

T.C
FATİH ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ABDÜLHAK ŞİNASI HİSAR'IN
ROMANLARINDA MEKÂN-İNSAN İLİŞKİSİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Mehmet TEKİN

Hazırlayan
Yunus BİLGE

İstanbul – 2013

T.C
FATİH ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR'IN
ROMANLARINDA MEKÂN-İNSAN İLİŞKİSİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Mehmet TEKİN

Hazırlayan
Yunus BİLGE

İstanbul – 2013

ONAYLAMA SAYFASI

Öğrenci : Yunus BİLGE
Enstitüsü : Sosyal Bilimler
Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Tez Konusu : Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Mekân-İnsan İlişkisi
Tez Tarihi :

Bu tezin şekil ve içerik açısından Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen kurallara uygun formatta yazıldığını onaylıyorum.

Doç. Dr. Mehmet GÜMÜŞKILIÇ
Anabilim Dalı Başkanı

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı 51071032 numaralı öğrencisi Yunus BİLGE tarafından hazırlanan bu tezin Yüksek Lisans Tezinde bulunması gereken yeterliliğe, kapsama ve niteliğe sahip olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Mehmet TEKİN
Tez Danışmanı

Tez Sınavı Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Mehmet TEKİN

Yrd. Doç. Dr. Sezayi COŞKUN

Yrd. Doç. Dr. Betül COŞKUN

Bu tezin Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen kurallara uygun formatta yazıldığını onaylıyorum.

Doç. Dr. Mehmet KARAKUYU
Müdür

ÖZET

ABDÜLHAK ŞİNASI HİSAR'IN ROMANLARINDA MEKÂN-İNSAN İLİŞKİSİ

Yunus BİLGE

İnsan ve mekân, anlatmaya bağı türlerden biri olan romanın temel unsurları arasında yer alır. Mekânla insan arasında belirgin bir ilişki söz konusudur. Çünkü mekân, insanın kimliğinin bir parçasıdır. İnsan, varlığını mekân aracılığıyla ortaya koyar. Bu çalışmanın amacı, Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarındaki mekân-insan ilişkisini açıklamaktır. Çalışmada yazarın *Fahim Bey ve Biz*, *Çamlıca'daki Eniştemiz*, *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* adlı romanları incelenmiştir. Bu romanlarda kişilerin nasıl çizildiği, kişi çiziminde mekândan nasıl yararlandığı araştırılmıştır. Çalışma sonucunda yazarın romanlarında, çocukluğunun geçtiği mekânları anlattığı belirlenmiştir. Bu mekânların, kişi sunumunda etkin olarak kullanıldığı saptanmıştır. Yazarın mekândan hareketle çocukluk günlerinin güzel günlerine duyduğu özlemi yansıttığı anlaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Abdülhak Şinasi Hisar, roman, insan, mekân, mekân-insan ilişkisi

ABSTRACT

THE RELATIONSHIP BETWEEN PLACE AND HUMAN IN THE NOVELS OF ABDULHAK SINASI HISAR

Yunus BILGE

Characters and setting are the main elements of novels, which heavily depend on narration. There is a one-to-one relationship between characters and setting as the latter plays an important role in characters. The aim of this study is to have a look at the relationship between the characters and the setting in the novels by Abdülhak Şinasi Hisar. In the study, the novels *Fahim Bey ve Biz*, *Çamlıca'daki Eniştemiz*, *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* are analysed in terms of the relationship between the characters and the setting. The questions “how were the characters depicted?” and “How was the setting made use of in the depiction of the characters” are the main topics of the study. The study concludes that the setting depicted in the author’s novels was based on his childhood memories. The study also figures out that the setting has key role in the depiction of the characters. Therefore, it is easy to infer that the author misses his old good days.

Key words: Abdülhak Şinasi Hisar, novel, character, setting and the relationship between the setting and the character

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-----|
| ÖZET | I |
| ABSTRACT | II |
| İÇİNDEKİLER | III |
| KISALTMALAR CETVELİ | V |
| ÖNSÖZ | VI |
| | |
| GİRİŞ | 8 |
| | |
| I. BÖLÜM: | |
| ABDÜLHAK ŞİNASI HİSAR | 18 |
| | |
| 1.1. HAYATI | 18 |
| 1.2. EDEBÎ KİŞİLİĞİ | 23 |
| 1.3. ESERLERİ | 34 |
| 1.3.1. Roman Türündeki Eserleri | 35 |
| 1.3.2. Anı-Deneme-Fıkra Türlerini Kapsayan Eserleri | 36 |
| 1.3.3. Antoloji Türündeki Eseri | 37 |
| 1.3.4. Anı-Biyografi Türündeki Eserleri | 37 |
| | |
| II. BÖLÜM: | |
| ROMANDA MEKÂN-İNSAN İLİŞKİSİ | 38 |

III. BÖLÜM:

| | |
|--|-----|
| ABDÜLHAK ŞİNASI HİSAR'IN ROMANLARINDA MEKÂN-İNSAN İLİŞKİSİ | 70 |
| 3.1. FAHİM BEY VE BİZ | 70 |
| 3.1.1. Romanın Konusu | 71 |
| 3.1.2. Mekân-İnsan İlişkisi | 76 |
| 3.2. ÇAMLICA'DAKİ ENİŞTEMİZ..... | 108 |
| 3.2.1. Romanın Konusu | 109 |
| 3.2.2. Mekân-İnsan İlişkisi | 116 |
| 3.3. ALİ NİZAMİ BEY'İN ALAFRANGALIĞI VE ŞEYHLİĞİ | 157 |
| 3.3.1. Romanın Konusu | 157 |
| 3.3.2. Mekân-İnsan İlişkisi | 161 |
| SONUÇ | 177 |
| KAYNAKÇA | 187 |

KISALTMALAR CETVELİ

| | |
|------|--------------------------|
| akt. | : Aktaran |
| C. | : Cilt |
| Çev. | : Çeviren |
| ed. | : Editör |
| Fr. | : Fransızca |
| haz. | : Hazırlayan |
| MEB | : Millî Eğitim Bakanlığı |
| nr. | : Numara |
| Osm. | : Osmanlıca |
| s. | : Sayfa |
| S. | : Sayı |
| T.C | : Türkiye Cumhuriyeti |
| TDK | : Türk Dil Kurumu |
| TTK | : Talim Terbiye Kurulu |
| vb. | : ve benzeri |
| vd. | : ve diğerleri |
| Vol. | : Volume (Cilt) |
| vs. | : vesaire |
| y. | : Yıl |

ÖNSÖZ

Roman, anlatmaya bağlı bir türdür. Romanın temel unsurları “kişi, olay/olay örgüsü, zaman ve mekân”dır.

Romanın temel unsurlarından olan olay, bir mekân gerektirir. Romancı, mekân unsurunu olayların geçtiği çevreyi tanıtmak, roman kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak, belli bir atmosfer oluşturmak için kullanır. Mekân unsuru, roman kahramanlarının somutlaşmasında önemli bir role sahiptir. Kişilerin iç dünyalarını, hayat tarzlarını, karakter özelliklerini gösteren ipuçlarını içerir. Hatta mekân, kişiyle özdeşleşir; onun bir parçası hâline gelir. Mekân unsurundan hareketle yazar, toplumu da yansıtır. Dolayısıyla romandaki mekân unsurunun; zaman, olay, kişi, tarih, toplum ve gerçeklikle ilişkisi vardır. Mekân, insanı anlatır; onu yansıtır.

Abdülhak Şinasi Hisar’ın romanlarında olay ve zaman unsurları belirgin değildir. Yazar, romanlarında özellikle olayı önemsizleştirmiştir. Zamanı ise belirsizleştirmiştir. Bu bağlamda onun romanlarında kişi ve mekân unsurları öne çıkar. Bu çalışmada Abdülhak Şinasi Hisar’ın romanlarındaki mekân-insan ilişkisi incelenmiştir.

Çalışma Önsöz, Giriş, Sonuç ve Kaynakça kısımları dışında üç bölümden oluşmaktadır.

Girişte, Türk romanının Abdülhak Şinasi Hisar’ın romanlarını yayımladığı döneme kadarki tarihsel gelişimi özetlenmiştir. Yazarın romanlarının Türk edebiyatında meydana getirdiği yankılar yansıtılmış ve roman anlayışına değinilmiştir. Çalışmanın gerekçesi açıklanmıştır.

Çalışmanın esası ise üç bölümden oluşmaktadır:

I. Bölüm: “Abdülhak Şinasi Hisar” ana başlığı altında ele alınan bu bölümde Abdülhak Şinasi Hisar’ın hayatı, edebî kişiliği ve eserleri genel bir değerlendirmeye

sunulmuştur. Böylece yazarın romanları incelenirken yapılacak atflara zemin oluşturulmuştur.

II. Bölüm: “Romanda Mekân-İnsan İlişkisi” başlığı altında ele alınan bu bölümde anlatmaya bağlı türlerde mekân-insan ilişkisinin nasıl kurulduğu, edebiyat akımlarının mekân-insan ilişkisine bakışı, romanda mekânın işlevleri, roman mekânlarının sınıflandırılması, romanda mekânın sunulma yöntemleri, tasvir, tasvirin işlevleri ve tasvir çeşitleri üzerinde durulmuştur. Böylece Abdülhak Şinasi Hisar’ın romanlarındaki mekân-insan ilişkisinin hangi bağlamda ve hangi ilkeler üzerinden inceleneceği ortaya konmuştur. Çalışmanın teorik altyapısı oluşturulmuştur.

III. Bölüm: “Abdülhak Şinasi Hisar’ın Romanlarında Mekân-İnsan İlişkisi” başlığı altında ele alınan bu bölümde, önceki bölümlerde oluşturulan altyapı üzerinden, yayımlanma sırasına göre Abdülhak Şinasi Hisar’ın romanları incelenmiştir. *Fahim Bey ve Biz*, *Çamlıca’daki Eniştemiz*, *Ali Nizami Bey’i Alafrangalığı ve Şeyhliği* adlı romanlarda mekân-insan ilişkisi araştırılmıştır. Bu çalışma belli bir şablona göre yapılmıştır. Bu şablon romanın baskıları, romanın konusu, romandaki mekân-insan ilişkisi şeklindedir.

Çalışmada esas alınan baskılar dipnotlarda belirtilmiştir. Yapılan alıntılarda metinlerin orijinal hâlinin bozulmamasına dikkat edilmiştir. Alıntıların yazım ve noktalmasına müdahale edilmemiştir. Metinlerde geçen ve bugün kullanılmayan belli başlı kelimelerin anlamları dipnotlarda verilmiştir. Alıntılarda sayfa numaraları gösterilmiştir. Çalışmada geçen sanatçı, yazar, felsefeci gibi kişilerle ilgili bilgiler dipnotlara konmuştur. Çalışmanın alıntılar dışındaki kısımlarında TDK’nin *Yazım Kılavuzu* esas alınmıştır. Yapılan çalışma sonucunda ortaya çıkan veriler “Sonuç” bölümünde ana hatları ile sıralanmıştır. “Kaynakça” kısmında ise bu çalışmada yararlanılan kaynakların dökümünü yapılmıştır.

Bu çalışmada bana yol gösteren hocam Prof. Dr. Mehmet TEKİN’e, teşviklerinden dolayı Doç. Dr. Mehmet GÜMÜŞKILIÇ’a, desteklerinden dolayı Cemal İLTER, Sami YILDIZ ve Alper BAYINDIR’a, çalışma sürecindeki fedakârlıklarından dolayı aileme teşekkürü borç bilirim.

GİRİŞ

1860'ta başlayan Tanzimat Dönemi Türk edebiyatı, pek çok yeniliği beraberinde getirmiştir. Bu yeniliklerden biri de Türk edebiyatının roman türüyle tanışmasıdır. Türk edebiyatına bu türün girmesi ve yerleşmesi belirli bir sürece ihtiyaç duymuştur. Bunda geleneksel öykücülüğün rolü yanında yazarların, roman türünün özelliklerini kavrayıp sanat eserine dönüştürmelerinde yaşamaları gereken süreç de etkili olmuştur. (Korkmaz ve Gariper 2010:77) Türk edebiyatı, roman türünü taklitler ve çeviriler sayesinde 1860'lı yıllardan sonra fark etmeye başlamıştır. (Taşçıoğlu vd. 2011: 60)

Türk edebiyatındaki ilk çeviri roman, Yusuf Kâmil Paşa'nın, 1862'de François Fenelon'dan tercüme ettiği *Telemak* adlı eserdir. (Akyüz 1995:66) Şemsettin Sami tarafından 1872'de yazılan *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* ise Türk edebiyatının ilk yerli romanı kabul edilir. (Taşçıoğlu vd. 2009:60) Türk edebiyatında ilk edebî roman 1876'da Namık Kemal'in yazdığı *İntibah*, ilk tarihî roman 1880'de Namık Kemal'in yazdığı *Cezmi*, ilk realist roman 1885'te Recaizade Mahmut Ekrem'in yazdığı *Araba Sevdası*, ilk köy romanı 1890'da Nabizade Nazım'ın yazdığı *Karabibik*'tir. 1888'de Samipaşazade Sezai'nin kaleme aldığı *Sergüzeşt*, mekân-insan ilişkisini kurmadaki başarısıyla anılmaya değer bir romandır.

Şemsettin Sami, ilk yerli romanı yazmış olmasına rağmen daha sonra bu türle ilgilenmemiştir. Bu işi bir meslek olarak benimseyen ve 60'a yakın eser kaleme alarak ilk romancı unvanını kazanan, Ahmet Mithat Efendi olmuştur. (Taşçıoğlu vd. 2009:61)

Tanzimat Dönemi'nde romancılar iki ayrı yolda ilerlemişlerdir. Bu yollardan ilki, halk hikâyelerinden beslenerek geniş halk topluluklarını Batı tarzı romana yavaş yavaş alıştırmayı amaçlayan Ahmet Mithat Efendi'nin yoludur. İkincisi ise Batı'yı tanıyan dar bir aydın kesime hitap eden ve doğrudan doğruya Batı roman tekniğini uygulamaya çalışan Namık Kemal'in yoludur. (Akyüz 1995:68-69) Popülist roman

anlayışının egemen olduğu ilk yoldan gidenler, geleneğe bağlı kalarak romanda olay unsurunu öne çıkarmışlar; halka okuma alışkanlığı kazandırmayı amaçlamışlardır. Halkın bilgi ve kültürünü artırmaya çalışmışlardır. Edebî roman anlayışının egemen olduğu ikinci yoldan gidenlerse geleneğe bağlı kalmadan, insan psikolojisini öne çıkarmışlardır. (Karaca vd. 2011:49)

Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Şemsettin Sami gibi Tanzimat Dönemi'nin birinci kuşak sanatçılarının romanlarında mekân ve çevre tasvirleri genelde, eseri süslemek için yapılmıştır. Kişi tasvirleri de çoklukla olay içinde eritilmemiş; tersine, olayın yürüyüşü durdurularak kişinin fiziksel boyutuyla ilgili özellikleri teker teker anlatılmıştır. Birinci kuşak sanatçılarından Şemsettin Sami dışındakiler romantizmden etkilenmiştir.

Samipaşazade Sezai ve Recaizade Mahmut Ekrem gibi Tanzimat Dönemi'nin ikinci kuşak sanatçıları, romanlarında tasvirleri dolgu ve süsleme unsuru olarak değil, işlevsel olarak kullanmışlardır. Gözleme önem vermişlerdir. Mekânın insanla ilişkisini kurmaya çalışmışlardır. İkinci kuşak sanatçıları realizmin etkisinde kalmıştır.

1896-1901 yılları arasında Türk edebiyatında Servet-i Fünûncular etkili olmuştur. Servet-i Fünûncuların roman anlayışını özellikle Halit Ziya Uşaklıgil ile Mehmet Rauf temsil etmiştir. Servet-i Fünûn romanının ilkelerini Halit Ziya Uşaklıgil belirlemiştir. O, roman yazmakla kalmamış; İzmir'de arkadaşlarıyla çıkardığı *Hizmet* gazetesinde roman türüyle ilgili teorik yazılar kaleme almıştır. Realist roman anlayışını yüceltmıştır. (Karaca vd. 2011:50) *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu*, *Kırık Hayatlar* gibi Türk edebiyatındaki Batı tekniğine uygun ilk başarılı romanları Halit Ziya Uşaklıgil yazmıştır. Türk edebiyatının ilk psikolojik romanı olarak kabul edilen *Eylül* ise Mehmet Rauf'a aittir.

Servet-i Fünûn romancıları, realist roman anlayışını benimsemişlerdir. Yaşadıkları çevreleri gözlemlemişlerdir. İstanbul'da yaşadıklarından mekân olarak çoğunlukla İstanbul'u kullanmışlardır. (Akyüz 1995:112) Roman kişileri ile mekân arasında ilişki kurmuşlardır. Mekândan, roman kişilerinin iç dünyasını tamamlayan bir unsur olarak yararlanmışlardır. Servet-i Fünûncular, Namık Kemal'in açtığı "sanatkârane roman" anlayışını benimseyerek Türk romanını her bakımdan Batı romanı düzeyine yükseltmişlerdir.

Servet-i Fünûncularla aynı dönemde yaşamalarına rağmen onlara katılmayan Ahmet Rasim, Mehmet Celal, Mustafa Reşit, Fatma Aliye, Güzide Sabri gibi yazarlar da roman yazmıştır. Bu dönemde Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ahmet Mithat Efendi'nin yolundan gitmiş ve onun tarzını geliştirmiştir. (Akyüz 1995:140-141) Bu isimlerden Fatma Aliye “kadın” sorunlarına odaklanmış, Güzide Sabri ise popüler “aşk romanları” yazmıştır.

1909-1913 yılları arasında Fecr-i Âtîciler sahneye çıkmıştır. Bu dönemde, romanlarıyla Cemil Süleyman Alyanakoğlu ile İzzet Melih Devrim kendini göstermiştir. Fecr-i Âtîciler romana bir yenilik getirememiş, Servet-i Fünûncuların bir devamı olarak görülmüşlerdir. (Polat ve Argunşah 2011:70-75)

1911-1922 yılları arasında Millî Edebiyat Hareketi etkili olmuştur. Bu dönemde Halide Edip Adıvar değişik romanlar yazmıştır. Örneğin *Handan*'da kadın sorunlarına, *Yeni Turan*'da Türkçülük ideolojisine, *Mev'ud Hüküm*'de ise toplumsal yaşama odaklanmıştır. Edebî hayatına Fecr-i Âtîcilerle başlayan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, kısa süren Nev-Yunanilik macerasından sonra Millî Edebiyat Hareketi'ne katılmıştır. Bu dönemde, üç neslin hikâyesini anlattığı *Kiralık Konak* adlı romanını yazmıştır. Yine bu dönemde kaleme aldığı *Nurbaba* adlı romanında yozlaşan dinsel kurumları eleştirmiştir. Asıl eserlerini Cumhuriyet Dönemi'nde veren Reşat Nuri Güntekin ise Millî Edebiyat Hareketi Dönemi'nde, onu şöhrete taşıyan *Çalikuşu* adlı romanını yazmıştır. Bu romanda Anadolu'yu gözler önüne sermiştir. Bu dönemde Ahmet Hikmet Müftüoğlu *Gönül Hanım*, Müfide Ferit Tek ise *Aydemir* adlı romanlarında Türk milliyetçiliği ideolojisini işlemişlerdir. Hüseyin Rahmi Gürpınar ise bağımsız çizgisini koruyarak çok sayıda popüler romana imza atmıştır.

Millî Edebiyat Hareketi içinde yazılan romanlarda, kişiler iç ve dış dünyalarıyla bir bütün olarak yansıtılmıştır. Bu yansıtımda mekânın da rolü vardır. Bu dönemdeki romanlarda dikkati çeken diğer bir husus ise mekân olarak Anadolu'nun yoğun şekilde kullanılmasıdır.

1923'te Cumhuriyet'in ilanı ile Batı etkisindeki Türk edebiyatı adına yeni bir sayfa açılmıştır. Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Mithat Cemal Kuntay gibi isimler Millî Edebiyat zevk ve anlayışını sürdüren romanlar yazmışlardır. Bu sanatçılar romanlarında Birinci Dünya Savaşı ve Millî Mücadele ile ilgili konuları, Atatürk İlke ve İnkılâplarını; halkın ve Anadolu

insanının hayat tarzını konu etmişlerdir. Bu bağlamda toplumsal hayattaki ahlaki bozuklukları, yanlış Batılılaşma ve hurafeler üzerinde durmuşlardır. Doğu-Batı karşılaşması temasını işlemeye devam etmişlerdir. Savaş sonrası, şehirde ve kırsalda sürdürülen hayatı anlatmaya başlamışlardır. Halk-aydın arasındaki ilişkileri ele almışlardır.

1930'lu yıllardan itibaren Türk romanında köylü, işçi ve dar gelirliden söz edilmeye başlanmıştır. Bu durum, gelişme ihtiyacı ve isteğinin yanında, ideolojik kaynaklıdır. Çünkü Sovyetlerin etkisiyle dünyada yeni bir akım ortaya çıkmıştır. "Toplumcu gerçekçi anlayış" olarak adlandırılan bu akım; Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Fakir Baykurt gibi yazarlarca temsil edilmiştir. Toplumcu gerçekçiler, toplumdaki düzensizlik ve çatışmalar ile köy gibi küçük yerleşim yerlerinin sorunları üzerinde yoğunlaşmışlardır. Romanlarını ağa-köylü, halk-yönetici, zengin-fakir, güçlü-güçsüz, aydın-cahil gibi belirgin farklılıklar üzerine kurmuşlardır. Toplumcu gerçekçiler, romanlarına Anadolu coğrafyasını ve insanını konu etmişlerdir. Büyük şehirlere göçün ortaya çıkardığı problemler üzerinde durmuşlardır. Olayları ve kişileri kendi ideolojilerini doğrulamak veya haklı göstermek üzere düzenlemişlerdir. Halkı aydınlatma gerekçesiyle özellikle bazı bölgeleri konu olarak seçmişlerdir.

Bu dönemde Abdülhak Şinasi Hisar, Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarlar ise bireyin iç dünyasını esas alan romanlar yazmışlardır. Bu sanatçılar romanlarında psikoloji ve psikiyatrideki gelişmelerden de yararlanarak insana özgü gerçekliği ifade etmeye çalışmışlardır. İnsan gerçekliğini farklı yönlerden anlatma gayreti içine girmişler, olaylardan ve insanlardan hareketle bireyin iç dünyasını yansıtmaya çalışmışlardır. (Aktaş vd. 2011:108-110)

Abdülhak Şinasi Hisar'ın Mütareke yıllarından itibaren çeşitli dergi ve gazetelerde şiir, eleştiri ve hatıra türünde yazıları yayımlanmıştır. Ancak ilk romanı olan *Fahim Bey ve Biz*'e kadar herhangi bir kitabı çıkmamıştır. *Fahim Bey ve Biz*, *Ulus* gazetesindeki tefrikasından sonra 1941'de kitap olarak basılmıştır. (Türinay 1993:211-212) *Fahim Bey ve Biz*, edebiyat dünyasında büyük yankı uyandırmıştır. Gerek ilk yayımlandığı dönemde gerekse sonraki yıllarda eserle ilgili olarak değişik yazarlar kimi değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Fazıl Ahmet Aykaç, Halide Edip Adivar, İbrahim Alaattin Gövsa, Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Hamdi Tanpınar,

Yaşar Nabi Nayır, Cevdet Kudret, Nurullah Ataç, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Behçet Necatigil, Mehmet Kaplan gibi Türk edebiyatının önemli kalemleri eser hakkında genel itibarıyla olumlu yazılar yazmışlardır.¹

Eserin kendi teşvikleri sayesinde bastırıldığını söyleyen Yakup Kadri Karaosmanoğlu ise 24 Ekim 1941'de *Akşam* gazetesinde yaptığı değerlendirmede Abdülhak Şinasi Hisar'ın; Maurice Barrés², Marcel Proust³, Anatole France⁴ gibi Fransız sanatçıların etkisinde kaldığını söylemiştir. (Uysal 1961:131-132)⁵

Abdülhak Şinasi Hisar, *Fahim Bey ve Biz*'den sonra sırasıyla *Çamlıca'daki Eniştemiz* ile *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* adlı romanlarını yazmıştır. Sanatçının bu romanlarıyla ilgili de edebiyat dünyasında kimi değerlendirmeler söz

¹ Fazıl Ahmet Aykaç, *Fahim Bey ve Biz*'den aldığı "hazrı" mekândan hareketle anlatmış, edindiği izlenimi "Beyoğlu'nun insanı havasızlığıyla bunaltan bir pastanesinden çıkıp meselâ Galata mevlevihânesinde Şeyh Galib'in kabrini ziyarete gitmek... yahut ne bileyim, herhangi dar ve kasvetli muhitin cenderesinden kurtulup Emirgân'da, Kanlıca iskelesinde bir kahve içmek..." şeklinde ifade etmiştir (*Cumhuriyet*, 11 Eylül 1941). Halide Edip Adıvar değerlendirmesinde "Hisar'ın eserinde tek bir karakter yaratmak istediğini, bunu da bütün teferruatı ile âdeta eski Flaman ressamlarının itinası ile hatta kadın titizliğiyle" yaptığını belirtmiştir (*Akşam*, 11 Eylül 1941). İbrahim Alaattin Gövsa, romanın başkişisini "özgün ve unutulmamaya layık bir kahraman" olarak nitelendirmiş; romanı ise "hem psikolojik hem de felefi roman türünün başarılı bir örneği" olarak göstermiştir (*Vatan*, 12 Eylül 1941). Halit Ziya Uşaklıgil, romanı Türk edebiyat tarihinde birdenbire fırlamış bir irtifa noktasını gösteren tepe mesabesinde" görmüştür (*Son Posta*, 14 Eylül 1941). Ahmet Hamdi Tanpınar, romanı okuduğunda ilk duyduğu şeyin "kitabı tasnif etmekteki güçlüğün şuuru" olduğunu söylemiştir (*Tasvir-i Efkâr*, 15 Eylül 1941). Yaşar Nabi Nayır, yazdığı romandan dolayı Abdülhak Şinasi Hisar'ı "ebedî bir hadisenin kahramanı" olarak nitelendirmiştir (*Ulus*, 6 Ekim 1941). Cevdet Kudret, romanın "özgünlüğünden" söz etmiş, "bu eserle Türk edebiyatında roman nev'inin yeni bir merhaleye ulaştığı" saptamasını yapmıştır (*Varlık*, 15 Ekim 1941). *Fahim Bey ve Biz* ile ilgili değerlendirme yapan Nurullah Ataç ise romanın "birçok yerinin hoşuna gittiğini" bu bağlamda "Fahim Bey'in hayalinde kurduğu ticaret şirketine gene hayalinde bir takım işler gördürecek defter tutmasını ve kendi yalanına kendisinin de inanmasını güzel bir hikâye" olarak değerlendirmiştir (*Cumhuriyet*, 3 Ekim 1942). İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, değerlendirmelerinde dikkati Fahim Bey'e çekmiş; "*Fahim Bey ve Biz* en çok insandır. Şimdiye kadar kendimizi onun içinde bulduğumuz kadar hiçbir yerde bulamadık." diyerek romanın başkişisinin okurlardan izler taşıdığını öne sürmüştür. Baltacıoğlu, bu bağlamda yazardan hareketle eseri şöyle değerlendirmiştir: "Abdülhak Şinasi Hisar'ın bu eserinde şekil, üslup, edebiyatçılıktan başka, insan var. Bütün giriftliği, karmaşasıyla insan, iç insan, insan problemi (...)" (*Yeni Adam*, 5 Mart 1942). Behçet Necatigil, Fahim Bey karakterini "hayâlderestliğinden" hareketle Donkişot ve Oblomov ile kıyaslayarak "Abdülhak Şinasi Hisar'ın dış terakkisiyle övünen Garp dünyasına mühim bir ders verdiğini" söylemiştir. Bu bağlamda, "Fahim Bey'in, insanın asıl kıymetinin şahsî hislerinde, rüya ve hayâllerinde saklı olduğunu hatırlattığı" değerlendirmesini yapmıştır (*Varlık*, 1 Ağustos 1955). Mehmet Kaplan ise 1955'te İstanbul dergisinde romanın "dil ve üslubuna" dikkat çekmiştir. (akt. Uysal 1961:129-141)

² Maurice Barrés (1862-1923). Fransız yazardır. Eserlerinde psikolojik çözümlemelerde büyük başarı göstermiştir. Duygusal yanından çok, zekâ gücüyle tanınmıştır. *Bérence'nin Bahçesi* önemli eserlerinden biridir. (Karaalioğlu 1969:83)

³ Marcel Proust (1871-1922). Fransız romancısıdır. Yazılarında ince, derin, orijinal ruh çözümlemeleri görülür. Cümleleri uzun ve oldukça ağırdır. 1919'da *Çiçeklenmiş Genç Kızların Gölgesi*'nde adlı eseriyle Goncourt Armağanı'nı kazanmıştır. İmgeleme, hafıza gücüyle, ayrıntıları çözümlemedeki güçlü yeteneği, çizdiği karakterlerin sağlamlığı dünya edebiyatındaki yerini pekiştirmiştir. (Karaalioğlu 1969:576)

⁴ Anatole France (1884-1924). Fransız romancısıdır. Roma ve Yunan klasiklerinden etkilenmiştir. Eserlerinde özellikle çocukluk döneminden sıklıkla söz etmiştir. Bu anlayışla yazdığı eserler arasında *Arkadaşımın Kitabı* öne çıkmıştır. Şiir ve felsefeyle ilgilenmiş, din adamlarına karşı mesafeli durmuştur. *Sylvestre Bonnard'ın Cinayeti* adlı eseriyle ün kazanmıştır. 1888'de Fransız Akademisi Armağanı'nı kazanmıştır. 1921'de Nobel Edebiyat Ödülü'nü almıştır. Eserlerinde insanın zaaflarını, zayıf yönlerini açığa vurmaktan zevk duymuştur. Her eserinde insanlığın bir yanını diline dolayarak fikir ve felsefe yüklü nüktelerle yermiştir. Alaycı ve iğneleyici bir üslubu vardır. Ancak kaba ve kırıcı olmaktan kaçınmıştır. Romanlarında felsefe, tarih ve mitoloji bilgisi kendisini gösterir. Sadece dış görünüşlere saplanmamış, geniş kültürü ve bilgisiyle okuyucuya yeni fikirler telkinine çalışmıştır. Aylaycı bir üslupla insanların gülünç taraflarını yansıtmıştır. (Karaalioğlu 1969:336)

⁵ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Abdülhak Şinasi Hisar'ın en sevdiği Fransız sanatçılarından Anatol France ve Maurice Barrés olduğunu söyler. (bkz. Karaosmanoğlu 1969:307)

konusu olmuştur. *Çamlıcada'ki Eniştemiz* adlı roman yayımlanınca Yaşar Nabi Nayır, Turgut Uyar, Orhan Hançerlioğlu gibi yazarlar eserle ilgili açıklamalar yapmışlardır.⁶

Ali Nizami Bey'in Alafangalığı ve Şeyhliği adlı roman yayımlanınca da edebiyat dünyası esere duyarsız kalmamıştır. Şevket Rado, Ziya Osman Saba, İzzet Melih Devrim, Oktay Akbal, Nihat Sami Banarlı gibi sanatçılar eserle ilgili görüşlerini dile getirmişlerdir.⁷

Peki, Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarının edebiyat dünyasında geniş yankı uyandırmasının sebebi nedir?

Samet Ağaoğlu, 1 Ekim 1943'te *Milliyet* gazetesinde bu sorunun cevabı olabilecek bazı değerlendirmeler yapmıştır. Ona göre, romancı, insanı anlatan bir sanatçıdır. Bu durumda romancı her şeyden önce insan, insanın gerçirdiği değişim, insanın yaratıcılığı gibi konularda derin bilgi sahibi olmak zorundadır. Ağaoğlu'na göre; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Halide Edip Adıvar'ın kahramanları işte bu nedenle daima silik ve eksiktir. Onlar, kahramanlarını özgür bırakmamışlardır. Kendilerine tabi kılmışlar, boyunlarına ip geçirip kendi peşlerinden sürüklemişlerdir. Abdülhak Şinasi Hisar ise Fahim Bey'in arkasından yürümüştür. Onun hareketlerine, eğilimlerine, iç ve dış dünyasına bağlı kalmıştır. Yani Abdülhak Şinasi Hisar, kahramanını özgür bırakmıştır. O, eserinde bir gözlemci konumundadır. Hisar, dikkatle bakar ve Fahim Bey'in elbiselerinden, saçının renginden, ruhunun en derin ve en karışık kısımlarına kadar sokulmaya çalışır. Bunda başarılı olmak için yorulur fakat sabırla işine devam eder. Yani Abdülhak Şinasi Hisar, Fahim Bey tarafından yönetilmiştir. Fahim Bey, kendisini yaratan

⁶ Yaşar Nabi Nayır, romanlarından dolayı Hisar'ı "mazinin şairi" olarak nitelendirmiş, "arkasında uzun bir hatıra âlemi bırakanların eseri sevmesine şaşmamak gerektiğini" söylemiştir (*Varlık*, 1-15 Aralık 1944). Turgut Uyar, *Fahim Bey ve Biz*'i dışarıda tutarak Hisar'ın romanlarını "yazarın artık özlemine çektiği dünyayı anlatmasının bahanesi" olarak değerlendirmiştir. Ona göre, "Çamlıca'daki Enişte, yazarın anılarını anlatmasının bir bahanesidir." Bu bakımdan "ne bir hikâye ne de bir romandır. Sadece bir kitaptır" (*Forum*, 1 Mart 1957). Orhan Hançerlioğlu ise 15 Şubat 1958'de *Varlık*'ta yayımlanan yazısında *Çamlıca'daki Eniştemiz* adlı romanını Türk edebiyatının Batı ölçüsünde en büyük kitabı saydığını söylemiştir. (akt. Uysal 1961:119-120)

⁷ Şevket Rado, "yazarın Türk edebiyatına unutulmaz bir eser kattığını" (*Akşam*, 29 Ekim 1952), Ziya Osman Saba; eserin, yazarın diğer romanlarından "hiç de zayıf olmadığını" söylemiştir (*Varlık* 1 Aralık 1952). İzzet Melih Devrim, romanı "misline nadir rastlanan hakiki edebî kıymet taşıyan bir eser" olarak nitelendirmiştir (*Yeni Sabah*, 2 Aralık 1952). Oktay Akbal, romanı Peyami Safa'nın *Yalnızız* adlı romanıyla birlikte değerlendirerek "yazarlarının bilinen psikolojik tahlil ustalıklarını taşıdığını" vurgulamıştır (*Vatan*, 31 Aralık 1952). Nihat Sami Banarlı ise romanı "edebiyatımıza kazandırılmış bu zeki ve düşünen eser" şeklinde değerlendirmiş; "Eseri bitirdikten sonra zevkli bir dalgınlık içinde delilikleri şâyi olmayan öteki Ali Nizami Beyleri düşünmeye koyuluruz" (*Hürriyet*, 4 Temmuz 1953) diyerek romanın toplumsal karşılığı olduğunu gündeme getirmiştir. (akt. Uysal 1961: 95-96)

yazarın boynuna bir ip geçirerek onu peşinden sürüklemiştir. Abdülhak Şinasi Hisar olmadan da Fahim Bey vardır (akt. Uysal 1961:135-136).

Samet Ağaoğlu, bu değerlendirmeleri yaptıktan sonra, Namık Kemal'den Abdülhak Şinasi Hisar'a kadarki romancılarımız arasında insan bilgisinde en ileri gidenlerin Halit Ziya ve Abdülhak Şinasi olduğunu iddia etmiştir. Sonra da "Onları bu mertebeye getiren sebep nedir?" sorusunu sormuştur. Ağaoğlu'na göre bu sorunun cevabı Halit Ziya ve Abdülhak Şinasi'nin, kafalarındaki tezi kanıtlama amacıyla yazmamasıdır. İki sanatçı da roman kişilerinin davranışlarının psikolojik nedenleri üzerinde durmuşlar, bu nedenleri aramışlar ve bulduklarını yazmışlardır. (Uysal 1961:135)

Necmettin Türinay da *Abdülhak Şinasi Hisar* adlı çalışmasında bu soruya cevap aramıştır (Türinay 1993). Türinay'a göre, Cumhuriyet'in ilk yıllarında en güçlü edebî merkez Maarif Vekâleti'nin de maddi desteğini alan *Hayat* dergisi çevresidir. Yarı resmî bir niteliği olan bu dergi, yeni kurulan Cumhuriyet'in ideolojisini halka benimsetmeye çalışma amacına yönelik olarak edebiyatçıları yönlendirmiş, onlara hedefler göstermiştir. Yani *Hayat* dergisi, edebiyatı bir araç olarak gören anlayışı savunmuştur. Ancak Halit Ziya Uşaklıgil, Cenap Şahabettin, Ahmet Haşim ve Abdülhak Şinasi Hisar gibi sanatçılar bu anlayışa bağlı kalmamıştır. Hatta *Hayat* dergisinde; toplumsal amaç gütmedikleri, yararlılıktan uzak oldukları gerekçesiyle bu sanatçılar eleştirilmiştir.

Bu arada Batı'da roman farklı bir mecraya yönelmiştir. Roman, Birinci Dünya Savaşı sonrasında yıkılan, bunalım içinde olan insanı konu edinme yoluna girmiştir. İnsanın merkezde olduğu bu yeni roman anlayışı Bergson⁸ felsefesinden etkilenmiştir.⁹ Dolayısıyla Cumhuriyet'in belirlediği roman anlayışıyla Batı'da

⁸ Henri Louis Bergson (1859-1941). Fransız filozofudur. 1889'da *Bilincin Doğrudan Doğruya Verileri* adlı yapıtını yayımlamıştır. Bu yapıtında geçmişteki metafizikçilerin yanılığının, zamanı ortadan kaldırmaya çalışmak olduğunu öne sürmüştür. Yaratıcı ilerlemede mekanik determinizme karşı iradenin serbestliğini ortaya koymuştur. Zamanın önceden bilinmeyeceğini, öz bakımından bilinmeyecek bir nitelikte olduğunu ileri sürmüştür. 1928'de Nobel Edebiyat Ödülü'nü almıştır. Çağdaş sanat akımlarını derinden etkilemiştir. (Karaalioğlu 1969:93-94)

⁹ Bergson, hareketsiz ve kaba madde âlemiyle tekrarsız hayat âlemini ve onun yaratıcı olgunlaşma hamlesini ayırmıştır. Pozitif bilimlerin ve onun bilgi edinme aracı olan zekânın sadece madde âleminde kalması gerektiğini anlatmıştır. Aklın kanunlarının yalnızca madde âleminde geçerli olduğunu savunmuştur. Bergson'a göre ruh, hür bir âlemdir. Bu nedenle gerçek bilgiye akıl ile değil, sezgiyle ulaşılır. Bergson düşüncesinde yeni olan, onun bilimle metafiziği barıştırması, her ikisine de hak ettiği değeri vermesidir. Bergson, pozitif bilimleri inkâr etmez hatta pozitif bilimlerle felsefenin ve metafiziğin bilgi sahalarını o kadar iyi belirler ki artık her iki tarafın birbirine tecavüz olasılığına set çekmek ister. Bergson, Kant'tan beri süregelen "zaman" anlayışını da yıkar. Bergson'a göre zaman, keyfiyetten başka bir şey olmayan şuur hâllerindedir. Eskilerin zannettiği gibi ne mekâna yönlendirilebilir ne de ölçülebilir. Bergson bu derunî zamana "durce (devam)" der. Dolayısıyla keyfiyetin

gelişmeye başlayan roman anlayışı arasında tezatlar ortaya çıkmıştır. Bu tezatlar, kendisini belirgin şekilde roman kişilerinde göstermiştir. Bizde bu dönemde kaleme alınan romanlardaki kişiler yüceltilmiş, idealist tiplerdir.

Türinay'a göre, Peyami Safa ile Abdülhak Şinasi Hisar bu anlayışı benimsememiştir. Daha başından beri Peyami Safa kendisini böyle bir çıkmaza girmekten korumuştur. Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanları da söz konusu çizginin dışındadır. Dolayısıyla Abdülhak Şinasi'nin eserlerine gösterilen ilgi, edebiyatın bir araç olarak görülmesi anlayışına karşı duyulan bıkkınlığı yansıtır. Çünkü her iki romancı, roman anlayışını dış gerçekten iç gerçeğe yönelterek insana daha yakından eğilmemizi sağlamışlardır. (Türinay 1995:211-219)

Abdülhak Şinasi Hisar romanda “insan”ı öne çıkarırken “olay”ı önemsizleştirmiştir.¹⁰ Tanzimat Dönemi'nden Abdülhak Şinasi Hisar'a kadarki dönemde yazılan romanlarda “olay” unsuru önemli bir yer tutar. Örneğin Halit Ziya gibi öncü romancılar dahi romanda kişiyi öne çıkarsalar da olayı ihmal etmemişlerdir. Onların romanlarında belli bir olay örgüsü vardır. Olaylar arasında sebep-sonuç ilişkisi kurulur. Ancak Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarında olay örgüsü yoktur. Onun romanlarında sadece kişilerin çizilmesine yardım edecek nitelikte olaycıklar, nükteler hatta fıkralar vardır. Ancak bunlar arasında bağ

üzerinde, kemmiyeti yansıtan tabiat bilimlerinin etkisi yoktur. Bu sayede psikoloji, fizyolojinin pençesine düşmekten kurtulur. (Safa 1990:42-46) Bergson'un sezgiye dayalı felsefe anlayışı roman sanatını da etkilemiştir. Realizm ve natüralizm akımları zamanında akla, pozitif bilimlere, fizyolojiye, dış dünyaya önem veren roman; Bergson'la birlikte “ben”i keşfetmiştir. Böylece, Peyami Safa'nın deyimiyle “sanatçılar şuurunun âmeli zekâdan başka bir şey olmayan kabuğunu kırarak asıl ‘ben’inin derinliklerine iner ve tam bir murakabeye dalarak ruhundan geçen hayat akışının parıltılarıyla varlığın her an değişen gerçeklerini sezer.” (s. 44) Bu felsefe romanda kişi, olay, zaman ve mekân kavramlarına dönük önemli değişikliklere yol açmıştır. Romanda olayın önemi azalmış, kişiler iç dünyalarıyla öne çıkmış, mekân değişen yanlarıyla yansıtılmış, zaman kronolojik bir bütünlük içinde sunulmamıştır. Bütün bu özelliklere Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarında da rastlanır. Handan İnci Elçi'ye göre Bergson felsefesi, zamanı kentsisiz bir süreç olarak görür. Bu anlayışa göre, geçmiş ve gelecek birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Yahya Kemal ile Ahmet Hamdi Tanpınar bu felsefeye uygun şekilde geçmiş zamanı günümüze eklemeyerek eser vermişlerdir. Osmanlı kültürünü de sadece geçmişe ait bir olgu olarak değil yaşanan gün içindeki anlamı ve geleceğe etkisiyle birlikte değerlendirmişlerdir. Handan İnci Elçi, bu noktada Hisar'ın onlardan ayrıldığını söyler. İnci Elçi'ye göre Hisar, duygu, düşünce ve hayat birikimiyle uyuşmayan “hâl” karşısındaki yabancılığını geleceğe de taşıdığı için modern zamanı yok saymıştır. Şimdi ve gelecekle ilgisini kesmiştir. “Cennetim” dediği geçmiş zamanı tam anlamıyla yaşayabilmek için günü bilinçli bir tavırla unutmak istemiştir. (bkz. İnci Elçi 2003a:715) Mustafa Şekip Tunç ise *Fahim Bey ve Biz*'i edebiyatımızda Bergson felsefesini ve Bergson ruhiyatını yansıtan ve kendisine güçlü şekilde duyuran ilk eser olduğunu söyler. (bkz. Tunç 1941:2)

¹⁰ Forster'a göre de öyküde veya öyküleyici anlatımda olayın pek bir önemi yoktur. “Öyküyü romanda iç içe bulunduğu daha soylu öteki öğelerden bir cımbızla çekip ayıracak olursak, cımbızın ucunda kıvranan bu upuzun, çiplak zaman şeridinin ilginç bir yönü bulunmayan, çirkin bir şey olduğunu görürüz” (Forster 2001:66). Yani, Abdülhak Şinasi Hisar'ın “olay” unsuruyla ilgili görüşleri Forster'ın görüşleri ile örtüşmektedir.

kurulmamıştır. Olaylar sebep-sonuç ilişkisiyle birbirine bağlanmamıştır. Bu durum, Abdülhak Şinasi Hisar'ın roman anlayışından kaynaklanmaktadır.¹¹

Abdülhak Şinasi Hisar romanın mekân, zaman gibi unsurlarla sınırlandırılmasına karşı çıkmıştır. Romanın belli kurallara hapsedilmesine razı olmamıştır. Ona göre roman, olaydan çok his, fikir ve şahıslara dayanmalıdır. Zaten yazdığı üç romanda da o, bu yolu denemiştir. Hisar'a göre, sanatçının asıl tekniği "lügaz"dır.¹² Hisar bu yaklaşımıyla sanatı bir dil ürünü olarak değerlendirmiş, başarıyı üsluba bağlamıştır.¹³ (Türinay 1993:165-175)

Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarında zaman da belirgin bir unsur olarak yer almaz. *Fahim Bey ve Biz*'de zaman, kronolojik akış içinde sunulmaz. Anlatma zamanını saptamaya yarayan kimi ipuçları olmakla birlikte anlatıcı romanda hesaplanabilir, düz bir zaman şeridinden söz etmez. Anlatıcıya göre zamanın geçişi olaylarla değil de bir hâl olarak içimizde hissedilmekle duyulur. Yani anlatıcı, zamanın geçişini kendi nefsinde duyar. Zamanın geçişini sunmak için de olaylardan yararlanmaz. "Aradan zaman geçti, bir hayli zaman geçti." gibi ifadeleri sıklıkla tekrarlar. Yazar, zamanı dışımızda cereyan eden bir akış değil de içimizde yaşadığımız bir hâl olduğunu vurgulamaya çalışır. Bu hâl; mevsimler, saatler gibi dış faktörlere ihtiyaç duyulmadan idrak edilir. Anlatıcı, olaylar arasındaki bağları kırarak

¹¹ Abdülhak Şinasi Hisar'a göre roman, hikâye, tiyatro gibi türler olayın "tasallutundan" kutulabildiği ölçüde edebî bir değer ifade eder. Tanzimat'tan beri yazılan romanlar olay unsurunun baskınlığından dolayı basit serüvenler durumuna düşmüştür. Hisar'a göre bizim karagöz, meddah, ortaoyunu gibi geleneksel edebiyatımız; edebiliği olayın dışında arar. Zira bu oyunlarda olay oldukça basittir. Sanatçının sanatını göstermesinin bir aracı konumundadır. Türinay'a göre Ahmet Mithat, Hüseyin Rahmi gibi sanatçılar da geleneksel edebiyatımızdan yararlanmışlardır. Ancak onlar gelenekten hareketle yeni bir roman anlayışı geliştirememişlerdir. Hatta meddah tarzını çıkarımdan çıkarmışlardır. Ancak Abdülhak Şinasi Hisar, eski edebiyatımızdaki asıl inceliğin sanatçının "tuluat ile yaptığı işlemlerde" olduğunu savunmuştur. Bu bağlamda o "Keşke, karagöz ve ortaoyunundan geçip gelen bir romanımız olsaydı." demiştir. Öyleyse geleneksel edebiyatımızın ürünleriyle Abdülhak Şinasi'nin ürünleri arasındaki ortaklık; değiştirilmiş, yorumlanmış bir hayatı anlatmalarındadır. Asıl gerçeği hatırlatan fakat ondan tamamen farklı olan bir gerçekliktir bu. Soyutlamayı gündeme getiren bu gerçeklikten mesnevilerde de yararlanılmıştır. Oysa Tanzimat'tan sonra yazılan romanlar, hayatı bire bir yansıtmaya iddiasında olmuştur. (Türinay 1993:165-175)

¹² Lügaz: Manzum bilmece. Lügaz çözüldürse insan, hayvan, eşya veya başka bir mânâ çıkar. Mesela: "Hikmetullah şehrinin bir tânesi / Oğlunun karnında yatar annesi". Bu lügaz çözüldürse cevap olarak "ipek böceği" çıkar.

¹³ Abdülhak Şinasi Hisar, Klébers Haedens'in *Roman Sanatı* adlı kitabına yazdığı önsözde genelde sanat, özelde de roman hakkındaki görüşlerini özetlemiştir. Hisar'a göre sanat, bir ihtiyacın ürünüdür. Bu ihtiyaç, yetenekle ilgilidir. Yazma yeteneği olan sanatçı, yazma ihtiyacını duyunca yazar. Bu kişi romancıysa onun ürünü de roman olur. Hisar'a göre, sanata dışarıdan bir sınır çizilemez, yol gösterilemez. Sanat, hiçbir amacın hizmetine verilemez, hiçbir amaca hizmetten de men edilemez. Sanat, kendi yolunu arar, bulur, gösterir. Ancak kimi eleştirmenler romanı kendi beğenilerine göre tanımlayarak ona sınırlar çizmektedir. Böylece insanların kafasını karıştırmaktadırlar. Kendi anlayışlarını roman diye sunmaktadırlar. Hisar ise romanı her şeyden önce bir sanat olarak görür. Yaratma yeteneği olan her sanatçı, bir roman formülü bulur ve bunu uygular. Dolayısıyla her roman özgün bir yapıttır. Hisar'a göre romanın en önemsiz unsuru da olaydır. Çünkü roman bir üslup meselesidir. Üslup hariçten takılan bir süs değil, vücudun kendi güzelliğidir. Bu bakımdan roman, dili güzel kullanma sanatıdır. Roman, hayatın temsili ve sentezidir. Romanda bütün sınırlardan kurtulup dilin güzelliklerine ermeye, hayatın hakikatini bulmaya, hayatın şiirine varmaya çalışmak gerekir. Romana sadece derin fikirler değil, duygular ve ilhamlar da verir. Romancı, hissettiklerini söyleyebilen kişidir. (Haedens 1953:3-15)

bu hâli hissettirmeyi amaçlar. (Türinay 1993:238-239) Yazar, aynı anlayışı diğer romanlarında da sürdürmüştür.

Necmettin Türinay 3 Aralık 2009'da *Zaman* gazetesinden Murat İğrek'e verdiği röportajda "Onun İstanbul'u anlatan yazıları olmasaydı, Tanpınar, *Beş Şehir*'i yazmaya kalkışamazdı." der. Türinay'a göre, sahip olduğumuz İstanbul algısının; Yahya Kemal ile eş seviyede ve belki ondan çok, Hisar'a borçlu olduğumuzu çokları bilmemektedir. (İğrek 2009:1-2)

Abdülhak Şinasi Hisar'daki bu güçlü mekân algısı, romanlarına da yansımıştır. Hisar, romanlarında İstanbul'u şiirsel bir üslupla anlatmıştır.

Abdülhak Şinasi Hisar'ın eserleriyle ilgili bütün bu değerlendirmelerin ortak noktasının "insan" ve "mekân" olduğu görülmektedir. Zaten, Abdülhak Şinasi Hisar da *Ulus* gazetesinde yayımlanan "Edebiyatta Roman" adlı yazısında "Romanda esas, vaka değil; şahıs, muhit, cemiyet, hayat, his ve fikirdir." (Hisar 2009b:45) demektedir. Hisar'ın kendisinin de romanda öncelendiği ilk iki unsur "kişi" ve "mekân"dır. Bu durumda Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarında mekân-insan ilişkisi incelenmeye değer bir konudur.

I. BÖLÜM

ABDÜLHAK ŞİNASI HİSAR

1.1. HAYATI

Abdülhak Şinasi Hisar, Mahmut Celalettin Bey ile Emine Neyyir Hanım'ın ilk çocuğu olarak 14 Mart 1887'de İstanbul'da Rumelihisarı'nın eteklerindeki bir yalıda doğar.¹⁴ Edebiyata meraklı olan ve *Mürüvvet*, *Hazîne-i Evrâk*, *İnsaniyet*, *Cerîde* gibi dergileri çıkaran Mahmut Celalettin Bey, Tanzimat Dönemi'nin yenilikçi sanatçılarından Şinasi ile Abdülhak Hamit'in adlarını birleştirerek oğluna isim olarak koyar. (Uysal 1961:21) Abdülhak Şinasi'den dört yıl sonra, tek kardeşi olan Selim Nüzhet (Gerçek) dünyaya gelir.

