; hatta her zaman kolladığı Zülfüyâr'ı bile kısmen ihmal edermiş. Gösterileri izlerken de oyuncuların alkışladığının görünmesini istemezmiş. Bu yüzden

de ellerini biraz aşağıdan ve dizlerinin hizasında tutarak birbirlerine şiddetle çarpmakla yetinirmiş. (ÇE: 93)

Anlatıcıya göre Sultan Abdülhamit döneminde insanlar, “Zülfüyâr” diye anılan İstibdat yönetimini kuşkulandırabilecek bir haberden bahsetmekten hatta böyle bir haberi duymaktan bile çekinir; Yıldız’ın silahşorlarının, kabadayılarının ve hafiyelerinin küstahlıklarından sakınırmış:

“Fakat, buna rağmen, bu korkak sessizlik içinde yine arada bir birdenbire mühim bir vaka olur, bir bomba patlar gibi bir haber duyulur ve herkes artık kısılmış seslerle, gizlice, hep bundan bahsetmeğe koyulurdu. Meselâ Yıldız’ın gözbebeği sanılan ve her şeye cesaret etmeğe muktedir sayılan şımarık bir şerire inen büyük bir şamar, havada istibdadın kamçısı gibi şaklar ve bir gök gürültüsü duyururdu. Ya hafiyelerin biri bir ötekinin hışmına uğrar, yahut padişah artık o şeririn taşkınlıklarından bizar olup fazla ileri gittiğine kanarak, vahşi hayvanların mürebbisi gibi kamçısını şaklatır ve ona ‘Artık çok oldun!’ derdi. O zaman o herkesi korkutan ejderha ya yere yıkılan bir ceset, yahut hapis haneye giren bir gölge oluverirdi. Hattâ bazan gazetelerin bile yazamadıkları bu haber kulaktan kulağa söylenerek boş beyinlerde, hamam kubbelerinde olduğu gibi, büyür, büyük bir velveleyle çınlardı.” (ÇE: 136)

Sultan Abdülhamit döneminin hafiyelerinden Hisar’ın *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanında da söz edilir. Gecenin karanlığında soyunup denize girip sevgilisinin yalısına doğru bin bir eziyetle yüzen Ali Nizamî Bey’in fark edilmesi, o dönem için hem bir rezalet sebebidir hem de felakete sebep olacak cinsten bir davranıştır:

“Evin içinde tutulmak, rezil olmak, sevdiği kadının şöhretini berbat etmek ihtimalleri ortadadır. Bu hâdiseyi kadının kocası duysa, kıyamet kopabilir. Rezalet Sultan Hamid’e aksedebilir. O takdirde de ne olacağını artık Allah bilir. Daha, karanlığın bu saatinde her zaman soğuk olan suların koynunda üşüyerek hastalanmak da vardır.” (ANB: 28)

Hayatını aşkı uğruna tehlikeye koymanın cinneti içinde, takdis ettiği aşkı

için denizden yalıya yüzme macerasını üç dört kez tekrar eden Ali Nizamî Bey'in korktuğu sonunda başına gelir. Her şeyi duyan hafiyeler, onun bu sırrını da aşikâr ederler. Ali Nizamî Bey'in eşi de aldatıldığını duyar ve köşkten ayrılır. Diğer taraftan bu macera hanımın kocasına ve bir de ta Yıldız'da II. Abdülhamit'e kadar akseder. Ali Nizamî Bey, uzun müddet “Acaba bana bir şey yaparlar mı? Acaba ne yaparlar?” diyerek herkesten gizlemek istediği korkuları içinde bocalar durur. (ANB: 29, 30)

Sultan Abdülhamit döneminde, onu eleştirmek bir cesaret meselesi olduğundan, tenkitlerin bir kısmı ancak delilik kisvesi altında yapılabilmektedir. Anlatıcıya göre delilik, bu sıralarda aklını gerçekten kaybetmiş olan Ali Nizamî Bey'de ise “şuuraltına işlemiş Sultan Hamit korkusu, bozulan zihninin emniyet kapağı kalkınca, artık heyecanını ifade” ve şiddetli itirazlarını serdetmek şeklinde kendini gösterir. Ali Nizamî Bey'in içine düştüğü bu trajikomik durumu, dönemin okuma yazma bilenlerini, doktorlarını, belediye memurlarını ve hastabakıcılarını fena hâlde korkutmaya yeter. Çıldıran Ali Nizamî Bey'in “Ben size demedim miydi?” haykırışları bu kesimi büyük bir korkuya sevk eder. O günden sonra, “Felaket! Eğer hafiyeler bizim vaktiyle onunla görüşmüş olduğumuzu sanırlarsa, kime dert anlatırız” diyen bu insanların ödleri kopmaktadır. (ANB: 66)

Sansür

Geçmiş Zaman Fıkraları'nın “*Matbuat Erkânına Dair*” bölümü, genellikle II. Abdülhamit döneminin sansür olayları ile ilgili tarihî fıkralarından oluşmaktadır.

“*Cemiyeti Edebiye*” başlıklı tarihî fıkroda, Abdülhamit'in babası Sultan Mecit'in Encümen-i Daniş'ine alternatif olarak düşündüğü edebiyat topluluğunu bir araya getirmesi çabaları; “*Sansörlük Garabetleri*”nde İstanbul'a dışarıdan gelen ve Beyoğlu'nda Türkçe basılmayan gazetelerin bazılarında İtalya Kralı I. Umberto'nun

katledildiğinin yazılmasına rağmen II. Abdülhamit'in İstanbul gazetelerinde olayı "Hulûl-i ecel-i mev'ûdiyle" ölmüş kaydıyla yayımlatması; "*Yanlış Yasağı*"nda matbaalardaki yazım hatası sayılabilecek durumların bile günlerce tahkikata maruz kalması; "*Sultan Hamit'in Bastırttığı Resimler*" başlıklı yazıda *Servet-i Fünûn* dergisinin sahibi Ahmet İhsan Bey'in Saray'a çağrılıp kendisine bazen başkâtip bazen matbuat müdürü bazen de Başsansör Hıfzı Bey tarafından dergisinde bastırılmak üzere bazı resimler verilmesi ve bu mühim resimlerin altında ancak Saray'ın tercüme ettirdiği ibarelerin yazdırılması; bu resimlerin niçin konulduğunun söylenmemesi; "*Bu Resimlerin Sebepleri ve Manaları*"nda Ahmet İhsan'ın hatıratında yer verdiği bu uygulamaların ilginç arka planları; "*Bende-i Has-ı Hazret-i Şehriyari*" fıkrasında Baba Tahir'in "cüheladan ve avamdan bir adamken" II. Abdülhamit'i gazetesinde yanlış anlamalara sebep vermeyecek ve Saray'ın hoşuna gidecek şekilde şatafatlı kalıp dizgilerle övmesi anlatılır. (GZF: 131-135)

Kitabın "*Şairler ve Edebiyatçılara Dair*" bölümünde de "*Hocaların Tardı*" fıkrasında İstibdat idaresinin, açık fikirli olarak tanınan bazı muharrirlerin hocalıklarını mahzurlu görülmesi ve o isimlerden Kemal Paşazade Sait, Recaizâde Ekrem ve Ahmet Midhat'ın hocalıktan çıkartılması; "*Recaizâde Ekrem'i Kontrol*" fıkrasında, haydut kılıklı sansür memurlarının Recaizâde Ekrem'in yazılarını karanlık bir yolda çalması ve o yazıların, "evrak-ı muzır" cinsinden olmadığı görülünce Ekrem'e geri verilmesi; "*Abdülhak Hamit*" başlıklı fıkra, şairin tekrar Londra Sefareti Kâtipliğine gönderilmek için bir Saray adamına, bir daha şiir yazmayacağına dair yeminli taahhütname imzalaması ve bu sözüne rağmen *Finten*'i yazıp yayımlatması anlatılır. (GZF: 142-144)

Bir zamanlar ikinci Abdülhamit dönemi ile özdeşleşen "sansür" gerçeği, II.

Abdülhamit'in devrilmesinden sonra bu kez yeni yönetimle anılır. *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanının anlatıcısı, kargaşanın hâkim olduğu günlerde İttihat ve Terakki kaynaklı sansürden ötürü meraklarını evde, gazetelerle tatmin edemediklerini söyleyecektir. (ÇE: 163)

Sonuçta İstibdat, babası da sürgünle İstanbul'dan uzaklaştırılmış bir Osmanlı aydını olan Abdülhak Şinasi için dönemin şair ve yazarlarının çoğu için olduğu gibi baskı rejimi, basına ve edebiyat dünyasına uygulanan sansürler, hafiyelerin izlemeleri ve jurnalleri, sürgünler, korkular ve cinayetler demektir.

2.10. GEÇMİŞTEN GELECEĞE DEĞERLER VE DEĞER YİTİMLERİ

Günümüz inceleme yöntemlerinde edebiyat eserleri, bir tür vakalar arşivi olmaktan ziyade, hesabı yapılmış değer çözümlemeleri olarak görülmektedir. (Galip, 2007: 22) Pek çok vesileyle vaka romanlarını sevmediğini söyleyen ve pek çok eleştirmen tarafından kişi veya durum romancısı olarak nitelenen Abdülhak Şinasi'nin hem romanları hem anı/denemeleri hem biyografik eserleri hem de diğer yazıları, ele aldığı değerler açısından okunmaya elverişli metinlerdirler. Bu açıdan baktığımızda Hisar'ın eserlerinde izlekştirilen değerlerin başında şiiriyet, duyarlık, bilgelik, maneviyat, sevgi iklimi ve içe dönük bakışların geldiği, yitirilen değerlerin de yerlerini şiirsizlik, duyarsızlık, bilgiçlik, cahillik, maddiyat, yalnızlık ve dışa dönük nazarlara bıraktığı görülmektedir.

Alman yazar ve düşünür Schlegel (1767-1845)'e göre sanatçının görevi, çağın gerçeklerini, geçmişin ve geleceğin değerlerinde bulmaktır. Böylece çağdaş şair, sadece kendi zamanının öznel değerleri içinde kalmayacak, geçmişin değerlerini çağda ve gelecekte bularak insan tecrübesinin objektif ve evrensel boyutlarını

sanatının konusu yapabilecektir. (Kantarcıoğlu, 2009: 134) Abdülhak Şinasi'nin de bu bağlamda çağının gerçeklerini “değerler” açısından ele alan yazarlardan olduğu söylenebilir.

İnsanî değerler, Hisar'ın eserlerinde genellikle geçmiş zamanla anılmakta hatta yer yer geçmiş zamana aitmiş gibi ele alınmaktadır. Oysa yenilik ve zaman konularında söz konusu olduğu gibi değerlerin de bir zaman dilimine hasredilmesi insanî bir yanılgıdır. Yüceltilen değerlerin geçmiş zaman ile özdeşleştirilmesi, kabullenmeden öte bir gerçekliğe dayanmamaktadır. Üstelik bu yanılgı, hemen her çağda her nesilde ve her bireyde tekrar yaşanabilmektedir.

Abdülhak Şinasi, bazı değerlerin ve güzelliklerin geçmişte kaldığı veya son olarak kendi zamanında yaşandığı yanılgısına anı/denemelerinden *Boğaziçi Mehtapları*'nda da yer verir:

“Halbuki o zamanlarda bile, âdet olduğu üzere, geçen devirlere nispetle sazın artık çöküş halinde olduğunu söylerlerdi Eski saz âlemlerinin ihtişamlarına bizim yetişememiş olduğumuz anlatılırdı. Vaktiyle Halim Paşa'nın Rumelihisarı'ndaki yalısında maaşlı en muktedir, en meşhur hanende ve sazendelerden toplanmış bir saz takımı varmış ve haftada iki defa mükemmel saz geceleri tertip edilirmiş.” (BM: 38, 39)

Fahim Bey ve Biz romanında Fahim Bey de bu manada yetmişli yaşlara dayandığında değerlerin kendisi ile yok olup gitmekte olduğu düşüncesine kapılır:

“O mazinin şimdi gönlünü memnun veya müteselli edecek hiçbir alâmeti, hiçbir nişanesi kalmamış! O kadar ki nezaket ve merhamet gibi kendi içinde hâlâ yaşadığını duyduğu faziletlerinin kendi kendisinden başka artık hiçbir müşahidi, hiçbir şahidi bile kalmamış!” (FBB: 116)

Yazarın dikkat çektiği ve burada sıralayacağımız söz konusu değerler, tek bir zaman dilimine hasredilemezler. Dikkat çekmek istediğimiz durum, Abdülhak Şinasi'nin eserlerinde olumlanan değerlerin daha çok geçmiş zaman ile birlikte;

değer yitimlerinin ise yaşanılan veya gelecek zaman ile söz konusu edilmesidir.

2.10.1. Şiiriyet: Kâinatın Estetiği

Şiiriyet, Hisar'ın eserlerinde, geçmiş zamanın neredeyse en büyük değeri olarak ele alınmaktadır. Yazarın şiiriyete verdiği anlam zenginliği, Proust'un kendi sanat anlayışı için kullandığı, yaşamın ve doğanın içindeki gizi ortaya çıkarmak ifadesindeki “giz” kadar geniş bir çerçevede ele alınabilir.

Hisar'ın üzerinde söz söylediği pek çok konuda, şiiriyet ile alakalı olarak dikkat çektiği bir nokta “hususîlik”tir. Boğaziçi medeniyeti, yalı-köşk hayatı, saz fasılları ve hanendeler söz konusu edildiğinde yazar, “Bu sesler havada kendilerine mahsus bütün bir âlem oluyordu!” demektedir. (BM: 89)

Boğaziçi'nin “kendine mahsus, yosun ve açıklık hatırlatan canlı, engin, taze kokusu” vardır. (BM: 98) Hisar'a göre Boğaziçi'nin mehtabı da hususîdir:

“Mehtabın, şüphesiz, daha dokunulmamış bir büyüklüğü, el sürülmemiş bir temizliği, eşsiz bir tabiiliği vardı. Başka yerlerden Boğaziçi'ne gelenler burada mehtabı o kadar tılsımlı bulurlardı ki adeta sarhoş oldukları ve hatta bu füsün ile güya tekin değilmiş gibi, çarpılmaktan korktukları olurdu.” (BM: 102)

Fahim Bey ve Biz romanında anlatıcı, Fahim Bey'i hayranlıkla dinleyenleri, yaşadıkları hayatın mana ve gayesinin pek de anlaşılmayan bir şiir olduğunu bilmeyen ilim meraklıları olarak niteler. (FBB: 45) Anlatıcıya göre Fahim Bey ve Saffet Hanım'ın yalnız ve çocuksuz olmaları, tabiatın onlara çocukların şiirini ve tesellisini nasip etmemesidir. (FBB: 58)

Anlatıcı, Fahim Bey'in gönlünde yıllarca yaşattığı özlemleri, umutları ve heyecanları, “ruhunda birikmiş şiir” olarak (FBB: 61); kendi gençlik zamanından bahsedişlerini de gençlik zamanının şiirine dalmak olarak imgeleştirir. (FBB: 72)

Şiir ve şiiriyet kavramları, *Fahim Bey ve Biz* romanında “yaşantı (FBB: 83),

en yüksek duygu (FBB: 86), edâ (FBB: 86), manevî hava (FBB: 87), hesap defterleri (FBB: 91), canlılık, neşe (FBB: 105), gibi pek çok anlamlarla imgeleştirilmiştir.

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında da anlatıcı “*Eski Çamlıca*” bölümünde Çamlıca'nın etrafındaki semtleri, mahalleleri, setleri, sokakları ve geçitleri “şiir yatağı yerler” olarak niteler. (ÇE: 24, 27) Benzer pek çok kullanım, Hisar'ın diğer roman ve anı/denemelerinde de söz konusudur. Abdülhak Şinasi, şiiriyeti yazılarında tabiatın, hayatın ve sanatın hemen her alanında arar ve bulur.

2.10.2. Şiirsizlik: Estetik Değerlerin Yitirilmesi

Ahmet Haşim biyografisinde şairin son günlerini anlatan Hisar, yaşanan zamanın, şiirden uzaklaşmış ve ayrılmış bir devir olduğunu; geçirilmekte olan umumî ve dünyevî, şiirsiz ve materyalist zamanların, en halis bir şairin bile simasını tahrif ederek ona bir nevi sırtıkan bir maske taktığını savunur. (AHŞ: 92)

Hisar anı/denemelerinden *Geçmiş Zaman Köşkleri*'nde de şiirsizlikten yakınır. Dünyanın şiirini kaçırın büyüklere, çocuk dünyasının hakikatlerini söylemenin yaramadığını ve onların bir şey anlamadığını ileri sürer. (GZK: 27)

Hisar, *Boğaziçi Mehtapları*'nda “*Sessizliğin Şiiri*” başlıklı yazısında sessizliği ve sükûtu, mazinin şimdi elimizden kaçırmış olduğumuz bir nimeti, bize yardım elini uzatan bir ilah olarak niteler. Hisar'a göre yeni hayatla birlikte hayatımıza girmiş olan gramofon yüzünden sükût yenilir, radyolar aracılığıyla hayattan büsbütün kovulur; otomobil, otobüs ve tramvay gürültüleriyle delik deşik edilerek azalır, daralır, ufalır, yeni hudutlarının içine sıkışır ve saatlerimizin içinden o kadar uzaklaşır ki bazen ona rast gelince sükûtu bir lezzet gibi duyarız. (BM: 116)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında Hacı Vamık Bey, yaşlandıkça gözleri bozulmuş olduğundan, sonuçta “artık iyi göremediği, iyi seçemediği bütün genç

kızlarla kadınları, büsbütün çirkin olmamaları şartıyla, emsalsiz derecede güzel” bulmakta; bu hâlimden dolayı sokağa çıkarken gülünç duruma düşmektedir. (ÇE: 187)

Kâinattaki estetiği şiiriyet olarak gören Hisar, eserlerinde estetik değerlerden yoksunluğu ise şiirsizlik, şiiriyetin hayattan çekilmesi olarak ele alır.

2.10.3. Duyarlık

Duyarlık kavramı; düşünceli olma, başkalarına değer verme, hisli olma ve ayrıntıya önem vermenin yanı sıra fedakârlık, nezaket, iyilikseverlik, merhamet, acıma ve kadirşinaslık gibi pek çok duygu ve değeri kapsamaktadır. Duyarlık, aynı zamanda Hisar’ın eserlerinde geçmiş zaman değerleri ile anılan kişilerin en belirgin vasıflarındandır.

Geçmiş Zaman Fıkraları’nda Sultan Selim zamanında Karagöz oynatan Hayalî Hafız’la ilgili bir hikâye anlatılır. Sarayda Padişah’ın da davetli olduğu bir oyunda Hacivat, kölesine “Selim!” diye hitap eder; Padişah ise Hacivat’a latifeye “Lebbeyk!” diye cevap verir. Yaptığı hatayı hemen fark eden Hayalî Hafız, sözü Hacivat’a vererek “Huzûr-i şahanende öyle büyük bir sürçü lisan yaptın ki, artık ne tamiri ne de affi mümkün olur! Sen artık ihtiyarlamışsın! Artık sana hayal oynatmak gerekmez. Saadetlû padişahımız ruhsat buyururlar, artık tövbekâr olarak Hacca gidersin. Yola düş!” der.

Hisar, bu olaydan sonra Sultan’ın ısrarları karşısında bile bir daha oyun oynatmayan ve hacca giden Hâfız hakkında “O zamanki ruhlar o kadar ağırbaşlı, duygular o kadar derin, gönüller de izzetinefislerine o kadar düşkün idiler ki...” diyerek yüceltilen pek çok değeri geçmiş zaman insanları ile özdeşleştirir, maziye hasreder. (GZF: 19, 20)

Hisar, *Boğaziçi Mehtapları* ve *Boğaziçi Yalıları*'nda geçmiş zaman yalı sakinlerini anlatırken öne çıkardığı vasıflardan birisi o insanların duyarlı oluşlarıdır. Birbirlerini tanıyan yalı sahipleri, “kendi haklarında fısıldanan rivayetlere alakalanmakla beraber, yine birbirlerini takdir etmekten ve incitmek istememekten” geri kalmazlar; müşterek duygu ve anlayışlarla hepsi de karşılıklı bir iyilik ve bir terbiyeden istifade etmektedirler. (BM: 15) Hisar, saz gecelerine katılan ruhî terbiyeleri kuvvetli insanların, saz âlemine sarhoş gelseler bile sustuklarını; hatta onların sarhoşlukları nispetinde nezaketlerinin arttığını, çıtkırıldım olduklarını; cemiyetin hukukuna kani bu Şarklıların sanatın ciddiyetine inanmış olduklarını, bütün sandallar içinden sükûtu ihlal edecek ve herkesin rahatını bozabilecek bir tek sesin bile yükselmediğini belirtir. (BM: 61)

Geçmiş zamanlarda Boğaziçi sakinleri, ramazanları tanıdıkları yalı sahiplerine bir kere davet olunmadan iftara gelir ve bunlar için ikinci bir sofra tertip edilirmiş. Bayramda mahalle çocukları memnun edilirmiş; hatta “Bütün yalı halkının bayramlıkları ve köyün mektep hocaları, Şirket-i Hayriye müstahdemleri, tulumbacılar, su yolcuları, postacılar, nezafet ameleleri, mahalle fakirleri için de bayram bahşişleri verilir, hepsinin memnun kalmaları” temin edilirmiş ve bunlar bir şey istemek adiliğine düşürülmez; bunlara bir şey vermek adiliği duyurulmazmış. (BY: 8)

Boğaziçi Yalıları'nda kendisine ruhunu duyuran ve kendisinde kutsî bir hatıra bırakmış olan bir odadan söz eden Hisar, o odayı tarif ederken manevî bir şahsiyetin hukukuna tecavüz etmekten çekinircesine en küçük bir yanlışlığa bile düşmekten korktuğunu söyler. (BY: 53)

Hisar'ın *Geçmiş Zaman Köşkleri*'nde sözünü ettiği Bronzdan Hala lakaplı

halası, günün birinde yeşil zümrütlerini satmış, hemen ardından pişman olmuştur; fakat kuyumcudan onları geri alamamıştır. O günden sonra ona misafirliğe giden hanımlar, bir duyarlık göstergesi olarak zümrütlerini halaya hatırlatmamak için yeşil renkli elbise bile giymemeye dikkat etmişlerdir. Yazarın annesi de o zamanlar her tarafta kullanılan eski zaman sandıklarının küçük bir modeline benzeyen kibrit kutularındaki yeşil başlıklı kibritlerini halanın görmemesi için kutusundan çıkarmamıştır. (GZK: 31)

Duyarlı ve hisli oluş, mektuplardaki Abdülhak Şinasi'nin de dikkat çeken niteliklerinden birisidir. Abdülhak Şinasi Paris'te öğrenim gördüğü sırada babası Mahmut Celalettin Bey, maarif müdürüdür. Oğlunun eğitimi için her ay 160 frank gönderebilen babası, oğlu ile sık sık mektuplaşmakta, oğlunun sağlığı ve eğitimi ile yakından ilgilenmektedir. Duyarlı Hisar, kendisine taahhütlü mektuplar yollayan ve bu yüzden onu postacılara bahşiş vermek durumunda bırakan babasına, bu külfetin gereksiz olduğunu yazar:

“(...)Halbuki, Fransız postahanesinde, mektuplar hiç kaybolmazlar. Bir de adresimi tam yazmıyorsunuz. (75 bin’de oturuyorum. Ekseriyetle ‘bis’ kelimesini ihmal ediyorsunuz. Postacı da her defasında, bahşişi çoğaltmak için, bu fırsattan yararlanarak, beni çok aradığımı söylüyor, böylece, fazla bahşiş verilmesine bir nevi gerekçe olarak kullanıyor!)” (Mektubu akt. Toros, 1983f: 11)

1 Temmuz 1933 tarihli mektubunda Hisar, önce Yaşar Nabi'nin çıkaracağı *Varlık* dergisinin uzun müddet var olması temennisinde bulunur; ardından “Zavallı Ahmet Haşim'in ölümünden sonra yevmî gazeteler güya medih diye saçma sapan şeyler yazdılar.” diye serzenişte bulunarak şunları söyler:

“İlk gençliğimizi leb-rîz etmiş olan bu şair hakkında bir deyn-i şükran ve kaybettiğimiz arkadaş hakkında da -mümkün olduğu kadar- lehine bir şehadet olmak üzere düşündüklerimin bir kısmıyla uzun pek uzun bir makale yazdım ki bunu size gönderiyorum.” (Mektubu yay. Kudret, 1995:

Hisar'ın bu mektupta sözünü ettiği Ahmet Haşim hakkındaki anı/makaleler, 1963'te bir biyografik esere dönüşecektir.

Fahim Bey ve Biz romanında, Fahim Bey'in ölümü üzerine yayımlanan tekzip haberi de bir duyarlığa dayandırılır. Anlatıcı, "Fahim Beyin eski maslahatgüzarlarımızdan bulunmadığı" şeklindeki düzeltmenin, yaşlı adamın hatırasına ehemmiyet verdirecek bir şey söylemek arzusuyla bulunmuş ve ölüm haberine ilave edilmiş olduğunu söyler. (FBB: 8)

Fahim Bey'in kendisine cüzî bir maaş bağlanınca yaptığı ilk işi, ihtiyar babasını son zamanlarında memnun etmek için borç altına girip büyük bir konak kiralamak, ardından da babasına dolgun bir maaşa geçtiğini yazmak olur. Fahim Bey'i bu davranışlara iten neden de onun duyarlı oluşudur.

Anlatıcının babası da hâl ve hareketleriyle duyarlı bir geçmiş zaman erkeği tipi çizmektedir. Babası, devamlı gittiği lokantada, ayrı yaşamakta olduğu oğlunu her görüşünde ona gülümsemekte; oğlunu, gözlerini hazla açarak karşılamaktadır. Oğlunun sözlerini genellikle fazla helecanlı, mübalağalı ve gizli maksatlarla dolu bulan babası, kıs kıs gülüşlerini bir tutam enfîye çekişiyle örtmek isterken de oğluna bu düşüncesini belli etmemeye çalışmaktadır. Fahim Bey'i anlatıcı ile tanıştıran ve Fahim Bey'in hikâyelerini sakın, rahat, gözlerini aç aça anlatan, anlatıcının babası, Fahim Bey hakkında en insafli hükümlerde bulunan kişilerin başında gelmektedir. Tıpkı iyi kalpliliği ile babasına çekmiş olduğu belirtilen Fahim Bey gibi roman anlatıcısının da duyarlı oluşuyla babasına benzediği söylenebilir. Bu tür ilgiler

romanda kişi oluşturmada başvurulan soyaçekim yansımalar³³ olarak da dikkat çeker.
(FBB: 10-15)

Fahim Bey'den söz ederken bir haz ve huzur duyan anlatıcının babası, onu methederken bile biraz eğlenir gibidir. Gln bulduğu hikyelerini anlatırken bile “hep kibar ve yüksek taraflarını duyuramamak yahut yanlış duyurmak endişesiyle” babasının üzüldüğünü hisseden anlatıcı, Fahim Bey'in her gün Galata'daki büroya gidip gelmesini de onun bir tür duyarlığı olarak yorumlar. Fahim Bey'in yazıhaneye her gün nice zahmetlerle taşınmasının, Saffet Hanım'ın ümitlerini beslemek için yaptığı bir fedakrlık; oradaki rahatsız uykularının ise hep Saffet Hanım'ın rüya görebilmesi için olabileceğini söyler. (FBB: 19, 56)

amlıca'daki Eniştemiz romanında da anlatıcı bir duyarlık olarak çocukken, kendisinin ve diğer arkadaşlarının, Çamlıca'daki eniştelerinin deli diye

³³ Bu türden yansımaların izlerini Hisar'ın biyografisinde de görebiliriz. Taha Toros'un aktardıklarına göre hiç kimseye “bey” veya “beyefendi” demeksiniz hitap etmeyen Hisar, kk kardeşi Selim Nüzhet'e bile “Selim Bey” diye hitap edermiş. (Toros, 1983a: 9) Babasına yazdığı bir mektupta “... İzin verirseniz, mektubunuzda beni biraz şaşırtan ve canımı sıkan bir konuya değineceğim. Bana oğunluk kelimesi olan ‘siz’ diye hitap ediyorsunuz! Bir baba, oğlundan hoşnut oldukça ona ‘sen’ diye hitap eder sanırım. Niçin beni bundan mahrum ediyorsunuz?” diyerek serzenişte bulunmuştur. (Toros, 1983f: 11)

Fahim Bey ve babası ile anlatıcı ve babası arasında görüldüğü gibi Hacı Vamık Bey ile babası Hacı Rakım Efendi arasında da kimi soyaçekim ilgiler bulunmaktadır:

“Hacı Rakım Efendinin gözlerini zevkinden yaşartan, sakalını halecnından titreten iptilsı sarayca nüfuzlu ve mevkileri yüksek olanların karşılarına geçerek ve binbir tuhaflık yaparak onları eğlendirmektir. Bu çeşit çeşit makamlara ancak birer müddet için konan yahut bunlarda senelerce kalanları eğlendirebildiği kadar memnun, gldrebildiği kadar mesut olurdu. Ve o kadar tatlı sözlüydü ki giderken yakında yine teşrif etmesini rica ederlerdi. Kendisi de vkel hazeratını iyice eğlendirip gldrebildiği günlerin akşamında işleri yolunda ve iyi gittiği için kendine birtakım mkfatlar bahşeder gibi, evindekilere hediye olarak, irili ufaklı ve rengrenk kğıtlara sarılı paketlerde birtakım yiyecekler, içecekler alır ve bir arabaya binerek, İstanbül'un i mahallelerinden birinde, galiba Zeyrek'teki evine dönerdi.” (E: 133)

addolunmasının altında yatan gizli sebeplerin, eniştesi tarafından anlaşılmaması ve eniştelere bundan müteessir olmaması için ona açıkça taraftarlık ettiklerini belirtir.

(ÇE: 8)

Çamlıca'daki deli enişte tıpkı Fahim Bey gibi çirkinlikleri görmekten sakınmakta; başkalarının bir çırpıda göreceği çirkinlikleri fark edememektedir. (ÇE: 19)

Anlatıcının halası da bir derdi olduğunda; hatta başı yahut dişi ağrıdığı anda bile etrafındakilerin neşesi kaçmasın diye bu durumunu saklayacak kadar hisli ve derin duyusludur; kalp, idrak sahibi ve ızan üstünlüğü olan birisidir:

“Vaktiyle, dünyayı saran adilikleri düzeltmenin imkânı olmadığını, belki ancak bunlardan kendimizi korumanın mümkün olabileceğini görmüş; imkânların bütün cüce boylarını ve imkânsızlıkların dev cüsselerini ölçmüş gözleri, illetleri görerek kendi hususiyetlerine daha ziyade ere ere, şimdi öyle bir idrakin hüznüne varmıştı ki görünüşleri insana acı ve yakıcı geliyordu. Ve bunu bilen halam bu son bakışlarındaki ilmi ve hüznü göstermemek için, bize bakmaktan kaçınıyor; halam, şimdi, gözlerinin eski saffetli bakışları yerine artmış bir anlayışla gamlılaşmış bakışlarını bizden kaçırıyor; bunun için, biz ona baktıkça, başını öte yana çeviriyordu.” (ÇE: 207)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanında ise Ali Nizamî Bey'in annesi Hatçanımefendi, atlı arabasını kullanacağı zamanlar, “yerleşip dizginleri eline aldı mı, her defasında, evvelâ bir besmele yerine sadece ‘Bismillah’ der...”; “Sonra gûya bu da usuldenmiş, lâzımmış, başka türlü yapılmazmış ve yapılsa selâmetle gezinmenin imkânı kalmazmış gibi, mutlaka kamçısını kaldırır bir an havada tutar ve nihayet hayvanların ne başlarına, ne sırtlarına değdirmeden, bu gezinmenin icazetini verir, bir ‘yallah!’ der gibi, havada, o kadar mükemmel bir sesle” kamçısını sadece şaklatır. (ANB: 24)

Fedakârlık ve Tahammül

Hisar'ın eserlerinde geçmiş zamanların duyarlı insanları, yer yer fedakâr ve tahammül sahibi olmalarıyla ön plana çıkarılırlar.