Mahmut Celalettin Bey, çıkardığı yayınlar nedeniyle Beyrut'a maarif müdürü olarak sürgün edilir.¹⁵ Abdülhak Şinasi, henüz iki, üç yaşlarındayken babasından ayrılmak zorunda kalır. Babasının boşluğunu annesi, dedeleri¹⁶ Selâhattin Bey ile Ahmet Muhtar Bey ve anneannesi Mihricemal Hanım doldurmaya çalışır. Bu

¹⁴ Abdülhak Şinasi Hisar'ın doğum tarihi, Necmettin Türinay'ın *Abdülhak Şinasi Hisar* adlı eserinde 1887 (Türinay 1993:38), Sermet Sami Uysal'ın *Abdülhak Şinasi Hisar* adlı eserinde ise 1888 (Uysal 1961:20) olarak kaydedilmiştir. Bu çalışmada sanatçının doğum tarihi olarak Necmettin Türinay'ın, resmî kayıtlardan hareketle belirlediği 1887 tarihi esas alınmıştır. Abdülhak Şinasi Hisar anne tarafından dedesi olan Ahmet Muhtar Bey'in (ö. 1894) Rumelihisarı'ndaki yalısında doğmuştur. (Yalçın ed. 2003:497)

¹⁵ Abdülhak Şinasi Hisar; Ankara Radyosu adına 1962'de kendisiyle röportaj yapan Erdal Öz ve Muazzez Menemencioglu'na o zamanlar Osmanlı toprakları içinde olan Beyrut'a gittiğini söyler. (bkz. Hisar 2009b:252) Orhan Okay ile Şerif Aktaş da onun Beyrut'a gittiğinden söz eder. (bkz. Okay ve Aktaş haz. 2004:387)

¹⁶ Abdülhak Şinasi Hisar'ın gerek baba gerekse anne tarafından dedeleri, Osmanlı bürokrasisinin ve askeriye sınıfının seçkin mevkilerinde bulunmuş, hâl ve vakitleri yerinde, kültürlü, devrin imkân verdiği kadar alafrağa ve alaturka yaşayışı birleştirmiş insanlardır. Hisar'ın baba tarafından dedesi Selâhattin Bey, zamanın en önemli belediye teşkilatı olan Beyoğlu Altıncı Dairesinin müdürüdür. Bu kişi, Abdülhak Şinasi Hisar'ın hatıralarında [ve *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanında] sözünü ettiği Büyükkada'daki köşkün sahibidir. Selâhattin Bey'in babası da İstanbul Şehremini belediye reisi. Hisar'ın "anne tarafı ise Yanya valisi Tepedelenli Ali Paşa sülâlesinden gelir. Tepedelenli'nin torunu ve Hisar'ın annesinin babası Mevlevîdir. (Okay ve Aktaş haz. 2004:387) Abdülhak Şinasi Hisar, Tepedelenli Ali Paşa (ö. 1822) soyundan Emine Neyyir Hanım (ö. 1928) ile ilk edebiyat dergilerinden *Hazine-i Evrak*, *İnsaniyet* ve *Ceride* dergilerinin sahibi, öykücü ve eleştirmen Mahmut Celalettin Bey'in (ö. 1918) oğlu; gazeteci, yazar Selim Nüzhet Gerçek'in kardeşidir. (Yalçın ed. 2003:496)

dönemde annesi ve kardeşiyle Rumelihisarı'ndaki yalıda oturur. Annesi Neyyir Hanım, onları sık sık kayınpederi Selahattin Bey'in yaşadığı Büyükkada'ya götürür. Çocukluğu Büyükkada, Rumelihisarı, Çamlıca ve Bahariye Mevlevîhânesi'nde geçer.¹⁷

1898'de Galatasaray Sultanîsine (Mekteb-i Sultanî) yatılı olarak verilir. Galatasaray Sultanîsinde Tevfik Fikret'ten lisan ve imlâ, Ahmet Hikmet Bey'den ise edebiyat dersleri alır. Bu okulda Farsça dersine Muallim Feyzi Efendi, Arapça dersine Mecit Efendi, Türkçe ve kitabet derslerine Nafi Efendi, Fransızca dersine ise Mösyö d'Hollys girer. Abdülhak Şinasi, özellikle Fransızca dersine ilgi gösterir. Bu ilgi, Fransızcasını ilerletme ve edebiyatla ilgili yeni bilgileri kaynağından öğrenme isteğinden kaynaklanır. (Türinay 1993:52) Galatasaray Sultanîsindeki arkadaşları arasında Hamdullah Suphi, Müfit Ratip, Emin Belîğ, Ahmet Samim, İzzet Melih, Refik Halit, Tahsin Nâhit ve Ahmet Bedî gibi isimler yer almaktadır. Ahmet Haşim ise sınıf arkadaşıdır.

Galatasaray Sultanîsindeyken evine ancak hafta sonlarında ve yaz tatillerinde gidebilir. Babası Beyrut'tan 1903'te döner fakat aile yeniden bir araya gelemez. Babası Pangaltı'da ayrı bir evde yaşamaya başlar. Ancak o, babasıyla ilişkisini koparmaz; onu sık sık ziyaret eder.

1905'te henüz 18 yaşındayken Galatasaray Sultanîsindeki eğitimini yarım bırakarak Fransız kumpanyası Maritime'in bir vapuru ile ailesinden izinsiz olarak Paris'e kaçar.¹⁸ O yıllarda Yahya Kemal¹⁹, Prens Sabahattin, Samipaşazâde Sezâî, Abdullah Cevdet, Abdulhalim Memduh gibi isimler Paris'te bulunmaktadır. Paris'te Yahya Kemal'le dostluk kurar, onun devam ettiği Ecole Libre des Sciences Politiques'e (Serbest Siyasi İlimler Mektebi) kaydolar. Bu okula üç yıl devam eder ancak okulu bitiremez.

¹⁷ Abdülhak Şinasi Hisar'ın ilk çocukluk yılları, Rumelihisarı'ndaki yalı ile Büyükkada'daki köşkte geçmiştir. Hisar, 1894'de annesiyle beraber, babasının maarif müdürlüğü yaptığı Beyrut'a gitmiştir. Tahsili ile ilgili olarak bilinen ilk çalışmaları, burada bir Fransız mürebbiyeden ders almasıyla başlamıştır. Dönüşte mürebbiye de İstanbul'a getirilmiş ve Fransızca derslerine yalıda devam edilmiştir. Bir müddet Rumelihisarı İptidâi Mektebine devam eden Abdülhak Şinasi Hisar, daha sonra Sultanî'ye (Galatasaray Lisesi) verilmiştir. (Okay ve Aktaş haz. 2004:387)

¹⁸ Gerek sanatçının kendi eserlerinde gerekse diğer kaynaklarda Abdülhak Şinasi Hisar'ın Paris'e kaçış sebebiyle ilgili bir bilgi yer almamaktadır.

¹⁹ Yahya Kemal de 1903'te Messagerie Maritime kumpanyasına ait bir gemiyle Fransa'ya kaçmıştır. (bkz. Türinay 1993:56-57)

Paris'te kaldığı yıllarda Jean Moréas, Emile Faquet, Henri de Régnier, Jean Cocteau gibi sanatçıların yanında, hayranı olduğu ve etkisinde kaldığı yazar Maurice Barrés ile de tanışır.²⁰ Paris Öğrenciler Birliği'ne üye olur, çıkaracakları *L'A* dergisine yazı yazmasını istemek için arkadaşlarıyla Anatole France'ı ziyaret eder. Siyasal etkinliklere ciddi bir yönelimi olmamakla birlikte, Sultan II. Abdülhamit muhalifi olan Jön Türkler'in 1907'de Paris'te ikincisini düzenledikleri kongreye katılır.²¹ Paris'te kaldığı yıllarda *Prens Sabahattin*'in fikirlerinden etkilenir. Onun yakın çevresinde yer alan Doktor Nihat Reşat'la Fransa'da başlayan arkadaşlığı Türkiye'ye döndüğünde de devam eder.

II. Meşrutiyet'ten sonra belli bir sanat zevki kazanmış ve Fransızcasını iyice iletmiş bir aydın olarak İstanbul'a döner.²² Rumelihisarı'ndaki yalıda annesi Neyyir Hanım ve kardeşi Selim Nüzhet'le yaşamaya başlar. Bu dönemde, Galatasaray Sultanîsinden eski arkadaşlarıyla bir araya gelir, zamanın önde gelen edebiyatçılarıyla tanışır. Eski arkadaşları onun Fransa anılarını ilgiyle dinler, bu sohbetlere Yakup Kadri de katılır. Bu dönemde İttihat ve Terakki'ye soğuk bakar, Türk Ocağı'na²³ ise yakın durur.

²⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, 1950'de *Yücel*'de yayımlanan "Jean Moréas ve Yahya Kemal" adlı yazısında bu tanışmadan şöyle söz eder: "1903'te Yahya Kemal ve 1905'te ben, Paris'e gittiğimiz zaman Quartier Latin'de, her gün tesadüf ettiğimiz maruf bir şairle nihayet tanışmıştık. Bu şair aslen Yunanlı ve soy adı Padiamontopulos olan orta yaşlı birisiydi ki, o da gençliğinde Paris'e gelince bu şehre âşık olmuş, buradan ayrılamayacağını anlamış ve burada Fransızca şiirler yazmak kararıyla, Fransızların tebessüm etmeden bir türlü söyleyemeyecekleri ismini Jean Moréas'a tahvil etmişti" (Hisar 2009b:98).

²¹ Abdülhak Şinasi Hisar, Paris'te *Prens Sabahattin*, Dr. Nihat Reşat (Belger) ve Ahmet Rıza'yla birlikte Jön Türklerin siyasi ve fikri faaliyetlerine katılmıştır. (Yalçın ed. 2003:497)

²² Kaynaklarda Abdülhak Şinasi Hisar'ın Paris'ten İstanbul'a döndüğü tarihle ilgili farklı ve tutarsız bilgiler yer almaktadır. Necmettin Türinay, incelediği belgelerden hareketle bu dönüşün 31 Mart Olayı'na (13 Nisan 1909) yakın bir zamanda gerçekleştiğini belirtmektedir. (bkz. Türinay 1993:62)

²³ Türk Ocağı resmen 25 Mart 1912'de kurulmuştur. Fakat onun kuruluşuna ilişkin çalışmalar 1911 yılında başlayıp gelişmiştir. Bir gençlik girişiminin somutlaştırdığı bir oluşumdur. Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra Osmanlı ülkesinde baş gösteren ayrılıkçı düşünceler, 1908'de ikinci Meşrutiyet'in ilanından sonra devletin parçalamasının önüne geçmek için Osmanlıcılık ve İslamcılık gibi akımlar geliştirilip uygulamaya konmuş fakat bunların millî birliği ve ülke bütünlüğünü korumaya yetmeyeceği kısa zamanda anlaşılmıştı. Bir yandan hekimlik öğrenimi görürken bir yandan da yurt ve millet sorunları ile ilgilenen 190 Askeri Tıbbiye öğrencisi, bu sorunların çözümü ile uğraşacak bir "gönüllüler kurulu" oluşturulmasına yönelik görüş alışverişi yapmak için bir toplantı düzenleme girişiminde bulundu. 24 Mayıs 1911'de başta dönemin ünlü Türkçüleri olmak üzere, birçok tanınmış şair, edip, bilim ve düşünce adamına mektuplar yazdılar ve 21 kişilik de bir girişimciler kurulu oluşturdular. Bu topluluğun Dr. Fuat Sabit (Ağacık) başkanlığındaki üyeleri ile ünlü Türkçülerden Mehmet Emin (Yurdakul), Akçuraoğlu Yusuf, M. Ali Tevfik (Yükselen), Emin Bülent (Serdaroğlu) ve Ağaoğlu Ahmet Beylerin katıldığı bir toplantı yapıldı. Türkçülük düşüncesini yayacak ve yaşatacak bir derneğin kurulması ve adının da "Türk Ocağı" olması, 3 Temmuz 1911'de yapılan bu toplantıda kararlaştırıldı. Bu toplantının yapıldığı tarih, bu yüzden Türk Ocağı'nın "fili" kuruluş tarihi de sayılır. Derneğin "Esas Nizamname"sinin ve çalışma programının hazırlanması oldukça zaman alır ve gerekli işlemler tamamlanarak Türk Ocağı'nın 25 Mart 1912'de faaliyete geçmesi sağlanır. Derneğin kurucusu olarak Mehmet Emin (Yurdakul), Ahmed Ferit (Tek), Ağaoğlu Ahmet ve Askeri Tıbbiyelelileri temsilen Fuat Sabit (Ağacık) Beylerin adı geçer. 1912'de yayımlanan Türk Ocağı Esas Nizamnamesi'ne göre, ocağın amacı, "Akvam-ı İslamiyenin bir rükn-i mühimmi olan Türklerin millî terbiye ve ilmî, içtimai, iktisadi seviyelerinin terakki ve i'lasıyla Türk ırk ve dilinin kemaline çalışmak"tı. Dernek, amacını gerçekleştirmek için "Türk Ocağı adı ile kulüpler açarak dersler, konferanslar, müsamereler tertip, kitaplar ve risaleler neşir edecek, mektepler açmaya çalışacak"tı. Türk Ocağı'nın amacına ulaşmaya çalışırken "sırf millî ve

İş tercihinde Prens Sabahattin'in "teşebbüs-i şahsî" olarak bilinen görüşü belirleyici olur. (Türinay 1993:68) Ekonomik alanda özel teşebbüsü önemseyen bu anlayışın etkisiyle 1909'da, Fransız bir iş adamı olan Baron de Lormais'nin şirketinde çalışmaya başlar. İstanbul'da bazı inşaatların ihalesini alan bu şirkette 1913'e kadar çalışır. II. Meşrutiyet'ten sonra devlet üzerinde Almanya'nın etkisi artar. Alman sermayedarları Osmanlı'nın çeşitli bölgelerinde yatırım yapmaya başlar. Bunlardan biri de Hugo Stinnes'in maden şirketidir. Hisar, Kozlu-Kilimli-Kandilli madenlerini işletme hakkına sahip olan bu şirkete 1913'te girer. Birinci Dünya Savaşı boyunca bu şirkette kâtiplik yapar. 1920'de söz konusu bölge Fransızların işgaline uğrayınca Almanlar ülkeden ayrılır. O da işi bırakmak zorunda kalır. Bunun üzerine Osmanlı Bankası'nda mütercim olarak işe girer. Bu işte Mütareke yılları boyunca çalışır. 1918'de babası Mahmut Celalettin Bey'i kaybeder.

Bu yıllarda Türk Ocağı, Abdülhak Şinasi'nin arkadaşlarıyla toplandıkları bir kültür merkezi olur. Ancak onun temel siyasal görüşleri Paris'te kaldığı dönemde edindiği çevrenin etkisiyle şekillenir. Mizacı siyasete yatkın olmadığı hâlde Fransa'da kurduğu dostlukların etkisiyle 1919'da Millî Ahrâr Fırkası'nın kurucuları arasında yer alır.²⁴ (Türinay 1993:72-73) Prens Sabahattin'in "teşebbüs-i şahsî" ve "adem-i merkeziyet" fikirleri doğrultusunda kurulan bu parti, daha sonraları Millî Mücadele'yi destekler. Anadolu'daki hareketin başarıya ulaşması üzerine bu parti kendini fesheder. Partinin kimi üyeleri birinci Büyük Millet Meclisi'nde vekil olarak görev yapar.

içtimai bir vaziyette" kalacağı belirtilmekte, "Asla siyaset ile uğraşmayacak ve hiçbir vakit siyasi fırkalara hadim bulunmayacaktır" denmekteydi. (Sefercioğlu 2011)

²⁴ Taha Toros, *Mâzi Cenneti* adlı eserinde onun mizacıyla ilgili şunları anlatır: "Abdülhak Şinasi Hisar, dâimâ ciddi görünümü idi. Yakın tanımayanlara, soğuk, kibirli, aristokrat, hattâ kendini beğenmiş bir izlenim verirdi. Çekingen, inziva ve sükûnet içerisindeki yaşantısı ile içine kapanık bir kişiliği vardı. Onun ciddiyetini, tutumunu çok kişi yorumlayamaz veya hazmedemezdi. Onun bu hareketlerini nezâket kurallarına aykırı ve yapmacık sananlar olurdu. Oysa, yaratılışı, günlük yaşantısı böyleydi. Hiç kimse ile senli benli, hele lâübalî olmazdı. Kimseye, 'Bey' veya 'Beyefendi'siz hitap etmezdi. Hattâ küçük kardeşi Selim Nüzhet'e bile 'Selim Bey' derdi! Genellikle dedikodudan nefret eder, hele seviyesiz kelimeler kullanmazdı. Nezaket ve görgü kurallarının, eski İstanbul geleneğinin üstün bir savunucusuydu" (akt. Lekesiz 1998:98-99). Abdülhak Şinasi Hisar, 1957'de *Türk Yurdu*'nda "Kitaplar: Osmanlı İmparatorluğunda İnkılap Hareketleri ve Millî Mücadele" adıyla yaymlanan yazısında "teşebbüs-i şahsî" düşüncesiyle ilgili açıklamalar yapar. Hisar, Ahmet Bedevi Kuran'ın *Osmanlı İmparatorluğu'nda İnkılap Hareketleri ve Millî Mücadele* adlı eserini okurken kitabın 335. sayfasında "Teşebbüs-i Şahsî" ve "Adem-i Merkeziyet Cemiyeti'nin kuruluşunu" anlatan sayfaların "rikkatine dokunduğunu" söyler. Hisar, "Ben daha dün, yahut evvelki günkü bir münakaşa içinde kalmışım gibi, dinlediğim sözleri, verdiğim cevapları hatırlıyordum." der. Hisar, "adem-i merkeziyet" sözünün İmparatorluk zamanında dağılmayı çağırıştırdığını oysa bu sözle her şeyin merkezden yönetilmeye çalışılmasının yanlış olduğunun anlatılmaya çalışıldığını açıklama gereği duyar. (bkz. Hisar 2009b:219) Necmettin Türnay'a göre Hisar, ilk defa bu yazısında "meslek-i içtimaiyecilere" yakınlığını açıklamıştır. Hisar, bir temkin insanıdır. Türinay'ın belirttiğine göre bütün temkinine rağmen Hisar, Prens Sabahattin'in fikirleri doğrultusunda kurulan Millî Ahrâr Fırkası'nın kurucu üyeleri arasında yer almıştır. (bkz. Hisar 2009b:219-220)

1922’de Rumelihisarı’ndaki yalıda yangın çıkar. Yangında yalıyla birlikte Abdülhak Şinasi’nin kitapları ve Galatasaray yıllarından beri tuttuğu notları da kül olur. O da annesi ve kardeşiyle Nişantaşı’na taşınır.

1924’te Reji²⁵ olarak bilinen Fransız şirketinin tercüme kalemine girer. Tütün ticareti konusunda ayrıcalıklara sahip olan bu özel şirkete girmesinde Abdurrahman Şeref Bey’in katkısı olur. Abdurrahman Şeref Bey, Galatasaray Sultanîsinin müdürlüğünü yaptığı yıllarda tanıdığı pek çok öğrencisinin bu şirkete girmesine aracılık etmiştir. Reji, 1925’te devlet tarafından kamulaştırılınca Abdülhak Şinasi de devlet memuru olur.

1928’de, çok sevdiği annesi Neyyir Hanım’ı kaybeder. Artık kendisini İstanbul’a bağlayan hiçbir şey kalmayınca Hamdullah Suphi’nin yıllardır yinelediği daveti kabul ederek 1931’de Ankara’ya gider. Ankara’da Balkan Birliği’nde kâtip olarak işe başlar. Evkat Apartmanı’na yerleşir. Balkan Birliği’nde çalışırken Dışişleri Bakanı Hasan Saka’nın gözüne girer. Balkan Birliği feshedilince Hasan Saka tarafından 1936’da Dışişleri Bakanlığı’na müşavir olarak alınır. Montreux (Montrö) Boğazlar Sözleşmesi’nin uygulanmasını takip eden dairede çalışır.

1945’te, kardeşi Selim Nüzhet Gerçek’i kaybeder. Aynı yıl, Milletlerarası Barış Konferansı’na katılmak amacıyla Amerika’ya gider. Ankara’ya döndüğünde rahatsızlanır. Tansiyonu yüksek olduğu gerekçesiyle doktorları ona başkentten ayrılmasını önerir. Bu nedenle 1948’de müşavirlikten ayrılıp İstanbul’a döner.

Hisar, İstanbul’da Gümüşsuyu’nda pencerelerinden Boğaz’ın görüldüğü bir apartmana yerleşir. Bu dönemde, Şükûfe Nihal Başar’ın evinde yapılan toplantılara katılır. Söz konusu toplantılara katılanlar arasında Halide Edip Adıvar, Refik Halit Karay, Cemal Kutay gibi dönemin ünlü kalemleri de yer alır.

1948’den sonra kendini tamamen yazmaya verir. Kimi kuruluşlarda kurucu üye veya üye olarak yer alır. Bu kuruluşlar arasında Fransız Kültür Cemiyeti, Pierre Loti Dostları Cemiyeti, Türk Edebiyatçılar Birliği, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul Enstitüsü, Yahya Kemal Enstitüsü bulunmaktadır. 1954’te *Türk Yurdu* dergisinin

²⁵ Memalik-i Şahane Duhanları Müşterekül Menfaa Reji Şirketi. Osmanlı Devleti, Düyun-u Umumiyeve üç bankacılık gurubu (Die Österreichische Kreditanstalt-Viyana, Banker S. Bleichröder-Berlin ve Bank-ı Osmani-i Şahane-İstanbul) arasındaki görüşmeler sonucunda 27 Mayıs 1883 tarihli sözleşmeyle yabancı sermaye ile kurulan tütün ticareti tekel ayrıcalıkları olan bir özel kâr ortaklığı şirkettir. (1883-1925). (Diğer isimleri: Fr. Société de la Régie Cointeressée des Tabacs de l’Empire Ottoman, Osm. Müşterekü’l Menfaa İhîsarı Duhanı Devlet-i Aliye-i Osmaniye). Kısaca “Reji”. (bkz. tr.wikipedia.org)

genel yayın müdürlüğünü üstlenir. Galatasaray Sultanîsinden arkadaşı olan Hamdullah Suphi Tanrıöver'in başkanlığını yaptığı Türk Ocakları tarafından çıkarılan bu dergi, 1957'de yayın merkezini İstanbul'dan Ankara'ya taşıma kararı alır. Bu nedenle dergideki görevi 1957'de sona erer. Kendisine 19 Mayıs 1960'ta Merkez Bankası'nın İstanbul şubesinde görev verilir. Başmütercim olarak başladığı bu işte ömrünün sonuna kadar çalışır.²⁶

Ömrü boyunca hiç evlenmeyen²⁷ Abdülhak Şinasi Hisar'ın son yılları, yaşlılıktan kaynaklanan sorunlarla, hastalıklarla ve biraz da geçim sıkıntısıyla geçer.²⁸ (Türinay 1993:85) 1963'te Cihangir'deki evinde geçirdiği beyin kanaması sonucu hayata veda eder. Sanatçının kabri Merkezefendi Mezarlığı'ndadır.

1.2. EDEBÎ KİŞİLİĞİ

Abdülhak Şinasi Hisar, edebiyata uzak olmayan bir ailede dünyaya gelir. Babası çıkardığı dergiler sayesinde Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit gibi sanatçılarla çok iyi arkadaşlık kurar; Tanzimat sanatçılarından Şinasi'yi çok sever. Edebiyat, yaşadıkları yalıda sıkça konuşulan konular arasındadır. Dolayısıyla onun edebiyata olan ilgisi çocukluk döneminde başlar.²⁹ Ancak o,

²⁶ Hisar bütün bu memuriyet hayatı boyunca emeklilik hakkını kazanamamıştır. (Okay ve Aktaş haz. 2004:388)

²⁷ Abdülhak Şinasi Hisar "Hiç evlenmemekle övünürdü; 'Evlenseydim de oğlum komünist, kızım aktrist mi olsaydı?' sözü ünlüdür" (Yalçın ed. 2003:497).

²⁸ Abdülhak Şinasi Hisar biraz da yalnız biridir. Onun bu özelliği, kişiliğinden kaynaklanır. Tarık Toros, *Mâzi Cenneti* adlı eserinde bu konudan şöyle söz eder: "Abdülhak Şinasi Hisar, uygar bir kişinin bütün niteliklerini taşırdı. Temiz bir şark çocukluğu içerisinde, batılılığı kucaklamıştı. Bu, onun, belirgin özelliklerinden biriydi. Abdülhak Şinasi Hisar, son yıllarında, yeni kimselerle tanışmaktan âdetâ 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 derinliğine inebilen gizli bir sihir, sanki bilinmeyen bir anten vardı" (akt. Lekesiz 1998:99).

²⁹ Abdülhak Şinasi'nin gerek doğduğu ev olan Rumelihisarı'ndaki yalı gerekse büyükbabasının Ada'daki köşkü, devrin Doğulu ve Batılı yaşama tarzlarını bir arada barındıran tipik bir Tanzimat Osmanlısı örfünü yansıtır. Abdülhak Şinasi bu evlerde ve oldukça iyi şartlar altında yetişmiştir. Ailenin kadınlarının da erkekleri kadar okumaya, yazmaya, şiire, musikiye düşkün olmaları, Abdülhak Şinasi'nin, daha küçük yaşlardan itibaren entelektüel bir çevrede bulunmasını sağlar. Şâir Nigâr Hanım, Recaizade Ekrem Bey, Abdülhak Hamit, Namık Kemal sık sık görüşülen, toplantılar yapılan hatta çoğu komşu olan sanatçılardan bazılarıdır. Anne tarafında Mevlevîlerin bulunması, ailenin kadın-erkek sık sık Bahâriye Mevlevîhânesi'ne gitmelerine vesile olur. Eyüp'te bulunan Bahariye tekkesinin şeyhi Hüseyin Fahrettin Dede, Türkçe ve Farsça şiirleri olan gönül ehli bir insandır. Veled Çelebi (İzbudak) ve Encümen-i Şuarâ şairlerinden Yenişehirli Avni Bey aynı tekkenin müdâvimlerindedir. Abdülhak Şinasi'nin babası Celâlettin Bey, Mekteb-i Sultanî (Galatasaray Lisesi) mezunu, Paris'te tahsil görmüş, yurda dönüşünde *Hazine-i Evrak* gibi devrin kalburüstü şair ve edebiyatçıların bir araya getiren bir dergi çıkarmış, ayrıca *İnsaniyet* adıyla kadınlara mahsus başka bir dergi yayınlamış bir kişidir. Celâlettin Bey, Meşrutiyet'ten sonra *Ceride* adlı bir dergi daha çıkarmıştır. Abdülhak Şinasi Hisar böyle bir çevrede doğar, çocukluk ve gençlik yılları, sanatçı ruhlu bir insan için hazır bir kültür çevresi oluşturan bu aydın insanlar arasında geçer. Babası ona İbrahim Şinasi Efendi ile Abdülhak Hâmid'in isimlerini vermiştir. (Okay ve Aktaş haz. 2004:388) Osmanlı son döneminin ünlü kadın şairlerinden Nigâr Binti Osman'ın düzenlediği edebî toplantılar ve tartışmalar Hisar üzerinde büyük etki yaratmıştır. Bu ortam, ilk çocukluk yıllarından itibaren

kendisine ismi verilen Şinasi'den yazılarında hiç söz etmez. Abdülhak Hamit'ten ise çokça bahseder, romanlarında bile şiirlerinden alıntı yapar hatta onun Nobel'e layık olduğunu iddia eder. Buna rağmen onun sanatından etkilenmez.³⁰ Abdülhak Şinasi'nin üzerinde babasının sanatsal açıdan olmasa da düşünce planında büyük etkisi olur. Babası didaktik üsluba dayalı bir sanat anlayışını benimsemiştir. Rasyonalisttir ve dine soğuk bakar. Fakat annesi, Bahariye Mevlevîhânesi'nin müdavimlerindedir. Abdülhak Şinasi de çocukluğunda annesiyle buraya sıkça gider. Orada Veled Çelebi, Yenişehirli Avni gibi edebiyat dünyasının tanınmış isimleriyle karşılaşır. Ruhunun beslenme kaynağı olan bu mekân onda derin izler bırakır. Örneğin, sanatçıdaki musiki sevgisi, ona Bahariye Mevlevîhanesi'nden kalan bir miras olmalıdır.

Abdülhak Şinasi Hisar, Galatasaray Sultanîsinde Fransız kültürüyle tanışır. Artık, aklını besleme zamanıdır. Dördüncü sınıftayken ilgisi edebiyata yoğunlaşır.³¹ Takip ettiği *Servet-i Fünûn*'da çıkan mensur şiirlerin etkisiyle "Martılar" adlı bir mensur şiir yazar. Mensur şiir tarzı, onun üslubunun şekillenmesinde etkili olur. Galatasaray'da edindiği kültür ile *Servet-i Fünûn*'da okudukları örtüşmektedir. Bu dergide kalem oynatan Halit Ziya, Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin en beğendiği sanatçılar arasındadır. Fikret'in din ve medeniyetle ilgili fikirlerinin etkisinde kalır. Ancak en sevdiği şair, Cenap Şahabettin'dir. Çünkü Cenap'ı daha lirik bulur. Bu dönemde Fransa'da natüralistlerin modası yavaş yavaş geçmektedir. Onun ve arkadaşlarının en sevdikleri romancı Paul Bourget olmaya başlar. Abdülhak Şinasi açısından bu sevgi ve ilgide kendi iç dünyasının etkisi de söz konusudur. Çünkü ilk gençlik döneminde aile bireylerine ve büyüklere karşı ortaya çıkan güvensizlikler onu bir arayışa iter. Bu durumdayken kitaplara sığınır. İlk başlarda ruhsal bir tatmin

Hisar'ın ilgisini edebiyata yönlendirmiştir. Hisar'ın kardeşi Selim Nüzhet Gerçek de bu edebî çevrelerde büyüyerek yaşamı boyunca edebiyattan uzaklaşmamış, Türk tiyatrosu, matbaacılık ve gazetecilik üzerine yaptılar vermiştir. (Ramiç 2002:1)

³⁰ Abdülhak Şinasi Hisar da 1952'de *Varlık*'ta imzasız olarak yayımlanan bir röportaja verdiği cevapta bu konuya değinir: "Diyebilirim ki edebiyata duyduğum alaka, ilk çocukluk yazılarımdan daha evvel başlamıştır. Ailem erkânı bana isim olarak, iki şairin isimlerini vermişlerdi. Fakat bu tesir altında kaldığımı söyleyemem" (Hisar 2009b:115).

³¹ Hisar'ın Galatasaray Sultanîsi'nde devrin şair ve yazarları, Hisar'ın hocası olur. Acem Feyzi Efendi, Nâfi Efendi, Zihni Efendi bunlardan bazılarıdır. Hocaları arasında Tevfik Fikret, Ahmet Hikmet, Abdurrahman Şeref gibi şöhretli şair, yazar ve tarihçiler de vardır. Diğer taraftan Fransız hocalar da ona, pek de yabancı olmadığı Batı kültürünün kapılarını açar. Abdülhak Şinasi'nin sınıf arkadaşları, onun bu yıllarda sürekli Fransızca veya Türkçe kitaplar okuduğunu söyler. Bu arkadaşlarından bazıları yazı hayatına atılmış ve edebiyatımızın önemli kişilikleri arasına girmiş olan Ahmet Haşim, Hamdullah Suphi, İzzet Melih, Müfit Ratip, Tahsin Nâhit, Emin Bülend, Refik Hâlit gibi isimlerdir. Hisar bu arkadaşlarıyla sınıfta, bahçede, yatakhane sanat ve edebiyat konuları üzerine sohbet eder ve tartışır. (Okay ve Aktaş haz. 2004:388) Abdülhak Şinasi Hisar, 1952'de *Varlık*'ta imzasız olarak yayımlanan bir röportaja verdiği cevapta bu konuya da değinir. Galatasaray yıllarında Fransızca, Farsça, kitabet, edebiyat gibi derslerde çok başarılı olduğunu söyler. Hatta hocaları istemediği hâlde Tevfik Fikret'in *Rûbab-ı Şikeste*'sini ezberlediğini anlatır. (bkz. Hisar 2009b:116)

aracı olarak gördüğü kitaplar zamanla fikrî arayışlarına kaynaklık eder. Ancak Galatasaray Sultanîsinde aldığı kültürle annesi kanalıyla edindiği kültür çelişmektedir.³² Kitaplardaki düşüncelerle İslami değerlere dayalı geleneksel hayat, bir tezatlık oluşturmaktadır. Zamanla bu tezat, ruhunun beslendiği Doğu değerleriyle aklının beslendiği Batı değerleri arasında çatışmaya dönüşür. Hisar, romanlarında bu çatışmanın psikolojik boyutunu yansıtmaktadır.

Fransa'ya gitmeden önce Paul Bourgét'nin bütün romanlarını okur ve onu en büyük romancı olarak görmeye başlar. Düşünce ve duyguların iç içe olduğu bu romanlardan etkilenir. Galatasaray yıllarında okuduğu diğer bir yazar ise Pierre Loti'dir. Onun üslubunu lirik bulur. Bu okumalar sayesinde insanın iç dünyasına yönelen şiirsel bir üslup arayışına yönelir.

Anne ve babasının ayrılması onu yalıda psikolojik sıkıntıların yanında yarı öksüz bir hayata sürükler. Bu dönemde zamanını Boğaz'ı, akıntıyı, sularda oluşan ışık oyunlarını seyretmekle geçirir. Mevsimlerin doğada meydana getirdiği değişimlere tanıklık eder, bunları an an gözlemler. Doğadaki anlık değişimleri fark etmesi ruh dünyasının yanında, sanat anlayışını da etkiler. Doğada ve eşyada insana ait özellikleri aramaya başlar. Böylece sanat için sanat anlayışını benimser. Açıklamayı değil, sezdirmeyi esas alır.

Paris'e gitmeden önce sanatçıların yoğun olduğu bir çevrede yaşar. Çoğu Galatasaray'dan arkadaşları olan bu çevrede Ahmet Haşim şiirleriyle, Refik Halit mizah yazıları ve hikâyeleriyle, Yakup Kadri ise gazete yazıları ve hikâyeleriyle öne çıkar.

Paris'te³³ Siyasal İlimler Mektebine devam ederken Albert Sorel'in öğrencisi olur. Ondaki tarih dersleri alır. Milliyetçilik fikrinden etkilenir. Ancak Hisar'ın anladığı milliyetçilik Batıcılık ile, Batı medeniyetinin vardığı son noktayı benimsemekle ilgilidir. Bu dönemde Maurice Barrés ile tanışır. Galatasaray yıllarında beğendiği Paul Borgét'nin yerini Maurice Barrés almıştır artık. Barrés'nin psikolojik

³² Galatasaray Lisesi'nin Beyoğlu'nun ortasında bulunması, Hisar'ın, Avrupa kültür ve yaşayışına her bakımdan yakın olan bu semtte, kaliteli Fransız tiyatro gruplarını ve büyük tiyatro eserlerini görmesine için fırsat vermiştir. Bu arada Hisar, hocası Tefik Fikret aracılığıyla Mehmet Rauf ve Cenap Şahabettin'le tanışma ve görüşme imkânını da bulmuştur. (Okay ve Aktaş haz. 2004:388)

³³ Hisar, Paris'e gittiği zaman da daha çok kültür ve sanat çevreleri ilgisini çeker. Aynı yıllar orada bulunan Yahya Kemal'le Türk şiir ve nesri üzerinde uzun uzun tartışır. Hisar özellikle Fransız entelektüellerinin dolup taşıdığı Quartier Latin'de, Saint Michel Bulvarı'ndaki kahvehanelerde bulunur. Devrin şöhretli yazar ve şairleri olan Anatole France, Jean Moreas, Emile Faquet, Henri de Regnier, Jean Cocteau, Maurice Barrés ile tanışır, görüşür. (Okay ve Aktaş haz. 2004:388)

roman anlayışını benimser.³⁴ Anılara sığınma, geçmişin güzelliklerini ifade etme yöntemini örnek alır. Emile Faquet'in, Osmanlı'nın yıkılacağı ve azınlıkların bağımsızlığını ilan edeceği şeklindeki düşünceleri ise onu karamsarlığa iter.

Hisar, Paris'ten önemli bir birikimle döner. Bu dönemde onun çevresinde Tahsin Nâhit, İzzet Melih, Hamdullah Suphi, Emin Bülent vardır. Mütareke yıllarında ise Abdülhak Hamit, Cenap Şahabettin ve Süleyman Nazif'le çok sık bir araya gelir. Bu grup, Tokatlıyan'da her hafta cuma günleri öğleden sonra toplantı yapar.³⁵ Sınıf arkadaşı olan Ahmet Haşim ile Paris'te dost oldukları Yahya Kemal de aynı çevrede yer alır. Fransız kültürüyle yetişen sanatçıların bu dönemde bir araya geldikleri diğer bir mekân ise Löbon'dur.³⁶ Tokatlıyan ve Löbon çevrelerinde toplanan sanatçıların ortak noktası edebiyat olur. Bu grubun çoğu Celâl Nuri'nin *İleri* gazetesinde yazılar yazmaktadır. Bu gazete siyasal görüş açısından İttihatçılara mesafeli durur, Anadolu'da başlayan Millî Mücadele'yi destekler.

Mütareke döneminde edebiyat dünyasına giren Abdülhak Şinasi Hisar'ın bu dönemdeki yazıları şiir ve eleştiri olmak üzere iki tür üstünde yoğunlaşır. İlk şiirlerini 1918'de "Saatler ve Mevsimler" ana başlığıyla yayımlar. Daha sonra bu şiirlerinin kimi dizelerini değiştirir. (Uysal 1961:45) 1921'de ise *Dergâh, Yarın, İleri, Medeniyet* gibi yayınlarda şiirleri çıkar. Bu şiirlerinin çoğunda hece ölçüsünü kullanır ancak kafiye örgüsü bakımından koşma düzeninin dışına taşar. İçerik olarak ise "Hececiler"den ayrı bir yol tutar, kendisini ifade eder. Şiir anlayışı Ahmet Haşim'in görüşleriyle örtüşmektedir.³⁷ Ancak 1921'den sonra şiir yayımlamaz, düzyazıya odaklanır. (Türinay 1993:145-155)

³⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, 1952'de *Varlık*'ta imzasız olarak yayımlanan bir röportajda "Size kimler tesir etmiştir?" şeklinde bir soruya verdiği cevapta Maurice Barrés'ye hayranlığını ifade eder. Hisar bir yazıda o zaman kadar daha adını bilmediği Maurice Barrés'nin bazı cümlelerinin eleştirildiğini görür. Bunun üzerine eleştirilen cümlelere odaklanır. Hisar bu cümlelerden öylesine etkilenir ki onları "harika, mükemmel" bulur ve yazarına yani Barrés'ye hayran olur. Hisar işte bu günü, hayatının "en mühim günlerinden biri" olarak değerlendirir. "Üstat Maurice Barrés, benim ömrümde en çok sevdiğim adam oldu." der. (Hisar 2009b:119)

³⁵ Tarabya'da bulunan Tokatlıyan Oteli (şimdiki adıyla Büyük Tarabya Oteli) ünlü edebiyatçıların haftalık toplantılarını yaptıkları bir mekândır. (bkz. Şimşek 2009) Abdülhak Hamit, Cenap Şahabettin, Süleyman Nazif, Celal Nuri ve Abdülhak Şinasi Tokatlıyan'daki toplantılara sürekli katılanlar arasındadır. Bu toplantılara Samipaşazâde Sezâî, Ali Ekrem, Süleyman Nesib, Fâik Âli, Hüseyin Suad, İsmail Hâmi, Celal Esad, Yusuf Râzi ve Diyarbakırlı İsmail Hakkı da sık sık katılmıştır. (bkz. Türinay 1993:132)

³⁶ Löbon, Beyoğlu'nda Tünel'e doğru giderken sağ tarafta bulunan meşhur bir pastanedir. Burada Galatasaray, Osmanlı Bankası, Düyun-u Umumiye ve Reji gibi kurumlarda Fransız kültürüyle yetişen kişiler toplanır. Süleyman Nazif, İsmail Habip, Mithat Cemal, Faruk Nafiz, Yusuf Ziya, Orhan Seyfi, İzzet Melih, Yahya Kemal ile Ahmet Haşim buranın müdavimleridir. Abdülhak Şinasi de buranın 'duvardaki mozaikler gibi en sabit eşyası' arasında yer alır. Abdülhak Şinasi'de mikrobobob (mikrop korkusu) hastalığı vardır. Bu hastalığı sebebiyle de I. Dünya Savaşı'nda askere alınmaktan kurtulmuştur. (Kısakürek 1999:124-125)

³⁷ Abdülhak Şinasi Hisar'ın sanatı, yazı hayatının ilk yıllarında yazdığı sınırlı sayıdaki şiirlerinin dışında, hemen tamamen nesir alanı içinde kalmıştır. 1918-1921 yılları arasında çıkmış olan on beş kadar şiiri, hece vezninin

İlk düzyazılarını arkadaş çevresinin de yer aldığı *İleri* gazetesinde 1921’de yayımlar.³⁸ Genel olarak eleştiri niteliği taşıyan bu yazılarında “Kitaplarımız” üst başlığını kullanır. Daha sonra, Yahya Kemal’in çıkardığı *Dergâh* dergisi onun yazılarına yer vermeye başlar. “Kitaplar ve Muharrirler” genel başlığında okura sunulan bu yazılar da daha çok, eleştiri niteliklidir. *Dergâh*’taki yazıları daha derinlikli olmakla beraber iki dergideki yazılarında da olgun bir sanat zevki ile sağlam bir üslup dikkati çeker. Fikrî yanı güçlü olan bu yazılarda şiirsel bir üslup göze çarpar. Aynı yıllarda *Yarın* dergisi de onun kabul gördüğü bir başka yayın organı olur. Bu dönemdeki yazılarında bireysel deneyimlerinden ve okuduğu kitaplardan süzülen ince sanat zevki kendini gösterir. Bu yazıların fikrî yönü ise eskiden beri edinilmiş birikimlere dayanır. Mütareke dönemindeki yazılarında yayımlanmış kitaplar, fikir eserleri, romanlar ve şiirler üzerinde değerlendirmeler yapar.

1922’den 1928’e kadar bir suskunluk dönemi geçirir, bu dönemde basın dünyasında görülmez. (Türinay 1993:154) Aynı dönemde büyük ruhsal çalkantılar yaşar. Ruhu ile aklının farklı kaynaklardan beslenmesi hayatında zaman zaman çatışmalara yol açmıştır. Bu çatışma, babasının ölümü sonrasında Mütareke ve Millî Mücadele dönemlerinde bastırılmış gibi görülür. Hatta Hisar, babasının ölümünden sonra dine inanma ihtiyacı hisseder. İnsanı ancak inancın huzura kavuşturacağını düşünür. Milliyetçi olundukça Batı’ya yaklaşılabileceği düşüncesinin tezat oluşturduğunu, Doğu ve Batı medeniyetlerinin farklı olduğunu düşünmeye başlar. Kendi değerlerimize dayalı bir yol bulmak gerektiği düşüncesine varır. Bu dönemde Millî Mücadele kazanılmış, Türk Ocakları kapatılmış, *Kadro* dergisi yayın hayatına başlamıştır. Bu dergide halktan uzak olmakla eleştirilir. Bunun üzerine halkın içine girmeye ve halkın hayatını incelemeye karar verir. Nişantaşı ve Beyoğlu çevresinden

farklı ölçüleri içinde, yerli ve Batılı (sone gibi) şekillerin denendiği küçük nazım parçalarıdır. Şiirimizde Servet-i Fünun’dan beri devam eden günlük küçük hassasiyetlerin, Ahmet Hâşim’le beraber biraz daha “ben”i aşan, biraz daha egzotizme uzanan duyguları Hisar’ın da şiirlerinin temasını oluşturur. Yine Hâşim’in gösterdiği yolda, kapalılık, buruk sızılar, empresyonist renklerle tamamlanan bu şiirlerle Abdülhak Şinasi Hisar, o dönemde şiire bir yenilik getiremeyeceğini anlar. Bu nedenle bu yolu bırakıp kendini tamamen nesir alanına verir. Hisar; yaşlıları olan, biri Sultânî’den, diğeri Paris’ten arkadaşı, Ahmet Hâşim’i ve Yahya Kemal’i aşamayacağına kanaat getirmiş olmalıdır. (Okay ve Aktaş haz. 2004:389) Hisar’ın bütün şiirleri on beş civarındadır ve bunların tamamı 1921 yılının son aylarında yayımlanmıştır. Hisar, mensur şiir tarzının moda olduğu bir devirde bu tarza rağbet etmemiştir. Şiirde başarılı olamayacağı inancıyla mensur şiire değil; şiir kadar dikkatli ve özenli, kendisine özgü bir nesir tarzına yönelmiştir. Gerek romanları gerekse hatıra ve biyografi çalışmaları hep bu sanat nesirini arayışlarının ürünü olmuştur. (s. 391)

³⁸ Hisar’ın ilk düzyazısı Ali Zeki Bey’in *Alev* adlı romanı hakkında bir tanıtım yazısıdır (9 Nisan 1921). (Okay ve Aktaş haz. 2004:388)

çıkarak kenar mahallelere, gecekondu semtlerine gitmeye başlar. Halkı anlamaya çaba gösterir.

Ancak aradan geçen on yıl, onu yeni bir anlayışa götürür. Bu süreçte annesinin ölümünden çok etkilenir. Bütün güzelliklerin bir bir yitirildiğini düşünmeye başlar. Ona göre; giden, geri gelmemektedir. Güzel olan her şey yok olmaktadır. Babasından, Galatasaray Sultanîsinden, Tevfik Fikret'ten, Fransa yıllarından ve kitaplardan edindiği fikirlerle annesi kanalıyla edindiği fikirlerin çatışması bu dönemde onun ruh dünyasında büyük bir kırılmaya yol açar. Bu bağlamda dinden iyice uzaklaşır. Öbür dünya inancı sarsılır.³⁹ “Ölüm” ve “fanilik” düşünceleri onu kışkacına alır.⁴⁰ İnsanın ölüme yaklaştığı her gün hayatın güzelliklerinden uzaklaştığını düşündükçe karamsarlığa kapılır. Ruh dünyasındaki bu huzursuzluk onu anılara sığınmaya iter. Geçmişin güzelliklerine duyduğu özlem onun sanat anlayışını da etkiler. Böylece şiirsel ve ruhsal hazların ifadesine dayanan bir sanat anlayışını benimser. O, aslında çocukluğundaki huzuru özlemektedir. Bu güzellikleri tekrar yaşayabilmek için de kendi içine bir yolculuk yapar. Marcel Proust'ta olduğu gibi her şeyi geçmişte, geçmişin güzelliklerinde arar.⁴¹ Ancak aklına ölüm ve fanilik düşünceleri geldikçe tekrar huzursuzluk yaşar. Çünkü ölümle bütün güzelliklerin yok olacağına inanmaktadır. Böylece yine bir tezdin içine düşer, ümitle ümitsizlik arasında gidip gelir. (Türinay 1993:115-116) Çocukluğuna ait güzellikleri anlatarak ölümden kaçmayı dener. Bundan sonra hep anılarını yazar. Ancak, şiirlerinde de kendisini hissettiren ölüm ve fanilik düşünceleri ömrünün sonuna kadar onun yakasını bırakmayacaktır.

1928'den itibaren yazmaya yeniden başlar. 1930'a kadar az sayıda yazısı yayımlanır. Bu yazılar ağırlıklı olarak eleştiri niteliklidir. 1930'dan sonra ise çok hızlı bir yazma dönemi geçirir. Bu dönem, edebî hayatının en verimli yılları olur. *Milliyet*'te haftalık yazıları çıkar. Eleştiri içerikli bu yazılarda mensur şiire yakın bir deneme üslubu göze çarpar. Bu yazılarda kendi eleştiri anlayışından da söz eder. Ona

³⁹ Necmettin Türinay, Abdülhak Şinasi Hisar'ın öbür dünya ile ilgili kimi şüpheleri olduğunu (bkz. Türinay 1993:96) ancak “Allah” fikrine inandığını (bkz. Türinay 1999:113); Sermet Sami Uysal ise Hisar'ın öbür dünyaya inanmadığını söyler. (bkz. Uysal 1961:43).

⁴⁰ Hisar'ın bütün eserleri sıksıla onlardan “fanilik” ve “ölüm” karşısında duyulan ızdırap damlar. Üç romanında da başkişilerin ölümü anlatılmış, bu temalara odaklanılmıştır. (bkz. Hisar 2011c:119-122, Hisar 2011b:209-223, Hisar 2011a:67)

⁴¹ Abdülhak Şinasi Hisar, 1952'de *Varlık*'ta imzasız olarak yayımlanan bir röportaja “Size kimler tesir etmiştir?” şeklinde bir soruya verdiği cevapta etkilendiği kişiler arasında Barrés'ten sonra Proust'u sayar. Onun uzun cümlelerini, hayatın içinden seçilmiş roman kişilerini, hatıralara dayalı roman anlayışını nazara verir. (bkz. Hisar 2009b:119) Hisar'ın eserlerinde de aynı özellikler öne çıkmaktadır.

göre, bir eleştirmenin her eserden söz etmesi gerekmez. İncelenmeye layık olanlar, çoğunluğun beğendiği eserlerdir. Eleştirmenin görevi, eserin güzelliklerini ortaya çıkarmak, böylece de okurun sanat zevkini yükseltmeye yardımcı olmaktır. Ayrıca eleştirmen, belli bir düzeye sahip olmalıdır. Bu düzeye bilgi ve zevk sahibi olmakla ulaşılabilir. Doğruyu ortaya çıkarmak cesaretin yanında olgunluk ve deneyim de gerektirir. Bu yazılarında daha çok, yayımlanmış kitaplar, romanlar ve şiirler üzerinde öznel değerlendirmeler yapmıştır.

Bu dönemde ayrıca *Türk Yurdu*, *Varlık*, *Muhit*, *Ağaç*, *İstanbul*, *Yeni İstanbul*, *Hâkimiyet-i Millîye (Ulus)*⁴², *Ülkü*, *Dünya* gibi yayınlarda yazıları çıkar. Bu yazılarında eski edebiyatçılarla ilgili anılarından söz eder. Eleştiri niteliğindeki yazılarında ise dönemin öne çıkan yerli ve yabancı sanatçıları ele alır. *Fahim Bey ve Biz* romanını yayımlayınca kadar edebiyat dünyasında eleştirmen olarak görülür.⁴³

Annesinin ölümünden sonra yazmaya başladığı anılarında özellikle çocukluk ve gençlik dönemlerini yansıtır. Portre niteliğindeki bu anılarda tanıdığı, sevdiği, etkisinde kaldığı şair ve yazarları konu edinir. Bunu yaparken didaktik bir üslup benimsemez, izlenimlerine yer verir. Onun eleştiri anlayışını da yansıtan bu anılar objektiflikten uzaktır. Anılarını yazmayı ölünceye kadar sürdürür. “Ediplerimize Dair Hatıralar” dizisini *Hâkimiyet-i Millîye* gazetesinde yayımlar. “Geçmiş Zaman Edipleri” adlı anılarını da dizi şeklinde kaleme alır.

Boğaziçi ile ilgili anıları ise hem içerik hem de üslup açısından diğerlerinden farklıdır. Bunlar geçmiş zamanın sonradan hatırlanmasına dayanır. Bu yazılarında genellikle çocukluğunun güzel günlerini, aile çevresini, köşk / konak ve yalılarda yaşayanları anlatır. Bunlar yazıldıkları zamandan uzak geçmişe yönelik iç seyahatin ürünüdür. Edebiyat tarihine ait unsurlardan çok, sanatsal metin özelliklerini taşır. Özlemi duyulan güzellikleri yansıtır. Gelenekten beslenerek kaleme aldığı bu yazılarında divan edebiyatında örneklerine rastlandığı gibi gerçekleri ve kişileri soyutlayarak, idealize ederek ele alır. Bu anlayışı yansıtan yazılarının ilkine 1934’te

⁴² *Hakimiyet-i Millîye* ilk olarak 10 Ocak 1920’de Mustafa Kemal (Atatürk) tarafından Ankara’da yayımlanmış bir gazetedir. *İrade-i Millîye*’nin devamı olarak kurulmuştur. Bir süre sonra *İrade-i Millîye* ile birleştirilmiştir. Adı daha sonra *Ulus* şeklinde değiştirilmiştir. Gazetenin o dönemdeki başyazarı Falih Rıfkı Atay’dır. (bkz. tr.wikipedia.org)

⁴³ Abdülhak Şinasi Hisar mükemmeliyetçiliği, hayatı yalnızca edebiyattan ibaret görmesi, Fransız yazarlarını örnek alışı ve Yakup Kadri’nin anılarında sözünü ettiği “tenkide uğrama korkusu” nedeniyle kendi edebî kişiliğini yansıtan yapıtlarını ancak 1940’tan sonra yayımlamıştır. (Yalçın ed. 2003:497)

“Madalyonlar” adını verir. Daha sonra “Gölgeler ve Piyano Sesleri” adlı yazı dizilerini kaleme alır. 1935’te *Varlık*’ta “Su Üstüne Nakışlar” dizisini yayımlar. Yine aynı yıllarda başladığı “Geçmiş Zaman” yazı dizisini 1936’da da sürdürür. “Boğaziçi Mehtapları” dizisi ise *Varlık*’ta bir kitap planıyla çıkar.⁴⁴

Sanatçı, ilk romanı olan *Fahim Bey ve Biz*’i 1941’de yayımlar. Bu eserinde roman sanatına kendi döneminin egemen anlayışına muhalif bir noktadan bakar. Ona göre roman, yazarın yazma gereksiniminin bir ürünüdür.⁴⁵ Roman, hikâye ve tiyatro gibi türler olay ögesinin bağlayıcılığından kurtulduğu ölçüde sanatsal bir değer taşır.⁴⁶ Oysa Tanzimat’tan beri bu türlerde olaya önem verilmiş, romanlarda olay anlatımı basit serüvenler derecesine düşürülmüştür. Halbuki bizim asıl edebiyatımızda olay anlatımı önemsenmez. Merakı canlı tutan, entrikalarla süslenen olaylar görülmez. Edebîlik, olayın dışında aranır. Bunun en yalın örnekleri Karagöz, Meddah, Ortaoyunu gibi geleneksel türlerimizdir. Bu türlerde olay çok basittir ve sanatçının sanatını ortaya koyması için bir araç konumundadır; sanat, üsluba dayanır; dille ilgilidir. Hisar bu görüşlerini romanlarına da yansıtmıştır. Onun romanları da gücünü olay anlatımından almaz. Hayatı olduğu gibi yansıtmaz. O, romanlarında gerçeği kendine göre değiştirir ve yorumlar. Böylece soyutlama yapar. Divan edebiyatı geleneği de bu soyutlamaya dayanır. Hisar, roman hakkındaki bu

⁴⁴ Abdülhak Şinasi Hisar’ın nesir yazıları üç kategoride toplanabilir: Romanlar, hayat hikâyeleri (Haşim, Yahya Kemal ve Piyer Loti hakkında) ve hatıralar. Bu üç kategoriyi de hatıra türü etrafında çerçevelemek mümkündür. Abdülhak Şinasi, tamamlayarak yayımladığı ve tamamlamayı düşündüğü hâlde dergilerde makaleler hâlinde kalan monografilerinde tam bir hatıra yazarıdır. Zengin bir hatıra albümü hâline getirdiği *Pierre Loti, Ahmet Haşim, Yahya Kemal*; dağınık yazılar hâlinde kalmış olan *Nigâr Hanım, Süleyman Nazif, Halit Ziya, Abdülhak Hâmit, Ahmet Hikmet* objektif bir hayat hikâyesinden çok, kişisel izlenimlere dayanan birer hatıra koleksiyonudur. Doğrudan doğruya Abdülhak Şinasi’nin hatıraları olarak değerlendirilen *Boğaziçi Mehtapları, Boğaziçi Yalıları, Geçmiş Zaman Köşkları* ise tamamen kişisel yakınlıkları, gözlemleri ve duyarlılıkları yansıtır. (Okay ve Aktaş haz. 2004:289-290)

⁴⁵ Abdülhak Şinasi Hisar kendisiyle yapılan röportajların hemen hepsinde güzel sanatları, sanatçının bir yazma ihtiyacı olarak değerlendirmiştir. Hisar, 5 Eylül 1943’te *Ulus* gazetesinin Suut Kemal Yetkin tarafından yönetilen güzel sanatlar sayfasının özel sayısında da benzer görüşlerini tekrarlar. Hisar’a göre, başkalarının besteci veya ressam olma yeteneğiyle doğdukları için müzikle ve resimle uğraşması gibi, yazarlar da yazma ihtiyacıyla doğdukları için yazarlar. (bkz. Hisar 2009b:39) Bu durumda Hisar, yazma yeteneğinin doğuştan geldiğini savunmaktadır. Hisar’ın bu doğrultadaki fikirlerini yansıtan yazıları Necmettin Türinay derleyerek *Kitaplar ve Muharrirler* serisinin üçüncü cildinde yayımlamıştır. (bkz. Hisar 2009b)

⁴⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, romanla ilgili hemen bütün yazılarında ve röportajlarında romanın belli kurallarla sınırlandırılmasına karşı çıkmıştır. Hisar, 5 Eylül 1943’te *Ulus* gazetesinde benzer görüşleri yinelemiştir. Hisar, romanı belli kurallara bağlayan realist roman anlayışına bu nedenle muhalefet etmiştir. Ona göre, realist anlayışla yazılmadığı hâlde çok başarılı romanlar vardır. Hisar’a göre her romancının kendi tercih ettiği türe ve dehasına göre uyacağı kuralları vardır. Yani romancı kendi sanat anlayışına göre romanın kurallarını kendisi belirler. Yazar adı geçen gazetede bu romanlara örnekler de verir. (bkz. Hisar 2009b:39-47) Hisar 1953’te *Varlık*’ta yayımlanan “Romanın Tek Kaidesi” adlı yazısında da roman sanatının bir kuralı, bütün romanların uyacakları tek bir kural olmadığından söz eder. Ona göre olay anlatan romanlar ile cinayet romanları sanatsal değer taşımaz. Bu romanlar dışındaki bütün romanların edebî bir değeri vardır. Ona göre romanın tek kuralı “doğru ve güzel yazılmış” olmasıdır. (s. 144) Bu durumda Hisar’ın romanın başat unsuru olarak “üslup”u gördüğü söylenebilir.

görüşleriyle Tanzimat'tan beri örnekleri verilen ve gerçeği olduğu gibi yansıtmaya dayalı olan olay anlatımına bir yenilik getirmiştir.⁴⁷

Hisar, roman hakkındaki düşüncelerini çeşitli yayınlarda çıkan yazılarında sürekli tekrarlar. Romanın kurallara bağlanmasını istemez. Örnek aldığı Maurice Barrés de romanlarında serbestliği tercih eder. Dolayısıyla romanları kurmacaya değil, anılarına dayanır. Hisar, romanlarında Marcel Proust gibi, “kayıp cennet”ine olan özlemini yansıtır; çocukluk yıllarında yaşadığı güzellikleri anlatır.⁴⁸ Kahramanlarını kendi ailesinden ve yakın çevresinden seçer. Bunlar içine kapanık, hayallere sığınan kişilerdir. Garip alışkanlıkları ve dengesiz yönleri vardır. Romanlarında kişilerin huylarını, düşünce ve duygularını kendine özgü üslubuyla yansıtır. Mekân olarak çocukluğunun geçtiği yerleri seçer. Olaydan çok, bu

⁴⁷ Abdülhak Şinasi Hisar romanla ilgili yazı ve röportajlarında belirli görüşlerini sürekli tekrarlar. Bu görüşlerden biri de romanda olay unsurunun yeriyile ilgilidir. Hisar'a göre romanda olayı öne çıkarmak, romanı kurutmak; onun bütün önemini yok etmek demektir. Romanda olay unsurunu öne çıkarmak büyüklere masal anlatmak anlamına gelir. Roman, düşünsel değeri olan bir eserdir. Bu nedenle romanda olay “gayet alçakgönüllü ve ihtiyatlı” olmalı, kitabın anlamını bozmamalıdır. Hisar'a göre okurlar bir romana anlattığı olaydan ötürü değil; fikir, his ve sanat bakımından taşıdığı değerden ötürü ilgi duymalıdır. Ona göre şaheser niteliğindeki romanlarda olay diye bir şey yoktur. (bkz. Hisar 2009b:39-45) Hisar, 1943'te Şinasi Özden[oglu] tarafından *Varlık*'ta yayımlanan bir ankete verdiği cevapta da benzer görüşleri dile getirir. Roman anlayışıyla ilgili açıklamalar yapar. Hisar'a göre roman, sırf olayın nasıl olduğu, nasıl geçtiğini öğrenmek amacıyla okunan bir masal değil; bir şiir, felsefe veya özdeyiş kitabı gibi “tartılarak ve tadılarak” okunması gereken “bir fikir ve sanat eseri”dir. (Hisar 2009b:58)

⁴⁸ Haldun Taner, *Portreler*'de Abdülhak Şinasi Hisar'ın “bir düş içinde” yaşadığını, kendisini bu düşten uyardırarak kaba gerçeklerden, “mikroptan kaçır gibi” kaçtığını söyler. Taner'e göre, Hisar'ın düş dünyasında öncelikle kendisi vardır. Taner, Hisar'ın kendisini Marcel Proust'la akraba saydığını söyler. Taner'e göre Hisar'ın Türk yazarları içinde en değer verdiği sanatçılar başta Yahya Kemal olmak üzere, Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Haşim, Hamdullah Suphi ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'dur. Taner'e göre Hisar, kendisiyle dolu olduğu için bu sanatçıları bile kendinden sonra beğenir. Hisar “bitmez tükenmez nostaljik çocukluk anıları ile, yirminci yüzyıl başının rahat ve kaygısız İstanbul yaşamı ile” doludur. Taner'e göre “bütün ayrıntılarıyla bu âlemi zaptetmiş belleği” Hisar'ın başlıca dayanağı ve en yakın dostudur. Onu, romancılığa da bu özelliği itmiştir. (akt. Ünlü ve Özcan 2003:264) Taner'in “akrabalık” göndermesine Vedat Günyol ilginç bir yaklaşım getirir. Günyol, *Dile Gelseler* adlı eserinde (Günyol 1966:135) Barrés'in *Bénérice'in Bahçesi* adlı romanının kahramanı Bénérice ile Hisar arasında bir benzerlik ve yakınlık olduğunu söyler. Günyol'a göre Hisar, varlığının tek anlamı olan düşçülüğü içinde, inanmadığı geleceğe hiçbir yer ayırmamış, sadece geçmişe o da bile bile güzelleştirip idealleştirdiği geçmişe saplanıp kalmıştır. (akt. Ünlü ve Özcan 2003:264-265) Orhan Okay ile Şerif Aktaş ise bu konuyla ilgili başka değerlendirmeler yaparlar. Okay ve Aktaş'a göre “kaybedilmiş zaman” daima güzeldir. Hisar da takdir ettiği Fransız romancısı Marcel Proust'a bağlanabilecek bu temayı işleyerek çağdaşları arasında Ahmet Hamdi Tanpınar ve Samiha Ayverdi ile aynı çizgide birleşmiştir. (Okay ve Aktaş haz. 2004:390-391) Bu bağlamda Abdülhak Şinasi Hisar, çocukluğunun geçtiği Boğaziçi'ni ve ilk gençlik yıllarının İstanbul'unu, Osmanlı'nın son dönemindeki seçkinlerin yaşamlarını geçmiş zamanın güzelliklerine duyduğu özlemle anlatmıştır. (Yalçın ed. 2003:497) Selim İleri, *Türk Dili* dergisi *Türk Öykücülüğü* özel sayısında (S. 286, Temmuz 1975) Hisar'daki “koybolmuş cenneti arama” anlayışının, eserlerine olumsuz yansıdığı görüşündedir. Ancak yine de onu başarılı bulur. İleri'ye göre Hisar, olaydan vazgeçip olay kişisi yaratan, böylelikle olaya yeniden, dolaylı yollarla dönen yapıtlarında belirgin kişiler yaratmıştır. Çevreyi, toplumu bu belirgin kişilerin izlenimleriyle betimlemiştir. Bu yüzden gözlemlerinde çevreyi ve toplumu gerçek yönsemeleriyle algılayamamıştır. İleri'ye göre Hisar, sürekli “kaybolmuş cenneti” aramıştır ve edebiyatımızda Abdülhak Şinasi ölçüsünde, toplumun dışında kalmak isteğiyle yapıp tutuşan hemen hiçbir yazar yoktur. İleri bunun “hastalıklı, sakat” bir anlayış olduğunu ileri sürer. Ancak İleri'ye göre Hisar “geçmiş zamanı düşünsel olarak yeniden türetilmiş dirimselliği koruması, dilinin olanca özensizliğine karşın tatlar taşıması, çizdiği kişilikleri romantizme kaçmadan unutulmaz kılması, zaman zaman sayıklamaya kaçan söyleyişiyile ilginç, önemli hatta değerli bir yazardır. (akt. Lekesiz 1998:86) Murat Belge de Hisar'ın aradığı “cennet”ten söz eder. Belge'ye göre Hisar için “geçmiş”, bir çeşit cennettir. İlk günah öncesinin mutluluğu gibidir. (Belge 1968:300) Bu “cennet” metaforuna Handan İnci Elçi de katılır. İnci Elçi'ye göre Hisar, “hâl”e uyum sağlayamadığı için bilinçli bir şekilde, yaşadığı zamanın dışına çıkmak istemiş, hatıralar yoluyla kendisine bir “cennet” yaratarak oraya sığınmıştır. (İnci Elçi 2003a:715)

bölgelerde yaşayan üst sınıftan insanların duygu ve düşüncelerine odaklanır.⁴⁹ Zamanı açık olarak belirtmez, genellemeler ve soyutlamalar yapar. Gerçek hayatta tanıdığı kişileri isimlerini değiştirerek aktarır.⁵⁰ (Karaosmanoğlu 1969: 304)

Eserlerinde geçmişe özlem duygusu kendisini yoğun şekilde hissettirir. *Geçmiş Zaman Köşkleri*, *Geçmiş Zaman Fıkraları*, *Geçmiş Zaman Edipleri* adlı eserleri daha adlarıyla bu özlemi yansıtır. *Boğaziçi Medeniyeti*, *Boğaziçi Mehtapları* ve *Boğaziçi Yalıları* adlı eserlerinde Boğaziçi'ne olan özlemini dile getirir. Romanları da kendi geçmişinden izler taşır. *Fahim Bey ve Biz*, *Çamlıca'daki Eniştemiz*, *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* adlı romanlarındaki kişileri çocukluğundaki çevresinden seçmiştir. *Aşk imiş Her Ne Var Âlemde* adlı antoloji çalışması geçmişin önemli şairlerinin şiirlerinden alıntılar içerir. *İstanbul ve Pierre Loti* ile *Ahmet Haşim: Şiiri ve Hayatı* adlı biyografi türündeki çalışmalarında da geçmişin izlerini arar. Bütün eserlerinde geçmişin güzelliklerini, o güzellikleri yaşayan insanları gündeme getirir.⁵¹ (Uysal 1961:37)

Abdülhak Şinasi Hisar'ın özgün bir üslubu vardır. Bu özgünlük, seçtiği kelimelerde ve kurduğu cümlelerde kendini gösterir. Geçmişin güzelliklerini anlatırken o zamanın kelimelerinden de yararlanmıştır. Yazılarında “dilde

⁴⁹ Hisar, kendisini “aristokrat” olmakla, o sınıfı anlatmakla eleştirenlere şiddetle karşı çıkar. “Sonra aristokrat!.. O ne demek? Aristokrat... Aristokrat diye bir şey yoktur.” der. Hisar, yaşadığını ve yaşadığı çevreyi anlattığını vurgular. (bkz. Hisar 2009b:254)

⁵⁰ Hisar, romanlarına hatıra yazıları yoluyla girmiştir. Okay ve Aktaş'a göre, üç romanından ilki olan *Fahim Bey ve Biz*'in 1941'de, yani 54 yaşında yayımlandığı dikkate alınırsa yazarın bu konudaki cesaretsizliği ile beraber, bir hatıra yazarının yine bu vasfıyla roman vâdisine geçtiği tahmin edilebilir. Nitekim hayatı ile yakın ilişki kurduğumuz zaman, Hisar'ın çevresi ile bu üç romanının kahramanları, kullanılan mekân, diyebileceğimiz olayın geçtiği zaman yazarının hatıra kitaplarında anlattıklarından fazla uzak değildir. (Okay ve Aktaş haz. 2004:390) Hisar, eserlerinde tip olarak kendisinin bulunmadığını söyler. Yazılan şeylerin hatıralara dayalı olduğunu, bunun da bir kusur değil, bir tercih olduğunu belirtir. (bkz. Hisar 2009b:215) Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* adlı eserinde *Fahim Bey ve Biz* romanının başkişisi olan Fahim Bey'in gerçek hayatta Fatim Bey olarak bilinen bir kişi olduğunu söyler. *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanının başkişisi olan Ali Nizami Bey de gerçek yaşamda İlhami Bey adında biridir. (bkz. Karaosmanoğlu 1969:304-305) Taha Toros da *Mâzi Cenneti* adlı eserinde aynı bilgileri verir. Toros ayrıca, Hisar'ın “Konusunu halasının kocasının yaşantısından alan *Çamlıca'daki Eniştemiz*'in, aslı Çamlıca'daki Deli Eniştemiz iken, nasıl olsa, okuyanların onun ruh dengesini hemen sezebilecekleri için, kitabın adından “Deli” kelimesi sevimsiz bularak çıkarmıştır.” (...) “*Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği*'ni yazarken annesinin teyzesadesi ile evli olan, kısa bir müddet hariciye memurluğu yapan, İlhami Bey'in adını değiştirmiştir.” açıklamalarını yapar. (akt. Lekesiz 1998:101) Nasuhi Baydar da Fahim Bey'in gerçek hayatta Fatim Bey diye birinin olduğunu aktarır. (bkz. Baydar 1956:2) Abdülhak Şinasi Hisar, ölümünden altı ay önce Ankara Radyosuna verdiği röportajda *Çamlıca'daki Eniştemiz* adlı romanındaki Hacı Vamık Bey'in romanda belirtildiği gibi, eniştesi yani halasının kocası olduğunu söyler. (bkz. Hisar 2009b:251)

⁵¹ Abdülhak Şinasi Hisar'ın doğrudan doğruya hatıra türüne giren kitap ve yazıları da birer roman olabilecek niteliktedir. Hisar'ın biyografisi ve hatıraları roman türüne, romanları ise hatıra türüne doğru uzanan, çok iç içe, komplike bir türün örneğidir. (Okay ve Aktaş haz. 2004:390) Hisar, romancının “tanıdığı, aralarında yaşadığı, rüyalarına karıştırdığı, hayat hikâyesini iyi bildiği ve hatırladığı, yaşatma gereksinimi duyduğu” kişileri anlatabileceğini söyler. Romancıların kişi seçiminde en yakın akrabalarından, en eski dostlarından, sevdiklerinden” yararlanabileceğini belirtir. Romancının, çocukluğunda tanıdığı ve etkisinde kaldığı kişileri de roman kişisi olarak seçebileceğine değinir. Çünkü Hisar'a göre bir romancının başka kişileri romanlarında anlatabilecek kadar tanınması mümkün değildir. (bkz. Hisar 2009b:62-64) Zaten Hisar da roman kişilerini çocukluğunda tanıdığı kişilerden, en yakın akrabalarından, dostlarından ve sevdiklerinden seçmiştir.

sadeleşme” anlayışının izleri görülmez. Bu yüzden eserlerinde bugün yaşamayan kelimelere rastlanır. Eserlerinde şiirsel anlatıma sahip, süslü ve uzun cümleler kullanır. Devrik cümlelerden uzak durur. Üzerinde titizlikle çalıştığını söylediği cümlelerde kimi dil bilgisi sorunlarına da rastlanabilir. Ancak bu durum, anlatımın tadını etkilemez. Gazete ve dergilerdeki yazıları oldukça uzundur. Konuyu ustalıkla tekrarlarla ve şiirsel bir anlatımla işler. Bu yönüyle düzyazıları klasik musiki eserlerini hatırlatır. Dolayısıyla üslubu gelenekle, divan edebiyatının soyutlamaya dayalı idealist dünya görüşüyle örtüşür.

Eserlerinde Marcel Proust ve Maurice Barrés’in etkisi sezilir. Bu sanatçılar gibi, iç dünyasına odaklanıp şuuraltının derinliklerine iner.⁵² İç dünyasını dışa yansıtır. İnsanın belli bir zaman dilimindeki davranışlarını iç dünyasından bakarak açıklama yoluna gider. Eşya ve doğada insana ait özellikler arar. Onlara duygu yükler, canlılık verir.

İstanbul, eserlerinin ana mekânı ve ana konusudur. Eserlerinde İstanbul’un kalburüstü insanlarını anlatır. Kendi başından geçen olayların yanında, yakın çevresindeki kişilerin yaşadıklarından beslenir. Mekân olarak Boğaziçi, Büyükaada ve Çamlıca’yı kullanır.⁵³

Abdülhak Şinasi Hisar tek bir akıma bağlı kalarak eser vermemiştir. Geleneğin yanında Batı kaynaklı kimi edebî akımlardan yararlanmışır. Bunların başında empresyonizm (izlenimcilik) ve ekspresyonizm (dışavurumculuk) gelir.⁵⁴ Ancak o, ekspresyonistlerin sanata toplumsal işlev yükleme anlayışına katılmaz. Bu konuda emprestyonistler gibi düşünür ve sanatın toplumsal işlevden bağımsız olarak ele alınması gerektiğini savunur.

⁵² Cumhuriyet Dönemi Türk romanında bireysel roman denince de akla ilk önce aşk romanları gelir. Oysa Abdülhak Şinasi Hisar’ın hatıralarından yola çıkarak yazdığı romanlarında bireyin içe dönük dünyasını işlerken tiplleşme eğiliminde başkışiler oluşturur. (Kanter 2007:207) Abdülhak Şinasi Hisar, bireyin iç dünyasını yansıtmadaki başarılarıyla öne çıkan Marcel Proust’u “en büyük roancılardan biri” olarak gösterir. (bkz. Hisar 2009b:147)

⁵³ Abdülhak Şinasi Hisar, Paris’te yaptığı üç yıllık öğrenim ile Ankara’da üstlendiği uzun süreli görev bir yana, çocukluğunu, gençliğini ve yaşlılığını İstanbul’da geçirmiştir. Yaşadığı koşulların dışında soylu bir katmanın yaşam özlemiyle bu yaşamın sözcülüğünü yapan bir kişiliğe sahiptir. Yapıtlarındaki kişilerde de, onların yaşam biçimlerinde de bu özlem ve sözcülük açıkça kendini gösterir. (Ünlü ve Özcan 2003:262) Hisar da “romancının yaşadığı yerlerin ve çevrelerin ürünü” olduğunu bu nedenle de romancının “görmediği ve içlerinde yaşamadığı yerleri” anlatamayacağını söyler. (bkz. Hisar 2009b:61)

⁵⁴ Empresyonizm, dış gerçekliğin sanatçının ruhunda bıraktığı izlenimlerin anlatımını esas alır. Sanatçının görme dünyasıyla iç dünyası arasındaki ilişkiye dayanır. Ekspresyonizm ise sanatçının kendi iç dünyasını gözlemleyerek elde ettiği gerçeği dışa vurmasına dayanır. Bu akımda gerçek, nesnel değil; öznel ve içseldir. İç gözlem esastır. Sanatçı iç gözlemlerini yansıtır. Bireysellik ve soyutlama söz konusudur. Bu iki akım, içe yönelme ve betimleme yerine yaratıcı ifadeleri tercih etme bakımından ortak görüşleri savunur. Bütün bu özelliklere Abdülhak Şinasi Hisar’ın eserlerinde rastlanmaktadır.

1.3. ESERLERİ

Abdülhak Şinasi Hisar, romanları dışındaki eserlerini değişik zamanlarda yazdığı ve yayımladığı yazılarından oluşturmuştur. *Boğaziçi Mehtapları*'nı ise, diğerlerinden farklı olarak, ara vermeden, düzenli bir sırayla, bir kitap bütünlüğü içinde kaleme almış; değişik yayınlarda yayımladıktan sonra kitap hâline getirmiştir. Yazar *İstanbul ve Pierre Loti*, *Yahya Kemal'e Veda*, *Ahmet Haşim: Şiiri ve Hayatı* adlı eserlerinde başka kişilerin biyografilerinden hareketle anılarını anlatır. *Boğaziçi Mehtapları*, *Boğaziçi Yalıları*, *Geçmiş Zaman Köşkleri* adlı eserlerinde ise doğrudan kendi anılarını aktarır.

Abdülhak Hamit, *Süleyman Nazif*, *Edebiyat-ı Cedîde*, *Romana Dair*, *Geçmiş Zaman Edipleri*, *Geçmiş Zaman Hikâyeleri* adlı eserlerini yayımlamaya ömrü yetmemiştir.⁵⁵ Selim İleri tarafından hazırlanan *Abdülhak Şinasi Hisar: Seçmeler* adlı kitap 1992'de Yapı Kredi Yayınları arasında çıkmıştır. Tahsin Yıldırım tarafından yayına hazırlanan *Geçmiş Zaman Edipleri* ile *Kelime Kavgası: Edebiyata ve Romana Dair* adlı kitaplar Selis Kitaplar tarafından 2005'te basılmıştır. Necmettin Türinay ise Hisar'ın değişik dergiler ve gazetelerde çıkan yazılarını *Kitap ve Muharrirler* başlığı altında yayımlanan yazılarını derleyip üç cilt hâlinde Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkarmıştır. 2008'de basılan ilk ciltte Mütareke Dönemi yazıları yer alır. (Hisar 2008) 2009'da basılan diğer ciltlerde ise sırasıyla edebiyat üzerine yazılarını (Hisar 2009a) ve roman türüne dair değerlendirmelerini (Hisar 2009b) içerir. Kitaplarına girmemiş olan müzecilikle ilgili yazıları da Necmettin Türinay tarafından *Türk Müzeciliği* adıyla kitaplaştırılıp 2010 yılında Yapı Kredi Yayınları'na basılmıştır. Bu kitapta yazarın Türk müzeciliğinin başlangıç ve gelişim dönemleri üstüne yazdığı yazılar, Cumhuriyet'in onuncu yılı nedeniyle kurulması

⁵⁵ Sermet Sami Uysal, Abdülhak Şinasi Hisar'ın sağlığında yayımlanmamış fakat yazılması bitmiş olan bazı kitaplarının olduğundan söz eder. Hisar'ın *Edebiyat-ı Cedide*, *Geçmiş Zaman Edipleri*, *Romana Dâir*, *Ahmet Hâşim*, *Abdülhak Hâmid*, *Süleyman Nazif* adlı eserler üzerinde çalıştığını belirtir. (bkz. Uysal 1961:35) Hisar'ın Ahmet Haşim ile ilgili eseri 1963'te *Ahmet Haşim: Şiiri ve Hayatı* adıyla yayımlanmıştır. *Romana Dâir* adlı eseri *Kelime Kavgası: Edebiyata ve Romana Dair* adıyla, *Geçmiş Zaman Edipleri* adlı eseri ise orijinal adıyla 2005'te Tahsin Yıldırım tarafından yayına hazırlanmış, Selis Kitaplar tarafından basılmıştır. Necmettin Türinay, Hisar'ın değişik gazete ve dergilerde yayımlanan yazı ve röportajlarını *Kitaplar ve Muharrirler* başlığı altında derleyip üç cilt hâlinde Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkarmıştır. Bu çalışmaların üçüncü cildini *Romana Dair Bazı Hakikatler* alt başlığıyla yayımlamıştır. Ancak Necmettin Türinay, yayına hazırladığı *Kitaplar ve Muharrirler* adlı eserin üçüncü cildinde Hisar'ın yazımını tamamladığı *Edebiyat-ı Cedide*, *Abdülhak Hamit* ve *Süleyman Nazif* gibi eserlerinin yanı sıra *Romana Dâir* adını taşıyan eserin orijinalinin de elde olmadığını bilgisini verir. (bkz. Hisar 2009b: 9)

istenen İnkılap Müzesinin komisyonunda bulunduğu sırada ürettiği fikirler, büyük rüyası olan “Boğaziçi Yalısı Müzesi” çevresinde geliştirdiği proje ve öneriler yer alır.

1.3.1. Roman Türündeki Eserleri

Abdülhak Şinasi Hisar, *Fahim Bey ve Biz* adlı romanını 1941 yılında yayımlar. Eser, 1942’de CHP’nin roman ve hikâye yarışmasında üçüncülüğü alır.⁵⁶ 1954’te Friedrich von Rummel tarafından Almancaya çevrilir. Otobiyografik özellikler taşıyan bu roman olay anlatımına değil, Fahim Bey bağlamında portreye dayanır. (Hisar 2011c)

Hisar, *Çamlıca’daki Eniştemiz* adlı romanını 1944’te yayımlar. Eserde, aile içinde “deli enişte” olarak anılan Hacı Vamık Bey’in garipliklerle dolu hayatını anlatır. Tanzimat Dönemi Çamlıca’sını özgün üslubuyla ve kendi bakış açısından resmeder. Hatıra özellikleri ağır basan romanda aslında özlemini çektiği dünyayı arar. (Hisar 2011b)

Yazar, *Ali Nizami Bey’in Alafrangalığı ve Şeyhliği* adlı romanını 1952’de yayımlar. Roman daha önce “Geçmiş Zaman Hikâyesi” adıyla *Varlık*’ta hikâye olarak çıkar. Bu eserinde yazar, Ali Nizami Bey’in iki yönü üzerinde durur: Büyükada hayatıyla alafrangalığını, Çamlıca’daki hayatıyla da şeyhliğini yansıtır. Aslında, çocukluğunun geçtiği mekânlardaki huzur dolu hayata duyduğu güçlü özlemi dile getirir. (Hisar 2011a)

⁵⁶ CHP’nin 1942’de düzenlediği Sanat Mükâfâtı adlı yarışmada roman dalındaki birinciliği Halide Edip Adıvar’ın *Sinekli Bakkal* adlı romanı, ikinciliği ise Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Yaban* adlı romanı almıştır. (Çıkla 2007:35-36) Bu yarışmanın jüri üyeleri şunlardır: Yahya Kemal Beyatlı, Hakkı Tarık Us, İbrahim Alaattin Gövsa, Nurettin Artan, Hüseyin Cahit Yalçın, Ferit Celal Güven, Mustafa Şekip Tunç, Halit Ziya Uşaklıgil, Nasuhi Baydar, Ahmet Muhip Dıranas, Vedat Nedim Tör, Nurullah Ataç, Behçet Kemal Çağlar, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Falih Rıfkı Atay, Ahmet Kutsi Tecer, Kadri Yörükoğlu, Fuat Köprülü, Mustafa Nihat Özön, İsmail Habip Sevük, Sabahattin Eyüboğlu, Suut Kemal Yetkin, Behice Boran, Sabri Esat Siyavuşgil ve Fazıl Ahmet Aykaç. 25 kişilik jüri, ilk toplantısında Halit Ziya Uşaklıgil’i başkanlığa, Ahmet Muhip Dıranas ile Behçet Kemal Çağlar’ı kâtip üyeliğe getirmiştir. Şartnameye göre 1928 ile 1941 arasında yazılan bütün romanlar büyük hikâyeler değerlendirmeye alınmıştır. (Türinay 1993:212-213, Hisar 2009b:17) İçlerinde Halit Ziya gibi romanda, Köprülü gibi tenkitte, Yahya Kemal gibi şiirde, Hüseyin Cahit Yalçın gibi polemikte, Mustafa Şekip gibi felsefede, Baltacıoğlu gibi estetik üstadlığı ve otoritesi kabul edilmiş kişilerden oluşan bir jürinin huzuruna Hisar ilk romanıyla çıkmıştır. 1928’den sonra yayımlanan bütün romanların değerlendirmeye alındığı bu yarışmada rakipleri de aynı derecede şöhretlerini çoktan kabul ettirmiş büyük romancılarıdır. Dereceye giremeyenler arasında Peyami Safa, Sabahattin Ali, Reşat Nuri gibi romancılar da vardır. Devrin, ideoloji ve sanatının birbirine karıştığı örnekleri arasında, hemen bütün tenkitçilerin birleştiği nokta, Fahim Bey’le hâlis bir sanatın başladığı ve edebiyatımızda insan probleminde yeniden dönülmüş olmasıdır. (Okay ve Aktaş haz. 2004:390)

1.3.2. Anı-Deneme-Fıkra Türlerini Kapsayan Eserleri

Hisar, *Boğaziçi Mehtapları* adlı eserini 1942'de yayımlar. Bu kitabında Boğaziçi'nin bugün kaybolmuş olan güzelliklerini, deniz ve mehtabın sosyal hayattaki yerini, mehtap zamanlarında Boğaz'da yapılan saz eğlencelerini şiirsel ve çağrışımlara dayalı bir anlatımla yansıtır. Bu eğlenceleri Doğu medeniyetinin kültürel yansıması olarak anlatır. (Hisar 2012)

Yazar, *Boğaziçi Yalıları* adlı eserini 1954'te yayımlar. Bu kitabında birçok özellikleri ve güzellikleri ile Boğaziçi'ni anlatır. Yalılarından, onların çevresinden, Boğaziçi'ndeki kayıklardan söz eder. Mevsimlerin Boğaziçi'nde meydana getirdiği değişimden, yalılarda sürülen hayattan, Boğaziçi gezintilerinden kesitler sunar; Boğaziçi hatıralarına yer verir. (Hisar 2010)

Sanatçı, *Geçmiş Zaman Köşkleri* adlı eserini 1956'da yayımlar. Bu kitabında dedesinin Büyükkada'daki köşkünü ve Çamlıca'da kirada oturdukları köşkü anlatır. Dönemin köşklerindeki hayatı, eşyaları, köşklerin çevresini, âdetleri kendine özgü üslubuyla yansıtır. Söz konusu mekânlarda çocukluğunda geçirdiği güzel günlerden söz eder. (Hisar 1968)

Hisar, *Geçmiş Zaman Fıkraları* adlı eserini 1958'de yayımlar. Bu kitabında da anılarına ve Boğaziçi'ne yer verir. Geçmiş zaman yaşamının genel özelliklerini renkli bir tablo hâlinde sunar. Tarihî veya edebî kimliğe sahip bazı kişiliklerle ilgili ilginç kesitlere yer verir. Kitapta pek çok fıkra da bulunmaktadır. (Hisar 2006b)

Yazar, *Geçmiş Zaman Edipleri* adlı eserini değişik dergi ve gazetelerde yer alan yazılarıyla daha önce hiç yayımlanmamış yazılarından oluşturur. Ancak bu kitabını yayımlamaya ömrü yetmez. Eser, sanatçının ölümünden sonra Tahsin Yıldırım tarafından 2005'te yayına hazırlanır, Selis Kitaplar tarafından yayımlanır. Yazar bu kitabında anı merkezli portelere yer verir. Namık Kemal, Tefik Fikret, Yahya Kemal, Ahmet Haşim gibi pek çok yerli isim yanında Pierre Loti, Victor Hugo, Poul Bourget, Jean Moréas, Claude Farrère gibi yabancı sanatçıları da anlatır. (Hisar 2005)

1.3.3. Antoloji Türündeki Eseri

Yazar, *Aşk imiş Her Ne Var Âlemde* adlı eserini 1955'te bastırır. Bu kitabında ağırlıklı olarak divan şairlerinden seçtiği dize ve beyitlere yer verir. Kitapta 107 dize ve 184 beyit yer almaktadır. (Hisar 1995)

1.3.4. Anı-Biyografi Türündeki Eserleri

Hisar, *İstanbul ve Pierre Loti* adlı eserini 1958'de yayımlar. Bu eserde Pierre Loti'nin İstanbul'daki izini sürer, Türklerle dostluğunu ortaya koyar. (Hisar 1958) Eser, Yapı Kredi Yayınları'ndan Loti'nin İstanbul fotoğrafları eşliğinde okurlara 2005 yılında yeniden sunulmuştur. Kitabın 1958'de yapılan ilk baskısında da Piyer Loti'nin hayatında rolü olan yer ve kişilerle ilgili siyah-beyaz resimler yer almaktadır.

Sanatçı, *Yahya Kemal'e Veda* adlı eserini 1959'da yayımlar. Yahya Kemal'i 1905'te Paris'te tanımıştır. Dostlukları Paris, İstanbul ve Ankara gibi yerlerde sürer. Yazar bu kitabında Yahya Kemal'le yarım asırdan fazla devam eden dostluk dönemine ait hatıralarını toplar. Şairin birkaç mektubuna, nüktelerine ve manzum latifelerine de yer verir. (Hisar 1959)

Yazar, *Ahmet Haşim: Şiiri ve Hayatı* adlı eserini ise 1963'te yayımlar. Bu kitabında, sınıf arkadaşı olan ve büyük saygı duyduğu Ahmet Hâşim'in hayatını ayrıntılı şekilde anlatır. Onun şiir sanatına mercek tutar, kişilik tahlilini yapar. (Hisar 2006a)

II. BÖLÜM

ROMANDA MEKÂN-İNSAN İLİŞKİSİ

Anlatmaya bağlı türlerde olayın yaşandığı ve kişilerin davranışlarını sergilediği ortama mekân denir. Mekânla insanın ilişkisi, yaşanan coğrafyayla paralel ilerler. Böylece mekân, insan kişiliğinin ayrılmaz bir parçası olur. İnsan da mekâna yeni boyutlar kazandırarak egemenlik alanını genişletir. Yani insan, içinde yer aldığı mekânı algılayan, kendi konumunu bu yapı içinde belirleyen ve kendisine bu çevre içinde hareket alanı sağlayabilen bir yeteneğe sahiptir. (Şengül 2010:529)

Anlatmaya bağlı türlerin en olgunu ve en uzun soluklusu romandır. (Karataş 2011:486) Mekân da romanın temel unsurlarından biridir. İlk örneklerinden bugüne romanda mekân unsurundan değişik şekillerde yararlanılmıştır. Bu bağlamda mekânın insanla ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Ancak roman, birdenbire ortaya çıkmış bir tür değildir. Romandan önce anlatma ihtiyacı mitler, destanlar, efsaneler, masallar, halk hikâyeleri, mesneviler vb. ürünlerle karşılanmıştır. (Çetin 2011:13) Tanzimat Dönemi'ne kadar Türk toplumunda romanın yerini destanlar, efsaneler, halk hikâyeleri, masallar ve mesneviler tutmuştur. Roman türü, bu anlatı türlerinin gelişmiş şeklidir.

Romana giden süreçte, anlatmaya bağlı türlerden ilki olarak karşımıza mitler çıkar. Mit; insan davranışları için model oluşturan, hayata anlam ve önem kazandıran, dolayısıyla insanın kendini anlamlandırmasını sağlayan ve her zaman için bir yaratılışın öyküsünü anlatan kutsal kabul edilen metinlerdir. (Çobanoğlu 2009:134) Mitlerde “kutsal olan” ve “kutsal olmayan” olmak üzere iki tür mekân vardır. Kutsal mekânlar ilk yaratılışla ilgilidir. Bu mekânlar, çevrelerini de kutsal hâle getirir. Kutsal mekân, Dünya'nın merkezi olarak düşünülür. Yerleşim yerleri ve tapınaklar bu anlayışa göre konumlandırılır. Merkezî kutsal mekân “yer”, “gök”, “yer altı”nın birleşiminden oluşur. Yeri ve göğü birleştiren dağ ise dünyanın merkezi

kabul edilir. Türk mitolojisinde dünyanın merkezi Ötüken Dağı'dır. (Çobanoğlu vd. 2011:6) Türk mitolojisinde Gök Tanrı'nın makamı Altın Kazık ve Demir Kazık adlarıyla geçen Kutup Yıldızı'dır. Türk mitolojisinde orman, dağ, ırmak, göl gibi mekânların ruhu olduğuna inanılır. Dağlar, göller, ırmaklar, tepeler, pınarlar, ağaçlar, kayalar hep canlıdır. (Çobanoğlu vd.:44-45) Özellikle kayın ve çam ağaçları kutsal kabul edilir.

Mitlerle birlikte destanlar da anlatmaya bağlı türlerin ilk örneklerindedir. Destan, toplumlarını çoğunlukla dış düşmanlara karşı koruyan olağanüstü özelliklere de sahip kişilerin hayatını ve kahramanlıklarını anlatan uzun anlatılardır. (Çobanoğlu 2009:141) Destanlarda gerçek mekânlarla hayalî mekânlar iç içedir. Destan kahramanının savaştığı, fethettiği mekânlar gerçekliği olan mekânlardır. Destan kahramanının yüceltildiği anlatımlarda ise hayalî mekânlar öne çıkar. Destanlarda tarihsel ve coğrafi gerçekliği olan mekânların yanında Kafdağı, Şah-ı Maran ülkesi, Cebelü'l-Kamer, Cinnistan, Cabülşa, Bi'rü'l-Cin, gibi soyut/düşsel/kurgusal mekânlar da yer alır.⁵⁷ Destanlarda mekân olarak kutsal dağ, kutsal su, kutsal ağaç, mağara gibi motifler bulunur. (Çetin 2011:21) Destanlarda çevre ve mekân tasvirleri yüzeyseldir. Mekânlar çoğunlukla adlarıyla geçer. Blok olarak sunulur.⁵⁸ Çoklukla olayın sahnesi konumundadır. Ancak destan kahramanı mekânları bilinen işlevlerinin dışında kullanabilir. Örneğin havada, suda veya yer altında yürüyebilir. Destanlarda mekânlar kişileştirilebilir. Örneğin *Şehname*'de Rüstem, oğlunun nerede olduğunu ağaçlara, Güneş'e, Ay'a sorar. Türk destanlarında da dağ, su, mağara gibi mekânlara canlılık ve kutsallık verilir. Çadır, kaya, ırmak gibi günlük hayatın doğal parçası mekânlara da destanlarda rastlanır.

Anlatmaya bağlı türlerin ilk örneklerinden biri de efsanelerdir. Efsaneler gerçek veya hayalî belirli kişi, olay veya yer hakkında gerçek olduğuna inanılarak anlatılan kısa hikâyelerdir. (Çobanoğlu 2009:150) Efsaneler tarihsel bir kişilik veya gerçek bir coğrafi mekân üzerine kuruludur. Türklerin hayatında şehirler, saraylar, camiler, mezarlar, türbeler, adaklar ile ilgili anlatılan efsaneler vardır. (Elçin 1993:315) Dolayısıyla efsaneler gerçek mekânlarla birleştirilerek anlatılabilir.

⁵⁷ Destanlarda, kimi mimari mekânlar her zaman tam anlamıyla düşseldir ve düşsel kalır. Kimi mimari mekânlar ise somut olarak inşa edildikleri hâlde günümüze kalamayan kalıntılarından dolayı soyut / düşsel mekânlar olarak kabul edilir. (Şengül 2010:530)

⁵⁸ Destanlarda önemli olanın olay olması, mekânın olaya sadece sahne görevi gördüğünü ve olayın olağandışılığını destekleyen formlarda işlendiğini ortaya koyar. Mekân, genellikle blok hâlinde karşımıza çıkar. Destanın dışa dönük karakteri, mekânın sınırsız bir bütün olarak işlenmesini sağlar. Bu bütünlük içinde mekân, destan için önemli bir unsur olmaktan uzaktır. (Şengül 2010:530)

Örneğin “taş kesilme” motifini anlatan bir efsanede mekân, Erzurum’un Karayazı ilçesinin Kızmusâ köyüdür. *Sarıköz Efsanesi*’nde ise mekân Marmara ve Ege Bölgelerini birbirinden ayıran ve genç dağlar grubuna giren Kazdağları’dır. Şehirlerin isimlerinin kaynağıyla ilgili efsanelerde mekân olarak gerçek şehirler geçer. Ancak şeytanla, tabiatta bulunduğu düşünölen ruhlarla, olağanüstü yaratıklarla ilgili efsanelerde hayalî mekânlar yer alabilir. Ayrıca, kutsal sayılan dağ, orman, mağara vb. mekânlar efsanelerde sembolik ve soyut özellikleriyle geçer. Bu mekânların efsanelerdeki hâliyle gerçek dünyada bir karşılığı yoktur.⁵⁹

Mitler, destanlar, efsaneler gerçek olduklarına inanılan türlerdir. Tanrısal bir varoluşu anlatan bu türlerden sonra insani bir var edişi, edebî yaratmayı ortaya koyan ilk edebiyat türü olarak masallar oluşmuştur. (Çobanoğlu 2009:161-162) Masal; kişileri gerçek veya gerçek dışı varlıklardan oluşun, bilinmeyen bir zaman ve belirsiz bir yerde geçen olayların anlatıldığı sözlü kültüre ait anonim anlatılardır. (Çetin 2011:34) Masallarda geçen mekânlar destanlardaki gibi olayın sahnesi konumundadır. Bu mekânlar başlangıçta belirsizdir.⁶⁰ Meraklılarınca yazıya geçirilen bu ilk ürünlerde masal kişilerinin yaşadığı veya bulunduğu yerleri belirleme imkânı olmamıştır. Ancak zamanla bu türden eserler çoğalmıştır. Çoğalan eserlerin birbiriyle karışmasını önleyebilmek için de kimi mekânlar belirli hâle getirilmiştir. Belirsiz mekânlar yerine Hindistan, Mısır, Bağdat, Bursa gibi isimler masallara girmiştir. (Elçin 1993:369) Bu dünyaya ait olan Hint, Yemen, Çin-Maçin, Arabistan vb. bilinen mekânlara yer verilmiştir. Kafdağı, periler ülkesi, devler ülkesi, körler ülkesi, hayvanlar ülkesi, kuşlar ülkesi, yedi kat yerin altı veya yedi kat gökler ise masallardaki hayalî mekânlardır. Örneğin masallarda çokça geçen Kafdağı, hayalî bir yerdir. Devler Kafdağı’nda yaşar. Güzeller hep oraya kaçırlır. Oraya masallarda bile sadece Hz. Süleyman, Hz. Hamza ve Hz. Ali gidebilmiştir. (Sakaoğlu ve Karadavut 2010:144) Yani masallarda geçen bazı mekânların nerede olduğu belli değildir. Anlatıcı o zamanın okurunun bilincinde hazır olarak yer olan kalıplaşmış mekânları yeniden kurgular. Önemli olan, olaydır. Mekân, olayın dekorudur. Dolayısıyla mekânın gerçek olup olmaması anlatıcıyı da okuru çok da ilgilendirmez. (Tekin

⁵⁹ Efsaneler de mekânı, destan gibi düşsel bir formda karşımıza çıkarır. Günümüzde dağ, orman, mağara gibi kimi mekânsal kavramların kutsal anlamlarla yüklü bulunmaları, efsane ve menkıbelerde geçmelerinden dolayıdır. (Şengül 2010:530)

⁶⁰ Masalların tanımında geçen ‘bilinmeyen bir yer’ ifadesinin masallarda mekânın tamamen hayalî bir unsur olduğunu gösterir. Yani mekân, gerçek bir varlığa sahip değildir. İsmi geçen mekânlar da destandaki gibi sadece sahne işlevi görür. Mekânlar arası geçişler, olaylarla bağlantılı olarak çok hızlı bir şekilde gerçekleşir. Olay ve kahramanın marifetlerinin ön planda olması, geriye kalan unsurlardan olan mekânın teferruat olması sonucunu doğurur. (Şengül 2010:530)

2011:150) Bir de gerçek hayatta var olan ancak masalda özel olarak kurgulanan mekânlar vardır. Bunlar saray, köşk, deniz, dağ, köy, şehir gibi yerlerdir. Bu mekânlar masalda cins adlarıyla geçer. Masallardaki gibi saraylara ve köşklere dünyada rastlanmaz. Çünkü masalda imkânsızlık söz konusu değildir. Böylece mekânda belirsizleştirme de yapılmış olunur. Masallarda mekân-insan ilişkisinin ilginç örneklerine rastlanır. Örneğin masallarda mekân, insana; insan da mekâna dönüşebilir. Masal kişisi; taş, kaya, kuş olabilir. Masallarda mekândan mekâna da dönüşüm söz konusu olabilir. Su kuyusunun içinden cennet bahçesi gibi bir yere geçilebilir. Mağaradan başka bir dünyaya gidilebilir. Yer altına, gökyüzüne yolculuk yapılabilir. Öyleyse masallarsa fiziksel gerçekliğe, neden-sonuç ilişkisine uymayan mekânlar söz konusudur.

Türk edebiyatında destandan halk hikâyelerine geçiş sürecinde Dede Korkut hikâyeleri oluşmuştur. Tam adı *Kitâb-ı Dedem Korkut Alâ-Lisân-ı Tâife-i Oğuzhan* olan kitapta on iki hikâye vardır. Bu hikâyeler 12-14. yüzyıllar arasında Anadolu'nun doğusuna yerleşip burayı vatanlaştıran Oğuz Türklerinin yaşadığı olayların ozanlarca destan geleneği doğrultusunda anlatımıyla ortaya çıkmıştır. Dede Korkut hikâyelerinde mekân olarak Gürcistan, Trabzon, Bayburt, Mardin, Azerbaycan vb. gerçek coğrafi yer adları geçer. (Çobanoğlu 2009:248-249) Hikâyelerin geçtiği alan, Hazar Denizi'nin doğusu ve batısıdır. Hazar Denizi'nin doğusunda geçen mekânlar arasında Kazılık Dağı ve Aladağ gibi gerçek yerler vardır. Hazar Denizi'nin batısında yer alan mekânlar ise Kuzey Doğu Anadolu ve Azerbaycan'dır. Dede Korkut hikâyelerinde tabiat çok canlı, heybetli ve hırçındır. Dağlar geçit vermez. Dağlar ve sular destanlarda olduğu gibi kişileştirilmiştir. (Sakaoğlu ve Karadavut 2010:118-119)

Türk edebiyatında destan, masal, efsane ve fıkra gibi anlatmaya bağlı türlerden olan halk hikâyeleri ise 16. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanmıştır. Halk hikâyesi; ozanların aşk, kahramanlık gibi konuları saz eşliğinde anlatıp söylediği eserlerdir. Nazım-nesir karışık şekilde olması ve ozanlarca saz eşliğinde söylenmesi halk hikâyelerini masal, efsane gibi türlerden ayırır. Halk hikâyelerinde mekân, üzerinde yaşanan dünyadır. Halk hikâyelerinin başlangıç yeri genellikle İsfahan, Hayber veya Herat'tır. *Arzu ile Kamber, Asuman ile Zeycan, Hurşit ile Mahımmiri* gibi halk hikâyeleri dar bir mekânda geçer. Bu halk hikâyelerinde mekânlar Erzincan, Kalezehoş ve yayladır. *Aşık Garip, Sümmâni ile Gülperi, Sevdakâr Şah,*

Salman Bey ile Turnatel Hanım, Kaçak Nebi, Mihrali Bey gibi halk hikâyelerinde mekân Kafkaslar ve Ortadoğu'dur. *Şah İsmail, Kirmanşah, Latif Şah* gibi masal kaynaklı halk hikâyelerinde mekân olarak Hindistan, Kafdağı ve Yemen geçer. (Sakaoğlu ve Karadavut 2010:11) Gerçek veya hayalî mekânlarda saraylar, kaleler vardır. Subaşları ve ocaklar da önemli mekânlardır. Âşıklar subaşlarında bade içer, ocaklar ise sevgililerin mektuplarının saklandığı yerlerdir.

Tanzimat Dönemi'ne kadar Türk toplumunda romanın yerini destanlar, efsaneler, halk hikâyeleri, masallar tutmuştur. Bunlara mesnevileri de eklemek gerekir. Mesnevi, aynı vezinde ve her beyti diğer beyitlerden bağımsız olarak kendi arasında kafiyeli olan nazım biçimidir. (Saraç 2009:64) Türk edebiyatında mesnevi türünün ilk örneği Yusuf Has Hacıp tarafından 1069-1072 yıllarında yazılan *Kutadgu Bilig*'dir. (Ölmez ve Kaçalin 2001:6) Mesnevilerde hem gerçek hem de hayalî mekânlar yer alır. Mekânların masalsı bir anlatımla sunulması, gerçek mekânları da belirsiz hâle getirir. Mesnevilerde mekân tasvirleri önemli bir yer tutar. Ancak bu tasvirler, açıklamaktan çok sezdirmeye dayalıdır. Mekân tasvirlerinde hareketle okurun zihninden somut bir yer canlanmaz. Her okur kendi algısına göre zihninden bir yer kurgular. Taşlıcalı Yahya'nın *Yusuf u Züleyhası*'nda Mısır, Nil, saray; *Fuzulî'nin Leyla vü Mecnun*'unda Bağdat ve çevresi, Kâbe, çöl, mezar; Ahmed-i Rıdvan'ın *Hüsrev ü Şirin*'inde İran, Medayin, Ermen ülkesi, saray, süt havuzu, Bîsutun Dağı, mezar, türbe; Lamii'nin *Ferhad ü Şirin*'inde Çin, köşk, Yunan toprakları, Sokrat'a giden yol, kale, deniz, kanal, dağ, Lamiî'nin *Vamuk u Azra*'sında Çin ülkesi, Turan, derin vadiler, aşılmaz dağlar, uçsuz bucaksız çöller, engin denizler, Gazne ülkesi; Lamiî'nin *Salaman u Absal*'ında Yunan ülkesi, aşılmaz dağlar, uçsuz bucaksız çöller, engin denizler; Taşlıcalı Yahya'nın *Şah u Geda*'sında İstanbul, Ayasoyfa, At Meydanı mekân olarak geçer. Mustafa Çelebi'nin *Varka ve Gülşah*'ı ile Fuzulî'nin *Leyla vü Mecnun*'unda mekân olarak okul dikkati çeker. Kimi mesnevilerde mekân soyutlanarak anlatılır. Bu mekânlar gerçek dünyadan alınsa bile soyutlama yapıldığı için okurun gözünde gerçek dünyaya ait bir mekân canlanmaz. Örneğin Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisinde Muhabbetoğulları'nın yaşadığı mekânlar ile Mânâ Mesiresi anlatılırken dış dünyaya ait unsurlar görüldüğü gibi değil, insanın üzerinde bıraktığı izlenimler üzerinden yansıtılır. Dolayısıyla okurun aklına gerçek mekânlar gelmez. Okur soyutlamadan hareketle hayalinde dış dünyadakinden farklı bir mekân canlandırır. Bazı

mesnevilerde mekân sembolik anlamlar taşır. Zatî'nin *Şem u Pervane*'sinde Rum ülkesi, Çin ülkesi, zindan gibi mekânlar sembolik anlamlarıyla yer alır. Kara Fazlî'nin *Gül ü Bülbül*'ünde de Rum ülkesi, Gülşen şehri gibi alegorik mekânlar bulunur. Selimname, Süleymanname gibi tarihsel niteliğe sahip mesnevilerde mekân, padişahların sefer yaptığı yerlerdir. Surnamelerde mekân, saray ve çevresidir. İstanbul, Edirne, Bursa gibi şehirler için yazılmış şehrengizler de vardır. Örneğin Lamiî'nin *Bursa Şehrengizi*'nde şehir tarihî ve coğrafi güzellikleriyle çok ayrıntılı şekilde anlatılmıştır. Bursa adım adım tasvir edilmiştir. Ancak böyle mesnevilerdeki tasvirlerde abartma ve yüceltme dikkati çeker.

Romana giden süreçte Batı'da da anlatmaya bağlı kimi türler ortaya çıkmıştır. Bu türlerin ilki romanslardır. Romans; Orta Çağ Batı edebiyatında okuyucunun hoşça vakit geçirmesini amaçlayan, olay örgüsü olağanüstülüklerle dolu kahramanlık ve aşk konulu anlatıdır. (Çetişli 2009:31) Kökeni 2. yüzyıldaki Yunan metinlerine dayandırılan romanslar, kişilerin maceralarını anlatır. Romanslar, tanrıları konu edinen mitlerle insanı konu edinen romanlar arasında bir türdür. (Stevick 2010:23) Romanslarda mekânlar masalsi özellikler taşır. Bununla birlikte saray, kale, kilise gibi belirsiz mekânlarla İspanya gibi belirli ve gerçek mekânlar da geçer. Romanslarda olay baskın öge olduğundan mekân, olayın sahnesi konumundadır. Mekânlar blok olarak verilir. Mekân ile insan arasında bir ilişki kurulmaz.

Batı'da 16. yüzyıla gelindiğinde şövalye edebiyatı eleştirilmeye başlanır. Bu eleştirilerin sonucunda pikaresk roman türü doğar. "Picaro" hırsız, serseri, serüvenci anlamına gelir. "Picaro", bu türün ortak tipinin adıdır. Tür, adını bu tipten almıştır. Pikaresk romanda toplumsal tabakalarının en altında yer alan insanların günlük hayatlarını sürdürdüğü yerler mekân olarak seçilir. Evler, sokaklar, batakhaneler olayların yaşandığı mekân olarak kullanılır. Bu romanlarda yolculuk ortak bir temadır. Bu bağlamda kahramanın gezdiği şehirler pikaresk romanlarda önemli bir yer tutar. Pikareks romanlarda da mekânlar olayın sahnesi durumundadır.

Görüldüğü üzere romandan önce ortaya çıkan anlatmaya bağlı türlerde asıl olan, olaydır. Bu türlerde mekân, olayın sergilenmesi için gerekli olan bir araç konumundadır. Üzerinde yaşanan, geçilen veya engel olarak görülen çevresel bir alandır. Anlatı kahramanlarının hayatında önemli bir yer işgal etmez. Kurguyu diri bir şekilde desteklemekten uzaktır. Statik, donuk bir dekor durumundadır.