Anı/deneme yazarı Hisar'a göre "Bana ver, ben çekeyim derdini mümkünse eğer" denilen geçmiş zaman şarkılarına yansıyan aşklarda, âşıklar sevgilileri için her zaman fedakârdır. (BM: 137) Yine aynı şarkılarda "Emret, öleyim ger sana bâr ise hayatım!" diyen geçmiş zaman âşıkları, aşkı ve sevgilisi için ölmeye her zaman hazırdır. (BM: 138)

Fahim Bey, kendisini güzel döşeli büyük bir konakta yerleşmiş gören babasının "Berhüdar ol oğlum! Gel, seni alnından öpeyim!" sözlerine karşılık arkadaşlarına "İşte size karşı hareketimdeki hakkımı ispat ettim ve bütün emeklerimin mükâfatına erdim. Bunu artık ne pahasına ödersen ödeyeyim, duymuş olduğum bu hazzı ruhanî buna kâfidir!" demekle fedakârlık ve kanaatkârlığını göstermiş olur. Anlatıcıya göre Fahim Bey, inandığı kaideleri hayatında tatbik etmek için her zaman her türlü fedakârlığı gösteren birisidir. (FBB: 16, 27)

Anlatıcı, arada sırada bir muzaffere benzettiği, hakikatte ise hep mağlup olan Fahim Bey için kendi kendisine "Acaba ruhunda istihfaf ettiği bütün maddiyatın fevkinde bir kanaat mi besliyordu?" diye sorar. (FBB: 53)

Geçmiş zamanların değer ve huylarından Hisar'ın eserlerinde karşımıza çıkanlardan birisi de tahammül göstermektir. "Bütün o devir" diye anlatılan geçmiş zamanda, için için istenilmeyenlere tahammül etmek âdeti, her günkü idmanlarla âdeta meşk edilen umumî bir tahammüldür. Selamlıkta tasvip edilmeyen uşaklarla sığıntılara, haremde beğenilmeyen hizmetçilerle postlarını sermiş misafirlere uzun zaman tahammül edilirmiş; hatta hilesi sabit görülse de alışılmış olduğu için değiştirilmesi sıkıntılı gelen dükkânlarda alışverişe bile devam edilirmiş. (ÇE: 192)

Nezaket ve İyilikseverlik

Yazar, geçmiş zamanların *Boğaziçi Mehtapları*'nın “önlerinde lambalar aynaların karşısında, baş örtülerine ve süslerine sonuncu hisli ve uzun bir bakışla bir daha” bakan hanımlarını; hiçbir kitapta yeri olmadığı hâlde, bütün Boğaziçi halkınca bilinen ve herkesin büyük bir tesanütle uyduğu usulleri, an'aneleri olan nazlı mehtap gecelerini; her zaman hem kibar hem de biraz mahzun olan eski Boğaziçi'ni; “teşrifat, nezaket ve sükût kabiliyeti” olan o cemiyeti, uzun uzadıya anlatır. (BM: 48, 49)

Boğaziçi Yalıları adlı anı/denemelerinde de çocukluk yıllarını anlatırken o devirde Şarklı bir terbiye ve nezaket sarf edildiğini ve o vakitlerin Boğaziçi adına âdeta “devrinin harman sonu” olduğunu belirtir. (BY: 43)

Hisar'ın anı/denemelerinde yer alan geçmiş zaman insanları, hep “kalplerinin iyiliği yüzlerine vurmuş gibi, belki güzel değil, fakat hepsi de iyi yüzlü” insanlardır. (BY: 49)

Fahim Bey ve Biz romanının iyiliksever merkezî kişisi Fahim Bey'deki kuvvetli sosyal yardımlaşma hissi, kendisine babasından geçmiştir. Fahim Bey, vaktiyle kendi istikbalini düşünmeksizin bir arkadaşının Tıbbiye'ye giremediğini duyunca beyninden vurulmuşa dönmüştür. Fahim Bey derhal bazı dostlarını toplamış ve yardımları ile arkadaşının mektebe alınması işini yoluna koymuştur. Mektepten çıkınca da Bursa'ya gitmiş; sırf babasının gönlünü almak için yakında işe gireceğini, artık parasal yardıma ihtiyacı kalmayacağını müjdelemiş ve babasından kendisi için bundan sonra hiç üzülmemesini rica etmiştir. Babıali'ye fahrî olarak gidip gelmeye başladıktan sonra da babasını memnun etmek için İstanbul tarafında büyükçe bir konak kiralamış; içini dolduramayacağı konağın boş odalarında her sabah saatlerle

keman meşk ederek yanık birtakım havalar çalmıştır. (FBB: 13)

Anlatıcı, Fahim Bey'in vaktiyle sefaret üçüncü kâtibi olarak Londra'ya atandığı dönem hakkında “bir iki cinaslı ve güzel sözün insana zeki ve nükteşinas olmak şöhretini kazandırdığı o devir” demektedir. Londra sefirinden “Son Excellence” diye bahsedildiği bir dönemde, sefaret başkâtibinin Fahim Bey'den “Son Elégance” diye bahsetmesi sefarethane çevresinde “zerafetin nadir erişilir bir muvaffakiyeti diye” telakki olunur. İlerleyen sayfalarda da geçmiş zamanlardan, “kibarlığın tabii olduğu bir devir” olarak söz edilir. (FBB: 22, 27, 28) Romanda anlayışa dikkat çekilerek ve çok uzak bir geçmişten bahsedercesine “İşte böylece, evvel zaman içinde, yani söz söyleme imkânımız ve söz dinlemeye vaktimiz olan günler ve gecelerde” denmektedir. (FBB: 35)

“*Hanımların Söyledikleri*” isimli bölümün giriş cümlesinde de geçmiş zamanlardaki misafir ağırlama uygulaması, şimdilerde eskisi gibi bir nezaketin gösterilmediği imâsı ile anlatılır:

“Bu, gece yatısı misafirliklerinin âdet olduğu, akşamları evlerimize dönünce hiç beklemediğimiz misafirlerin gelmiş olduklarını öğrendiğimiz ve evimizin havasını biraz kendilerine göre tâdil edilmiş bulduğumuz zamanlardı.” (FBB: 54)

Fahim Bey, başkalarının memnuniyeti için bir şeyler yapmakta ise de onun bu davranışları, hayatına dışarıdan bakanlara “zoraki ve gülünç” gözükmektedir. Bu görüşe katılmayan anlatıcı ise insanların derin hassasiyet tabakalarına nüfuz edilince bu tür hareketlerin ve hislerin ihtirama lâayık bir şeye delâlet edebileceklerini ileri sürer. Anlatıcı, başkalarının memnuniyeti için yaşamının saikin de “kendimiz yahut başkaları için duyduğumuz bir muhabbet, bir şefkat ve bunların neticesi olan bir aldanma ve aldatma ihtiyacı” olabileceğini söyler. Ona göre Fahim Bey, bir ihtimal babasının memnuniyeti için kocaman bir konak kiralamış; babasına

kendisinin geliri yüksek bir işe girdiği yalanını söylemiş; eşinin gönlünü hoş etmek için de Arslan Hanı'ndaki yazıhaneyi tutmuştur. (FBB: 56)

Anlatıcı, “hep iyiye çekerek” anlattığı şeylerde Fahim Bey’in sesini, hakikatleri örtmek isteyen bir perdeden duymaktadır. Anlatıcıya göre sesi munis ve hep bir edada olan Fahim Bey’in bir hususiyeti de dudaklarında ve sözlerinde devam eden sükûn ve şefkattir. (FBB: 71, 72)

Merhamet ve Acıma

Hisar, *Geçmiş Zaman Köşkleri*’nde çocukluğunda yaşadığı ilk büyük hayal kırıklıklarından birine, kiralık köşklerde ikamet eden insanların gizledikleri sefaletli veya gülünç manzaralara yer verir. Onları acıyla, hüznle anar. Onlara karşı mahcubiyet duyar. O insanların hikâyelerini yazmayı düşler. (GZK: 39, 40)

Merhamet, Hisar’ın merkezî roman kişilerinin ve özellikle anlatıcıların öne çıkan duygularından birisidir. *Fahim Bey ve Biz*’in anlatıcısı, ölüm haberinin ardından Fahim Bey’e hem acır hem de içinden “Kendi kâinatımızın da söndüğünü yabancılar ancak böyle hissiz ve mânâsız birkaç cümle ile duyacaklar!” diyerek hüzne dalar. (FBB: 8)

Anlatıcı, yakınlarının Fahim Bey’in kaybindan duydukları üzüntünün cemiyetçe paylaşılmasını beklemelerini ve ölenin hatırasından medet ummalarını çok görmemeyi; yaptıklarını da tabîî karşılamayı önerir:

“Ölenin ailesine mensup olanların, gazetelere verdikleri ilânlara, ‘hazın bir vefat’, ‘müessif bir ölüm’, ‘çok acı bir kayıp’ tarzında başlıklar koymalarını, ölenin ilmini, faziletlerini, hizmetlerini, himmetlerini, sonuncu bir defa olsun, saymaları, meselâ, ‘gençliğinde yazdığı şiirlerle edebiyatımıza hizmet etmiştir’ gibi cümlelerini, ne yazarlarsa hepsini tabîî bulmak ve öyle karşılamak lâzımdır.” (FBB: 8-9)

Anlatıcı günün birinde Müşterekülmenfaa Tütün Reji İdaresinde umumî

kâtip olan bir arkadaşını görmeye gider. O esnada arkadaşı Tercüme Kaleminden birisini çağırılmıştır. Fahim Bey koltuğunda dosyasıyla mahcup, içeri girer ve âmirinin masasının önünde durur. Anlatıcı, o andan itibaren Fahim Bey’e karşı bir merbutiyet ve bu hâlden de mahcubiyet duymaya başlar. (FBB: 50)

Kadirşinaslık ve Vefa

Hisar’ın roman kişileri kadirşinaslık ve vefa ile de anılır. Fahim Bey, yazıhanesindeki hayalî iş kayıtlarında, şirket memurları ve idare meclisi azalarının isimlerine de yer vermiştir. Anlatıcıya göre bu defterdeki akraba ve yakın çevresindeki insanların isimleri, Fahim Bey’in vefalı bir kalbi olduğuna delalet etmektedir. (FBB: 91)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanında eşinden boşanmış olan Hacı Vamık Bey, tekrar barışmak ümidiyle bazı insanlardan yardım bekler. Kızı, barışmalarını sağlamaz; anlatıcının annesi ise daha önceleri hep Hacı Vamık Bey’in aleyhinde olmasına rağmen bu işte tarafsız davranır ve bu tavrından dolayı Hacı Vamık Bey, ona minnettar olur. Hacı Vamık Bey’in kendisinden daima vefa gördüğü anlatıcının babası ise bu işte “barışmak için delâleti” kabul etmez. (ÇE: 166)

Hisar’ın eserlerinde bir yönüyle geçmiş zamanlar demek olan İstanbul medeniyetine, tabiata, eşyaya ve insan unsuruna karşı bir duyarlık oluşturulmak istenir. Fedakârlık, tahammül, nezaket, iyilikseverlik, merhamet, acıma, kıymet bilirlilik ve vefa gibi değer ve duygular yeri geldikçe ön plana çıkartılır.

2.10.4. Duyarsızlık

Hisar’a göre sevgili ölülerimize gösterebileceğimiz en büyük sadakat, onları hatırlamak ve en büyük ihanetse onları unutmak olacaktır. (BM: 171)

Fahim Bey ve Biz romanının anlatıcısı, başkalarına acıdığımızı sanırken bile,

içimizden mutlaka biraz kendimize ağıladığımızı söyler. (FBB: 8)

Anlatıcıya göre Fahim Bey, bütün fedakârlık ve iyilikseverliğine karşın hiçbir zaman başkalarından benzer davranışlar görmemiştir:

“Hiç kimseden hiçbir ricada bulunmak âdeti olmayan Fahim Bey bayramlarda kendilerini tebrike gittiği büyüklerden ve ailesini tanıyanlardan hep güleryüz, hep iltifat görürmüş, ama bunların hiçbiri kendisini elinden tutup en cüzî bir maaşa bile geçirtmezmiş.” (FBB: 14)

Anlatıcının babası, yeni telakkilerin, Fahim Bey’de somutlaşan kalp saffetinin, oğlunun nesli tarafından iyice hissedilmesine mâni olabileceğini düşünmektedir. Bu yüzden Fahim Bey’in meziyetlerini yeni neslin lâıykıyla takdir edemeyeceğinden korkuyormuş gibi, hem Fahim Bey’i anlatmakla bitirememekte hem de naklettiği hikâyelerin “medlûllerinin iyi anlaşılıp anlaşılmadığını” oğlunun yüzünden anlamaya çalışmaktadır. (FBB: 18)

Anlatıcının yaşanılan zamana dönük kimi örtük eleştirileri de söz konusu olmaktadır. Anlatıcı, “Bu, her şeyin ciddiye alındığı, (...) zamanlardı.” (FBB: 41) derken şimdilerde, ciddiye almaların azaldığını imâ etmektedir. Bu türden imâlarda, yaşanan zaman diliminde belirtilen hususların azaldığı ve gelecekte de azalmaya devam edeceği endişesi sezilmektedir.

Bir başka vefasızlık örneği olarak Fahim Bey’i, ne kardeşleri ne de kardeşlerinin vaktiyle tahsillerine o kadar yardım etmiş olduğu çocukları arayıp sormayacaklardır. (FBB: 58)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanının anlatıcısı, masum gördüğü delilerin dışındaki diğer insanların bizi gafil avladıklarını; çünkü onların deliler gibi bir değil, iki değil üç yüzlü olduklarını düşünür ve üçüncü yüzü “asıl karası ve şeytanîsi” olarak niteler. Ona göre birinci yüz gösterilen, ikinci yüz gizlenen, üçüncü yüz ise “en karanlık zamanlardan miras olan, ihtimal asıl içyüzler”dir. (ÇE: 12) Bu şekilde

birden fazla yüze sahip olan Hacı Vamık Bey, kendisini terk eden eşinden sonra evleneceği genç kızı evine alırken, etrafındakilere maksadını farklı gösterir; bu kızı evine bir evlat gibi alıp okutacağını söyler. (ÇE: 185)

Anlatıcının evlerine ara sıra gelip gitmekte olan Şerife Hanım adındaki “yarı eski kalfa, yarı bacı, yarı dul” kadın, güzelliğinin şöhreti etrafı saran kızı Leyla’yı Hacı Vamık Bey’le evlendirir. Oysa Şerife Hanım vaktiyle anlatıcının annesinden ve Hacı Vamık Bey’in eşinden nice yardımlar görmüştür. Şerife Hanım, kocası kendisinden ayrıldıktan sonra ve “zaman değişince” anlatıcının halasını bir kez bile ziyaret etmemiştir. (ÇE: 185)

Halasının ölümü üzerine hüznlenen anlatıcı, yeni zamanlarda yani yeni hayatta “Nice zevkleri, bozuk paralar gibi harcamak için cebimizden çıkaracağız. Her sahada yeni neslin istidatları maharetlerini cambazlar gibi gösterecekler.” diyerek gelecekte bizi bekleyen muhtemel değer yitimlerine de dikkat çeker:

“Sevdiğimiz güzelliklerden geçen zamanlarımıza ince bir tat sirayet edecek ve biz artık güzel bulduklarımızdan, aynı zamanda, zekâ gibi, vefa gibi, bulamayacağımız faziletten bahseden kadınların kuşdillerini dinleyerek, bu sözlerle dinlenmeye alışacağız!” (ÇE: 212)

Zaman ilerleyip değiştikçe, hakikatte ise çocuk bakış açısı yerini hakikatlerle yüzleşmeye bıraktıkça, insanların duyarsızlıkları daha çok fark edilir. Duyarlık yitirilince duygular değişir, değerler yitirilir. Kadirşinaslık yerini kadirbilmezliğe, vefasızlığa; nezaket, küçümsemeye ve unutma ihanetine bırakır.

2.10.5. Bilgelik

Hisar’ın romanlarında ve anı/denemelerinde andığı geçmiş zaman insanların bir niteliği de yer yer bilgiçliğin sınırlarına dayanan bilgelikleridir.

Abdülhak Şinasi, ilk anı/deneme kitabı olan *Boğaziçi Mehtapları*’nın sonunda, pek çok konuda dinleyenleri hayretler içinde bırakan geniş bilgili Fahim

Bey tavrıyla, zaman konusunu izah etmek için dünyamızdan “otuz ziya senesi uzakta olan Pollux yıldızının etrafında dönen bir kürede”, “bize yine en yakın olan yıldızlardan Arcturus yıldızının etrafında” bizi seyredecek meraklı gözlerin dünyamızdan kaç yıl önce artık mazi olmuş görüntüleri “hâl” olarak seyredebileceklerini bir yıldızbilimci edasıyla hesaplar. (BM: 194, 195)

Fahim Bey ve Biz romanının geniş bilgisi, etkileyciliği ile bir hezarfen şöhreti kazanmış olan merkezî kişisi Fahim Bey, basit sözler söylese de söyledikleri dinleyenlere tesir etmektedir. Vaktiyle pek çok konuda bilgisine başvurulmakta; etrafındakiler onun oyunlar, politika, dış siyaset, musiki, lisan ve edebiyat hakkındaki sözlerini ilgi ile dinlemektedir. (FBB: 41)

Etrafındaki insanları hayretler içinde bırakacak kadar pek çok konuda bilgi sahibi olan Fahim Bey, günün birinde bilge bir tavrıyla “Feylesof Rıza Tevfik” imzasından hareketle feylesof kelimesinin etimolojisini ve dolayısıyla Rıza Tevfik’e feylesof denemeyeceğini ayrıntılarıyla izah etmektedir. (FBB: 44)

Anlatıcıya göre Fahim Bey, zaman kavramı üzerine yaptığı bir konuşmasında verdiği bilgilerle de dinleyenleri hayretler içinde bırakır:

“Milâttan beri geçen 1900 sene zarfında daha bir milyar dakika geçmemiş olduğunu söylediği zaman bir taşla birkaç kuş vurmuş olurdu. Tarihşinaslarımız bu uzun zamanın bu kadar dakika ihtiva edememesine hayret ederler; hesapçılarımız rakam, adet denilen şeyin ehemmiyet ve azametini ispat eden bu müşahedesinden dolayı onu takdir ederler; maliyecilerimiz de para denilen ve bizde kıymetinin lâıykıyla takdir edilemediğini söyledikleri şeyin ehemmiyetini telmih eden bu cümleyi tasvip ederler ve Fahim Bey sözünü ‘Hâlbuki dünyanın yaşına nispetle 1900 sene nedir? 1900 dakika bile değil!’ diye bitirince filozoflarımız da onu ‘Ne doğru!’ diye tahsin ederlerdi.” (FBB: 44)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanının merkezî kişisi Hacı Vamık Bey de tıpkı Fahim Bey gibi yeri geldikçe ilmine başvurulana birisidir. Fakat Fahim Bey’in aksine

ona daha çok çocuklar ve kadınlar soru sormakta ve onun hem komik hem hakikat olan sözlerine kulak vermektedirler:

“Onu görünce biz de merak, sual, öğrenme damarlarımızın kabardığını duyardık. Birçok şeyler için ‘Ona soralım, bakalım yine ne söyler?’ derdik. Ve bir tenceredeki suyun kaynadığını, üstündeki kapağın, canlanmış gibi, yerinden kalkıp yine hafif hafif konarak oynadığını görür, ‘Buhar nedir? Eniştemize soralım!’ derdik. Ve o bize ‘Buhar sudur!’ gibi sudan bir cevap verirdi. Fakat o, hiç olmazsa, bizim gibi çocukların hiçbir sualini cevapsız bırakmıyordu.” (ÇE: 57)

Deli eniştenin çocuklara verdiği cevaplar özünde doğru bilgiler olmalarına rağmen, bu cevaplardaki hakikatler, Hacı Vamık Bey’in üslûbundan ötürü, tuhaflık ve şaşırtma olarak algılanmaktadır. Güneşin batmayıp başka yere gittiğini haber veren Hacı Vamık Bey, “Nereye?” sorusuna da “Amerika’ya!” şeklinde cevap verir. İlim diye kabul ettiğimiz pek çok kavramın aslında “indî ve itibarî şeyler” olabileceğini söyleyen Hacı Vamık Bey, eşyaların, yanlarındaki diğer varlıklara göre şarka veya garpta bulunabileceğinden hareketle, sonuçta şark ve garp diye bir şeyin olmadığı hükmüne varır. Deli enişte bu türden bilgileri aktarırken, onun lâtife edip etmediği veya ciddî olup olmadığı da anlaşılmaz. (ÇE: 58) Böylelikle geçmiş zaman insanların belirgin bir özelliği olarak bilgelikleri gözler önüne serilir.

2.10.6. Bilgiçlik

Sahip olduğu bilgilerin türleri ve bu bilgileri sunma, kullanma tarzı kişiyi bilge olarak nitelemeye neden olabileceği gibi çokbilmiş, bilgiç olarak adlandırılmasına da neden olabilmektedir. Bilgiçlik bir yönüyle cahillikleri örtmek için başvurulmuş bir yoldur.

Roman kişilerinden Fahim Bey, ömrün kısalığına karşın “öğrenilecek ilmin güç ve yavaş istihsal olunur bir mahsul olması, kitap okumanın bizde lâıykıyla takdir edilemeyen değeri, insanlardaki kitabî malumatın hudut ve ebadı” hakkında içinde

yakınmalarını da barındıran sözler sarf eder. (FBB: 41)

Anlatıcı, iş görüşmesinden eli boş dönen Fahim Bey'in, kendisini hayalperestlikle niteleyen iş sahiplerini cahil bulup onlara karşı âdeta "...gönül isterdi ki daha akıllı ve malûmatlı olasınız da işimi derhal kabul edesiniz. Fakat zarar yok, hiç üzülmeyin, işimi gelecek defa anlar ve kabul edersiniz!" diyen bir tavır aldığını düşünür. (FBB: 49)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında Hacı Vamık Bey'in "Arif olanlar beni anlar!" diyen bir hâli vardır. Deli enişte Hacı Vamık Bey'in "çokbilmiş tebessümleri" birçok manalar ifade etmektedir. (ÇE: 14, 15)

Hacı Vamık Bey, malûmatfuruşluk yönü ile, gelecek nesillerin bir öncüsü olarak gösterilir. Anlatıcıya göre büsbütün Şarklı bir adam olan deli eniştenin rüya tabiri konusunda da "Şarklı bir bilgi hamulesi" vardır ve o, "daima birtakım malûmat vererek, dil dökerek ve lûgat paralayarak âlim görünmek" istemektedir. Hacı Vamık Bey'deki bu "malumatfuruşluk ve ukalalık merakı" sonraki nesillerde daha da yaygınlaşacaktır. (ÇE: 56, 57)

Roman anlatıcısı ise bilgisizlikten çok, cahil olunan konularda bile insanın kendisini bilgili sanması durumunu yadırgar ve bu durumu tehlikeli bulur:

"Ancak, bu ilim, bunu sonraları kaç defa, en ağırbaşlılık taslayanlarda da gördüm, bir latifeye benzemekle kalsa ne iyi, lâkin kendini ciddiye alarak, mizaha değil de saçmaya sapıyordu. Herkesin cehaleti bilmediği şeyler kadar da bildiğini sandığı şeylerden doğar. Hattâ bir cehaletin en korkunç tarafı bilmediği şeylerden ziyade bildiğini iddia ettiği şeylerden hâsıl olur. İnsanların tehlikesi de, çok kere, bilmedikleri şeylerden ziyade, yanlış bildikleri şeylerden gelir." (ÇE: 59)

Yine anlatıcıya göre Hacı Vamık Bey, kadınlık hakkındaki düşünceleri yüzünden, aslında eşinin kendisinden üstünlüğünü anlayamamış; kendisini, güzel tabiatlı, muvazeneli, zekâlı, eşinden daha akıllı addetmiş; daha çok âlim bilmiştir.

(ÇE: 107)

Deli enişte, Arapçadan yana da o kadar âlim görünmek istemektedir ki bazı zamanlar, dilinin altında zikredecek hazır bir söz bulamadığı vakitlerde, sözlerini Arapçaya uydurmaktadır:

“Bir gün intihar etmiş bir adamdan bahsolunurken ‘El intihar eşeddi minen nar!’ demişti ve anneannem ilk defa duyarak bir şeye benzetemediği bu söz karşısında ‘A! O da ne demek?’ diye sorunca, eniştemiz, ciddiyetini bozmadan ‘İntihar ateşten de beterdir demek!’ diye cevap verdi.” (ÇE: 146)

Anlatıcıya göre Hacı Vamık Bey’in çok kere sözünü bitirdikten sonra, “şeylerin sathını söylemekle kanmayarak, kühünü söylüyormuş gibi, bir de, lüzumsuz yere bunun Arapçasını tekrar etmek” huyu şimdilerde birçoklarında “birşeyin Fransızcasını söylemekle onun esbabı mucibesini söylemiş olduklarını” sanmaları olarak devam etmektedir. (ÇE: 148)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanında pek çok şey gibi alafranga musikiye meraklı olan Ali Nizamî Bey de yerine göre bilgiç tavırlar takınabilmektedir. O, düzenlediği konser gecelerinde müzisyenlerin çıkaracağı “fosnot”ları asla duymazdan gelmez; onlara kızar ve fena hâlde çatarmış; “Siz beni anlamazın bir yerine mi koydunuz?” diye müzisyenleri haşlarmış; “kendisine istihfaf olunur gibi muamele edilmesine asla razı olmazmış!” (ANB: 22, 23)

Hisar’ın eserlerinde bilgiçlik taslamak durumu her hangi bir zaman dilimiyle sınırlandırılmamıştır.

2.10.7. Maneviyat ve Sevgi İklimi

Boğaziçi Mehtapları’nda, romanlarında olduğu gibi geçmiş zaman insanlarını, maneviyata ve hayale önem veren insanlar; yeni insan tipini ise daha çok maddiyata önem veren kişiler olarak niteler:

“Kendilerine sunulan adi ve basit hakikatleri hazmetmekle iktifa eden, şimdi ekseriyeti teşkil ettikleri görülen maddiyatçılarla hayatın icaplarını ağır zahmetler gibi telakki ederek kalpleri ve vücutlarıyla yaşamaktan ziyade, kafalarının içindeki âleme çekilip hayalleriyle yaşayarak hemen bütün vakitlerinden yalnız hülya sayesinde zevk alan, hakiki ve maddi hayatla bağları azala azala kopacak kadar incelen ve o zamanlar ekseriyeti teşkil ettiklerini sandığım hayalperestler vardı.” (BM: 64)

Hisar, ay ve güneşi de maneviyat ve maddiyat bağlamında ele alır. Mehtabı, aşk ve maneviyat kaynağı olarak niteler:

“Aydın bir gümüş fanustan sızıyor gibi dökülen donuk ışığı güneşin maddiyatçı ziyası yerine bir maneviyat âleminin nuru olur. Faaliyet ve hakikat ışığı güneş aydınlığı yerine, mehtap bir füsün ve hayal ve aşk ışığı döker ve gönlünden taştan bu ışıkla aydınlattığı her şeye biraz kendi huyunu aşılır.” (BM: 104)

Hisar, *Boğaziçi Yalıları*’nda da çocukluğunun Boğaziçi’nde “mahalleleri, ihtiyar heyetleri, bekçi baba himmetleriyle, biraz okuyup yazan cami kayyumlarıyla, muvakkithane memurlarıyla bir ahlak safveti ve din selametiyle asırlarca o kadar hadisesiz, yani nizasız, tecavüzsüz, cinayetsiz, kasti yangınsız, hırsızlıksız” nice zamanlar geçirildiğini ve bugün istense bile o medeniyetin bir daha tanzim edilemeyeceğini belirtir. (BY: 7)

Fahim Bey ve Biz romanında Fahim Bey’in çok sevdiği köpeği İrondel, kaybolduktan sonra tekrar sahibine kavuşunca sevincinden aklını yitirir. Fahim Bey, çılgın gözleriyle etrafa havlayan köpeğini, “kendisine muhabbetini aklını kaybetmesi pahasına ispat etmiş olduğundan” bir türlü terk etmeye razı olmaz; onu senelerce yanından ayırmaz; dinler durur. (FBB: 18)

Anlatıcının babası, Fahim Bey’in, eşi Saffet Hanım’a asla ihanet etmemesi gerçeğini, “O gayet evcimen olduğu gibi, haremine karşı da o kadar düşkündür ki” sözleriyle teyit etmektedir. Fahim Bey, akşam oldu mu, kurulmuş bir saat gibi yürüye

yürüye evine vaktinde döner; karısı da saatini onun gelişi ile ayar edermiş. “ ‘Hey gidi günler hey!’ der gibi (...) o geçmiş zamanın mürüvvetleri içinden sanki biraz merhametle bakan” nazarlarıyla bu karı koca, vefanın ve sadakatin geçmiş zamandaki “en mükemmel numuneleri” sayılırlarmış. (FBB: 26- 28)

Anlatıcı, halasının Fahim Bey’in eşi Saffet Hanım hakkında sarf ettiği bazı sözler üzerine, halasının anlattığı şeylerin “bütün bir muhabbet cılasıyla” parlamakta olduğunu belirtir. (FBB: 38)

Saffet Hanım ve Fahim Bey, birbirlerine o derece inanır ve güvenirlermiş ki evdeki saatlerin, zamanında kurulmadığında, bir mi bir buçuk mu olduğuna dair yaptıkları kavgalardan sonra ikisi de birbirinden gizlice saatlerini biri çeyrek geçeye ayar ederlermiş. (FBB: 37, 38)

Saffet Hanım, kendisini yıllar yılı hayaller ve ümitlerle oyalayan kocasının rüyasına da hemen inanır ve rüyayı “kendi gönlünün süzgecinden geçirerek ve yeni beşaret alametleriyle süsleyerek başkalarına” da anlatır. (FBB: 63, 64)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanının, yaşadığı zamanın insanlarından yeri geldikçe ve olabildiğince yakınan anlatıcısı, Hacı Vamık Bey’in eski bir fotoğrafında “kendisinin ve etrafındakilerin çocukça, mütevekkil, dindar ve gönüllü hayatlarını” eski sesleri ve lezzetleri ile görür gibi olur. Anlatıcıya göre Hacı Vamık Bey’in “bir teennî ile gûya pusuda beklediği hayat tatlarını kaçırmayalım der gibi” bir hâli ve menfaat gütmeyen bir muhabbeti vardır. (ÇE: 13, 14)

Anlatıcı, kendisinin çocuk, deli eniştelерinin ise kırklı yaşlarda olduğu zamanlarda eniştelерinin kendilerine evde türlü yemekler; sokakta çay, limonata pasta ve muhallebi gibi şeyler ikram ettiğini; memuriyet görevlerinden dönüşlerinde de yiyeceğe ve içeriğe ait bir alay hediyeler getirdiğini; fakat eniştesinin sözlerinin

“bütün bu yenecek ve içilecek şeylerden daha sağlam olmak iddiasındaki muhabbet nişaneleri” olduğunu söyler. (ÇE: 17)

Hisar’ın romanlarında sözü edilen geçmiş zamanlarda din, hayatın pek çok alanına sirayet etmektedir. Uyuma ve uyanma vakitleri, yeme içme adabı, duygulanmalar, düşünceler hep dinî bir iklimde yaşanmaktadır:

“Kandil gecelerinde mahyalara iplerle asılan kandiller yer yüzüne inmiş yıldızları tanzir eder. Ramazan, yemeklerin tadlarına sevabın da lezzetini ilâve eden iftarlarıyla ve sahurlarıyla; bayramlar, neşeli davul sesleriyle, yeni esvaplarıyla, bahşişleriyle ve çocukların sevinçleriyle gelirdi. Bütün günler ve geceler, iman sayesinde, parasız dağıtılan umumî nimetler ve lezzetler gibiydi. Şeker bayramında şeker yemek ve ikram etmek, kurban bayramında kurban eti yemek ve dağıtmak; muharrem’in onunda aşure pişirtmek, yemek ve tanıdıklarına göndermek lezzetli birer sevaptı.” (ÇE: 37)

Anlatıcının çocukluk zamanlarında “gelinler gibi süslü ve alımlı hanımlar, hanımefendi gibi râbitalı kalfalar, kibar ruhlu efendiler, çelebi tabiatlı uşaklar, tok gözlü lalalar, ayvazlar, aşçılar, kayıklar, arabacılar” hemen hemen bütün insanlar âdeta ebedî bir âlemde yaşamaktadırlar. Anlatıcıya göre bütün bu insanlar ölümü unutmuş, saadeti bile aramaya ihtiyaç duymayacak kadar manevî bir iklimde bulunmaktadır. Bununla birlikte anlatıcının ilerleyen yaşlarında daha iyi kavrayacağı gibi aslında o zamanlarda da hurafelerin yanı sıra “riyakârlıklar, şirkler, ikinci gizli veya aşikâr hayatlar” da yaşanmaya devam etmektedir:

“O zamanlarda dindar olduklarını söyleyen ve İslâmiyet akidelerini taşıyan niceleri arasında tâ İslâmiyetten evvelki putperestlik zamanlarından kalmış ve ondan İslâmiyete de sızmış bir itikat âleminin bütün hurafelerine ve şeytanî tesirlerin mevcudiyetine inananlar ve o eski karanlık asırlar içinde gibi yaşayanlar çoktu. Öyle ki o zamanlarda dine karışan bu hurafelere, bilhassa ümmî kadınlar arasında, birçokları inanırlardı. Ve, gariptir ki, bunların hudutlarını iyi tasrih edememek, vuzuhla bilememekle beraber, bir kısmının, kendisini din âlimi addeden hacı eniştemizin kanaatlerine de

sirayet etmiş olduğu görülüyordu. Elbette halis dinin bu efsanelerden ayrıldığı ve mutasavvıfların bildikleri hudutları vardır. Fakat sofı eniştemizin dindarlığı ve taassubu bunlara inanmasına mâni olmaz; bilâkis, o bunları dinin tabiî neticelerindenmiş gibi telâkki ederdi. Ve onun tâbirlerinde de hep o bizim ümmî dadılar, bacılar, kalfaların masallarındaki inançları ve kelimeleri bulurduk. Onca hakikat âleminin manevî içyüzü inkâr olunamazdı. Hayat hakkındaki telâkkisine göre, her şey ancak bir manevî varlık olduğu için, o hayatımızda Allah ve şeytan müdahalelerinin her gün ve her an tekrür ettiğine kaniydi.” (ÇE: 37, 38)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanında Ali Nizamî Bey’in Penbanımefendi lakabıyla tanınan annesi Hatice Hanım’ın, pembe tenli yüzü içinde daimî bir tebessümle açılan ağzı “hep iyilik ve muhabbet sözleri” söylemektedir. O, için için gülen gözleri ile yaşlanmış bir genç kıızı andırmaktadır. (ANB: 12, 13)

Anlatıcı, kendisinin ilk gençlik dönemi hakkında da yemekten sonraları, akide şekerleri gibi mümkün mertebe tatlı sözler söylenmesinin âdetten olduğunu belirtir. (ANB: 47)

Hisar’ın anı/denemelerinde, hissettiğini söylediği veya roman anlatıcılarının genellikle geçmiş zamanlarla özdeşleştirdikleri maneviyat iklimi, *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanında aldanma ve varsayma biçiminde de gösterilir.

Manevî değerlerin önemsendiği bir dönemden, sadece maddiyatın önemsendiği bir hayat tarzına geçişin eleştirildiği bir medeniyet buhranı devrinde, Ali Nizamî Bey farklı bir durum yaşar. O, bir zamanlar maddî bolluk içinde müreffeh bir hayat sürüyorken bir süre sonra kendisini yokluklar içinde bulmuştur. Anlatıcı, onun yoksulluk zamanlarında Şeyhliği tercih ettiği yeni hayatını, vaktiyle bin zahmetle kovaladığı, aradığı; fakat bir türlü bulamadığı, elde edemediği sükûna,

rahata ve saadete³⁴ asıl kavuşması olarak niteler. Anlatıcıya göre bulduğuna kanmak, bulmak demektir ve asıl saadet, içimizdeki kanaatten ibaret nisbî bir şeydir. (ANB: 55)

Ali Nizamî Bey, Bektaşî Şeyhliğine evrildiği yeni hayatında kendisini manevî bir iklimde zannetmekte ve öyle davranmaktadır:

“Şimdi, Ali Nizamî Bey, yüzü tevekkül içinde, esvapları babayanî, asabı dinlenmiş, kalbinin iyiliği artık hemen hemen daima ıslak duran, masum ve zekâ yerine safvetle parıldayan gözlerine aksetmiş, ancak böyle birkaç yıl daha yaşamak, ömrünün bu mesut zamanını böyle birkaç sene daha uzatmak istiyordu.

Şimdi, kendisinin mühim bir şahsiyet, Allahın enamına mazhar büyük bir ruh olduğunu sanıyordu: Bir şeyh efendi! Vaktiyle, kendisinin hürmet duyduğu ve küçükken kendisine elleri öptürülmüş olan şeyhlerden biri! Ve o, uykusunda mutlu bir rüya görür gibi, hayatı içinde bu hülyayı yaşıyordu.” (ANB: 57, 58)

Hisar, eserlerinde pek çok kez geçmiş zamanları bir maneviyat ve sevgi iklimi olarak tasvir etmiş olur.