Çoğunlukla kurgusal ve hayalîdir. Dağ, deniz, ağaç, gök, ırmak gibi mekânlar bilinen anlamlarından uzaktır. Bu türlerde mekân, üzerinde yaşadığımız dünyada benzerleri olmayacak şekilde soyutlanarak yeniden kurgulanmıştır. Görme duyusundan çok, hayal gücüne hitap edilmiştir. Okur bu mekânları okuduğunda gerçek dünyadaki herhangi bir mekânı hatırlamaz. Her okur, hayalinde kendi anlayışına ve donanımına göre anlatılanları farklı şekillerde canlandırır. Anlatıcının amacı da gerçek dünyaya ait bir yeri somutlamak değil, olayın geçtiği yeri hissettirmektir. Dolayısıyla roman öncesi türler, sürükleyicilik unsuru çerçevesinde, sanatsal kaygılardan çok, etkileyicilik unsurunu ön plana alan bir yapıya sahip olduğundan mekân ve mekânda bulunan nesnelere ve kişiler arasında organik bir ilişkiden söz edilemez. (Şengül 2010:530)

Roman türünün ortaya çıkışı uzun bir zaman almıştır. 12. yüzyıldan sonra “roman” sözcüğü bir dil adı olmaktan çıkmış, bir tür adı olarak kullanılmaya başlanmıştır. 14. yüzyılda “roman” sözcüğü manzum serüven romanlarından oluşan saray edebiyatının karşılığı olarak kullanılmıştır. 15. yüzyılda ise mensur olarak yazılan şövalye romanları ortaya çıkmıştır. Roman, 17. yüzyılda roman sözcüğü bugünkü anlamını kazanmıştır. (Çetin 2011:65)

14. yüzyıldan itibaren Avrupa’da önemli değişim ve dönüşümler yaşanmıştır. Önce rengini, ırkını, dinini ve toplumsal statüsünü önemsemeyen her insanı “insan” olarak görme ve sevmeye çalışma anlayışı olarak kabul edilen “hümanizm”⁶¹ akımı doğmuştur. Matbaanın bulunması ve bilginin geniş kitlelerle paylaşılma imkânının da elde edilmesiyle 15 ve 16. yüzyıllarda radikal değişimler yaşanmıştır. “Dirilme, yeniden doğuş” anlamına gelen Rönesans⁶² başlamıştır. Sanatsal ve bilimsel gelişmeyi ifade eden Rönesans, dinsel alana “Reform hareketleri”⁶³ şeklinde

⁶¹ Hümanizm (Fr. Humanisme); insanlık aşkı, insaniyete muhabbet gibi anlamlara gelir. Eski Yunan ve Latin dillerini, eserlerini inceleme akımıdır. Orta Çağ’ın sonlarına doğru ve Latin medeniyetlerine karşı duyulan hayranlık sonucu ortaya çıkmıştır. En iyi eski Yunan ve Roma yazarlarının estetik ideallerine bağlanma ve onların eserlerini sevmeye şeklinde tanımlanabilir. “Hümanist” ise eski Yunan ve Latin dillerini, eserlerini incelemeyi meslek edinen kimsedir. (Karaalioğlu 1969:308-309) İnsanperestlik ya da beşerperestlik diye de anılan bu görüş, edebiyat eserlerinde sıkça karşımıza çıkar. Çünkü edebiyatın özünde yaratılmışların en mükemmeli olarak tanımlanan insan ve ona duyulan sevgi vardır. (Karataş 2011:253)

⁶² Rönesans (Fr. Renaissance), yeniden doğuş anlamına gelir. Avrupa’da Orta Çağ’da bilim ve sanatta hüküm süren geriliği yıkan uyanış hareketidir. 6. yüzyılda başlayan sanat ve kültür uyanışının toplu adıdır. İnanç ve ahlakta özgürlük, dinin baskısına karşı koyma, bireyin kararlarına saygı düşüncesi Rönesans’tan doğar. (Karaalioğlu 1969:602)

⁶³ Reform, 15 ve 17. yüzyıl boyunca tüm Avrupa’yı etkileyen Katolik kilisesine karşı yapılmış dinsel bir harekettir. Katolik kilisesinin aşırı zenginleşmesi ve yozlaşması, siyasetle ve dünyasal etkinliklerle daha fazla ilgilenmeye başlaması birçok din adamının tepkisini çekmiş ve Reform hareketlerine yol açmıştır. Reform hareketleri önce Almanya’da sonrasında ise Fransa, İngiltere ve Kuzey Avrupa ülkelerinde de etkili olmuştur. Bu

yansımıştır. 15 ve 17. yüzyıllar boyunca süren Reform hareketlerinde Katolik kilisesine karşı bir duruş sergilenmiştir.

Hümanizm anlayışı, Rönesans ve Reform hareketleri “dünyevi”, “beşerî” ve “aklı” bir edebiyat anlayışını doğurmuştur. Bu edebî anlayışta edebiyatın asıl konusu insan olmuştur. İşte roman 17. yüzyılda, böyle bir ortamda vücut bulmuştur. Dolayısıyla bugünkü anlamdaki romanı, yazarın beş duyusu yoluyla doğrudan doğruya veya dolaylı olarak hayatında yankı bulmuş yaşantı, bilinç, zekâ, hayal, düşünce, duygu, gibi öğeleri sanatsal bağlam içinde yeniden kurduğu yapay âlem olarak tanımlamak mümkündür. (Wellek ve Warren 1983:294, Çetin 2011:65) 18. yüzyılda gelişmeye başlayan bu tür, 19 ve 20. yüzyıllarda büyük bir atılım yapmıştır. (Çetin 2011:69) Roman türünün ilk örnekleri arasında Cervantes’in *Donkişot*, Daniel Defoe’nun *Robinson Crusoe*, Madam de La Fayette’in *Cleves Prensesi* sayılabilir.

Romanın ortaya çıktığı dönemde sanatı ve edebiyatı etkileyen belirleyici güç “akıl”dır. Bu dönemde her şeyde akla ve mantığa uygun olma şartı aranmıştır. Romanın anlatmaya bağlı diğer türlerden ayrılan en önemli yönü, sadece olay anlatımına odaklanmamasıdır. (Çetin 2011:67-68) Bu bağlamda, yaşantılardan alınan izlenimler, romana yansıtılır. Olaylar belli bir zaman içinde geçerken insanın gözlemlenemeyen yanları yani ruh dünyası da ortaya konur. Bu bakımdan romanda iç görünüş önemlidir. (Karaalioğlu 1989:5) İnsanların dışarıdan gözlemlenemeyen iç görünüşleri romancı marifetiyle gözler önüne serilir. Bu yapılırken sanatçının bakış açısına göre, mekândan da yararlanır. Yani, roman kişilerinin tanıtımında mekân işlevsel olarak kullanılır. Mekândan ve mekândaki eşyalardan hareketle roman kişilerinin kişilik özellikleri hakkında sezdirmeler yapılır. Bu durumda karşımıza romanda mekân kavramı çıkar.

Mekân, romana özgü olay ya da olayların ve roman kişilerinin hareketlerine ayrılmış olan sahnedir. (Çetin 2011:133) Olayın geçtiği yer ve onun çevresidir. (Wellek ve Warren 1983:304) Romanda mekân kavramını karşılamak için “uzam ve “çevre” terimleri de kullanılır. (Sağlık 2002:143-144) Romanın insanla, insanın yaşadığı çevreyle, insanın hayalleriyle ilgili bir tür olduğu düşünüldüğünde insanın yaşadığı mekânın da romanın belirleyici unsurlarından biri olduğu söylenebilir. (Şengül 2010:531)

Reform hareketi Hristiyanlığın yeni ve büyük üç mezhebinden Protestanlığı doğurmuştur. Reform hareketinin önderi Cermen kökenli teolog ve filozof Martin Luther’dir. (tr.wikipedia.org)

Roman, kent kültürünün bir ürünüdür. Kentlilik ise belli bir hayat ve davranış tarzını içerir. Mekân algısı, kentlinin hayatında parçalar hâlinde ve işlevsel nitelikte bulunur. Köylülük hayatında ise mekân blok hâlinde yer alır. Toplum bir bütündür. Köy kavramı kentle bir anlam ifade eder, kent var olduğu için köyden söz edilir. Mekân algısı açısından bakıldığında, köy/kent hayatlarının birbirinden beslenen derinlikli yapısı arasında sürekli ve hareketli bir ilişki olduğu görülebilir. Örneğin göç, köyden kente doğru fiziksel bir akışı ifade ederken kentten köye doğru da nostaljik duygusal bir akışın varlığı kendisini hissettirir. (Şengül 2010:531)

Romanda mekân ögesi olayların geçtiği çevreyi tanıtmak, roman kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak ve atmosfer yaratmak gibi işlevlerle kullanılır. (Tekin 2001:129) Mekân, romanın diğer öğelerinin çiziminde, tanıtımında ve bunlar arasında bağ kurulmasında da etkin işleve sahiptir. (Tekin 2011:150)

Kurgusal metinlerde anlatılan olaylar belirli bir zamanda ve çevrede geçer. Kişiler çevreden ayrı düşünülemez. Kişilerin karakterlerinin oluşumunda çevrenin de etkisi vardır. (Aktaş ve Gündüz 2005:227) Çevrenin seçiminde konunun etkisi söz konusudur. Konu, kırsal kesimde veya kent geçecekse çevre de ona göre anlatılır. Doğal çevre insanın karakterinin belirlenmesinde de etkilidir. İnsanı belli bir çevre içinde ele alma, romanın gerçekliğini artırır. (Özdemir 2007:276-277)

Mekânın şekillenmesinde olay örgüsünün niteliği ve kişi kadrosundaki bireylerin içinde bulunduğu şartların da payı vardır. Çünkü olayın niteliği o olayın sergileneyeceği mekânı belirler. (Aktaş 2000:127) Çift sürmek için tarlaya, gemiyle yolculuk yapmak için deniz, göl veya nehre ihtiyaç vardır. Yazar, kahramana hangi davranışları yaptıracaksa mekânı da ona göre seçer.

Romanda mekân, olay örgüsünde geçen olayların sahnesi konumundadır. (Aktaş 2000:128) Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece* adlı romanında Maarif Nezareti Tedrisat-ı İbtidaiye Birinci Şube müdürünün odası şahin Efendi ile Basri Bey'in karşı karşıya geldiği mekândır. Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* adlı romanında Akşehir, İstanbullu Hoca'nın imamlık görevini yerine getirdiği bir mekândır. Bu mekân; Çolak Salih, Doktor Haydar Bey ve Ali Emmi'nin ise memleketidir.

Ancak romanda mekân, kendinden önceki türlerden farklı olarak insanla bütünleşmiştir. Romanda mekânla insan arasında ilişki kurulmuştur. Mekân ile insan

arasındaki bu ilişki “geniş” veya “açık” mekân üzerinden yapılabilir. (Tekin 2011: 145) Bu uygulama daha çok, natüralist etkiyle yazılan ve toplumsal konuları işleyen romanlarda görülür. Ebubekir Hazım Tapeyran’ın *Küçük Paşa*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Yaban* adlı romanında mekânla insanlar arasında özdeşlikler kurulur.

Mekân ögesi romana inandırıcılık niteliğine kazandırmada etkin bir konuma sahiptir. (Tekin 2011:129-130) Olayın geçtiği köy, şehir, çöl, ev, apartman dairesi, oda, kahve, park, cadde okurun hayal gücünü harekete geçirir. Anlatılacak olayın geçtiği mekânı gözünde canlandıran okur kendini romanın içinde bulur. Bu durumda mekân, okurun konuyu anlamasına imkân sağlar.

Milan Kundera *Roman Sanatı* adlı eserinde Heidegger’in varoluşla ilgili bir sözünü aktarır. Heidegger’e göre, insan ve dünya birbirine sümüklüböcek ve kabuğu gibi bağlıdır. Dünya, insanın bir parçasıdır ve onun bir boyutudur. Dolayısıyla dünya değiştikçe varoluş da değişir. (Kundera 2005:48) Romanda mekân ile insan arasındaki bu etkileşimin analizi yapılır.

Sanatçılar romanda mekân-insan ilişkisini kendi sanatsal anlayışlarına göre kurarlar. İlk roman örneklerinin verildiği yıllar klasisizm akımının hüküm sürdüğü döneme denk gelmiştir. 16. yüzyılın sonlarında başlayan klasisizm, varlığını 18. yüzyılın sonlarına değin sürdürmüştür. Aristocu⁶⁴ yaklaşımı benimseyen klasisizmde insan doğasının taklidi esas alınmıştır. İnsan, evrensel olan genel ve tipik özellikleriyle yansıtılmıştır. (Wellek ve Warren 1983:292) Doğada sürekli olan, akılla kavranan, herkes tarafında anlaşılabilir kadar genel olan şeyler taklit edilmiştir. (Yetkin 1967:19) Klasisizmde değişken olduğu gerekçesiyle fiziksel ve sosyal çevreye önem verilmemiştir. Dış dünya ihmal edilmiştir. Bu bağlamda Rousseau’ya kadar doğa, estetik bir gözle değerlendirilmemiştir. (Çetişli 2009:68, Yetkin 1967:17) Mekânda seçici olunmuş, soyluların yaşadığı mekânlar tercih edilmiştir. Ancak ayrıntılı mekân tasvirleri yapılmamıştır. Çünkü klasisizme göre insanın hayvandan ayrılan yönü iç dünyası, karakteri ve davranışlarıdır; dış dünya

⁶⁴ Aristo (MÖ 384-322), Antik Yunan filozofudur. Eflatun (Platon) ile Batı düşüncesinin en önemli iki filozofundan biri sayılır. Aristo felsefesinde tabiat, ilahi potansiyellerle dolu olan maddedir, gerçektir ve amacı ilk sebebe, Tanrı’ya varmak olan kendini gerçekleştirme süreci içindedir. Gerçeğe ancak akıl ve mantık yoluyla gidilebilir. *Poetika* isimli eserinde, sanatla ilgili görüşlerini ortaya koyan Aristo’ya göre sanat taklittir. Zira insanı sanata götüren şey, onun tabiatının derinliklerinde var olan taklit etme ve ahenk yaratma içgüdüdür. Ancak sanatçı, tabiatı olduğu gibi taklit etmemelidir. Taklit bir seçme eylemine dayanmalıdır. Sanatçı, insanın doğasını ve evrensel özelliklerini yansıtan kişileri veya özellikleri yansıtmalıdır. Ayrıca olanı anlatmak tarihin görevi olduğuna göre sanatçı olabilir olanı anlatmalıdır. (Çetişli 2011:44-46)

değildir. Bu yüzden dış görünüşler de önemli değildir. (Ünlü 1992:111) Klasisizmde mekân olayın sahnesi konumunda kalmıştır. Olayın geçtiği, kişinin yaşadığı yer olarak görülmüştür. Mekân-insan ilişkisi kurulamamıştır. Mekân, insanın dışında kalmıştır. Kişi, mekânla bütünleşememiştir. Bu bağlamda klasik romanda mekân donuktur. Mekâna bütünsel olarak bakılmıştır. Mekânın parçalarına odaklanma söz konusu olmamıştır.

1789 Fransız İhtilali'nden sonra ortaya çıkan romantizm akımı, etkisini 18. yüzyılın başlarından 19. yüzyılın ortalarına kadar sürdürmüştür. Romantizm ile birlikte roman türü önem kazanmıştır. Romantizmde doğaya, millîliğe ve yerelliğe ilgi duyulmuştur. Doğa, dış dünya olarak algılanmıştır. Böylece doğaya dönüş süreci başlatılmıştır. Romantizmde kırlar, ormanlar, ağaçlar, çiçekler, kuşlar, hayvanlar anlatılmıştır. Doğa yeniden keşfedilmeye çalışılmıştır. Eserlerde doğanın güzelliği ve ihtişamı yansıtılmıştır. Doğa yeniden yorumlanmış, hayal gücünden de yararlanılarak doğanın ruhu yakalanmaya çalışılmıştır. Tabiat manzaraları, uzak diyarlar, millî ve yerel özellikler tasvir edilmiştir. Romantizmde mekân unsuruna metafizik anlamlar da yüklenmiştir. Çünkü romantiklere göre doğa, Tanrı'nın vücut bulmuş şeklidir. Bu yüzden doğada kusursuz bir denge vardır. Onlara göre sanatçı, doğayı taklit ederken doğadaki bu denge ve ahengi de anlatmalıdır. Bu inanç, onları renk zevkine ve "tasvir için tasvir" anlayışına götürmüştür. Romantizmde mekân tasvirleri çok ayrıntılı yapılmıştır. Kişinin ve olayın sunulmasında da mekândan belirli ölçüde yararlanılmıştır. Klasisizmin getirdiği insan psikolojisinin soyut olarak incelenmesi anlayışı bırakılarak insanlar çevrelerinde incelenmiştir. Ancak mekân olduğu gibi değil, öznel bir anlayışla ve kişinin iç dünyasını yansıtacak şekilde anlatılmıştır. (Çetişli 2009:73-74) Yazarlarca kendi ruh hâllerine ve keyiflerine göre değiştirilerek sunulmuştur. Romantik romanda kişiler genellikle aşırı derecede duyarlı, üzüntülü, karamsar, melankolik, içe dönük ve yalnızdır. Yalnızlığını doğaya, insan elinin değmediği yerlere sığınarak aşmaya çalışır. (Özdemir 2007:297) Doğayı huzurun, sükûnetin ve saflığın merkezi olarak görür. Örneğin Chateaubriand'ın *René* adlı romanında roman kişi René, İskoçya'nın terk edilmiş dağlık çayırlarında, Güneşten yanan İtalyan taşrasında, kuzey Amerika'daki bakir ormanların sessizliğinde ruhunu dinlendirir.

Pozitivizme⁶⁵ dayalı dünya görüşünden hareketle ortaya çıkan realizm akımı 19. yüzyılda kendisini kabul ettirmiştir. Realizmin kabul edilmesinde Gustave Flaubert'in *Madame Bovary* adlı romanının büyük etkisi olmuştur. Bu eser, pozitivist anlayışla yazılan ilk büyük roman kabul edilir. (Yetkin 1967:46) "Realizmin kutsal kitabı" sayılan *Madame Bovary*'de hayali hiçbir şey yoktur. Çünkü realistlere göre bir roman yazarı, anlatacağı insanların iç dünyalarını bilinçli bir gözlemden geçirirse ancak insanın gerçeğine ulaşabilir. (Özdemir 2007:300) Dolayısıyla realist romanlarda gözlem esas alınmıştır. Mekân öne çıkarılmıştır. Mekân tasvirlerine önem verilmiştir. Realizmde "tasvir için tasvir" anlayışı reddedilmiş; mekân unsuru, insanın karakterini, kültürünü, ekonomik durumunu ve iç dünyasını yansıtmaya işleviyle kullanılmıştır. (Özdemir 2007:303) Roman kişinin karakteri dış çevreye bağlı olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Çünkü mekânın, insan karakterini etkilediği düşünülmüştür. İnsan, "mekânın çocuğu" olarak görülmüştür. Yaşadığı evin, evindeki eşyaların, gezdiği bahçelerin, sokakların, oturduğu şehrin insanın kişiliğinin oluşmasında etkili olduğuna inanılmıştır. Bu etkinin çift taraflı olduğu değerlendirilmiş, insanın da mekânın şekillenmesinde söz sahibi olduğu anlayışı benimsenmiştir. Realistlerin mekâna bakışta getirdiği bu yenilik; mekânı, kişinin psikolojisini yansıtan bir ayna konumuna getirmiştir. Örneğin, Balzac'ın *Goriot Baba* adlı romanında roman kişilerinin barındıkları pansiyon çok ayrıntılı şekilde anlatılır. Ancak bu ayrıntılar insandan kopuk değil, insanı tamamlayacak şekildedir. Pansiyonun sahibi olan Madam Vauquer'le pansiyonun sefil hâli arasında sıkı bir özdeşlik söz konusudur. (Özdemir 2007:304-305) Realist romanda kişilerin toplumsal statülerini, ekonomik durumlarını, kültür düzeylerini, bireysel donanımlarını yansıtabilmek için mekânda bulunan eşyalar da çok ayrıntılı şekilde anlatılmıştır. Bu anlayış, romana ortaya konduğu dönemi yansıtan bir belge niteliği kazandırmıştır. Realizmde mekân tasvirlerinde nesnel yaklaşım benimsenmiştir. Mekân, olduğu gibi yansıtılmıştır. Yazarlarca kendi ruh hâllerine ve keyiflerine göre değiştirilmemiştir. Mekân tasvirleri yazarın değil, o mekânda yaşayan kişilerin bakış açısından yapılmıştır. (Çetişli 2009:90)

⁶⁵ Pozitivizm (Fr. Positivism), olguculuk anlamına gelir. Gerçeğin yalnız deney ya da gözlemlerle tam olarak bilinebileceği iddiasında olan felsefe yoludur. Pozitivizm yolunu benimseyen 'pozitivist' adını alır. En büyük temsilcisi ve kurucusu Auguste Comte'dir. Emile Littré, John Stuart Mill, Herbert Spencer diğer büyük pozitivistlerdir. (Karaalioglu 1969:572) Pozitivizm genel olarak, modern bilimi temel alan; batıl inançları, metafizik ve dini, insanlığın ilerlemesini engelleyen bilim öncesi düşünce tarzlarını reddeden dünya görüşüdür. (Çetişli 2011:82)

Realizm, 1880'lerden itibaren natüralizme evrilmiştir. Realistler gözlemci gerçekliği⁶⁶ benimserken natüralistler deneysel gerçekçiliği⁶⁷ öne çıkarmışlardır. Realizmin getirdiği “dramatik roman”⁶⁸ anlayışı yerini natüralistlerde “deneysel roman”⁶⁹ anlayışına bırakmıştır. Natüralizmde bilimsel yollarla, pozitivist kurallara dayanarak doğayı taklit etme söz konusudur. (Karaalioğlu 1965:65) Çünkü doğanın ve çevrenin insan karakterinin şekillenmesinde etkili olduğuna inanılır. Mekân, insanı belirleyen ve tamamlayan temel unsurlardan biri olarak görülür. Bu bakımdan natüralizmde mekân tasvirlerine realistlerden daha fazla önem verilmiştir. Eserin akıcılığını ve sürükleyiciliğini etkileyecek düzeyde, çok uzun mekân tasvirleri yapılmıştır. Natüralizmde tasvire verilen aşırı önem, kişileri türlü kılığa sokan çevreyi (mekânı) yansıtma endişesinden kaynaklanır. (Yetkin 1967:60) Ancak mekân idealleştirilmemiş, gerçekçi bir anlayışla yansıtılmıştır. İç karartıcı mekânlar, gecekondu semtleri ve yeraltı dünyası belgesel diliyle işlenmiştir.

19. yüzyılın son çeyreğinde realizm ve natüralizme tepki olarak ortaya çıkan empresyonizm, bütünüyle sanatçının görme duygusuyla iç dünyası arasındaki ilişkiye dayalı bir sanat anlayışıdır. Empresyonizmde asıl önemli olan sanatçının “ben”i ve özgürlüğüdür. (Çetişli 2009:129-130) Empresyonist anlayışa göre dış dünya sürekli yenilenmektedir. Bu sırada ışık ve renk değişimleri yaşanmaktadır. Sanatçı bu değişimleri izler. Eserinde bu değişimlerin kendi iç dünyasına olan yansımalarını yani izlenimlerini anlatır. (Karaalioğlu 1965:102) Empresyonistler dış dünyanın

⁶⁶ Gözlem, olayların -bağlı olduğu sebep ve kanunlarını bulmak için- doğada geçtiği / yaşandığı gibi incelenmesidir. Gözlemci gerçekçilikte olaylara dışarıdan müdahale söz konusu değildir. Bu nedenle gözlemci pasiftir. (Çetişli 2009:95)

⁶⁷ Deneyci aktiftir. O, gözlemci gibi olayları sadece dışarıdan seyretmez. Olayların oluşumuna bizzat müdahale eder. Çünkü deney, olayların deneyci (insan) tarafından hazırlanmış laboratuvar şartları altında yeniden oluşturulması / gerçekleştirilmesi ve bu çerçevede incelenmesidir. Böylece natüralistler, pozitif bilimlerde gerçeğe ulaşmada başvurulan deney metodunu; sosyal bilimlere, sanata ve edebiyata taşıyıp uygulamaya çalışırlar. (Çetişli 2009:95)

⁶⁸ Dramatik roman, kurgusal dünyanın tanrısı durumundaki hâkim veya kahraman anlatıcının sonu gelmez anlatmaları, özetlemeleri, çözümlenmeleri, yorumları ve öznel tasvirleri yerine; çok büyük ölçüde ‘sahneleme / gösterme’ tekniğine dayanır. Olaylar anlatıcının anlatması yoluyla değil, okuyucunun gözü önünde canlandırılabilceği biçimde verilir; dramatize edilir. Anlatıcı bilgiçlik ve kâhinlik taslamaz. (Çetişli 2009:92)

⁶⁹ Fransa’da 1897 yılında ortaya çıkan, gözlemle birlikte bilimsel deneyi de uygulayan roman türüdür. Emile Zola’nın *Deneysel Roman* adlı eserine dayanır. Zola’ya göre sanatçı, bir bilim insanı gibi davranmalı; olayları ve insanları bir fizikçinin, bir doğa bilgininin gözüyle incelemelidir. Zola, romanlarında kişileri soyaçekim ve içinde yetiştikleri doğal ve toplumsal çevrenin koşullarına göre incelemeyi denemiş, bu deneyiminin ürünü olan romanlarına deneysel roman demiştir. (Özdemir 1990:210) Deneysel romanda yazar öncelikle toplumu, insanı, doğayı ve olayları gözlemler. Bu gözlemler sonucunda bazı varsayımlara ulaşır. Örneğin yazar, aç ve susuz bırakılan bir insanı gözlemler. Onun belli bir süre sonra öldüğünü görür. Yazar görmüştür ki aç ve susuz bırakılan kişiler belli bir zaman sonra ölmektedir. Yani o insanın ölümünün sebebi belli bir süre aç ve susuz bırakılmış olmasıdır. Bu sonuç, yazar için bir varsayımdır. Yazar bunu eserinde ispat etmeye geçer. Sıkı bir sebep-sonuç ilişkisi içinde kurgusal bir dünya kurar. Bu dünyada yaşanan olaylar zinciri içinde kafasındaki hipotezleri gerçekleştirir. Eserin sonunda, baştaki hipoteze ulaşır. Bu noktada yazarın laboratuvardaki kimyacıdan farkı yoktur. Emile Zola, deneysel roman konusunda büyük ölçüde Claude Bernard’ın *Tecrübî Hekimliğe Giriş* adlı kitabından yararlanmıştır. (Çetişli 2009:95)

gerçeğini değil, sanatçının gerçeğini anlatır. Onlara göre salt gerçek, kişinin içindedir. Dışarıdan görünen gerçek, özgün olamaz. Nesnenin anlamı onun görüntüsünün arkasında saklıdır. Verilmesi gereken, dünyanın görüntüsünün arınmış, lekesiz bir yansımasıdır. Bu da yalnız, kişinin içindedir. (Richard 2005:9-10) Empresyonizmde yazarın merkeze alınması, mekâna bakışı etkilemiştir. Mekânın sunulmasında asıl gerçeklik değil, sanatçının algıladığı gerçeklik belirleyici olmuştur. Örneğin aynı mekâna bakan yazarlar o mekândan farklı izlenimler edinebilirler. Bu izlenimlerini değişik şekillerde yansıtabilirler. Dolayısıyla empresyonist romanda mekân, nesnel bir anlayışla sunulmaz. Doğa, dış dünya, eşyalar yazarın üzerindeki izlenimlerinden hareketle öznel bir bakış açısından yansıtılır. Bu yapılırken gereksiz ayrıntılara girilmez. Gerçeğin net ve kesin çizgileri yumuşatılır. Böylece yazar, gerçek mekânı kendi bakış açısından değiştirerek sunmuş olur. Bilinen mekânlar bile empresyonist etkiler taşıyan romanda farklı bir yer olarak okurun karşısına çıkar. Empresyonizmde mekânın sabit değişmeyen özellikleri yerine, sürekli değişen görüntüleri yasıtılır. Yazarların asıl amacı, kendi iç dünyalarını anlatmaktır. Empresyonist yazarlar gerçek mekâna, dış dünyaya ve çevreyi saran evrene karşı ilgisizdirler. Bu bağlamda mekân betimlemelerine soğuk bakmışlardır.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde, I. Dünya Savaşı öncesinde Almanya’da ortaya çıkan ekspresyonizm, bunalan Avrupa’nın empresyonizmle başladığı “yeni insan” arayışının bir sonraki aşamasıdır. Natürzlimin her şeyi maddeleştirmesine bir tepki olarak ortaya çıkan bu akım, insan ruhunun bir çılgılığıdır. (Çetişli 2009:133) Örneğin Kafka’nın *Dönüşüm* adlı romanındaki Gregor Samsa karakterinin bir sabah kendisini böceğe dönüşmüş olarak bulması, sanayileşme ve kapitalizmin yol açtığı bunalıcı ortamda kendine yabancılaşan bireyin sembolü hâline gelmiştir. Ekspresyonistler realist ve natüralistlerin, gerçeği görünle sınırlandırma anlayışına tepki göstermişlerdir. Hatta dış gerçekliği, asıl gerçekliğe ulaşma yolunda bir engel olarak algılamışlardır. Çevreyi saran evrene ve gerçek dünyaya ilgisiz görünmüşlerdir. Ekspresyonistler, empresyonistlerden farklı olarak dış dünyadaki “an”ın değil, kendi iç dünyalarındaki oluşumların peşinde olmuşlardır. (Çetişli 2009:139) Gerçeği sanatçının içinde aramışlardır. Mekânın sınırlarını aşarak iç gerçekliği anlatmayı esas almışlardır. İç gözlemleriyle ulaştıkları anlamları yansıtmışlardır. (Karaalioğlu 1965:150) Ekspresyonistler mekânın anlamını, görüntüsünün arkasında aramışlardır.

Dış dünyayı değiştirmek istemişlerdir. Nesnelere, bütün somut ilişkilerden ayırmak, böylece onu çıplak, yalnız ve bireysel zihnin ürünü olarak değerlendirmişlerdir. Nesnelere olduğu gibi değil, olması gerektiğini düşündükleri gibi yansıtmışlardır. Bu anlayış doğal olarak dış gerçekliğin bozulmasını beraberinde getirmiştir. Soyutlamaya ve simgelemeye kapı aralamıştır. Bu bağlamda empresyonistler mekânın sunumunda öznel bakış açısını benimsemişlerdir.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan ve en uzun ömürlü akımlardan biri olan sürrealizm, Freud'ün⁷⁰ düşünceleri üzerine kurulmuştur. Bu akım, sanatı insan bilinçaltının karanlık ve karmaşık sınırlarının tek konusu, sanatçıyı da iç beninin emirlerini kâğıda döken bir otomatik makine olarak görmüştür. (Çetişli 2009:168) Sürrealistler, aklın sınırlarını aşarak bilinçaltında gizli olan gerçekliğe ulaşabilmeyi amaçladıklarından mekâna önem vermemişlerdir. İnsanın şuurlarını anlatmaya odaklanmışlardır. Gerçeklerle ilgilerini kesmişlerdir. Gerçek öğeleri soyut, soyut öğeleri de gerçek gibi yansıtmışlardır.

19. yüzyılın ortalarında şekillenen ve 1930'lu yıllardan sonra asıl etkisini gösteren egzistansiyalizm, egzistansiyalist felsefeye⁷¹ dayanan ve insanın varoluş sorununu edebiyat yoluyla topluma aktarmayı esas alan bir sanat akımıdır. (Çetişli 2009:181-182) Egzistansiyalistler insanın önce var olduğunu, daha sonra hareketlerini ve davranışlarıyla kendini yarattığını ileri sürmüşlerdir. (Karaalioğlu 1965:159) Egzistansiyalizmde insanın varoluş sorunu ele alınmıştır. Çevreye karamsar bir bakış açısıyla bakılmıştır. Dünya saçma, iğrenç; deniz ise soğuk ve kara olarak değerlendirilmiştir. İnsan âdeta kapalı bir oda ve hücreye benzeyen bu dünyada yaşamak zorunda kalan bir varlık olarak görülmüştür. (Çetişli 2009:187) Egzistansiyalizmde sanatçılar, duygularını ve iç dünyalarını renk, çizgi, düzlem ve

⁷⁰ Sigmund Freud (1856- 1939), Avusturyalı nörologdur. Psikoanalitik Kuram'ın kurucusudur. Freud'e göre insanın iki farklı tarafı vardır: Şuur / bilinç tarafı ve şuurlar / bilinçaltı tarafı. Şuur / bilinç, insanın akıl ve mantığının hâkim olduğu tarafıdır. Şuurlar / bilinçaltı ise bilincin, dinî, ahlaki ve geleneksel yasaklamalar sebebiyle baskı altında tuttuğu iç güçlerin toplandığı alandır. Bilinçaltı asıl benliğimizi oluşturur. Bilinçaltı rüyalarda, sarhoşken, ateşli hastalıklarda, akıl hastalıklarında ortaya çıkar. Öyleyse insanın gerçek yüzünü, asıl kişiliğini ortaya çıkarmak için bilinçaltını kontrol eden güçleri ortadan kaldırmak gerekir. Bunun yolu da rüya, yarı rüya, akli dengesizlik ve hipnotizmadır. (Çetişli 2011:137)

⁷¹ Egzistansiyalizm (varoluşçuluk), felsefesi Sören Kierkegaard tarafından kurulmuştur. Bu felsefeye göre varoluş "öz"den önce gelir. Yani insan önce dünyaya gelir, var olur, ondan sonra tanımlanıp belirlenir, özünü ortaya çıkarır. İnsanın kendini ortaya çıkarması sürecinde özgür olması ve seçim yapması gerekir. İnsanı kendi seçimleri şekillendirir. Dolayısıyla insan her türlü seçiminden sorumludur. Bu sorumluluk ve sürekli seçim yapma durumunda kalmak insanda bunalımlara yol açar. Varoluşun sonu hiçliğe, saçmalığa ulaşır. Varoluşçuluk iki kanaldan ilerlemiştir: Dine bağlı varoluşçuluk, tanrısız varoluşçuluk. Sören Kierkegaard, Gabriel Marcel, Karl Jaspers, Unamuno gibi dine bağlı felsefecilere göre Allah gerçek bir varlıktır ve insan ancak ona inanarak gerçek özgürlüğü yakalayabilir. Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre, Simon de Beauvoir gibi felsefeciler ise tanrı inancının kaderciliği doğurduğunu düşünmüşlerdir. (Çetişli 2011:145-147)

kütle aracılığıyla yansıtmıştır. Bunu yaparken geleneksel kuralların dışına çıkarak gerçeğin biçimini bozmuşlardır.

1950'lerden sonra ise postmodernizm kendisinden söz ettirmeye başlamıştır. "Modernizm sonrası" anlamına gelen postmodernizm, öncelikle modernizmin, pozitivism temelinde şekillenen algılama sistemine ve ürettiği değerlere karşıdır.⁷² Bu akım, 1960'lardan sonra etkisini artırmış, 1980'lerin başında yaygınlık kazanmıştır. Postmodernizm, hayata ve onun değerlerine karşı sorgulayıcı, eleştirici ve reddedici bir tutum takınmıştır. (Çetişli 2009:212) Postmodernistler "insan merkezli" dünya görüşünü benimsememişlerdir. Onun yerine merkeziz veya çok merkezli bir bakış açısını öne çıkarmışlardır. Bu bağlamda postmodernistler "çeşitliliği" ve "çoğulculuğu" esas almışlardır. Postmodern romanda "nesnel roman" anlayışı reddedilmiştir. Dış dünyanın bire bir yansıtılmasından özellikle kaçınılmıştır. Postmodern romanda mekânlar gerçek dünyadan alınmış bir yer olabileceği gibi hayalî de olabilir. Hatta "metinlerarasılık" ilkesinin gereği olarak mekânlar başka bir metinden de aktarılabilir. Böylece romana belirsizlik, değişkenlik, çeşitlilik, metinsellik özellikleri kazandırılır. (Çetişli 2009:207-208) Postmodern romanda belli mekânlar öne çıkmaz. Mekânlar arası mantıksal ilişki aranmaz. Gerçek mekânlar ile hayalî mekânlar iç içedir. Postmodern romanda hayalle somut gerçek arasında sınırlar kaldırılmaya çalışılır. Her türlü mekân karışık şekilde kullanılır. Gerçek mekânlarla hayalî ve fantastik mekânlar iç içe bulunabilir. Mekânlar arasında masallarda olduğu gibi ani geçişler yapılabilir. Gerçekçi tablolar yanında fantastik ortamlar yaratılır. Gerçekçi anlatımdan birden uzaklaşarak "absürt" anlatıma geçilir. Okur hayalle gerçek arasında el yordamıyla ilerler. Bu yüzden yazarın ne yaptığını sürekli sorgulama gereksinimi duyar. (Özdemir 2007: 322)

Buna göre; Rönesans, Reform hareketleri, coğrafi keşifler sonunda ortaya çıkan anlayış, mekâna bakışı da değiştirmiştir. İnsan, mekânı anlamaya, keşfetmeye çalışmıştır. Blok hâlinde algılanan eski mekân anlayışı yerine parçalardan oluşan

⁷² İnsan merkezli bir dünyayı kurma, insanı en değerli varlık olarak bilip onun refahını ve mutluluğunu sağlama amacındaki modernite, Rönesans'tan başlayıp 20. yüzyılın ortalarına kadar gelen süreçte pek çok olumlu verim üretmeyi başarmıştır. Bununla birlikte söz konusu ideallerini yaşama geçirmede evrensel ölçekli bir başarıyı da sağlayamamıştır. Patlak veren iki dünya savaşının da modernitenin kendi topraklarında gerçekleşmesi bunun en açık kanıtıdır. Kapitalizmin küreselleşmeyle yeryüzünü sömürmesi hümanist anlayışa terstir. Sonunda modernizm insanları mutsuz eden, sömüren, onların özgürlüklerini elinden alan bir sisteme dönüşmüştür. Postmodernizm buna bir eleştiridir. (Sazyek 2002:493)

mekân anlayışı etkili olmaya başlamıştır. Böylece kıtalar, bölgeler, şehirler, caddeler, sokaklar, parklar, kaldırımlar, konaklar, köşkler, apartman daireleri, oteller, pansiyonlar; yazlık ve kışlık konaklama yerleri romana girmiştir. Birinci Dünya Savaşı'na kadarki bu evreye “klasik roman” denmiştir. Bu dönem klasisizm, romantizm, realizm ve natüralizm gibi akımları da içerir. Başka bir deyişle, empresyonizm akımının ortaya çıktığı döneme kadar yazılan eserler klasik roman anlayışı içine değerlendirilir.

“Klasik roman” döneminde mekân ve ona bağlı olarak eşya düzeni statik konumunu sürdürmüştür. Mekân-insan ilişkisinde ise kopukluk söz konusu olmuştur. (Tekin 2011:133-134) İnsan unsuru, mekân ve eşyayla içli dışlı değildir. Mekân ve eşya, insanın hayatını sürdürdüğü çevreyi oluşturur. Yani klasik romanın ilk dönemlerinde mekâna bilinçli bir işlev yüklenmemiştir. Mekân bu dönemde romanda sadece olayların geçtiği ortam olarak yer almıştır. Romana gerçeğe uygunluk niteliğini kazandıran bir araç konumunda kalmıştır. Çevre, romanın tamamlayıcı bir unsuru olmaktan öte, çerçevesi niteliğinde kullanılmıştır. 19. yüzyılda romantizmle birlikte klasik romanın mekân anlayışında belirli bir değişim yaşanmıştır. Mekân yüceltilmiş ve idealleştirilmiştir. Duygu ve heyecanların yansıtılmasını sağlayan bir araç olarak kurgulanmıştır. Realizmle birlikte insan merkezli mekân anlayışının temelleri atılmıştır. Mekân ile insan arasında ilişki kurulmuştur. Kişinin tanıtımında mekândan yararlanılmıştır. Kişilerin karakterleri, yaşadıkları veya yaşamak istedikleri mekânlara göre belirlenmiştir. Böylece çevrenin etkisiyle değişen insan anlatılmıştır. Natüralistler ise mekân-insan ilişkisinde mekânı öne çıkarmışlardır. Kişi tasvirlerini bile mekâna bağlı olarak yapmışlardır. Çevreyi ve mekânı, kişiyi kuşatan bir kader olarak görmüşlerdir. Kişiyi bu mekânın mutlak etkisi ve kontrolü altında çizmişlerdir. Realizmde doğal çevreye öykünerek çizilen ve kişinin tanıtılmasında araç olarak kullanılan mekân, natüralizmde yapay ve mekanik bir boyut kazanmıştır. (Tekin 2011:139) Bu durumda, klasik roman döneminde mekâna bakışta tek bir anlayışın egemen olduğu söylenemez. Bilimsel gelişmelerle edebî akımların yaklaşımları da eklenince bu dönemde farklı farklı mekân anlayışları ortaya çıkmıştır. Klasik dönemin mekâna bakışındaki ortaklık ise mekânın dış dünya olarak algılanmasıdır. Klasik roman döneminde mekânı romantikler değiştirerek, realistler olduğu gibi, natüralistlerse bilim adamı titizliğiyle yansıtmışlardır. Klasik romanda, romanın başında yer alan mekân tasvirleri ise okuyucuyu romana

hazırlamak amacıyla kullanılmıştır. Namık Kemal'in *İntibah*, Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*, Ahmet Mithat Efendi'nin *Jöntürkler*, Halide Edip Adivar'ın *Sinekli Bakkal* adlı romanlarında bu anlayışın yansımaları görülür.

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa insanı, pozitivistliğe olan inanç ve güvenini yitirmeye başlamıştır. Buna Einstein gibi bilim insanlarının zaman ve mekânın izafiliğiyle ilgili tezleri de eklenince yerleşik değerler iyiden iyiye sarsılmıştır. Böylece gözlemlenebilen, algılanabilen ve sınırları çizilerek yansıtılabilen mutlak mekân anlayışında değişme eğilimi ortaya çıkmıştır. Gerçeğin tam olarak algılanamayacağı, sadece sezilebileceği anlayışı benimsenmiştir. Böylece İkinci Dünya Savaşı sonlarına kadar egemen olan “modern roman” dönemi başlamıştır. Modern romanda mekân, sezdirilmeye çalışılmıştır. Mekân, anlatıma destek sağlayan bir unsur olarak kullanılmıştır. Mekândan, kişinin bilinç dünyasını deşifre etme amacıyla yararlanılmıştır. Hatta bir adım daha ileri gidilerek mekâna kişi özelliği kazandırılmıştır. (Tekin 2011:142) Örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanında İstanbul, bir roman kişi gibi yansıtılır. Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* adlı romanı ile Oya Baydar'ın *Hiçbiryer'e Dönüş* adlı romanlarında da benzer uygulamalar görülür. Ayrıca Charles Dickens'in *İki Şehrin Hikâyesi*, James Joyce'un *Ulysses*, Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul*, Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Çamlıca'daki Eniştemiz* adlı romanlarında kişileştirilen mekânlar ve eşyalar söz konusudur. Modern romanda mekânın sunulmasında ise roman kişilerinden yararlanılmıştır. Aynı mekân farklı kişilerce farklı şekillerde yansıtılmıştır. Çoklu bir mekân anlayışı benimsenmiştir. Böylece mekân, kişinin iç dünyasını yansıtan tamamlayıcı bir unsur hâline getirilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1950'li yıllarda Fransa'da ortaya çıkan “yeni roman” anlayışı ise bire bir gerçekliği yansıtmayı amaçlayan klasik roman anlayışına ve bilinçaltı gerçekliğiyle simgesel sunuma dayalı olan modern roman anlayışına tepki olarak doğmuştur. Yeni romancılar kendilerinden önceki roman anlayışına getirdikleri eleştiriler dolayısıyla “anti-romancı” olarak adlandırılmıştır. Yeni romancılar, 20. yüzyılla birlikte, kişinin dünya ile olan öznel bağlarının bütünüyle değiştiğini öne sürmüşlerdir. Dolayısıyla gerçekliğin yeni bir tanıma ihtiyaç duyduğunu çünkü çeşitli ideolojik görüşlerin veya yaklaşımların elinde çok farklı biçimlere büründüğünü iddia etmişlerdir. Gerçekliğin öznelliğine vurgu yapmışlardır.

Dış dünyanın olduğu gibi yansıtılması anlayışına karşı çıkmışlardır. Romanda “betimleme, kişi ve zaman”ı problem hâline getirmişlerdir. Yeni romancılar klasik roman anlayışında tasvire önem verilmesini ve uzun tasvirler yapılmasını eleştirmişlerdir. Uzun tasvirleri sıkıcı bulmuşlardır. Ancak kendileri de tasvirde uzak kalamamışlardır. Örneğin, Robbe-Grillet’in *Enstantaneler* kitabında yer alan *Manken* adlı yapıtındaki betimlemeler 19. yüzyıl romanlarındakinden farklı değildir. Yeni romancılara göre mekân her yönden ve bütün ayrıntılarıyla anlatılamaz çünkü yazar, Tanrı değildir. Önemli olan, mekânın görülebilen yönlerini anlatmaktır. Bunu da yazar değil, roman kişisi yapmalıdır. Roman kişisi mekânın belli noktalarına odaklanmalı; o noktalarla ilgili olarak kendisini etkileyen, ruhunu şekillendiren keşiflerini yansıtmalıdır. Bu bağlamda yeni romancılar mekâna her defasında yeni şeyler keşfetmek üzere bakarlar. Onu bütüncül değil, belli parçalarıyla ve anlık yansımalarıyla öne çıkarırlar. Bu parçaları da çok ayrıntılı şekilde tasvir ederler. Tasvirlerinde öznel yaklaşımı benimserler. Sonuçta gerçeği değil, anlatanın gerçeğini yansıtmış olurlar. Bu durumda eşya ve nesnelere bilinenin dışında görümlere ve anlamlara kavuşur. Örneğin Robbe-Grillet’in *Le Voyeur* adlı romanında roman başkışisi sadist bir katildir. Cebinde bir sicim taşır ve bu sicimle küçük kızları bağlayıp işkenceyle öldürür. Yazar, romanın sonuna kadar bunu okurdan gizler. Her şeyi romanın başkışisinin gözünden anlatır. Roman başkışisi suda sürekli 8 rakamı görür. Dolaştığı yeri bile 8 biçiminde algılar. Çünkü kızları öldürdüğü sicim sekize benzemektedir. Kendisine içki uzatan garson kızın bileklerinde sicim izleri görür. Çünkü öldürdüğü küçük kızın bileklerini sicimle bağlamıştır. (Yılmaz 1996:105) Yeni romanda dikkat ögesi çok önemlidir. Çünkü onlara göre çağdaş insan doğadan kopmuştur. Suni eşyalarla kuşatılmıştır. Araba, uçak kullanırken hatta evindeki eşyalar arasında dolaşırken bile insanın sürekli dikkatli olması gerekmektedir. Yeni romancılar bu dikkatin gereği olarak da nesnelere aşırı önem vermişler, nesnelere roman kişisi olarak da kullanmışlardır. Yeni romanda hayalî ve gerçek mekânlar iç içedir. Mekân, kişinin tanıtımında bir işleve sahip değildir. Kişi, romanda mekânın bir parçası olarak değil, birey olarak yer alır. Yeni romanda mekân ve mekândaki eşyalar konu için gerekliyse kullanılır. Yeni romancılar, postmodern roman anlayışına zemin hazırlamışlardır.

Romanda mekân unsuru, insan unsuruyla değişik şekillerde ilişkilendirilir:

1. Mekândan hareketle roman kişilerinin psikolojik durumları yansıtılır. Roman kişisi mekâna bakar, mekânla ilgili değerlendirmeler yapar. Bu değerlendirmeler onun psikolojik ve ruhsal durumu hakkında okura ipuçları verir.⁷³ (Wellek ve Warren 1983:304) Özellikle psikolojik özellikleri ağır basan dramatik romanlarda insan ile mekân arasında güçlü bir ilişki kurulur. Bu tür romanlarda genellikle “dar” ve “kapalı” nitelik taşıyan mekânlar tercih edilir ve bu mekânlar eşya unsuruyla zenginleştirilir. Mekân aracılığıyla kişinin psikolojisi açıklanmaya çalışılır. (Tekin 2011:143) Peyami Safa'nın *Bir Akşamdı* adlı romanında başkişi konumundaki Kâmil'in megalomanlığını yazar, eşyalardan hareketle anlatır. Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* adlı romanında da mekân-insan ilişkisinin örneklerine rastlanır. Memduh Şevket Esendal'ın *Ayaşlı ile Kiracıları* adlı romanında ise Ayaşlı İbrahim Efendi, odası ve odasındaki eşyalarıyla tanıtılır. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* adlı romanında da roman başkişisi Ahmet Cemil'in ruh hâlinin yansıtılmasında mekândan yararlanılır. Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* adlı romanında da insan, mekânla ilişkilendirilerek anlatılır.

2. Romanda mekân, kişilerin psikolojik durumlarını etkileme işleviyle kullanılabilir. Mekânlar kişiler üzerinde farklı etkiler yapabilir. Kişilerin karakterinin şekillenmesinde mekân etkili olabilir. Örneğin Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak* adlı romanında “konak”; Naim Efendi için saadet, Seniha içise ızdırap kaynağıdır.

3. Romanda mekân, yaşanan ortamın sosyokültürel portresini çizme ve yansıtma işleviyle kullanılabilir.⁷⁴ (Tekin 2011:148) Böylece o mekânda yaşayan kişilerin portresi de sunulur. Buket Uzuner *Kumral Ada-Mavi Tuna* adlı romanında roman kişisi Tuna'nın bakış açısından sosyal çevreyi ve kültürel dokuyu da yansıtır. Şükûfe Nihal *Çölde Sabah Oluyor* adlı romanında roman başkişisi Adnan Hocagil'i Bingöl, Erzurum, Malatya, Adana, Urfa, Ankara, Bolu, İstanbul, Ceylanpınar gibi çok geniş bir coğrafyada gezdirerek bu bölgelerin kare kare fotoğrafını yansıtır. Bölgenin etnik yapısını ortaya koyar. Değişik etnik grupların varlığını, bu grupların

⁷³ İnsan, yaşadığı mekânla anlam kazanan bir varlıktır. Mekânın fiziksel yapıdan beslenen dokusu, insana da rengini verir. Mekân-insan ilişkisi, insanın mekâna karşı sorumlu bir birey olmasını da gerektirir. İnsanda var olan mekânla ilgili aidiyet duygusu, köklü ve güçlü bir kaynağı işaret eder. Bireyin kendisini mekânda görmesi ve oradan beslenmesi, onun da mekânla birlikte ölümsüz olma arzusunun bir sonucudur. Mekân olgusu, insanın sosyolojik ve psikolojik algısı hakkında derin fikirleri barındırmasıyla da öne çıkar. (Şengül 2010:529)

⁷⁴ Mekânda gözlenen değişim, aynı zamanda toplumsal değişimin de ifadesidir. Toplumsal değişimler, mekândan insana doğru kendisini daha güçlü bir şekilde hissettirir. (Şengül 2010:529)

temel karakteristik özelliklerini doğal çevre içinde aktarır. Bölgenin sosyal ve siyasi panoramasını yansıtır. Böylece mekândan hareketle insanları da tanıtır.

4. Romanda mekân, olayları sezdirme işleviyle kullanılabilir. Romanda sözü edilen bir mekânın anlatım şekli o mekânda az sonra yaşanacak olan olayın niteliği hakkında ipuçları verebilir. Mekân, coşkulu ve güzel duygular uyandıracak şekilde anlatılmışsa yaşanacak olayların da mutlulukla sonuçlanacağı; mekân olumsuz duygular ve karamsarlığa yol açacak ayrıntılarla sunulmuşsa bu durumda o mekândan sonra anlatılacak olayların mutsuzlukla sonuçlanacağı anlaşılır. Böylece mekândan hareketle kişilerin kaderleri sezdirilebilir. Örneğin Mehmet Rauf'un *Eylül* adlı romanında mekân bu işleviyle kullanılmıştır. Eylülde kuruyan yapraklar ağaçlardan ayrılır, yere düşer, toprak olur. Romanda da Suat ile Necip kavuşamaz. Eylül, kışın habercidir. Kış da tabiatın ölümüdür. Romanda da Suat ile Necip yanarak ölmüşlerdir.

5. Romanda mekân, simge/sembol işleviyle kullanılabilir. Kişiler, mekâna yüklenen anlamlarla ilişkilendirilir. Kişi, mekânın çocuğu olur. Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* adlı romanında Fatih semti Doğulu Türk-İslam yaşantısını, Harbiye ise Batılı alafrağa sosyal yaşantısını simgeler. Halide Edip'in *Sinekli Bakkal* adlı romanında Bakkal Mahallesi geleneksel Türk-İslam kültürünü ve yaşayışını temsil eder. Samiha Ayverdi'nin *İbrahim Efendi Konağı* adlı eserinde konak ile Osmanlı Devleti'nin çöküşü arasında paralellik söz konusudur. Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel* adlı romanda da otel simgesel işlevde kullanılmıştır. Halide Nusret Zorlutuna'nın *Aşk ve Zafer* adlı romanında İstanbul, yıkılan Osmanlı'yı; Urfa Kurtuluş Savaşı'nı ve direnişi, Ankara ise genç Cumhuriyet'i simgeler. William Faulkner'ın romanlarında geçen Yoknapatawpha Eyaleti, hayali bir mekân olmakla birlikte sanayi uygarlığına karşı direnen gücü temsil eder. Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Çamlıca'daki Eniştemiz* adlı romanında da "köşk" hem mutluluğun hem de Osmanlı'nın sembolü olarak kullanılmıştır.

6. Romanda mekân, insan ilişkilerinin sembolü olma işleviyle kullanılabilir. Perşembenin gelişi çarşambadan bellidir, atasözünde olduğu gibi kimi mekânlar kendilerinden sonra gelecek olay veya davranışların habercisi olur. Bu bağlamda salon, konser, sofraya, restoran gibi mekânlar kişilerin karşılaşma, ayrılma, tanışma, bir araya gelme vb. davranışlarını haber verir. Böyle mekânların anlatımında kullanılan

sözcükler daha sora orada geçecek olan olayların olumluk veya olumsuzluk bakımından niteliğini bildirir. Roman kişilerinin mutluluğu veya mutsuzluğu hakkında fikir verir. Okur, tercih edilen anlatımdan hareketle olay ve kişilerin durumu hakkında kimi gerçekleri sezer. (Sağlık 2002:147)

7. Kimi romanlarda kişi ile mekân arasında çok yönlü alışveriş söz konusudur. Böyle romanlarda mekân, olayın kahramanlarından biri hâline gelir. (Aktaş 2000:131) Mekân, şahıslaşır. Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Çamlıca'daki Eniştemiz* adlı romanı bu tür romanlara örnek gösterilebilir.

8. Romanda mekân; toplumsal hayatı, toplumun uygarlık düzeyini yansıtır. (Tekin 2011:131) Romandaki mekân tasvirlerinde yer alan ayrıntılar romanın yazıldığı dönemdeki giyim kuşam modası, günlük hayatta kullanılan eşyalar, mobilya ve mefruşat tarzı hakkında bilgiler içerir. Evlerin nasıl döşendiği, evlerde hangi eşyaların kullanıldığı, bu eşyaları kimlerin kullandığı ile ilgili ipuçları içerir. Mekânın kullanılma biçiminden hareketle toplumsal tabakaların anlayış farklılıkları anlaşılabilir. Bu ayrıntılardan hareketle o mekânda yaşayan kişilerle ilgili çıkarımlarda yapılabilir. Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarında “köşk / yalı / konak” gibi mekânların ve bu mekânların çevresinde egemen olan cemaat kültürünün anlatımından dönemin belli kesimlerinin sosyal yaşantısına dair çıkarımlar yapılabilir.

9. Romanda mekân “engel” işleviyle kullanılabilir. Halk hikâyelerinde sevenlerin arasına giren “cadı” veya “karaçalı” motifleri, romanlarda mekânsal bir boyutla kullanılabilir. Örneğin dağ, deniz, nehir vb. mekânlar sevgililerin kavuşmasına engeldir. Dolayısıyla bu mekânlar ayrılığın ifadesidir ve insanla doğrudan ilişkilidir.

10. Romanda mekân, mekânı anlatan kişinin psikokültürel konumunu yansıtır. Mekân ve mekânın kapsadığı eşyalar o mekânda yaşayan kişiye toplumsal bir statü kazandırır. Tolstoy, Stendhal, Flaubert gibi yazarların romanlarındaki başkişilerinin çevresindeki eşyaların zenginliği, bu kişilerin sosyal konumunu güçlendirmeye yöneliktir.

11. Romanda mekân, kişi işleviyle kullanılabilir. Böyle romanlarda mekân, roman kişilerinden biridir. Örneğin Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*

adlı romanında “Koltuk” roman kişilerinden biri olarak kullanılmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur*, Orhan Pamuk’un *Kara Kitap*, Oya Baydar’ın *Hiçbir Yere Dönüş*, Charles Dickens’in *İki Şehrin Hikâyesi*, James Joyce’un *Ulysses* adlı romanlarında da kişileşen mekânlara rastlanabilir.

Nurullah Çetin *Roman İnceleme Yöntemi* adlı kitabında roman mekânlarını “somut mekânlar” ve “soyut mekânlar” olmak üzere iki grupta toplamıştır. (Çetin 2011:134-136)

1. Somut mekânlar yeryüzünde yaşayan bir kişinin bulunduğu fiziksel ortamlardır. Gündelik hayatın dekorudur. Roman kişilerinin bir beşer olarak gereksinimlerini karşıladıkları yerlerdir. Bilinen, görülen, içinde yaşanan somut dünyaya ait mekânlardır. Bu mekânlar gerçektir veya gerçeğe uygundur. Romanda anlatılan somut mekânlar okurda gerçek bir mekânı hatırlatır. Okur o mekânı gözünün önünde canlandırabilir. Somut mekânlar, kişi tanıtımında etkin olarak kullanılır.

Nurullah Çetin *Roman İnceleme Yöntemi* adlı kitabında somut mekânları kendi arasında “açık mekânlar” ve “kapalı mekânlar” olmak üzere ikiye ayırmaktadır. (Çetin 2011:134-135)

a. “Geniş mekân” veya “dış mekân” olarak da adlandırılan açık mekânlar, açık alanlardan oluşur. Mahalle, köy, kasaba, şehir, ova, deniz, dağ gibi açık alanlar açık mekânlara örnek olarak gösterilebilir.⁷⁵ (Çetin 2011:134, Tekin 2011:144) Olayların bir kısmı bu mekânlarda geçer. Kişi, geniş anlamda bu mekânlarda yaşar. Dolayısıyla açık mekânlar ile kişi arasında bir ilişki kurulabilir. Kapalı mekânlarda bunalan kişi rahatlamak için bir deniz kenarını, bir dağ başını veya başka bir açık mekânı tercih edebilir. Bu durumda açık mekân o kişinin karakterini yansıtan bir işlev yüklenir. Örneğin dışa açık, aktif kişilikler açık mekânlarda varlık gösterirler. Macera romanlarında açık mekânlara çokça rastlanır.

⁷⁵ Kır / kent ayrışması temelinde kaba bir tasnif, insanların yaşam alanlarıyla ilgili köklü farklılıklarında ifade eder. İnsan faktörü, yaşam alanlarında belirleyici unsur olarak karşımıza çıkar. Kentlerde, insanın doğaya keyfi müdahalesi, doğal yaşamın kendi içindeki dengesinde sapmalara neden olur. Kırsalda ise insanın doğaya müdahalesi sınırlıdır. Doğa ile uyumlu yapılaşma ve doğa ile uyumlu bireyler, kırsal yaşamın temel özelliklerindedir. Dolayısıyla mekânların varlık sebepleriyle oluşum biçimleri, onların kimlikleri olarak okunabilir. Mekânların varlıkları ile hacimleri arasında var olan denge, farklı şekillerde oluşur. Dini, ekonomik, entelektüel ve çeşitli eğitim ve kültür mekânlarına yakınlık gibi faktörler, şehirlerin oluşmasında ve şekillenmesinde önemli görevler üstlenen unsurlar olarak karşımıza çıkar. (Şengül 2010:529)

b. “Dar mekân” veya “iç mekân” olarak da adlandırılan kapalı mekânlar ev, oda, daire, iş yeri gibi kapalı yerlerdir.⁷⁶ (Çetin 2011:134, Tekin 2011:143) Kapalı mekânların da kişinin karakterini yansıtmada önemli bir işlevi vardır. Örneğin içe dönük, pasif kişiler varoluşlarını kapalı alanlarda gösterirler. Kadın yazarlar ev içini daha iyi gözlemledikleri, ev hayatına daha hâkim oldukları için romanlarında kapalı mekânları kullanmışlardır. Bunda Cumhuriyet’e kadarki dönemde kadının kamusal alanda görünür olmaması ve sosyal hayatta pasif konumda kalmasının da etkisi vardır. Fatma Aliye’nin *Enin, Muhadarat*; Halide Edip’in *Seviyye Talip* gibi adlı romanlarında kapalı mekânlar baskındır. Türk romanında kapalı mekânlara sembolik anlamlar da yüklenmiştir. Özellikle Tanzimat Dönemi romanlarında konak / köşk / yalılar Osmanlı’yı temsil edecek şekilde kullanılmıştır. Örneğin Fatma Aliye’nin *Enin, Muhadarat* adlı romanlarında “konak”, yıkılmakta olan Osmanlı Devleti’ni simgeler. Cumhuriyet Dönemi’nde yazılmasına rağmen Abdülhak Şinasi Hisar’ın *Çamlıca’daki Eniştemiz* adlı romanında da “köşk”ün benzer bir işlevi söz konusudur. Ayrıca Türk romanında “konak”, geniş Osmanlı ailesini yansıtmaya; “apartman dairesi” ise çekirdek aile tipini ve Cumhuriyet Dönemi’ni simgeleme işleviyle kullanılmıştır.⁷⁷ Dolayısıyla bu mekânlarla insan unsuru arasında doğrudan bir ilişki kurulmuştur. Romanda kapalı mekânlar belli bir amaca göre de seçilebilir. Örneğin Adalet Ağaoğlu’nun *Bir Düğün Gecesi* adlı romanı Ankara’daki Anadolu Kulübü’nde geçer. Seçkin zümreye ait kapalı bir alanda yazar, değişik kesimleri temsil eden kişileri bir araya getirerek toplumsal karşıtlıkları yansıtır. Türkiye’nin

⁷⁶ “Ev”, dağılıp gitmeyi önleyerek insanda bütünlük duygusu uyandırır. Ev, en fazla ‘kendimiz’ olduğumuz yerdir. Ev, aile bireylerini bütünlüştürür; bir arada tutar. Oysa modern zamanın özelliklerinden biri de bu bütünlüğü bozması, hayatı parçalaması ve insanı evsizleştirmesidir. Modern zamanın ürünü olan roman, bu evsizleşmeyi anlatır. Bu açıdan destan ve geleneksel hikâyelerin çağı ile roman çağı arasındaki fark “ev” ve “evsizlik” kavramlarıyla açıklanır. Bütüncül bir dünyanın anlatısı olan destanlarda insanlar bütün dünyayı bir ev olarak algılar. Bu dönemde insanlar ortak bir hafızanın diliyle konuşur. Modernleşme ile insan baba evinden kovulmuş bir çocuk gibi ortada kalmıştır. Roman da insanın bir hapishane gibi olan toplum içinde yabancılığını anlatmanın aracı olmuştur. (İnci Elçi 2003a:717-719)

⁷⁷ Mimarisi ve iç hayatıyla tipik bir kültür birimi olan “ev”in, medeniyet değiştirme krizinden ilk etkilenen unsurlardan olması doğaldır. Türk romanında yazarlar Batılılaşmayı işlerken “ev”deki değişimlere ayrı bir dikkat göstermiştir. Yazarlar Türk toplumunun belirli değişim dönemlerini incelerken “insan”la birlikte “evi”n de bir kavram ve mekân olarak nasıl bir değişime uğradığını ortaya koymuşlardır. Hatta Türk toplumunun belirli dönüşüm evrelerinde “insan” tipleriyle “konut” tipleri arasında paralellikler kurmuşlar, belirli bir konut tipini, yaşanan dönüşümün simgesi olarak kullanmışlardır. (İnci Elçi 2003b:12) Ayrıca, her mekânı belirli bir toplumsal durum göstergesi olarak ele almak mümkündür. Konağın (köşkün, yalının) Osmanlı İmparatorluk düzeninin ürünü olması gibi, ona her açıdan zıt olan apartmanın da İmparatorluğun yıkılış süreci içinde ortaya çıkması, zaman ile mekân arasındaki etkileşimi gösterir. Konak (köşk, yalı) nasıl İmparatorluk zamanının temsil ettiği değerleri üreten ve yaşatan bir mekânsa apartman da Türk toplumundaki Batılılaşma hareketinin bir sonucudur ve Batılı bir hayat tarzını üretir. (s. 18-19) Türkler apartman yapmaya II. Meşrutiyet’ten sonra girişmişlerdir. Bu dönemde Beyoğlu’ndan Maçka, Teşvikiye, Nişantaşı ve Cihangir semtlerine doğru hızlı bir apartmanlaşma başlamıştır. Meşrutiyet’in getirdiği serbest ortamda daha da gelişen Batı hayranlığı, apartman sevdalılarını çoğaltmıştır. Beyoğlu-Galata bölgesinde Avrupaî bir yaşam süren gayrimüslimler, alafrağa Türkler için taklit edilecek bir model oluşturmuştur. Apartmanda yaşamak, özenilen bu hayata karışmanın ilk yolu olarak görülmüştür. (s. 49)

minyatürünü sergiler. Bu yönüyle eser, panoramik roman özelliği taşır. (Moran 2010:34) Memduh Şevket Esenal ise *Ayaşlı ve Kiracıları* adlı romanında kapalı mekânı benzer bir işlevle kullanır. Yazar, Ankara'daki dokuz odalı bir apartman dairesinde toplumun değişik kesimlerini bir araya getirir. Böylece 1930'ların Ankara'sında yaşanan sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi değişimi değişik toplumsal kesimlere ait kişiler üzerinden yansıtır.

2. Soyut mekânlar ise içinde yaşanan somut dünyaya ait olmayan, hayalî, ütöpik, soyut planda kalan mekânlardır. Soyut mekânlar okurun zihninde gerçek dünyaya ait herhangi bir mekânı hatırlatmaz, düşündürmez. Soyut mekândan hareketle okur, hayal dünyasında kendisine göre bir mekân canlandırır. Bu mekânın gerçek dünyada benzeri yoktur. Hatta bu mekân başka bir okurun hayalinde canlandırdığı mekândan da farklıdır. Mesnevilerdeki mekânlar daha çok bu niteliğe sahiptir. Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisinde soyut mekân örnekleri vardır. Soyut mekânlar daha çok, kişinin iç dünyasının veya bilinçaltının yansıtılmasını sağlar.

Nurullah Çetin *Roman İnceleme Yöntemi* adlı kitabında soyut mekânları kendi arasında "ütöpik mekân", "fantastik mekân", "metafizik mekân" ve "duyusal mekân" olarak sınıflandırmaktadır. (Çetin 2011:136-137)

a. "Düş ülke" olarak da adlandırılan "ütöpik mekânlar" yeryüzünde bulunmayan, hayalî, idealleştirilmiş, yüceltilmiş, mükemmel olarak kurgulanan, mutluluk diyarı olarak görülen mekânlardır. (Çetin 2011:136, Tekin 2011:149) Ütöpik mekânlar güzel ama ulaşılması imkânsız olan hayalî yerlerdir. Romanda ütöpik mekânlar genellikle adalarda kurgulanmıştır. Bu mekânlar somut mekânda bunalan insan için bir sığınma yeridir. Oralarda bu dünyaya ait sıkıntılar, sorunlar, bunalımlar, umutsuzluklar, mutsuzluklar, olumsuzluklar yoktur. Bu mekânlar, insan ruhunun özlemlerini karşılamak üzere, içinde yaşanan ortamın ve toplumsal yapının alternatifini olarak kurgulanır. Peyami Safa'nın *Yalnızız* adlı romanındaki Simeranya, ütöpik bir mekândır. Campanella'nın *Güneş Ülkesi*, Francis Bacon'un *Atlantis*'i, Aldous Huxley'in *Ada*'sı da ütöpik mekânlara örnek olarak gösterilebilir.

b. Fantastik romanlarda yazar, fantezilerini yansıtmaya alanı olarak bazı mekânlar kurgular. "Fantastik mekânlar" olarak adlandırılan bu mekânlar gerçek hayattan alınabileceği gibi hayalî de olabilir. Ancak fantastik mekânlar, romanın

kurgusu içinde soyut olarak kalır. Çünkü roman kişileri fiziksel varlıklarıyla bu mekânlarda yer almazlar. Sadece fantezilerini yaşarlar. Dolayısıyla kişiler bu mekânlarda soyut planda bulunurlar. Ütopik mekânlardan farklı olarak bu mekânlar yüceltilmez, idealleştirilmez. Nazlı Eray'ın *Arzu Sapağında İnecek Var* (ASİV) adlı romanında fantastik mekânların örnekleri yer alır. Yazar kendi evini, bir diskoteği, bahçeyi, Paris zindanlarını, 2020 yılının Newyork'unu, Ankara'yı, aynayı, uzak ülkeleri, gökyüzünü, uçan halıya benzer bir postu bir arada kullanır. (Moran 2011:69)

c. Duyularla algılanamayan ama var olduğuna inanılan cennet, cehennem gibi mekânlara ise “metafizik mekânlar” denir. Bu mekânlar fizik âleminin bildiğimiz mekânları gibi değildir. Bunların inanca dayalı özellikleri vardır.

d. İnsanın duyularına, duygularına ve ruhsal yapısına bağlı olarak ürettiği rüya âlemine ait mekânlara ise “duyusal mekânlar” denir. Bu mekânların gerçek dünyayla bir ilişkisi olması gerekmez. Kişilerin bilinçatını yansıtan bu mekânlar yazarın hayal gücünün ürünüdür.

Mehmet Tekin *Roman Sanatı-Romanın Unsurları 1* adlı kitabında romanda mekânın sunumunun “anlatıcı-yazar” veya “roman kişisi” tarafından olmak üzere iki farklı şekilde yapılabileceğinden söz etmektedir. (Tekin 2011:154)

Anlatıcı-yazarın yaptığı mekân tasvirleri gerçeğe uygunluk bakımından sorunlu olabilir. Bu sunum, okuyucuya sıcak gelmeyebilir. Kişilerin iç dünyasını yansıtmaktan uzak kalabilir. Ancak roman kişilerinin bakış açısından yapılan mekân sunumu daha inandırıcıdır. Çünkü aynı mekânı, bir çocuğun algılama şekliyle bir büyüğün algılama şekli farklı olur. Annesiyle kuyumcuya giden bir çocuk, orada balon varsa önce balona odaklanır. Ancak annesi balona değil, altınlara odaklanır. Bir kaşıkçı, akçaağaca bakıp ondan ne güzel kaşık yapılabileceğini düşünür. Oysa bir ressam, akçaağaçtaki sanata hayran kalır. Dolayısıyla aynı mekâna bakan farklı kişiler kendilerini yansıtan bir bakış açısıyla mekânı yansıtırlar. Anlatıcı-yazarın bakış açısından sunulan mekânlarda bu çeşitlilik söz konusu olamaz. Mekânın roman kişilerince sunulması okurun roman kişileriyle özdeşlik kurmasını ve romanı daha sıcak bulmasını sağlar. Çünkü okur açısından bu bakış açısı daha inandırıcıdır.

Klasik dönem romanlarında mekânın sunumu anlatıcı-yazar tarafından yapılmıştır. Her şeyi, gören, bilen, sezen açıklayıp yorumlayan anlatıcı-yazar, mekânı da tanıtmıştır. (Tekin 2011:151) Mekân değişse bile ona bakan anlatıcı değişmemiştir. Mekân, anlatıcı-yazarın algılarıyla sınırlanmıştır. Bu anlayış, mekânın statik bir görünümde yansıtılmasına sebep olmuştur. Mekân olayların çerçevesi konumunda kalmış, kişilerin iç dünyasını yansıtan tamamlayıcı bir öge konumuna gelememiştir. Romanın gerçeğe uygunluğunu da olumsuz etkilenmiştir. Zira bir çocuğun, bir büyüğün, kültürlü birinin, bir sanatçının aynı mekâna bakıp da benzer gözlemleri yapmaları inandırıcı değildir. İnandırıcı olan; mekânı her kişinin kendi birikimine, eğitimine, sosyal statüsüne, değer yargılarına vb. pek çok değişkenin etkili olduğu algılama biçimine göre gözlemlemesi, yansıtmasıdır. Oysa klasik romanda bütün bunlar tek kişide, anlatıcı-yazarda toplanmıştır. Dolayısıyla klasik romanın ilk döneminde buna bağlı olarak da romantizm akımında statik mekân anlayışı söz konusudur. Örneğin Namık Kemal'in *İntibah* adlı romanında mekân, anlatıcı-yazar tarafından tanıtılmıştır. Ancak gerçek hayattan alınmış olmasına rağmen tanıtılan bu mekânın yani Çamlıca'nın gerçeklikle bir ilgisi yoktur.

Realizmle birlikte bu anlayışta bir değişim yaşanmıştır. Realistler mekâna anlatıcı-yazarın bakış açısından değil, roman kişilerinin penceresinden bakmışlardır. (Yetkin 1967:51-52) Mekâna bakan kişilerin farklı olması, farklı mekân tablolarını ortaya çıkarmıştır. Böylece mekân çok renkli, çok sesli, hareketli ve değişik görünümlemlerle yansıtılmıştır. Bu yansıtımda roman kişilerinin karakteri, donanımı, sosyal statüsü, kültürel birikimi, eğitimi gibi pek çok değişkenin etkisi söz konusudur. Böylece romantiklerin tekdüze statik mekân sunumu, realistlerce dinamik ve işlevsel bir boyut kazanmıştır. Romanda mekân dekor olmaktan çıkmıştır. Dolayısıyla realistler, mekânı statik yapıdan çıkarıp çoğulcu yapıya kavuşturmuştur.

Yeni romancılar ise mekânın sunulmasında anlatıcı-yazarın tamamen aradan çekilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Ancak bu yaklaşımları romanda merak unsurunun zayıflamasına, romanın anlaşılmasına dolayısıyla da okurun romandan soğumasına yol açmıştır. Onlar da anlatıcı-yazarın romandan tamamen çıkması anlayışında ısrarcı olamamışlardır. (Yılmaz 1996:52-53)

Romanda mekânın sunumunda genelde tasvir (betimleme) yönteminden yararlanılır. Tasvir, romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân

gibi unsurları sanatın olanakları aracılığıyla görünür hâle getirmek, somutlamaktır. (Tekin 2011:200) Tasvir sadece bir çizme ve somutlama işlemi değil, aynı zamanda bir anlatım tekniğidir. (Tekin 2011:297) Mekânı okurun gönünde canlanacak şekilde anlatmaktır. Tasvirde duyulardan yararlanılır. Özellikle gözlemler tasvirde önemli bir yer tutar. Mekân tasvirinde daha çok, varlığın dış özellikleri anlatılır. Âdeta; görüntü, yazıyla resmedilir. Tasvir, tanım ve tahlil işleminin tamamlayıcısıdır. Ancak tasvirde abartı, romana katkı sağlamaz.

Klasik romanlarda yazarlar tasvirlerinde manzara resmi yapan ressamlardan yararlanmışlardır. Resim sanatının romanlardaki tasvirler üzerinde olan etkisi günümüzde de sürmektedir. (Stevick 2010:276-291) Mekânın sanatsal işlevde kullanılması romantik döneme rastlar. Romantikler insan doğasının taklit edildiği klasik anlayışı terk ederek dış dünyaya odaklanmış, dış dünyanın güzelliklerini anlatarak tasviri estetik bir öge olarak kullanmışlardır. Dağları, gölleri, çiçekleri, ağaçları değiştirerek büyümlü bir atmosfer içinde yansıtmışlardır. Tasvirlerinde abartıya kaçmış, tasvir için tasvir olarak değerlendirilen anlayışı benimsemişlerdir.

19. yüzyılda mekân-insan ilişkisi değişmiştir. Mekân önem kazanmaya başlamıştır. Çevre, işlevsel yönüyle öne çıkmıştır. Bu değişimde realistlerin payı büyük olmuştur. Çünkü realistler çevreyi olduğu gibi yansıtmaya anlayışını benimsediklerinden daha gerçekçi tasvirler yapmışlardır. İdealleştirme ve yüceltme yoluna gitmeden olanı aktarmışlardır. Mekânı sadece olayın geçtiği bir yer olarak görmemişler, mekânın insan üzerindeki değiştirici ve yönlendirici etkisi üzerinde durmuşlardır. Romantiklerin tercih ettiği zevk için, tasvir için tasvir yapma anlayışını benimsememişlerdir. (Yetkin 1967:50) Realistler, kişinin ruh hâlini gösteren alışkanlıklarını canlandırmak için küçük küçük gözlemleri sıralama yöntemini benimsemişlerdir. Gözlemleri yansıtan ve birbirini izleyerek tamamlayan bu tasvirlerle kişinin tam bir portresini vermeye çalışmışlardır. (Yetkin 1968:52-53)

Mekâna bilim insanı duyarlılığıyla yaklaşan natüralistlerden sonra modern roman doğmuştur. Sürrealizmin öncüsü sayılan André Breton, 1924'te *Sürrealizmin Manifestosu*'nda tasvirin yararsızlığından söz etmiştir.⁷⁸ (Yücel 1983:26) Bu

⁷⁸ Sürrealizm, Avrupa'da Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasında gelişmiştir. Temelini, akılcılığı yadsıyan ve karşı-sanat için çalışan ilk dadaistlerin eserlerinden alır. 1924'te *Sürrealizm Manifestosu*'nu hazırlayan şair Andre Breton'a göre gerçeküstücülük, bilinç ile bilinçdışını birleştiren bir yoldur. Gerçeküstücülük akımı, gerçeğin insandaki iz düşümü şeklinde bir yaklaşımdır. Sigmund Freud'un teorilerinden etkilenen Andre Breton için,

bağlamda modern romanda tasvirten ölçülü şekilde yararlanılmıştır. Tasvir, anlatımı somutlamak için kullanılmıştır. Modern romanda tasvir; resimden çok, müziğe yakındır. Göstermek yerine sezdirmeyi esas alır. (Tekin 2011:204) Modern romancılara göre doğa, kişinin önünde ve dışındadır. Önemli olan, ona bakabilmek ve onu her bakışta yeniden keşfedebilmektir. Romancının görevi, bir evren teorisi geliştirmek değildir. Onun görevi, doğa ve eşya ile insanın ilişkisini belirlemek ve doğa ve eşyaya bakmayı öğretmektir. (Yılmaz 1996:57)

Yeni roman anlayışında ise tasvir 19. yüzyıldaki önemine yeniden kavuşmuştur. Yeni romancılar her ne kadar 19. yüzyıl romanındaki uzun tasvirleri eleştirirler de kendileri de tasvirlerden uzak duramamışlardır. Klasik roman anlayışında mekân dış dünyayı yansıtmaya yöneliktir. Dış dünya yansıtılırken kişinin iç dünyasına yönelik ipuçları da verilmiştir. Mekândan hareketle romanın inandırıcılığı sağlanmaya çalışılmıştır. Mekân tasvirleri gerçek dünyaya çok yakındır. Tasvirde nesnel bir bakış açısı benimsenmiştir. Tasvirler bir dekorun ana çizgilerini yansıtır niteliktedir. Ancak yeni romancılar tasvirde hiç önemi olmayan ayrıntılara odaklanmışlardır. Eşyaları kişileştirmişlerdir. Onları oldukları durumdan çıkararak değiştirmeye çalışmışlardır. Böylece, klasik romanda dekoratif bir unsur olan tasvir, yeni romana gelindiğinde soyutlanmış bir mekâna dönüşmüştür. Modern romanla başlayan mekânı ve eşyayı yeniden keşfetme anlayışı yeni romancıların eserlerine ayrıntılı tasvirler şeklinde yansımıştır. Ancak bu tasvirler klasik romandaki gibi kişilerin iç dünyasına bağlı değildir. Yeni roman anlayışında bir ev, Balzac'ta olduğu gibi sırf içinde roman kişileri yaşadığı için uzun uzadıya tasvir edilmez; roman kişisi o evi gördüğü için tasvir edilir. Bu tasvir de ancak roman kişinin görebildiği açıdandır. Çünkü yeni romancılara göre, romancı bir Tanrı değildir. Bu nedenle Balzac'ın romanlarında olduğu gibi bir evin en gizli köşelerini bile göremez. Önemli olan; görünen mekânın bütün ayrıntılarını yansıtmak değil, görünen yüzünü anlatabilmektir. Ona da belli bir açıdan bakabilmektir. Bakılan her noktada, her bakışta yeni şeyler keşfedebilmektir. Bu anlayışa göre mekân, kişinin ruh hâline göre şekillenmez. Tersine, kişinin ruhsal durumu mekândaki değişime göre şekillenir. Yeni romancılara göre günümüz romanı bir keşiftir. Bakılan bir noktadaki küçük bir ayrıntı, aslın aslı olabilir, insan ruhunu derinden etkileyebilir. Bu bağlamda kişi, eşyaya her bakışta eşyayı yeniden keşfedebilir. Bu keşifler aracılığıyla okur da

bilinçdışılık düş gücünün temel kaynağı, deha ise bu bilinçdışı dünyasına girebilme yeteneğidir. Breton'un yanı sıra Louis Aragon, Benjamen Peret, otomatik yazı yöntemleri üzerinde deneyler yapmıştır. (tr.wikipedia.org)

değişir. Okur romanı bitirdiğinde çevreye yeni bir gözlükle bakmaya başlar. Böylece yeni romancılar klasik romancılardan farklı bir yöntemle okura ruh eğitimi yaptırmayı amaçlamışlardır. Yeni romancılar mekâna bakışta anlatıcı yazarı aradan çıkarmak istemişlerdir. Mekânın roman kişisi tarafından gözlenmesini benimsemişlerdir. (Yılmaz 1996:58-60) Yeni roman anlayışının öncülerinden Robbe-Grillet neredeyse bütün romancılığını tasvire dayandırmıştır. Yazarın *La Jalouse*, *Le Voyeur*, *Dans Le Labyrinthe* adlı romanları baş döndürücü tasvirlerle doludur. Bu tasvirler hep nesnelere yöneliktir. Yazar dönüp dönüp aynı nesnelere odaklanır. Amacı nesnelere kişi arasındaki sınırı ve uzaklığı korumaktır. (Yücel 1983:28-29) Nesnelere kişiden yalıtılarak sadece nesne olarak kalmalarını sağlamaktır.

Hangi anlayış benimsenirse benimsensin, mekân tasvirinde yazarın tutumu belirleyicidir. Kimi yazarlar mekânı olduğu gibi yansıtırken kimi yazarlarsa mekânı masal ve mesnevilerde olduğu gibi öznel bir bakış açısından yeniden kurgulayarak yansıtabilir. Yeniden kurgulanan mekân gerçekliğini yitirir ve soyut bir mekân hâline gelir.

Romanda tasvir, anlatıcı yazarın bakış açısından veya roman kişilerinin bakış açısından yapılabilir. (Tekin 2011:216) Anlatıcının bakış açısından yapılan tasvirler dekor niteliğindedir. Namık Kemal'in *İntibah* adlı romanında bunun örneği görülür. Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* adlı romanında ise tasvirler roman kişisi Neriman'ın bakış açısından yapılır. Kimi romanlarda ise mekân tasvirlerine önem verilmez. Bu tür romanlarda mekân, olay ve kişilerin belirgin kılınması için bir araç durumundadır. Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* adlı romanı buna örnek gösterilebilir. (Çetin 2011:133)

Romanda tasvir, insan unsuruyla değişik şekillerde ilişkilendirilir:

1. Romanda mekân tasvirleri, kişilerin karakter özelliklerini yansıtmaya işleviyle kullanılabilir. (Aktaş 2000:129, Tekin 2011:130) Özellikle kişilerin çizilmesinde tasvir, tanıtıcı bir işlev yüklenebilir. Tasvir yoluyla kişinin karakter özellikleri sezdirilebilir. Tasvir; kişinin sosyal statüsü, kültürel donanımı, ekonomik konumu ile ilgili bilgi verebilir. Yapılan tasvirlerden kişilerin karakter özellikleri, psikolojik durumları anlaşılabilir. Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* adlı romanında roman kişisi Osman'ın psikolojisini yansıtmada tasvirten yararlanılmıştır.

2. Romanda tasvir, romanın ilerleyen sayfalarındaki olaylara yönelik belirtileri ortaya koyma işleviyle kullanılabilir. Böylece eşya ile kişi arasında ilişki kurulur. Gustave Flaubert'in *Madame Bovary* adlı romanının birçok yerinde tasvirlerde "yeşil" renge özel bir vurgu yapılır. Dikkatli okur, ileride bu rengin neyin belirtisi olduğunu sezer. Çünkü ilerleyen sayfalarda romanın başkişisi Emma, yeşil paltolu bir adam görür. Emma intihar edince kocası Charles da onun tabutuna yeşil kadifeden bir örtü örter. Romanda mavi rengin de böyle bir işlevi vardır. Emma'nın zehirlenmesine sebep olan arsenik şişesi mavidir. Arsenik, mavidir. Emma'nın cenazesinde her yeri mavi bir sis kaplar. (Sağlık 2002:154)

3. Romanda tasvir, romanın öğelerini açıklama işleviyle kullanılabilir. Romandaki kişi, olay unsurları tasvir yoluyla açıklanır, tanıtılır. Okurun bu öğeleri kavramasında tasvirten yararlanır. Böylece okur, romanın unsurları arasında da bağ kurabilir.

4. Romanda tasvir, roman kişilerinin neler yapabileceğine dair ipuçları verir. Duvarda bir silah varsa o patlayacaktır. Bu bağlamda yapılan tasvirlerden hareketle roman kişilerinin olaylar karşısında hangi davranışları sergileyebileceği zesilebilir.

5. Romanda tasvir, kişileri ölümsüz kılmak işleviyle kullanılabilir. Yazar tasvir aracılığıyla akılda kalan, çağlar boyu yaşayan, herkesin hatırında kalan çok güçlü roman kişileri yaratabilir. Robenson, Donkişot gibi ölümsüz roman kişileri bir anlamda yazarların tasvirdeki başarılarının ürünüdür. (Sağlık 2002:156)

Mehmet Tekin *Roman Sanatı-Romanın Unsurları 1* adlı kitabında, Nurullah Çetin ise *Roman Çözümleme Yöntemi* adlı kitabında romanda tasvirin "nesnel (objektif, realist) tasvir" ve "öznel (subjektif, romantik) tasvir" olmak üzere iki şekilde yapıldığı görüşünde birleşmektedir. (Tekin 2011:209, Çetin 2011:137-138)

1. Gerçekçi tasvir, realist tasvir ve objektif tasvir kavramlarıyla karşılanabilen nesnel tasvirde yazar; gözlemlediği mekânı en ince ayrıntısına kadar anlatır. Daha çok, realist ve natüralist yazarların tercih ettiği bu yöntemde tasvirler çok uzundur. Bu tasvir yönteminde yazarın amacı okurda gerçeklik duygusunu uyandırmaktır. Bunun için mekân olduğu gibi yansıtılır. Mekân aracılığıyla kişinin karakter özelliklerine dair ipuçlarının verilebileceği anlayışına sahip yazarlarca nesnel tasvir tercih edilmiş, kişinin yaşadığı mekânlar çok ayrıntılı şekilde anlatılmıştır. Nesnel

tasvirler fotoğrafa benzetilebilir. Boğaziçi'nin fotoğrafında, fotoğrafın çekildiği anda neler yaşanıyorsa onlar görülecektir. Bu bağlamda nesnel tasvirlerin gerçeklikle bire bir ilişkisi vardır.

2. İzlenimci tasvir, romantik tasvir gibi kavramlarla da karşılanabilen öznel tasvir seçici ve eleyicidir. Bu tasvirde mekân en ince ayrıntısına kadar anlatılmaz. Sadece kişinin ruhsal durumuna göre ilk bakışta dikkati çeken genel ve belirgin özellikleriyle yansıtılır. Romantik yazarların tercih ettiği öznel tasvirde yazarın duyguları ve görüşleri belirleyicidir. Çünkü romantik yazarların amacı okuyucuda bazı duyguları uyandırmaktır. Onlar tasvirlerinde şairane hayallerinin ifadesi olan öznel bir anlatımı benimserler. Kişinin duygu evrenindeki değişimleri mekâna yansıtarak kişinin iç dünyasını daha iyi anlatmayı düşünürler. Bu amaçla sıfatlardan, benzetmelerden, abartmalardan yararlanırlar. Süslü ve renkli bir dil kullanırlar. Tasviri, sanat amacıyla yaparlar. Öznel tasvir, resme benzetilebilir. Boğaziçi'nin resmi, fotoğraftan farklı olacaktır. Çünkü resimde sanatçının tercihleri ön plana çıkar. Renk, obje seçimi kadar bunları yansıtmada da ressamın algısı baskın gelir. Bu durumda gerçeğine benzese bile ondan farklı olan ve ressamın yorumu yansıtan bir resim ortaya çıkar. Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Yaban* adlı romanında öznel tasvirler yapmıştır. Bu eserdeki tasvirlerden, yazarın bakış açısı ve ruhsal durumu sezilir. Yazar karamsarlığını tasvirlerine yansıtmıştır.

Sonuç olarak denebilir ki romandan önceki mit, destan, efsane, masal, halk hikâyesi, mesnevi vb. anlatmaya bağlı türlerde mekâna önem verilmemiştir. Bu türlerde mekân, olayın yaşandığı yer olarak geçmiştir. Mekânlar blok olarak sunulmuştur. Tasvirler işlevsel roller yüklenmemiştir. Mekânın insanla ilişkisi kurulmamıştır. Romanla birlikte, mekâna bakış değişmiştir. Romanda, mekân unsuru öne çıkarılmış; işlevsel olarak kullanılmaya başlanmıştır. Mekân, insanla ilişkilendirilmiş; kişi sunumunda mekândan yararlanılmıştır. Tasvirler kişiyi yansıtacak şekilde yapılmıştır. Mekândaki eşyalar da roman kişileriyle ilişkilendirilmiştir. Dolayısıyla romanlarda mekân-insan ilişkisi incelenirken kişilerin sunulmasında, kişiliklerinin belirmesinde belirleyici bir işleve sahip olup olmadığına bakılır. Mekânların insan üzerindeki etkileri incelenir. Tasvirlerin kişi sunumundaki rolü değerlendirilir. Mekândaki eşyaların kişiyle ilişkisi araştırılır. (Çetin 2011:133)

III. BÖLÜM

ABDÜLHAK ŞİNASI HİSAR'IN ROMANLARINDA MEKÂN-İNSAN İLİŞKİSİ

3.1. FAHİM BEY VE BİZ

Fahim Bey ve Biz, Abdülhak Şinasi Hisar'ın kitap olarak yayımlanan ilk eseridir. Yazar eleştirilme endişesiyle kitabı yayımlatma aşamasında ciddi sıkıntılar yaşamıştır. Yazarı, eserini yayımlamaya Yakup Kadri Karaosmanoğlu teşvik etmiştir.⁷⁹ Eser, *Ulus* gazetesindeki tefrikasından sonra 1941'de basılmıştır.⁸⁰ 1942'de Cumhuriyet Halk Partisi'nin roman yarışmasında üçüncülüğü almıştır.⁸¹ (Türinay 1993:211-212, Uysal 1961:121) 22 bölümden oluşan eser, Dr. Von Rummel tarafından 1954'te Almancaya çevrilmiştir. (Türinay 1993:216, Uysal 1961:121)

⁷⁹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu söz konusu teşvikten *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* adlı eserinde söz eder. Hisar'ın, *Fahim Bey ve Biz* romanını baskıya verdiği sırada büyük bir tereddüt yaşadığını söyler. Karaosmanoğlu, kendi ısrarlı teşvikleri olmasa Hisar'ın bu romanı bastırmaktan son anda vazgeçeceği bilgisini verir. Zira Karaosmanoğlu'na göre *Fahim Bey ve Biz* o zamana değin edebiyatımızda hiç görülmemiş ve alışılmamış yeni bir roman tarzının örneğidir. Ancak *Fahim Bey ve Biz* yayımlanınca hem edebiyat dünyasında hem de okur çevresinde beklenmedik bir ilgi görür. *Fahim Bey ve Biz*, Halkevlerinin düzenlediği bir yarışmada dereceye girer. Karaosmanoğlu, bu duruma hiç şaşırmadığını söyler. (bkz. Karaosmanoğlu 1969:300-301)

⁸⁰ Necmettin Türinay tarafından hazırlanan ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın roman hakkındaki yazılarını ve röportajlarını bir araya getiren *Kitaplar ve Muharrirler III -Romana Dair Bazı Hakikatler-* adlı eserde *Fahim Bey ve Biz*'in 1 Haziran 1941 ile 11 Temmuz 1941 arasında *Ulus* gazetesinde 41 gün boyunca tefrika edildiği bilgisi yer almaktadır. (bkz. Hisar 2009b:16) Abdülhak Şinasi Hisar, Kenan Harun tarafından yapılan ve 1952'de *Yirminci Asır* dergisinde yayımlanan bir röportajında *Fahim Bey ve Biz*'in ikinci baskısının, birincisine nazaran birçok ilave içerdiğini, dolayısıyla farklı ve daha uzun olduğunu belirtir. (bkz. Hisar 2009b:125) Abdülhak Şinasi Hisar, Selma Yazoğlu tarafından yapılan ve 1956'da *Yirminci Asır* dergisinde "Ediplerimizle Konuşmalar" başlığıyla yayımlanan röportajında ise *Fahim Bey ve Biz*'in üçüncü baskısına da "birçok tahsiller (toplama) ve ilavelerinin" olduğunu söyler. (bkz. Hisar 2009b:216)

⁸¹ CHP'nin Sanat Mükâfâtı jürisinin toplantısı, 20 Şubat 1942 Cuma günü saat on beşte 23 azanın katılımıyla CHP Genel Sekreteri Dr. A. F. Tüzer tarafından açılmıştır. Yapılan gizli oylamada Yakup Kadri'nin *Yaban*'ı 30, Halide Edip'in *Sinekli Bakkal*'ı 28, Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz*'i 19, Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf*'u 13, Memduh Şevket Esendal'ın *Ayaşlı ve Kiracıları* 6, Peyami Safa'nın *Bir Tereddütün Romanı* 4, Mahmut Yesari'nin *Su Sinekleri* 4, Mithat Cemal'in *Üç İstanbul*'u 4, Yakup Kadri'nin *Ankara*'sı 4, O. Cemal Kaygılı'nın *Çingeneler*'i 3, Sait Faik'in *Semaver*'i 3, Kemal Bilbaşar'ın *Cevizli Bahçe*'si 3, Reşat Nuri'nin *Gözkyüzü*'sü 3, Reşat Nuri'nin *Kızılık Dalları* 2, Sabahattin Ali'nin *Kağnı*'sı 2, Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* 2, Reşat Nuri'nin *Eski Hastalık*'ı 2, Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan*'ı 2, Hilmi Ziya Ülken'in *Posta Yolu* 2, Refik Ahmet Sevengil'in *Açlık*'ı 1 oy almıştır. Talimatname gereği en çok oy alan üç eser arasında yapılan ikinci oylamada Halide Edip'in *Sinekli Bakkal*'ı 9 oyla birinci, Yakup Kadri'nin *Yaban*'ı 8 oyla ikinci, Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz*'i de 6 oyla üçüncü olmuştur. (Hisar 2009b:24)

Romanın baskıları:

1. baskı: Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1941
 2. baskı: Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1942
 3. baskı: Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1955
 4. baskı: Varlık Yayınları, İstanbul, 1966
 5. baskı: Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1978
 6. baskı: Bağlam Yayınları, İstanbul, 1996
- YKY'de 1. baskı: İstanbul, Eylül 2005
5. baskı: İstanbul, Temmuz 2011⁸²

3.1.1. Romanın Konusu

Fahim Bey ve Biz romanı, romanın asıl kişisi olan Fahim Bey'in Bursa'daki bir gazetede çıkan ölüm ilanıyla başlar. Anlatıcıya göre bu ilan, başkalarına göre sıradan bir insanın ölümüyle ilgilidir. Gazetede çıkan ölüm ilanında Ahmet Fahim Bey'in eski maslahatgüzar⁸³ olduğu yazılıdır. Ancak ertesi gün gazetede bu bilginin doğru olmadığını belirten bir tekzip yayımlanır. Anlatıcı, Fahim Bey'in kısa süreliğine de olsa maslahatgüzarlık yaptığını bildiği için bu tekzip karşısında üzülür. Anlatıcı, Fahim Bey'in ölümünü, "bir dünya"nın yıkılışı olarak görür. Böylece, kendisini çok hüznölendiren bu yıkılışı yani Fahim Bey'in dünyasını sunmaya başlar.

Fahim Bey'in babası Bursa eşrafından⁸⁴ olup yardımseverliğiyle tanınan biridir. Oğlunu iyi yetişmesi için İstanbul'a okumaya gönderir. Fahim Bey Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra Bursa'ya döner. Babasına Dışişleri Bakanlığı'na (Hariciye) girip çalışmak istediğini söyler. Erdemli ve hayalperest bir kişi olarak tekrar İstanbul'a döner.

⁸² Bu tezde Yapı Kredi Yayınları'nın 5. baskısı (İstanbul, Temmuz 2011c) esas alınmıştır.

⁸³ Maslahatgüzar: Bir büyükelçinin temsilci olarak bulunduğu ülke dışına çıkması durumunda veya o ülkeye gelmesinden önce ona vekâlet eden diplomat

⁸⁴ Eşraf: Bir yerin zenginleri, sözü geçenler, ileri gelenler

İstanbul'da Dışişleri Bakanlığı'nda gönüllü olarak, maaş almadan çalışmaya başlar. Kendisine de koca bir konak kiralar. Bu büyük ve boş konakta günlerini keman çalarak geçirir. Maaşı olmadığı hâlde boş bir konakta tek başına yaşamasına arkadaşları güler. Ancak o, ailesinin itibarını düşürmemek için böyle bir yolu tuttuğunu söyler. Mesleğinde ilerleyemeden, maaş alamadan bu boş konakta yıllarca yaşar. Ancak, babasına gönderdiği mektupta onu memnun edebilmek için yüksek maaşla çalıştığını hatta mesleğinde ilerlediğini yazar. Hasta olan babası bunun üzerine tedavi olmak için İstanbul'a, oğlunun yanına geleceğini haber verir. Gerçeklerin ortaya çıkmasından endişelenen Fahim Bey, yüksek faizle borçlanır. Bu borçla konağı dayayıp döşer. Tam da o sırada tesadüfen mesleğinde yükselir. Babası onun güzel ve büyük bir konakta yaşadığını ve yüksek maaşlı iyi bir işi olduğunu görünce çok sevinir. Ancak olduğu ameliyattan kurtulamayarak ölür. Babasının miras bıraktığı parayla Fahim Bey borçlarının bir kısmını öder. Kalan borcun ödenmesi ise yıllar sürer.

Fahim Bey gençliğinde Beyoğlu meraklısıdır. Arkadaşlarıyla sabahlara kadar Beyoğlu'nda eğlenir. Ancak Fahim Bey eğlenceye giderken oldukça coşkulu ve iyimser bir ruh hâline sahipken eğlence dönüşünde karamsarlığa kapılır. Eğlence hayatı onu mutlu etmez. Bazen de Galatasaray Lisesi'nin karşısındaki bir lokantada arkadaşlarıyla enfiye çeker, rakı içer.

Bu arada İstanbul'a Fransızlara ait bir tiyatro kumpanyası⁸⁵ gelir. Fahim Bey bu tiyatronun oyunlarını kaçırmaz. Kumpanyada çalışan ünlü bir aktrise çılgınca âşık olur. Fahim Bey, aktrisle tanışmanın bir yolunu bulur. Aktrise geleceği parlak bir dışişleri bürokratu olarak takdim edilir. Ancak kadın, birkaç gün içinde Fransa'ya geri dönmek zorundadır. Fahim Bey, çılgınca âşık olduğu bu kadına çok büyük bir çiçek yaptırır. Çiçek, kadının bindiği trenin vagonuna sığmaz. Çiçek sayesinde, Fahim Bey'le aktrisin isimleri bir süre birlikte anılır.

Bir süre sonra Fahim Bey elçilik üçüncü kâtipliği göreviyle Londra'ya gider. Yeni görevinde nasıl giyinmesi gerektiğini iyi bilmemektedir. Kendisine bu konuda o zamanın en ünlü terzi olan Pool'e gitmesini önerirler. Fahim Bey, terziye yeni görevi için ne gerekiyorsa hazırlamasını söyler. Terzi ona renk renk, çeşit çeşit, her mevsim için ayrı kumaşlardan tam bir oda dolusu elbise gönderir. Fahim Bey bu

⁸⁵ Kumpanya: Tiyatro topluluğu

elbiselerin yanında çok yüksek bir faturayla karşılaşır. Bu borcu ödemesi yıllarını alır. Elbiseleri de memuriyet ömrü boyunca eskitemez. Yeni elbise diktiremez. Hep aynı elbiseleri giyip durur. Elbiseler eskimeye başladığı zaman ise parasızdır. Bu yüzden yeni elbise diktiremez. Bu elbiseleri temizlettirir, tersini çevirtir ve giymeye devam eder. Ancak yazlık elbiseleri kışlık, kışlık elbiseleri yazlık, av elbiselerini ise gecelik olarak giymek zorunda kalır. Arkadaşları onun bu hâline de çok güler.

Fahim Bey, bir ara Çetine'ye⁸⁶ gönderilir. Maslahatgüzarın intiharı üzerine kısa bir süre bu göreve vekâlet eder.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Fahim Bey, İstanbul'a döner. Gençliğinden beri ağırbaşlılığı ve ciddiyetiyle tanınan Fahim Bey'i birçok bey ve paşa kendisine damat yapmak ister. Ancak Fahim Bey, zengin bir aileye içgüveysi olmak istemez. Kimsesiz ve orta hâlli bir kadınla evlenmeyi tercih eder. Sade, basit, temiz, iyi kalpli ama kültürsüz ve duyarsız bir kadın olan Saffet Hanım'la hayatını birleştirir. Fahim Bey, eşinin kusurlarından ve eksikliklerinden bile haberdar değildir. O, kendi hayal dünyasında eşinin bütün eksilikleri tamamlamıştır. Bu yüzden Fahim Bey'le eş birbiriyle çok uyumlu bir evlilik hayatı sürer. Saffet Hanım rahatına düşkündür. Başlıca zevki mangal başında sigara ve kahve içmektir. Fahim Bey ise çeşit çeşit, kokulu peynirlere düşkündür. Gazete okumayı âdet edinmiştir. Gazetelerden okuduğu çeşitli haberleri, dünyadaki belli başlı gelişmeleri, felaketleri, olumsuz olayları, iş hayatında yaşadıklarını akşam eve döndüğünde Saffet Hanım'a anlatır. Ancak Saffet Hanım bütün bunlara duyarsız kalır. Fahim Bey gazete haberlerini anlatırken o esner ve uyur. Fahim Bey, bunu bile fark etmez.

Fahim Bey'le Saffet Hanım'ın oldukça sakin geçen bir hayatları vardır. Ancak ara sıra bozuşurlar. Kendi zevklerinden taviz vermemeleri yüzünden küçük tartışmalar yaşarlar. Melek gibi bir kadın olan Saffet Hanım, Fahim Bey'in kokulu peynirlerinden şikâyetçidir. Fahim Bey ise Saffet Hanım'ın mangalından yakınıdır. Bir gün bu mangaldan çıkan gazlarla zehirlenip öleceklerini söyleyip durur. İkisi de saatlere düşkündür. Tek ortak yanları da budur. Evleri çeşit çeşit saatle doludur. Saffet Hanım'ın hayatından memnun olup olmadığı bu saatlerin düzgün kurulup kurulmadığından anlaşılır. Saffet Hanım, Fahim Bey'e kızdığında bu hâlini saatlere

⁸⁶ Cetinje veya Çetine (Karadağca: Cetinje), Karadağ'ın eski başkenti ve büyük şehirlerinden biridir. Nüfusu 19,000'dir. Karadağ Krallığı'nın başkentliğini de yapmış olan şehir tarihî bir yapıya sahiptir. (bkz. tr.wikipedia.org)

yansıtır, onları kurmaz. İşine hep zamanında giden Fahim Bey, saatler kurulmadığı zaman huysuzlanır. Ancak birbirlerine o kadar inanır ve güvenirler ki aralarındaki sürtüşme uzun sürmesin diye birbirlerinden gizli olarak saatleri kurmaya çalışırlar. Evliliklerindeki uyum ve huzur devam eder. Komşularına yatılı olarak misafirliğe bile gitmezler. Birbirlerine sadık kalırlar. Dürüst, düzgün, düzenli bir evlilik hayatı sürdürürler.

Fahim Bey, son derece dakik biridir. Öyle ki Saffet Hanım, saatini Fahim Bey'in eve dönüşüyle ayarlar. Saffet Hanım da çok titizdir. Misafirliğe giderken bile kurduğu çalar saatini yanından hiç eksik etmez. Saat çalınca ne olursa olsun sohbeti bırakıp evine döner.

Fahim Bey, gazete tiryakisidir. Her gün mutlaka bir İstanbul bir de Paris gazetesini mutlaka okur. Her akşam Fransızca gazeteleri okumak için Beyoğlu'ndaki Gambrinüs birahanesine gider. Gazeteleri altını çize çize, dikkatle okur. Konularına göre dosyalar. Gazete koleksiyonlarını biriktirir. Koleksiyonlara kimsenin el sürmesine izin vermez.

Fahim Bey, kendine göre entelektüel düzeyi yüksek biridir. Her konuda bilgi sahibidir. Sohbeti zevkle dinlenir. Kimsenin aklına gelemeyecek konularla ilgili ince hesaplar yapar. Bu hesapların doğru çıkması çevresini şaşırtır. Bezik, poker, briç oyunlarını oynayanlar bu oyunların kurallarını Fahim Bey'e sorarlar. Aralarındaki anlaşmazlıklarda onu hakem yaparlar. Dünyadaki hükümdarların, başbakanların, dışişleri bakanlarının, Türkiye'nin elçilerinin isimlerini ezberden bilmesine politikacılar gıpta ederler. Yenilikçiler Avrupa'dan alınacak yenilikler konusunda onun fikirlerinden yararlanırlar. Müzik çevreleri, dilciler, edebiyatçılar, felsefeciler, tarihçiler ona hayrandır.

İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra devlet yerine, özel sektörde çalışma (teşebbüs-i şahsî) anlayışı moda olur. İnsanlar kendilerine iş kurmaya çalışır. Bu modaya Fahim Bey de kapılır. Planlar yapar, projeler hazırlar. En büyük hayali, Bursa'ya yerleşerek Bursa Ovası'nda pamuk yetiştiriciliği yapmaktır. Ancak hayallerini ve fikirlerini hayata geçirmek için sermayeye ihtiyacı vardır. Londra'da bulunduğu yıllarda tanıştığı bir kişinin aracılığıyla bir İngiliz firmasından randevu alır. Fahim Bey büyük bir ümitle yola çıkar. Sıkıntılı ve aksiliklerle dolu bir yolculuktan sonra tekrar Londra'ya gider. Temizlenip tıraş olmadan İngilizlerle

görüşmek istemez. Fahim Bey'e göre insan her şeyden önce medeniyetin gerektirdiği şeyleri yapmalıdır. Tıraş olmak, iş görüşmesinden bile önemlidir. Ona göre, zaten İngilizler de tıraş olmayan bir kişiyle iş yapmak istemezler. Fahim Bey randevuya bin bir zorlukla son anda yetişir. Ancak randevunun iptal edildiğini öğrenir. Bu durum Fahim Bey'de herhangi bir hayal kırıklığına ve ümitsizliğe yol açmaz. Kendisini, tecrübelerini zenginleştirmiş biri olarak görür. Medeni bir insan olarak görüşmeye gittiği için görevini yerine getirmiş sayar.

Fahim Bey özel sektörde iş yapma (teşebbüs-i şahsî) sevdasından asla vazgeçmez. İhtiyaç duyduğu sermayeyi bulabilmek için Baron de Lormais ile görüşür. Ancak Baron, gerçekçi olmadığı gerekçesiyle Fahim Bey'in fikirleriyle ilgilenmez. Fahim Bey, hayallerini ve fikirlerini bir türlü hayata geçirmeyince kendini hayal âlemine salar. Yıllardır çalıştığı Dışişleri Bakanlığı'ndan ayrılır. Geçici bir süreliğine, işler düzeline kadar, Reji İdaresi'nin Tercüme Kalemî'nde işe girer. Kısa süre sonra bu işten de ayrılır. Kendisine Galata'daki Arslan Hanı'nda bir ofis tutar. Burada dosyalar, defterler arasında çok yoğun ve önemli bir iş adamı gibi çalışır görünür. Güya önemli yazışmalar, ticari anlaşmalar, iş görüşmeleri yapmaktadır. Ancak hanın kapıcısı işin aslının öyle olmadığını, onun akşama kadar uyduğunu söyler.

Bu arada komşu kadınlar arasında Fahim Bey'le ilgili dedikodular yayılır. Kimi kadınlara göre, Fahim Bey saman altından su yürüten biridir. Galatada'ki ofisinde akşama kadar uyumakta, hiçbir iş yapmaktadır. Akrabalarından birinin yalısında akrabalarının kızlarıyla düşüp kalkmaktadır. Kimi kadınlara göre ise bu kızlar onunla alay etmektedir.

Aradan uzun bir süre geçer. Fahim Bey bir rüya görür. Rüyasında çocukluğundan beri kurduğu bütün hayallerin gerçekleşeceğine dair işaretler alır. Fahim Bey, bu rüyanın kendi kaderini değiştireceğine yürekten inanır. Buna eşini de inandırır. Biraz olsun rahatlayacaklarını, hayallerinin gerçekleşeceğini zanneden eşi, bu rüyayı mahalle kadınlarına da anlatır. Dilden dile zenginleşerek aktarılan rüya sayesinde Fahim Bey çevrede tanınan biri hâline gelir. Herkes onun rüyasını konuşur. Çevresindeki kişiler onu hayalperest, tembel, pısrık görseler de bu rüya herkeste bir heyecan yaratır. Özellikle alacaklıları bu rüyaya çok sevinir.