2.10.8. Maddiyat ve Yalnızlık

Hisar 1943'te yayımlanmış bir inceleme yazısında, içinde yaşanan zamanın gereği olarak “daha maddiyatçı bir hayat” yaşandığını; afakî fikirlere temayülün azaldığını; gündelik işlerin ağırlığıyla yorulan zihinlerin daha ilkel eğlencelere düşkün olduğunu belirtir. (KM III: 43)

Abdülhak Şinasi, karaborsacılığa, yakınılan konulardan biri olarak mektuplarında yer verir. Hisar, Cevdet Kudret'in bir sorusu üzerine I. Dünya Savaşı yıllarında memleketin içinde bulunduğu ekonomik durumu anlatırken ancak *Fahim*

³⁴ “Huzur ve sükûn içerisinde” yaşamak arzusu, yakın dostlarından Taha Toros'a göre Abdülhak Şinasi'nin de hayattaki iki temel emelinden birisidir. (Toros, 1983b: 11)

Bey ve Biz romanındaki hayalî dosyalarda, yazışmalarda ve defterlerde yer alabilecek türden açıklama ve bilgilere yer verir.³⁵

Fahim Bey ve Biz romanında geçmiş zaman veya hâl ile ilgili olarak yakınılan noktalardan birisi de rüşvettir. Fahim Bey'in gençlik yıllarında Babiâli'de "maaşa geçmek, terfi etmek hep iltimasa" bakmaktadır. (FBB: 14)

Fahim Bey hakkında nefret dolu sözler söyleyen yegâne kişi; defterdar, mutasarrıf ve valilik görevlerinde bulunmuş olan Hacı Vamık Bey'dir. Hacı Vamık Bey, her gittiği yerde rüşvet almak ve ihtilâs etmekle itham edilmiştir. Deli eniştenin rüşvet yoluyla bir hayli servet edindiği de rivayet edilmektedir.(FBB: 39)

Anlatıcı, deli eniştesi Hacı Vamık Bey'in köşküne giderlerken vardığı Çamlıca'da "hep lezzetli bir maneviyat âlemine" geçtiği hissine kapıldığını söylerken, haricin cephesinin de "maddelerden ibaret" olduğunu belirtir. (ÇE: 28)

³⁵ "Memlekette istihsal olunmayan şeyler, bilhassa şeker mesela, hariçden, Harb-i umumî içinde bize müttefik bulunan Almanya, Avusturya gibi memleketlerden getirilirdi. Şekerin okkası orada mesela 8 kuruş bizde 80 kuruş hatta 400 kuruş gibi rakamlara yükseliyordu. Ancak orada ucuz alıp burada pahalya satmak için vasıta-i nakliye bulmak lazım gelirdi. Bunların hepsi resmî makamların elinde idi. Askerlerin veya iâşe vekaletinin veya vesika verilmek şartıyla Ticaret ve Sinaî Nezaretinin. Fena anlattım. Demek istiyorum ki tüccarların getirecekleri mallar için bu nezaret vesika verirdi. Bazıları kendileri tüccarmış gibi vagon vesikası alırlar ve doğrudan doğruya bu vesikayı pek yüksek bir bedelle muhtekir tüccarlara satarlardı. Bazıları kendileri kullanırlar, dediğim gibi oradan ucuz hevâyic-i zarurîye alarak burada pek pahalya satarlardı. Bu daha küçük bir mikyasta olarak memleketin dahilinden geçirilen şeyler hakkında da böyleydi. Mesela Zonguldak'ta kömürün tonası belki 8 lira idi, İstanbul'da 80 lira ancak tekâlif-i harbiye usulü çalıştırılmayan, serbest mavnalar, gemiler filan bulmak icap ederdi. Bu da ancak (kömüre gelince Karargâh Umumî Harb Kömür Merkezi'nin) verdiği vesikalarla mümkün olurdu. Vesikayı muhtelif devâir veriyordu. Her malikin tâbi olduğu birtakım ahkâm vardı. Bunları ayrı ayrı bilmek tedkik etmek ister. Bir çok sıkıntılardan sonra bir nevi iâşe nezareti teşkil olunmuştu. Ben size bu yazdıklarımla o devir hakkında doğru ve etraflı malumat verdiğimi sanmıyorum. Veremediğimi göstermek istiyorum. Cidden belki biraz daha itina ile biraz daha vazih bir şeyler yazabilirdim. Lakin sizi bu işlerin karanlığı ve karışıklığı ile karşı karşıya bırakmağı müreccah gördüm" (Mektubu yay. Solok, 1995: 26, 27)

Maneviyat ve maddiyat iklimleri arasında gidiş gelişlerimiz bireysel tecrübelerimiz kadar temas içinde bulunduğumuz medeniyet daireleriyle de ilgilidir. Anlatıcı, Batı'nın Descartes ve Auguste Comte gibi düşünürlerce geliştirilen tecrübeye dayanan ilim anlayışının, günümüz fenninin sınırlarını çizdiğini; gitgide hayatı sınırlayan bu pozitivist anlayışın çekilmez olmaya başladığını; Batı'nın kendisini “bu ilmin tecrübesi ve hüznünün dışında tutarak” kurtarabildiğini; Şark'ın ilminin de “kapılarını maneviyata ve tecrübe edilmemiş ihtimallere açık tuttuğundan (...) daha metafizik, tebensümlü ve imanlı” kalabildiğini ileri sürer. (ÇE: 56)

Rüşvet çarkının dönmesi iltiması gerektirmektedir. Hacı Vamık Bey de her defasında Arabistan taraflarında bir vilayete gönderilmekte; fakat gittiği yerde bir suçu, bir yolsuzluğu görülüp, rüşvet almak, para yemek gibi töhmetlerle zan altına girerek azlolunmakta ve sonra ancak, Yıldız'a dehalet eden babasının şefaatiyle affedilerek tekrar bir başka yere tayin olunabilmektedir. (ÇE: 127) Anlatıcı, “asepsi ve antisepsi” dediği hijyen düşüncesinden mahrum yerlerde “güzel” maneviyatın “kirli” maddiyat tarafından bozulduğuna inanır. (ÇE: 156, 157)

Hacı Vamık Bey, ömrünün sonlarına doğru eşinin onu terk etmesiyle düştüğü yalnızlığında, duyduğu ve hatırladığı bazı olaylardan ötürü iyiden iyiye çökmektedir. Hacı Vamık Bey'in “yavaş yavaş kanını zehirleyen” bu hatıralardan birisi de Fahim Bey'in, vaktiyle onun yaptığı gibi kendisini “rüşvet almakla” itham etmesidir. (ÇE: 173)

Hayatın maddî ve manevî olarak nitelediğimiz yanlarını sorgulayan anlatıcı, her şeyi maddî ve manevî diye birbirinden ayıranlarla, maddî dediklerine manevîlerinden fazla değer veren maddiyatçıların, kaba bir suretle yanıldıklarını; manevî şeylerin, kendilerine bir destek olarak maddî bir varlığa ne kadar muhtaç

iseler; maddî şeylerin de içinde nefes aldıkları ve yaşadıkları bir manevî tarafa, bir havaya, bir ruha ihtiyaçları olduğunu; her maddenin evvelinin ve dayanağının maneviyat olduğunu; hiçbir şeyin ne tamamen manevî, ne de büsbütün maddî sayılamayacağını; hiçbir mevcudun bu iki yüzleri ve taraflarının birbirlerinden tamamen ayrılamayacağını ileri sürer. (ÇE: 174, 175)

Hisar'ın romanlarında maddiyat kavramı çoğu zaman yıkım ve yok oluşla birlikte anılır. Yenilikler ve değişimler bazen eskinin sadece maddî yönlerini alıp götürmekle de yetinmezler. Çamlıca'daki deli eniştenin yirmi beş yıl kadar uğraşıp didinerek tamir ettirdiği, donattığı köşk sonuçta sahibi gibi ölüme yaklaşmaktadır. Yeşil köşk, tıpkı sahibi Hacı Vamık Bey gibi bir yandan madden harap ve tamire muhtaç bir hâle düşerken bir yandan da manen bir çöküş ve yıkım yaşamaktadır:

“Çamlıca'daki eniştemiz maddî köşkünün vücudu içinde eski ruhunu arıyor, fakat artık bulamıyordu. Köşk maddeten yine mevcuddu, amma şimdi varlığı ancak hafızasında kalan bir hatıra döniyordu. Bütün maneviyatı sanki sallanan aralıklı pencerelerinden ve kapılarından sızarak, boşalarak, akarak dağılıyor, manevî köşk, şimdi, her tarafından havalanarak gûya zerre zerre savruluyor, dumanlara inkılâp ediyordu. Eniştemiz artık onun havalanmış, uçmuş olanlarından arta kalan mânalarını toplayamıyor ve anlayamıyordu. Köşkün vaktiyle kendisini tâ kapısının önünden hanımellerinin şefkatli kokuları ve demir parmaklığının gönüllü gıcirtısıyla istikbal eden ruhu, uçmuş, gitmişti. Bütün o eski varlıklar esirî birtakım kokular gibi geçip dağılınca o da kendisini köksüz bulmuş; burada, bir uçurum kenarında gibi, başı dönmüştü. Köşkün böyle temellerinden bozulması onun eski kanaatlerinin sarsılması ve bütün maneviyatının hastalanması ve çürümesi demekti.” (ÇE: 179, 180)

Hisar, yalnızlık konusuna da pek çok eserinde yer vermiştir. *Ahmet Haşim* üzerine kaleme aldığı anı/biyografide şairin ölüm döşeğindeki yalnızlığından; sağlığında arkadaşlarını kırıp kendisinden uzaklaştırmasından; şairin terkedilmekten

ve unutulmaktan acı acı şikâyet etmesinden söz etmektedir. (AHŞ: 68, 69)

Sevgi ve maneviyat ikliminden çıkıldıkça yalnızlıklar hissedilir. Bununla birlikte yalnızlık hissi, Hisar'ın eserlerinde sadece yaşanan zamanda değil; neredeyse tüm zamanlarda yakınılan durumlardandır.

Fahim Bey ve Biz'in anlatıcısı, insanları birbirlerinden uzun mesafelerle ayrılmış, kendi hususî boşlukları içinde dönen, hepsi yalnız, hepsi mahrem ve başkalarına kapalı birer dünya olarak niteler. (FBB: 7)

Hem tabiat hem eşya hem de insanlar, etrafındaki kalabalığa rağmen Fahim Bey'i yaşlandıkça yalnızlığa âdeta iterler:

“O bilâkis hep kalabalık ve kargaşalık arasında, hep kar, rüzgâr, yağmur ve çamur gibi tabiatın nezaketsizlikleri, kabalıkları, gazapları içinde görünürdü. Hep otomobil, tramvay, otobüs gibi kendinden cüsseli olan ve kendi ehemmiyetsizliğini, cılızlığını daha ziyade meydana koyan rakipler arasında ve hep kendisine tahsis edecek çok vaktimiz bulunmadığı bir anda meydana çıkardı.” (FBB: 80)

Fahim Bey ve Saffet Hanım, ihtiyarlık arifesinde “arpacı kumruları gibi” ortada kalmışlardır. (FBB: 58) Anlatıcıya göre yalnızlık, herkese küserek ve severek içine çekildiğimiz talihimizdir. (FBB: 121)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanının anlatıcısı da mutlak manada yalnız olduğumuz inancındadır:

“Zira biz de, mahkemeler gibi, insanları çok kere adam yerine koyarız. Sanırsız ki düşünersek düşüncemizi takdir edecekler; söylersek, sözümüzü anlayacaklar; bilirsek, ilmimize inanacaklar; doğru hareket edersek, lehimize şahadet edeceklerdir. Aldanırsız! Hemen daima bunun aksi sabit olur. Hayatımızın her ânında yapayalnız kalırız. Çağırırız ve hiç kimse imdadımıza gelmez. Muhitimiz bize karşı her an kör, sağır ve şuursuzdur.” (ÇE: 10)

Anlatıcı, Boğaziçi'ndeki yalılarında, dışarıyla temaslarının azlığından kaynaklanan bir nispî yalnızlık yaşadıklarını; fakat kendilerinin bu yalnızlığın farkına

varamadığını, enişterisi Hacı Vamık Bey'in ise bir tehlike sezer gibi bu yalnızlığı anladığını ve anlatmaya çalıştığını belirtir. (ÇE: 21)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanında da gençliğinde aile servetini savuran, tek başına kaldığında ise misafir gittiği eş-dost evlerinden eşyalar çalan Ali Nizamî Bey, lalası Hüseyin Ağa ile birlikte mutlak bir yalnızlığa mahkûm olurlar. Ali Nizamî Bey, bütün familya azasının kapılarını kendisine kapadıklarını bildiğinden artık hiç kimseye uğramamaktadır. (ANB: 62, 63)

Abdülhak Şinasi'nin eserlerinde çoğu kez yaşanan zaman dilimi söz konusu edildiğinde maneviyatın yerini maddiyata, rüşvet ve karaborsacılık gibi uygulamalara; sevgi ikliminin ise yalnızlığa bıraktığı anlatılır. Bu durum, hakikatte ise ilerleyen zamanlarla birlikte insanın hakikatlerin sert, kuru yüzlerine şahit olmasıyla ve bakış açısının farklılaşmasıyla alakalıdır.

2.10.9. İçe Dönük Nazarlar

Hisar, romancılık anlayışı itibariyle bireylerin iç dünyalarını esas alan bireyci edebiyata yakın bir “kişi romancısı” olarak nitelenebilir. Kişisel hayatın zengin içe dönüklüğünü edebiyatın en üstün numunesi olarak gören Terry Eagleton'a göre bir yönüyle bireyci edebiyat anlayışı, insan hayatının toplumsallığını münferit bireyci girişime tabi kılan siyasî sistemin değerlerini yansıtmaktadır. (Eagleton, 2003: 239)

Abdülhak Şinasi, *Boğaziçi Mehtapları*'nda çocukluğunda “yarı selamlık, yarı harem; yarı hayat, yarı hayal yatağı; yarı tekke, yarı saray olan” ve “gönlümüze göre geçmiş veya gönlümüze göre gelecek zamanların” şiirini yaşadığını belirttiği yalıların bile kendi iç âlemlerine çekilmiş göründüklerini söyler. (BM: 108)

Hisar'a göre geçmiş zaman insanların içe dönük bakışlarının bir yansıması

da şarkılarda görülen, şikâyetlerin hep gönülden olması hâlidir. (BM: 137)

Abdülhak Şinasi, *Geçmiş Zaman Köşkleri*'nde yer verdiği çocukluk anılarında, mürebbiyesi ile akşamları çıktıkları Nizam Caddesi gezintilerinde, gözlerinin kendi iç varlığına açıldığını; artık kendi ülkesine, kendi cihanına döndüğünü; asıl serbestisini ve samimiyetini bulduğunu, kendisindeki hayal çeşmesinin açıldığını söyler:

“Ben artık hakikatten daha tesirli bir hülya, kendi âlemim içindeydim. Hayatın vereceği bildiğim zevklere, zevkime, ihtişamıma, aşklarına doğru gidiyor ve çocukluğu bırakarak bir şiir âlemine dalıyordum. Biliyordum ki bu güzellikler ancak ruhuma ve ruhum onlara eştir.” (GZK: 22)

Yaşadığı ânın yanı sıra anıların kaleme alındığı zamanın tesirini de dikkate alarak, mistik ve sembolist hislere ve düşüncelere kapıldığını söyleyebileceğimiz Hisar, bu akşam gezintilerini bir ihtişam ve sükût içinde sadece mürebbiyesi ile gerçekleştirir ve âdeta yazdıklarını savunmak için çocukların, özünde mistik hatta sembolist olduğunu ileri sürer:

“Güneş daha demin gözlerimizi üstüne konduramadığımız bir alevken, şimdi parlayan ve eriyen bir elmasa dönerdi. Bütün gün içinde tam görülebildiği dakikaya varmışken, benim onu en sevdiğim bu anda etrafına gönlünün kanı gibi bir kızılık döker, sonra altın başını bu dökmüş olduğu kanlara sokarak kararır, boğulur giderdi. Onun matemi gibi bir karanlık ortalığı kaplamaya başlardı. Günün musikileri artık susar, akşamın hüyaları artık sönerdi. Varmayı itiyat edindiğimiz en son noktada Ada'nın devam eden sahilini büsbütün siyah bir ümitsizlik gibi görerek biz de geri dönerdik.” (GZK: 22, 23)

Fahim Bey ve Biz romanında anlatıcı, Fahim Bey'in gözlerini daha ilk görüşmede dikkate değer bulmuş; bu, sabit bakışlı siyah gözlerin madenini biraz sert, cevherini biraz yabancı; bu bakışlardaki manaların tefsirini biraz güç, bu gözlerin nazarlarını ise dışarıdan ziyade içlerine dönük bulmuştur. (FBB: 11)

Anlatıcı, Fahim Bey'in hariçten ziyade kendi içine baktığını sık sık

vurgulayacağı bakışlarının sırrını ve cazibesini “biraz hüznülmü olmakla beraber vicdanlı, imanlı, tok, rahat ve insanı bıktırmayan, sanki kemallerini bulmuş” olarak nitelemiştir. (FBB: 27, 28)

Bakışlarının içe dönük olması, Abdülhak Şinasi’nin roman kişilerinin ve biyografisini yazdığı ya da denemelerinde ele aldığı kişilerin bazılarının belirgin özelliklerinden birisi olarak gösterilir.

2.10.10. Dışa Dönük Bakışlar

Fahim Bey’in çalıştığı Tercüme Odası’nın âmiri, roman anlatıcısının arkadaşıdır ve anlatıcıya, Fahim Bey’in yüksekten muhakeme etmek kudretinden, atisiyle ilgilenecek hayal gücünden yoksun olduğunu söyleyecektir. (FBB: 50)

Daha önce anlatıcı tarafından bakışlarının içe dönük olduğu söylenen Fahim Bey, dilden dile dolaşan rüyasında, içinden, kendisini yadırgayan insanları bakışlarının dışa dönük olmaları ile yargılayıp “Siz hayatın zâhirî şekillerini görüyorsunuz; ben batınî şekillerini!” diyecektir. (FBB: 61)

Fahim Bey’i tuhaf, deli, hayalperest birisi olarak niteleyen insanların bakışları dışa dönüktür. Anlatıcı, dışarıdan bakışlar olarak niteleyebileceğimiz “yabancı gözler ve izanlar” için, “bizi olduğumuzdan büsbütün başka, ya şişman ve kısa, ya zayıf ve uzun gösteren bozucu ve güldürücü aynalar” benzetmesini yapmaktadır. Romanda Fahim Bey’in uğradığı akıbet de burada sayılanlardan pek farklı olmamıştır. Kendisine yöneltlen “dışarıdan bakışlarda” Fahim Bey, evliya derecesinden deli ve şehvet düşkünü birisi seviyesine yükseltip alçaltılmış ve neticede layıkıyla anlaşılamamıştır. (FBB: 128)

Dışa dönük davranmanın, insanlara şekilsel yaklaşmanın veya bakışların dışa dönük olmasının yansımalarından birisi riyakârlıktır. Uzak memuriyetlere

şikâyet etmeden giden Hacı Vamık Bey, anlatıcıya “Ya evlâdım, işte böyle! Ne yaparsın? Din ve devlet namına!” sözleri ile aslında elde etmeyi umduğu maddî menfaatlerini gizlemiş olmaktadır:

“Eniştemiz, evvel zaman filozofunun tavsiyesini yerine getirerek, kendini iyi tanısa ‘Din ve devlet namına!’ dedikten sonra, bir de, daha yavaş perdeli bir sesle ‘Ve Çamlıca’daki köşk namına!’ cümlesini ilâve etmeliydi. Zira deli eniştemiz bütün hareketlerinde -ve kim bilir, belki de hattâ rivayet olunan yolsuzluklarında- hep bu köşkün hesabı ve menfaati ile meşgul olarak, uzaktan bile, hep onun gölgesinde, onun içinde yaşarmış. Halamın anlattıklarına göre ha San’a’nın kârgir ve muntazam binalarda olsun, ha Amman’ın kuyu başındaki kır evinde bulunsun, hep bu köşkün tamiri, döşenmesi, boyanmasıyla meşgul olurmuş. Bulunduğu yoksul vilâyetlerin birinde yorucu teftişler için dolaşırken bile kafasında daima bu gittikçe güzelleşen köşkü taşır, onu tadil eden plânlar hazırlar, kızıyla damadına bir ayrı daire açar, haremde ve selâmlıkta ayrı ayrı mükellef yemek odaları ayırır, bize, gelince yatacağımız odalar tahsis eder, ve bütün bu daire ve odaları kendince mükellef bir surette döşetirmiş.” (ÇE: 123)

Bakışların dışa dönük olması ve şekilciliğin önem kazanması, Abdülhak Şinasi’nin eserlerinde zaman ilerledikçe fark edilen durumlardan birisi olur.

2.11. GEÇMİŞTEN GELECEĞE ÖZLEMLER VE ENDİŞELER

2.11.1. Ölümsüzlük Arzusu

Ölümsüzlük, Âdem’in yediği yasak meyvede saklı olduğu telkin edilen sır, dünyanın bilinen en eski anlatısı *Gılgamış Destanı*’nda aranan güçtür. Ölümsüzlük arayışının izlerine pek çok sanat eserinde rastlamak mümkündür. Tek başına eser bırakmak eylemi bile ölümsüzlüğün, ebedîyet arzusunun açık bir itirafıdır. Sanatçılar eserleri ile ölüme karşı koymak, ölümsüz olmak istemişlerdir.

Taha Toros, anılarında Hisar’ın hayatındaki ikinci büyük emelinin ölümsüzlüğe erişmenin yollarından birisi olan yazmak eylemi olduğunu söyler:

“Onun iki emeli vardı: Huzur ve sükûn içerisinde -ama Boğaziçi’ni seyrederek- yaşamak,

çok renkli hatıralarla yüklü bulunan kafasındakileri, duyguları ile süsleyerek kitaplara aktarmaktı.”
(Toros, 1983b: 11)

Hisar’ın, ölümden korktuğunu söylediği arkadaşı Ahmet Haşim’in eser vermesi hakkında ileri sürdüğü düşünceleri de bu yöndedir:

“Hâşim de dünyasıyla olduğu kadar ahretiyle de uğraşanların; en çok ölümden korkan ve kaçan ve hayata barınmak isteyenlerin; kendi hayatlarından mümkün olduğu kadar his, fikir ve hâtırayı ölümden kaçırmak, ölürlen bunları yaşatan bir eser bırakmak isteyenlerin soyundandı ve bu küçük hareketi ölümden nasıl korktuğunu meydana koyuyordu.” (AHŞ: 103, 104)

Hisar, *Boğaziçi Mehtapları*’nda musiki ile ebediyet duygusu arasında bir ilgi gözetir. Yazara göre musiki, dinleyenlerde fanilik hissi uyandırır. Musiki dinleyenler âdeta gençleşir, ebedîleşir, ruh genişlemesi yaşar; kendilerini, arzularını hatıraya dönüştürmüş gibi hisseder:

“Yine tıpkı rüya âlemimizde kendi kalıbımızdan kurtularak maddiyatımızdan çözülerek, vücudumuzun ölçülerinden ayrılarak, manevi birtakım mefhumlara karıştığımızı, geçen bir mevsim gibi değişip dağıldığımızı, işittiğimiz nağmeler gibi uzayıp kısaltıldığımızı, kuşlar gibi uçtuğumuzu, bir manevi varlığa inkılap ettiğimizi anlardık ve bizi güya güneş yerine mehtap çarpmış gibi, biz de cidden büyülenmiş olurduk. Kaygının içinde, uyuşmuş olduğumuz köşemizde tam bir hareketsizliğe düşer, artık kımıldanamaz, bu periler diyarından ayrılmayarak, eski en basit hareketlerimizi bile imkânsızlık âlemine geçmiş uzak hatıralar gibi hatırlar, buradan ayrılmanın acı olacağını düşünür, adım atmayı kaba bir zahmet addeder, konuşmayı günah sayar, kendimizi gördüğümüz ışıklardan ve işittiğimiz seslerden ayıramaz, belki saz gönlümüzden taşıyor ve belki mehtap şuurumuzdan dağılıyor sanırdık. Sazın gönlümüze saldığı ezeli vaitlere doğru akıyorduk.” (BM: 83)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanının merkezî kişisi Hacı Vamık Bey, “ömrünün en öfkeli veya buhranlı anlarında bile yaşamak hazzının parıltısı gözlerinden eksik olmayacak kadar” yaşama sevinci ile dolu birisidir.

“Bu, kolları ve paçaları sıvalı, bakışları zil çalarak ve ağzı gülererek hayat zevkine atılan bir keyif değildi. Bilâkis eniştemizin gözlükleri, sakalı, yüzünün imanı, kalkık kaşları ve omuzları ve eğik

başının teennisi, ayaklarından, dikkat etmezse, ikide bir kolayca çıkıveren galoşları, yuvarlak sapıyla koluna geçirilmiş olan kışın siyah ve yazın üstü krem ve içi yeşil, pembe veya kırmızı atlas şemsiyesi, taşıdığı paketler, bütün bunlar, bu hayat zevkinin atılganlıklarına mâni olmak için, ellerini dolduran ve muvazenesine yarayan birtakım safralar ve ayaklarını bağlayan ve adımlarının ölçüsünü koruyan birtakım zincirler gibiydi.” (ÇE: 20)

Çamlıca semtine girişini “zamanın gûya geçmez bir hâle, yani ebedîyete vardığı mutlu bir iklime” girmek olarak niteleyen anlatıcının çocukluk dönemi ve eski Çamlıca semti özlemlerinin altında ebedîyet arzusu da yatmaktadır:

“Çamlıkta, korulukta dolaşır, oynar, dizlerimize kadar otlar içine daldık. Kestanelikte ağaçlardan düşen yapraklar üstünde bir yerlerden kestane toplardık. Ve ağaçlardan dökülen ıhlamur kokularını gûya bir fincandan içiyormuş gibi duyardık.

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 taşan seslerle âdetâ canlı oldukları sezilirdi.” (ÇE: 73)

Anlatıcıya göre Çamlıca’nın gezinti yerleri de bir “ebediyet çevresi”dir. Hanımların gözlerinde ve yüzlerinde “ezelî oluşlara uygun” bir memnuniyet, güzellik ve saadet parıldamaktadır:

“Zira belki bütün bu güzellikler öyle bir tarzda toplanıyordu ki kalplere ezelî bir saadet va’dolunmuş gibi oluyor ve her şey sessizlik içinde gûya büyük bir vaidin yerine getirilmesini bekliyordu.” (ÇE: 75-76)

Hisar’ın eserlerinde ne pahasına olursa olsun “Yeter ki gün eksilmesin penceremden!” türünden bir yaşama tutunma veya ölümden korkma gibi durum da söz konusu değildir. Ölümsüzlük, daha çok sanat ve edebiyatta var olmak bağlamında ele alınmıştır.

2.11.2. Ölüm Korkusu

Ölüm gerçeği ve ölüm korkusu edebiyatın hemen her alanında aşk, insan, tabiat ve ayrılık gibi yaygın olarak izlekştirilmiş konulardandır. Ölüm korkusu ile içine düşülen fanilik hissi, ahiret inancı ile karşılanmayınca çoğu zaman yokluk endişesine ve unutulma korkusuna dönüşür.

Fahim Bey ve Biz romanında anlatıcı, Saffet Hanım'ı ilk kez eşi Fahim Bey'in yanında, mezarlığı kalabalık yoldan ayıran duvarın önünde görmüştür. Ölüm duygusunu hissettirmek isteyen anlatıcı, şimdiki kaydını düştüğü mezarların "nice heyecanlı maceralar geçirmiş eski dirilere" ait olduğunu vurgular ve Fahim Bey'le Saffet Hanım'ı silik iki hayalete benzetir. (FBB: 27)

Anlatıcı, yaşı ilerledikçe, dünyada ancak bir misafir olduğunun ayrımını sürekli olarak hisseder ve içinde duyduğu ölüm korkusunu "fânilik azabı" olarak niteler. (FBB: 81) Anlatıcıya göre fanilik hissi, insan yaşlandıkça ve etrafındaki insanlar –doktorlar da dâhil-³⁶ birer birer göçtükçe artar, sonunda ölüm korkusuna dönüşür:

"Bugün, yarın derken bir sabah bir de gazeteyi açar ki, sıhhati için kendine nasihatler verecek doktor ölmüş! Birkaç arkadaş, mekteplerinin bir toplantısında bir araya gelirler. Ve ne kadar azalmış olduklarının farkına varırlar. İçlerinden, gidecekler gitmiş, biri hastahaneye kaldırılmış, öbürü tamamıyla bunamıştır. Kendisi, tanıdıklarının adreslerini ve telefon numaralarını yazdığı bir küçük defteri vardır. Bu defter, şimdiden, adlarına fatiha okunacakların listesi haline gelmiştir." (FBB: 110)

Ölüm korkusu, tabîi olarak çoğu kez ihtiyarlık bazen de hastalıklarla gündeme gelir ve insanlar sadece kendilerinin öleceği endişesini taşımaz; bazen de

³⁶ Taha Toros'un anılarından öğrendiğimize göre âdeta kaderin bir cilvesi gibi Hisar, *Fahim Bey ve Biz* ile *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanların yazılışlarından yıllar sonra roman kişileri gibi geçirdiği bir sinir hastalığı sonrası iyileşmiş; Abdülhak Şinasi'nin doktorluğunu yapan Prof. Dr. Nihat Reşat Belger ise hastası henüz hayatta iken ölmüştür. (Toros, 1983e: 11)

sevdikleri insanların veya yaşadıkları bir mekânın yok olacağı endişesini duyarlar. Benzer endişelere kapılan Fahim Bey de ölümüne yakın eşi Saffet Hanım’a, “Aman hanım bu gece rûyamda Bursa’daki evin yıkıldığını gördüm. Sakın bir felaket olmasın!” diyecektir. (FBB: 116)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanında Hacı Vamık Bey’in hayatının bir döneminde yaşadığı ölüm korkusu somut bir durumdan kaynaklanmaktadır. Sultan Abdülhamit döneminde İstibdat korkusunu yaşamış olan Hacı Vamık Bey, II. Meşrutiyet’in ilanından sonra gerçekleşen 31 Mart Vakası sonrası yaşanan suikastlardan kendisinin de zarar görmesinden endişelenir:

“Nâzım Paşanın Ahmet Rıza Bey ve Emir Arslan’ın Hüseyin Cahit Bey zannedilerek öldürülmeleri üzerine kendisine de, bilmem kime, bilmediği birisine benzetilerek bir yanlışlığa kurban gitmekten fena halde korku gelmişti. Siyah camlı gözlüklerini, tebdil gezdiği zannını vermemek için, artık, kullanmıyor, taktığı beyaz camlı gözlüklerinin arkasında gözleri korkudan büyümüş gözüküyordu. Her patlayan silâh ödünü patlatıyor ve o ne yapacağını, nereye gideceğini şaşırıyordu. Buna rağmen, canlı bir korku halinde, yine ya bizimle beraber veya yapayalnız, gözleri ateşler saçarak, telâşlı ve halecânından çatlayacak gibi, öteye beriye gidip geliyordu.” (ÇE: 162)

Anlatıcının halası, kocası Hacı Vamık Bey’den ayrıldıktan sonra yalnızlığa sığınır; odasına çekilip üst üste sigara içer. Anlatıcı, halasının bu durumunu ebedî bir istirahat gibi gördüğü ölüm duygusunu daha yakından hissetmesi ile ilişkilendirir:

“İhtimal ki vücudunun ruhuyla birleştiği karanlık derinliklerde duyduğu garip bir sesin ne dediğini vuzuhla anlamadan, birtakım vahim âkibetlerde, ürperen servilerden, ölüm gibi kaçılmaz felâketlerden, mezarların tedavisiz yeisinden bahsettiğini sezmeğe başlamıştı ve hep ona kulak vermek içindir ki artık başka hiçbir söze kulak asmıyor, mukavemet edilmez bir tarzda bir mıknatıs gibi çeken büyük bir kuvvet tarafından, bütün vücudu ve ruhuyla, yakında gelecek sonuncusunu, ebedisini hatırlatan yahut hazırlayan bir istirahat ihtiyacına sürüklendiğini, kapıldığını duyuyordu.” (ÇE: 170, 171)

Vaktiyle Yıldız korkusunu, İttihatçı korkusunu, I. Dünya Savaşı korkusunu yaşamış olan Hacı Vamık Efendi, bir de 1918’de başlamış olan Mütareke Devri İstanbul’unun coşkunkuluklarına, sarhoşluklarına, yoksulluklarına, asayişsizliğine, adaletsizliğine, rezaletlerine ve yangınlarına tanık olacaktır. (ÇE: 203)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanında ölüm korkusunu hatırına bile getirmek istemeyen hep genç, güzel ve sıhhatli şeyleri seven Ali Nizamî Bey, İstanbul’dan Ada’ya dönmek için bindiği vapurlarda, vapur Karacaahmet hizasından geçerken “solunda kocaman mezarlık siyah minarelerini havaya sabit fiskiyeler gibi yükseltmiş durur, yahut, daha tesirlisi, ağır bir akşam rüzgârı bunların başlarının ucunu, eliyle okşar gibi, hafif ve elemli bir edâ ile, yavaşça bir yana eğerken, o ölümü bir an için olsun düşünmemek azmiyle” yüzünü mezarlığın karşı tarafına çevirmektedir. (ANB: 10, 11)

Ölüm düşüncesini aklına getirmemek için Karacaahmet Mezarlığının yanından geçerken öte tarafa bakan Ali Nizamî Bey, evsiz barksız kaldıktan sonra ise yatıya gittiği dost ve akraba evlerinden hırsızlık yaptığı için bir bir kovulunca çaresiz “Çamlıca’nın Karacaahmet mezarlığına bakan bir sırtında ‘camları kırık, bacası yıkık’ bir ev” tutar. Böylece Ali Nizamî Bey, yıllarca uzak durduğu ölüm hakikatiyle yeni evinin konumu itibarıyla komşu olur, kaçtığı ölüm hakikatiyle zorunlu bir yüzleşme yaşar. (ANB: 51)

Abdülhak Şinasi, eserlerinde ölüm olgusuna, daha çok onun bilinmezliği ve kaçınılmazlığı yönleri ile yaklaşmış olur.

2.11.3. Ebedîyet Duygusu

İnsanoğlunun bazı düşüncelerini simgelere dökmesi ve bu yolla varlığını öne çıkarması, insanlığın/uygarlıkların, âdeta “ben burada idim; insanlık beni

sonsuzu kadar böyle bilsin, beni unutmasın” dercesine “iç isteklerini sonsuzlaştırmak” eylemidir. (Uçan, 2012: 104)

İnsan ömrünün dönemlerinin de kimileri için kendine mahsus bakış açıları ve düşünüş tarzları olabilmektedir. Hisar, henüz olgunluğa varmamış, çocuklukla ilk gençlik zamanları gözlerinin “baktıkları şeylere onlarda mevcut olmayan ve ancak kendilerinde buldukları bir istikrar vasfı atfederek” hiçbirisinin faniliğini göremediğini söyler. Anılarında belirttiğine göre Hisar’ın çocukluk yıllarında yaşadığı en hâkim duygu olgunluk yaşlarının aksine, ebedîlik hissidir:

“Ben çocuklukla ilk gençlik zamanlarımı hep teneffüs ettiğim bir ebediyet havası içinde geçirdim. Bu mehtap gecesi, bu saz, bu âlem bana uzun bir talih içinde bir ebediyet huzurunda dolaşır gibi asude ve emin görünürdü. Bu zamanların ve bu şeylerin faniliğini duymazdım. Şimdi evvela bu hissimi hatırlıyorum ve anlıyorum ki meğer bütün bu güzel şeylerin hepsi de bize veda ederlermiş. Onların da hayatı bütün ömürler gibi ancak birer veda demekmiş ve ne gariptir ki biz hislerimizin mübalağası ve taassubu içinde bir ömür sürerken bunu duyamazmıyız!” (BM: 149, 150)

Abdülhak Şinasi’ye göre ebedîyeti arzulayan ruhtur. Hisar, “*Madalyonlar: Yalılar*” başlıklı denemesinde olanca ihtişamlarına rağmen, kendi kendisi ve bütün yıldızlı mazesinin bile ruha yetmediğini; ruhun, bu tatlı fakat geçici fanilik yerine “bir ebediyet hülyası ve ümidi” aradığını söyler. (TM: 155)

Hisar, İstanbul ve Pierre Loti adlı biyografik eserinde de ruhun ebedî şeyleri kucaklamak istediğini; hayatın ise ancak geçici, fani şeylerden yapıldığını ileri sürer. (İPL: 112)

2.11.4. Fanilik Hissi

Abdülhak Şinasi, *Boğaziçi Mehtapları*’nda gizli bir ruhu olduğuna ve ağladığına inandığı tabiatıta yaşanan veda anları sonrasında içine düşülen fanilik hissine farklı bir açıdan yaklaşır; hayatın faniliği ve manasızlığı karşısında “hüznü de

saadet kadar makul bularak sevdiğimiz” gerçeği ile yüzleşir. (BM: 31)

Musiki ve fanilik hissi arasında *Boğaziçi Mehtapları*’nda da ilgi kuran Hisar’a göre saz gecelerinde icra edilen şiirli, yeryüzünün olmaktan çıkıp âdeta gayritabiî ve semavî bir hâl, bir mana ve bir tesir olan musiki, fanilik hissini gecenin ilerleyen saatlerinde gönüllere daha çok işlemektedir:

“Saz daha başlarken bile yakında biteceği üzüntüsü ruhlara çöker. Biliriz ki bütün bunlar hep fani seslerdir, akar gibi geçer ve az zaman sonra membalarını tüketirler. Gittikçe kısılan bir kandil gibi bunların hepsinde de bu faniliklerini bilen, acele eden, her lezzet ve nimet gibi, aşk gibi, vuslat gibi hep ölüme koşan bir hal vardır. Öyle ki son zamanlarına doğru, çalgı, dinlemeye kıyılmaz bir fanilik kıymeti alırdı. Musikî ile vecde gelerek hazlarıyla sarhoş olan bu insanlar da sanki doymak bilmezler, bakışlarıyla ve edalarıyla, ‘Beni daha çok musikî ile daha ziyade mestedin!’ derlerdi. Ve, dünyanın tadı, bir şebnem gibi, gönüllerde parıldardı.” (BM: 82)

Fanilik hissi bazen “tabiatın bize kayıtsız kaldığını duyduğumuz ihtişamı karşısında, onun gibi muhteşem bir ömür süremeyeceğimizi ve onun kadar baki kalamayacağımızı” idrak ettiğimiz durumlarda bütün ömrümüzü aşkımız üzerine ayarlamaya neden olur. (BM: 136)

Boğaziçi Mehtapları’nın “*Dağılış*” bölümün ilk yazısı “*Fanilikler*” başlığını taşır. Hisar’a göre saz gecelerinin, ömrün tabiattaki tek mil güzelliklerinin, eşyaların ve canlıların faniliği ancak bir yaştan ve bir zamandan sonra fark edilir. Zamanında hâkim olan ve ebedî sanılan imanlar ve itikatlar gibi her şeyin, her güzelliğin yokluğa mahkûm olduğu; medeniyetlerin bile değişen geçici şekillerden ibaret olduğu; bunların da içlerinden bozulup dağıldığı ve başka kalıplara girerek başkalaştığı öğrenilir. Ruhu saran fanilik ıstırapı, hak edilmemiş bir azap olarak çekilir. (BM: 151, 152)

Çocukluğunda önlerinden bir zafer edasıyla sandallarla geçtikleri yalıların

âdeta “...birtakım serzenişler ve boğuk seslerle; Beni Bırakıyor musun? Beni bırakıp da gidiyor musun?’ ” diye seslendiklerini duyar. Hatırasına artık silinmemek üzere nakşolan bu manzaralara aslında kendilerinin “Beni bırakıyor musun?” demeleri gerektiğini ve o yalılarla kendi zevalinin boy ölçüşemeyeceğini anladığını itiraf eder. (BM: 115)

Hisar, *Boğaziçi Yalıları*’nda çocukluğunda sonbaharları deniz kenarında gördüğü bahçelerin, tabiatın yarıp bozup çürüteceği güzellikler olması karşısında, o güzelliklere bakmaya kıyamadığını söyler; geçen her mevsimle beraber ruhumuzun, hayatın birçok ganimetlerini okşamış ellerimizin, sonunda bomboş kalacağının; geleceğimizin de ancak bir mevsim, bir gün, bir akşam gibi olacağının ve hayatın yokluğa doğru gidişinin hüznünü yaşadığını belirtir. (BY: 28, 72, 79)

Fahim Bey ve Biz romanının anlatıcısına göre “inhizam korkusu” yaşanan, ihtiyarlayan adamın gönlünde hissedilmeye başlandığında yaşanan adam, bir sonbaharın vücuduna sindiğini ve ruhuna işlediğini duyar. (FBB: 113)

Romanın son bölümlerinde sayfa sayısı tıpkı hayatın ihtiyarlık dönemlerinde vakitlerin kısılması gibi azalır; öyle ki “*Bir Gün Olur...*” başlıklı bölüm üç sayfaya kadar düşer. Geleceğin nihaî vaadinin yokluk olduğu hissine kapılan anlatıcı, artık her imanı tekzip eden, her şeyin abes ve geçici olduğunu gösteren ve yine her şeyi geçen ölüm gerçeğini bir “ceza”, insanı ise bir “dünya mahkûmu” gibi görmeye başlar:

“Var olmadan önce yok olduğumuz gibi, var olduktan sonra da yine yok olacağımızı anlıyoruz ve bütün insanların, yeryüzünün en büyük mücrimleri gibi, hep ölüm cezasına mahkûm olduklarını biliyoruz, O iki katî yokluk arasındaki bu cüzî varlığın mânası değil, ancak fâniliğinden dolayı ruha acımsı gelen tadı, lezzeti duyuluyor. Sonunda mademki tamamen mahvolacağımız bellidir, esasta mevcut olan ancak ölüm demektir.” (FBB: 131, 132)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında da fanilik duygusuna yer verilir. Fanilikten kaynaklanan hüznün ve hayatta bir şeyler için yaşıyor olmanın verdiği sevinç, Çamlıca'daki deli eniştenin köşkte pişirdiği aşırı miktardaki yemekler için de söz konusu edilir. Faniliğine hayıflanılan yemekler, yenilemezlerse benizleri solar, tatları kaçar; artık tabî kokularıyla değil, ekşi ekşi fena kokmaya başlarlar. (ÇE: 114)

Hacı Vamık Bey ve köşkü, sonları itibariyle benzer bir kader yaşarlar. Aradan geçen zamanla köşk, âdeta yalnızlaşan terk edilen Hacı Vamık Bey gibi ihtiyarlamış, bunamış ve bakıma muhtaç kalmıştır. Artık yağın yağmurlar köşkte gülünç bir facia hâlini almaktadır; tavandan damlayan sularıyla köşk, âdeta birçok gözlerle ağlıyor gibidir. Yağmur sularının biriktirilmesi için yerlere konan kaplar da eski zamanların gözyaşlarını toplamak için mezarlara konulan sebuları hatırlatmaktadır. (ÇE: 178, 179)

Anlatıcı sonuçta, ölüm karşısında insan olarak duyduğumuz şiddetli ve baş döndürücü duygunun, bir yokluk duygusu olduğunu itiraf eder. Herhangi bir hayatın hâdiseleri görülüp hikâye edilince, ehemmiyetini pek iyi takdir ettikleri kendi ömürlerini sürenlere bu başkasının hayatının az çok manasız, havasız, silik, müphem ve fuzulî görünmeye mahkûm olduğunu; yakından seyrettiğimiz yabancı ömürlerin hep kendi talihlerimizin yapısına giren malzemeler gibi olduğunu ve sonunda bütün o hayatlarının hepsinin birer birer iflâsla bitip başka hiçbir neticeye eremediğini; ölümle birlikte her şeyin unutulduğunu; şefkatler ve sevgilerin; yorgunluklar, ıstıraplar ve ihtirasların yokluğa sürüklendiğini; ölüldense bize “ancak hepsi az süren, bozulmadan evvel bile belki yanlış ve herhalde müphem, hepsi de havalanan kokular gibi dağılan birtakım hâtıralar” kaldığını söyler. (ÇE: 216, 217)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanında anlatıcı, Bektaşî

Şeyhliğine evrilmiş olan Ali Nizamî Bey'in, hastalığı döneminde “o hiç düşünmek istemediği faniliği” ile yüzleşmiş olacağını; “O, vaktiyle hiç hatırlamak istemediği ölümle bir an göz göze gelmiş olduğu içindir ki ruh rûştüne ererek böyle uhrevî bir tevekkülle selâmete ermiş” olacağını belirtir:

“Demek ki onda ya hiç yeryüzüne çıkmamış yahut kurumuş, susmuş sanılacak ırmaklar, hassasiyetinin tabakalarında, alttan alta devam ettikleri için, insanlığın maziden gelen bu kör kuvvetleri ve ırkının en iptidâî tabiatları tehlike ânında birden coşarak, taşarak ve onun imdadına koşarak bütün kuraklığını eritmiş, kendisinden o kadar uzak gözükten ve kendisinin o kadar mahrum görüldüğü bir şarklı ve müslüman tevekkülü ona büyük bir teselli ve tam bir devâ, şifa ve inşirah olmuş, İbsen'in diyeceği gibi ‘Hayatı bir yalan’ olmuş ve kendisini kurtarmıştı!” (ANB: 55, 56)

Roman, yazarın önceki romanları gibi ömrün, duyguların, değerlerin, hislerin ve varlığın faniliğe doğru süratle yol alıyor olmasını görmenin hüznü ile sonlandırılır:

“Ve gerçi gençlik, kendi baharında, her fikrin zehrine karşı, mevcudiyetine yayılmasına mâni olan bir panzehir buluyorsa da ben, tâ o zamanlarda, yavaş yavaş, başkalarının bize verdikleri kıymet ve ehemmiyet; hakkımızda besledikleri emniyet, muhabbet ve şefkat duygularının da, kendi benliğimizde akıl, sıhhat, saadet dediğimiz nimetlerin de, ne basit, ne kadar geçici şeyler olduklarını, çocukların eğlenmek için üfleyip, şişirdikleri ve bir an gözlerimizde tatlı birtakım hayal renkleriyle parıldadıktan sonra sönüveren sabun köpüklerinden daha canlı ve daha çok payidar olmadıklarını, evet, yavaş yavaş, bütün ömrüme sinen bir teessürle, düşünmeye, duymaya, anlamaya koyuluyordum...” (ANB: 67, 68)

Hisar, fanilik duygu ve düşüncesini sanatçı duyarlığıyla sanatsal güzelliklerin ve eylemlerin daha yoğun yaşanması için izlekletmiştir.

2.11.5. Unutulma Endişesi

Abdülhak Şinasi, anı/biyografilerinden *Ahmet Hâşim: Şiiri ve Hayatı*'nda ölüme yaklaşmış olan Hâşim'i ziyaretine değinir. Kendisini ziyarete gelen Hisar'a,

şair, kendisi hakkında bir ecnebî gazetesinde yazılmış bir makaleyi arattırır; kendisi de gazeteyi arar. “Bulup size vereyim de, sizde kalsın,” diyen şair, âdeta “Öleceğini biliyor ve hayat içinde her şey ehemmiyetini kaybederken, kendisi elleriyle giderken, hakkında yazılan bir yazıyı muhafaza etmek” başka bir deyişle, unutulmaya ve ölüme karşı bir şeyler yapmak istemektedir. (AHŞ: 68)

Hisar, “*Ahmet Haşim’in Canlı Hatırası*” başlıklı yazısında unutulmanın bir başka yönüne dikkat çeker. Vaktiyle muasırlarımızı daima küçümsediğimizi, onları beğenmemeye meyyal olduğumuzu, muasırlarımızın yorgun sinirlerimize, asabımıza dokunduğunu ve hükümlerimizin daima onların aleyhlerine olduğunu ileri sürer. Yazara göre geçmişte kalanlar bir şekilde tenkitten, küçümsemeden, noksanlarının gözlenmesinden korunmuş olmaktadır. Oysa bizim bugün lezzetli birer eser sahibi olarak gördüğümüz şairler ve müverrihler muhakkak muasırlarınca küçümseymiş, kusurlarıyla anılmıştır. Aradan geçen zamanlar hâldekinin aksine eseri sanatçısından öne çıkarmaktadır. Muasırları huyları, huysuzlukları, acemilikleri, zavallılıkları dolayısıyla Haşim’e “eski bir budala” diyebilmişken zaman, daha önce, âdeta eserini örten kişiliğini unutturmuş “eseri şimdi bütün saffet ve şa’şaası ile” meydana çıkartmıştır. (AHŞ: 124, 125)

Yazar, *İstanbul ve Pierre Loti*’de son sözleri olarak dünya yüzünde kuvvetli izler bırakmış hatıraların bile silinebilmesi, muhabbetlerin eskiyebilmesi, minnetlerin manalarını kaybedebilmesi ve kalplerde bir şey kalmaması karşısında unutulmanın ölümden beter olabileceği ve ahiretin bile bu durum karşısında nispeten önemsiz kalabileceği sonucuna varır. (İPL: 134)

Fahim Bey ve Biz romanının anlatıcısı, Fahim Bey’in ölümünün ardından sergilenen duyarsızlık karşısında, ölenin hâtırasının büsbütün mahvolacağından ve

ondan bu kubbede bir hoş seda bile kalmayacağından ötürü hüzünlenir. (FBB: 111)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında halasının gazetedeki ölüm ilanını okur okumaz anlatıcıda, ölülerin maruz kaldığı unutulma hâline bir tür isyan, hayıflanma ve şaşırma duygusu belirir:

“Nasıl, nasıl? Halam ölmüş müydü? Eyvah! diyordum. Dünyanın her tarafında ve her zamanında, işte, şimdi, benim de karşımda, bunca iyilik ve izan birliği dağılıveriyor ve bunların derhal unutulmaya başladığını görüyoruz! Bu kadar zekâ hamakatla ve rikkat ve şefkat alâkasızlıkla ve kayıtsızlıkla karşılanıyor! Bu kadar yükseklikler adilliklere dökülüyor!” (ÇE: 208)

Anlatıcı, Fahim Bey’in ölüm ilanını bir selam olarak gösterirken Hacı Vamık Bey’in eşinin ölüm haberini ise kalanların bir nevi reklamına benzetir:

“Şüphe yok ki, ‘ölü’nün yaşayanlara âdeta bir reklâm mevzuu olması çoktan görülmüş ve bu, sırf menfaat kaygısıyla yaşanan hırslı devirlerde mübalâğa bile edilmiştir. Ölüm haberlerini okuyunuz, ölenden evvel kalanların bir liste tutarı isimlerini bulursunuz. Ölünün ismi, âdetâ mahcup gibi, hemen saklanarak, kalan tekmiil akraba ve hısımlarından sonra gelir.” (ÇE: 208)

Anlatıcıya göre ölülerin ardından içimizden, eski bazı heveslerimizin söndüğünü ve bazı neşelerimizin sona erdiğini duyarız; ölenlerin birçok alakalarımızı ve duygularımızı içimizden söküp kendileriyle birlikte götürdüklerini, onlarla beraber biraz da fikirlerimizin ve hislerimizin göçtüğünü ve kendimizin de biraz ve parça parça ölmekte olduğumuzu anlarız. Anlatıcı, ölülerden sonra yaşanan ve yavaş yavaş olgunlaşan unutkanlığı da ölümün acısına karşı bir tür çare olarak görür. (ÇE: 209)

Anlatıcının Karacaahmet’e gömülen eniştesi Hacı Vamık Bey ve Mevlevîhane kapısı civarında gömülmüş olan halası için duyduğu hüznün temelinde unutulma endişesi yatmaktadır. Anlatıcı, onların unutulmuş, kaybolmuş mezarlarında artık hiçbir şey duyamayacaklarından dolayı da üzülür; kurtuluşu hatırlayıp ve

hatıralarda arar:

“Yavaş yavaş, parça parça ölen bizler, ölümlerin birdenbire ne kadar ölmüş olduklarına bir türlü akıl erdiremiyoruz. Onlar artık kendilerinden bize geçmiş, biraz da bizde kalmış zerreleriyle, ancak biraz bizim içimizde yaşayabilirler. Onları ancak biz, biraz hatırlamakla, içimizde, kendimize karıştırarak belki bir gölge, belki bir rüya halinde, biraz daha yaşatmış oluruz!” (ÇE: 215)

Fahim Bey ve Biz romanında bahsi geçen ölüm ilanı haberleri *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanının merkezî kişisi Ali Nizamî Bey için söz konusu olmaz. Tımarhaneye kapatılan, orada hapsedilen ve acı ulumaları, ağlamaları ile ölüme giden Ali Nizamî Bey’in, ölüm haberi bile duyulmaz; gazeteler bu haberi yazmaz. Çünkü artık gazeteler ölen eğer şöhretiyle okuyucuların çoğunluğunu alâkalandırmazsa, ölüm havadislerini bile ancak parayla yazmaya alışmışlardır ve Ali Nizamî Bey için bunu yapacak hiç kimse kalmamıştır. Tek müridi ve arkadaşı Hüseyin Ağa da böyle bir şeyi düşünebilecek adam değildir. Anlatıcı da onun nereye gömüldüğünü bilmemektedir. Çünkü o herkesin gözünde, evvelden ölmüş ve ancak bir hatıraya inkılap etmiş sayılmaktadır. (ANB: 67)

Yazar böylelikle eserlerinde unutulma endişesini hem gerçek şahıslar hem de roman kişileri için ölüm korkusuyla bazen de sanatsal eser bırakamamak veya eserlerin yok olup gitmesi ile birlikte ele almış olur. Bu ihtimale karşın hatıraların önemine dikkat çeker.

2.11.6. İnanma ve Güvenme İhtiyacı

1934’te yayımlanan anı/denemelerinden “*Madalyonlar: Kapılar*”da ruhunun ebedîyet hülyası ve ümidi karşısında, fikrinin itirazlarını gidererek ve hülyalarının arzularına, ruhunun ihtiyaçlarına cevap olabilecek bir dua edebilmeyi arzular; “fikrimi, zevkimi ve ruhumu tatmin edebilecek bir mabet olsa ve ben de onun kapısını çalmayı bilsem!..” diye hayıflanmaktadır. (TM: 155)

Hisar, inanma ihtiyacının, ölümsüzlük/ebedîyet arzusu ile ilişkili olduğuna inanır. Ahmet Haşim’in ölümü üzerine kaleme aldığı “*Dört Beş Hatıra*” başlıklı yazısında insanî ve kaçınılmaz olan inanma ihtiyacının, dinin ebedîyet duygusu ve arzusu ile olan ilişkisine de yer verir. Ruhun her şeyi susturan ölüme ve faniliğe karşı tek tesellisinin, ebedîyet umudu yani din olabileceğini söyler. Fakat yaşanan zamanda, itikat kapılarının kapanmış ve ruh için hiçbir hayat ümidinin kalmamış olduğunu düşünür. (AHŞ: 105)

Fahim Bey ve Biz romanında insanların duyarsızlığından yakınan anlatıcı, Fahim Bey’in anlaşılmaması ve yalnızlaşması karşısında hüzünlenir; insanların ne kadar akıllı, duygulu ve önemli mevkilerde bulunurlarsa bulunsunlar, birbirlerine rast geldiklerinde yüzeysel ve manasız sözler söylemeleri karşısında, güven anlamına gelen ve saadet içeren bir sükûtu arzular:

“Bari sussalar, bari hiçbir şey demeseler de, ahabplarımızla sadece dost nazarlarla görüşsek, güzel kadınlarla gülümseyerek bakışsak, sevdiklerimizle âşinâ tebessümler teati etsek, hülâsa, hep manalı bir sükût içinde kalsak da mânasız sözlere hiç düşmesek! Fakat hayır, her kime olursa olsun tesadüfümüzde lüzumsuz sözlerin uzun kafileleri aramızdan mutlaka geçmeye başlayacaktır. Bize mutlaka kalp akçeler gibi sözler dinletecekler ve biz de duyduklarımıza aynı suretle mukabele etmeye mecbur olacağız.” (FBB: 80, 81)

İnanç konusuna yer yer estetik bir değer olarak yaklaşan Abdülhak Şinasi’nin *Fahim Bey ve Biz* romanında anlatıcı, ahiret inancı konusunu, insanın hayal ve rüya âlemine sığınma ihtiyacı ile ilişkilendirir:

“Her mahkum için dünya bir cennet, her can için hayat bir vuslattır. O kadar ki din ve iman dediğimiz şeyin esası bile ahrette gene hayata kavuşmak hülyası, yine yaşamak rûyasıdır. Ve bundan dolaydır ki bir insan ömrünün semanın uzak mesafeleri kadar nakıs ve noksan gördüğümüz vüsatı gene insanın ruhuna sonsuz bir hayret verir.” (FBB: 121, 122)

Anlatıcı, son sözleri olarak, ölüm karşısındaki çaresizliğimiz ile ağızımızda

sönecek olan son sözün “bir af ve merhamet sözü”, gönlümüzde eriyecek olan son hissin ise “bir şefkat, muhabbet ve hasret duygusu” olacağını söyler. (FBB: 132)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanının anlatıcısı da dine ve felsefeye dair bazı açıklamalarda bulunur. Anlatıcı, bu düşüncelerin insanda ikinci bir kişilik oluşturduğunu, bu ikinci kişiliğin de “ilk insiyakî mahlûk kadar tabî ve hakikî” olduğunu ve söz konusu ikinci tabiat olmadan insanın “nefsanî bir hayvandan ibaret” kalacağını, bedenî miraslarımızın tesirinden korunamadığımız gibi ahlakî ve manevî tesirlerden de kaçınamayacağımızı ileri sürer.

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında anlatıcı din ve inancı çocukluğunda insanî, estetik ve otantik bir bakışla bir iklim, muhit, itikat, hurafe âlemi ve atmosfer olarak algılamış, yaşamıştır. Deli eniştesinin ibadete ve dinî eşyalara ayrılmış odasında “bir Arabistan ve Müslümanlık havası” duymuştur. Sonuçta dinî kaynaklara dayanan inanç unsurları gibi batıl inançları da hem ferdî ruh sükûnu hem de toplumsal denge için gerekli görmüştür:

“Bu havanın değişimleri o insanları kurutur veya açar, o hayatları soldurur veya yeşertir. Mücerret olan akideler, dinî ve felsefî kanaatler, hayattan kitaplara sürülmüş menfiler değil, her ömre tesir eder müspetlerdir. Bu fikirler yalnız kitap okuyan ve felsefeyle meşgul olan küçük bir kısım halka tesir etmez, fakat temiz veya zehirli bir hava gibi, içinde nefes alan her canlıyı tesiri altında bulundurur ve bir medeniyetin iliklerine kadar işler. Mademki insan kendi ömrünün dayandığı mefhumları sağlamca tahkik edemez, hayat bir iman ve itikat eseri olarak kalır.” (ÇE: 35)

Anlatıcı, kendisinin çocukluk dönemini, manevî âlemin maddî âlemi bastırdığı zamanlar olarak niteler. Ona göre maddiyatçılığın dinin yerini kısmen olsun daha almadığı o dönemde, yaşanan hayatın öz mayası imandır:

“Ve İslâmiyet yahut din çokları için bir umde olmaktan ziyade 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 âdet, hattâ birer dinî hâtıra ve belki de, hattâ, birer dinî âletti. Her şey haram, mubah veya sevaptı. Ve insanın en küçük hareketleri ve bütün zanaatleri bile hep dinin tılsımına bürünür ve dinî itikatların daha ziyade derinliklerimize işlemesine yarardı. İnsanların etraflarında canlı gördükleri mabetler ve âdetler ve hattâ bildikleri ve kullandıkları en küçük ve hakir âletler bile hep bu fikirlerini, bu kanaatlerini besler, müdafaa eder, kendi kuvvetleriyle kuvvetlendirir, vücutlarına ve ruhlarına eklerdi. Günde beş defa duyulan ezanlar vakitleri rahmani bölümlere taksim eder ve dinin ulûhiyeti, dünyanın da kutsiyeti bunların birer birer hepsine de sinerdi.” (ÇE: 36)

Anlatıcı, çocukluğunda şahit olduğu geçmiş zaman insanların söz dağarcığında yer alan bazı Arapça kelimelerde, “ruha dökülen şiiri”; bu kelimelerin manalarında, dinin avuç avuç serptiği tesellileri ve kucak kucak dağıttığı vaitleri çok tatlı bulur. Arapça olduğundan iyi anlaşılmasa da ruhu teskin eden din ve dua sinmiş sözlerin, zihnimizi uyuşturduğunu; İslamiyet’in şiirini belki de bunun için Arapçadan ziyade sevdiğimizi; bir sözü ve bir fikri sevmeniz için, onun mutlaka vâzıh olması lazım gelmediğini; yüksek mevhumları sevmeye alışkın ve erişemeyeceğimiz sevgililere âşık olduğumuzu ileri sürer. (ÇE: 147)

Ömrünün son demlerini geçirmekte olan Hacı Vamık Bey’i ziyarete giden anlatıcı, hasta yatağındaki eniştesini âdetâ bütün hayatının zehirlerini eritmeye çalışan ve atıye bütün imanını saklayan bir hasta gibi bulacaktır. (ÇE: 202)

Din duygusuna duyulan ihtiyaç bazı dönemlerde daha da artar. Altmış yedisinde hasta yatağındaki Hacı Vamık Bey, eski İstanbul’un ramazanlarını, fırından yeni çıkmış İstanbul’un sıcacık yumuşacık has pidelerini, iftardan sahura kadar süren kalabalığını, hınca hınç dolu tiyatrolarını özlemle hatırlar. Anlatıcı da bu manzaradan hareketle Mütareke senelerinde, millî haklarından mahrum edilen ruhların büyük bir vecdle dine döndükleri ve camileri her zamankinden ziyade doldurdukları tespitinde bulunur. (ÇE: 204)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanında dine veya inançlara saygı bir de renklere kutsiyet atfetmek şeklinde görülür. Ali Nizamî Bey'in annesi, yeşil renk mübarektir; demek ki yeşil kibrit yakmak günah olur, düşüncesinden hareketle evindeki kibritlerin yeşil uçlarına hiçbir zaman elini sürmez ve onları asla kullanmazmış. Aynı sebeple yeşil renkli şeylere de basmaz hatta bahçede herkesin üstünde yürüdüğü yeşil çimenlerin ve salondaki halının yeşil kısımlarının üzerinde bile yürümezmiş:

“Oralara geldi mi, üstlerine sürünmesin diye eteklerini bir eliyle toplayarak, çocukları kışkandıracak bir maharetle bunların üstünden, -biz çocuklar için ne eğlenceli manzara- bütün vücuduyla sıçrayarak, atlayarak, hoplayarak seke seke geçirdi.” (ANB: 14)

Abdülhak Şinasi'nin eserlerinde yer verdiği dinî ve mistik müesseselerin başında tekkeler yer alır. Kimsesiz kalan Ali Nizamî Bey, bazı gecelerini Hisar'daki Nafi Baba Tekkesi'nde geçirmeye başlar. Rustaî bir çiftlik evine benzettiği, Boğaziçi'nin en yüksek ve güzel noktalarından biri olan Fikir tepesindeki Nafi Baba Tekkesi'ni teşrifatsız, laubali ve deryadil bulan anlatıcı, tekkeyi yabani bir gülü, bir kır çiçeğini koklar gibi duyduğunu; tekkenin hem yakınlığını hem de uzaklığını hissetmiş olduğunu belirtir. (ANB: 63)

Hisar, eserlerinde inanç konusunu insanî bir ihtiyaç ve kaçınılmaz bir duygu olarak ele almış olur.

2.11.7. Hâlden Kaçış

Yazar, *Boğaziçi Mehtapları*'nda hepimizin daima ileride nasip olacak bir hayat umduğumuzu ve hayalimizle mutlaka biraz orada yaşadığımızı belirtir. (BM: 81) Hisar'a göre geçmişe sığınmamız veya geleceğe, hayale kapılmamız, yaşadığımız zamanın bize bu saadeti veremeyeceği hissine kapılmamızdan kaynaklanır. Hemen hiç kimse zamanın kendine mahsus çerçevesi içinde kalmaya

razı olmamaktadır. Hâl içinde yaşayanların bir kısmı geleceğe vurgun, bir kısmı da geçmiş zamana âşıktır. Gençlerin çoğu hayal ettikleri bir atide ve yaşlıların çoğu, daha emin olarak hatırladıkları bir geçmişte yaşamaktadırlar:

“En güzel zamanımız ya hayalimizde âtiyi kurduğumuz, ya hafızamızda maziye konuştuğumuz zamandır. Hemen herkes, uzun müddet, umduğuna göre geleceğini sandığı bir zaman kolladıktan sonra, yavaş yavaş, kendi gençliğinde geçmiş olan zamanları aramaya koyulur.

Belki geçmiş kendi gençlik çağlarını özleyen yaşlılarımız bize daima evvelki mehabetli mehtap âlemlerinin ihtişamından bahsederler ve bizim iştirak ettiğimiz bu gecelerin onlara nispetle sönük kaldığını, ziyafetin sonlarına yettiğimiz sofranın son kırıntılarını yediğimizi ve son sohbetlerini işittiğimizi söylerlerdi.” (BM: 147)

Hisar sazları, kayıkları, sandalları, hisleri, sesleri, hanendeleri, sazendeleri, hanımları ve diğer pek çok ayrıntılarıyla anlattığı, geçmiş zamanın Boğaziçi mehtaplarından geriye hiçbir eserin, hiçbir nişanenin kalmadığını düşünmektedir. O saz gecelerinin yerinde bugün ancak, hafızasız ve hatırasız suların aktığını görmektedir. O âlemin tek mil unsurlarıyla bir daha buluşmamak üzere ayrılmış ve toplanmamak üzere dağılmış olduğuna inanmaktadır. (BM: 186)

Sonuçta bu durum, geçmiş zamanları yazı ile ebedileştirme ihtiyacını doğurmaktadır. Bütün bir geçmiş zamanın hâlâ kendisinde yaşadığını hissetmekte olan yazar, hâlde o zenginlikleri bulamamakta, bir yandan da eski hayatın bitmediğine, yeni vasıtalarla yaşamaya devam ettiğine inanmakta; dahası bunu şiddetle arzulamaktadır:

“Kendilerinden bana gerek bende kalmış zerrelere sayesinde bütün bunlar bende nasıl hâlâ daha yaşıyorsa ve şimdi bu sayfeler üstüne eğilmiş, bir eski zaman nakkaşı gibi, bu kâğıtlara hakk ve nakşetmek istediğim nasıl bende hâlâ daha canlı olan renkler ve şekillerse; bunlardan duyurmak istediğim nasıl daha hâlâ dinlediğim sesler ve sözlerse; izanım ve vicdanımda nasıl bu şahadetle onların bende varlıklarını koruyarak içimde ve etrafımda onların devamına delalet etmek isteği varsa

tıpkı böylece tabiatın her hayatı gizlice koruyan medeni bir yüzünde ve meçhul bir sahasında onları yaşamakta devam ettiren bir kuvvet ve hatıralarını saklayan bir varlık bulunduğuna ve böylece onların bizim hatıralarımızdan ayrı bir muhit ve mahfaza içinde de, başka istikametlere doğru hayatlarına devam ettiklerine inanıyorum.” (BM: 188)

Hisar, *Ahmet Hâşim: Şiiri ve Hayatı*’nda yer alan anılarında, ölüm döşeğindeki şair arkadaşını ziyaretinin dönüşünde içinde, bütün insanlığa karşı bir hüznün, merhamet ve şefkat hissederek. İnsanları bir başka muhitin daveti ile mest ederek saadeti başka bir yerde gösteren, onları, ellerindeki saadetle tatmin olmaktan men eden kuvvet ve cazibenin hayal kuvveti olduğunu belirtir. Bazen tutunamamaya bazen hâlden kaçmaya neden veya aracı olabilen bu hayal kuvveti, “uzakta ve hulyamızda süslenmiş ve büyümüş başka bir vücuda başka bir ruha kavuşmak ihtiyacı” olarak belirir. (AHŞ: 70-71)

Fahim Bey ve Biz romanının anlatıcısına göre de Fahim Bey, hâlden ziyade istikbalde yaşayan bir adamdır. (FBB: 117)

2.11.8. Geçmiş Yaşama ve Yaşatma Arzusu

Taha Toros, anılarında sanatçı dostlarıyla yaptıkları haftalık çaylı toplantılarda Abdülhak Şinasi’nin, ilginç bulup özenle sakladığı okur mektuplarını kendileriyle paylaştığını belirtir. Bu türden övgü mektuplarından birisi, dönemin köklü ailelerinden birinin son varisi olan Samiye Bilhan Hanımefendi (1891-1981)’den gelmiştir. Samiye Bilhan, mektubunda Hisar’ın yazdıklarıyla geçmiş canlandırabilme, okuyucunun iç dünyasında yeniden yaşatabilme gücüne ve hissettirdiği ebedîyet duygusuna dikkat çeker. Toros, 27.03.1953 tarihli mektuptan şu pasajı aktarır:

“... o sihirli tasvirlerinizle canlandırdığınız, adeta rayihasını duyurduğunuz ve içerisinde yaşattığınız maziye kendimi bütün ruhumla kaptırdım. Sizi okurken içinde bulunduğumuz halden

ziyade mazi yaşıyordu. Geçmiş zamana ‘geçmiş’ demenin ne kadar hatalı olduğunu, bütün kudret ve sanatınızla isbat ediyorsunuz... Bunları okurken ruhumuzun zevkli bir titreyişle, sonsuzluğa eriştiğini hissediyoruz.” (Toros, 1983d: 11)

Hisar’a gelen okuyucu mektuplarında yer verilen konulardan birisi de roman kişilerinin, tanıdık insanlar olduğu düşüncesi uyandırmasıdır. Dönemin kadın sanatçılarından Melek Celal Sofu (1896-1976) yazara gönderdiği mektupta, kendisinin Ali Nizamî Bey’in son devirlerine yetiştiğini, onun gençlik maceralarını annelerinden dinlediğini, kendisinin de Ali Nizamî Bey hakkında herkes gibi sathî bir görüşle “zavallı Mecnun” deyip geçtiğini, bu romanı okuduktan sonra da geçmiş ruhunda duyduğunu ifade eder. (Toros, 1983d: 11)

Abdülhak Şinasi, anı/denemelerinden *Boğaziçi Mehtapları*’nda eskilerin “sebeb-i telif” yazılarındaki izahları gibi kendisinin neden geçmiş zamana yöneldiğini açıklar. İçinde uzun müddet duymuş, dinlemiş ve beslemiş olduğu seslerden bir musiki duyurmayı hedefleyen Hisar, bir ümitle maziyi “bir müddet daha yaşatabilmek için” elinden gelen bütün dikkat ve itina ile “bir eski zaman nakkaşı gibi”, “hakk ve nakşetmek” ihtiyacı duyarak bu eserini kaleme aldığını söyler. (BM: 185)

Geçmiş yaşatma arzusu *Çamlıca’daki Eniştemiz* romanında diğer romanlarda görüldenden hayli farklı bir şekilde tecelli eder. Deli enişte Hacı Vamık Bey, altmış yaşlarında kendisi gibi çökmeye yüz tutmuş köşküne tellal Hüseyin Efendi marifetiyle şuh sevgililer getirtmektedir ve o, bazen bu gelenlerden birinde eskiden sevmiş olduğu bir kadını bulmakta; işte o zaman bu yolla geçmiş zamanları bir vücutta bulmuş gibi olmaktadır:

“O zaman deli eniştemiz bu yanındaki kadında eski bir sevgilisinin ellerini, saçlarını, vücudunu, havasını bularak ve eski bir aşkının hazzına tekrar kavuşarak, bunca zahmetlerinin bir

mükâfatına erer ve ondan kendisine kalmış âdetleri bu yeni kadınla tatbika kalkar, öyle ki eski bir münasebetine tam sadakatsizliğini tekrar ettiği bu anda sanki ona sadık kalıyor, sadakat gösteriyor gibi olarak, bir büyük karışıklığa ve lezzetli bir cinnete düşerek, gûya geçmiş zamanları, bir kalıba, bir vücuda inkılâp edip kendisine o gözlerle baktığını, kendisini ve o vücutla kucakladığını, o ruhla sardığını duyar ve bu nadir dakikalarda, mucize kabilinden, eski zamanlarındaki gibi mesut olmuştur. (ÇE: 195)

Yazar, tellahın, Hacı Vamık Bey’e vaat ettiği bir genç kadın resmini tasvir ederken veya diğer romanlarında ve anı/denemelerinde ısrarla geçmiş zaman yaşantılarını, değerlerini, Osmanlı, İstanbul veya Boğaziçi medeniyetinin estetik unsurlarını anlatırken yazı ile onları ölümsüzleştirmek istemiştir. Yazarın çabası da bir nevi, yakınan deli eniştenin, tellala sarf ettiği “Sen bana bu kendisini getirdiğin kadının resimdeki hâlini bulup getiremeyecek olduktan sonra, geç üst tarafını!” sözlerinde yer alan “geçmiş zamanın resimdeki hâlini” yakalama ve aktarma çabasıdır. (ÇE: 197)

Geçmişî yaşatma ve tekrar yaşama arzusu ile anı türünün ilişkisi açıktır. Geçmişî yaşatmak ve tekrar yaşamak isteyen bir yazar olarak Hisar’ın roman, anı/deneme, anı/biyografi ve inceleme yazılarında hâliyle hatıra türü niteliği önem ve ağırlık kazanmaktadır.

2.11.9. Gelecekten Umutsuzluk

Yazar, anı/denemelerinden *Boğaziçi Mehtapları*’nda yaşanan zamanda, eskiden olduğu gibi, mehtabın müstakbel manalarla zengin ve taşkın bir hâlini artık göremediğini; zira geleceğin zengin vaatlerinin kendisi için artık parıldamadığını; mazinin bir mucizesi olarak, yazdıklarının bugün gördükleri değil, fakat hatırladığı mehtaplar olduğunu söyler. (BM: 177, 178)

Geçmiş Zaman Köşkleri’nde de özellikle yönetim ve İstibdat söz konusu

olduğunda suikast, azl, hal', jurnal, dalkavukluk, ihanet, cinayet, sürgün, rüşvet, ölüm gibi çeşitli durum ve korkulardan söz edilir. (GZF: 96-105)

Fahim Bey ve Biz romanında geleceğe güven duyan Fahim Bey'e karşın, yaşı ilerledikçe gelecekte umutsuz olan anlatıcı, kendisinin gençlik zamanlarındaki kanaatleri hakkında "zaten benim de o zamanlar âtiye itimadım vardı. Bu itimat benden ancak sonraları zâil oldu" demektedir. (FBB: 52)

Fahim Bey'in ertelenen hayalleri çoğu zaman gerçekleşmez. Roman anlatıcısı, içinden Fahim Bey'e "... 'birazdan geçidi' ve 'yarın' caddesi insanı 'hiçbir şey' şatosuna götürür!" sözlerini söylemeyi geçirir. (FBB: 53)

Romanda yer verilen endişelerden birisi de I. Dünya Savaşı ve Çanakkale Savaşı'dır. Huriye Hanım, anlatıcının annesine haricin seslerini, hatta haykırıışlarını duyurmaktadır. O, Saffet Hanım ve Fahim Bey'den söz ederken, yakında kopacağından endişe edilen I. Dünya Savaşı'ndan bahisle Fahim Bey'i de eleştirir:

"Sonra dünyanın öbür ucunda ufak bir patırtı olsa, küçük bir harp ihtimali baş gösterse beyimin ödü kopar!... Ayol, âlemin gidişatından sana ne?... Sen sadrazam mısın yoksa hariciye nazırı mısın, a mubarek!..." (FBB: 55)

Anlatıcı, bir zamanlar kendisini de âdeta "yakında ölecek bir hasta" sanmaktadır. (FBB: 66)

Fahim Bey'in gördüğü rüya hakkında, sonu ölüme vuracak yorumlar arayan deli enişte, Fahim Bey'den senelerce evvel ölür. Anlatıcı, bu durum üzerine umutlar beslense de geleceğin niceleri için bilinmezle ve mahrumiyetlere gebe olduğunu; bize atımızdan haber verenlerin bile kendi atilerinden habersiz kaldıklarını; hiç kimsenin, istikbaldeki ikbal ve idbarını bildiren falcıların bile yarın yiyecek ekmek bulup bulamayacaklarını bilemediklerini; herkese muvaffakiyet muskaları dağıtan biçarelerin kendi sefaletlerini gidermeye muvaffak olamadıklarını; bunları gördükçe

de rüyaya ve fala hiçbir itimadımız kalmadığını ileri sürer. (FBB: 69)

Daha önce Fahim Bey'in iyimser ve kötümser iki yönünün olduğunu söyleyen anlatıcıya göre Fahim Bey'in son zamanlarına, sadece pesimizm felsefesi hâkim olmuştur. (FBB: 115)

Gelecekte umutsuzluk duygusuna *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanında da yer verilir. Kendisini defalarca aldatmış olan Hacı Vamık Bey'den boşanıp onunla tekrar bir araya gelmeyi kabul etmeyen eşi, "kendisinden istenen bu merhametin ve affın ufuklarında âtisine emniyet verecek hiçbir emare ve gönlünü çekecek hiçbir sebep" görememektedir. (ÇE: 170)

Romanının sonlarına doğru da Hacı Vamık Bey, ömrünün son demlerini yaşamakta iken, memlekette, Çanakkale Boğazı'nın geçilmesi ve İstanbul'a girilmesi korkusu peyda olur. Düşman uçaklarının ve denizaltılarının saldırıları Hacı Vamık Bey'in hayatında da birçok teessürlere ve korkulara sebep olur. (ÇE: 178)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanında ise Ali Nizamî Bey'in kırk çift ayakkabısı, bir yönüyle bir tek insanda bir arada bulunabilen, bilinmez kırk farklı kişiliği, bir yönüyle de kırklar cemini simgeleyebilmektedir. Anlatıcı, bu ayakkabılar karşısında medeniyetlerin uyuşması bağlamında önce umutlanır; sonunda ise insanî yolculuğumuzun hep mutlak bir yokluğa doğru olduğunu düşünür; hüzne ve gelecekte ümitsizliğe kapılır:

"Bu manzara, bu kırk çift ayakkabı insana bir ayaklanma, bir gidiş, bir yürüyüş, bir yollanış ve bir varış arzusu veriyordu. Fakat, kim bilir, belki dikkatle bakılsa, yine insana gelecekte dünya yollarında atılacak adımlarımızın boşluğunu, hiçliğini de acaba söylemiyor, işaret ve ifşa etmiyor, temsil etmiyor muydu? Hep boş adımlar atmaya, hep neticesiz duraklara varmaya, sonra yine bir türlü erişilmez, yetişilmez yollarda, hep nafîle ve boş adımlarla sürünmeye mahkûm olduğumuzu da kim bilir, belki de, yine, bir remizle göstermiyor muydu? " (ANB: 36)

Hisar'ın eserlerinde yaşanan hayal kırıklıkları, yüzleşilen hakikatler, dünyanın içinde bulunduğu durum veya hayatın ölüm gibi gerçekleri, anlatı kişilerinde zaman zaman gelecekte umutsuzluk hâline neden olabilmektedir.

2.12. HAYALLERDEN HAKİKATE İNSAN

Hisar'ın romanlarında merkezî kişiler dış dünyada aradıklarını bulamadıkları veya tasarılarını gerçekleştiremedikleri için iç dünyalarına, hayale veya çocukluk, delilik, şeyhlik gibi yeni hâl ve kimliklere sığınır. Böylece merkezî roman kişilerinin ömürleri yaşadığı zamanın dışında, tasarılarından oluşan hayal âleminde, bekleyiş ve arayış içerisinde geçer; aldanan, avunan bu kişiler anlaşılamazlar, yanlış anlaşılırlar ve hayal kırıklıklarıyla baş başa kalırlar. Bu durumlar, Hisar'ın romanlarında, geçen zamanlardan çıkarılabilecek en büyük derslerden birisi olarak genellikle hayalin hakikate, maneviyatın ise maddiyata mağlup olduğu gerçeğine ulaştırır.

Abdülhak Şinasi'nin romanlarındaki merkezî kişileri bir tek geçmiş, gelecek veya yaşanan zamana dönük kişiler olarak sınıflandırmak da zorlama, itibarî ve hatalı bir yaklaşım olacaktır. Çünkü Fahim Bey, ömrünün bir döneminde babasına kıyasla yeni ve geleceğe dönük; Saffet Hanım, Fahim Bey'e nazaran geçmişe dönük; anlatıcıya göre ise Fahim Bey bazen geçmişe bazen de geleceğe dönük kişiler olabilmektedir. Fahim Bey'in ilk algılamaların aksine, aslında düşüncelerinin ve yüzünün Batı'ya ve geleceğe dönük olması, gazeteleri takibi ve arşivleme merakı; Fahim Bey'de, Ali Nizamî Bey'de ve Hacı Vamık Bey'de görülen düalist yaşantılar, geçmişe veya geleceğe dönük olmaları itibarıyla yapacağımız tasnif çabalarını çoğu zaman boşa çıkarmaktadır.

2.12.1. Yaşadığı Zamanın Dışında Olma

Vaktiyle bir yanlış anlaşılmanın, kendisini mecbur hissetmenin ya da terzi kurnazlığının kurbanı olan Fahim Bey, neredeyse bütün bir ömründe eskitemeyeceği kadar elbiseye sahip olmuş; altına girdiği maddî külfet yüzünden de sonraki yıllarda renkleri solup değişen, eskiyen, modası ve mevsimi geçen bu elbiseleri, içlerini dışlarına çevirmek gibi çarelerle, giymeye devam etmiştir. Sonuçta ise hem kendisi hem de giysileri, yaşadıkları zamanın dışında, varlıklarını sürdürmek durumunda kalmışlardır.

Fahim Bey'in, uzun uzadıya sözü edilen giysileri ilk başlarda türleri ve renkleri ile zamanı tayin edebiliyorken, Fahim Bey'in düştüğü maddî zorluklardan ötürü sonraları, tıpkı sahipleri gibi zamana tutunamaz olurlar. Eskiyen, modası geçen bu elbiseler, bir yandan da mevsimlerin ve saatlerin çoktan geçmiş olduklarını hatırlatırlar. Bazen de Fahim Bey'in bu giysileri, onun komik durumlara düşmesine neden olurlar. Fahim Bey, sonbaharda arkasında daha yazlık bir esvap ile; odasının içindeyken de arkasında bir av takımı ile görülünce bu hâl karşısında arkadaşları onunla “ ‘İlâhi Fahim Bey!... Bu av esvaplarını böyle odanın içinde sinek avlamak için mi giymişsin?’ ” diyerek alay ederler. (FBB: 19, 24)

Anlatıcıya göre, ilerleyen yaşlarında hayalleri gerçekleşse bile, tasavvurlarının zamanı geçmiş olacağından, Fahim Bey onların nimetlerinden yararlanamayacaktır. Fahim Bey'in yaşadığı zamanın dışında kalması da kendisinin “zamanı hesaba katmamak” yanlışlığından kaynaklanmaktadır. (FBB: 65)

Beyazlamış saçları ve bıyıkları ile Fahim Bey'de, anlatıcıya göre “yaşıyor değil de hâlâ bir yaşamaya hazırlanma devresinde bulunuyor hali” vardır. Vaktiyle onu nezaketle karşılayanlar da artık gerçekleşmesini imkânsız gördükleri iş teklifleri dolayısıyla onu, boş vakitleri olmadan kabul etmemekte; dahası saatlerce

bekletmektedirler. (FBB: 74) Anlatıcı ise sürekli bir arayış içinde gördüğü Fahim Bey’e kendi içsesinde “Yahut, hâlâ kendinizi arıyorsunuz da kendinizi hâlâ bulamadınız mı?” diye sormaktadır. (FBB: 77)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanının anlatıcısı da Hacı Vamık Bey’in ve halasının hayatlarından hareketle, çoğu insanın “hayata bir türlü alışmamak ve onunla anlaşılmamak yüzünden” rahatı daima bulunduğu yerden başka bir yerde ve yaşadığı zamandan başka bir zamanda bulacağını hayal ederek, ömür sürdüğünü; saadeti hiçbir zaman ellerinde görmediklerini ve ömürlerinin, böylece şimdi sürmesi nasip olmayan ve güya saadete ererek bir başka ömre hazırlanış mahiyetinde, geçmekte olduğunu ileri sürer. (ÇE: 201)

Fikir-ruh çatışması yaşayan anlatıcı, ciddiyetsizliğin neredeyse bütün kâinata var olduğunu; fakat ruhun kabul ettiği bu türden gerçeklere düşüncelerimizin bir türlü kanmadığını söyler. Bu bilinç düzeyine “hakikî kimsesizlik” diyen anlatıcı, bu hâlin telafi ve teselli edilemeyeceğini; çünkü bizlerin “dünyanın en güzel hülyası olan ahreti kaybetmiş ve böylece en emin tesellisinden mahrum kalmış insanlar, cennetten kovularak kendi içlerine kapanmış sürgünler” olduğumuz hükmüne varmaktadır. (ÇE: 220)

Ali Nizamî Bey de önce bir mirasyedi sonra bir meczup olarak etrafındaki ayakları yere basan insanlardan genel olarak farklı bir hayat yaşamış; bir yönüyle zamana tutunamamıştır. Böylelikle Abdülhak Şinasi’nin merkezî roman kişilerinin üçü de yaşadıkları zamanın dışında hayatlarının önemli bir kısmını geçirmiş olurlar.

2.12.2. Bekleyiş ve Arayış İçinde Olma

Yazar, bir ömür süren bekleyişler konusuna romanlarının yanı sıra anı/denemelerinde de yer vermiştir. Yazar, “Hepimiz birer bekleyişin çocuklarıyız.”

dediği *Boğaziçi Mehtapları*'nda ilk insandan beri cenneti umduğumuzu, yeryüzünde en çok kendi sadakatimizi aradığımızı ve yine kendimizin sadakate ihanet ettiğini belirtir. Geçmişe veya geleceğe sığınmamızı da saadeti yaşadığımız zamanda bulamayışımıza bağlar. (BM: 80)

Hisar anı/denemelerinin ikincisi olan *Boğaziçi Yalıları*'nda da bekleyiş içinde geçen zamanlardan söz eder; en iyi, en tatlı günlerim dediği çocukluk ve ilk gençlik günlerini anlatırken “meğer hep bekliyormuşuz” der:

“İhtiyar akrabalarımız ahretin daha olgun, daha ciddi ve daha munis şefkatlerini, orta yaşlılar hayatın daha tutmamış olduğu vaitlerinin tahakkukunu ve biz gençler hürriyetin daha canlı, daha kahramanca tatlarını, meyvelerini, yeni bir devrin vereceği bir nur ve ziya hazzını bekliyormuşuz!”(BY: 32)

Bekleyiş hâlinde olan, sadece insanlar değildir. Hisar'a göre Boğaziçi de âdeta doğasıyla saadeti ummakta ve ona hazırlanmış gibi için için bir bekleyiş içindedir. Daima geçen ve geçmiş zamanları söyleyen guruplarda da bu beklemenin artık abes olduğunu gösteren bir hüznün var gibidir. (BY: 70, 72)

Hisar, çocukluk anılarına en fazla yer verdiği eseri *Geçmiş Zaman Köşkleri*'nde kendisinin de kalbini senelerce doldurmuş olan ve içtimai bir hâlet gibi gördüğü bekleyiş hâlini, bir de II. Abdülhamit'in İstibdat rejiminden kurtulup millî bir hürriyete kavuşmanın beklentisiyle ilişkilendirir. (GZK: 75)

Fahim Bey ve Biz romanında anlatıcının babası, odaları boş konağında çoğunlukla dalgın dalgın keman çalan dostu Fahim Bey'i görmeye gittikçe Fahim Bey'in “bir bekleyişten ibaret hayatına” şaşakalmış. Kendisini işe alacak bir yardım eli beklentisi içindeki Fahim Bey, kendisine “A birader! Senin bu halin ne olacak?” diye soranlara hep “Bir gün olur elbette benim de hatırıma sorarlar. Bana da iktidarına layık bir yer verirler. Benim de halim düzelir. Siz üzülmeyin..!” diye

cevap verirmiş. Vaktiyle bir arkadaşını Tıbbiye'ye yazdırmış olan Fahim Bey, kendisi içinse senelerce hiçbir şey yapmamış, akranları maaşlarını arttırıp rütbe, nişan alırlarken, yıllarca odaları boş konağına elleri boş gidip gelmeye devam etmiştir. (FBB: 13-15)

Fahim Bey, evinde biriktirdiği yerli ve yabancı gazeteleri de âdeta “vaktin birinde Fahim Bey’in lehine düzeltilecek mühim birtakım hesapların evrakı müsbitesiymişler gibi” el sürmeden bekletmektedir. (FBB: 31)

Gönlü geleceğe dönük iş hayalleriyle dolu olan Fahim Bey, bir İngiliz malî müessesine iş teklifinde bulunur; günü geldiğinde de projesini anlatmak üzere İngiltere'ye davet edilir. Fahim Bey, nice zorluklar ve aksilikler yaşayarak randevusuna vaktinde yetişir. Gittiği bir iş görüşmesinden, sermaye istediği Baron'un yeni bir randevu tayin edileceği vaadi dışında eli boş dönen Fahim Bey, bu vaatle ümidinden hiçbir şey zail olmaksızın geri döner. Bu iş görüşmesinden başarısız ayrılan Fahim Bey'i anlatıcı, “mağlûp bir muzaffere” benzetir. (FBB: 46-49)

Anlatıcıya göre Fahim Bey'in yaşamı “hâdisesiz, muvaffakiyetsiz, bomboş, bir nevi mübhem hayal ve intizarla geçen” bir hayat olmuştur. (FBB: 60)

Fahim Bey, dilden dile dolaşacak olan rüyasını eşine müjdelerken de “Hanım! Gözlerimiz aydın! Yakında mukadderatımız büsbütün değişecek! Bak, görürsün, inşallah!” demektedir. (FBB: 63) Fahim Bey'in bu sözleri, aynı zamanda yıllardır süren umut ve emel dolu bekleyişlerini kendisiyle birlikte eşinin de usanmadan devam ettirmesi için bir davettir. Anlatıcı ise Fahim Bey hakkında “sanki bütün hayatında böyle beklemiş değil miydi?” diye sormaktadır. (FBB: 114)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında da sahip olduğu bütün gösterişli eşyalara, tattığı çeşit çeşit yemeklere, yaşadığı eğlencelere rağmen Hacı Vamık Bey,

“rahatını hiçbir zaman bulmuş” değildir. Yıllar yılı hayaliyle avunduğu Çamlıca köşkü, “daha tamir görüp, bezenip dilediği kıvama gelmeden evvel böyle mânen ve maddeten iflas etmiş olduğu halde” iken bile Hacı Vamık Bey, rahatı daima başka bir yerde bulacağını ummuştur. Ömrünün son zamanlarında ise “daha ufarak, daha yumuşak ve daha sıcak bir başka yuva tahayyül” etmiş ve o ümit âleminde, kendisine, “bütün bir saadet âlemi” kurmuştur. (ÇE: 181)

Anlatıcı, insan olarak “Cennetten kovulduğumuzu hatırlayarak yine bir cennete kavuşmak isteyen ruhumuzun bize her zaman lâkayt kalan tabiatın ihtişamı karşısında duyduğu acılarla; rüya dolu geceler kadar hülya dolu günlerle geçirdiğimiz ve hiçbir hikmetine akıl erdiremediğimiz bir hayatımız” olduğunu; hayal ile hayat arasında, atimizden ümidimizi keserek hatıralarımızın genç, güzel ve çıplak vücutlarını okşamaktan başka teselli bulamadığımızı ve sevdiğimiz, beklediğimiz şeyler için ancak Allah’ın lütfundan ümit ettiğimizi ileri sürer. (ÇE: 222)

Hisar’ın merkezî roman kişileri anı/denemelerinde hayatlarını ele aldığı bazı kişiler çoğu zaman zihinleri ve gönülleriyle geçmiş zamanın peşinde, umutları ve hayalleriyle ise zamanlarının dışında yaşayan insanlar olduklarından, çoğu kez bir kaybetmişlik duygusu veya sonuçsuz bir bekleyiş içinde bulunmuş olurlar.

2.12.3. Hayal Âleminde Yaşama

Fahim Bey ve Biz romanının anlatıcısı, Fahim Bey’in meymenetsiz şeyleri görmemek isterken sergilediği bakışlarındaki ciddiyet, sabitlik ve inadın “hakikati görmek değil, sadece ruhunun sükûnetini muhafaza etmekten ibaret” olabileceğine ve Fahim Bey’in hülyaları ve emelleri yüzünden “hep hakikatin haricinde, ancak bir efsane âleminde kalmaya mahkûm” olacağına hükmeder. (FBB: 76)

Fahim Bey, icraat sahasına geçirememişse de birçok işi vaktinden önce düşünmüş ve planlamıştır. (FBB: 89) Tasarı ve hayal âleminde hakikat âlemine geçemeyen işlerini “güya hakikaten işliyormuş gibi idare etmek oyununa” başvurmuştur:

“Bursa pamuklarını muhtelif piyasalara muvafık fiyatlarla teklif için ekseriyetle ‘Sadakatlû Efendim’ yahut ‘Hakikatlû Efendim’ diye başlamasını sevdiği birçok mektuplar yazarak bunları itina ile kopya defterine de geçirmiş! Bunları şimdilik yazmakla iktifa ederek daha kimseye yollamadığı halde bunlara karşılık olarak kendi kendisine hitaben gene ‘Hakikatlû, sadakatlû Efendim’ diye elkaplandığı cevaplar yazarmış! Bazen yine resen kendisine hitap eden birtakım alıcı mektupları yazar ve bunların da cevaplarını hazırlarmış: ‘Mektubunuzu alır almaz, gerçi bu yakınlarda müessesemize gelen siparişlerin çokluğu karşısında bir yenisini kabul edemeyecek bir vaziyette isek de, sizin gibi eski bir müşteriyi tatmin etmeye isticlal ile...’ Fahim Bey bütün bu siparişleri bir ayrı deftere kaydetmeyi unutmazmış. Böylece muhtelif defterlerde yürütülecek hesaplar cins itibariyle çoğalır, miktar itibariyle artar, işler ve günler o kadar Fahim Beyin gönlüne göre, öyle kârlı ve tatlı geçer ki gelen mektuplarla bunlara alınan cevaplar birbirlerinden daha leziz ve nefis olur ve nice kartonlar bunlarla dolar taşarmış.” (FBB: 90, 91)

Böylece Galata’daki yazıhanesine kapanmış olan Fahim Bey, hayallerinden ibaret devasa iş projeleri uğrunda çoğu zaman gününü feda etmektedir:

“Bütün bu dosyalardaki projenin ihtimalleri, imkânları ağır bastıkça, istikbal karşısında müstağni kalabiliyor ve kendisine konsolosluk gibi nisbeten küçük bir memuriyet ve az sayılabilecek maaşı teklif edilince büyük bir hayrete kapılıyor ve bütün nezaketi, daha hiddetini örtemiyordu.” (FBB: 93)

Fahim Bey, hakikat âlemine her ne kadar kendi iradesiyle geçmemiş olsa da anlatıcıya, talihinde sadece iki hakikatin, “hayal ve ölümün” bulunduğunu söylemektedir. (FBB: 118)

Hayal âlemini, cennet gibi görüp seven Hisar’ın merkezî roman kişileri ve o âlemi yücelten anlatıcıları, “hayal gücünün” mekân ve zaman sınırlarına bağlı

olmayışı ve dünyadaki mutluluk kaynaklarımızdan oluşuna da dikkat çekerler:

“O zamanlardan beri görmüştüm ki asıl sevgilerimiz gönlümüzde yaşayan hülyalarımız ve asıl sevgililerimiz hayat çölünde ufuklarımızı her an süsleyen kendi ruhumuz ve kendi gözlerimizle yaratılmış seraplarımızdır. Hülâsa 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 dünyevî hiçbir hakikatte bulunamaz, madem ki onlar bu hâkî hakikatin dar ölçülerine uymaz ve dünyaya sığmaz. En samimî dostlarımız gibi en büyük hamilerimiz içimizdeki emellerimiz ve hülyalarımızdır. En büyük saadetimiz onların gölgesinde yaşayarak, onların kevserine kanarak, onlarla anlaşmamız ve kaynaşmamızdır.” (FBB: 122)

Düş ile gerçek arasında gidip gelen anlatı kahramanlarının, bu iki dünya arasındaki ayrımı net bir şekilde yapamadıkları için, hastalıklı hâllere sürüklenmeleri kaçınılmaz bir durumdur. (Tosun, 2011: 307, 308) Fahim Bey de gerçekleştiremediği iş tasavvurlarını Galata’daki bürosu sayesinde düş dünyasına taşımış; akşamları iş dönüşünde ise hakikati olan evine dönmüştür. Böylece sonunda aklını kaçırmakla itham edilmek pahasına hem hayal hem de gerçekler dünyasında yaşamaya devam etmiştir.

Çamlıca’daki Eniştemiz romanın merkezî kişisi de bir yönü ile hayal âlemini hakikatmişçesine yaşamaktadır. Hacı Vamık Bey, “belki hiçbir şairin cesaret etmeyeceği hülyaları, hiçbir romancının ihtimal vermeyeceği masalları, tam bir kalp huzuruyla, vâki hakikatler gibi” anlatmaktadır. En mütevazı şairlerle romancıları çocukça, züppe, mübalağacı ve yalancı bularak dinlemeyecek olan ümmî kadınlar da deli eniştenin sözlerini, birer hakikatmiş gibi dinlemektedirler. (ÇE: 38)

Tıpkı Fahim Bey gibi Hacı Vamık Bey de geleceğe dönük tasavvurlarını zihninde bir hayal âlemine dönüştürmüştür. Deli eniştenin zihni, uzak diyarlardaki memuriyetleri boyunca hep köşkünün tamiri ve imarı ile meşguldür. Anlatıcıya göre

o, çoğunlukla ümitlerinde yüzmekte, bazan da ümitsizliğe batmaktadır:

“Deli eniştemiz, yorgun düştüğü, ıstırap çektiği, korkularının teptiği, nöbetlerinin nüksettiği ve hastalıktan uykusuz kaldığı geceler, kendini unutmak ve avunmak için, bir masal dinler gibi hep köşkünün hayaliyle oyalanır; onu bir Cennet olarak hatırlar; bahçesini misk gibi koklar; Çamlıca'nın ‘püfür püfür’ esen rüzgârlarını ateşinin üstüne sallanan tılsımlı yelpazeler gibi duyar; köşkünün varlığına, bir yatağa yatar gibi yaslanır ve orada bulacağı sükûtu, rahatı, zevki, itibarı düşündükçe, yavaş yavaş iyileşerek, sükûnunu bulan bir uykuya, köşkünün rüyasına dalarmış! Ve ihtilâçlar içinde uyanınca, yine orada, Çamlıca'daki köşkünde rahata kavuşacağına imanını tecdit ederek, onun hâtırasını tekrar bir yorgan gibi üstüne çeker, varlığını bir ilâç gibi içer; hülyasını sevdiği bir dudak gibi öpermiş!” (ÇE: 124)

Geleceğe dönük bir kişi olarak tasvir edilen deli eniştenin türlü eşyalarla donattığı köşkü, muhayyilesini sürekli olarak meşgul etmektedir. Deli enişte, “maddiyatı üzerinde billurlaşan bütün bu maneviyat ile bezenmiş” köşkü ile ilgili hayaller kurmaktadır. Bu yönü ile deli enişte, hayal ve ümit âleminde yaşıyor gözükmektedir. (ÇE: 176)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanının merkezî kişisi Ali Nizamî Bey de özgün bir karakter olarak, hayal âleminde hakikat âlemine geçmek bir yana, yaşadıkları ve tercihleri ile sefahat âleminde hayal âlemine, kendisini Bektaşî babası ilan ederek, geçiş yapmıştır:

“Şimdi bu fakir ve yoksul evin içindeki adam manen ne kadar zengin, rahat ve mesuttu! Kendini bir selâmet diyarına ulaşmış, asude, müsterih bir ömür içinde, dünyayı iyi ve âlemi dost telâkki ediyordu. Aklının kıtlığıyla, tembelliğinin verdiği bir rehavetle, artık büyük bir dünya rahatına kavuşmuştu. Uzun bir alışkanlıkla hayatta sarfetmeye muhtaç olduğu irade ve idare unsurlarını şimdi hep kalbî ve fikrî tefsirler, dualar şeklinde harcıyordu. Artık her türlü merak ve gösterişten uzak, memnun, insaflı ve iyi gönlünden muttasıl tüten bir hayal içinde yaşıyordu.” (ANB: 56)

Girdiği bu yeni hayatıyla bir yandan da hayat ve hakikatle ciddi münasebetlerinin hepsini kesmiş olan Ali Nizamî Bey, zahirde “maneviyatın

ummanında” yüzmekte, uçmakta; ömrünün en mesut ve memnun demlerini yaşamaktadır. (ANB: 57) Hisar’ın merkezî roman kişilerinin üçünün ortak noktalarından birisi böylece hayal âleminde yaşamak olur.

2.12.4. Hayal Kırıklıkları Yaşama

Abdülhak Şinasi, anı/denemelerinde kendisinin de yaşamış olduğu hayal kırıklıklarına yer vermiştir.

Boğaziçi Mehtapları’nda çocukluğunda hanımların sandallarıyla çıktığı mehtap gezintilerinde, duyduğu nice büyüleyici kelimelerin gerçek manalarını sonradan öğrendiğinde, “Ya? Bu muymuş?” dedirten bir küçümseme hissiyle bir hayal kırıklığının içine düştüğünü belirtir. Hanımların birbirlerine söyledikleri haşmetli kelimelerden “satentilyon”un, Lyon sateni, “filtekos”un İskoçya ipliği, “kreptöşin”un Çin krepisi, “emprime” sözcüğünün de basma demek olduğunu ve hanımların telaffuzlarıyla bu kelimeleri Türkçeleştirdiklerini öğrendiğinde “bu hanımların güzel ağızlarında tam birer hususiyet almış bu metaların” gözünden düştüğünü ve artık hakikatte oldukları gibi kendisi için de adi birer ticaret eşyasına dönüştüklerini söyler. (BM: 54)

Fahim Bey ve Biz romanının anlatıcısına göre insanî hayal kırıklıkları yaygındır. İnsanlar, aradıklarını bulmadan, bir günün daha, bozulup zail olduğunu duydukları günün akşam vaktinde âdeta boşa geçen ömürlerin bir habercisi olarak, hem daha çok cesaretli hem daha az müşkülpesent olmaktadırlar. (FBB: 11, 12)

Fahim Bey’in babasının tanıdığı bir Paşa, vaktiyle sadrazam olmuş ve Fahim Bey’e yakında rütbe, nişan, memuriyet veya maaş türünden bir lütfu olacağına dair söz vermiştir. Fahim Bey, nail olacağı bu lütfu gece gündüz bin bir hayal ile düşünerek tam bir sene beklemişse de hiçbir lütfu erememiş; böylece romandaki ilk

hayal kırıklığını yaşamıştır. O senenin sonunda sadrazamlıktan azlolunan Paşa'yı ikinci ziyaretinde Fahim Bey, Paşa'ya emrinin galiba bir hata neticesi yerine getirilmemiş ve kendisine ne rütbe ne nişan ne memuriyet ne de maaş verilmemiş olduğunu söylediğinde ise Paşa, Fahim Bey'e "Evet, evladım, doğrusu size hiçbir şey yapamadım. Fakat hiç olmazsa düşündüm ya!" cevabını vermiştir. Bu teselli de Fahim Bey'in yaşayacağı avunmalara bir yenisini eklemekten öte bir işe yaramamıştır. (FBB: 15)

Saffet Hanım'ın hayatı da Fahim Bey'in hülyaları yüzünden hayal kırıklıkları ile sürüp gitmektedir. Saffet Hanım, bazı günler, yaşadıkları "bu yoksul hayatı yaldızlayan ve hep yarına kalan zengin olmak hülyasından (...) hülâsa hiçbir vakit gönlünün istediği bir zamana vâsıl olmadan hep fâni olan saatlerin birer birer ve tatsızca geçtiklerini haber veren saatlerden" müthiş bir yorgunluk ve bıkkınlık duymaktadır. (FBB: 37)

Fahim Bey, İngiltere'deki iş randevusuna güç bela yetiştiğinde büyük bir nezaketle kabul edilecektir. Fakat kendisine, müessese erkânının toplantı hâlinde bulunduğu ve projesinin görüşülmemesine karar verilmiş bulunduğu; bu yüzden de kendisinin izahat vermesine artık lüzum kalmadığı söylenecektir. Fahim Bey ise "işinin reddolunmasından büyük bir sukutuhayale uğrayarak ve hep aynı yerde, hep vazifesini yapmış, tecrübesini çoğaltmış, hep aynı vaziyette kendini takdir etmiş" birisi olarak kalmaya devam edecektir. (FBB: 47, 48)

Hayal âleminde kalakalmanın doğurabileceği bazı tehlikeler vardır. Anlatıcı, bu tehlikeler konusunda uyarılarda bulunur; "hülyalarından aldıkları kâmla ünsiyet ve iktifa edenlerin, hakikatin tehditlerinden hiçbirini ciddîye almamaları ve asıl dertleriyle meşgul olmamaları yüzünden, bir gün kendilerini büyük bir yoksulluğa

düşmüş” bulabileceklerini hatırlatır. (FBB: 117) Ruhumuzu içtiğimiz su ve yediğimiz ekmek gibi besleyen emeller ve ümitlerin bizi ömrümüzün sonuna doğru birer birer terk ettiğini söyler. (FBB: 125)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanının anlatıcısı, yaşadığımız ve yaşayacağımız hayal kırıklıklarının intizam ile işleyen beşerî bir kanun olduğunu; hayatımız boyunca da zekânın ahmaklık, kibarlığın bayağılık, dostluğun sadakatsizlik, yardımın kin, vefakârlığın ise alakasızlık ile karşılık bulacağını ileri sürer. (ÇE: 11)

Hacı Vamık Bey’e ömrünün sonuna doğru yeni devrin yöneticileri olan İttihatçılardan bir memuriyet gelmemiştir. Bu yüzden de Hacı Vamık Bey, artık kendisine ihtiyaç hissedilmeyen birisi durumuna düşmüştür:

“Vaktiyle eteklerini ve kanatlarını açmış ve nice diyarlar dolaşmış olan bu şimdi yaşlanmış adam artık kanatlarını ve eteklerini toplayıp yıllarca hayal ettiği, hayalinde kurduğu yuvasına konarak, rahat edeceği sırada, bu hayatın daha tanzim edilmeye muhtaç kaldığını görüyordu. Köşkün alt katında henüz açılmamış ve kendisinin üşenip yahut içinde çıkacak şeyleri ne yapacağını kestiremeyip açılmasını halamla barışmasından sonraya bıraktığı denkler, hararlar, büyük beyaz yatak örtüleri ve sandıklar hâlâ oldukları gibi duruyor, halamla barışınca bunlarla yapmayı tasarladığı şeyler de hep hayalinde kalıyordu.” (ÇE: 174)

Eşi tarafından mutlak yalnızlığına terkedilen *Çamlıca’daki* deli eniştenin ömrünün sonuna doğru, kadın ve şehvet delisi olmasıyla birlikte yaşayacağı hayal kırıklıkları da aşk, şehvet ve kadınlarla ilgili olacaktır. Romanın haydut suratlı nihilist tipi muhabbet tellalı Hüseyin Efendi, her defasında deli enişteye güzel bir yüz, gülen gözler ve çıplak bir vücut hayal ettirecek şekilde, yüzünde güzel benleri ve güzel bir vücudu olan kadınlar vaat etmektedir. Fakat zavallı deli enişte, her defasında sukutuhayale uğratılmaktadır:

“Deli eniştemiz umduğu yüzü, benleri, gözleri ve vücudu hülyasında o kadar güzel, kıymetli ve müstesna bulurmuş ki sonra, akşam olup da, tellâl Hüseyin Efendinin yanında, eskimiş

siyah çarşafı içinde, alımsız, çelimsiz ve çalımsız bir kadının çekine çekine geldiğini görünce, onu beğenmez, yüzündeki benleri göremez, kendisine bakmaktan kaçınan bakışlarda vâdolanun gözlere rast gelemmez, muhayyelesinde tıslımlaşan vücuda hakikati bir defa daha benzetemezmiş. Kendisindeki hevesi uyandırmaya vesile olan bu kadınların arzusunu hiç tatmin etmediklerini, aşkının kendisinde kaldığını ve onların bunu tahrik etmekle beraber, hakikatte buna lâıyk olmadıklarını görürmüş. Hiçbiri kendisine haklarında duyduğu aşkı izah edemez, madem ki hiçbiri beklediğine benzemezmiş.

O zaman deli eniştemiz, büyük bir hayal inkısarını ile, yine aldandığını anlayarak, öfkeli, fakat alışkın tecrübesiyle, gelen kadın duymasın ve nafil yere kalbi kırılmasın diye, onu bir müddet harem sofasında yalnız bırakarak tellâl Hüseyin Efendiyi selâmlığa doğru bir kenara çeker ve kendisine ‘Hani sen bana öyle güzel benleri var ki! demiştin. Ayol, bunun benleri güzel değil, yüzü çil içinde!’ Yahut da ‘Hani sen bana öyle güzel ela gözleri var ki! demiştin. Ayol bunun gözleri ela değil, şehlâ!’ dermiş.” (ÇE: 194)

Deli enişte, kendisine övgülü sözlerle vaat edilenlerin yanı sıra bir de resmi gösterilen bir kadın konusunda hayal kırıklığına uğrayacaktır. Muhabbet tellalı Hüseyin Efendi, deli enişteye “geceleyin, belki bir şehvet gecesinde çekilmiş ve pek muvaffak olmuş bir resim” gösterir. Resimde, “kadının pek genç olduğu bir zamanda, yüzü bir âdi hakikat değil, fevkalade bir hayal âleminde” yüzmekte ve kadının saçları “en kıymetli bir başı taçlandırmaya lâıyk” görünmektedir. Akşama doğru, bu istenilen kadın geldiğinde ise Hacı Vamık Bey, onda resimdeki kadını bulamaz. Vaatlerdeki körpe ve hayalî kız, şimdi kaba vücutlu sert yüzlü bir kadın olmuştur. Sonuçta, “kadın yanından ayrılınca resmine bakarak mevcudiyetinin mâni olduğu huzuruna sanki tekrar kavuşmuş gibi, asıl sevgilisinin giden o kadın değil, lâkin gelemeyecek olan bu resmi var cismi yok kadın olduğunu, onun asıl hakikati olan hayaline vücuduyla huzurunun bir mâni olduğunu, zira bu kadının gûya yaşadığı halde, başkalarınca asıl kendinden daha kıymetli olan bu saçlar, bu gözler, bu dudakların artık ölmüş olduğunu ve onlar hakkında duyduğu bütün hislerin tahakkuk

edemeyen bir hayal âleminde istekler halinde kalmaya mahkûm bulunduğunu” düşünen deli enişte, ağlayacak gibi olur. (ÇE: 196, 197) Hisar’ın merkezî roman kişilerinin ömürleri, tekrar tekrar yaşanan hayal kırıklıkları ile geçmiş olur.

2.12.5. Aldanma, Avunma ve Tutunamama

Çamlıca’daki Eniştemiz romanında Deli enişte, yıllar yılı eşini memuriyetle gezindikleri “yoksul illerde” mamur edeceği köşklerinin hayali ve ona sunacağı rahat ile avutmuştur. (ÇE: 124)

Şerife Hanım, serveti için genç kızı Leyla’yı Hacı Vamık Bey’le evlendirmeye çalışmıştır. Leyla ise sonraları kendisine talip olan zengin bir genç tacirle sevişerek evlenmiştir. Deli enişte kısa süre içinde, birkaç zaman Mecnun’u olduğu Leylâ’sını unutuvermiş; hem de “Şerife Hanımın tazyiklerinden kurtulduğuna sevinerek ‘secde-i şükran’a kapanmış, nice dualar” etmiştir. (ÇE: 185, 186)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanında başkalarının Ali Nizamî Bey’i, aklını yitirmekle itham etmelerine karşın anlatıcı, dergâhındaki yeni Ali Nizamî Bey’i eski alafrangalık dönemi hayatından “daha sakin, daha mesut” gördüğünü belirtmektedir:

“(…) Ali Nizamî Beyin şimdi yaşadığı hayatın hakikati başka bir durumdaydı. Ben bütün dikkatime, eski duyduklarıma ve bir an evvelki merhametime rağmen onu ömrünün ilk zengin ve parlak devresinde bulduğumdan daha sakin, daha mesut görüyordum. Ali Nizamî Bey asıl şimdi aradığını bulmuş gibiydi. Gûya bir yoksul şimdi kâm almış, bir daüssıalalı murad edindiği toprağa ermiş, bir müfrit rahata kavuşmuş, bir nâşâd şimdi şâdolmuştu!..” (ANB: 54)

Aklını yitirip Şeyhliğini ilan eden efendisi Ali Nizamî Bey’i, yalnız bırakmayan Hüseyin Ağa da “haricî âleme artık iyi bakamayan ve onu göremeyen, artık ancak kendi iç âlemini gözetleyen ihtiyarlamış, dermansızlaşmış gözleri” ile bazı hakikatleri görebilmekte ve bazı hükümlere varabilmektedir:

“Nizamî Beyin isminin Ali oluşu tevekkeli değil miydi? Bu, bir gün Hazreti Ali'nin bir müridi olacağına bir işaret mânasına alınmalı değil miydi? Vaktiyle, herkesten ziyade pratik ve mantıkî, demek ki sağlam bir görüşle onun deliliğine hükmetmiş olan Hüseyin Ağa, şimdi, bu düşüncelerle, o gûya bir hikmet savurduğu, mânevi bir hakikat söylemek istediği zamanlar, herkes ona deli diyedursun, kendisi onu ilk defa duyuyormuş ve söylediği hakikatlere de şimdi eriyormuş gibi, gözleri sulanarak dinliyor; o dinî bir şey söylediği zaman, bu sözü kucağına basarak sallar ve cezbeyle tutulan dervişlerin halleriyle ‘Amenna’ der gibi, gözlerini süzerek başını, meydana yepyeni çıkan bir eda ile sallıyor; vaktiyle onun delilik demiş olduğu hallerini unutarak, ruhu onun sayesinde bir rüşde ermiş gibi, hakkında büyük bir emniyet duyuyor; artık Ali Nizamî Beyin deliliğine değil, bunun tam aksine, veliliğine hükmediyordu. Bütün bu mistisizm Hüseyin Ağanın katı, maddiyatçı hayatıyla nasırlaşmış ruhunda en taze, en sağlam bir inanç oluyordu.” (ANB: 59, 60)

Anlatıcı, burada tam olarak bir Şansö Pança rolüne bürünen Hüseyin Ağa aracılığıyla, önceki romanlarda ve bu romanda alafrangalık vurgusu yaparak; Batılılaşmayı, şekilcilik olarak algıladığımızı gösterdiği gibi mistisizmi de şekilcilik olarak özümseyip aldığımızı göstermiş, bu durumun kritiğini yapmış olur.