Aradan biraz zaman geçer. Fahim Bey, Galata'daki iş yerinin kirasını ödeyemez hâle gelir. Handaki ofisini boşaltır. Bütün dosyalarını evine götürür. Dosyaları karıştıran bir akrabası bunların içinde çok önemli bilgiler olduğunu görür. Meğer ofisinde akşama kadar uyuduğu sanılan Fahim Bey kendine sanal bir dünya kurmuştur. Bütün ekonomik gelişmeleri izlemiştir. Bunlarla ilgili bilgi, belge ve haberleri dosyalamıştır. Kendisi de büyük bir şirketin sahibi gibi çalışmıştır. Dosyalarda gerçek bir iş adamının ofisinde bulunabilecek olan projeler, raporlar, banka defterleri, hesap kayıtları, yazışmalar, çalışanların listesi, yönetim kurulu listesi, adres defterleri gibi her türlü bilgi ve belge yer almaktadır. Bu dosyalarda her şey gerçeğine uygun olarak düzenlenmiştir. Dosyalardan haberdar olan yakınları Fahim Bey'in deli olduğundan şüphe etmeye başlar.

Daha sonra Fahim Bey, geçimini resmî bir dairede yevmiyeli tercüme yaparak sağlamaya başlar. Hayalini kurduğu hiçbir şeyi gerçekleştiremeden yaşlanır. Sağlığı bozulur. Türlü türlü hastalıklara müptela olur. Sağlam bir uzvu kalmamasına, bütün vücudu dökülmesine rağmen hayata sıkı sıkıya sarılır. Hastalıklarının hepsini bir sebebe bağlar. Yaşlılığı asla kabullenmez. Hâlâ işine olan inancından ve işinin öneminden söz eder. Yaşlılık onda çeşitli duygular da uyandırır. Eskiden günlerin çok uzun olduğunu, yaşlılığında ise çok çabuk geçtiğini düşünmeye başlar. Bu durum onu çok üzer. Artık iyice yalnızlaşmıştır. Çevresinde Saffet Hanım'dan başka onu dinleyen kimse kalmaz. Gözleri iyi görmemeye, kulakları iyi duymamaya başlar. Farkında olmasa ya da olmak istemese de adım adım ölüme yaklaşmaktadır. Günün birinde gazetelerde "hazin bir vefat" başlığı altında Fahim Bey'in öldüğü duyurulur.

3.1.2. Mekân-İnsan İlişkisi

Fahim Bey ve Biz'de açık mekânlar olarak İstanbul, Bursa, Londra ve Çetina geçer. Bunların dışında, Fahim Bey'in seyahat esnasında uğradığı kimi mekânlar vardır. Romandaki kapalı mekânlar Fahim Bey'in ve onu tanıyan kişilerin oturduğu evlerden oluşmaktadır. Mekândaki eşyalar olarak ise Fahim Bey'in kıyafetleri ve oturduğu evlerde bulunan belli başlı eşyalar karşımıza çıkar. Ancak *Fahim Bey ve Biz* romanında mekânlar ve eşyalar ayrıntılı olarak tasvir edilmez. Tasvir edilen

mekânlar veya eşyalar ise genelleştirilir, belirsizleştirilir ya da soyutlaştırılır. Açık mekânlar arasında özellikle İstanbul'a odaklanılır. Romanda gerek açık mekânlar gerekse kapalı mekânlar hatta eşyalar arasında neden-sonuç ilişkisi oluşturacak şekilde bir bağ yoktur. Çünkü romanın belli bir olay örgüsü yoktur. Yazar, Fahim Bey'in iç dünyasına odaklandığından mekânı bilinçli bir tercihle geri planda bırakır.

Roman, Fahim Bey'in ölüm ilanıyla başlasa da mekân bağlamında bakıldığında anlatıcı önce kendi varlığını sezdirir. Bir akşam vaktini mekân gibi anlatır. Böylece daha romanın başında mekâna bakışının ipuçlarını verir.

“Bu, günün en çok hoşuma giden akşam saatiydi. Akşam şehre ve kalplere helmesini⁸⁷ döküyor, sokaktan geçenlerin gözlerine karanlıklarını sürmesini çekiyor, yüzlerini sanatın manalarıyla güzelleştiriyor, hareketlerini kahramanların edalarıyla asaletleştiriyor, her şeyi romantik gölgelerle sararak kıymetleştiriyordu. Bir günün daha, içinde kendi aradıklarını bulmadan, bozulup zail olduğunu duydukları bu anda insanlar hem daha çok cesaretli, hem daha az müşkülpesent⁸⁸ olurlar. Akşamın karartısı ruhlarına sirayet ettiği zaman, batan güneş son aldıkları kararları gözlerinde parlatarak, birçok tereddütlerden sonra artık evlerine dönmeye karar vermiş olanları bile, aşklarına koşuyorlarmış gibi bir cezbe içinde gösterir.” (s. 11)

Bu parça, Ahmet Haşim'in gün batımını anlattığı şiirleri hatırlatmaktadır. Parçada akşam vakti, anlatıcının bakış açısından sunulmuştur. Genelleştirilerek soyutlanmıştır. Doğanın devinim hâlinde yansıtıldığı bu betimlemede öznel bir bakış açısı dikkati çekmektedir. Anlatıcı mekânlaştırdığı zamanı olduğu gibi yansıtmamıştır. Onu izlenimlerinden hareketle sunmuştur. Bu sunum aynı zamanda anlatıcının iç dünyasını yansıtmaktadır.

Romanda aslında Fahim Bey'in iş hayatı anlatılır. Fahim Bey, Galatasaray Lisesini bitirdikten Babıali'deki⁸⁹ Hariciye'de göreve başlar. İstanbul tarafında kocaman bir konak kiralar.

“Fahim Bey Babıali'ye fahri olarak gidip gelmeye başlamış... ve, sırf babasını tatmin etmek için, İstanbul tarafında büyükçe bir konak kiralamış. Bu konağın birçok odaları, kendisine büsbütün lüzumsuz olduğu için, perdesiz ve eşyasız, büsbütün boş durmuş. Fahim Bey bu kocaman evin

⁸⁷ Helime: Buğday ve pirinç gibi bazı hububatın kaynamasıyla hâsıl olan koyu ve yapışkanlı su

⁸⁸ Müşkülpesent (müşkil-pesend): Zor beğenen, titiz

⁸⁹ Bâb-ı Âli (Babıali), Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde Sadrazamlık (Başbakanlık) binasına ve daha geniş anlamıyla da Osmanlı Hükümeti'ne verilen isimdir. Yüce Kapı anlamına gelen bu terim aynen tercüme edilerek diğer dünya dillerine de girmiştir. Cumhuriyet Dönemi'nde Babıali binası İstanbul ilinin Vilayet Konağı'na dönüştürülmüştür. (tr.wikipedia.org)

boş odalarında her sabah saatlerle keman meşk ederek yanık birtakım havalar çalarmış.” (s. 13)

Konağın bulunduğu yer için kullanılan “İstanbul tarafı” sözü “İstanbul’un Avrupa yakasını” ifade eder. Ancak bu ifadede genelleştirmeden kaynaklanan bir belirsizleştirme de söz konusudur. Bu konak, anlatıcının babasının bakış açısından sunulmuştur. Ancak Fahim Bey’in iç dünyasını yansıtacak özelliklere sahiptir. Fahim Bey kendi hayal dünyasında yaşamaktadır. Bu hayal dünyası konak ile anlatılmıştır. Ancak hayallerini bir türlü hayata geçirememektedir. Bu da konağın boş olmasıyla vurgulanmaktadır. Konağın perdeleri bile yoktur. Yani dışarıdan bakıldığında konağın içi olduğu gibi görülebilmektedir. Bu da Fahim Bey’in çevresindekilerin de onun hayalperest hâlini çok iyi bildiklerini göstermektedir. Konakta hiçbir eşya bulunmamaktadır. Bu, Fahim Bey’in hayallerini hayata geçirmek için gereken kaynaklardan, girişim gücünden ve donanımdan yoksun olduğuna işaret etmektedir. Romanın başında işaret edilen bu gerçekler ilerleyen sayfalarda tek tek somut şekilde belirginleştirilmektedir. Dolayısıyla romanda konakla Fahim Bey bütünleşmiş gibidir.

Fahim Bey, bu kocaman ve boş konakta keman çalmaktadır. Keman, Batı kültürünün ürünüdür. Öyleyse Fahim Bey kendi hayal dünyasında Batı kültürünü yaşamaktadır. Ancak o iyi bir keman icracısı değildir. Yani hayalleri büyüktür ama hayallerini gerçekleştirmek için gereken girişimcilik ruhundan yoksundur. İyi bir Batılı gibi teorik anlamda her şeye sahiptir fakat bunların içini dolduramayacak kadar da gerçekçilikten uzaktır. Dolayısıyla romanın başında Fahim Bey’i nasıl bir son beklediği sezdirilmektedir.⁹⁰ Fahim Bey, bütün hayalperestler gibi hakikatin sert yüzüyle karşılaşınca bocalayacaktır.

Ayrıca romanda konak “itibar” aracı, “sosyal statü” göstergesi olarak da kullanılmıştır. Yani Fahim Bey, ailesinin itibarını düşünerek büyük bir konak kiralamıştır. Bu gerçek, romanda Fahim Bey’in ağzından açıkça ifade edilmektedir.⁹¹ (s. 14)

⁹⁰ Fahim Bey’i yaşama savaşında ilkin bir devlet memuru olarak görmüştük, işinde bir hiç ama fazla büyük evinde “keman meşkederek” yanık havalar çalmakta. Onun bu Osmanlı tipi romantizmiyle anlatıcı da duygulanıyor ve “genç kalbinin bütün kuvvetleriyle” ona hak veriyor. Doğrusu ben de hak veriyorum oysa Osmanlı Devleti’nin başarılı bir memuru olsaydı hiç hak vermezdim. Tarihten biliyoruz sivrilmiş Osmanlı memurlarının rezaletini. Fahim Bey onlar gibi sivirmeyi beceremediği için olumlu bir kişidir. (Belge 1968:303)

⁹¹ Fahim Bey’de eski Türk toplumunda çok güçlü olan “içtimai itibar” fikri vardır. Osmanlı İmparatorluğu’nun ihtişamlı dönemlerinde bir gerçeğe karşılık gelen “azamet”, toplum yıkılmaya yüz tuttukten sonra içi boş bir şekil

Konağın tasvir ediliş şekli akla Osmanlı'yı da getirmektedir. Dönem, Osmanlı'nın tasfiyesinin hızlandığı bir zamandır. Konağın içi boştur, perdeleri yoktur. Osmanlı da böyledir. İçi boşalmıştır. Mahremiyeti kalmamıştır. Fahim Bey, konağın içinde keman çalmaktadır. Bu da kurtuluşu Batılılaşmakta arayan aydınlara işaretidir. Zira Fahim Bey, keman çalmakta pek de mahir değildir. Öyleyse yazara göre, aydınlarımız da Batılılaşmakta mahir değildirler, “memleketi kurtaracak” anlayıştan ve yetenekten de uzaktırlar. Burada, şekilciliğe yönelik bir eleştiri de söz konusudur. Çünkü yapılan tasvir, Tanzimat'tan beri işlenen Batı özentisine sahip alafranga tipleri hatırlatmaktadır. Aydınımız, kurtuluşu Batılılaşmakta görmekte ancak bunu da hakkıyla gerçekleştirememektedir. İşin biçimsel yanıyla uğraşmaktadır. Yani romanda konağın hâli ile Osmanlı'nın durumu arasında bir özdeşlik kurulmuş, Fahim Bey ile de Osmanlı'nın aydın kesimine hatta alafranga tiplerine işaret edilmiştir.

Ancak anlatıcı, onunla tanıştığında Fahim Bey İstanbul'da Pangaltı'da bir evde oturmaktadır. Yani Fahim Bey çoktan konak hayatından ev hayatına geçmiştir.⁹² (s. 10)

“O zamanlarda Pangaltı'da oturduğu eve dönmeden evvel, bazı akşamlar, Galatasaray'ın karşısındaki bir binanın birinci katında bulunan bir lokantaya bir iki kadeh rakı içmeye giderdi. (...) Böyle pestenkerani⁹³ yerlerde bulunmak bana her zaman saçma sözler dinlemek kadar azap verir. (...) Bu akşamlar onu yerinde görürsem o saçma merdivenlerden çıkarak ve âdetimiz veçhile tebessüm ederek yanına giderdim.” (s. 10)

Bu mekân, anlatıcının bakışından sunulmuştur. Ayrıntılı bir tasvir yapılmamıştır. “Lokanta” roman kişilerinin karşılaşma ve tanışma mekânı olarak kullanılmıştır. Ancak bu mekân belirsiz gibidir. Ancak yine de anlatıcının iç dünyasını yansıtacak ayrıntılar içermektedir. Burada yazarın merdivenlere odaklanması da ilginçtir. Yazar, apartmanın merdivenlerine “saçma” diyerek konak / yalı / köşk hayatının karşısında yer alan kültüre bakışını da yansıtmaktadır. Ayrıca söz konusu ev, Pangaltı'dadır. Pangaltı ise Beyoğlu'ndadır. Fahim Bey hem

hâline gelmiştir. Fahim Bey'in hemen hemen bütün davranışlarında dışa bir şey sızdırmak istemeyen bir “müflis zihniyeti” vardır. O, içten çürüdüğü hâlde dıştan hâlâ “azametli” görünmeye çalışan Osmanlı İmparatorluğu'nun küçük bir temsilcisi gibidir. (Kaplan 1955:8)

⁹² Batılılaşma hareketinin yol açtığı alafrangalık modası ile peş peşe gelen savaşların yarattığı ekonomik krizler, özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra Osmanlı mahalle yapısında da etkisini gösterir. Bir yandan Batılı hayat heveslilerinin Beyoğlu çevresindeki apartmanlara taşınması, öte yandan geleneksel konakların yavaş yavaş dağılmasıyla mahalle dokusunda başlayan bu çözülme, dönemi anlatan yazarların en sık işlediği konulardan biri olmuştur. (İnci Elçi 2003b:12) Fahim Bey de konak hayatından Beyoğlu'ndaki apartman hayatına geçenlerden biridir.

⁹³ Pestenkerani: Saçma, değersiz, önemsiz, uydurma

Beyoğlu'ndaki bir "ev"de yaşamakta hem de "rakı" içmektedir. Bu ayrıntılar bir araya getirildiğinde Fahim Bey'in, konak hayatından apartman kültürüne geçtiği yani Batılılaşmasını çoktan tamamladığı anlaşılmaktadır.⁹⁴

Fahim Bey'in Batı tarzı hayatı romanda Beyoğlu'ndan hareketle de vurgulanır. Fahim Bey, gençliğinde Beyoğlu'ndaki eğlence mekânlarına gider. (s. 16) Romanda Beyoğlu'yla ilgili bir tasvir yapılmaz ancak Beyoğlu'na gidiş gelişler, Fahim Bey'in kimliğini yansıtacak şekilde anlatılır. Fahim Bey, Beyoğlu'na giderken iyimser; oradan dönerken ise kötümserdir. Yani Beyoğlu, roman kişinin ruh hâlini değiştirme işleviyle kullanılmıştır. Ayrıca Tanzimat romanlarında Beyoğlu, Batılılaşmanın merkezi olarak işlenmiştir.⁹⁵ Burası Batı kültürünün en uç noktada yaşandığı yerdir. Batı'ya özenen alafrağa züppe tipler de bu mekânda bulunmayı önemserler. Eğlenmek için bu mekâna giderler. Bu mekândaki "batakanlar"de ömürlerini tüketirler. Fahim Bey de Beyoğlu'na eğlenmeye gider. Yani romanda Beyoğlu'ndan hareketle Fahim Bey'in medeniyet tercihi de yansıtılmış olur. Fahim Bey, Doğu değerleri yerine Batı değerlerini tercih etmektedir. Onda alafrağa tiplerin özellikleri görülmektedir.

Ayrıca, bu bilgilere göre Fahim Bey, tezatlar yaşayan biridir. Hem iyimser hem de kötümserliği kendinde birleştirebilmektedir. Beyoğlu eğlenceleri onu mutlu edememektedir.⁹⁶ Anlatıcının sezdirdiğine göre, hayatı yüzeysel olarak yaşayan, taklitçi anlayışı benimseyen kişiler hiçbir zaman taklit ettikleri kişiler gibi olamazlar.

⁹⁴ Türk romanında ev, 19. yüzyılın ortalarından itibaren hızlanarak yayılan Batılılaşma eksenli değişim süreçlerini yansıtan önemli bir unsur olarak kullanılmıştır. Buna göre konak / köşk / yalı ve evlerden apartmanlara, pansiyonlara, gecekondulara kadar gelen bu süreçte toplumun bütün kültürel ve ekonomik kırılma noktalarını belirlemek mümkündür. (İnci Elçi 2003b:21) İstanbul'da Müslüman Türklerin oturduğu ilk apartmanlar, Tanzimat'tan sonra hız kazanan Batılı gibi yaşama isteğinin göstergesi olarak ortaya çıkmış, uzunca bir süre Batılılığı vurgulamıştır. (s. 48)

⁹⁵ Türk romanında Beyoğlu, Batılılaşmış hayatı vurgular. (İnci Elçi 2003b:28)

⁹⁶ Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* adlı eserinde Abdülhak Şinasi'ye ilgili Beyoğlu hatıralarından söz eder. Burada çizilen Abdülhak Şinasi Hisar portresi Fahim Bey'e çok benzemektedir. "Edebiyat, Abdülhak Şinasi'nin bütün hayatında ömrü boyunca yegâne aşkı idi. Hattâ, diyebilirim ki, hayat onun için yalnız edebiyattan ibaretti. Edebiyat aynasına aksetmeyen canı veya cansız varlıklara, bir kelimedede dünyaya hiçbir değer vermezdi ve bizim Beyoğlu âlemlerimize katıldığı bazı geceler, yanımızda hiçbir şey görmüyor, hiçbir şey işitmiyormuş gibi kendi içine kapanmış, uzaklaşmış bir hali vardı. Biz yerken, içerken ve yanımızdaki kızlara yeşillenirken o edebî hayallerine dalıp gider ve biz onun varlığını unuttuğu gibi o da bizim varlığımızı unuttu" (Karaosmanoğlu 1969:308). Fahim Bey'in arkadaşlarıyla Beyoğlu'nda sabahlaması gibi Abdülhak Şinasi de arkadaşlarıyla kimi kez Beyoğlu'nda sabahlamıştır. Yakup Kadri, adı geçen eserinde bundan da söz eder: "Refik Halit'le benim gözlerimiz o güzel kadınlara ve Abdülhak Şinasi'nin gözleri edebiyatımızın bu ünlü şahsiyetlerine dalıp giderken bir de bakardık ki saat altıyı geçmiş, yediye gelmek üzere. Eyvah! Ne yapmalı? Bütün bu seyrine doyum olmaz âlemi bırakıp da Abdülhak Şinasi'yi Rumelihisarı'na, Refik Halit'le beni Haydarpaşa ve Kadıköyü'ne ilecek son vapura yetişmemiz için beş on dakikamız kalmıştır." Bu dumda üç kafadar, ailelerine vapuru kaçırdıklarına dair telgraf çekerler. Beyoğlu'nda İstiklal Caddesi'nde bir aşağı bir yukarı dolaşırlar. Bu arada gecenin programını tartışırlar. Abdülhak Şinasi sıradan otellerde kalmak istemez, zira her yeri beğenmez. O, diğer arkadaşlarından ayrılır. Yakup Kadri ile Refik Halit bir otelde sabahlarlar. Abdülhak Şinasi'nin nerede sabahladığını ise bilmezler. (s. 311-313)

Yani Batı'yı taklit etmek isteyenler gerçek bir Batılı gibi olamaz. Onlar eğlenerek mutlu olurken taklitçiler mutluluğa ulaşamaz. Çünkü mutluluk kişinin iç dünyasıyla ilgilidir. Oysa taklit dışı yöneliktir. Dışa yönelik şeyleri yapmak kişinin iç dünyasında bir tatmin duygusu doğurmaz. Zaten Fahim Bey de alafranga tipler gibi bu tatmine ulaşamaz.

Fahim Bey'in yaşadığı aşk hikâyesi onun bu çizgisini iyice belirginleştirmektedir. Bir ara, İstanbul'a büyük bir Fransız tiyatro kumpanyası gelir. Fahim Bey bu tiyatronun hiçbir oyununu kaçırmaz. (s. 17) Bu bağlamda "tiyatro" romanda simgesel bir anlama da sahiptir. Tanzimat'tan beri işlenegelen alafranga tipler aynı Fahim Bey gibi tiyatro tutkunudur. Çünkü modern tiyatro, Osmanlı toplumuna Batı'dan gelmiştir. Müslüman Türk toplumu için tiyatro yeni bir sanat dalıdır. Alafranga tipler tiyatroya giderek Batılı yanlarını göstermeye çalışırlar. Fahim Bey de bu alafranga tipler gibi tiyatroya gider. Fahim Bey'in gittiği tiyatrodaki Fransız sanatçılar gösteri yapmaktadır. Bu ayrıntı da tiyatronun dışarıdan, Batı'dan gelen bir sanat olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla "tiyatro" romanda Fahim Bey'in alafranga yönünü sunmak için kullanılmış bir mekândır.⁹⁷

Bu aşk hikâyesinin devamında kullanılan mekân ve eşyalar da Fahim Bey'in kimliğini yansıtacak ipuçları içermektedir. Çünkü Fahim Bey, âşık olduğu aktrisle Sirkeci tren garında vedalaşmak zorunda kalır. Kadına bu vesileyle çiçek verir. (s. 17) Ancak o kadar büyüktür ki çiçeği oraya kadar bir arabayla getirir. Çiçek, kadının bindiği Oriyant Ekspres'in vagonuna sığmaz. Onu, lokantanın bulunduğu vagonun bir köşesine koyarlar. Burada Oriyant Ekspres⁹⁸ bir tren adıdır. Ancak adında "oriyant" yani "şark / doğu" adı geçmektedir. Fahim Bey, Batılı zihniyete sahip bir insandır ama Doğu'da yaşamaktadır. Batı kültürünü temsil eden dişil güç, doğurganlığı temsil eder. O zaman için Batı medeniyeti henüz acuze-i şemta⁹⁹ değildir. Genç bir kız gibi gelişip serpilmeğe, Doğu dünyasına doğru yayılmaktadır.

⁹⁷ Tiyatro, şehir halkını alafranga giyim, dekor, eşya davranış biçimlerine yönlendiren bir unsur olmuştur. Türklerin Batılı hayata fakında bile olmadan alışmasında çok etkili bir rol oynamıştır. Batı'nın giyim kuşamını, döşemesini, yaşayış şeklini de topluma aktarmıştır. (İnci Elçi 2003b:78)

⁹⁸ "Orient Express" (Şark Ekspresi), 1883 ile 1977 yılları arasında Paris-İstanbul arasında sefer yapan trendir. Vagon-Li Şirketi'ne ait olan Şark Ekspresi, Orient-Express orijinal ismi ile 1883 yılında Paris'ten ilk seferine başlar. Şark Ekspresi'nin bu ilk seferine Fransız, Alman, Avusturyalı ve Osmanlı asıllı memur ve diplomatlar da katılır. Şark Ekspresi'nin seferlerinin başlamasından sonra İstanbul'a gelenler şehirdeki çeşitli otellerde kalır. 1895 yılından itibaren ise İstanbul'a gelen yolcular treni işleten Vagon-Li Şirketi'nin satın aldığı Pera Palas'ta kalmaya başlar. 4 yıl süren (1914-1918) Birinci Dünya Savaşı sırasında Şark Ekspresi seferleri yapılamaz. Tren savaş sırasında istasyonda kalır. (tr.wikipedia.org)

⁹⁹ Acuze-i şemta: Saçı ağarmış kocakarı (Metinde, "doğurganlığını yitirmiş yaşlı kadın" anlamında kullanılmıştır.)

Bu bağlamda Fahim Bey, Batılı güçlere gönül vermiştir. Onlara bağlanmıştır. Onlara bağlılığını da çiçekle ifade etmektedir. Ancak çiçek çok büyüktür. Yani Fahim Bey’de abartılı bir Batı sevgisi ve hayranlığı vardır. Batı bu duyguyu reddetmez. Ama bulunduğu vagona çiçeği alamayarak tam olarak yani istenen şekilde de kabul etmez. O çiçeği trenin lokantasına koyarlar. Bunun sorumlusu da sevgiyi abartan Fahim Bey’dir. Yani Fahim Bey’in sevgisi Batı için bir çıkar meselesidir. Batıya gönül vermek, Batı’nın “iştahına” hizmet eder. Fahim Bey’in gönül macerasının sunumunda Abdülhak Şinasi Hisar’ın Doğu-Batı medeniyetleri karşılaştırmasına yönelik fikirlerinin açık etkisi görülmektedir.¹⁰⁰ Sirkeci tren garı ise ayrılma / vedalaşma işleviyle kullanılan bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yazar, Fahim Bey’in kimliğini açıkladıktan sonra roman boyunca onun bu kimliğine yönelik durumlar ve olaycıklardan söz eder. Bu bağlamda kimi mekânlar gündeme gelir. Örneğin Fahim Bey, elçiliğin üçüncü kâtibi olarak Londra’ya gider. (s. 19) Hatta bir ara maslahatgüzarın intiharı sebebiyle Çetine’de görev yapar. (s. 8) Fahim Bey, elçilik görevlisi olarak gittiği Londra’da kendisine türlü türlü elbiseler diktirmiştir. Romanda bu elbiseler oldukça ayrıntılı anlatılır.

“Fahim Beyin mahcubiyetle devam ettiği uzun süren birçok provalardan sonra, nihayet bir gün sefarethaneye, kapılardan içeri sığmayan bir ambar gelmiş. İşte bu ambarın Fahim Beyin hayatında senelerce süren bir tesiri olacakmış. İçinden kocaman bir dolaba sığmayacak bir sürü esvap çıkmış:

İnce ve kalın, açık ve koyu her türlü ve her renk kumaştan ayrı ayrı her mevsime göre mevsimlik ve her mevsim arası yarı mevsimlik çeşit çeşit kompleler¹⁰¹, düz siyah ve tüylü şöviyottan¹⁰² ve gümüşü jaketler ve

¹⁰⁰ Abdülhak Şinasi Hisar, Mütareke yıllarından sonra Türk-İslam medeniyeti ile Avrupa medeniyetlerinin birbirinden çok farklı olduğunu düşünmeye başlar. Ona göre, nasıl Batı’nın “medeniyetleri” varsa bizim de bir medeniyetimiz vardır. Hisar, kendisi gibi düşünmeyen aydınlarımızın tavrını ise şöyle değerlendirir: “Çünkü Garbı görüp ruhunu kavramadan kalbine âşıktırlar.” Hisar, Doğu ve Batı medeniyetlerinin birbirinden farklı olduğunu söyledikten sonra bir adım daha ileri gider ve “Bir Türk ve İslam hayatının kucaklaşamayacağı bir hakikate inanmıyoruz.” der. (bkz. Türinay 1993:107) Böylece bu iki medeniyetin uzlaşamayacağı sonucuna varır. Bazı aydınların bunu hâlâ anlayamamış olmasından yakınır. Fahim Bey’in yaptığı da Hisar’ın eleştirdiği aydınlardan farklı değildir. O, henüz görmediği Batıyı, Batılı bir kadından hareketle sevmiştir. Ama Batı ile kucaklaşması, birleşmesi mümkün olmamıştır. Yazar, bu birleşmeyi imkânsız kılmıştır. Çünkü onlar farklı ve uzlaşması mümkün olmayan medeniyetlerin insanlarıdır. Hilmi Yavuz bir röportajında bu kucaklaşmama konusuna ilginç örneklerle açıklık getirir. Yavuz’a göre Doğu’nun Batılılaşması veya Batı’nın Doğululaşması daha başından imkânsızdır. Çünkü bunlar birbiriyle örtüşmesi imkânsız olan iki ayrı medeniyettir, iki ayrı oyun gibi... Bir futbolcunun aynı zamanda basketbol oynaması ne demeye geliyorsa Doğu’nun da Batı gibi olması, bir Batılı hayat tarzını, idealarını, normlarını, felsefesini kendine mal etmesi mümkün değildir. Yavuz’a göre bizdeki değişimin adı Batılılaşma değil, oryantalistleşmedir. (Armağan haz. 2003:104) Hisar, *Fahim Bey ve Biz*’de mekândan hareketle bu fikirleri özlü şekilde yansıtmıştır.

¹⁰¹ Komple: Bütünü aynı şeyden olup bir takım oluşturan

¹⁰² Şöviyot: Bir tür sert, ipekli kumaş

redingotlar¹⁰³, fraklar, smokinler, esvapların her nevi: beyaz ketenden olanlar, krem sadakurdan¹⁰⁴ olanlar, pantolonu beyaz vestonu¹⁰⁵ 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, kaputlar¹⁰⁶, pardösüler, makferlanlar¹⁰⁷, redingot gibi cepleri arkada emperyal paltolar, kloş¹⁰⁸ paltolar, kadife yakalı koyu resmi paltolar, kadifesiz yakalı açık paltolar, siyah kadife yakalı gece paltoları, kukuletalı seyahat paltoları!

Fahim Bey bütün bu esvapların odadaki tekmil iskemle, koltuk ve kanapeleri kapladığını seyredip bunların tutarını da faturada görünce yeisle karışık bir hayret içinde kalmış...” (s. 20)

Fahim Bey’in evinde bulunan “koltuk ve kanape” gibi eşyalar Batı kökenlidir. Zaten bu sırada Fahim Bey İngiltere’dedir. İngiltere’de yaşadığı evin de Batı tarzında döşenmiş olması oldukça doğaldır. Ancak söz konusu eşyalar arasında herhangi bir Doğu kökenli kişisel eşyadan söz edilmemektedir. Yani Fahim Bey Batı’da Batılılar gibi yaşamaya özen göstermektedir.

Ayrıca burada Fahim Bey’in elbiseleri çok ayrıntılı şekilde anlatılmıştır. Fahim Bey bir oda dolusu elbiseyle baş başa kalmıştır.¹⁰⁹ Bu durumdan ötürü Fahim Bey, arkadaşları tarafından alaya alınca (s. 20) terzinin kendisini yanlış anladığını söyler. Fahim Bey, yıllarca aynı elbiseleri giymek zorunda kalır. Herkes bu davranışından dolayı Fahim Bey’e gülerken anlatıcı, Fahim Bey’i zamanla daha iyi tanıdığını dolayısıyla konuyu farklı şekilde yorumladığını belirtir. Fahim Bey’in işinin gereği olarak böyle bir şeyi bilerek yaptığını belirtir. Anlatıcıya göre, Fahim Bey, sorumlu bir kişidir. Yeni bir göreve başlamıştır. Bu görevde ne yapılması gerekirse Fahim Bey de onu yapmak istemiştir. Ancak “gösteriş meraklısı” görünmemek ve “israf” gibi algılanan bu durumun arkasında durmamak için terzinin

¹⁰³ Redingot: Önü yakaya kadar düğmeli, kimi zaman vücut hatlarını saran, kimi zaman da biraz bolca giyilebilen, dize kadar inen ceket türü

¹⁰⁴ Sadakor: Açık saman rengine, kalın bir tür ipek kumaş

¹⁰⁵ Veston: Erkek ceketi

¹⁰⁶ Kaput: Asker paltosu

¹⁰⁷ Makferlan: Kol yerine omuzdan yarı bele kadar sarkan iki kanadı olan kolsuz bir çeşit palto

¹⁰⁸ Kloş: Alt tarafı çan biçiminde genişleyen

¹⁰⁹ Vecdi Bürün, *Fahim Bey ve Biz*’i teknik açıdan sorunlu bulur. Buna örnek olarak da Fahim Bey’in elbiselerini gösterir. Bürün; anlatıcının, babasından dinlediği kadarıyla Fahim Bey’in elbiselerini bu kadar ayrıntılı şekilde nasıl hatırladığı sorusunu sorar. Bürün’e göre yazarın hatıraları tekrar yaşama isteğiyle bunu açıklamak zordur. (bkz. Bürün 1942:13)

kendisini yanlış anladığı hikâyesini uydurmuştur. (s. 21) Her ne kadar anlatıcı, Fahim Bey'in "gösteriş meraklısı" ve israfçı" olarak algılanmak istemediğini söylese de onun yaptıkları tam da gösteriş meraklılarının ve israfçıların yani alafranga tiplerin davranışlarıyla örtüşmektedir. Ayrıca, Fahim Bey yeni bir göreve atanmıştır ancak yeni görevi ile ilgili "içe" yönelik bir hazırlık içinde değildir. O; başarıyı, görünüşte aramaktadır. Dış görünüşe önem vererek var olma anlayışı da Tanzimat romanlarında karşımıza çıkan alafranga tiplerin bir özelliğidir. Felatun Bey'le Bihruz Bey de bu anlayışı benimser. Giyemeyeceği kadar kıyafet alırlar. İşin özüyle değil, dışıyla ilgilenirler. Aynı davranışı Fahim Bey de tekrarlamıştır. Elçilikte bilgisi, görgüsü, yeteneği ve diğer içsel donanımlarıyla var olmak yerine, dış görünüşüyle var olmayı tercih etmiştir. Alafranga tipler, tutum ve davranışlarıyla gülünç duruma düşerler; çevrelerinde alay konusu olurlar. Fahim Bey de bu duruma düşmüştür. Arkadaşları onunla alay etmiştir. Zaten anlatıcı da daha sonra, Fahim Bey'in başarıyı elbisede yani dış görünüşte aradığını söylemektedir. (s. 21)

Anlaşılan Fahim Bey, ayrıntıya önem veren biridir. Bunda da ölçüyü tutturduğu söylenemez. Onun bu kadar ayrıntıcı olması, hayallerinin büyüklüğüyle de açıklanabilir. O yaptığı işi önce teori planında ele alır. Bütün ayrıntıları hesaplar. O hesapları uygulamaya koyduğunda evdeki hesap çarşıya uymaz. Yani Fahim Bey, mükemmele ulaşmak isterken hayal bataklığına saplanır. Bir türlü hayallerini hayata geçiremez. Düşündüğünün tam aksi sonuçlarla karşılaşır. Hayalleri ona bir oyun oynar. O, şanıma layık giyineyim, mükemmel bir bürokrat olayım, derken gülünç bir palyaçoya döner.

Burada dikkati çeken diğer bir nokta ise bütün kıyafetlerin Batı tarzı olmasıdır. Fahim Bey zaten bu kıyafetleri Londra'da yaptırmıştır. Ancak bu elbiseleri neredeyse ömrü boyunca giymiştir. Yani onun Batılı bir görünümü vardır. "Esvaplardan" hareketle Fahim Bey'in bu hâli, Batı özentisi içinde olduğu şeklinde de yorumlanabilir. Giydiği bu elbiseler onda Anglosakson hava yaratmıştır. Bu durum, İngilizlerdeki "teşebbüs-i şahsî" felsefesinin onu üzerindeki etkisini de gösterir.

Elbiseler konusunda başka bir nokta daha dikkati çekmektedir. Fahim Bey, Londra'nın en iyi terzilerinden olan Pool'e"yi giyinmek için ne gerekiyorsa hazırlamasını" söyler. (s. 19) Yani Fahim Bey, İngilizlerin bu konuda ne düşündüğünü iyi bilmemektedir. İngilizleri çok iyi tanımamaktadır. Sonuçta altından

kalkamayacağı bir faturayla karşılaşır. Yazar burada Fahim Bey'in Batı hakkında bilgilerinin yüzeysel olduğunu sezdirmektedir. Yüzeysel bilgiye dayanan her türlü davranışın hayal kırıklığıyla sonuçlanacağını vurgulamaktadır. Daha da ileri gitmekte, yüzeyselliğin kişiye altından kalkamayacağı faturalar ödeteceğini belirtmektedir. Burada "şıklık, marka düşkünlüğü" özelliklerinden hareketle alafranga züppelerin yüzeyselliğine bir eleştiri söz konusudur.

İkinci Meşrutiyet'ten sonra Fahim Bey Hariciye'deki görevine İstanbul'da devam eder. Bu arada Fahim Bey, Saffet Hanım'la evlenir. Fahim Bey'in evlendiğinde başka bir evde oturmaya başladığı anlaşılmaktadır. Çünkü romanda Fahim Bey'in "İstanbul'un iç mahallerinin birindeki" bir evde oturduğundan söz edilmektedir. (s. 29) Bu ev, İstanbul'un uzak bir semtindedir. (s. 80) Fahim Bey bir ara Ayastefonos'ta oturmuştur. (s. 102) Dolayısıyla Fahim Bey'le eşinin oturduğu ev, Ayastefonos'taki ev olabilir. Huriye Hanım'ın anlattıklarına göre oturdukları bu ev onlara aittir.¹¹⁰ (s. 55) Anlatıcı, bu evi dönemi yansıtacak şekilde sunar.

"Onların İstanbul'un o kadar iyi bildiğim o iç mahallelerinden birindeki gecelerini tahayyül ediyorum: Muhakkak, sokakta kahvelerden evlerine son dönenlerin ayak sesleri işitilir; bekçi, kaldırımlar üstüne sopasının tam vuruşlarıyla saatleri ve onu taşlar üstünde kaydırarak arka arkaya hafif iki vuruşuyla yarım saatleri haber verir; karşıda gazı bitmiş bir fener söner ve yumuşak İstanbul gecesi ortalığı bir yorgan gibi örterdi. Karanlıkta bir saat rüya içinde gibi uykulu bir sesle çalar ve Fahim Beyle Saffet Hanım da, yüksek şilteli ve lavanta çiçeği kokulu yataklarında, müsterih¹¹¹ bir uykuya dalarlardı." (s. 29)

Anlatıcı burada Fahim Bey'le Saffet Hanım'ın oturdukları evi ve çevresini gerçeklikten kopararak yansıtmıştır. "İç mahallelerinden birindeki" sözünüle mekânı belirsizleştirmiştir. Mekânı kendi algısına göre yansıtmıştır. Bu bağlamda soyutlamalar yapmıştır. Mekânı olduğu gibi değil, olmasını istediği gibi göstermiştir. Anlatıcı aslında kendi ruh hâlini açıklamaktadır. Bu anlayış, mekân sunumunda empresyonizm ve ekspresyonizmden etkilenildiğini gösterir.

Romanda mekândan hareketle Fahim Bey'le Saffet Hanım'ın evlilik hayatı da değişik yönleriyle yansıtılır. Böylece roman kişilerinin belirli özellikleri de sunulmuş olur.

¹¹⁰ Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılma süreci içinde, bireyin kendi hükümlerini sürdürdüğü evin de paralel bir etkileşimle değişime uğradığı görülür. (İnci Elçi 2003b:12) Fahim Bey'in bekârken kiralık bir konakta yaşadığı hâlde evliyken kendisine ait bir apartman dairesinde yaşamaya başladığı anlaşılmaktadır.

¹¹¹ Müsterih: İstirahat eden, rahat bulan

“Daima üşüyen ayaklarını kısa boyuna rağmen giydiği ökçesiz aba terlikler içinde ısıtarak, bütün İstanbul evlerine benzeyen hasırlı, keçeli, halılı, mangallı, sobalı evinde muttasıl¹¹² ellerini uğuştura uğuştura sessiz sessiz bir odadan bir diğerine dolaşmış. En büyük zevki avuçlarını mangalının üstüne uzatarak ısıtmak ve mangal kenarında birbiri üstüne sigara ve kahve içmekmiş.” (s. 27)

Fahim Bey’in eşi olan Saffet Hanım’ın okura sunulması sırasında anlatıcının babasının bakış açısından yapılan bu betimleme, genellemeler içermektedir. Kişiler içinde bulunduğu mekândan hareketle sunulmaktadır. Ancak yapılan genellemeler, özel bir mekân olan evi, belirsiz bir mekân hâline getirmektedir. Yine de burada Fahim Bey’le Saffet Hanım’ın yaşadığı ev, kişilerin karakterlerini yansıtacak ayrıntılar içermektedir. Bu satırlardan hareketle dönemin evleri hakkında genel bir fikir sahibi de olunabilir.¹¹³ Burada özel eşya olarak Saffet Hanım’ın mangalı karşımıza çıkmaktadır. Eskiden “ocak başları” ailelerin bir araya geldiği, içten sohbetlerin yapıldığı bir toplanma mekânı olarak kullanılırdı. Burada ocak başının işlevi mangala yüklenmiştir. Mangalın işlevi de “kahve” ile güçlendirilmiştir.¹¹⁴ Mangal ve kahve figürleriyle, iki kişiden oluşan bu ailenin uyumlu hayatına işaret edilmiştir. Zaten romanda da Fahim Bey’le Saffet Hanım mangal başındaki hâlleri uzun uzadıya anlatılır. Bu anlatımların ortak noktası, ailedeki huzur ve güven ortamıdır.¹¹⁵

“Fahim Beye göre insan kendi talihinden memnun olmak için bu gazetelerde zikredilen vukuatı her gün okumalı imiş. Öyle ki bu karı koca, mangallarının başında, sayısız faciaları böylece uzaktan tahlil ederlerken, kendilerini bunlardan masun¹¹⁶ bulmanın saadetine ererlermiş. Filhakika¹¹⁷ bütün bu haberler ve tefsirlerle dünyanın sallanan ve yanan maddiyat ve maneviyatı karşısında bu yoksul İstanbul evinin sükûnu, bir bakımdan, pek kıymetli gözükürmüş. Dışarıda rüzgârlar eser, fırtınalar hüküm sürerken, duvarları, camları ve kapısı sağlam ve içindeki insan muhabbeti tamam bir

¹¹² Muttasıl: Bitşik, aralıksız, hiç durmadan

¹¹³ Yazar, roman kişinin evini kurar ve anlatırken onun düşünce yapısını ve içinde bulunduğu zamanın şartlarını da en kestirme şekilde ortaya koymuş olur. Ayrıca ev, bir sonuçtur. İçinde yaşayan kişinin kültürel ve bireysel niteliklerini vurgular. (İnci Elçi 2003b:18)

¹¹⁴ Kahve, sohbetin simgesidir. Osmanlı medeniyetine özgü bir içecek olarak bu medeniyetin maddi unsurlarından biridir. Her medeniyet, kendi toplumsal alışkanlıklarının ürünüdür. Osmanlı medeniyeti de bir sohbet medeniyetidir. Kahve de İslam dünyasında hiçbir içeceğe nasip olmayan mistik bir madde kimliğiyle gündelik hayata girmiştir. (Lekesiz 1998:107) Bu bağlamda Saffet Hanım’ın kahve düşkünlüğü onun ait olduğu medeniyeti yansıtır. Ayrıca, kendi dünyasına ait konularla ilgili olarak konuşma, sohbet etme beklentisini ifade eder. Ancak Fahim Bey hep okuduğu gazetelerin de etkisiyle yabancılara ait olaylardan ve konulardan söz eder. Saffet Hanım da konuşulması gereken konuların yerli olması gerektiğini söyler ve bu konuda bazı örnekler de verir. Bu durumda Fahim Bey ile Saffet Hanım arasında medeniyet algısı farklıdır. Yazar bu tezdâdî “kahve” üzerinden yansıtmıştır.

¹¹⁵ Bir medeniyetin dağılıp gittiği yol başında bulunan Hisar, zamanın her şeyi bozup giden fırtınasına karşı “ev”e sığınmıştır. (İnci Elçi 2003a:714)

¹¹⁶ Masun: Korunan, mahfuz, emin, muhafaza olunan

¹¹⁷ Filhakika: Hakikatte, esasında, hakikaten, doğrusu

odada ışıldayan ateş ve mışıldayan sükût kalplere daha çoğalmış bir zevk verirmiş! (s. 33)

Burada mangal ve kahve figürlerine bir de gazete eklenmiştir. Gazete, Fahim Bey'in, mangal ve kahve ise Saffet Hanım'ın tutkusudur. Gazete, Batı'yı ve dışa dönüklüğü; mangal ve kahve ise Doğu'yu, içe dönüklüğü yansıtır. Sonuçta bu figürler mekândan hareketle kişilerin psikolojik durumlarını yansıtmada birer araç işlevindedir. Mangal ve kahve aracılığıyla Saffet Hanım'ın rahata düşkünlüğü de yansıtılır. Gazeteye ise Fahim Bey'in duyarlılığı ve evhamlı hâli de anlatılır.

Fahim Bey'le Saffet Hanım'ın evleri anlatılırken başka eşyalardan da söz edilir. Örneğin Saffet Hanım “yeni bir fincan veya bir cezve beklerken” Fahim Bey ona gazetelerden okuduğu yeni haberlerden söz eder. (s. 29) Fincan ve cezveden hareketle Saffet Hanım'ın cahilliği, duyarsızlığı, geleneksel duruşu anlatılır. Gazeteden hareketle ise Fahim Bey'in duyarlılığı, dünyadaki gelişmelere olan ilgisi, öğrenmeye olan merakı vurgulanır.

Fahim Bey'le Saffet Hanım'ın yaşadığı evde yer alan kimi eşyalar romanda değişik vesilelerle tekrar edilir. Anlatıcının babasının aktardığına göre Fahim Bey'in ilginç bir peynir düşkünlüğü vardır:

“Fahim Bey yerli olsun, ecnebi olsun, iyi cins peynirleri pek sever ve bunu bilen bazı eşi, dostu veya eskiden beri alışveriş ettiği bakkallar da arada bir, kendisine, bir parça, bir baş, bir kelle, bir tulum, bir torba, bir kutu, bir sepet veya bir teneke peynir hediye ederlermiş. Ve bu evde, her zaman, mevsimlere göre, yerli veya alafranga, en iyi cinslerden birkaç türlü peynir bulunmuş. Rahatına düşünce bir kadın olan Saffet Hanım da kahvesiyle sigarasını içe çeke kocasının böyle hazırlanması güç olmayan, hazır alman bir yemeği sevdiğine şükredermiş.” (s. 29)

Yani Fahim Bey, fırsatını bulsa hayatın tadını çıkaracaktır. Güzel yaşamak istemektedir. Hazcı hayat anlayışı alafranga züppe tiplerin bir özelliğidir. Onlar hayattan zevk almak isterler. Bunun için bir servet harcarlar. Fahim Bey mirasyedi olmadığından peynirle yetinmek zorundadır. Ancak Fahim Bey'le eşi hayatlarından memnundur.

“Gece, yemekten sonraları, Fahim Bey gazetelerini okuya okuya gündüzkü yorgunluklarına inzimam eden¹¹⁸ hazım yorgunluğuyla bir rahavete düşer, Saffet Hanımla bir müddet mangal başında tatlı tatlı görüşürler ve bu suretle üst üste birkaç kahve içmiş olan ve uykusunu da

¹¹⁸ İnzimam: Bağlanan, bağlı

pek seven Saffet Hanımın beklediği an nihayet gelmiş olur; uyuşmuş, gözleri süzölmüş bu karı koca kalkarlar ve memnun, sakin, yatmaya hazırlanmışlar. Fahim Bey günün zahmetlerinin üniforması olan esvaplarını çıkararak rahat, beyaz gecelik entarisini giyer ve başına da küçöcük beyaz gecelik takyesini geçirirmiş.” (s. 29)

Mekânda yer alan eşyalar olarak “çeşit çeşit peynirler, kahve, sigara, gazete, mangal, iş üniforması, esvaplar, beyaz gecelik entari, küçöcük beyaz gecelik takye” geçmektedir. Bunlar dönemin aile yaşantısını karikatürize edilmiş şekilde yansıtır. Özelde ise “peynir” düşkünüğü ve “gazete” Fahim Bey’i; “sigara, kahve ve mangal” tutkusu Saffet Hanım’ı anlatır. Gece kıyafetleri ise geleneksel yapıyı gösterir.¹¹⁹ Romanda Fahim Bey’e ait eşyalardan sadece “esvapları, saatleri ve gazeteleri” ayrıntılı şekilde anlatılmaktadır. Her vesileyle sözü edilen eşya ise gazetedir. Hariciye yıllarında “Fahim Bey, sırtında açık renk pardösüsü, koltuğunda bir tomar frenk gazetesi, Babıali yokuşundan bir aşağı bir yukarı iner, çıkar.” (s. 23) Fahim Bey, evinde “o zamanlar yarı yasak olduğu için gizlice edindiği ve yatak çarşafı büyüklüğünde olan *Tan* gazetesini” okur. (s. 32) “Her akşam Fransızca gazeteleri okumak için Beyoğlu’ndaki Gambrinüs birahanesine gider.” (s. 39) Evinde gazete koleksiyonu yapar.

“Meğer Fahim Bey her gün bir Türkçe İstanbul, bir de Fransızca Paris gazetesini okuyarak bunları muhtelif renkli kalemlerle işaretlemiş ve itina ile saklarmış. Böylece odasında bütün geçmiş senelerin, aralarında telgraf yazılan dar kâğıtları gibi birtakım işaret kâğıtlarının sarktığı gazete koleksiyonları yerden itibaren adam boyunca üst üste istif edilmiş olarak dururmuş. Ve güya vaktin birinde Fahim Beyin lehine düzeltilecek mühim birtakım hesapların evrakı müsbitesiymişler¹²⁰ gibi, üstlerindeki tozları almak için gezdirilen hafif tüylerden maada¹²¹ bunlara hiç kimse elini süremezmiş. (s. 31)

Bu sunum, anlatıcının babasının bakış açısından yapılmıştır. Bu satırlarda gazetelerin bulunduğu ortam az da olsa tasvir edilmiştir. Bu ortam Fahim Bey’in kişiliğini açıklamaya yöneliktir. Ancak gazetelerden hareketle dönemin anlayışı da yansıtılmaktadır. Evdeki gazete koleksiyonları, Abdölhak Şinasi Hisar’ı da yansıtır.¹²² Ayrıca Fahim Bey, gazetelerde yer alan felaketlere bakarak kendi

¹¹⁹ “Ev, insanın iç dünyasını ve yetiştiği kültürü yansıtan önemli bir yaşama alanıdır. Bu açıdan ev, psikolojik ve sosyolojik çözümler için verimli bir laboratuvar işlevi görür. Romancı, ele aldığı kişiyi ev ortamında göstererek onun kimliğini ortaya çıkaran unsurları da açığa çıkarmış olur. Ev, bir insanın ve kültürün kimlik kartı gibidir” (İnci Elçi 2003b:17).

¹²⁰ Evrakı müsbite: Bir şeyin doğruluğunu kanıtlayan belgeler

¹²¹ Maada: Başka, fazla, bundan gayri; istisna

¹²² Yakup Kadri Karaosmanoğlu, arkadaşı olan Abdölhak Şinasi Hisar’ı ara sıra Rumelihisarı’ndaki yalısında ziyaret eder. Bu ziyaretlerden birini şöyle anlatır: “Abdölhak Şinasi’nin yazı odasında ise yüzlerce cilt kitap ve

felaketini unutmaktadır. Âdeta bu felaketler kendi başına gelmediği için şükretmektedir. Fahim Bey'in doyumsuz bir öğrenme isteği de vardır. (s. 32) Bu bağlamda “kendini dünya şehrinin hakiki bir şehirlisi” olarak görür.¹²³ Eşinin gazete haberlerine ilgisizliğini “cahilane” bulur. Ona gazete haberlerinin iç yüzünü açıklamaya çalışır. Dünyadaki, bütün olayların birbirleriyle nasıl ilgili olduğunu anlatır. Bu ilgi gereği dünyanın öbür ucunda yaşanan bir olayın kendilerini de ilgilendirdiğini söyler.¹²⁴ Fahim Bey'e göre “insanın kendi talihinden memnun olabilmesi için bu gazetelerde anlatılan olayları her gün okuması gerekir.” (s. 33) Çünkü insan, felaketleri gördükçe kendi yaşadıklarına şükreder. Böylece teselli bulur. (s. 34)

Romanda saatler üzerinde ayrıca durulur. Dönemin evlerinden hareketle anlatılan bu saatler hakkında ayrıntılı açıklamalar yapılır. (s. 25) Bu saatler Fahim Bey'in evinde de vardır. Evlerindeki saatler, Fahim Bey ile Saffet Hanım'ın ruh dünyasını da yansıtmaktadır.¹²⁵ Romanda bu konuda açıkça bilgiler de verilmektedir.

eski dergi koleksiyonları yerlerde, masa ve koltuklarının üstünde karmakarışık yığınlar halinde duruyordu” (Karaosmanoğlu 1969:310).

¹²³ Sosyolojik anlamda “şehirlilik” medeniliği ifade eder. Bu kavramın karşısı ise “köylülük”tür. Bu kavramlar bir mekâna aidiyetten çok, bir kültüre aidiyeti karşılar. Yani kişi şehirde yaşayıp köylülük kültürüne veya köyde yaşayıp şehirlilik kültürüne sahip olabilir. Fahim Bey ise şehirde yaşar ve kendisini şehirli kültürüne ait hisseder. Kendisine göre o; çağdaş, modern, medeni ve evrensel bir insandır. Anlatıcı bu vurguyu gazete üzerinden yapmıştır. Oysa gazete, aynı zamanda, kültürdeki yüzeyselliği de ifade eder. Romanlarda alafranga tiplerin özellikleri anlatılırken de yazarlarca onların eline Fransızca gazeteler tutuştururlar. Yani anlatıcıya göre, Fahim Bey'in Batılılığı yüzeyseldir.