Yaşadığı hayal kırıklıkları, aldanmaları, avunmaları; bekleyiş ve arayış içinde bir ömür sürmesi ile Fahim Bey, tam anlamıyla bir tutunamayandır. Romanın iki ana ögesinin “Fahim Bey” ve “Biz” olarak ayrıştırılması, bir muamma olan Fahim Bey üzerinden insan gerçeğinin asla tam olarak anlaşılamayacağının gösterilmesi; Fahim Bey hakkında yakın-uzak akrabalarının, iş arkadaşlarının ve tanıdıklarının rivayetlerine yer verilmesi; okuyucuyu, Fahim Bey gibi insanların anlaşılamayacağı dolayısıyla tutunamayacağı sonucuna ulaştırmaktadır.

Fahim Bey’i ümit ve teşebbüs zamanlarında görmüş ve tenkit etmiş olanlardan birisi, anlatıcıya, yıllar sonra sırtında açık renk pardösüsü, koltuğunda bir tomar Frenk gazetesiyle Fahim Bey’in, Babıâli yokuşundan bir aşağı bir yukarı inip

çıkıldığını; fakat gene de “bir şeyler olamadığını” söyleyecektir. (FBB: 23)

Fahim Bey, Tercüme Odası’ndaki işine iyi, ciddî, sebatlı nazarlarıyla kimseye görünmeksizin, herkesten önce gelir; orada kimseye görünmeden çalışır ve işyerinden yine hiç kimseye gözükmezsizin herkesten sonra bir gölge gibi çıkıp gider. Anlatıcıya göre Fahim Bey, âdeta kendisini içlerinde ömrünü çürüttüğü bu idarehanelerin tabî fertlerinden biri addetmemektedir. (FBB: 50)

İyilikseverliği, fedakârlığı, samimiyeti, duyarlılığı, alışkanlıkları ve huylarına rağmen ahim Bey’den çoğu kez bir deli, bir tuhaf adam, bir zavallı olarak söz edilmektedir. Kiraladığı yazıhanesinde, fakirliğinden ötürü kapıcıya bahşiş verememekte; ne çay ne su ne de kahve ısmarlayamamakta; öte yandan hademenin mektepte okuyan oğlunu, kendi işini yoluna koyar koymaz kuracağı şirkete alacağını ve çok küçük olan diğer oğlunu da mektepte okutacağını vadetmektedir. “O, evliya gibidir. Artık bütün gün akşama kadar bir fincan çay, kahve veya bir bardak su bile içmez!” diyen kapıcı, kendisinden pek az bahşiş alabilmektedir. Bu yüzden de kapıcı kızgınlıkla “Beyim, onu bir Allah kulunun gelip aradığı yok ki! Ona mektup bile gelmez! Zaten bir işi bile yok; o da odasında boyuna uyur!...” diye söylenmektedir. Burada sayılanlar gibi pek çok durum, Fahim Bey’in anlaşılamadığının ve dolayısıyla tutunamadığının göstergeleridirler. (FBB: 51)

Kendisinden, “zaman ile her şeyden önüne geçilmez bir bıkkınlık duyan, hiçbir yol üstünde iki üç seneden fazla ilerleyemeyen, yürüyemeyen birisi” olarak söz eden *Fahim Bey ve Biz* romanının anlatıcısı da tutunamayanlara bir örnektir. (FBB: 76, 77)

Ali Nizamî Bey in Alafrangalığı ve Şeyhliği romanının, mirasyedi züppelikten Bektaşî Şeyhliğine evrilen merkezî kişisi de bir tutunamayandır. Tek

mürit sahibi Ali Nizamî Bey’i tanıyan kadınlara göre o, “kafasındaki zaten bir kuş beyni kadar hafif olan beyni ‘sırta kadem basmış’ ” bir zavallıdır. Ali Nizamî Bey’in israf içinde geçen ilk gençlik yıllarından sonra yokluklar yaşaması; kimsesiz kaldığı Şeyhlik döneminde de hayatının yoksulluk ve kimsesizlik içinde geçmesi hep kendi hesapsızlığından kaynaklanmıştır. (ANB: 49)

Merkezî roman kişilerinin yaşadıkları hayal kırıklıkları bazen aldanma veya avunma şekillerinde olabilmekte; sonuçta bu kişiler birer tutunamayan karaktere dönüşebilmektedir.

2.12.6. Hakikatle Yüzleşme

Hayaller ve umutlar çoğu zaman hakikatlerle yüzleşmekle son bulur. *Fahim Bey ve Biz* romanında Fahim Bey, terzi Pool’e sipariş ettiği elbiseleri teslim alıp bunların tutarını faturada görünce yeisle karışık bir hayret içinde “Aman Yarabbi! Bu ne çok esvap! Aman Yarabbi! Bu ne müthiş borç!” diyecektir. (FBB: 20)

Bursa ovasında pamuk ekimi işi hayali kuran Fahim Bey’in elinde herhangi bir imtiyazı yoktur ve ihtiyaç duyulan toprakların sahipleri köylülerdir; üstelik bu insanlar onu vekil tayin etmemişlerdir. Fahim Bey’in, pamuk işi teklifini sunduğu sermayedar Baron’u ikna edebilmek için de hiçbir teminatı bulunmamaktadır. (FBB: 49)

Fahim Bey, her şeye rağmen hiçbir hakikatle yüzleşmemek konusunda ısrarlıdır. Vücudunun pek çok azasında ihtiyarlardan kaynaklanan çöküş alametleri belirmesine rağmen Fahim Bey, bütün o belirtileri mevsim şartlarından nükseden hastalıklar olarak yorumlar. Fakat o da ihtiyarlayan her insan gibi her ne kadar kendi gerçeklerinden kaçmaya gayret sarf etse de er geç hakikatlerle yüzleşmek durumunda kalır:

“Böylece, bir gün olur, etrafımızda herkes yaşımızın kendisine ettiği tesirle konuşmaya başlar. En evvel sokaktakilerin kullandığı lisan değişir. Bir dilenciye sadaka verirsiniz, o size ‘Allah ömürler versin!’ demekle iktifa etmez, ‘Allah torunlarını bağışlasın!’ diye dua eder. Bazıları size ‘Beybaba’ diye hitap ederler. Merdivenleri biraz acele çıktığınız bir gün biraz solumaya başlarsınız, hizmetçi ‘İhtiyarlık!’ deyiverir. Bir başka gün bir misafirlğe gidersiniz. Başka bir hizmetçinin içeriye ‘İhtiyar bir bey geldi!’ diye haber verdiğini duyarsınız.” (FBB: 103)

Anlatıcıya göre gökte yıldız arayan münecimler gibi yaşayan herkes, en sonunda yolunda açılan bir çukura düşecektir ve hakikatle alakası kalmayan insanların, özellikle de yaşlıların gönüllerinde ancak “hatıralar ve ne nedametler” kalmaktadır. (FBB: 110, 115)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanının anlatıcısı da Fahim Bey’in bin bir emel ve heyecanla gittiği Beyoğlu eğlencelerinden, hakikatle yüzleşmiş bir bezgin olarak döndüğü gibi çocukluğunda gittiği tiyatro ve cambazhane eğlencelerinden “fusunlu bir âlemde yavaş ve yavan bir hâkiliğe” döndüğünü hisseder. (ÇE: 93, 94)

Don Kişot

Don Kişot, kuru hakikatler veya hakikatin acımasız sert yüzüyle karşı karşıya gelmenin edebiyat dünyasındaki tipik örneğidir.

Fahim Bey ve Biz romanında anlatıcı, Fahim Bey’in ve onun gibi hayal âleminde yaşayan insanların akıllarının başlarına ancak ölümün eşiğinde geleceğini, hayalperestlerin o anda ezelî ve ebedî aldanişlarıyla yüzleşeceklerini belirtir; ölüm gerçeğinin bile ikilem olarak “insanların hayal güçlerinin yitirilmesi sonucu” yaşanmakta olan bir durum olabileceğini söyler. (FBB: 124)

Çamlıca’daki Eniştemiz romanında Fransızcasından Don Kişot’u tercüme ettiğini anlatıcıya söyleyen Hacı Vamık Bey, “kendini normal bularak ve Don Kişot’la arasında bir sıhriyet sezilebileceğini hiç düşünmeyerek, çocuk gibi onun pek

hoşuna gittiğini” belirtmektedir. (ÇE: 116) Deni eniştenin “kendi şahsî mevkiinin ıslahı lüzumu hakkındaki imanı” öylesine kuvvetlidir ki “bu yüzden bir yandan müteşebbis ve hamarat, bir yandan da sabırlı ve tahammüllü olmakta” sebat etmektedir. (ÇE: 126)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanının merkezî kişinin de Don Kişot tipi ile ortak yönleri bulunmaktadır. Yıllar önce ve herkesten evvel Ali Nizamî Bey için “Delidir vesselam!” demiş olan Hüseyin Ağa, Ali Nizamî Bey’in aklını “fennen ve resmen” kaybettiğinin tahakkuk ettiği bir zamanda, ona sahip çıkmış ve tek müridi olarak efendisinin Şeyhliğini etrafa ispata kalkışmıştır:

“Hüseyin Ağa, bilâkis, tam bunun tersine olarak, gûya bu zamana kadar kendisi hep bunların aksini söylemiş de, hatası şimdi meydana çıkmış gibi, gûya vakalar kendi iddiasını değil de, bunların hilafını ispat etmiş gibi ve gûya vaktiyle iyi takdir edememiş olduğu efendisine karşı, haksız yere, itimatsızlık ve hürmetsizlik göstermiş de şimdi bundan nadim ve mahcup oluyormuş gibi, bu zamana kadar, yıllardır, gece, gündüz birikmiş, toplanmış haklarının hepsini birden red ve inkâr ile, Ali Nizamî Beyin tam aklını kaybettiği sırada ona bütün mantığıyla inanıyor ve Ali Nizamî Beyin üstünden herkesin itibar ve itimadının tam çekildiği sırada ona bütün ruhuyla bağlanıyordu.” (ANB: 59)

Anlatıcı, girdikleri yeni hayatları ile roman kişileri Ali Nizamî Bey ve Hüseyin Ağa’nın üstlendiği “Don Kişot” ve “Şanso Pança” rollerini sonuçta kendisi yorumlar; evrensel insanî aldanişlarımıza ve akıllı oluşla deliliğin sınırlarının belirsizliğine dikkat çeker:

“O aristokrat kafalı, dekadan ruhlu, söz söylemesini bilir adam, o ümmî, iptidâî, sert halk adamına beşer zihninde ilk zamanlardan beri yeşermiş ve devam etmiş eski kanaatlerin mantıklarıyla destanlarını tekrar ediyor ve onu vaktiyle maddiyat üzerinde tenkit ve muahaze etmiş bu ihtiyar adam, Don Kişot Ali Nizamî Beyi iyi bilen; deli bilen Şanso Pança Hüseyin Ağa, şimdi, ilk defa olarak, onun deliliğe daha ziyade dalan bu sözlerini bütün ruhuyla dinliyor da tamamen yerinde, haklı ve

makul bulmakta adeta onunla yarış ediyordu!

Zaten, dikkat edilse, hayat, nadir olarak basit bir mantığın icap edeceği yollarda geçer. Her muhitte mütekidler (bunların hiçbir zaman taassupları değil de yalnız itikatları değişir), mantığın aksine bir hayat nizamı kurmak inadında ısrar ederler. Biz de düşünsek ömrümüz içinde belki makul olarak geçirmiş olduğumuz zamanların ne kadar az olduğunu kabul ederdik. Fakat biz bunu ancak fırsatlar kaçtıktan, iş işten geçtikten sonra itiraf ederiz. Hayatımızın geçmiş bir devresine kadar tâbi olduğu mantıksızlıkları sonradan görür, bu yaptıklarımız hakkında umumî ve şâmil bir hükümle, ‘Çocukluk! Gençlik! Tecrübesizlik! Âşıklık! Kıskançlık! Ukalalık! Delilik!’ deriz.” (ANB: 61)

Hisar’ın kendilerinde Don Kişot tiplemesinden izler bulunan merkezî roman kişileri er veya geç yaşadıkları sukutuhayaller sayesinde acımasız hakikatlerle yüzleşmiş olurlar; pişmanlık ve hüznelerini yaşarlar.

2.12.7. Anlaşılmama

Hisar, anı/denemelerinden *Boğaziçi Mehtapları*’nda “Âdem için belki cennetten kovulduğundan beri, istediği gibi anlaşılmak saadeti kalmamıştır.” demektedir ve yaşadığımız haneleri Babil Kulesi’ne benzetmektedir:

“En yakınlarımız bile bizi hiçbir vakit gönlümüze göre anlamayarak, yardımlarına muhtaç olduğumuz zaman bize tutamayacağımız nasihatler sunarak, sözlerine muhtaç olduğumuz zaman susarak ve sükûtlarına ihtiyacımız olduğu zaman susmayarak, böylece, zararlı sükûtlarıyla ve sırasız sözleriyle, acı kayıtsızlıklarıyla ve gafil hüsnüniyetleriyle, günler ve geceler zarfında hiç durmadan ve hiç haberleri olmadan, yavaş yavaş kalbimizi kaplayan yaraları açarlar.” (BM: 112)

Anlaşılamayan hatta yanlış anlaşılan tiplere Hisar, romanlarının yanı sıra hatıralarına da yer vermiştir. *Geçmiş Zaman Fıkraları*’nda yer alan “Âli Paşa” başlıklı tarihî fıkрасında, Ali Paşa’nın kısa boyu, zayıf vücudu, büyük başı, cerbezesez sözleri ile az konuştuğunu; konuşurken mahcup olduğunu, ellerini ovuşturduğunu, önüne doğru bakıp hissiyatını açıklayamadığını ve pek nazik olduğu için mürâî zannedildiğini; pek vakarlı olduğu için de kibirli addedildiğini belirtir.

(GZF: 74)

Hisar'ın anı/biyografilerinde adı anlaşılmama ile anılan kişilerden birisi de Ahmet Haşim'dir. Hisar'a göre samimi bir şair olarak Haşim, ilk görünüşü ifade edebildiği için, hayalini ve dilini aşmış ve yeni bir inkılap yapmış sayılır. Bu yüzden bir zaman Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine ve Victor Hugo gibi anlaşılmamaya mahkûm olmuştur; şiirleri, kıymetsiz olarak algılanıp duyulmamış; şair, istihzaya uğramış; hatta züppe olarak nitelendirilmiştir.

Abdülhak Şinasi, *Ahmet Haşim* biyografisinin “*Şairin Şikayetleri*” bahsinde de Haşim'in, kendisinin istihfaf edildiğini düşündüğünü; bütün şair ve yazarlar gibi korkunç bir tabiatın mahkûmu olduğunu; aradığı özgürlüğü ve rahatı bulamadığını; başka bir zaman ve muhit ihtiyacı içinde olduğunu; kendisinin de nice tutunamamış ve anlaşılamamış geçmiş zaman şairleriyle aynı kaderi paylaştığını düşündüğünü; mısralarının anlaşmazlıkları karşısında isyan ettiğini ve bunları nesirlerinde ve kimi mısralarında dile getirdiğini anlatır, örneklendirir. (AHŞ: 54-57)

Hisar, kendisini de bir anlaşılamayan olarak görmüştür. Mehmet Kaplan'a *Fahim Bey ve Biz* romanı üzerine kaleme aldığı inceleme yazısı dolayısıyla yazdığı teşekkür mektubunda (Ekim 1955) eserinin savunmasını yaparken, bazı eleştirileri haksız bulduğunu belirtir ve romanının münekkitlerce layıkıyla anlaşılmamış olmasından yakınır. Hisar'a göre *Fahim Bey ve Biz* romanı ne Balzac ve Dostoyevski mektebine ne de romantik akıma dâhil edilmelidir. Kendisi romanında “nisbî ve mütehavvil bir âlem” çizmeye gayret etmiştir. Eleştirmenler romanın özellikle “Biz” kısmını kaale almamışlardır. Rüya bahsini de yargılayacaklarına, o gerçeği toplumsal ve psikolojik boyutlarıyla anlamaları gerekmektedir. (*Hece Mektup Özel Sayısı*, 2006: 420, 421)

Anlaşılmama durumu, Hisar'ın merkezî roman kişilerinin üçü için de söz konusu edilebilir. Roman anlatıcılarının, anlaşılmamaları bahsinde hakkında en çok yakındıkları kişi ise *Fahim Bey* ve *Biz* romanının merkezî kişisi Fahim Bey'dir. Anlatıcı, Fahim Bey'e karşın "Biz" dediği bütün bir çevrenin duygu ve düşünce dünyasına kapı aralamaya çalışmış; fakat yine de Fahim Bey'in layığıyla anlaşılamamış olduğunu roman boyunca göstermiştir.

Anlaşılmaması ve sesini duyuramaması karşısında tek sermayesi temiz duyguları, sözleri ve düşünceleri olan Fahim Bey'i anlatıcı, sonuçta kendi iç sesiyle konuşturmuştur:

"Kalp akçelerin sürüldüğü piyasada ben size samimiyet cevheri halis sözler söylüyorum. Bu altınlarımın ayarı tam, hattâ, bunların bazısı, rayiçlerinden bile değerli olan güzel basılmış madalyalar, antikalar gibidir. Hâlbuki siz bunları tedavül eden diğer kalp sözlerden bile tefrik etmiyorsunuz. O halde benimle niçin, âdet yerini bulsun diye mi görüşüyorsunuz? Duymuyor musunuz ki ben dünyadaki menfaat hesaplarıyla değil, zülfîyâr için değil, fisebilillâh konuşuyorum! Bunu duyarsanız, sözlerimi beğeneceksiniz; fakat bir de sükûtumu duyabilseniz, daha çok sevecektiniz." (FBB: 84)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanının anlatıcısına göre ise anlaşılmamanın nedenlerinden birisi, söz konusu kişinin çoğunluğun seviyesini aşıyor olmasıdır. Çoğunluk ancak kendi seviyesinde olanları anlayabilmekte iken bazen en zekilerin en makul sözleri bile anlaşılmayabilmektedir. Çünkü güzeli ve iyiyi ayırt edebilmek de olgun bir zevk seviyesine çıkmış olmayı gerektirmektedir:

"Müşterilerin çoğu mutlaka en iyi ve en temiz dükkâna gelmez. Doğru muhakemelerin deliller arasında rayiç olmadığı aşîkârdır. Beşeriyet söz dinlemeyi bilse belki başına gelen felaketlerin bir kısmından korunmuş olurdu. Bulanık renklerde yaşayanlara, vuzuh ve duruluk getiren zihin esrarlı görünür. Her üstünlük bir nevi menfadır. Vâizler eksik değildir. Yalnız dinlenilmek için rabıtalı, uslu, akıllı ve ağırbaşlı olmak kifayet etmez." (ÇE: 105)

Anlaşılmamanın ileri ve tehlikeli bir hâli, yanlış anlaşılmasıdır. *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanının anlatıcısı, annesinden rivayetle, Ali Nizamî Bey'in "o zaman herkesçe cari olan teşrifat kaideleri içinde" selam vermeyi layıkıyla beceremediğinden, yanlış anlaşıldığını ve dostlarının ondan soğuyup uzaklaştığını belirtir:

"Filhakika, insanlarla münasebetlerinde müsamahalı, girişken, hattâ sözleriyle pek ziyade cömert ve fedakâr olan Ali Nizamî Bey böyle hep vefa perdesinden dem vurduğu için kendisinden her zaman büyük bir alâka ve muhabbet nişanesi beklendiği halde o, bir taraftan kendi hakkındaki kanaatlerinin kendisince mevkiini mübalâğalı bir mertebeye isal etmiş olması, diğer taraftan haiz olduğu bazı kahramanlık vasıflarının kendini âdetâ askerî bir kıvama erdirmiş bulunması yüzünden öyle remzî mahiyette kalan kısa bir selam vermekle iktifa edermiş ki, bunu görenler adeta bir yabancının lakayt muamelesine benzeterek şaşırırlar, verecekleri hükümde mütereddit kalırlar ve herhalde kendilerinin boş bulunup daha evvelce lüzumundan fazla muhabbetli bir selâm vermiş olduklarına canları sıkılmış" (ANB: 39)

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanında, daha önce *Fahim Bey ve Biz* romanında Fahim Bey için yapıldığı gibi, Ali Nizamî Bey adına anlatıcı devreye girecek; kendisini, etrafındaki insanlara sözleri ile anlatamayan, dolayısıyla anlaşılamayan roman kişisi Ali Nizamî Bey'i, hayâlinde konuşturacaktır:

"Sanki kullandığı bu kelimelerden ziyade, o halinin lisanıyla bana:

— Sen çocuk gibisin! Bundan dolayı bu halâsın ehemmiyetini tamamen takdir edemezsin! Mümkünse bak, gör, dinle! Sana bir müjde veriyorum: Bir hanıkah, bir kurtuluş diyarı, bir dergâh açtım! Orada mutlu, mukaddes bir ömür sürülecek! Kim dilerse ve sen istersen gelip bu kurtuluştan kâm alabileceksiniz! O hatırlar gibi olduğunu tahmin ettiğim eski, kâbuslu, fırtınalı zamanlar geçti! Baki kalan ömrümüz bize artık büyük bir lütuf ve nimettir. Mazide elbette gönüllerimizin anlaştığı zamanlar olmuştu. Onların hürmetine söylüyorum. Çamlıca'da, pencereleri uhreviyete bakan bir hanıkah açtım!., gibi bir şeyler ifade ediyordu..." (ANB: 46)

Anlaşılmama, Hisar'ın eserlerinde özellikle sanatçı duyarlığına sahip

isimlerden Ahmet Haşim gibi biyografisini kaleme aldığı kişiler, yazarın kendisi ve öykülediği merkezî roman kişilerinin ortak noktalarından birisi olarak ilk insandan kalan bir miras gibi söz konusu edilmiştir.

2.12.8. İnsanın ve Hakikatin Bilinmezliği

Abdülhak Şinasi yazılarında insan ve hakikat konularını, Bergsoncu felsefe doğrultusunda ele almıştır. Hisar’a ve anlatıcılarına göre zaman kavramı gibi insan ve hakikat de anlaşılması imkânsız varlık ve olgulardır.

Hisar’ın romanlarında yer verilen; bütün ilimlerimize ve tecrübelerimize rağmen, zaman ve onunla irtibatlı olarak insanın ve hakikatin anlaşılmazlığı düşüncesinin, hem “önermesel” hem de gizlenen, dolaylı veya imâ ile ifade edilen temel “örtük” (Moran, 2000: 278-280) hakikatlerden olduğu söylenebilir.

Hisar rüyaları konu edindiği “*Gölgeler: Rüya*lar” başlıklı anı/denemesinde, hayatın kendisinin de “zavallı bir uykuda geçen, bazan pek lezzetli karışık bir rüya” olduğunu; daha vazıh ve sağlam bir zamana, şuura erme ümidimizin de olmadığı bu dünyada, bile bile bir rüya hayatı yaşadığımızı; ölürken bile bütün aşklarımızı ve ömrümüzü böyle hatırlayıp “Meğer bunlar rüya imiş, meğer ben bir rüya görmüşüm!” diyeceğimizi belirtir. (TM: 169)

Fahim Bey ve Biz romanında birbirinden farklı gibi görünen pek çok Fahim Bey portreleri çizilmekte ve bu sayede, zaman kavramı gibi insanın da anlaşılamayacağı, tanımlanamayacağı düşüncesi öne çıkarılmaktadır.

Anlatıcı, insanla var olan kimi değerlerin de hakikatiyle anlaşılmasının güçlülüğüne, gerçeklerin birden fazla yüzlerinin olabileceğine, iyilikle kötülüğün sınırlarının tespitinin güçlüğüne dikkat çeker. Anlatıcıya göre, iyilik de fenalık da güvercinlerin boyunlarındaki tüylerin renkleri gibi iç içe geçen ve morumsu olanların

nerde başladığı, güvemsî olanların nereye kadar devam ettiği; pembemsî olanların nerede bittiği hiç de belli olmayan; hatta geçen rüzgârlara uyarak, daima değişen ve kâh böyle kâh öyle gözüken şeyler gibidir. Zahirî hakikat, sathî ve aldatıcıdır. Geçici hakikatler, hep birer hususiyetten ibarettir. Hakikatin bin bir cephesi, çehresi, manası ve başka başka görünüşleri vardır. Ruhunun itikadıyla yaşayan mutekit ve hayalperest, hakikî hayatını yaşamış olmaz; ancak kendisi için bir hakikat hayatı yaşamış sayılır. (FBB: 130, 131)

Çamlıca'daki Eniştemiz romanında da insanın tam olarak anlaşılmayacağı, bilinemeyeceği sorununa temas edilir. Zaman ve insan konularında olduğu gibi bilgi ve hakikat konularında da kanaatlerimizin ve vardığımız sonuçların göreceli olduğu vurgulanır.

Anlatıcı, Hacı Vamık Bey'in hayatında; aktarılan delilikleri, tuhafıkları, merakları, maceraları, korkuları inançları, hurafeleri; hatta işlerinin içyüzlerine rağmen hâlâ bazı bilinmeyen noktalar bulunduğuna dikkat çeker. Arabistan hatıralarını anlatan deli eniştesi için, “Bana hâtıralarının hudutlarında sırlarla örtülü kısımlar var gibi gelirdi.” diyen anlatıcı, eniştesinin öyküsü karşısında, eski insanların kendilerine meçhul olan dünya hudutları karşısındaki korkuları gibi bir hisse kapılır; eniştesinin anlattıklarında, “hikâye edilmez kısımlara vardığını” duyar. (ÇE: 150)

Anlatıcı, gözlerimizin, hakikat dediğimiz bu dünyayı gördüğü anda onu derhal kendimize göre tahrif etmeye başladığını; gözlerimizin ancak kendimize göre olan şeyleri gördüğünü ve bu yüzden dünyada herkesin bulduğu hakikatin ancak “kendi bakışlarının olduğu kadar hususî” olabileceğini ileri sürer:

“Zira çocukluğun, gençliğin, orta yaşlılığın ve ihtiyarlığın gözleri hep başka başka görür ve

hepimiz kendi dünyamızı böyle değişen gözlerle süzerken onu gönlümüzde bulduğumuz renklerle boyarız. Öyle ki bize çarpan böyle kendimize göre boyanmış bir dünya olur. Denilebilir ki hakikat ve kâinat hep gönlümüzün neşesine veya elemine göre değişir. Sevgilimizin bize tebessüm ettiği gün onun şen şarkılarla çağıldadığını duyarız. Biz meyas olunca onu matemde ağlıyor sanırsınız.” (ÇE: 186)

Anlatıcı, *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanında, Ali Nizamî Bey’in sayıları kırk çift kadar olan ayakkabılarını, nitelikleri ve işlevleri ile uzun uzadıya anlatır; onları, farklı insan tipleri ve ruh hâlleri ile özdeşleştirir. Anlatıcıya göre bu ayakkabalara uzaktan bakılınca, çokları bir şahsiyet ve hüviyet sahibi görünmektedir. Bir kısmı, vücutları irice ve kıvrak gençlere; bir kısmı artık yaşlanmış, yıpranmış, burkulmuş ihtiyarlara benzemektedir. Bir kısmı okumuş, hattâ çokbilmiş; bir kısmı, beceriksiz, pısırik gözükmektedir. Bir kısmı zarif ve gösterişli insanlar gibi hazır ve yerli yerinde durmakta; bir kısmı hödük insanlar gibi küt bir eda ile kalmaktadır. Bir kısmı hamarat, yürümek, koşmak arzusuyla neşeli; bir kısmı tembel, yorgun ve dinlenmek ihtiyacıyla mıhlanmış görünmektedir. Bir kısmı resmî, kibar, sadakatli, vefalı yüzler taşımakta; bir kısmı ise orta hâlli ve sıradan insanlar gibi, birbirinden farksız ve şahsiyetsiz gözükmektedir.

Anlatıcının “kargaşa, sürü, kabile, halk” olarak nitelediği bu ayakkabılar onda, ilk görüşte bir durgunluk ve dargınlıktan sonra “müstesna bir intibah husule” getirmiştir:

“Ve her çiftin, komşusu bulunan çift yanında, kendine mahsus bir duruşla aldığı, takındığı bir eda vardı ki bu, tıpkı bir çift göz gibi, kendine hususî bir mâna vermiş oluyordu. Bütün bu çiftler kâh yan yana durduğu, kâh araları açılmış gibi biraz aralık kaldığı için, bu duruşları da hususiyetine göre onlara birer mâna kazandırıyor ve bu hallerinden hepsinin de ya bir duruş, bekleyiş yahut da bir yürüyüş, gidiş şekli almış oldukları gözüküyordu. Bazıları zarif ayaklar gibi, topukları bir hizada birleşik, uçları birbirinden ayrılmamış, bir nezaket ve zerafet edasıyla, sanki yürüten iki ayak üstünde gibi duruyordu. Ekserisi rabıtalı, intizamlı bu çiftlerin muntazam dizileri arasında bazı çiftler de, hele

bir tanesi, yanındakine sarahaten arkasına çevirmiş, tamamen kaba ve saygısız bir adama benziyordu. Nihayet dolap içinde beraberce görülen bu çiftler birbirleriyle çoktan bağdaşmış ve anlaşılmış hissini veriyordu. Bazıları sanki baş başa vermiş de görüşüyor, bazıları sanki kendi halinde, başını almış da geziniyor, bazıları güya gezmiş oldukları yerlerden, geçmiş oldukları muhitlerden, görmüş oldukları âlemlerden bahisle birtakım ahkâm kuruyor, kimi, hikâyeler anlatıyor ve kimi de maval okuyor gibiydi.” (ANB: 34)

Daha önce *Fahim Bey ve Biz* romanında, Fahim Bey’in gördüğü rüyasında bazı işaretler ve müjdeler olabileceği konusuna değinen anlatıcı, *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanında Ali Nizamî Bey’in, birbirinden ayırmış insanlar ve medeniyetleri temsil eder gibi duran çeşit çeşit ayakkabıların da “felsefî ve remzî bir surette”, “bir müddet sonra, içlerinde kaynaştığı gizli gizli duyulan bir kuvvetin yardımıyla, yine yollarına devamla başlayacakları” hissine kapılır:

“Derinlerin hem gizli, hem amansız ikna kuvvetiyle iman ediyordum ki, şehir ve hayat yollarının sonsuz bir taaddüdü vardır. Ve insan adımlarının tenevvüü müthişti. Gözlerime, nice farklarla, hep birden çarpan bu yolların çokluğuna, bu hususiyetlerin tenevvüüne hayran oluyordum. Bana bu heyecanı veren de işte bu toplu görünüş ve bu intizarın bir gün inkılâp edeceği davranıştı. Dünyanın birbirinden ayrılan ve uzaklaşan yollarını hep birden önüme serer gibi duran bu manzarayla, sanki birdenbire, dünya kargaşalığını, kalabalığını, ihtilâflarını, azametini görmüş, hem de katî bir intihabın zorluğunu, zira tutulan yolun bizi diğer yolları terketmeye cebrettiğinden, bize vereceği tereddütleri, acıları, nedameti, zahmeti ve daüssılayı hep birden duymuş ve anlamış gibi olmuşum.” (ANB: 36)

Bu sözler anlatıcının, yok olmasına gönlünün rıza göstermediği geçmiş zaman medeniyetinin yeni medeniyette yaşamaya devam etmesi arzusunun da itiraflarıdır.

SONUÇ

Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay ve Orhan Pamuk gibi önemli romancılar üzerinde üslûp, konu ve yazım teknikleri yönlerinden etkileri bulunan Hisar yol açıcı olmak, iz bırakmak, unutulmuş hakikatlere ışık tutmak yönleri ile modernist ve postmodern Türk romancılığının avangart/öncü isimlerindendir. Hisar, romanları ve denemeleriyle edebî anlamda en önemli şeyin eser olduğunu göstermesi ve metinlerini bir türden ziyade edebiyata ait kılması ile deneysel edebiyata da yaklaşır. 1950'lerden itibaren Yeni Roman anlayışıyla dile getirilecek olan geleneksel romanı yolundan saptırmak, nötr ve tarafsız betimlemeler yapmak, nesnel gerçeklik fikrinden uzaklaşmak ve farklı bakışlara, kişisel gerçeklere önem vermek, Proust'un zaman anlayışını benimsemek, nesneden hareketle içinde düş, anı ve hayal kurmanın ağır basacağı yeni bir yola girmek, çok tekrarlı bir anlatım tekniğine yönelmek, düş kurmak, antikahramana dikkat çekmek, aynı kişinin başka başka görüntülerini ortaya çıkarmak, okur yorumlarına fırsat vermek, öznel bir zaman algılayışı oluşturmak gibi ilkeler, Abdülhak Şinasi tarafından, Yeni Roman anlayışının şekillenmesinden on yıl önce *Fahim Bey ve Biz* romanı ile uygulamada gösterilmiştir. Bugünkü anlamı ile postmodern bir romancı olmamakla birlikte, onun eserlerinde postmodern olarak niteleyebileceğimiz pek çok nitelik de bulunmaktadır. Hisar, 1960'larda postmodernizmle dile getirilecek olan türlerin belirsizliği ve geçerliliğini yitirdiği düşüncesine 1940'larda teorik yazılarında dikkat çekmiş ve bu iddiasını eserleriyle kanıtlamaya çalışmıştır. O, postmodern bir yaklaşımla çoğulcu bütünlüğün içindeki birbirine zıt unsurları her üç romanında da ele almış; böylece postmodern roman anlayışının öncü eserlerini vermiştir. Onun romanları ideolojik kaygı ve tutum taşımaz. O, romanlarında belirsiz ve çelişkili durumları sorgulamakla birlikte sorulara kesin yanıtlar vermez. Çoğu kez, mutlak hakikatin erişilmez olduğu görüşünü öne çıkarır. İnsanın kendisini daha iyi tanımasına ve yeniden keşfetmesine odaklanır. Gerçeğin açıklanması için birden çok ilkenin varlığını kabul eder ve bunları gösterir. Farklı yöntemler deneyip asıl gerçeklik olan değişkenliği yakalamaya çabalar. Bu yönleriyle de Hisar'ın romanları postmodern edebiyat anlayışıyla ortaklık gösterir.

Bir karakter romancısı olarak niteleyebileceğimiz Hisar, romanlarında

alışılmış psikolojik tahlillere, teşhis veya tespitlere yaslanmaz. Dikkatleri tek bir düşünce üzerine çekmez; psikolojinin ipuçlarından faydalanarak çoklu bakışlarla insanın anlaşılmasının güçlüğüne dikkat çeker. Her üç romanında da sıra dışı, tuhaf, deli adamlar olarak anılan ve Don Juan, Don Kişot gibi tiplerden izler taşıyan kişilere yer vermiştir. Hisar'ın merkezî kişilerinden Fahim Bey, zaman dışı hâl ve dönemlerden hayalcilikle, Hacı Vamık Bey çocuk(su)lukla, Ali Nizamî Bey ise delilik ile nitelendirilebilecek karakterlerdir. Romanlarında semtleri ve yaşantılarıyla İstanbul, dekor ve mekân unsuru olmanın ötesinde bir öneme sahiptir. Hisar'ın romanları, anıları, denemeleri, inceleme yazıları ve biyografileri aynı zamanda birer İstanbul romanı gibidir.

Gerek anı/denemeleri gerekse romanları hakkında “nesnel edebî tenkit yazıları”, “şair ve hekim içlenmesi”, “hatıra ve deneme tarzı yazılar”, “mâzî cennetinin âdeta albümü”, “bir romandan çok farklı bir eser”, “iç içe ve komplike”, “yeni bir tür”, “anı/roman”, “öykü kitapları” türünden nitelemelerde bulunan eleştirmen ve yazar çevresine karşın Hisar'ın kendisi, inceleme yazıları ve biyografik eserleri için “hatıra ve ‘portre’ makalelerim”, romanları içinse “hikâye” gibi yakıştırmalarında bulunur. Roman türünün henüz incelikleriyle anlaşılmadığını; anlaşılmalı olsaydı kendi eserlerini roman olarak niteleyecek olduğunu belirtir. Romanlarının anı/romanlar, biyografik romanlar olarak ele alınıp değerlendirilmesi veya hikâye/uzun hikâye olarak görülmesi roman türünün sınırlarının genişliğinden ve araştırmacıların tasnif, sınırlandırma çabaları ve metni bir tek edebî türe ait gösterme eğilimlerinden kaynaklanmaktadır. Hisar, hatıraların etrafında edebiyatı, sanatı ve estetiği ölümsüzleştirmek çabası içine girmiştir. Bu durum yüzeyde hatıraları oluşturan insanî değerlerin, korkuların, özlemlerin, endişelerin, kültürün, medeniyetin, yaşantıların, hâllerin, hayallerin, hülyaların, ukdelerin özetle zamanların yazı, edebiyat ve sanat ile ölümsüzlüğe eriştirilmesi olarak görülmektedir. Başta romanları olmak üzere yazı sahasında kendisine tanıdığı ve genç yazarlara tavsiye ettiği özgürlük ve özgünlüğün sınırsızlığını kabul etmeyen kimi eleştirmenler, Hisar'ın metinlerini melez metinler olarak nitelemiş; bu algı ve hükümlerini bir kusur olarak göstermişlerdir. Yazarın kendisinden ve tanıdığı olduğu bazı insanlardan izler barındıran kurmaca eserlerini, salt otobiyografik metinler olarak okuyan nice eleştirmen, roman anlatıcılarını da Abdülhak Şinasi olarak görüp

yer yer âdeta yargılamıştır. Hisar vaktiyle, edebiyat dünyasında yeterince anlaşılmayıp hak ettiğince önemsenmemiştir. Bunda yazdıklarının anıya dayalı metinler izlenimi uyandırmasının önemli bir etkisi olmuştur. Hisar'ın anı gibi aktardığı pek çok duygu ve düşünceleri, salt hatıra metinleri olarak görülmemelidir. Hisar'ın eserlerinde tespit edilebilen otobiyografik izlere, tür tespiti sorununa ve metinlerindeki anı niteliğine en doğru yaklaşım yazarın, zamanın hazineleri olarak nitelediği hatırayı bir edebî tarz, üslûp özelliği, anlatım yolu ve hareket noktası olarak kullanmış olduğunu görmektir. Kendisinin ve etrafındaki kimi isimlerin de söyledikleri gibi Hisar, yazıya döktüğü duygu ve kanaatlerin çoğunu, çocukluğunda veya ilk gençliğinde muhtemelen aktardığı gibi yaşamamıştır. Hisar, anılarında kendisinin çocukluk ve ilk gençlik dönemlerinde bir İstanbul, Boğaziçi veya mehtap âşığı olmadığını ısrarla belirtir. Bunu dikkate aldığımızda onun yazılarının genel olarak kurmacaya dayalı sanatlı metinler olduğunu kabul etmemiz gerekir. O, pek çok yazısında, gerçek hayattan aldığı unsurları kendi duygu, düşünce ve hayal dünyasında değiştirip dönüştürerek kullandığını ifade etmiştir. Bu yönüyle Hisar'ın başarısı da geçmişi hissetmesinde veya anlatmasında değil; onu kelimelerle hissettirebilmesinde ve yaşatabilme gücündedir. Onun, çocukluk ve ilk gençlik dönemlerine ait olarak dile getirdiği imajlarını kurmak ve o tasvirleri yapmak hayal gücünün ötesinde bir sanatçı duyarlılığı da gerektirmektedir.

Karşımıza geçmiş-gelecek olarak çıkan zaman konusu, ikili karşıtlıklara pek çok yazısında yer vermiş olan Hisar'ın eserlerindeki temel karşıtlıklardandır. Hisar'ın eserlerindeki belli başlı diğer karşıtlıklar ise çocukluk-ihhtiyarlık, eski hayat-yeni hayat, alaturka-alafranga, Doğu-Batı, hayal-hakikat, maddiyat-maneviyat, birliktelik-yalnızlık, endişe-özlem, değerler-değer yitimi, içe dönük olma-şekle önem verme, vefa-vefasızlık, bilgelik-cehalet, hayat-ölüm gibi karşıtlıklardır.

Hisar, romanlarında zaman konusunu, Doğu dünyasında özellikle I. Dünya Savaşı sonrasının buhranlı zamanlarında pek çok düşünür ve yazar tarafından bir çıkış kapısı olarak kabul gören Bergsoncu felsefenin Yaratıcı Evrim düşüncesi paralelinde göreceli ve anlaşılmaz bir bütünlük, bir süreklilik ve tekâmül süreci olarak ele almıştır. O, zamanı bir bütün olarak görmüş, geçmişin hâlde yaşadığına inanmış ve geçmişi şimdiki zaman içinde yeniden yorumlamıştır. Anlatıcıları aracılığıyla, nice çocuksu yanılgıları ve ön kabulleri dile getirmiştir. Değerleri ve

yaşantılarıyla geçmiş zamanı yücelttiğinde veya tenkit ettiğinde de ileri yaşlardaki bakış açısıyla yazdığını özellikle vurgulamıştır. Zaman, hatıra ve mazi bilincinden tarih bilincine varılmıştır.

Hisar'ın roman anlatıcıları ve roman kişileri de zaman konusunda benzer düşünceler ileri sürer. *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanında zaman kavramı dönem, içinde yaşanan mekân, sosyal çevre ve insan anlamlarında kullanılmıştır. Roman anlatıcılarına göre zaman, gözlere görünmeyen ve ele geçmeyen, her şeyin şekillerini değiştiren, vücutlarını eriten, hüviyetlerini başkalaştıran, hâtıralarını unutturan dehşetli bir unsur, bir müthiş maddedir. Hâl, sadece bir zaman parçası değil, mâzimizi hatırlatan ve atimizi hazırlayan, hem mâziye hem de atıye karışan bir zaman bütünlüğüdür.

Hisar'ın eserlerinde ve mektuplarında vakti sayan, bölen ve gösteren saatlere de ayrı bir önem verilir. Geçmiş zaman evlerinin kalbi gibi görülen saatler, alaturka ve alafranga oluşları açısından ayrı ayrı ve ayrıntılı olarak ele alınırlar. Saatlerin yanı sıra tespihler, aynalar, kibrit kutuları ve yorganlar gibi pek çok geçmiş zaman eşyası da geçmiş zaman yaşantılarına ve değerlerine dikkatler çekilmek üzere inceliklerle anlatılır.

Mutlak anlamda anlaşılamadığı ve tanımlanamadığı için bir algı olarak kabul edilmek durumunda olan zaman, bir ihtiyaç ve çaresizlik eseri olarak geçmiş ve gelecek olarak bölümlenirken hâl, zamanı kesintisiz bir bütüne, bir sürekliliğe dönüştürür. Bu yöndeki zaman algısı psikolojik zaman, ezelî ve ebedî zaman olarak da adlandırılır. Hisar'ın eserlerinde, mesafeyle izaha çalışılan zaman kavramı, ebedîyetin bir delili olarak da gösterilir. Hisar'a göre zaman ve mesafe, varlıklarını birbirlerine borçludurlar. Zaman ile mesafenin birleşimi varlığa eşittir. Zaman, zihnin mesafesi, mesafe ise gözle görülen zamandır. Zamanı bölme, adlandırma çabaları itibaridir. Zaman birimlerinin, dış dünyada ölçüldüğü var sayılsa da duygu planında geçerliliği kalmamaktadır. İnsan yaşlandıkça kendisini yine geniş zamanların uzun mesafeleri içinde duyar; zaman daha süratli geçer ve darlaşır; insanın parası çoğaldıkça da zamanı azalır.

Hisar anı, deneme, biyografi, inceleme ve antoloji türü eserlerinde, tarihin eksik kalmış unsurlarından insana, yeri geldikçe vurgu yapar. Öne çıkardığı gerçeklik kavramını da romanlarında yer yer Yeni Tarihselci bir tutumla sorgular.

Boğaziçi Mehtapları’nda kadim tarihçilerin, millî hayatın vakalarını yazmalarına karşın, kendilerini hikâye etmeği ihmal etmiş olmalarından yakınıdır. Zamanın göreceliğinden hareketle sosyal gerçeklerin siyasî olaylara hâkim olageldiğini, resmî tarihlere göre yazılan bir tarihin sosyal ve samimi olacak bir tarihin aşağısında kalacağını ileri sürer.

Hisar’a ve anlatıcılarına göre genel olarak mazi ve özellikle çocukluk dönemi, tehlikesiz cennet zamanlarımızdır. Bir tür hayat sevgisi, en sağlam temeller, abıhayat, bir bağ ve köprü demektir. Mazi, lezizdir. En kıymetli zamanlarımız ve millet olmanın temel gereklerindendir. Sarsılmaz bir destektir. Bir iklimdir. Bir sığınaktır. Bir hazinedir. Millî hayatımızın varlıklarıdır. Geçmişe özlem de tabîî bir hadisedir. Maziyi gönlümüzün süzgecinden geçirmiş ve onu tasfiye edilmiş hatıralara dönüştürmüştür. Geçmişe yaslanmak açık bir hak ve bir zarurettir. Geçmiş zamanı, bugünkü yargılarımızla değil kendi zamanlarına ve değer yargılarına göre muhakeme emeliyiz.

Hatıralar aracılığıyla gerçekleştirilen hatırlama eylemi, geçmişte tekrar yaşamanın bir yoludur. Geçmişe anmakla kimi roman kişileri ve anlatıcılar zaman ve mekân değiştirmiş gibi bir hisse kapılırlar. Hatıralar, Hisar’ın romanlarında bazen de bir ders alma kaynağı veya tarihe düşülen notlar olarak ele alınır.

Hisar, bütün yazdıklarıyla aynı zamanda medeniyet demek olan geçmiş zamanın unutturulmamasına ve geleceğin inşasında maziye hak ettiği önemin verilmesi gerektiğine dikkat çekmiştir. Geçmiş zamanı anmanın ve hatıraların anlatıcılar ve diğer anlatı kişileri üzerinde teskin ve teselli edicilik gibi etkileri olabilmektedir. Geçmişe unutmak da delilik gibi metaforik sonuçlar doğurabilmektedir. Unutmak ve unutulmak bazen de ölümle kıyaslanmaktadır. Hisar’a ve anlatıcılarına göre çoğu zaman bir sığınak işlevi üstlenen ve sandıklara da benzetilen hatıralar, bazen eski ninniler gibi uyutur. Sandıkların içlerindeki eşyalar hazine değerinde olduğu gibi, hatıralar da asıl servetlerimizdir. Geleceği düşlemek roman kişileri üzerinde bazen mest eden bir ziyafet etkisi yapmaktadır. Gelecek bilinci, yeniliğin kaçınılmaz bir tekâmül, inkişaf ve nihaî tercih olduğunu gösterir; hayatın mukadder, insanın ise kaderi ile mahdud bir varlık olduğu sonucuna ulaştırır.

Geçmiş zamanı taşıyan, koruyan veya hapsettiği varsayılan, zamanın bütünlüğünü görünür kılan unsurlardan sandıklar, gazeteler, mektuplar, kitaplar,

müzeler, resimler, fotoğraflar, diğer sanat eserleri ve yazılı kaynaklar Hisar'ın eserlerinde zaman hafızaları olarak ele alınmıştır. Sandıklar, zaman tüneli, hatıra mahfazası, hazine ve müzelere benzetilir. Müzeler, geçmiş zamanın gelecek kuşaklara aktarılması için hayatî öneme sahip kurumlar, devirlerin mirasını birbirine katan hazineler, millî mabetler, vatanın sınırları ve cepheleri olarak görülür. Müze konusuna bir medeniyet, eğitim ve kalkınma meselesi olarak bakan Hisar'a göre Osmanlı'da müzecilik düşüncesi Saraylarda uygulanmaya başlanmıştır. Geçmiş zamanlarımızda millî medeniyet ve sanata yabancı kalınmış, bu değerler küçümsemiştir; dahası birçok tarihî eserin yurtdışına kaçırılmasına göz yumulmuştur. Bilimsel yöntemlerle, çeşitli müzeler tesis edilmeli ve geliştirilmelidir. Gazeteler, günü ve günceli kaydedip geçmişi, geleceğe taşırlar. Ölüm ilanları gibi gazete haberleri, yaşayanların ölüye yani geçmişe bir selamı hükmündedir. Gazeteler, topluca dikkate alındığında ise bir arşiv değeri ve tarihe düşülen notlar niteliği kazanırlar. Sanat, gönüllerde gizlenen ezelî güzellik ve saadet ihtiyaçlarına cevap verir. Zaman hafızalarından fotoğraflarda, geçmiş hayatlar çağıldar gibidir. Tablolar, geçmiş zamanın ruhunu hissettirir; bitmemiş bir zamanı bütün canlılığıyla yansıtabilir ve maziye söyler. Hisar'ın eserlerinde yer verilen geçmiş zaman hafızalarından bir kısmı da musiki ve onun unsurlarıdır. İkinci bir lisan olan musiki, maziden gelen uğultulara, seslere benzer ve dinleyenleri hakikatin üstünde açılan kutsî bir âleme götürür. Gündelik lisanla anlatılamayacak en gizli temayüllerimizi, bizim de ancak böyle duyunca öğrendiğimiz sırlarımızı söyler. Musiki, hem dünya ile bir bağ hem de hülyaları coşturan bir güçtür.

Hisar'ın eserlerinde, insanda zamanın aşıldığı hissini uyandıran, zamanın dışına çıkıldığı düşüncesinin doğduğu bazı zaman dışı hâller ve dönemler de söz konusu edilir. Bunlar rüyalar, hayaller, delilik, çocukluk ve ilk gençlik ile ihtiyatlıktır. Hisar'ın romanlarında bazı rüyaların, gündüzden inşa edildiği vurgulanır. Semboller ve imajlarla örülmüş, yorumlara müsait kimi rüyalar sahibine mutlak anlamda bir bilme ve hakikate erme duygusu yaşatır; sahibini arındırır. Rüyalar bazen de sahibine anlaşılma saadetini tattırır. Hayalleri hakikate döndürür. Ruhu olgunlaştırır. Zihni, tekâmül ettirir. Gaipten veya gelecekte haberler verir; hatta geleceğe bile yön verebilir. Hayaller, Hisar'ın kimi roman kişileri için zamanın aşıldığı veya dışına çıkıldığı, geleceğe dair arzu ve ümitlerin gerçeğe dönüştürüldüğü

hâller olabilmektedir. Yerine göre ezelf bir vuslat umudu, kıvanç, teselli, tokluk, mutluluk, zenginlik, arınma kaynağı veya mev'ut bir cennet olabilen hayaller bazen insanın gerçeklerle olan bağını koparabilmekte bazen de insanı başka bir iklime götürebilmektedir.

Zaman dışı hâllerden çocukluk, Âdem'in cenneti gibidir. Hisar'ın veya anlatıcılarının özlemle andığı çocukluk ve ilk gençlik dönemleri vaktin, gönüllerin ve keselerin bol; ruhların tasasız, ömürlerin muhabbetli olduğu; insanların hoş, derin, gönüllü ve âdeta dünya güzeli görüldüğü; sonu gelmeyecek ve fâniliğimizin dışında bir ebediyetten bir pay verdiği sanılan, içinde ezelf bir derinlik sezilen, kalplerde bitmez tükenmez bir hürmet hazinesi saklanan, güzellik ve sanat hazinelerinin hudutsuz olduğu; dünyanın gizli hayatıyla ve aşırı bir hassasiyetle görüldüğü; bütünü kurulmasının ve insanın kavramasının tecrübeyle iyi bilindiği; kafalarda bütün fikirlerin birbirlerine hücum ederek çarpıştıkları zamanlardır. Delilik de zaman kavramından bağımsız olunduğu hissi uyandıran hâllerdendir. Roman merkezî kişisi Fahim Bey'in, aklını ve eski kimliğini kaybeden köpeği İrondel'in hırçınlığı ancak ona ismi ile hitap edildiğinde yani mazisiyle bir bağ kurulduğunda son bulabilmektedir. İrondel simgesi için unutilan benlik, bir korku kaynağı olarak gösterilir. Anlatıcı, delilikle akıllılığın göreceli olduğunu ve bakış açısına göre de değişiklik arz ettiğini, geçmiş zaman insanların delileri gönüllerinden büsbütün uzaklaştırmadıklarını; hatta delilerin doğru düşüncelere daha yakın olduklarını, onlardan çok şeyler öğrenebileceğimizi, ikiyüzlülük sergileyemeyen delilerin tabiatlarının akıllı insanlardan daha sağlam olduğunu, zaten deli oldukları için aldatamadıklarını ve hayal kırıklığına uğratmadıklarını; zamanın öğretici, olgunlaştırıcı ya da tahrip edici etkilerinden uzak olduklarını; deliliğin kısmen devam eden çocukluk gibi olduğunu; deliliğin sanatla, oyunların ise hakikatle sıkı münasebetleri bulunduğunu ve herkesin biraz deli olduğunu söyler. Hisar'ın merkezî roman kişilerinden Fahim Bey'in deliliği dâhiliğe, Hacı Vamık Bey'in deliliği çocukluğa, Ali Nizamî Bey'inki ise daha çok veliliğe dönük ve yakındır.

Zaman dışı hâllerden ihtiyarlıkta, bir yandan gözlerden nice perdeler kalkar, anlayış açılır, müsamaha artar ve hayatın iç yüzü görülmeye başlanır; bir yandan da seçicilik azalır, hakikatlerden kaçılır ve farkındalık yitirilir. Hayal kurma, hatıralara sığınma ve bir rüya hayatı yaşama, iç içe geçer.

Hisar, medeniyet, insan ve hakikat konularını da Bergsoncu felsefe doğrultusunda ele alır. Hisar'a ve anlatıcılarına göre medeniyet sürekli ve hareketli bir tekâmül süreci, hayat ile birlikte güzelliği ve sanatı da koruyan bir nizamdır; kıymetli bir çiçek açma hadisesine benzemektedir; birçok terakkî ve tereddillerin, tekâmül ve tereddütlerin, tecrübe ve tesadüflerin bahtiyar bir imtizacıdır; şehirlere has bir nimet ve fazilettir. Gönülleri, yüzyıllar içinde vücuda gelmiş bütün bir eski medeniyetin Batılılaşma sürecinde yok olmasına razı olmayan Hisar ve anlatıcıları, dönemin birer tanığı olarak medeniyet buhranına bir yandan kişilik bölünmeleri ve kuşak çatışmaları cephesinden yaklaşırlar; bir yandan da medeniyetlerin uyuşmasını arzularcasına eskinin, kaçınılmaz olan yeninin içinde yaşamaya devam ettiğini; geçmiş olarak adlandırıp itibarî olarak ayırdığımız zamanın hâl ile devamlı eklemlenerek geleceğe doğru aktığı tezini savunurlar. Roman anlatıcıları, şekilci eski taraftarlığını alaturkalık, şekilci yenilik taraftarlığını da alafrangalık olarak görmüşlerdir. Hisar'ın eserlerinde hem çatışma hâlindeki eski ve yeni medeniyetler hem de Galatasaray Mektebi örneğindeki gibi inkişaf hâlinde olduğu belirtilen ve uyum içinde olmaya çalışan Doğu-Batı medeniyetleri söz konusu edilir.

Medeniyet konusunun Hisar'ın eserlerindeki yansımalarından bir kısmı da kişilik bölünmesi/düalist kişilikler şeklindedir. Fahim Bey hem optimist hem pesimist, hem ciddi hem komik, hem akılcı hem hayalperest bir kişiliktir. Abdülhak Şinasi, mektuplarında kendisinden de hem optimist hem de pesimist birisi olarak söz eder. Arkadaşı Ahmet Haşim'in de iki farklı çevre ve karakter sahibi bir kişilik olduğunu yazar. Zamanın ve medeniyetlerin Hisar'ın eserlerindeki karşılıklarından birisi de eski ve yeni hayatlardır. Bazen özlem bazen övgü bazen de acıma hissi ile anlatılan eski hayat ve geçmiş zamanlar, giyime önem verildiği, kadın erkek ilişkilerinin ve kadınların sosyal hayatının daha mukayyet olduğu, gazete haberlerine iman derecesinde inanıldığı, iptidaî huyların hayat sürdüğü, tahammülün âdet olduğu, her şeye müdahale edildiği; âşıkların Mecnun, sevgililerin Leyla addedildiği ... zamanlardır. Osmanlı'nın son döneminde, yalı ve köşk gibi mekânlarda eski musikinin yanı sıra Batı müziğine de yer verilmişse de gerek eski zihniyetin gerekse İstibdat rejiminin, güzel sanatların resim ve heykel gibi dallarının gelişmemesinde etkileri olmuştur. Geçmiş zamanların sanat anlayışına ve sanatçılarına övgüler yağdıran Hisar'a göre geçmiş zaman sanatçıları, teşkilatsızlığın ve rekabetin kurbanı

olmuşlardır. Geçmiş zamanın şiirleri âdeta mucizelidir. Geçmiş zaman şairleri mısralarıyla baş döndürür, göz kamaştırırlar; çok yönlüdürler; hazırcevap ve nüktedandırlar. İstibdat rejimimin de etkisiyle bir kısım edipler, delilikle velilik arasında bir görüntü sergilemişlerdir. Gelecek zamanlarla birlikte eskimeye mahkûm olan yeni hayat ise daima canlı ve cerbezeli bir çalgı; söz, haber ve şarkı kaynağı; gürültülü musluklar, yalan büfeleri ve propaganda hazneleri hükmündeki esrarlı aletler olan radyoların hüküm sürdüğü bir hayattır. Yeni hayat, vasıtaların mesafeleri kısalttığı; kulüplerin eski tarikatların, sinemaların ve statların ise mabetlerin yerini tuttuğu... bir hayattır.

Yeni hayat, bir tür spor ve sinema sofuluğunun kurulduğu; sanat ve edebiyat sofuluğunun ise kuruduğu; edebiyatın kutsî mertebesinden bir eğlence derecesine indirildiği; asıl klasik kültür kitaplarının yerine hep içlerindeki fikir ve hislerin vakalara karışarak yaşandığı romanların okunduğu; tarihin romanlaştığı; bir fabrikadan yeni ve seri hâlinde çıkmış cahil, ham, hafızasız ve malumatsız eşyaların revaç gördüğü zamanlardır. Din olgusuna estetik bir değer, toplumsal bir ruh hâli ve iklim olarak yaklaşan Hisar, mimarîsi, sosyal ve kültürel yaşantısı, musikisi ve diğer güzellikleri ile İstanbul'u ve Boğaziçi'ni yaşatılması gereken müstakil bir medeniyet değerinde görmüştür. Hisar'a göre İstanbul, bin bir hususiyeti olan bir şehirdir. İklimi manevî olan İstanbul'un çarşı pazarları imparatorluğun birer göstergesi gibidir. Boğaziçi'nin de yer yer İstanbul'dan bile ayrı, hususî âdetleri, zevkleri, şiveleri, sesleri, gezintileri, eğlenceleri ve doğası vardır. Hisar, eserlerinde dikkat çektiği Çamlıca ve Sarayburnu gibi semtlerde de millîlik vasfına vurgu yapar. Boğaziçi, yalnız kendisine benzeyen iki sahile sahiptir. Bir telakki ve itikat denizi; terkibine su, mehtap, bülbül sesi ve saz karışan; dünyevî olduğu kadar uhrevî ve şifahî kültüre dayanan; ruh ve maddenin birleşik bir âlemi, uzun yıllar ve tesadüfler neticesinde teşekkül etmiş nazik bir şiir medeniyetidir. Musikisi de millî, kıymetli ve havaî olan bir semttir. İstanbul ve Boğaziçi medeniyetinin unsurlarından birisi de kimi rollerini gelecekte burjuvaya terk edecek olan gayrimüslimlerdir. Hisar'ın eserlerinde faizci, sarraf, emlakçı, sefir, kâtip ve tüccar gibi unvanlarla anılan Yahudiler genellikle inatçı, temkinli ve sabırlı tipler olarak çizilir.

Geçmiş zamanın mekân unsurlarından köşkler, hususî birer tabiata sahip, serin gönlünü, saffetli ve gösterişli, içinde çeşitli hizmetleri görmek üzere çalışanları

barındıran, sahiplerinin adları ile anılan, sahiplerinin birbirlerine göz aşınası olduğu; ruh, kişilik, iklim ve kimlik sahibi yapılarıdır. Yalılar, su kıyılarında yer alan hususî, millî, mahallî; ruh, kimlik ve mizaç sahibi; hayalle hakikat, yeşille mavi arasında, sırtları karaya yüzleri denize dönük, kucak hissi uyandıran, hayata kök salmış, zaman hafızası şiirli mekânlardır. Hisar'ın eserlerinde az olmakla birlikte yer verilen diğer mekânlar ise işyerleri, yazıhaneler ile daha çok Cumhuriyet devrini simgeleyen küçük evler ve apartman daireleridir.

Abdülhak Şinasi Hisar için geçmiş zaman bir yandan da geleceğe taşınması gereken değerler demektir. Zaman ilerledikçe ve anlatıcılar ile Hisar'ın bakış açısı değiştikçe yitirilen değerler göze çarpmaya başlar. İnsanî evrensel yanılgılar bütün olumlanan değerleri geçmişe hasreder. Estetik değerler yitirilir, hayattan şiiriyet uzaklaşır. Kirli olarak nitelenen maddiyat, itikatların ve dinin yerini alır. Sürat, gürültü, vakit darlığı, güvensizlik, duyarsızlık, küçümseme, vefasızlık, kadirbilmezlik, ciddiye almazlık, unutmak, bilgiçlik taslamak, cahillik, kibir, gösteriş merakı, yalnızlığa mahkûm olmak, dışa dönük bakışlar, riyakârlık ve şekilcilik yeni hayatın getirileri olur. Şiiriyetin Hisar'ın eserlerindeki karşılığı tabiatın estetiğidir. Hisar'a ve anlatıcılarına göre şiiriyet hayatın, sanatın ve edebiyatın hemen her alanında arzulanan bir niteliktir. Bir değerdir, gizdir, duygudur. Güzelliktir, yaşantıdır, edâdır. Manevî havadır, iklimdir. Hususîliktir. Âlemdir. Duyarlık, Hisar'ın eserlerinde geçmiş zaman ile anılan kişilerin en belirgin vasıflarındandır. Duyarlı olmak duygulu, içli, fedakâr, iyiliksever, hassas, özverili, insaflı, şefkatli, kibar, nazik, zarif, ince düşünceli, çekingen, mahcup; şikâyetten sakınan bir kalp, idrak ve ızan sahibi, kanaatkâr, tokgözlü, acıyan, merhamet sahibi, kadirşinas, vefalı, tarafsız bir insan olmayı gerektirir. Duyarlık, yazarın anlattığı gerçek veya kurmaca kişilerin olduğu kadar başkalarının anlattığı Abdülhak Şinasi'nin de en belirgin özelliklerindendir. Hisar'ın eserlerinde bahsi geçen geçmiş zaman insanların vasıflarından birisi de bilge olmaktır. Roman kahramanları Fahim Bey ve kısmen Hacı Vamık Bey, hayatın pek çok alanına dair fikir yürütebilecek derece bilge kişilerdir. Geçmiş zaman insanları, Hisar ve anlatıcılarına göre yaşanan riyakârlıklara, şirkelere, ikinci gizli veya aşikâr hayatlara rağmen bir maneviyat ve sevgi ikliminde; inanç, ümit, muhabbet, saffet, anlayış, sükût ve güven içinde hayat sürmektedirler.

Geçmiş zaman insanların bakışları zengin iç dünyalara dönüktür. Onlar, kendi iç âlemlerine çekilmektedirler. Geçmiş zamanlarda, şikâyetler bile bir tek gönüldendir ve her şey ciddiye alınmaktadır. Zaman ilerledikçe daha önce ebediyet, geçmişini yaşatma arzusu ve güvenme ihtiyacı içindeki nice insan, kendisini daha önce hatırlama pek getirmedik fanilik hissi, yokluk ve unutulma endişesi, ölüm korkusu, inanma ihtiyacı, ahiret düşüncesi içinde bulur. Hayatla yüzleşme başlar. Hayatı anlamsız kılan ve kaçınılmaz olan ölüm her şeyi unutturur ve unutma bazen ölümün acısına karşı bir çare olur. Ölüm bir ceza, insan ise bir mahkûm gibi görülür. Çaresiz insan, hatıralara sığınır. Umutlarıyla ve hayalleriyle hep biraz atide yaşayan, yaşadığı zamanın umduğu saadeti veremeyeceğini düşünen, değer ve zenginlikleri hâlde bulamayan, bazen de muasırlarını küçümseyen insan, daha maddiyatçı bir hayat olarak gördüğü hâlden kaçır; rüyaya, hülyaya veya hatıraya sığınır. Bazen de yaşadığı hayal kırıklıkları ve tecrübeleri insanı, mahremiyetlere gebe bir bilinmez olarak görülen gelecekte bile ümitsiz kılar.

Hisar'ın merkezî roman kişileri hayal ve hülya âleminin birer mensubu olduklarında yaşadıkları zamanın dışında sayılırlar. Yalnızlaşır ve yanlış anlaşılırlar. Bazen de kendilerini cennetten kovulan Âdem gibi ezelî ve ebedî bir sürgün hissi içinde bulurlar. Ömürleri sonuçsuz bekleyişler ve arayışlar içinde geçer. Genellikle ömürlerinin önemli bir bölümünü hayal âleminde yaşarlar. Yine de bu insanlar için umutları, emelleri, hayalleri ve rüyaları tükenmeyen hazineleridir. Dış dünyada gerçekleştirilemeyen arzular ve hayaller iç dünyada büyütülerek yaşatılır. Bu durum romanlarda en sonunda dışarıdan delilik olarak nitelenir. Umutlar yerini hayal kırıklıklarına ve ümitsizliklere bırakır. Maneviyat maddiyata mağlup olur. Eşin dostun, meslek erbaplarının, yönetenlerin; geçip giden güzelliklerin ve tutulmayan sözlerin sebep oldukları hayal kırıklıkları yalnızlıklarını artırır, mutlaklaştırır. Hayaller, sonuçta yüzleşilen kuru hakikatlere mağlup olur. Gönüllerde hatıralar ve pişmanlıklar, elde avuçta ise yokluklar, yoksulluklar kalır. Bu insanlar hakikatle bağlarını kopardıkça ve iç dünyalarına gömüldükçe daha çok anlaşılmaz olurlar. Alışamadıkları hayatta, zamanı hesaplayamaz ve hesaba katamaz olurlar. Aldanmalar ve avunmalar, tutunamamaya dönüşür. Bu türden insanî hâller, Hisar'ın eserlerinde roman kişilerinin yanı sıra biyografisini kaleme aldığı Ahmet Haşim, diğer başka kişiler ve Abdülhak Şinasi'nin kendisi için de söz konusu edilir.

KAYNAKLAR

A. ABDÜLHAK ŞİNASI HİSAR'IN ESERLERİ

Romanları:

Hisar, Abdülhak Şinasi, *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*, YKY, İstanbul, 2005.

_____, *Fahim Bey ve Biz*, 3. Baskı, YKY, İstanbul, 2008.

_____, *Çamlıca'daki Eniştemiz*, 2. Baskı, YKY, İstanbul, 2008.

Anı/Denemeleri:

_____, *Geçmiş Zaman Köşkleri*, YKY, İstanbul, 2006.

_____, *Boğaziçi Yalıları*, 2. Baskı, YKY, İstanbul, 2010.

_____, *Boğaziçi Mehtapları*, 5. Baskı, YKY, İstanbul, 2010.

Anı/Biyografileri

_____, *İstanbul ve Pierre Loti*, YKY, İstanbul, 2005.

_____, *Yahya Kemal'e Vedâ*, YKY, İstanbul, 2006.

_____, *Ahmet Hâşim: Şiiri ve Hayatı*, YKY, İstanbul, 2006.

Antolojileri:

_____, *Geçmiş Zaman Fıkraları*, YKY, İstanbul, 2006.

_____, *Aşk İmiş Her Ne Vâr Âlemde*, YKY, İstanbul, 2006.

İnceleme Yazıları:

_____, *Geçmiş Zaman Edipleri*, (Yayına hzl. Tahsin Yıldırım), Selis Kitap, İstanbul, 2005.

_____, *Kelime Kavgası/Edebiyata ve Romana Dair*, (Yayına hzl. Tahsin Yıldırım), Selis Kitap, İstanbul, 2005.

_____, *Kitaplar ve Muharrirler I*, (Yayına hzl. Necmettin Turinay), YKY, İstanbul, 2008.

_____, *Kitaplar ve Muharrirler II*, (Yayına hzl. Necmettin Turinay), YKY, İstanbul, 2009.

_____, *Kitaplar ve Muharrirler III*, (Yayına hzl. Necmettin Turinay), YKY, İstanbul, 2009.

_____, *Türk Müzeciliği*, (Yayına hzl. Necmettin Turinay), YKY, İstanbul, 2010.

B. DİĞER KAYNAKLAR

"Abdülhak Şinasi Hisar", *Ana Britannica C. 15*, Ana Yayıncılık, Hürriyet, İstanbul, 1994.

"Abdülhak Şinasi Hisar", *Meydan Larousse C.9*, Sabah, İstanbul, 1992.

"Abdülhak Şinasi Hisar", *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi C. 1*, YKY, İstanbul, 2001.

"Abdülhak Şinasi Hisar", *Temel Britannica C. 8*, Ana Yayıncılık, Hürriyet, İstanbul, 1993.

- “Abdülhak Şinasi vefat etti”, *Milliyet*, İstanbul, 04. 05. 1963.
- “Abdülhak Şinasi Hisar”, *İslam Ansiklopedisi C. 18*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998.
- “Boğaziçi”, *İslam Ansiklopedisi C. 5*, MEB Yayınları, Eskişehir, 1997.
- “Boğaziçi”, *İstanbul Ansiklopedisi C. 5*, İstanbul, 1961.
- Acaroğlu, Türker, “Abdülhak Şinasi Hisar ve Eserleri”, *Milliyet*, İstanbul, 09. 05. 1963.
- Ahmet Haşim, *Piyale*, YKY, İstanbul, 2005.
- Aktaş, Şerif, “Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı”, *Türk Dünyası El Kitabı C. 3*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara, 1992.
- _____, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998.
- Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995.
- Armaoğlu, Fahir, *19. Yüzyıl Siyasî Tarihi (1789-1914)*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1999.
- Arslan, Nihayet, *Türk Romanının Oluşumu (Dış Gerçeklik Açısından Bir İnceleme)*, Phoneix Yayınevi, Ankara, 2007.
- Aslan, Cemal, *H. Bergson’un Din ve Ahlak Felsefesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2006.
- Aytaç, Gürsel, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990.
- _____, *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul, 2003.
- Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası*, Kesit Yayınları, İstanbul, 1996.
- Bakırcıoğlu, N. Ziya, *Başlangıcından Günümüze Türk Romanı*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2002.
- Balcı, Yunus, *Türk Romanında Aydın Problemi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.
- Baldıran, Galip, *Alain Robbe-Grillet ve Yeni Roman*, Çizgi Kitapevi, İzmir, 2002.
- Barthes, Roland, *Système de la Mode*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.
- _____, *Göstergebilim İlkeleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979.
- Belge, Murat, “Deneme”, *Cumhuriyet Dönemi Denemeler Seçkisi*, (Yayına hzl. Öner Yağcı), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.
- _____, “Fahim Bey ve Biz”, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998b.
- _____, *Cumhuriyet Dönemi Düşünce Yazıları Seçkisi*, (Yayına hzl. Konur Ertop), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998a.
- Beyatlı, Yahya Kemal, *Abdülhak Şinasi’ye Mektuplar*, Yahya Kemal Beyatlı Enstitüsü, İstanbul, 1959.
- _____, *Aziz İstanbul*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1996.
- _____, *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hatıralarım*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınlar, İstanbul, 2008.

- _____, **Mektuplar-Makaleler**, Yahya Kemâl Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1977.
- Bolay, Süleyman Hayri, **Türkiye’de Ruhçu ve Maddecî Görüşün Mücadelesi**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1986.
- Card, Orson Scott, “Kişileştirmede Daha İnce Ayar Noktaları”, **Öykü Sanatı**, (Yayına hzl. Hasan Çakır), Çizgi Yayınları, Konya, 2000.
- Çelik, Dilek, S. Yalçın, **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005.
- Çetin, Nurullah, **Şiir Çözümleme Yöntemi**, Öncü Kitap, Ankara, 2009a.
- _____, “II. Meşruiyet Döneminde Batıcılık Düşüncesi ve Türk Edebiyatına Yansıması”, **II. Meşrutiyyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2007.
- _____, “II. Meşruiyet Döneminin siyasî ve Sosyal Görünümüne Genel Bir Bakış”, **II. Meşrutiyyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2007.
- _____, “İstanbul ve Pierre Loti”, **Edebiyat ve Bilinç**, Öncü Kitap, Ankara, 2010.
- _____, “Türk Edebiyatında Don Juan Tipi”, **Türk Dili**, S. 560, Ankara, 1998.
- _____, **Roman Çözümleme Yöntemi**, Öncü Kitap, Ankara, 2009b.
- Çetişli, İsmail, “İkinci Meşrutiyyet Döneminde Ortaya Çıkan Fikrî, Siyasî Hareketler ve Türk Edebiyatına Yansımaları”, **II. Meşrutiyyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2007.
- _____, **Metin Tahlillerine Giriş/2**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.
- Çoban, Ahmet, **Edebiyat Üslûp Üzerine**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.
- Demiralp, Oğuz, **Okuma Defteri**, YKY, İstanbul, 1995.
- Dizdaroğlu, Hikmet, “Boğaziçi’nin Gizli Tarihi”, **Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1981.
- Doğan, Ali, **Enderunlu Vasıf Divanında Zaman**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya, 2010.
- Eaglaton, Terry, **Edebiyat Kuramı**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.
- Elçin, Şükrü, **Türk Edebiyatında Tabiat**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1993.
- Emil, Birol, **Türk Kültür ve Edebiyatından Meseller 1**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997.
- Emiroğlu, Öztürk, **Hisar Topluluğu**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2007.
- Enginün, İnci, **Araştırmalar ve Belgeler**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.
- _____, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008.
- _____, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001.
- Ercilasun, Bilge, **Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler 1**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997.