¹²⁴ Fahim Bey'in bu anlayışı “Kelebek Etkisi Kuramını” çağrıştırmaktadır. Kelebek Etkisi, bir sistemin başlangıç verilerindeki küçük değişikliklerin büyük ve öngörülemez sonuçlar doğurabilmesine verilen addır. Edward N. Lorenz'in çalışmalarından biri olan Kaos Teorisi ile ilgilidir. Daha sonralarda hava durumuyla ilgili verdiği şu örnek ile ünlenmiştir. “Amazon Ormanları'nda bir kelebeğin kanat çırpması, ABD'de fırtına kopmasına neden olabilir. Farklı bir örnekle bu, bir kelebeğin kanat çırpması, Dünya'nın yarısını dolaşabilecek bir kasırganın oluşmasına neden olabilir.” (bkz. tr.wikipedia.org) Edward Norton Lorenz (23 Mayıs1917 - 22 Nisan2008), ABD doğumlu matematikçi ve meteorologdur. Kaos Teorisi ve Kelebek Etkisi Kuramı ile hatırlanır. Lorenz, 1963 yılında MIT'de meteorolog olarak çalışırken bir sistemin başlangıç verilerindeki ufak değişikliklerin bile, büyük ve öngörülemez sonuçlar doğurabileceğini öngörmüş ve bunu örneklendirmek için 1972'de sunduğu bir çalışmada, bir kelebeğin Amazon ormanlarında kanat çırpmasının Avrupa'da fırtına kopmasına sebep olabileceğini öne sürmüştür. Lorenz, sadece üç değişkenle kaos ortamı doğabileceğini keşfetmiş ve daha 19. yüzyılda Fransız matematikçisi Henri Poincaré'nin fikir olarak ortaya attığı çok basit bir sistemde çok karmaşık bir dinamiğin ortaya çıkabileceğini kanıtlamıştır. Lorenz'in teorisi ve buluşları, sadece matematik alanında değil, biyoloji, fizik ve sosyal bilimler alanında da yeni bir araştırma alanının doğmasına vesile olmuştur. (bkz. tr.wikipedia.org) Jules Henri Poincaré 29 Nisan 1854 Nans'de doğmuştur. 17 Temmuz 1912 Paris'te ölmüştür. Matematikçi ve fizikçidir. Potansiyel kuramı, ışık, elektrik, ısının iletilmesi, elektromagnetizma, hidrodinamik, gök mekaniği, termodinamik gibi matematiksel fizik konuları ile olasılık teorisi gibi matematik konuları üzerinde durmuştur. Türkçeye de çevrilen *Bilimin Değeri ve Bilim ve Varsayım* gibi bilim felsefesiyle ilgili kitapları vardır. Poincaré gök mekaniği ile de ilgilenmiş, özellikle Üç Cisim Problemi üzerinde durmuştur. (bkz. tr.wikipedia.org) Bu durumda, Hisar'ın Lorenz'den değil, Poincaré'den etkilendiği söylenebilir. Çünkü Lorenz, Hisar'dan sonra, Poincaré ise Hisar'dan önce yaşamıştır. Zaten Abdülhak Şinasi Hisar, *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de Henri Poincaré'den açıkça söz etmiş, eserlerini okuduğunu sezdirmiştir. (Hisar 2011b:59)

¹²⁵ Romanda çok canlı bir şekilde anlatılan saatler zamanın simgesi olarak başarılı şekilde kullanılmıştır. (Belge 1968:304)

Mekândaki eşyaların kişilerin iç dünyasını yansıttığı doğrudan söylenmektedir. Batı kökenli “konsol, alafranga saat, Avrupai saat” gibi eşyalardan da söz edilmektedir. Zaten Fahim Bey, Batılı bir kişiliktir. Ancak bu bilgiler sadece Fahim Bey’le ilgili değildir. Anlatıcı bu bilgileri genelleştirerek anlatır. Dönemin bütün evlerinde benzer mekânların ve eşyaların bulunduğunu söyler. Bu bağlamda Batı kültürünün toplumsal yansıması hakkında da kimi sezdirme yapar. Anlatıcı, saatlerden hareketle Fahim Bey ile eşinin evliliğini de yansıtır.

“Saffet Hanım’ın neşesinin yerinde olup olmadığı bu kah sallanarak safalı seslerle işleyen, kah somurarak sükut ile duran saatlerden belli olurmuş. Ve birbiriyle daima iyi geçinen bu karı koca arada bir ancak bu meseleden dolayı hafif tertip bozuşurlar, birbirlerine, bir iki saat kadar, kırgın ve kızgın dururlarmış. Her işini vaktinde görmeye ve her sabah işine vaktinde yetişmeye pek meraklı olan Fahim Bey, bir gün, mesela ‘Hanım, gene saatleri kurmamışsın!’ diye şikayet edermiş, ‘bak bir buçuk olmuş!’ Saffet Hanım ise ‘Hayır, daha saat bir!’ diye iddia edermiş. Kavga bir müddet devam eder, ikisi de kendi saatlerinin doğruluğunda ısrar ederlermiş. Fakat ikisi de birbirlerine o kadar inanırlar, her biri ötekinin sözünün doğru olacağına o kadar şüphe etmezlermiş ki, sonra, ikisi de, birbirinden gizlice, saatlerini biri çeyrek geceye ayar ederlermiş! Ve işte bu yüzdendir ki ha büsbütün dursunlar, ha işleyedursunlar, bu evdeki saatlerin doğruluğuna pek de inanılmazmış!” (s. 37-38)

Fahim Bey ile eşi iktidar kavgasını saatler üzerinden yapar. Ancak uyumlu evliliklerini bozmamak için bu kavgada ısrar etmezler. Ayrıca eşi saatlere bakarak Fahim Bey’in nerede olduğunu anlar. Fahim Bey’in dakikliği saatlerden hareketle sunulur.

Eşiyile böyle bir hayat süren Fahim Bey’i anlatıcı, daha *sonra Çamlıca’daki Eniştemiz* adlı romanının başkişisi yapacağı Hacı Vamık Bey’in bakış açısından da sunar. Bu vesileyle romana deli eniştenin Çamlıca’daki köşkü de girer. Anlatıcı, Fahim Bey’in yaşadığı mekân ile Hacı Vamık Bey’in yaşadığı mekân arasında bir zıtlık oluşturularak Fahim Bey’i, toplumun tutucu kesiminin bakış açısından da yansıtır.

“(…) hacı eniştem ve Çamlıca’daki yeşil boyalı köşkü Şarkın garpten en uzak olan bir köşesinde kalıyorlar; Fahim Bey ise, Şarklı birçok âdetlerine rağmen, bu iki dünyayı birbirinden muttasıl ayıran hudutların ötesinde, Garplı bir tesir yapacak bir mevkiye kalıyordu.” (s. 39)

Burada açıkça mekân üzerinden Doğu-Batı karşıtlığı gündeme getirilmiştir. Batılılaşmayı temsil eden Fahim Bey, Batı etkisini açıkça yansıtan ve diğer

mekânlardan bu özelliğiyle ayrılan bir çevrede yaşamaktadır. Doğu kültürünü temsil eden deli enişte ise bu kültürün egemen olduğu Çamlıca'da yaşamaktadır. Yine Doğu kültürünü temsil eden bir köşkte oturmaktadır. Böylece yaşanan mekân ve oturulan evden hareketle iki kişi arasında zıtlık oluşturulmuştur. Bu zıtlık da Doğu-Batı çatışmasını yansıtmaktadır. Burada dikkati çeken diğer bir ayrıntı ise Fahim Bey ile ilgili olarak belirtilen “şarklı özellikler” ayrıntısıdır. Yani Fahim Bey, aslında Doğulu bazı özelliklere sahiptir. Ancak o, bir Doğulu olarak Batı kültürünün egemen olduğu bir çevrede yaşamaktadır. Bu durumda o, Doğu kültürünü bütünüyle reddetmeyen ama Batı kültürüne göre yaşayan bir Müslüman Türk'tür.

Anlatıcı, Fahim Bey'in karşısına onun zıddı olarak çıkardığı deli eniştenin ölüm döşeğindeki hâlini anlatırken romanın bütününe egemen olan “ölüm” ve “fanilik”le ilgili duygu ve düşüncelerini de mekândan hareketle sezdirir.

“(…) O, üst katın arka tarafında, bahçedeki yüksek çam ağaçlarına bakan büyük bir odada yatıyordu. Pencereden bu ağaçlar bana münzevi ve ulvi birtakım şairler, filozoflar gibi yahut bunların his ve mana taşan eserleri gibi görünüyordu. Onlar, sükûnuna imrendiğim yüksek ve tabii bir iklimin asil ve gamsız mahluklarıydı. Biz onlardan ayrılmış bu zavallı odanın sefaleti içindeydik. Gerçi bu pencereleri kapanmış oda her vakit olduğu gibi beni hatıralarımın evvel zamanlarına ait tabakalarına isal ediyordu. Zira onun hayat için tanzim edilmiş olmaktan ziyade bir göç manzarası gösteren karmakarışık eşyasını eniştemin muhtelif Arabistan seyahatlerinden gelme birer köle, birer lala, birer ahbap yahut birer akraba gibi tanırdım ve gerçi bugün ta ortasındaki -o Yılanlı Sütun'un koparılmış bir parçasına benzeyen-burma burma mangalına atılmış ödağacı kokusuyla birlikte eski aşına kokuları, bu eşyaların hâlâ yaydıkları çöl, kum ve Hac kokularını da duyuyor yahut hatırlıyordum. Fakat bütün o zamanlarda kendimi yakında ölecek bir hasta sandığım için, genç ve yaralı bir hayvan gibi, bunlara karıştığını sezdiğim bir eczahane, ilaç ve ölüm kokusundan huylanarak, bu odanın ağır havasında daha çok durmak istemiyor, kaçmak istiyordum.” (s. 66)

Anlatıcı bu sunumda mekânı kişileştirmiştir. Mekândaki ağaçları gamsız mahluklara, şair ve filozoflara benzetmiştir. Mekândan ayrılmanın da insanı sefilleştirdiğini söylemiştir. Burada Hisar'ın mekânı insan gibi görme anlayışının yansımaları görülmektedir.¹²⁶ O, burada ayrıca ölüm korkusundan açıkça söz

¹²⁶ Hisar için ev tabiatın bir parçasıdır. Ev ve içinde yaşayan insan arasında güçlü bir bağ vardır. Mekân, insanı şekillendirir. Böylece Hisar tabiat-ev-insan arasında bir bütünlük oluşturur. Hisar bir tabiat unsuru olarak algıladığı ev ile tabiatın ilişkisi olduğunu düşünür. Evleri ağaçlar, çiçekler ve sularla tam bir uyum içinde yansıtır. Eski evleri tabiata yakınlıkları nedeniyle yüceltir. Tabiat ile insan arasındaki ilişkinin bozulmasından yakınır. Hisar “Onlar, sükûnuna imrendiğim yüksek ve tabii bir iklimin asil ve gamsız mahluklarıydı. Biz onlardan ayrılmış bu zavallı odanın sefaleti içindeydik.” diyerek tabiat ile insan arasındaki ilişkinin bozulmasına değinmiştir. (İnci Elçi 2003a:726)

etmiştir.¹²⁷ Zaten onun eserlerinde fanilik ve ölüm teması belirgindir. Hisar üç romanının başkışisinin de ölümünü anlatmıştır. Bu bağlamda üç romanında da ölümle ilgili düşüncelerini açıklamıştır. O, ölümden korkmakta ve kaçmaktadır.

Sürekli konudan konuya geçen anlatıcı, birbirinden kopuk mekânlardan hareketle Fahim Bey'i sunmaya devam eder. Fahim Bey, İkinci Meşrutiyet'le başlayan teşebbüs-i şahsî akımından etkilenmiş, kâtiplikten ayrılmıştır. O, iş hayatının ikinci döneminde teşebbüs-i şahsî hayalinin peşinde koşar. Özel sektörde iş yapmak ister. Bunun için Londra'ya iş görüşmesine gider. (s. 46) Londra'ya ikinci gidişinde çeşitli mekânlarda bulunur.

“Bütün dostlarının himayeleriyle Londra'ya gidiş iznini koparmak, seyahat masraflarını tedarik etmek, İstanbul'dan Orient-Express'le Paris'e, tekrar şimendiferle ve sonra vapurla nihayet Londra'ya randevusundan bir gün evvel varmak. Bu yolda her şeyi düşünmüş, her şeyi hesap etmiş! (...) Manş denizinin meşhur fırtınalarından birine de tutulduktan sonra nihayet Londra'ya varınca, randevusuna, bir gün yerine ancak bir saat evvel muvasalat edebildiğini¹²⁸ görmüş. (...) Her zaman hazır odası bulunan Hyde Park, Otelinde o sabah tek bir boş oda bulunmamasına ne dersiniz? Kendisine, ancak akşam bir oda verilebileceğini bildirmişler.” (s. 47)

Romanda Fahim Bey'in ikinci Londra seyahati ile ilgili “İstanbul, Paris, Manş Denizi, Londra” gibi açık mekânlar geçmektedir. Söz konusu seyahat, öyküleyici anlatımla sunulmuştur. Ancak adı geçen mekânlarla ilgili detaylı bir betimleme yapılmamıştır. Manş Denizi, Fahim Bey ile hayalleri arasındaki “engel” işleviyle kullanılmıştır. Romanda Londra ve Batı'ya ait diğer mekânların ayrıntısına girilmemiş, tasvirleri yapılmamıştır.¹²⁹ Fahim Bey, yine teşebbüs-i şahsî girişimi doğrultusunda Bursa Ovası'nda pamuk ekim işine girmek ister. (s. 48) Ancak bu

¹²⁷ Bir şeyi düşünmediğimiz zaman onun varlığından veya yokluğundan bütünüyle habersiz oluruz. Ancak düşünmeye başladıktan sonradır ki düşündüğümüz şey bütün güç ve dehşetiyle karşımıza dikilir. İnsanın en büyük gücü gibi en büyük zaafı da düşünmekten geliyorsa ölüm korkusu çekmek insanlık kaderinin silinmez bir yazgısı olacaktır. Yalnız ölüme çare bulunsa bile bu dünya bize eski korkunç ölümü güzelleşmiş olarak tekrar aratabilir. (Tunç 1944:2)

¹²⁸ Muvasala: Vâsıl olmak, erişmek, ulaşmak

¹²⁹ Abdülhak Şinasi Hisar'ın ölümünden altı ay önce ise Erdal Öz ile Muazzez Menemencioğlu Ankara Radyosu adına yazarla bir röportaj yaparlar. Bu röportajda Hisar, romanlarında anlattığı mekânlarla ilgili önemli bilgiler verir. Hisar bu röportajında Anadolu'yu gezdiğini; İzmir, Karadeniz ve Bursa'ya gittiğini söyler. O gün için devletin sınırları içinde yer alan Beyrut'a gittiğini, Bulgaristan'da bulunduğunu belirtir. “Peki neden hep İstanbul'u anlattınız?” sorusuna Hisar, “İstanbul'da yaşadığım için...” cevabını verir. Hisar, romancının ancak yaşadığı ve çok iyi bildiği mekânları anlatabileceğini, bu yüzden de gitse, bulunsa, görse bile yaşamadığı mekânları anlatamayacağını ileri sürer. Bu yüzden gördüğü hâlde Batılı mekânları da romanlarında anlatmadığını vurgular. “Boğaziçi'nde doğdum, Boğaziçi'nde yaşadım ve Boğaziçi'ni yazdım.” der. (bkz. Hisar 2009b:252-254) Gerçekten de Hisar, Fahim Bey Bursalı olduğu hâlde Bursa'yı, Londra'da çalıştığı hâlde de Londra'yı ayrıntılı olarak anlatmamıştır. *Fahim Bey ve Biz*'de açık mekân olarak sadece İstanbul'u ayrıntılı şekilde sunmuştur.

hayalini hiçbir zaman gerçekleştiremez. Daha sonra, Fahim Bey'in, yapacağı işlere kaynak bulmak amacıyla Lormais ile görüşmesi kapalı bir mekânda gerçekleşmiştir.

“Fahim Beyi sermayedar Baron de Lormais ile görüştürmek üzere davet ettik. O, kalın kumaşlı bir esvap giymiş, berberden henüz çıkmış, temiz, memnun, Perapalas'ın¹³⁰ gıcırdayan parkeleri üstünde seke seke yürüyen ümitli bir kuş haliyle geldi. En müsait bir tarzda görüşmeye başladık. Fahim Bey kırk yıllık bir dost, hele bu işte yıllanmış bir şerik gibi konuşuyordu.” (s. 48)

Pera Palace (Perapalas) burada karşılaşma, toplantı yapma mekânı olarak kullanılmıştır. Fahim Bey daha sonra Tütün Reji İdaresinde işe girer. (s. 50) Bu mekâna anlatıcı da değişik vesilelerle uğramıştır. Bu sırada Fahim Bey'le karşılaşmıştır. Fahim Bey'in Rejide'ki durumunu odacı ise şöyle sunmaktadır:

“Fahim Bey her gün evinden üstü paket kağıdıyla sarılı alafranga bir sefertası getirir, öğleyin herkesin çekilmesini bekler ve yemeklerin soğuk yenecekleriyle başlayarak, ötekilerini de kaloriferin üstünde ısıtarak, masasının başında, kendi kendine yemeğini ve sonunda pek sevdiği bir parça peynirini yermiş.” (s. 51)

Reji'deki işinden de ayrılan Fahim Bey, gireceği işlere sermayedar bulmak için Galata'daki Arslan Hanı'nda bir ofis kiralar. (s. 50) Burada “alafranga sefertası” ile “kalorifer” dikkati çekmektedir. Zaten iş hanı da Galata'dadır. Yani Fahim Bey, sıradan bir yerde ofis tutan sıradan bir insan değildir. Onun iş yeri İstanbul'un en seçkin mekânlarından birindedir. Romanda bu han da değişik kişilerin bakış açısından aşağı yukarı aynı şekilde betimlenir. Bu mekân, anlatıcıyla Fahim Bey'in karşılaşmalarına ev sahipliği yapma işleviyle de kullanılmıştır.

“O aralık Reji'den ayrılmış ve bir idarehane tutmuştu, işine bir sermayedar bulmak için benimle tekrar görüşmek istediğini söyledi ve bir gün ona gittim. Galata'da içerlik bir yerde, ancak dört beş kat kârgir bir han. Fakat etrafını kaplayan bir iki katlı boysuz binaların yanında sivrilerek yüksek gözüküyor. Mermer ve nispeten temiz merdivenlerden geçerek

¹³⁰ Pera Palace Hotel'in hikâyesi, 19. yüzyılın sonlarında başlar. Dünyaca ünlü Orient Express, 1888 yılında Paris-İstanbul seferlerine başladığında, İstanbul'da Orient Express yolcularının alışkın oldukları yüksek standartları sunabilecek bir otel yoktur. Bu boşluğu, kısa süre sonra kuruluş çalışmalarına 1892 yılında başlanan, 1895'te ise açılış balosu yapılan Pera Palace Hotel doldurur. Mimar Alexandre Vallauray'nin tasarladığı otel, Haliç manzarasına hâkim, kültürel faaliyetleri ve sosyal aktiviteleri nedeniyle ‘küçük Avrupa’ olarak bilinen Pera'nın Tepebaşı bölgesindeydi. Orient Express'in o dönemki sahibi olan La Compagnie Internationale des Wagons-Lits et des Grands Express Européens, 1896 yılında kendi işletme şirketini kurarak Pera Palace Hotel'in yarı mülkiyetini alır. Otel, Birinci Dünya Savaşı'na kadar son derece parlak bir dönem geçirir. Pera Palace Hotel, İstanbul'un en görkemli yapılarından biri olarak açıldığında, birçok ilkleri barındırıyordu. İstanbul'da Osmanlı sarayları dışında elektriğin verildiği, ilk elektrikli asansörün ve ilk akar sıcak suyun bulunduğu binaydı. Türkiye'nin Avrupa standartlarındaki ilk oteli olan Pera Palace Hotel, kuruluşundan itibaren tarihî olaylara tanıklık ederek kent kültürünün çok önemli simgelerinden biri hâline gelmiştir. (tr.wikipedia.org)

Fahim Beyin odasına vardım. Ancak kapıcıdan sorup odada bulunduğunu öğrenmiş olduğum halde içerden hiçbir ses çıkmadı.” (s. 51)

“İptidai¹³¹ bir tarzda döşeli odasında bir kanepa, bir koltuk, bir iskemle, bir soba, bir yazı masası, üstünde kopya makinesiyle ve kopya defteriyle diğer bir masa ve bunun yanında büyükçe bir etajer vardı. Bu etajerin alt raflarında sıra ile bir düzine kadar yeni kartonlar ve orta rafında birçok şirketlerin nizamnameleri, bilançoları, senelik raporları ve üst rafında da boy sırasıyla dizilmiş siyah kaplı, büyük ve küçük kıtada, kalın ve ince birçok yeni defterler bulunduğunu gördüm. Bütün bunlar geveze kapıcının sözlerini tekzip ile bu odada bir hayli muhabere yapıldığını, bir hayli kayıtlar ve hesaplar tutulduğunu düşündürüyordu.

Fahim Beyle görüşülürken, dosyalarını itina ile tanzim etmiş olduğu ve bir tanesi yerinden oynasa onu derhal düzelttiği görülüyor, sözleri arasına karıştırdığı “Sakla samanı, gelir zamanı!” gibi vecizelerle de, gayet ihtiyatlı bir adam hissini veriyordu.” (s. 52)

Arslan Hanı, anlatıcının bakış açısından sunulmuştur. Burada mekândan hareketle Fahim Bey’in kişiliği yansıtılmaktadır. Ayrıca, mekândaki “kanepa, koltuk, iskemle, yazı masası, kopya makinesi, kopya defteri, masa, etajer” gibi eşyalar dönemin iş hayatı hakkında ipuçları vermektedir. Bu eşyalar tamamıyla Batı kökenlidir. Dolayısıyla özel sektör, bütünüyle Batı etkisinde gelişmektedir. Fahim Bey’in Arslan Hanı’ndaki durumunu Huriye Hanım ise şöyle sunmaktadır:

“Fahim Bey evden idarehaneye sefertasıyla yemek taşır, bunları afiyetle yer, sonra, bu herkesin kiralanan yazıhane arayıp da bulamadığı mermer merdivenli, o canım Arslan Hanında ne yaparmış bilir misin, Hanım?... Söylesem inanmayacağın gelir!... Meğer sefertasında taşıdığı yemekleri yarı soğuk, yarı sıcak yedikten sonra yatar da bol bol uyurmuş!...” (s. 55)

Fahim Bey Galatada’daki kaloriferli bir mekâna, sefertasıyla gidip gelir. Burada bir tezatlık söz konusudur. Bu tezatlık Fahim Bey’i yansıtmaktadır. O, üst düzeyden bir insandır ama başarısızlığından dolayı sıradan bir insan durumuna düşmüştür. Ancak kendini kötü durumda göstermek de istememektedir. Bunun için “alafranga” bir sefertası (s. 51) kullanmaktadır. Anlatıcı bu tezadı mekândan ve mekândaki eşyalardan hareketle sunmuştur.

¹³¹ İptidai: Ham, işlenmemiş, ilkel

Fahim Bey ve Biz'de asıl mekân İstanbul'dur.¹³² Romanda ayrıntılı olarak anlatılan tek açık mekân da İstanbul'dur. Anlatıcı, İstanbul'u anlatırken İstanbul'la Fahim Bey arasında bir ilişki kurmak ister.

“Onun İstanbul'la arası nasıldı? İstanbul o kadar güzel ve öyle müessirdi ki onu, bir ömür boyunca, bir sevgili gibi tatmamaya 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 hususi bir fanus gibi kaplar. Bu tabii sükûn içinde semavi bir lezzet bizi güzelliklerin menbalarına çıkarmış gibi olur. Seyrine doyulmaz bu manzara insana bir musiki tesiri yapar. Paganizmden¹³³ ruhumuza sızmış hislerle hayvani-ilahi bir hayat aşkına dalarız. Bu heybetli güzellik kendine çarpmış gibi ruh gafletinden uyanır. Sanki biraz güneş içmiş gibi sendeleriz ve biraz ilahlaştığımızı duyarız.” (s. 85)

Anlatıcı, İstanbul'un gündüzlerinin insan ruhu üzerindeki etkisini anlatmaktadır. Ancak mekâna bakan kendisidir. Dolayısıyla anlatıcı, aslında kendi ruh hâlini yansıtmaktadır.¹³⁴ Anlatıcı, İstanbul'un gecelerini de resmeder.

“İstanbul'un öyle tılsımlı geceleri olur ki bunlar bizi sessizce bir şefkat gibi sararak ruhumuzun bütün bağlarını, kördüğümelerini çözer, bütün zehirlerini eritir. Bizi hafifleştirir, manevileştirir, yeryüzünden ayırıp birefsane âlemine götürür. Böyle derin bir yaz gecesi İstanbul'un herhangi bir sahilinden ayrılan sandal mehtaplı sulara yüze yüze semanın yalnızlıklarına çıkar, geçmeyen bir zaman içinde dolaşır, bir insan talihinin en son hudutlarına varır, rüyalar diyarına ulaşır ve bize ebedi saadetlerimizi sunar. Burada söz söylemek az geleceği için susar, bütün bu mesafelerin ve güzelliklerin bir izan¹³⁵ ve vicdanı olmuşuz gibi ruhumuzun talihimiz ve kendimizden büyük ve ilahi şeylerle temasa geldiğini, varabileceğimiz en yüksek şiirin kadrine ermiş olduğumuzu anlarız. Kâinatın bütün güzelliklerini tarayarak, maneviyat âleminin en canlı hislerini avlayarak ve büyük derinliklerden topladığımız ganimetlerimizi sürükleyerek sandalla döndüğümüz zaman yeryüzündeki ebedi saadetlerimizi yaşamış olduğumuzu ve talihimizin artık bu mehtap ile bulanmış olduğunu duyarız.” (s. 85-86)

¹³² *Fahim Bey ve Biz* romanı Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın toplumun alt kesimlerini yansıtan romanlarına paralel olarak kayıp, eski, bugün masallaşmış olan İstanbul'un orta yüksek kesimlerine özgü renklerini, geleneklerini, havasını yansıtır. Şimdi değişmiş olan dış çevreler ve dekorlar ortasında ölümsüz bir insan karakterini sunar. (Necatigil 1955:14)

¹³³ Paganizm: Çok tanrıcılık

¹³⁴ Hisar modern zamanın şartları içinde İstanbul'un yavaş yavaş değişmesini yadırgamıştır. “Sevgili şehrinin” hızla elinden kayıp gitmesinden acı duymuştur. Zamanın, mekânı bozarak gitmesinden yakınan Hisar, bütün yerini yurdunu yadırgayanlar gibi, çareyi önce içine kapanmakta bulmuştur. Burada kalmamış, “kayıp cennet”ini sanat yoluyla yeniden inşa etme yoluna gitmiştir. Bu yüzden Hisar'ın eserleri bütünüyle geçmişin hatıralar yoluyla yeniden inşasına dayanır. (İnci Elçi 2003a:714-715)

¹³⁵ İz'an: Basiret, anlayış, akıl, zeka, inanç, idrak, bilmek

Ancak bu resim, nesnel bir bakış açısının ürünü değildir. Anlatıcı; mekânı değiştirmekte, görmek istediği gibi yansıtmaktadır. Doğrudan doğruya gerçeği değil, gördüklerinin kendisinde uyandırdığı duygu ve düşünceleri esas almaktadır. Gerçekçiliği ve nesnelliği ikinci plana atarak kişisel yorumunu ön plana çıkarmaktadır. Mekânın kendi ruhu üzerindeki izlenimlerini yansıtmaktadır. Hatta mekânı idealleştirmektedir.¹³⁶ Bu bağlamda mekânı soyutlamaktadır. Bu mekân artık bildiğimiz İstanbul değildir. Mekânı bu şekilde sunmak, empresyonist anlayışın sonucudur.

Anlatıcı, Fahim Bey'in İstanbul'la ilişkisini anlatmaya niyetlenmişken kendisinin İstanbul'la ilişkisini anlatır. Kendi izlenimlerinden hareketle bir İstanbul atmosferi oluşturur. Aslında anlatıcı, İstanbul'dan hareketle bir medeniyetin portresini çizer. O medeniyeti destanlaştırır. Anlatıcının destanını yazdığı medeniyet, Doğu medeniyetidir. Anlatıcıya göre İstanbul, bu medeniyetin hem en güzel ürünü hem de en güçlü temsilcisidir. Ayrıca burada mekân, Boğaziçi mehtaplarından hareketle sunulmuştur. Boğaziçi mehtaplarında düzenlenen eğlenceler de İstanbul kültürünün özgün bir örneğidir.¹³⁷ Anlatıcı, Doğu medeniyetinin ürünü olan bu kültüre Fahim Bey'in yabancı olduğunu belirtmektedir. Anlatıcı, bu şekilde bir zemin oluşturduktan sonra ortaya çıkan tezattan hareketle Fahim Bey'i sunacaktır. Bu durumda, Fahim Bey'e geri döner ve onun İstanbul'la ilişkisini sorgulamaya başlar.

“İstanbul, dünya güzeli bir kadın gibi, dünya güzeli olan bu şehir, her zaman gönül alıcı İstanbul, değişen her mevsiminde bir kere olsun, Fahim Beyi bu ezeli ziyafetlerinin birine çağırmasın, ruhunu güzelliklerinin büyük hamlelerinden biriyle açmasın, ayini cemlerinden biriyle ona bir kâm sunmasın, onu yüksek tepelerinin füsün ve esatir âlemine çıkarmasın, açan bir güle benzeyen baharının ve solan bir güle benzeyen sonbaharının kokularıyla sarmasın, ona akşamları ufuklarında tutuşan yangınlarla kanayan bir gurubun

¹³⁶ Hisar, hem içinde bunaldığı modern zamanı aşmak hem de bir milletin başına gelebilecek en büyük felaket olarak gördüğü kolektif hafıza kaybına karşı maziye dönmüş, subjektif bir süzgeçten geçirerek ayıkladığı güzellikleri tekrar yaşamaya ve yaşatmaya çalışmıştır. Bu bağlamda Hisar'ı geçmiş taşıyan en önemli araç mekândır. O da geçmiş zamanı mekân içinde yakalamaya çalışmıştır. Mekânın, zamanı taşıma ve yansıma işlevinden yararlanmış. Hisar için bu mekân tek bir şehir, tek bir bölge ve tek bir mimarî yapıdır: İstanbul, Boğaziçi ve Yalı. (İnci Elçi 2003a:716) *Fahim Bey ve Biz*'de Hisar İstanbul'a odaklanmıştır. İstanbul üzerinden geçmişe yaşatmaya çalışmıştır. “Abdülhak Şinasi Hisar, *Fahim Bey ve Biz*'de konuyu yer yer İstanbul'a bağlasa da aslında Fahim Bey tipiyle “insan” denen muammanın hem iç dünyası hem de toplumdaki görünüşüyle bir hayat mecerasını anlatmaktadır” (Tağızade Karaca 1998:62).

¹³⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, burada sözünü ettiği Boğaziçi mehtaplarını daha sonra kitaplaştırmıştır. Hisar en beğendiği ve önem verdiği eserlerden biri olan *Boğaziçi Mehtapları*'nda mehtaplı gecelerde Boğaziçi'nde yapılan saz eğlencelerinden söz etmiştir. Bu eğlenceleri Doğu medeniyetini yansıtabilecek şekilde sunmuştur. Böylece bu medeniyete olan özlemini dile getirmiştir. (Hisar 2012) Fahim Bey'le bu medeniyetin ilişkisinin kurulamaması yazarın anlatmak istediği kişinin özellikleriyle ilgilidir. Zira Fahim Bey Batılılaşmaya çalışan bir kesimin temsilcisidir. Bu yüzden onun Boğaziçi mehtaplarıyla bir ilişkisi yoktur. O, bu güzelliklerden uzaktır.

senfonisini duyurmaz, bülbüllerinin ilahilerini onun gönlüne salmaz, hülasa, güzelliğinin ve şiirinin hususi bir dalga ile kabarıp yükseldiği müstesna günlerinin ve gecelerinin birinde, bu emsalsiz tabiat, ilahi renkler, sular ve seslerle bu ruha dolmaz ve onu taşırmaz mıydı? (s. 86)

Anlatıcı, Fahim Bey’le İstanbul’un bir ilişkisi olmadığını sezdirmektedir. Fahim Bey’in İstanbul’la ilgisi yoksa İstanbul niçin anlatılmıştır? Bu durumda yukarıdaki saptama gündeme gelecektir. Yani yazar yukarıda sözü edilen medeniyetin resmini çizmiştir. Böylece “Fahim Bey, budur.” dememiş, “Fahim Bey, bu değildir.” demiştir. Yani yazar bu yöntemi bilinçli olarak tercih etmiştir. İstanbul’la Fahim Bey arasında bir tezat oluşturmuştur. Böylece yaptığı bütün tasvirlerle aslında Fahim Bey’i sunmuştur. Yazarın bu tercihinin diğer nedeni ise Fahim Bey bahanesiyle kendisini, kendi medeniyet algısını ve kendi İstanbul’unu anlatmaktır.¹³⁸

Fahim Bey’in İstanbul’la ilişkisinin olmaması onun İstanbul’un temsil ettiği değerlerden ve o değerleri doğuran medeniyetten kopuk olduğunu göstermektedir. Fahim Bey, İstanbul’un güzelliklerinin yabancısıdır. Doğu kültüründen ve medeniyetinden uzaklaşmıştır. Bu uzaklaşma, onda bunalıma yol açar. Anlatıcıya göre Fahim Bey, yaşadığı bunalımlardan kurtulmak için İstanbul’un güzelliklerine yani Doğu kültürüne ve medeniyetine sığınabilirdi. Ancak Fahim Bey bunu tercih etmemiş, hayallerine sığınmıştır. Huzuru mekânda değil, kendi iç dünyasında aramıştır. Ancak “kendi çorak dünyasında, kurumaya yüz tutmuş muhayyilesinde” bu huzuru bulamamıştır. (s. 61) Anlatıcıya göre, kişinin içinde yaşadığı çevreye duyarsız kalması mümkün değildir.

“Hiç mümkün müdür? Bütün İstanbullular gibi, Fahim Beyin de, mutlak bir mahallede, bir bucakta bildiği rahat bir şilte gibi serilen bir ev, gittiği ve İstanbul’un gizli telakkisinden kâm aldığı bir yer, hâtıralarının uzun uzun çektiği tespihini gizlediği bir köşe olmalıydı. Bunu, vapurda bulunduğunu bilmediğim bir akşam, onun hülyalı bir tavırla Çengelköy’ne

¹³⁸ Anlatıcının ‘müessir’ mekânı olan İstanbul ile olayların kahramanı olan Fahim Bey’in İstanbul’u birbirinden farklıdır. Toplumsal olandan farklı bir kişilik sergileyen Fahim Bey, romanın geniş mekânı olan İstanbul tarafından da benimsenmez. Bu yönüyle mekâna da tam bir ‘yabancı’dır. (Kurt 2009:465) Oğuz Demiralp *Okuma Defteri* adlı eserinde (s. 82-93) anlatıcının mekânını “Hisar’ın cenneti” olarak değerlendirir ve Hisar’ın mekân anlayışını eleştirir. Demiralp’e göre Hisar, Boğaziçi uygarlığını tutarlı bir bütün hâlinde sunabilmek için böyle davranmış, onu nesnel çerçevesinden ayrı tutmak zorunda kalmıştır. Yine de aynı yerde ayak diremek, bir yaşama biçimini kolayca yüceltebilmek için Boğaziçi’ni yüzeysel göstergeleriyle, insanların ve ilişkilerinin derinine inmeden anlatmıştır. Demiralp’e göre Hisar, *Fahim Bey ve Biz*’de olduğu gibi insanları derinliğine anlatmakta çok başarılıdır. Ancak salt yapma cennetini ayakta tutabilmek için Fahim Bey gibilerini tipleştirmekten, *Boğaziçi Mehtapları*’nın yaşayanlarını da kişileştirmekten, tikele inmekten kaçınır. Tersini yapsaydı bu anlamda bir imgesel âlem kurması çok güçleşirdi. Çocukluğunu geçirdiği çevreyi büyük ölçüde olumsuzlaması gerekirdi. (akt. Lekesiz 1998:93)

çıktığını görünce düşünmüştüm. Doğrusu benim bu Çengelköyü'ndeki aşinalarımdan Fahim Beyin hesabına bir hayli ümidim vardı..." (s. 86)

Fahim Bey için bu çevre, geniş anlamda Doğu medeniyetidir. Çünkü Fahim Bey, İstanbul'da yani Doğu medeniyetinin merkezinde yaşamaktadır. "Şilte gibi serilen ev" ve "gizli tespah"ten anlaşıldığına göre bu medeniyetin etkileri onun genlerine işlemiştir. Anlatıcıya göre, Fahim Bey'in, Doğu'nun köklü medeniyetinden, onun güzelliklerinden bütünüyle uzak kalması mümkün değildir. Bu medeniyetin mutlu ve huzurlu geçmişinden nasiplenmemesi düşünülemez. Yani anlatıcı, Fahim Bey'in, köklerinden tamamen kopmuş olmasını istemez. Hatta bunu bir beklenti olarak ifade eder. Fahim Bey'in de bu medeniyete sığınacağını, bu medeniyetin huzur verici değerleri sayesinde bunalımlarından kurtulacağını ümit eder. Onu Çengelköy'de görünce bu ümidinin gerçekleşeceğini zanneder. Oysa Fahim Bey Çengelköy'e başka amaçlarla gitmiştir. (s. 57) Anlatıcıya göre Fahim Bey, İstanbul'u kendi duyduğu gibi duymamakta, kendi algıladığı gibi algılamamaktadır. Yine de bu toprakların evladı olarak İstanbul'un güzelliklerinin farkındadır.

"Diğer taraftan, İstanbul, asıl çehresinin hususi hatlarını teşkil eden Sarayburnu ile, eski bir tarih içinden süzülerek, mazinin uğultulu denizi kenarında durmuş gibidir. Yüzü, sulara akseder gibi, tarihe dalar ve onun içinde yüzer. Her tepesinde bir cami yükselen İstanbul ihtimal ki Fahim Bey'e hülya dolu gönlünün rahim halini yarın ahrette gene nasip edecek bir cennet vaat etmiyordu. Fakat o, sandığım gibi, bu teselliden mahrum olsa ve camilerden bir buhar halinde yükselen şiiri ve dinin bütün musikilerini duymasa bile, şüphesiz talihinin bağlandığı ve bütün sevdiği şeylerin kök saldığı bir tarihin şefkatini her gün duyan, o medeniyetin sıcak somununuher gün tadan bir mirasyedi olmalıydı. Bütün bu ihtişamlı mazinin devler gibi şahitleri yanında Fahim Bey de elbette İstanbul'u evliyaya benzer bir akraba gibi seven çocuklarından biri olarak ruhunun siyaneti ve gönlünün lezzeti bakımından, bu iki duygudan birçok istifade etmiş olacaktı." (s. 87)

Yani Fahim Bey de aslında İstanbul'u ve İstanbul'un temsil ettiği Osmanlı medeniyetini sevmektedir. Ancak bu sevgi, bir mirasyedi düzeyindedir. Bu hâliyle Fahim Bey, kimlik bunalımı yaşayan bir kişidir. Çünkü o, başka bir medeniyete gönül vermiştir.

Romanda Fahim Bey, kronolojik bir sıra izlemeyen, aralarından neden-sonuç ilişkisi kurulamayan, birbirinden kopuk olaycıklardan ve mekânlardan hareketle sunulur. Bu bağlamda anlatıcı, onun hakkındaki dedikoduları da gündeme getirir. Bu

dedikoduları da mekândan hareketle anlatır. Hanımların anlattığına göre Fahim Bey'in çapkınlık yaptığı bir ev vardır.

“Fahim Bey ise bu hanımlardan bir ikisinin kavlince saman altında su yürütenlerdenmiş! Vaniköyü'nde mi, Çengelköyü'nde mi, akrabalarından birinin bir eski yalısı ve burada teyzezadesi mi, halazadesi mi, pek genç ve oldukça güzel dört beş kız varmış. İşte Fahim Bey arada bir, yazları, bu yalıya ‘kapağı attı mı’ artık burada günlerce kalır ve ‘Yazılacak raporlarım, layihalarım¹³⁹ var!’ gibi bahanelerle, İstanbul'a bile inmezmiş. Burada yaşma nispetle daha genç, açık renkli, incecik kumaşlı alafranga esvaplar giyermiş ve uykudan kalkar kalkmaz, ta yine uykuya yatıncaya kadar, sabahleyin balık tutmak, ikindiye gezinmek, geceleyin mehtap seyrini kaçırmamak gibi vesilelerle ikide bir sandala binmek, kürek çekmek yahut evde keman meşk ettirmek gibi bahanelerle de bütün vaktini bu genç kızların yanlarından ayrılmayarak, onlarla neşeli, kakkahalı bir gençlik ve alafranga harem hayatı yaşarmış.” (s. 57)

Burada “İstanbul'a bile inmezmiş.” sözüyle kastedilen İstanbul'un Avrupa yakasıdır. Bu parçada mekân, hanımların gözüyle sunulmuştur ve mekân, Fahim Bey'in kişiliğini açıklamaya yöneliktir. Ancak sözü edilen bu evin yeri dahil olmak üzere hiçbir ayrıntısı net değildir. Evin yeri bile kesinleştirilmemiştir. Anlatılanlar rivayetten öte gitmemektedir. Burada anlatıcının bilinçli bir tercihi söz konusudur. Mekân ile kişi arasında bir kopukluk vardır. Anlatıcı dış dünyaya değil, iç dünyaya odaklanmak istemiştir. Mekândan hareketle kişiyi anlatma derdinde olmamıştır. Tam tersine o, kişinin iç dünyasındaki değişimleri mekâna yansıtmayı amaçlamıştır. Dolayısıyla ortaya kesin çizgileri olan, belirli bir mekân çıkmamıştır. Değişken, silik, belirsiz bir mekân çizilmiştir. Bütün bunlar romanda mekân sunumunun empresyonizm ve ekspresyonizmin etkisiyle yapıldığını göstermektedir. Çapkınlık yapıldığı iddia edilen mekân netleştirilmeyerek söz konusu bilginin dedikodu düzeyinde kaldığı da sezdirilmiştir.

Ayrıca çapkınlık, alafranga züppe tiplerin belirgin özelliklerinden biridir. Alafranga tipler daha çok, yabancı kadınlarla gönül ilişkisi yaşamak isterler. Fahim Bey gençliğinde de böyle bir kadına âşık olmuştur. Ancak şimdi parasızdır ve bulduğuyla yetinmek zorundadır. Anlatıcının bu sunumlarından Fahim Bey'in alafrangalığı dahi beceremediği anlaşılmaktadır. Yani Fahim Bey aciz, başarısız, tutunamayan biridir.¹⁴⁰ Bu da Fahim Bey'i acınası biri hâline getirmektedir. Hatta

¹³⁹ Lâyıha: Düşünülen veya tasavvur edilen bir şeyin yazılması, tasarımı

¹⁴⁰ Fahim Bey'in Türk edebiyatında önemli bir tip oluşu, diğer yazarları da etkilemiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki Hayri İridal ve Oguz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ındaki Turgut

mekân sunumundaki ayrıntılar uç uca eklendiğinde Fahim Bey'in, Donkişot gibi hayalperest bir tip olduğu ortaya çıkmaktadır.¹⁴¹ Romanda anlatıcı, Fahim Bey'in gördüğü bir rüyadan söz ederek bu algıyı güçlendirmiştir. (s. 60-63) Anlatıcıya göre bu rüyayı Fahim Bey kendisi kurmuştur. Yani Fahim Bey, kendi bilinçaltını da ifşa etmiştir. (s. 60-61) Sürrealistlere göre, rüyalar kişinin bilinçaltını yansıtır.¹⁴² Rüyada aklın ve mantığın denetimi söz konusu olmadığı için insanın gerçek yüzü ortaya çıkar. Ancak Fahim Bey'in bilinçaltında bulunan gerçekler yaşadığı gerçeklerden farklı değildir. Fahim Bey zaten gerçek hayatta da hayal dünyasında yaşamaktadır. Onun hayatı hayaldir. Dolayısıyla onun hayalleriyle yaşadığı gerçekler çatışmaz. Burada duyuşsal mekân Fahim Bey'in iç dünyasını tamamlamak işleviyle kullanılmıştır. Buna göre Fahim Bey'in içi dışı birdir. O hayallerinde de hep aynı şeyleri yaşamaktadır. Ömrü boyunca işine olan inancını korumuştur. Hayallerinde de bu inancına destek bulmuştur. Bu durumda Fahim Bey'in gerçek zamanla hayali zamanı karıştırdığı hatta hiç uyanmadığı, hep hayal dünyasında yaşadığı söylenebilir.¹⁴³ O, bu dünyanın değil; kendi hayal dünyasının kahramanıdır.

Özben karakterleri bu çizginin devamıdır. Romancı yönüyle Marcel Proust gibi içe dönük karakterler oluşturan Hisar, edebiyatımızda bir yol açmış ve bu yolda birçok romancımızı etkilemiştir. (Kanter 2007:208)

¹⁴¹ *Fahim Bey ve Biz*'de hayat karşısında aldığı tavırla Donkişot olarak belirlenen Fahim Bey, geniş hayaller kuran ve bunları gerçekleştirmek için yılmadan çeşitli girişimlerde bulunan, âdeta yaşadığı dünyadan soyutlanmış bir kişi olarak çizilmiştir. Fahim Bey, elindeki dar imkânlarla büyük tasarılar peşinde koşmuş ancak her seferinde hayal kırıklığına uğramış ve düşüncelerini gerçekleştirmeden ömrünü tüketmiştir. (Tağızade Karaca 1988:61) Fahim Bey'in Donkişotluğu hayallerine ulaşmak için gerekenleri yapmadığı hâlde onlara er geç ulaşacağını düşünmesinden kaynaklanır. (Necatigil 1955:14) Fahim Bey düzene uyup kötü olmuyor ama düzenin üstüne çıkacak gücü de gösteremiyor. Ülküleriyle gerçeklik arasındaki uçurum Donkişot'un yanına yerleştiriyor onu. Donkişot gibi o da ülkülerin, güzelliği ve yüksekliğiyle acınacak bir budala olmaktan çıkıp özel nitelikte bir soyluluğa ulaşıyor. Osmanlı toplumu burjuvalaşma süreci içinde, diyalektik olmayan bir maddeciliğin kirine bulanırken eski ataerkil, manevi değerlerin simgesi olan Fahim Bey çağın akışına uydurmamakla koruyor insanlığını ama bunun bile farkında değil. İşte Fahim Bey tipinin karmaşıklığını, böylece, kendi kişiliğinden çok toplumsal koşullarla yaratıyor. Bir çağın belirli tez ve antitez çalışmalarının doğurduğu toplumsal aykırılık olarak ölümsüzleşiyor. (Belge 1968:303) "Millî meziyetler beşeri hakikatlere aykırı sayılmamalıdır." Dante, Shakespeare, Cervantes, Racine, Goethe, Dostoyevski hem millî hem de beşeridirler. Her edebiyat yalnızca doğduğu ana ve içinden çıktığı topluma hitap etmez. Edebî eserin bütün toplumlara açık, irtibat ve kaynaşma sahaları vardır. Edebî şaheserler içinden çıktıkları toplumun başarısını mükemmel şekilde yansıtmakla beraber bütün insanlık o eserlerde kendisini tanır. Donkişot, hem İspanyol hem de beşeridir. (Hisar 2009b:54) Bu durumda Fahim Bey Türk toplumun içinden çıkması bağlamında yerel-millî, insana ve insanlığa ait değerleri anlattığı için de aynı Donkişot gibi evrenseldir. Her toplumdaki insan Fahim Bey'de insanlığa ait, dolayısıyla da kendisine ait izler bulabilir. Fahim Bey'in Don Kişot, Oblomov, Marmeladof gibi edebiyat kişileri arasında küçük de olsa bir yeri vardır. (Belge 1968:301)

¹⁴² *Fahim Bey ve Biz* romanındaki "ben, şuuraltı, rüya" unsurları yazarın "mazi hasretiyle" birlikte değerlendirilirse Abdülhak Şinasi Hisar'ın, Marcel Proust'un *Geçmiş Zaman Peşinde* adlı eserinin etkisinde olduğu söylenebilir. Ancak bu noktada Hisar söz konusu eserden sadece bir bakış açısı devşirmiştir. Yoksa onun tarihe, medeniyete, insana ve insani saran topluma bakışı tamamıyla millî ve orijinaldir. (Bakırcıoğlu 2002:143) Abdülhak Şinasi Hisar, yazılarında en küçük hatıra kırıntılarını bile bir kuyumcu gibi büyük bir titizlikle işler. Ahmet Hamdi Tanpınar gibi o da geçmiş zaman zevkini ve geçen anları sanat aracılığıyla ebedileştirme fikrini, Fransız romancısı Marcel Proust ile Yahya Kemal'den almıştır. (Kaplan 1993:148)

¹⁴³ Fahim Bey'in gafleti ve hemen hiç değişmeyen kişiliği, bu zaman idraki karşısında onu âdeta bir nesne düzeyine indirgemiş olur. İçimizden ona acıyarak "Zavallı Fahim Bey!" diye sesleniriz. Fakat o, bizi duymayacaktır, öündeki işiyle, ruhundaki hülyalarıyla öyle meşguldür ki uyandırsanız uyanacak değildir. (Türinay 2002:587)

Hayalperestliği onun başarılı olmasını engellemektedir. Fahim Bey yaşadığı başarısızlıklar sonrasında Arslan Hanı'ndan ayrılarak dosyalarını evine taşımıştır.¹⁴⁴ Fahim Bey'in dosyaları romanda çok ayrıntılı şekilde anlatılmaktadır.

“Fahim Bey, evinin misafir odasına karmakarışık yığılan dosyalarının, dağılan paketlerin, masa, kanape, koltuklar, sandalyeler üzerindeki perişan manzaraları karşısında önce o kadar müteessir olmuş, saklama gücünü o kadar kaybetmiş ki, bunları, bir müddet, yerleştirip gizleyemeden, oldukları gibi açıkta bırakmış. O, ismini unutmuş olduğum akrabası da bu işler dolayısıyla gelip gitmekte devam ettiği bu günler zarfında, her defasında odada kaldığı yalnız beş on dakika içinde bu dosyaları biraz daha karıştırdıkça -aman Yarabbü- bir de ne tuhaf şeyler bulmaya ve okumaya başlamış.” (s. 90)

Bu sunumda masa, kanape, koltuklar, sandalyeler gibi Batı kökenli eşyalar dikkati çeker.¹⁴⁵ Çünkü Fahim Bey'in evindeki “misafir odası” ile “masa, kanape, koltuk, sandalye“ gibi eşyalar Batı kökenlidir. Doğu kültüründe “Türk odası” vardır ve bu oda çok işlevsel şekilde kullanılır. Batı kökenli yemek masası, karyola, koltuk, sandalye gibi eşyalar evlere girmeye başlayınca evler de (konak, köşk, yalı) bu anlayışa uygun olarak misafir odası, yemek odası, oturma odası, yatak odası gibi bölümlere ayrılmıştır. Böylece evlerdeki bütünselliği yansıtan Türk odası parçalanmıştır. Doğu kültüründen Batı kütürüne geçiş yaşanmıştır. Bu geçiş de ev üzerinden olmuştur. Dolayısıyla Fahim Bey'in evi Batı kültürünü yansıtmaktadır.

Fahim Bey'in eve getirdiği dosyalar bir akrabası tarafından tesadüfen karıştırdınca çok ilginç bazı ayrıntılar ortaya çıkar.

“Meğer Fahim Beyin dosyalarında, Meşrutiyetin ikinci ilanından seneler evvel ve seneler sonra bütün şehir ve hatta bütün memlekette bahsi geçmiş, sanayi ve ticarete müteallik, büyük, küçük, koca imparatorlukta para getirebilecek, kârla satılabilecek, bankalarla müştereken işletilebilecek, ormanlar, limanlar, vapurlar, fabrikalar, yollar, piyangolar, postalar, telli ve telsiz telgraflar, madenler, çiftlikler, şimendiferler, otomobiller, tayyareler, elektrikler, fenerler, devlete ait satılık emlâk ve arazi, velhâsıl, hatır ve hayale gelmiş veya gelmemiş ne kadar iş, ne kadar teşebbüs imkânı varsa,

¹⁴⁴ Servet-i Fünûncular, “ev”i hayattan kaçan insanın “sığınağı” olarak görür. Servet-i Fünûn romanlarında Batılılaşmış evler vardır ancak bunlar yazar için üzerinde ayrıca durulacak bir problem değildir. Onlar için “ev” “kaçış psikolojisi”ni yansıtan bir mekândır. (İnci Elçi 2003b:14) Fahim Bey'in Arslan Hanı'ndan evine taşınmasında da benzer bir durum söz konusudur. Roman, Servet-i Fünûn Dönemi'nde yazılmamasına rağmen, hayat karşısında başarısızlığa uğrayan Fahim Bey, sığınılacak mekân olarak evi görür. Dış dünyadan kaçarak evine sığınır. Bütün dosyalarını evine taşır. Burada “dosyalar” üzerinden “kaçış temi”, dolayısıyla da Fahim Bey'in psikolojisi yansıtılmıştır.

¹⁴⁵ Tanzimat'tan sonra evlerin mefruşatı değişmeye başlamıştır. Evlerde masa, kanape ve koltuk kullanılmıştır. Ancak bağdaş kurularak oturulmaya elverişli minderler de korunmuştur. Sini ve sofranın yanı başında çatal, kaşık ve bıçak da sofralarımıza girmiştir. Böylece günlük hayatın hemen her ayrıntısında geleneksel olanla Batılı olan arasında bir ikilik doğmuştur. (İnci Elçi 2003b:76-77)

haklarında toplanan malumat Türkçe ya Fransızca, gazete ve mecmua maktuası¹⁴⁶, haber ve makale, yazılı ya matbu, rapor ya proje, hep böyle arzular ve imkânlar halinde, başkalarından birer sır olarak saklanan dosyalarda ham altınlar gibi biriktirilmiş ve şimdi gözleri kamaştırıyormuş. (s. 88)

Burada “şimendiferler, otomobiller, tayyareler” Batı kökenli nesnelere dikkati çekmektedir. Osmanlı bilim ve teknolojiye Batıyı örnek almaktadır. Burada dönemin ekonomik hayatıyla ilgili de bilgiler verilmektedir.

Fahim Bey’in İstanbul’daki hayatı anlatılırken de değişik mekânlardan söz edilir. Örneğin, Fahim Bey parasızlık çektiği için bazı mekânlarda hiç bulunmaz.

“Mevsimin, çalgının yahut sahnede seyrettiğimiz artistin güzelliği asabımızı biraz teskin ettiği için hayatı belki daha munis bularak birbirimiz hakkında biraz daha müsamahalı, hatta belki biraz muhabbetli olduğumuz o eğlence yerlerinin, bahçe ve kahvelerin, tiyatro ve sinemanın hiçbirinde ona rastgelmezdi.” (s. 79)

Burada mekân, anlatıcının bakışından sunulmaktadır. Mekânın insan ruhu üzerindeki etkisinden söz edilmektedir. Fahim Bey’in bu etkilerden nasiplenemediği çünkü bu mekânlarda bulunamadığı anlatılmaktadır. Ancak Fahim Bey’in bulunamadığı mekânlar “o eğlence yerleri” sözüyle yani belirsiz şekilde sunulmuştur.¹⁴⁷ Aynı yaklaşım, İstanbul’la ilgili diğer mekân sunumlarında da görülür. Burada dikkati çeken diğer bir nokta ise “parasızlık” gerekçesidir. Yani Fahim Bey zengin olsa bu mekânlarda bulunacaktır. Çünkü onun doğası para harcamaya hatta “israf”a açıktır. Sadece imkânı olmadığı için bu mekânlarda görünmez. Öyleyse “parasızlıktan” gerekçesiyle Fahim Bey’in alafranga doğasına gönderme yapılmaktadır. Burada ayrıca “ekonomi”ye de gönderme söz konusudur. Hisar’a göre ideallerin gerçekleştirilmesi, insanın hayallerine ulaşması, doğasına uygun bir hayat sürmesi ekonomiyle yakından ilişkilidir. Alafranga kişilerin arketipleri olan Felatun Bey’le Bihruz Bey’in aileden gelen servetleri vardır. Yani onlar mirasyedi tiplerdir. Oysa Fahim Bey’in böyle bir serveti yoktur. Fahim Bey’in parasızlığı onun hayatını da etkilemektedir. Bu durum, romanda mekândan hareketle anlatılmaktadır.