- Fordham, Frieda, **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, (Çev. Aslan Yalçınar), Say Yayınları, İstanbul, 2001.
- Freud, Sigmund, **Rüyaların Yorumu I-II**, Öteki Yayınevi, (Çev. Selçuk Budak), Ankara, 1998.
- Galip, A., **Tartışılan Roman**, Algiyayın, Ankara, 2007.
- Gülersoy, Çelik, **A. Şinasi Hisar**, Turing Yayınları, İstanbul, 2001.
- Gündoğan, Ali Osman, **Bergson**, Say Yayınları, İstanbul, 2010.
- Gündüz, Osman, “İçe Dönük Bireysel Eğilimler ya da Geçmiş Özlemi”, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayıncılık, Ankara, 2005.
- Hatemi, Hüseyin, “Zamanın Düşündürdükleri”, **Çağdaşlaşma Sorunu ve Toplum**, Seçkin Yayıncılık, İstanbul, 1987.
- Heyd, Uriel, **Türk Ulusçuluğunun Temelleri**, (Çev. Kadir Günay), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.
- Hızlan, Doğan, “Abdülhak Şinasi Hisar’ın Ediplere Çok Yönlü Bakışı”, **Geçmiş Zaman Edipleri**, (Yayına hzl. Tahsin Yıldırım), Selis Kitap, İstanbul, 2005.
- Hisar, Abdülhak Şinasi; Beyatlı, Yahya Kemal; Tanpınar, Ahmet Hamdi; “Boğaziçi Medeniyeti”, **İstanbul**, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul, 1954.
- Hogrefe, Pearl, “Kişileri Hayatın İçine Çekmek”, **Öykü Sanatı**, (Yayına hzl. Hasan Çakır), Çizgi Yayınları, Konya, 2000.
- İleri, Selim, “Asım Bezirci”, **Milliyet**, İstanbul, 13. 07. 1993b.
- _____, “Boğaziçi’nde yalnızlık”, **Milliyet**, İstanbul, 02. 08. 1989.
- _____, “İstanbul bir Yalnızlıktır”, **Milliyet**, İstanbul, 23. 04. 1988.
- _____, “Lütfen Okuyun!”, **Milliyet**, İstanbul, 15. 12. 1992.
- _____, “Muharrirler Ölüncü...”, **Kelime Kavgası/Edebiyata ve Romana Dair**, (Yayına hzl. Tahsin Yıldırım), Selis Kitap, İstanbul, 2005.
- _____, “Ölmüş...”, **Milliyet**, İstanbul, 19. 02. 1993a.
- _____, “Yine Pierre Loti”, **Milliyet**, İstanbul, 36. 06. 1990.
- İnal, Ayşe, “Roland Barthes: Bir Avant-Garde Yazarı”, **İletişim Araştırmaları Dergisi**, Ankara, 2003.
- İspartalı Hakkı, **Türk Derneği**, (Yayına hzl. Cüneyd Okay), Akçağ Yayınları, Ankara, 2006.
- Kantarcıoğlu, Sevim, **Edebiyat Akımları, Platon’dan Derrida’ya**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2009.
- _____, **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.
- _____, **Yakınçağ Tarihimizde Roman 1908-1960**, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2008.
- Kaplan, Mehmet, **Edebiyatımızın İçinden**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1978.
- _____, **Hikâye Tahlilleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.
- _____, **Nesillerin Ruhü**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005.
- _____, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2**, Dergâh Yayınları,

- İstanbul, 2006.
- Karaalioğlu, Seyit Kemal, *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1978.
- Karaca, Nesrin, Tağızade, *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Eserlerinde Geçmiş Zaman ve İstanbul*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Edebiyat ve Gençlik Hatıraları*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969.
- Karpat, Kemal; Zens, W. Robert, “II. Abdülhamid Dönemi ve I. Meşrutiyet”, *Türkler Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002.
- Kaynardağ, Arslan, *Türkiye’de Cumhuriyet Döneminde Felsefe*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.
- Kudret, İhsan; İnci, Handan; *Cevdet Kudret’e Mektuplar*, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1995.
- Lekesiz, Ömer, “Sanatın Madeni: Çocukluk”, *Şirazeden Şirazeye*, Timaş Yayınları, İstanbul, 1997.
- _____, *Öykü İzleri*, Hece Yayınları, Ankara, 2000.
- _____, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 2*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1998.
- Lukacs, Georg, *Roman Kuramı*, Metis Eleştiri, İstanbul, 2003.
- Mays, W., “Hegel ve Marx’ta Zaman ve Zamansallık”, *Cogito*, S. 11, 1997.
- Miyasoğlu, Mustafa, *Sanat ve Edebiyat Konuşmaları*, Akçağ, Ankara, 1999.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.
- _____, *Edebiyat Üzerine*, (Yayına hzl. Seval Şahin), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- _____, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.
- Mutluay, Rauf, *50 Yılın Türk Edebiyatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1976.
- Mülayim, Atilla, “Türk Düşüncesinde Medeniyet Anlayışı”, *Hece Medeniyet Özel Sayısı*, Hece Yayınları, Ankara, 2012.
- Narlı, Mehmet, *Roman Ne Anlatır*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2007.
- Necatigil, Behçet, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, İstanbul, 2005.
- Oğuzertem, Süha, “Modern Edebiyat ve Abdülhak Şinasi Hisarın Sözlü Yazı Serüveni”, *Defter*, S. 18, İstanbul, 1992.
- Okay, Orhan, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005.
- _____, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998.
- Önertoy, Olcay, *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1984.
- Özçelebi, Hüseyin, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri 1939-1950*, MEB Yayınları, İstanbul, 2003.
- _____, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri 1951-1960*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 2004.
- Özodaşık, Mustafa, *Halkla İlişkiler ve İletişim*, Anadolu Üniversitesi Yayınları,

- Eskişehir, 2012.
- Öztürk, Kadriye, **Henri Bergson'da Süre**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara, 2007.
- Özünü, Ünsal, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Multilingual, İstanbul, 2001.
- Pakalın, Mehmet Zeki, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, MEB Yayınları, İstanbul, 2004.
- Pamuk, Orhan, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi", **Defter**, S. 23, İstanbul, 1995.
- Peyami Safa, "Yahya Kemal'e vedâ", **Milliyet**, İstanbul, 01. 03. 1959.
- Proust, Marcel, **Kayıp Zamanın İzinde**, (Çev. Roza Hakmen), YKY, İstanbul, 2010.
- Saybaşıllı, Sevgi, **Zaman Algısı ve Romana Yansıması**, Yeditepe Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2008.
- Sazyek, Hakan, **Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2008.
- Solok, Cevdet Kudret, **Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman 2**, İnkilâp Kitabevi, İstanbul, 1999.
- Stevick, Philip, **Roman Teorisi**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.
- Sultan Abdülhamit, **Siyasî Hatıralarım**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999.
- Talu, Ercüment Ekrem, **Hece Mektup Özel Sayısı**, Hece Yayınları, Ankara, 2006.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, "Boğaziçi Mehtapları", **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.
- _____, "Fahim Bey ve Biz", **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.
- _____, **19'uncu Asır Türk Edebiyatı**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1997.
- _____, **Yahya Kemal**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007.
- Tekin, Mehmet, **Roman Sanatı 1**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2001.
- Topçu, Nurettin, **Bergson**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006.
- Toros, Taha, "75 Yaşında Öldüğünde Cebinde Bakiyesi 66 Lira Gösteren Bir Banka Cüzdanı Bulundu Tek Kuruşu Yoktu", **Milliyet**, İstanbul, 02.05.1983f.
- _____, "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Temizlik Tutkusu Bir Hastalık Düzeyindeydi", **Milliyet**, İstanbul, 27.04.1983a.
- _____, "Hisar'ın Tüm Kahramanları Gerçekten Yaşamış Kişilerdir", **Milliyet**, İstanbul, 29.04.1983c.
- _____, "Kadın Hayranlarından Gelen Övgülü Mektupları Saklar, Dost Sohbetlerinde Okurdu", **Milliyet**, İstanbul, 30.04.1983d.
- _____, "Maziye Mazi Olmaktan Kurtarmış, Hayali Cihan Değer Hatıraların Ölümsüz Ressamı", **Milliyet**, İstanbul, 28.04.1983b.
- _____, "Mütareke Yıllarının Millî Ahrar Partisi Kurucuları Listesinde Hisar'ın da Adı Vardı", **Milliyet**, İstanbul, 01.05.1983e.
- _____, "Niçin Evlenemediler?", **Milliyet**, İstanbul, 13.06.1986.

- _____, **Mazi Cenneti I**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.
- Tosun, Necip, **Hayat ve Öykü**, Hece Yayınları, Ankara, 1999.
- _____, **Modern Öykü Kuramı**, Hece Yayınları, Ankara, 2011.
- Turinay, Necmettin, **Abdülhak Şinasi Hisar**, MEB Yayınları, İstanbul, 1993.
- Türk Dili Mektup Özel Sayısı**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1974.
- Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1975.
- Uçan, Hilmi, “Görmek/göstermek Eylemleri ve Uygarlıkların Dili”, **Hece Medeniyet Özel Sayısı**, Hece Yayınları, Ankara, 2012.
- Uçman, Abdullah, “Abdülhak Şinasi Hisar”, **Türk Dili**, S. 437, Ankara, 1988.
- Ulunay, Refi Cevat, “Abdülhak Şinâsi Hisar”, **Milliyet**, İstanbul, 08. 05. 1963.
- Usta, Çiğdem, **Mizah Dilinin Gizemi**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2009.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, **Son Posta**, İstanbul, 14 Eylül 1941.
- Uysal, Sermet Sami, “Günümüzde Abdülhak Şinasi Hisar”, **Varlık**, S. 542, İstanbul, 1961.
- _____, **Abdülhak Şinasi Hisar**, Sermet Matbaası, İstanbul, 1961.
- Watt, Ian. **The Rise of the Novel**, The Hogart Press, London, 1962.
- Wellek, Rene; Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, (Çev. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir, 2001.
- Yalçın, Alemdar, “Estetik Eleştiri ve Şiir”, **Çağdaş İnsan ve Edebiyat**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2008.
- _____, **Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı 1946-2000**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005.
- Yamaner, Güzin, **Postmodernizm ve Sanat**, Algiyayın, Ankara, 2007.
- Yardım, Mehmet Nuri, **Edebiyatçılarımızın Çocukluk Hatıraları**, Nesil Yayınları, İstanbul, 2006.
- Yetkin, Çetin, **Türkiye’de Tek Parti Yönetimi**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1983.
- Yılmaz, Durali, **Roman Kavramı ve Türk Romanın Doğuşu**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997.
- Zima, Peter V., **Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi**, (Çev. Mustafa Özsarı), Hece Yayınları, Ankara, 2006.
- Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, MEB Yayınları, İstanbul, 1990.

ÖZET

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın çok yönlü, estetik, öncü, mükemmeliyetçi ve üslûpçu yazarı Abdülhak Şinasi Hisar, eserlerinde zaman, medeniyet ve insan konularını Bergson felsefesi doğrultusunda ele almıştır. İç gerçeklik, duyarlık, hususîlik, şiirsellik ve mizaha ayrı bir önem vermiş olan Hisar'ın romanları ile modernist, deneysel, Yeni Roman ve postmodern roman anlayışlarının roman, zaman ve insan konularına yaklaşımı arasında pek çok ortak nokta bulunmaktadır. Roman, inceleme, anı, makale, deneme ve biyografi yazarı Hisar'a ve onun roman anlatıcılarına göre zaman geçmiş, hâl ve gelecek olarak adlandırılrsa da göreceli ve anlaşılmaz bir bütünlük ve sürekliliktir; öğretir, unutturur; varlığını mesafeye borçludur; doğayı, eşyayı, medeniyetleri, duyguları, düşünceleri, insanı ve anlamları değiştirir; yeniliğin kaçınılmaz ve nihai tercih olduğunu gösterir. İnsan ve medeniyet için değişmez biricik hakikat olan değişim, faniliğe doğru seyreden bir tekâmül sürecidir. Geçmiş, yok olup gitmez; eklemlenerek hâlde yaşar ve geleceğe doğru akar. Hatıra ve mazi bilinci tarih bilincine eşittir. Sandıklar, gazeteler, müzeler, mektuplar, resimler, fotoğraflar, musiki, diğer sanat eserleri ve bütün yazılı kaynaklar zaman hafızaları işlevi görürler. Geçmiş hatırlamak, onu tekrar yaşamak gibidir. Teskin ve teselli etme gücüne sahip olan, bir ders alma kaynağı olabilen ve medeniyet demek olan geçmişe, hak ettiği değer verilmelidir. Sanat, rüyalar, hayaller, hatıralar; delilik, çocukluk, ilk gençlik ve ihtiyarlık, zaman dışı hissi ve düşüncesi uyandıran formlar, dönemler ve hâllerdir. Medeniyetlerin birer göstergesi olan giysiler, saatler, aynalar ve yorganlar gibi pek çok geçmiş zaman eşyası ile köşk ve yalı gibi mekânlar geçmiş geleceğe taşıyan unsurlardır. Şehirlere has medeniyetler, kaderleri ile insana benzeyen tekâmül süreçleridir; bazen çatışmalar bazen de uyum içinde iç içe yaşarlar. Medeniyet dairesi değişiklikleri eski hayat-yeni hayat çatışmaları, kişilik bölünmeleri, düalist yaşantılar veya kuşak çatışmaları olarak yansıyabilir. İstanbul ve Boğaziçi kendine has yaşantıları ile millî ve müstakil medeniyetlerdir. Geçmiş tekrar yaşamak ve yaşatmak isteyen, güvenme ve inanma ihtiyacı içindeki insanda zamanla, ebedîyet arzusu yerini ölüm ve yokluk korkusuna, hayaller hakikate, hülyalar ümitsizliğe, özlemler endişelere, manevî sevgi iklimi maddî kuruluğa ve yalnızlığa, itikatlar şüphelere bırakır; çocukluk ve ilk gençlik dönemleri, hatıralara dönüşünce kayıp cennet zamanları olurlar. Hâlden kaçtıkça insan rüyaya, hayale, hatıraya, geçmiş zamanlara sığınır. Bekleyiş ve arayış içindeki insan anlaşılmaz olur; yanlış anlaşılır, aldanır; avunmalar ve hayal kırıklıklarıyla bir ömür sürer; kendini cennetten kovulmuş bir sürgün olarak hisseder; bazen de insanî bir ihtiyaç, iklim ve estetik değer olarak dine yönelir.

Anahtar Sözcükler: Abdülhak Şinasi Hisar, zaman, medeniyet, değerler, insan.

ABSTRACT

Abdülhak Şinasi Hisar is a multi-faceted, pioneer, esthete, stylist and perfectionist author of the Republican Literature. He takes in his writings the topics of time, civilization and human in line with the philosophy of Bergson. There are a lot of common ground between Hisar's novels and modernist, experimental, New Roman, and the postmodern novel insights with regard to the approach of Novel, time and human issues; also Hisar, gave separate importance to the inner reality, precision, specialty, poetry and humor. The time is relative and an incomprehensible unity and continuity as though it is named as the past, future and state; according to the novelist, memoir writer, essayist, biographer and author of criticism Hisar and his novels narrators. The time teaches, effaces; it owes its existence to the distance; it changes the nature, the goods, the civilization, the feelings, the thoughts, the people and the meaning; it indicates that the innovation is inevitable and the final choice. The change is the unique truth and constant for human and civilization; it is a process of evolution to transience. The past doesn't disappear; it mites and integrates into the future; it lives in the now. The consciousness of remembrance and past is equivalent to the historical consciousness. The chests, newspapers, museums, letters, images, photographs, music, artwork and the other written sources serve as the time memories. Reminisce is like to live the past again. The value it deserves should be given to the past which means civilization and has the power to soothe and comfort, which may be the source of learning lessons. Art, dreams, imaginations, memories, madness, childhood, youth and old age are the forms, the terms and the conditions which arouse the feeling and thought of getting outside of time. The duds which are an indicator of civilization; and most past time goods like clocks, mirrors, quilts and spaces like mansions, villas had moved past to the future. The civilizations which are peculiar to the cities are processes of evolution. They are similar to humans with their fates. Sometimes they conflict with each other; sometimes live together nested in harmony. Change of civilization can be seen like new life and old life conflicts, double divisions, dualistic experiences or generational conflicts. İstanbul and Boğaziçi are the national and private civilizations with their unique experiences. At the people who wants to re-live and cherish the past and needs to trust and believe in, desire for eternity gives place to fear of death and nothingness; dreams to reality; imaginations to despair; aspirations to concerns; spiritual climate of love to material desolations; beliefs to doubts. The periods of childhood and early youth turns to the times of lost paradise. Human refugees to the dreams, imaginations, remembrance and past; when he escapes from already. The human who is expectant and seeking would be unintelligible is misunderstood and deceived; disappointments and consolation take a life time. It feels itself like an exile banished from heaven or tends to religion as a result of humanely need, climate and aesthetic value.

Key Words: Abdülhak Şinasi Hisar, time, civilization, values, human.

DİZİN

- 31 Mart Olayı, 44
31 Mart Vakası, 36, 52, 445
Abdurrahman Sami Paşa, 149
Abdülhak Hâmid, 33, 191
Abdülhak Hamit, 3, 9, 22, 90, 149, 167, 176, 181, 215, 336, 392, 396, 401, 407
Abdürrahman Âdil Bey, 248
Abidin Daver, 166
Adem-i Merkeziyet, 36, 305, 350, 351
Âdile Ayda, 8
Adnan Adıvar, 166
Ağaç, 195
Ağzı Çiçekli Adam, 17
Ahlak ve Dinin İki Kaynağı, 226, 227
Ahmet Cevdet, 60, 142, 189
Ahmet Cevdet Bey, 60
Ahmet Hamdi Tanpınar, 3, 10, 11, 58, 109, 158, 166, 169, 182, 220, 225, 492, 508
Ahmet Haşım, 57, 58, 70, 71, 92, 98, 122, 129, 131, 133, 142, 145, 162, 169, 171, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 193, 203, 204, 205, 209, 216, 244, 262, 300, 306, 308, 313, 314, 339, 395, 411, 414, 415, 436, 442, 452, 455, 485, 488, 499, 502, 504
Ahmet Hikmet, 2, 41, 175
Ahmet İhsan, 167, 168, 407
Ahmet Kutsi, 58, 181
Ahmet Muhip, 24, 61
Ahmet Rasim, 372
Ahmet Rıza Bey, 43, 445
Ahmet Şuayp, 166
Ahmet Vefîk Paşa, 55, 189, 397
Akşam gazetesi, 176
Albert Einstein, 219
Albert Sorel, 56, 171
Ali Kemal, 167
Ali Mümtaz, 58
Ali Paşa, 32, 185, 186, 188, 484
Âli Paşa, 188, 484
Ali Rıza Bey, 142, 150, 269, 372
Ali Zeki Bey, 193
Araba Sevdası, 1, 305
Aşk-ı Memnu, 90
Atatürk, 36, 53, 56, 153, 154, 157, 505
Auguste Comte, 435
Avnî Bey, 190
Aziyade, 163, 165, 166, 169
Baba Tahir, 397, 407
Babinger, 10, 48
Bachelard, 232, 290, 504
Bahariye Mevlevîhanesi, 34, 39, 216, 379, 385
Bahr-ı Sefid, 170
Baki, 174, 487
Bakî, 191
Balkan Birliği, 22, 44, 45, 47, 151, 195
Balkan Harbi, 52, 162, 165, 166
Balzac, 485
Baron de Larmis, 44
Barrés, 8, 43, 90, 92
Baudelaire, 149, 170, 275
Behçet Kemal, 24
Behçet Necatigil, 24, 27, 120
Bergson, II, VI, VII, 29, 58, 79, 103, 194, 216, 221, 225, 226, 227, 228, 229, 234, 504, 506, 508, 510, 511
Bilge Ercilasun, 113
Bir, Hiçkimse ve Yüz Bin, 17
Boğaziçi, Yakından, 142
Burhan Asaf, 214
Burhan Câhid, 166
Cahit Sıtkı, 24
Celâl Nûri, 166
Celâl Sahir, 167
Cenap Şehabettin, 163
Ceride, 35
Cevdet Kudret, 10, 17, 35, 60, 63, 94, 95, 120, 194, 203, 205, 213, 214, 215, 260, 268, 433, 507, 508
Chateaubriand, 1, 21, 90
CHF, V, 151
CHP, V, 56
Coleridge, 100
Cumhuriyet Halk Fırkası, V, 56, 95
Cumhuriyet Halk Partisi, V, 56
Çanakkale Savaşı, 463
Çelik Gülersoy, 12, 21, 46, 93, 108, 128, 200, 208
Damat Fethi Ahmet Paşa, 152

- Damat Mahmut Paşa, 350
Daudet, 21
Değişen İstanbul, 24
Dergâh, I, 22, 56, 57, 58, 59, 61, 70, 93, 94, 193, 225, 505, 506, 507, 508
Dergâh dergisi, 22, 58, 59, 61, 225
Derrida, 16, 506
Descartes, 435
Doğan Hızlan, 13
Doğu-Batı, 8, 194, 201, 305, 306, 356, 363, 364, 494, 499
Doktor Nihat Reşad, 167
Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, 195
Don Juan, 74, 139, 165, 169, 296, 493, 505
Don Kişot, 5, 25, 74, 358, 482, 483, 484, 493
Dostoyevski, 485
Duhâni, 142
Dünya, 4, 5, 6, 53, 56, 93, 162, 166, 167, 227, 300, 433, 446, 463, 494, 506
Edebiyat-ı Cedide, 89, 128, 158, 175, 392
Ekrem Hakkı Ayverdi, 174
Encümen-i Daniş, 406
Enis Batur, 15
Enver Paşa, 166
Ercüment Ekrem, 11, 508
Ermeni, 167, 351, 356, 381, 382, 383, 397
Esrar Dede, 192
estetik eleştirisi, 68
Ethem Pertev, 248
Eureka, 275
Fahri Celal, 9
Falih Rıfkı, 54, 57, 59
Faruk Nafiz, 60
Fazıl Hüsnü, 24, 151
Felâhî Bey ile Rakım Efendi, 305
Flaubert, 77, 117
Fordham, 276, 279, 506
France, 43, 92
Freud, 73, 278, 281, 283, 506
Fuat Paşa, 185, 188, 364
Fuzulî, 182, 190, 191, 268
Galatasaray, 22, 33, 35, 40, 41, 42, 43, 46, 49, 92, 140, 150, 174, 177, 206, 339, 499
Gâlib Dede, 192
Garba Doğru, 195
Genç Kalemler, 55
Goethe, 172
Gorçarov, 117
Göstergebilim, III, 359, 504
Hâfız Cemal, 164
Hâkimiyet-i Milliye, 57, 95
Hâlet Efendi, 185, 186
Halil Bey, 155, 156
Halil Edhem Bey, 125, 156, 205
Halil Halit, 205
Halit Ziya, 2, 9, 10, 90, 163, 166, 169, 349, 372, 509
Halkevleri, 54
Haluk Şehsuvaroğlu, 157, 256
Hamdullah Suphi, 44, 49, 50, 57, 167, 182, 203, 206, 210, 212, 224, 314
Hamit Refik, 10
Hanımlara Mahsus Gazete, 38
Hasan Paşa, 399
Haşim Nahit, 248
Hayal İçinde, 89
Hayâlî, 191, 192
Hayalî Hafız, 412
Hayat dergisi, 60
Hayat-ı Muhayyel, 89
Hazine-i Evrak, 33, 34
Hazine-i Fünûn, 34
Hegel, 220, 507
Henri Mylès, 142
Hep Gençlik, 60
Heraklitos, 221
Hız, 60, 95
Hikmet Dizdaroğlu, 9, 107, 372
Hikmet Feridun, 60
Hisar dergisi, 21
Hristiyan, 40, 381, 382, 383
Hugo Stinnes, 44
Hüküm Gecesi, 64, 196
Hüseyin Cahit, 89, 163, 304, 396, 445
Hüseyin Rahmi Gürpınar, 2
I. Dünya Savaşı, 5, 6, 53, 56, 166, 167, 227, 433, 446, 463, 494
II. Abdülhamit, 35, 51, 52, 55, 141, 150, 154, 188, 189, 215, 329, 346, 392, 395, 397, 398, 400, 401, 402, 403, 406, 407, 408, 468

- II. Meşrutiyet, 36, 47, 52, 57, 136, 155, 203, 299, 318, 346, 347, 445, 505
İhtifalci Ziya, 372
İleri, 14, 15, 50, 57, 93, 94, 112, 116, 193, 207, 304, 337, 506
İlhan Berk, 24
İnsanîyet, 33, 35
İsmail Hakkı, 59, 193, 225
İsmail Hüsrev, 214
İsmet Paşa, 95, 168
İstanbul Enstitüsü, 46
İstanbul Fetih Cemiyeti, 46, 504
İstibdat, III, 32, 33, 139, 143, 147, 151, 154, 163, 189, 261, 335, 346, 391, 394, 395, 397, 398, 400, 401, 404, 405, 407, 408, 445, 462, 468, 499
İttihat ve Terakki, 35, 51, 165, 166, 215, 248, 408
İzzet Melih, 2, 8, 42, 57, 107, 167
İzzettin Fuad, 142
İzzettin Fuad Paşa, 142
Jean Moreas, 170
Jön Türk, 35, 43, 51, 52, 214
Jung, 274, 278, 279, 506
Kadro, 22, 57, 214, 215
Kafka, 4, 275
Karagöz, 77, 412
Karpiç, 207
Kayıp Zamanın İzinde, 91, 508
Kazım Nami, 57
Kâzım Taşkent, 48
Kemal Paşazade Sait, 407
Kenan Harun, 107
Kızlarağası Büyük Beşir Ağa, 125
Kiralık Konak, 64
Komünizm, 173, 215
Kurtuluş Savaşı, 162
L. 'A, 43
Le Bon, 194
Le Play, 351
Leo Spitzer, 220
Léon Cahun, 171
Leyla Hanım, 142
Lozan, 53, 168
Luckacs, 101
Mahmud Celâlettin Bey, 248
Mahmud Celâlettin Paşa, 248
Mahmut Nedim Paşa, 189
Mahmut Nedim Paşa Yalısı, 189
Mallarmé, 171, 485
Marmara, 195, 370, 504
Masumiyet Müzesi, 86
Meclis-i Mebusan, 35
Medeniyet, II, III, 93, 253, 254, 302, 305, 306, 308, 344, 359, 366, 499, 507, 509, 510
Mehmet Akif, 53, 54, 220
Mehmet Emin Erişirgil, 225
Mehmet Kaplan, 9, 27, 107, 305, 357, 485
Mehmet Rauf, 2, 163, 203
Mekteb-i Sultanî, 40, 57
Melek Celal Sofu, 461
Meşrutiyet, 35, 47, 51, 52, 57, 58, 64, 136, 155, 184, 189, 200, 201, 203, 247, 299, 305, 318, 346, 347, 445, 505, 507
Mevlana, 56, 173
Mihrünnisa Hanımefendi, 149
Millî Ahrar Fırkası, 213
Millî Ahrar Partisi, 55, 213, 214, 508
Millî Mücadele Dönemi, 162
Milliyet, 50, 57, 95, 96, 111, 195, 206, 314, 504, 506, 508, 509
Mithat Cemal, 176, 337
mizah, 14, 30, 98, 102, 103, 104, 105, 137, 170, 185, 275, 326
Moran, 28, 115, 488, 507
Muhit, 195, 205
Munis Faik, 24
Murat Belge, 17, 114
Muslihettin Âdil Bey, 248
Mustafa Miyasoğlu, 12
Mustafa Necati Sepetçioğlu, 109
Mustafa Şekip, 10, 59, 225
Mübeccel Bayramveli, 109
Müfide Ferit, 168
Müftizâde Reşid, 192
Mürüvvat, 33, 35
Müslüman, 40, 94, 163, 164, 189, 197, 312, 346, 356, 369, 373, 376, 381, 402
Mütareke, VI, 22, 53, 54, 58, 59, 67, 162, 192, 194, 203, 213, 214, 446, 457, 508
Nâbî, 192
Nabizâde Nazım, 2, 372

- Nahit Sırrı, 60, 157, 213
Nâilî, 190, 192
Namık Kemal, 1, 32, 55, 90, 181, 189, 396
Nasuhi Baydar, 117, 119
Nayîler, 56
Nazım Hikmet, 169
Nâzım Kemal, 107
Necdet Uğur, 49
Necip Fazıl, 60, 130, 214, 220
Necmettin Halil, 58
Necmettin Halil Onan, 58, 173
Nedîm, 190, 191, 192, 389
nesnel eleştiri, 68
Nev-Yunanîlik, 56
Newton, 219
Niyazi Berkes, 15
Nur Baba, 142
Nurettin Topçu, 226, 366
Nurullah Ataç, 58, 95, 107
Oblomov, 117
Oğuz Atay, 85, 492
Oktay Akbal, 107
Orhan Hançerlioğlu, 109
Orhan Pamuk, 3, 86, 492
Orhan Veli, 24, 47
Osman Hamdi, 124, 151, 152, 154, 155, 205, 346, 352, 391
Osmanlı Ahrar Partisi, 213
Ömer Hayyam, 173
Pertev Paşa, 248
Peyami Safa, 23, 111, 115, 182, 226, 508
Pierre Loti, V, 22, 41, 45, 54, 92, 94, 96, 124, 126, 128, 142, 161, 162, 163, 166, 167, 168, 253, 265, 365, 367, 379, 382, 395, 403, 447, 452, 503, 505, 506
Pierre Loti Dostları Cemiyeti, 45, 124, 168
Pirandello, 17
Piyale, 70, 177, 504
Poe, 275
Prens Sabahattin, 36, 43, 52, 213, 214, 305, 350
Proust, 4, 8, 17, 18, 21, 24, 28, 30, 77, 90, 91, 200, 367, 410, 492, 508
Râsih, 192
Rauf Mutluay, 16, 29
Recaizâde Ekrem, 33, 407
Recaizâde Mahmut Ekrem, 1, 3, 9, 305, 337, 391, 395
Recep Peker, 151
Refi Cevat Ulunay, 32, 119, 202
Refik Halit, 45, 53, 57, 61, 203, 206, 211, 214
Régnier, 43, 176
Reji İdaresi, 44, 421
Rıza Tevfik, 51, 170, 425
Rifat Bey, 164
Rousseau, 114
Rum, 167, 351, 356, 380, 381, 400
Ruşen Eşref, 8, 54, 142, 180, 204, 372
Rûbab-ı Şikeste, 90
Saatleri Ayarlama Enstitüsü, 85
Sadri Ertem, 169
Saffet Atabinen, 21, 45, 158, 168
Safveti Ziya, 142, 163, 372, 395
Sait Numan, 142
Sait Numan Duhâni, 142
Sait Paşa, 173, 402
Samipaşazâde Sezai, 3, 9
Samiye Bilhan, 460
sanatçı mizahı, 103
sansür, 52, 189, 398, 406, 407
Saray ve Ötesi, 166
Saussure, VIII, 97, 359, 360, 361
Schlegel, 408
Sebil ve Güvercinler, 24
Selim İleri, 14, 15, 112, 116, 207, 337
Selim Nüzhet, 32, 34, 44, 47, 49, 416
Semih Mümtaz S., 108
Sermed, 167
Sermet Sami, 8, 20, 21, 31, 42, 49, 92, 107, 112, 116, 128, 131, 132, 200, 208, 211, 216, 509
Servet-i Fünûn, 2, 22, 38, 55, 56, 58, 89, 130, 163, 336, 392, 397, 403, 407
Servet-i Fünûn dergisi, 22, 38, 89, 392, 407
Sıdkî, 192
Spencer, 226
Stevick, 97, 249, 508
Sultan Abdülhamit, 36, 51, 143, 254, 397, 398, 400, 404, 405, 406, 445, 508
Sultan Aziz, 185, 187, 188, 247, 253, 269, 335, 376, 401

- Sultan Hamit, 184, 189, 400, 401, 402, 406, 407
Sultan Mahmud, 156
Sultan Mahmut, 125, 185, 186, 269, 355
Sultan Mecit, 157, 185, 186, 187, 269, 406
Sultan Murat, 252, 401
Sultan Reşat, 164, 189, 215
Sultan Selim, 185, 412
Suphi Paşa, 152
Süleyman Nazif, 22, 53, 54, 167, 170, 181, 197, 203, 396
Şanso Pança, 479, 483
Şark ve Garp, 152, 194, 307
Şevket Rado, 8, 107, 128
Şevket Süreya, 151, 214
Şeyhülislam Yahyâ, 191
Şükran Kurdakul, 48
Şükrü Elçin, 12
Taha Toros, 9, 41, 43, 47, 111, 120, 200, 201, 203, 204, 206, 208, 214, 365, 367, 372, 416, 433, 441, 444, 460
Tanpınar, 3, 4, 10, 11, 13, 19, 23, 28, 58, 59, 64, 80, 85, 97, 109, 110, 114, 115, 158, 166, 169, 182, 220, 223, 225, 233, 258, 274, 303, 365, 492, 506, 508
Tanzimat Edebiyatı, 2, 55
Tarihi Odalar, 157, 256
Tevfik Fikret, 41, 89, 163, 166, 169, 170, 175, 181, 203, 304, 395, 396
Topal Osman Paşa, 32, 34
Turgut Uyar, 107, 109
Turing Kulüb, 45, 158
Tutunamayanlar, 85
Türk Derneği, 44, 55, 65, 66, 506
Türk Edebiyatçıları Birliği, 46
Türk Ocağı, 55, 129, 168, 170, 182
Türk Ocakları, 46, 54
Türk Tarih Encümeni Mecmuası, 142
Türk Yurdu, 46, 55, 57, 93, 156, 195
Türk-Fransız Dostluk Cemiyeti, 46
Türk-Fransız Kültür Cemiyeti, 45
Ulus, 9, 69, 135
Ülkü, 11, 57, 93, 195
Varlık, 11, 23, 57, 93, 107, 195, 213, 303, 414, 507, 509
Vedat Günyol, 19
Vedat Nedim, 214
Veliaht Mecid Efendi, 167
Veliaht Reşat Efendi, 401
Verlaine, 170, 178, 485
Victor Hugo, 1, 171, 485
Von Rummel, 10
Wellek, 74, 98, 363, 509
Wordsworth, 87, 229
Yahudi, 171, 226, 351, 383
Yahya Kemal, V, 3, 41, 42, 43, 46, 47, 54, 56, 57, 58, 59, 62, 94, 98, 114, 115, 126, 128, 131, 158, 162, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 181, 182, 183, 191, 193, 201, 204, 220, 225, 365, 400, 503, 504, 506, 508
Yahya Kemal Enstitüsü, 46, 204
Yakup Kadri, 2, 8, 9, 23, 54, 55, 57, 58, 59, 64, 66, 109, 114, 116, 119, 142, 166, 169, 196, 209, 214, 225, 372, 507
yapısökücülük, 16
Yaratıcı Evrim, II, 225, 226, 494
Yarım Ay, 116
Yarın, 57, 92, 93, 94, 133, 134, 193
Yaşar Nabi, 10, 61, 195, 207, 414
Yeni Gazete, 109
Yeni Osmanlılar, 35, 51
Yeni Roman, 1, 77, 78, 492, 504, 510
Yeni Tarihselci, 249, 250, 251, 252, 495, 505
Yeni Türk, 2, 112, 195, 505, 506, 507
Yıldız Sarayı, 154, 397, 400, 402, 403
Yunus Emre, 56, 160, 220
Yunus Nadi, 57
Yusuf Akçura, 65
Yusuf İzzettin, 189
Zeki Megazim, 403
Ziya Gökalp, 55, 58, 205, 303, 366, 509
Ziya Osman, 8, 24, 61, 107
Ziya Paşa, 33, 55, 188, 392
Zülfüyâr, 155, 391, 397, 404, 405