¹⁴⁶ Maktu’ (maktua): Kesilmiş, kat olunmuş

¹⁴⁷ Yazarların açık ve gerçek mekânlara göndermeler yapmadan, dar ve kapalı mekânları göstererek bir bakıma bir evrensellik arayışına gittikleri de çok görülen bir tutumdur. Gerçeklikten hareket eden romancıların inandırıcılık endişeleri olduğu için, mekân isimlerini ya açıkça söylerler veya özelliklerini gösterirler. Ama bazen yazarlar, bu isimleri bilerek vermezler, sanki o mekândaki insanların romana girdiğini gizlemek isterler. (Narlı 2002:100-101)

“Ona İstanbul’un o bir şehirden başka bir şehre geçer gibi gittiğimiz uzak ve dağınık seyir ve yazlık mahallelerinde bile tesadüf edilmezdi. Onu hiçbir yaz günü bir neşe yükü taşır gibi keyifle Boğaziçi’ne yahut Adalar’a doğru yollanan bir vapurda, veya çocukluğumuzdan bir hava getirmek için haykırarak koşar gibi giden bir trende görmedim.” (s. 79)

Burada açık mekânlar olarak Adalar ve Boğaziçi geçmektedir. Bu mekânlar Batılılaşan İstanbul’un mahalle ve ev hayatı ile ilgili değişimini de yansıtır. Burada açık mekânlardaki eşyalar olan tren ve vapurlara gibi ulaşım araçlarına odaklanma da söz konusudur. Ulaşım araçlarındaki gelişme de Batılılaşmanın toplumsal hayattaki etkisini gösterir.¹⁴⁸ Burada vapur keyifle neşe yüklü taşıyan bir varlık, tren ise çocukluk günlerinin güzelliğini yaşanan ana getirmek için koşan bir varlığa benzetilmiştir. Anlatıcı, vapur ve trenden hareketle sadece Fahim Bey’i değil, kendi iç dünyasını da anlatmıştır.

Romanda Fahim Bey’in nerelere gitmediği, nerelerde bulunmadığı anlatıldığı gibi nerelerde bulunduğu veya görüldüğü de anlatılmıştır.

“O bilakis 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.” (s. 80)

“Ona hep şehrin sokaklarında; o bizi kâh çocuk neşesiyle, kâh genç adam hevesiyle, kâh aşk hırsıyla, kâh bedbinlik melaliyle saran; bize kâh bir harem gibi açılan, kâh bir gurbet gibi somurtan, bizi kâh vuslata, kâh hüsrana çıkararak sokaklarda; o, kâh neşemizle bir bayram alayı, kâh matemimizle bir türbe diyarı gibi duyduğumuz; kâh perişan olunca taştan yüzlerine bakarak hayran kaldığımız, kâh mahzun olunca eski ve mütevekkil hallerini his ve seyrederek dinlendiğimiz; kâh evimizin bahçesi gibi telakki ettiğimiz, kâh maneviyatımıza batan dikenleriyle Kerbela yollarına döndüğünü gördüğümüz ve içlerini dışlarını kendimiz kadar bildiğimiz sokaklarda rastgelirdim.” (s. 80)

Burada mekân, anlatıcının bakışından sunulmaktadır. Ancak bu sunum, Fahim Bey’in kişiliğini tamamlayıcı niteliktedir. Fahim Bey, iş hayatında istediği başarıyı yakalayamamıştır. Bir hayal âleminde yaşamaktadır. Gerçek dünyada ise hayallerine geçit vermeyen engeller vardır. Romanda otomobil, tramvay, otobüs gibi unsurlar da

¹⁴⁸ Batılılaşma ile İstanbul’un mahalle hayatı ile ev yapısında ortaya çıkan değişikliklerden biri de sayfiye mekânları ve banliyölerin oluşumunda görülür. Ulaşım araçlarının gelişmesiyle Boğaz’ın uzak semtleri gibi Kadıköy, Bakırköy, Yeşilköy ve Adalar kentin önemli banliyöleri hâline gelir. Tarabya ile Yeniköy ise Batılı elçiliklerin yazlık bölgesi olarak gelişir. Önceleri sadece azledilmiş devlet görevlilerinin, Rum balıkçıların, bahçıvanların veya köylülerin yaşadığı uzak Boğaz köyleri de vapurların gidip geldiği mevsimlik oturlan semtler hâlinde İstanbul’la bütünleşir. (İnci Elçi 2003b:80)

kişileştirilmiştir. Böylece bunlarla Fahim Bey'in karakteri arasında zıtlık oluşturulmuştur. Bu zıtlık, Fahim Bey'le hayalleri arasına bir engel olarak yerleştirilmiştir. Anlatıcı bu figürlerden Fahim Bey'in kişiliğini açıklama işleviyle yararlanmıştır. Anlatıcı burada “sokaklar”ı kişileştirmiştir. İnsan psikolojisine göre mekân algısının değiştiğini vurgulamıştır. İnsandaki anlık değişimlerin mekâna bakışı da değiştirdiği anlatılmıştır. Dolayısıyla burada empresyonist etki söz konusudur. Ancak anlatıcı, sokakları genel olarak yansıtmıştır. “Hangi sokak, nasıl bir sokak?” gibi sorulara cevap olabilecek ayrıntılar sunmamıştır. Romanın genelinde karşılaştığımız gibi, mekân ve mekândaki eşyalar belirsizleştirilmiştir. Bütün bu sunumlara göre Fahim Bey, kentin kalabalığı, gürültüsü içinde kaybolmuştur. Onun varlığı hiçbir şekilde fark edilmemektedir. O da kendisini hiçbir şekilde gösterememektedir. Bu hâliyle o hayata tutunamayan biridir.

Anlatıcı romanda Fahim Bey'e bakışındaki değişimleri yansıtırken mekân-insan ilişkisini hangi bağlamda ele aldığını açıkça ortaya koymuştur.

“Fakat Fahim Bey bir insan değil de, mesela, Yangın Kulesi, Galata Kulesi veya Kız Kulesinin biri olsa onun hakkında benim fikrim yine değişecekti. Zira fikrimiz şehrimizdeki kuleler hakkında bile sabit değildir ve bu müddet zarfında ben başkalaştığım için onu elbette başka başka görecektim.” (s. 70)

Fahim Bey ve Biz, adından da anlaşılacağı üzere “Fahim Bey” ve “Biz” olarak belirtilen tarafları anlatmaktadır. “Biz” etiketinin içine anlatıcı da girmektedir. Yazar, anlatıcı aracılığıyla romanda yerini almaktadır. Hatta Fahim Bey, bu “Biz” üzerinden sunulmaktadır. Anlatıcı konuşunca Fahim Bey vardır, anlatıcı susunca Fahim Bey yoktur. Bu durum, romanda kişi olarak anlatıcıyı Fahim Bey'in önüne geçirmektedir. Anlatıcı âdeta asıl kişi konumuna yükselmektedir. Doğal olarak bu kişi kendisini de sunmaktadır. Bu bağlamda anlatıcı yukarıdaki pasajda kendi sanat anlayışı doğrultusunda kişiyi mekânlaştırmaktadır.¹⁴⁹ Mekâna da ruh hâline göre değişen bir bakış açısıyla bakmaktadır. Ruh hâli değiştikçe mekân algısı da değişmektedir. Mekân-insan ilişkisini kurarken dış dünyaya değil, kişinin iç dünyasına odaklanmaktadır. Böylece anlatımı öznel duygularına dayandırmaktadır. Bu bakış, empresyonist ve ekspresyonist izler taşımaktadır. Burada ayrıca anlatıcının Fahim

¹⁴⁹ Fahim Bey, o kuleler türünden bir nesnedir. Kendisi anımsamayan, yorumlamayan ve betimlemeyen ama yorumlama ve betimlemeye imkân veren bir “nesne ad”dır. (Oktay 1966:12)

Bey'e bakışı sürekli değiştiği hâlde onun hayatı boyunca bir bina gibi hiç değişmediği vurgulanmaktadır.

Bu şekilde hiç değişmeden bir ömür süren Fahim Bey'in yaşlılığı ise Bursa'daki evinden hareketle anlatılır. "Baba yadigârı" olan bu ev Fahim Bey'e benzetilir.

"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 halâveti¹⁵⁰ bulamaz." (s. 105)

Dar anlamda Fahim Bey'i temsil eden bu ev, geniş anlamda "baba evi" niteliğinden de hareketle Osmanlıyı temsil etmektedir. Burada Osmanlı'daki cemaat kültürünün çözümlenmesinden söz edilmiştir. Zamanın güçlü, kudretli devleti iyice zayıflamaya başlamıştır. Bu zayıflamanın sonucu olarak da toplumsal alanda değişimler yaşanmaktadır. Evler üzerinden yansıtılan bu değişimin yönü Batılılaşma doğrultusundadır. Zira cemaat kültürünü yansıtan "ev" gitmiş, yerine "apartmanlar" gelmeye başlamıştır. Böylece herkesin birbirini tanıdığı, insanların birbirlerinin yardımına koştuğu kültür yerine; kimsenin kimseyi tanımadığı kalabalıklar ortaya çıkmıştır. Bu yeni binalar daha "süslü"dür ancak eskinin tatlılığını ve "şirin"liğini yansıtmamaktadır. Burada anlatıcının eski medeniyete olan özlemi açıkça görölmektedir. Çünkü bu medeniyet yıkılmaktadır. Zaten anlatıcı da ev üzerinden bu sefer, söz konusu yıkılış karşısındaki ümitsizliğini ortaya koyacaktır.

"şimdi, gidip gelmesi o kadar kolaylaşan Bursa da ne kadar uzakta kalmış! Oradan hiçbir gelip giden yok! Hatta bir haber alındığı yok! Vaktiyle -sonradan öğrenmiş olduğuna göre- kardeşlerinin meğer zaten satmak istedikleri hisselerini kendisine satmaya onları ikna için bin dereden su getirerek, 'ekberi evlat¹⁵¹' bulunduğunu ileri sürerek 'Ben ölünce yine size, çocuklarınıza kalır!' diyerek ve nihayet onları ikna edince 'Oh, hele şükür, rızalarını aldım!' diye sevinerek satın aldığı ve haremine 'Bir gün olur, tamir ettiririz, görürsün, inşallah!' dediği o Bursa'daki baba yadigârı eski ahşap ev çarpılmış, yan tarafına doğru eğrilmiş, ayakta mucize kabilinden durabiliyor, her an Belediyenin müdahalesiyle yıktırılmasından

¹⁵⁰ Halâvet: tatlılık, şirinlik

¹⁵¹ Ekberi evlat: En büyük çocuk

yahut kendi kendine yıkılmasından korkuluyormuş. O uzak ve harap ev bu yoksul aile için hep bir endişe mevzuu olurmuş. Fahim Bey bazen Saffet Hanımına ‘Aman, hanım! Bu gece rüyamda Bursa’daki evin yıkıldığını gördüm. Sakın bir felaket olmasın!’ dermiş. Fakat kendilerinden başka hiç kimsenin artık bu felakete verebildiği bir ehemmiyet ve bir mana bile kalmamış!” (s. 116)

Bu “ev”, dar anlamda Fahim Bey’in yaşlılığını yansıtacak şekilde anlatılmıştır. Ev, her an yıkılacak durumdadır. Fahim Bey de her ana ölebilecek durumdadır. Fahim Bey bu evi tamir ettirmeyi düşünmektedir. Bu düşünce, onun çocukluğuna ve gençliğine özlemine yansıtmaktadır. Ancak bunu gerçekleştiremeyecektir. Yani Fahim Bey, doğal olarak, giden gençliğini bir daha geri getiremeyecektir. Geniş anlamda ise “felakate” doğru giden, yıkılmakta olan Osmanlı Devleti ve bu devletin şahsında temsil edilen Doğu medeniyetidir. Yazar önceki betimlemede çözülmeyi anlatmış, bu betimlemede ise çözümlenin onarılamaz hâle geldiğini ve yıkılışın mukadder olduğunu ortaya koymuştur. Anlatıcı, Fahim Bey’e söylediği “felaket” sözcüğü ile de bu yıkılış karşısındaki üzüntüsünü ve karamsarlığını dile getirmiştir. Yani bu betimlemelerde yazar, “ev” üzerinde Osmanlı Devleti’nin ve Doğu medeniyetinin o zamanki durumunu analiz etmiştir.

Bir gün Bursa’da çıkan bir gazete yer alan ölüm ilanında Fahim Bey’in öldüğü duyurulur.¹⁵² (s.7)

Görüldüğü üzere *Fahim Bey ve Biz*’de mekân unsuru çok fazla öne çıkarılmamıştır. Mekân tasvirlerine önem verilmemiştir. Mekândaki eşyalar belirginleştirilmemiş hatta belirli mekânlar bile belirsizleştirilerek anlatılmıştır. Mekânlar, romanın unsurları arasında bağ kurma işlevinden yoksundur. Romanda İstanbul dışındaki açık mekânlar sadece isim olarak yer almıştır. Gerek İstanbul gerekse Bursa’dan belirli bir mekân olarak söz edilmemiştir. Açık ve kapalı mekânlar birbirinden kopuktur.¹⁵³ Açık mekânlar genelde olaylardan ve kişilerden bağımsız bir nitelik taşımaktadır. Açık mekânlar ağırlıklı olarak anlatıcının iç dünyasını yansıtacak şekilde sunulmuştur. Anlatıcı dışında hiçbir roman kişisi mekân

¹⁵² Murat Belge, gazete ilanını Hisar’ın “güzel bir buluşu” olarak niteler. Belge; gazete ilanının kişisiz klişeliği ve ilanı verenlerin son derece kişisel üzüntülerini yansıtmaması güzel bulur. (bkz. Belge 1968:301) Romanda kronolojik bir sıra yoktur. Gazete ilanı da romanın başında yer almaktadır. Roman bu haberle başlamaktadır. Ahmet Oktay’a göre bu durum, romanda Fahim Bey’in bir nesne olarak anlatılacağını göstermektedir. Bu da Fahim Bey’in bilincinin daha ilk adımda yok edilmesi anlamına gelir. Oktay’a göre bu, romanın gerçekliği açısından bir kusurdur. (bkz. Oktay 1966:12)

¹⁵³ Lukacs’a göre kişinin iç dünyasına odaklanan romanlarda yazar dış dünyayı tamamen ufalar, şekilsizleştirir, tümüyle her durumda anlamdan yoksun bırakır. Bu da toplumsal hayatın bütün biçimsel nesnelleşmelerinin ruh açısından önemsizleştiği anlamına gelir. Mekânlar, bu şekilde merkezlerindeki özü yitirdiklerinde, olayların zorunlu sahnesi ve taşıyıcısı olarak paradoksal önemini bile koruyamaz. (Lukacs 2011:117)

hakkında bir düşünce dile getirmemektedir. Romanda açık mekânlar ağırlıklı olarak, anlatıcıda şiirsel çağrışımların uyanmasını sağlayan bir unsur olarak kullanılmıştır. Romanda anlatıcının dikkati mekândan kopuktur. Bu bağlamda romanda örf ve âdetlere, hareket tasvirlerine, mekâmı yansıtan diyaloglara, betimlemelere rastlanmamaktadır. Okur, anlatıcının sunumundan hareketle açık mekânları zihninde canlandıramaz. Onların resmini çizemez. Yazar bunu bilinçli olarak tercih etmiştir. Romanda kapalı mekânlar olarak kişilerin ikamet ettiği ev, çalıştığı ofis veya karşılaştıkları yerlerden söz edilmiştir. Kişilerinin iç dünyasının sunulmasında kapalı mekânlardan az da olsa yararlanılmıştır. Romanda eşya olarak ise keman, elbiseler, gazete, mangal, sefer taşı, peynir, saatler karşımıza çıkar. Bunlarla ilgili ise ayrıntılı tasvirler yapılır. Özellikle “saatler” gibi kimi eşyaları dönemin genel görünümünü yansıtacak şekilde genelleştirilir. Eşyaların, çok belirgin olmasa da, kişilerle ilişkisi kurulmuştur.

Kısacası, *Fahim Bey ve Biz*'de dış gerçeklik önemsenmemiştir.¹⁵⁴ Bütünsel bir mekân anlayışı yoktur. Anlatıcı, dış gerçekliği değil; Fahim Bey'i sunmayı amaçlamıştır. Bunu da kendi iç dünyasından¹⁵⁵ hareketle yapmıştır. Anlatıcı kendisi ve Fahim Bey dışındaki kişilerin mekânla ilişkisini kurma çabasında olmamıştır.¹⁵⁶ Bu durum, yazarın bütünüyle iç gerçekliğe odaklandığını gösterir. Yani *Fahim Bey ve Biz* romanı sadece Fahim Bey'i anlatır.¹⁵⁷ Buna göre Fahim Bey alafranga züppe tiplerin özgün bir örneğidir.¹⁵⁸ Ancak romanda onun sunumunda mekânın rolü sınırlıdır.

¹⁵⁴ *Fahim Bey ve Biz*'de ne örf âdet ne kapalı ve açık mekânlarda gerçekleşen hareket tasvirleri yer alır. Romandaki mekânların resimleri yapılamaz, fotoğrafları çekilemez ve zihinde canlandırılmaz. Bu tavır, romanın bir dış gerçeği anlatmayı veya yansıtmayı esas almadığının en büyük göstergesidir. (Türinay 1993:237)

¹⁵⁵ Fahim Bey'in dünyası aynı zamanda Abdülhak Şinasi Hisar'ın da dünyasıdır. O, diğer romanlarında da kendi çocukluğundan itibaren yaşadığı çevreyi yani İstanbul, Boğaziçi ve Çamlıca'yı, tanıdığı insanları, hayranı olduğu değerleri anlatmıştır. Bu bağlamda Hisar hem bireysel geçmişine hem de millî maziye bağlı bir yazardır. (Bakırcıoğlu 2002:141)

¹⁵⁶ *Fahim Bey ve Biz*, yazarının deyimiyile uzun bir hikâyedir. Roman ve hikâye türlerinin ayrımını çok iyi bilen yazar, bu eserini sadece Fahim Bey'i anlatmak için yazmış gibidir. Romandaki diğer bütün kişileri sürekli bir zamanın belli parçaları içinde yansıtmıştır. Olaylar, yer ve çevre betimlemeleri Fahim Bey'in tanıtılmasında bir araç gibi kullanılmıştır. Bu yüzden bu yapıta uzun bir porte denebilir. (Yalçın 2005:93)

¹⁵⁷ Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* adlı eserinde bu gerçeği vurgular. Karaosmanoğlu, *Fahim Bey ve Biz* hakkında yazdığı baştan başa övgü dolu eleştirilerinin hiçbir meslaktaşı tarafından yadigarlanmadığını söyler. Bunun sebebini de şöyle açıklar: “Bunun sebebi bence *Fahim Bey ve Biz*'in her şeyden evvel bir insanî öz taşımasıdır. Eserde, yazı sanatı ve roman tekniği bakımından, belki de, şekle ait birtakım kusurlar bulunabilir. Fakat, ‘insanî öz’ dediğimiz hayat unsuru bunların hepsine o derece hâkimdir ve bizi birden öylesine kavrar, öylesine kendi içine alır ki, ‘Fahim Bey’in kişiliğinden başka bir şeyle ilgilenmez oluruz. Hattâ, yazı sanatı, roman tekniği dediğimiz şeyler birer kaide halinde araya girseydi onu bu kadar yakından tanımaya, onunla bu kadar haşır neşir olmaya imkan bulamadık’ diye düşünebiliriz” (bkz. Karaosmanoğlu 1969:301-302).

¹⁵⁸ Fahim Bey, ilk görünüşte, Tanzimat'tan sonra yüzeysel şekilde Batılılaşan; Ahmet Mithat Efendi, Recaizade Mahmut Ekrem ve Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi yazarların tekrara tekrar anlattıkları bir Babîali efendisidir.

3.2. ÇAMLICA'DAKİ ENİŞTEMİZ

Çamlıca'daki Eniştemiz 1944 yılında yayımlanmıştır. Hacim bakımından, Abdülhak Şinasi Hisar'ın en büyük romanıdır. 27 bölümden oluşan eser, Çamlıca'daki köşkünde yaşayan Hacı Vamık Bey üzerine kurulmuştur. Yazar, romanda anlatıcı olarak yer alır.

Romanın baskıları:

1. baskı: Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1944
 2. baskı: Varlık Yayınları, İstanbul, 1956
 3. baskı: Varlık Yayınları, İstanbul, 1967
 4. baskı: Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1978
 5. baskı: Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1996
- YKY'de 1. baskı: İstanbul, Eylül 2005
3. baskı: İstanbul, Şubat 2011 ¹⁵⁹

Onlar gibi biraz Batı dillerinden anlar, sık giyinme merakı vardır, gazetelerden edinilmiş malumlara sahiptir, yabancı bir kadına delicesine âşık olur, hayalperesttir, hayatta müspet hiçbir iş görmez. Önceki yazarlar bu tiplerle alay ederken Hisar, Fahim Bey'e karşı gizli ve hafif bir istihza his taşımakla beraber onu insani bir ilgiyle anlamaya çalışır. (Kaplan 1955:7) Fahim Bey, Tanzimat'tan sonra Ahmet Mithat, Recaizade Mahmut Ekrem, Namık Kemal, Şemsettin Sami, Hüseyin Rahmi gibi yazarların yaygın olarak işlediği tiplerden biridir. Ancak bu yazarlar âdeta karikatüre dönüştürdükleri bu kişilik üzerinden yanlış veya eksik buldukları bir Batılılaşmacı tutumu eleştirmişlerdir. Buna karşılık, aynı yüzeysel Batıcı kişiliği Yakup Kadri, Halide Edip, Reşat Nuri gibi yazarlar idealize etmeye çalışmışlardır. Bu farklılığın nedeni, yazarların fıkırsel ve siyasal tercihleridir. İki koldan ilerleyen Türk romancıları kişisel tutumlarını sergilemek, hâkim kılmak ve kanıtlamak noktasında roman kişilerini kendilerinin yerine koyarak onlara her istediklerini yaptırmışlardır. Bu nedenle bu roman kişilerinin çoğunun ciddi bir iç hayatı, ruhsal çelişkileri hatta tereddütleri dahi yoktur. Bunlar şematik tercihleri olan, çoğu iradeli, tercihleri netleşmiş, içlerinde herhangi bir tereddütleri bulunmayan yalınkat kişilerdir. İşte Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* romanının farkı burada ortaya çıkar. Hisar, Fahim Bey'in üzerine eğilirken roman geleneğimizin bu iki ekstrem ucuna itibar etmemiştir. Kendi görüş ve nazariyelerine Fahim Bey'i aracı kılmamıştır. Onu bağımsız bırakmamaya çalışmıştır. (Türinay 2002:586) Bu tip ilk defa Abdülhak Şinasi Hisar tarafından sevimli ve sempatik bir tip olarak canlandırılmıştır. (Uçman 1983:38) Fahim Bey, evrensel bir tiptir. Ancak bu, Fahim Bey'in her yerde, her ulus okunurca anlaşılabilir, her yerde var olabilecek biri olduğu anlamına gelmez. Fahim Bey aslında son derece yerel bir roman kişisidir. Sadece Türkiye'de, İstanbul'da ve yalnız yirminci yüzyılın başlarında belli bir sınıfın üyesi olarak yaşayabilir. Bir Japon ya da Afrikalı kendi ülkesinde Fahim Bey tipini tanımayabilir ama roman kişisinin içinde yaşadığı mekân herkesin ortak mekânı olan dünyadır. Kişi bu dünya içinde, bu roman-evreninin kendi iç kurallarına uygun inandırıcı bir şekilde yaşıyorsa başka geleneklerden yetişmiş insanların gözünde de bir başarıya sahip olur. (Belge 1968:302-303) Fahim Bey'i, Türk romanları içinde en güçlü bir 'tip örneği' sayanlar ve George Dyhammel'in 'Salavin'ine, Cervantes'in 'Donkişot'una, Gonçarov'un 'Oblomov'una denk tutanlar az değildir. (akt. Ünlü ve Özcan 2003:270) Fahim Bey; "garbın Donkişot'u, Rusların Oblomov'u yanında yer alan şarkın hayalperestidir. (Necatigil 1955:14)

¹⁵⁹ Bu tezde Yapı Kredi Yayınları'nın 3. baskısı (İstanbul, Şubat 2011) esas alınmıştır.

3.2.1. Romanın Konusu

Hacı Vamık Efendi, düşünce ve davranışlarında ölçüyü kaçıran biridir. Bu bakımdan çevresindeki herkes ona “deli” demektedir. Anlatıcıya göre o deli değil, çocuksu yanları ağır basan gülünç biridir.

Anlatıcının elinde, deli eniştenin 12 Şubat 1312 (1897) tarihli bir fotoğrafı vardır. Bu fotoğraftan hareketle anlatıcı, deli enişteyi hatırlar. Çocukluk yıllarında tanıdığı ve uzun süre gözlemlendiği deli enişteyi belli bir olay örgüsüne ve kronolojiye bağlı kalmadan ve anlatmaya başlar.

Deli enişte aceleci ve telaşlı biridir. Hediye vermekten ve ikramda bulunmaktan zevk alır. Konuşmak için her zaman bir şeyler bulur. Batı tarzı giyinmeyi pek bilmez. Ama Doğu tarzı giyinmede zevk sahibidir.

Deli eniştenin yemek pişirmek, kuyudan su çekmek, duvar sıvamak gibi o zamanın üst düzey kişilerinde görülmeyen pek çok özelliği vardır. Deli enişte aynı zamanda dindar görünen biridir.

Deli enişte sürekli öksürür. Bu nedenle değişik değişik ilaçlar yapar, içer. Deli eniştenin iddiacı ve tarafgir bir yapısı vardır. Başkalarının elde ettiği şeyleri o da elde etmek ister. Ancak, iletişimi çok güçlüdür. İlk defa karşılaştığı biriyle bile kısa sürede kırk yıllık dostmuş gibi sıkı fıkı olur. Çocukları çok sever.

Deli enişte abartılı bir hayat sürer. Onun sözleri, düşünceleri ve davranışları çok abartılıdır. Diğer bir özelliği ise evcimen oluşudur.

Deli enişte Müslüman Türklerin baskın olduğu bir çevre olan Çamlıca’da yaşar. Çamlıca’da eski bir köşk satın almıştır. Zaman içinde bu köşkü yeşile boyatıp geçici bir onarımla yaşanabilir hâle getirmiştir. Bu köşkte deli eniştenin mescit gibi kullandığı bir oda da vardır.

Dindar, sofı bir görünümü olan deli enişte pek çok “hurafe”ye inanır. Deli enişte, anlatıcının “hurafe” olarak değerlendirdiği büyüye, fala, muskaya, nazara, cinlere, perilere, şeytana, hayaletlere, uğura, uğursuzluğa, duaya, bedduaya, sadakaya, adağa, rüyaya, namahremlige ve ahirete inanır. Erkeklerle kadınların ayrı

yerlerde oturması gerektiğini savunur. Dinin namaz, oruç, kurban gibi emirlerini yerine getirmeye çalışır. Zikir ve duaya önem verir. Ancak çevresindeki hanımlar onun bu hâlini samimi bulmazlar.

Deli enişte, bir ara köşkünü satılığa çıkarır. Bunun için Enkserciyan Efendi adlı Ermeni bir komisyoncudan köşke müşteri bulmasını ister. Ancak pek çok alıcısı çıkmasına rağmen köşkü satmaz. Çünkü onun asıl amacı alıcıların köşke ne kadar para vereceklerini öğrenebilmektir.

Deli enişte Çamlıca'daki köşküne gidip gelmek için bir at satın alır. Elyel adını verdiği bu ata bir de seyis tutar. Ancak deli enişte ata binmekten korkar. Ata binemeyince de her defasında suçu seyiste bulur. Sonunda deli enişte atı satar, her zaman yakındığı seyisin işine son verir.

Deli enişte İstanbul tarafında bir muhallebicide anlatıcıyla muhallebi yemektir. O sırada muhallebiciye anlatıcının büyük halası girer. Deli enişteye eşini mutsuz ettiği için verir veriştirir. Bu kadından çok korkan deli enişte, dükkânda anlatıcıyı beş parasız bırakarak arkasına bakmadan kaçar.

Deli enişte bilgiçlik taslayan biridir. Onun bilgilerine çevresindekiler hiç güvenmez. Ancak çocuklar ona sordukları her soruya eğlenceli cevaplar alırlar. Deli enişte her konuda çok iddialıdır. Çok bilmediği Fransızca telaffuzlar konusunda bile çevresindekilere bilgiçlik taslar. Ziya Paşa'yı şairlerin en iyisi olarak kabul eder. Abdülhak Hamit ona göre bir delidir. Servet-i Fünuncuları ise dekadanlıkla suçlar. Ona göre Servet-i Fünûncuların yazdıkları, Fransız edebiyatından aşırmadır. Ancak kendisi de Fransız edebiyatından çevrilmiş cinayet romanlarını okur.

Deli enişte yemek pişirmeyi, yemeyi ve ikram etmeyi çok sever. Yemek yapma konusunda uzmandır. Her sabah ilk işi o günkü yemek listesini hazırlamaktır. Zaman zaman akrabalarını da özel olarak yazdığı davetiyelerle yemeğe davet eder.

Geceleri deli enişteyi pek uyku tutmaz. O da yatağına gitmek yerine hep sohbeti uzatır. Herkes uyuduktan sonra ise deli enişte kalkar ve kendine yapacak işler bulur.

Deli enişte zaman zaman çocukları Beyoğlu'na sirke götürür. Bu çocuklar arasında anlatıcı da vardır. Sonra hep beraber Çamlıca'ya dönerler. Ancak ailedeki

hanımlar onun bu sirke gitme düşkünlüğünü sirkteki güzel kızları seyretme merakına bağlarlar.

Deli eniştenin garip huyları vardır. Deli enişte çok acelecidir. Ayrıca hamarat olmasına rağmen bazı işleri yapmakta olabildiğince gevşek davranır. Bu yüzden odası bitpazarına döner. Deli eniştenin garip huylarından biri de aşırı derecede kıskanç olmasıdır. Başkalarının yaptığı şeyleri hiç beğenmez. Birisi bir servet elde etmişse onun altında mutlaka bir “katakulli” arar. Deli enişte, kızların okumasına karşı çıkar. Aşk romanları okuyarak “yoldan çıkacaklarını” düşünür. Ancak kendi kızının okumasını çok ister. Deli eniştenin herkes tarafından garipsenen huylarından biri de poker oynarken namaz vakti girince oyuna ara vermesidir. O, namaz rekâtlarının arasında oyunun nasıl gittiğini, kimin kazandığını sorar; namazdan sonra ise oyuna kaldığı yerden devam eder.

Deli eniştenin eşi olan hala ise oldukça olgun, dengeli ve ölçülüdür. Hala, anlatıcının babasının ablasıdır. Halanın sağlam bir düşünce yapısı vardır ancak güzel ve neşeli biri değildir. Serveti de yoktur fakat alçakgönüllü ve anlayışlıdır. Bu sayede çevresince dikkate alınır. Samimi bir dindardır. Zamanının diğer kadınları gibi, okumaya düşkün değildir. Onun en önemli özelliği sıkıldığı, morali bozulduğu veya enişteye kızdığı zaman çekildiği odasında sigara içmektir. Deli enişteyle görücü usulüyle evlenmiştir. Deli eniştenin her türlü aşırılığına, duyarsızlığına, ölçsüzlüğüne katlanır. Nezaketini hiçbir zaman bozmaz.

Deli enişte yemeğe çok düşkün olduğu hâlde rakıdan uzak durur. Ancak şarabı sever. Kına katıldığında şarabın haramlığının gittiğini iddia eder. Deli enişte özellikle Kurban Bayramlarında yemek yapıp dağıtır. Aşure Günlerinde de bu âdetini tekrarlar. Deli enişte yemek yapma işini o kadar abartır ki köşkün merdivenlerine kadar her yeri bu yemeklerin bulunduğu kaplar işgal eder. Halanın da reçel kaynatma âdeti vardır. Köşkte her yıl belli zamanlarda bütün kadınlar halanın gözetiminde bir araya gelerek reçel kaynatırlar. Yemeğe düşkün olan deli enişte lokantaları ise hiç sevmez.

Deli enişte kendi kuşağının diğer insanları gibi az çok Farsça bilir. Ancak o, anlatıcıya Fransızcadan kitaplar çevirdiğini söyler. Hatta çevirdiği kitaplardan biri de *Donkişot*'tur. Oysa anlatıcıya göre o yeterince Fransızca bilmemektedir.

Deli enište gazete okurken bazen “gitti, uçtu” diye haykırır. Deli eništenin bu haykırışının nedeni gazetede okuduğu resmî tebligat kısımlarıdır. Deli enište, bu tebligatlardan kendine layık gördüğu boş görevlere kendisi dışında başkalarının atandığını öğrenince böyle bir tepki verir.

Deli enište, göreve atandığı zamanlarda henüz İstanbul'daysa ve o sıralar da bayrama denk gelmişse sırmalı üniformasını giyip arabaya kurulur. Çok önemli bir şahsiyet gibi bayram kutlamalarına katılır. Çevresindeki kişileri selamlar.

Deli enište, köşküne ve köşkteki hayat tarzına çok bağlıdır. Buna rağmen Musul, Trablus, Nablus, Cidde, Hudeyde, Amman, Havran, Hama, Kerbela, Akka, San'a gibi uzak yerlere “Din ve devlet namına!” diyerek gider. O aslında, gelecekte güzel günler yaşamayı hayal ettiği köşküne esaslı bir onarım yaptırmak, burayı istediği gibi dayatıp döşetmek için bütün bu sıkıntılara katlanır.

Deli enište her defasında Arabistan'da bir yere tayin edilir. Ama tayin edildiği bütün görevlerden azledilir. Ne zaman azledilse İstanbul'a döner. O sırada deli eništenin Çamlıca'daki köşkü ve halanın Gedikpaşa'daki küçük evi kirada olur. Kiradaki bu yerler boşalana kadar deli enište ile hala, anlatıcının evinde misafir kalır.

Deli enište atandığı her yerde sekiz on ay kadar kalabilir. Sonra rüşvet almak ve para yemek iddiasıyla azledilir. Deli enište, hep masum olduğunu savunur ve azledilmesine çok üzülür. Onun tek tesellisi bu azledilişler sonrasında çok sevdiği köşküne kavuşmasıdır. Köşkünü o kadar sever ki bu azledilişlerin acısını kısa sürede unuttur.

Deli enište ne zaman azledilse devreye babası girer. Babası, Yıldız Sarayı'ndaki dostluklarını kullanarak deli eništenin her defasında yeni bir göreve atanmasını sağlar. Ancak babası öldükten sonra deli eništenin yeni bir göreve ataması yapılmaz.

Deli eništenin garip huylarından biri de gittiği yerlerden gerekli gereksiz pek çok eşya getirmesidir. Deli eništenin bu huyu öyle bir boyuta ulaşır ki Çamlıca'daki köşkün her yeri bu eşyalarla dolar. Deli enište bunların bir kısmını anlatıcının ailesine hediye eder.

Deli eniştenin Yıldız Sarayı'na karşı korku dolu bir saygısı vardır. Çünkü bütün atamalar bu saraydan yapılmaktadır. Ne zaman saraya gitme gerekliliği doğsa deli enişte orada kendisini çok ezik hisseder. Sarayda büyük bir korku ve endişe yaşar.

Deli eniştenin babası olan Hacı Rakım Efendi çok güçlü bir iletişim yeteneğine sahiptir. Tam bir “dalkavuk” olan Hacı Rakım Efendi, tatlı diliyle etkilediği kişilere kaşla göz arasında oğlunun tayinini yaptırır. Deli enişte Arabistan coğrafyasında defterdarlık, mutasarrıflık veya valilik gibi görevlere atanır.

Deli enişte mutasarrıf olarak görev yaptığı Arap vilayetlerinden birinden azledilerek İstanbul'a döndüğünde Arap bir satıcı ile tartışır. Ancak tartışmanın sarayın kulağına gidebileceği endişesiyle arkasına bakmadan kaçmaya başlar.

Deli enişte, görev için tayin olduğu bir yerle ilgili bilgi almak üzere selefini¹⁶⁰ ziyarete gider. O kişi, atandığı yerde çıkıntılık yapan kişilerin, sıtmanın, akreplerin ve eşkıyaların varlığından söz edince deli eniştenin dizlerinin bağı çözülür. Oysa selefi, korkak olarak gördüğü deli enişteyle eğlenmektedir.

Deli enişte Cidde'ye tayin olduğunda da garip bir olay yaşar. Sahile yanaşamayan gemiler yolcularını limana küçük sandallarla ulaştırır. Arap kürekçiler deli enişteye denizde köpek balıkları olduğunu, bu yüzden kafasını sandaldan çıkarmamasını söylerler. Köpek balıklarının sandalları devirip Arapları değil, beyaz kişileri afiyetle yediklerini anlatarak onu çok korkuturlar. Deli enişte bu korkusu nedeniyle Cidde'de görev yaptığı sürece üzerinde hep siyah astardan diktirdiği bir elbise taşır.

Hala da deli eniştenin Arap vilayetlerindeki maceralarından birini anlatır. Deli enişte bir bayram günü valilikteki kutlamalara katılır. Deli enişte defterdardır. Kadıdan sonra tam da valinin huzuruna çıkacakken arkadan bir el onu omzundan çeker. Bu elin sahibine döner dönmez deli enişte suratına okkalı bir tokat yer. Bu kişi o bölgede görev yapan süvari komutanı Hikmet Paşa'dır. Deli enişte, eğitim verdiği askerlerine dayak attığına rastladığı zamanlarda paşayı tebrik eder.

¹⁶⁰ Selef: Bir görevde, bir makamda kendinden önce bulunmuş olan kimse, öncel, halef karşıtı

Deli enište ne zaman azledilip İstanbul'a dönse köşkün çevresindekilere hacdan dönmüş bir kişi gibi davranır. İki de bir gidip geldiği Arabistan dönüşü herkesi kucaklar, öper, "Şükür kavuşturana!" der.

Deli enište konuşmalarında Arapça sözcükler, cümleler kullanmaktan çok hoşlanır. Sözlerine Arapça atasözleri, vecizeler karıştırır. Bazen de Arapça konuşma taklitleri yapar. Arapça konusunda uzman olduğu görüntüsü vermek ister. Ancak bazen komik durumlara düşer.

Deli enište, sohbetlerinde hep Arabistan'dan söz eder. Deli enište, sohbetlerinde dindar ve sevgi dolu bir Arabistan resmi çizer. Deli eništenin Arabistan'la ilgili hatıraları, anlatıcının zihninde masal diyarı gibi bir Arabistan algısı oluşturur. Bu nedenle Arabistan sık sık anlatıcının rüyalarına girer.

Deli enište Meşrutiyet yıllarında görevinden yine azledilir. Bu sırada Basra valisidir. Bu onun son azledilişi olur. Deli, enište bu sefer yeni bir hikâye uydurur. Güya Araplar onu siyasi sebeplerle zehirmek istemişlerdir.

Deli eništenin kendisini daima aldattığını bilen hala, bunu görmezden gelir. Bir seferinde Arabistan'da bir yerde görev yaparken vilayet belediye doktoru Sabri Bey'den deli enişteye bir not gelir. Deli enište çok önemli bir göreve gidiyor gibi evden ayrılır ancak notu düşürür. Notu okuyan hala, deli eništenin göreve değil; düzenlenen bir eğlencede çapkınlık yapmaya gittiğini öğrenir.

Deli enište son görevi olan Basra valiliğinden döndüğü ve anlatıcının babasının Pangaltı'daki evinde misafir olduğu zamanlarda 31 Mart olayı gerçekleşir. Deli enişteleri her defasında yeni bir göreve tayin ettiren babası da öldüğünden deli enište bu zamanlarda suikasta kurban gitme korkusu yaşar.

Deli enište bir hayli yaşlanır. Yaşlandıkça iyice yoldan çıkar. Evdeki hizmetçilerle bile düşüp kalktığı kulaktan kulağa yayılır. Hala, bu kadarına tahammül edemeyerek kocasının yanından ayrılır. Deli enište, öfkeyle hareket ederek eşini boşar. Hala, Gedikpaşa'daki küçük evine yerleşir. Ancak yaptığından pişman olan deli enište, halayla yeniden bir araya gelmenin yollarını arar. Fakat kızı dahil olmak üzere araya koyduğu kişilerden hiçbiri, halayı geri dönmeye ikna edemez.

Deli enişte, iyice yaşlanır. Bütün hayatını Çamlıca'daki köşkünde yaşayacağı güzel günler için harcamıştır. Tam da mutluluğu yakalayacağı anda koca köşkte yapayalnız kalır. Kendisi için bir anlamı kalmadığını düşündüğü köşkünü bu kez gerçekten satılığa çıkarır. Elde edeceği parayla İstanbul tarafında küçük bir eve yerleşmeyi hayal eder.

Köşkünü satamayan deli enişte yalnızlığını gidermek için evlenmeye niyetlenir. Esir veya kölelerden evine besleme, hizmetçi, evlatlık bahanesiyle kadınlar ve kızlar getirtir. Bunlara düşüp kalkmaya başlar. Kadın zaafından yararlanarak onunla evlenmek isteyen kişiler de çıkar. Bunlardan biri de uzaktan tanıdıkları Şerife Hanım'ın kızı olan Leyla'dır. Ancak çok güzel bir kız olan Leyla, kendisine deli enişteden daha zengin bir eş adayı bulur. Böylece deli eniştenin Leyla ile evlenme hayali suya düşer.

Bu sırada deli enişte genç kızlara ve kadınlara büyük bir sevgi ve şefkat duymaya başlar. İyice yaşlanan ve gözleri de az gören deli enişte, karşılaştığı her kızı veya kadını güzel bulur. Bir keresinde, vapurda gördüğü Nadire Hanım adındaki bir kadına âşık olur. Daha vapurdan inmeden ona evlenme teklifi yapar. Aslında çirkin olan bu kadınla evlenemez.

Yaşlandıkça deli enişte tam bir “kadın delisi” olur. Arabistan gecelerinde yaptıkları “âlemlerde” karşılaştığı şarkıcı ve dansçılar veya onunla bir ara evlenmek isteyen Leyla benzeri kızlar bulmayı hayal eder. Onun bu isteğini iyi bilen kadın simsarları köşke dadanır. Ona değişik değişik, türlü türlü kadınlar getirirler. Deli enişte Çamlıca'daki köşkünde bu kadınlarla gününü gün eder. Sokağa bile çıkmaz. Öyle ki bu “âlemler” komşularını rahatsız etmeye başlar.

Bu dönemde köşke Tellal Hüseyin Efendi adında bir kadın simsarı musallat olur. Bu adam tam bir “üçkâğıtçı”dır. Deli eniştenin zaaflarından yararlanmayı çok iyi bilir. Deli eniştenin hayalini kurduğu kadınlara benzer kadınlar bulacağını söyleyerek onu her defasında kandırır. Getirdiği kadınlar deli enişteyi çileden çıkarır. Aralarında hırsızlık yapanlar da deli enişteyle evlenmek isteyenler de çıkar. Fakat hiçbiri deli enişteyi tam anlamıyla mutlu ve memnun edemez.

Bu sefil hayata fazla dayanamayan yaşlı enişte sonunda hastalanarak yatağa düşer. Son ziyaretinde anlatıcı, deli enişteyi ölüm döşeginde bulur. Deli enişte atık

uslandığını söyler. Köşkün harap hâlimden yakındır. İstanbul tarafında, Suriçi'nde, dindar bir çevrede, küçük bir ev tutup yerleşme hayalinden söz eder. Sağlığına kavuşursa bu evde sesiz, sakin, dindar bir hayat sürmek istediğini anlatır. Ancak ömrü bu hayalini gerçekleştirmeye vefa etmez. Ve deli enişte ölür. Onu Karacaahmet Mezarlığı'na gömerler.

Aradan çok zaman geçmeden hala da hastalanır. O da son zamanlarında oturduğu evden başka bir ev hayali kurmaktadır. Çünkü oturduğu evin çevresinde rahat rahat gezememektedir. Bahçe içinde, ağaçlarla çevrilmiş, rahat rahat gezebileceği bir ev hayali kurar. Hala da başka bir eve taşınma hayalini gerçekleştiremez. Çünkü buna ömrü vefa etmez. Deli enişteden kısa bir süre sonra o da ölür. Halayı Bahariye Mevlevihanesi'nin çevresinde bir yere gömerler.

3.2.2. Mekân-İnsan İlişkisi

Romanda ana mekân İstanbul'dur. İstanbul'un dışında mekân olarak deli eniştenin görev yaptığı yerler geçer. Bu bağlamda Arabistan romanda önemli bir yere sahiptir. Ancak deli enişte gittiği her yerden kısa süre sonra İstanbul'a döner. Romanda deli eniştenin maceraları bağlamında İstanbul'a ait değişik mekânlardan söz edilir. Ancak romanda açık mekân olarak Çamlıca, merkezî bir konumdadır.¹⁶¹ Deli enişte Çamlıca'daki köşkte yaşamaktadır. Hacı Vamık Bey'in yaşadığı tezatlar yansıtılırken Beyoğlu'na uzanılmıştır. Hacı Vamık Bey'in köşkünün bulunduğu Çamlıca'dan hareketle ise Doğu medeniyeti ve bu medeniyetin günlük hayattaki yansımaları olan cemaat kültürü gündeme getirilmiştir. Bu iki hayat tarzı arasındaki tezatlar mekândan hareketle gözler önüne serilmiştir. Romanda roman kişilerinin yaşadığı veya yaşamak istediği evlerden ve dönemin hayat tarzını yansıtan eşyalardan söz edilmiştir. Mekân sunumları daha çok anlatıcının izlenimlerine dayandırılmıştır. Bu sunumlarda yazarın hatıraları önemli bir rol oynamıştır. Dolayısıyla mekân sunumlarına belgesel nitelikli bilgiler serpiştirilmiştir.

¹⁶¹ Cevdet Kudret'e göre, Hisar "Çocukluğu ve gençliği Boğaziçi, Büyükkada, Çamlıca üçgeni içinde geçen yazar, bu çevrenin dışında kalan hayata ve insanlara karşı kapalı yaşamış, bu dekor dışındaki mahalleleri 'âdi' bulmuş, oralarla ilişki kurarsa kendisinin de 'âdileşeceği' sanısına kapılmış; oralardaki insanlar arasından geçmesi gerektiği zaman gözlerini kapamıştır" (akt. Ünlü ve Özcan 2003:253).

Romanda Üsküdar İskelesi'nden Çamlıca'daki köşke kadar olan alan çok ayrıntılı şekilde anlatılır. Böylece Çamlıca'daki köşkün nasıl bir çevrede olduğu sunulur. Deli eniştenin yaşadığı atmosfer yansıtılır. Çamlıca'daki köşke giden yol, anlatıcının bakışından çizilir. Anlatıcı, vapurla Üsküdar iskelesine gelir. Anlatıcının çocukluk dönemindeki izlenimlerinden hareketle Üsküdar iskelesi ve iskelenin çevresi anlatılır. (s. 24) Buna göre o dönemde Üsküdar henüz gelişmemiş bir yerdir. Kent hayatına ait imkânlardan yeterince nasiplenememiştir. Anlatıcı, Üsküdar iskelesinden Çamlıca'ya kadar olan yolculuğu anlatırken çevrenin resmini de çizer. Okura âdeta bir mekân krokisi sunar. (s. 24) Anlatıcı, bu yolculuğa annesiyle çıkmıştır. Eniştesinin ve halasının Çamlıca'daki köşküne gitmektedir. Ancak bu yolculuk sırasında karşılaştığı çevre onda değişik duygular çağırır. Bu duygular anlatıcının mekâna bakışıyla ilgilidir.¹⁶²

Mezarlık çevresinden geçerken “kasvetli” bir ruh hâline bürünen anlatıcı, az sonra uzun yıllar yaşamak istediği mekânlardan söz eder. (s. 24-25) Bu değişim, anlatıcının mekâna bakışıyla ilgilidir. Mekândan hareketle aslında anlatıcının iç dünyası yansıtılmaktadır. Bu sunular empresyonizm ve ekspresyonizm akımlarını hatıra getirir. Cumhuriyet'ten önceki dönemi yansıtan bu sunumlarda belgesel niteliği olan ayrıntılar dikkati çeker.¹⁶³ Fıstıkağacı, Bağlarbaşı, Servilik, Nuhkuyusu gibi mekân adları bugün de kullanılmaktadır. Ayrıca anlatıcı hareket hâlinde olduğundan mekân sürekli değişir. (s. 25) Anlatıcı bu sunumları mekânı sabit bir noktada durarak değil, yolculuk sırasındaki gözlemlerinden hareketle yapar. Mekânın ana çizgilerini gerçeğe uygun yansıtırken mekânla ilgili ayrıntıları izlenimlerinden hareketle anlatır. Anlatıcı, yolculuk boyunca geçtiği yerleri bir televizyon kameramanı gibi yansıtır. Bu görüntüleri âdeta kendi izlenimleriyle seslendirmektedir.

¹⁶² Hüseyin Kahvecioğlu, *Mekânın Üreticisi veya Tüketicisi Olarak Zaman* adlı eserinde mekân-insan ilişkisini şöyle açıklar: “Canlının dış dünya ile algısal ilişkisi, sınırsız miktardaki uyarlardan duyumsayabildikleri üzerine kurgulanır. Bu yüzden her canlının algıladığı dış dünya farklıdır. Her canlı için yapılacak dış dünya tanımı, aynı zamanda o canlının algıladığı dış dünyayı algılayabilme yetenek ve potansiyelinin tanımı, bir başka ifade ile o canlının tanımıdır” (akt. Şengül 2010:532). Dolayısıyla bu romanda anlatıcının anlattığı mekân, anlatıcıyı veya yazarı yansıtır.

¹⁶³ İyi bir roman, gerçeğe uygundur. Yazarın gözlemleri doğrudur, akıcıdır; çeşitliliği, canlılığı ile okuru etkiler. Romanda gerçeklik, okurun kafasında hayatta görülebilirlik kanısını uyandırarak kendisini belli eder. Kişilerin gerçeğe uygunluğu çevrenin de uygunluğuna yol açar. Tarih türünde de gerçeklik vardır fakat tarihin gerçekliği ile romanınki farklıdır. Tarihin gerçekliği belgelere dayandığı hâlde romanın gerçekliği yazarın gözlemlerini yansıtmasına bağlıdır. (Demiray 1971:139) Abdülhak Şinasi Hisar da Üsküdar İskelesi'nden Çamlıca'daki köşke kadar olan mekânı roman gerçekliğine uygun olarak ele alır. Gözlemlerine izlenimleri de yansıtarak mekânı yansıtır. Ancak bu yansıtma tarihe ait gerçekliklerin ipuçları da bulunur. Sonuçta yazarın izlenimleri mekânı, tarihin değil; yazarın ürününe dönüştürür.

“Artık hep eski bolluk zamanlarında yapılmış büyük vezir köşklerine rastlanırdı. Sonra, yol ortasında, sarı duvarlı bir eski mezarlık, bir bahçe içinde ‘Şeriflerin köşkü’, Sarı kaya yokuşu, ismi bile kadifeli bir servet ve ihtişam hatıra getiren ‘Mustafa Fazıl Paşa köşkü’ ve karşısında, gariptir ki o zamanlarda bile bu isimle çağırılmasına cesaret olunan ‘Millet bahçesi’ gelirdi. Biraz ötedeki bir yere lezzetli bir kısaltıyla “Tunusun bağı” denirdi. Bütün bu büyük köşklerin hemen hepsi bahçeleri içinde ve ağaçları arasında hususî birer tabiat sahibi gibiydiler. Hemen hepsi de, o zamanlarda bile, artık tahakkuk etmemiş hülyaların eski yuvalarına dönmüşler ve sükût içinde, kanatlarını kapayarak, boyunlarını büken kuşlar gibi susmuşlardı.” (s. 25)

Anlatıcı bu sunumda mekândan hareketle mekânda yaşayanlara ve yaşananlara ait kimi sezdirmeler de yapmaktadır. Bu sunumda köşkleri, boyunlarını büken kuşlara benzetmiştir. Çünkü bu köşkler zamana yenik düşmüştür. Bu değerlendirme, hikâyesi anlatılacak olana deli eniştenin sonu hakkında da ipuçları içermektedir.

“Nihayet, asıl Çamlıca demek olan Kısıklı caddesi, solda, Büyük Çamlıca, sağda, Kısıklı meydanında, Küçük Çamlıca yolları başlar ve etrafı yine şairane isimler sarardı. Karşımızda uzun Alemdağı caddesi, sağ tarafta Suphi Paşanın kır menekşesi kokuları ve bülbül sesleriyle meşhur büyük korusu, daha ileride Libâde, korunun arkasından geçen Bulgurlu caddesi üstünde, sol tarafta, Hanım Şeddi denen bir yer vardı ki hakikat, o civardaki köşklere bulunan hanımlar akşamları buraya gelirler, asırlık büyük çınarların gölgesinde yerlere serili ehramlar üstünde otururlardı. Daha sonra Bulgurlu ve Söğütlü çayırı gelirdi ki orada Hüseyin Cahit Beyin hikâye ettiği köy düğünleri olurdu.” (s. 25-26)

Anlatıcı, Çamlıca’yı sadece bir mekân olarak resmetmez. Doğu kültürünün yaşandığı sosyal bir mekez olarak da sunar. Bu bağlamda eski dönemin hayat tarzı hakkında kimi ipuçları verir. Böylece deli eniştenin yaşadığı sosyal ortamı okura tanıtır.

“Çamlıca’nın bu asıl eteğine gelince bir ‘alâimüssema’ya¹⁶⁴ bakar gibi içimde birkaç hissin birden en şefkatli renklerle parıldadığını görürdüm. O zaman cidden bir kurtuluş emniyeti bulur, Üsküdar’dan Çamlıca’ya çıkmak için yorulan manevî kanatlarımın artık çırpınmadığını, dümdüz bir sahada uçtuğunu duyardım. Burası yüksek, ihtişamlı, biraz münzevi ve başkalarının unutulmuş ve kendi gönlüyle biraz mumyalaşmış gibi bir yer, fakat kendi kendine kâfi gelen bir bütün şehirdi.” (s. 26)

Anlatıcının bakışından sunulan bu mekânda olay zamanı ile anlatma zamanı farklıdır. Anlatıcı, çocukluk zamanında gördüğü yerleri çok sonraları anlatmaktadır. Bu bağlamda çocukluk zamanındaki izlenimleriyle sunmaktadır. Anlatıcı bu

¹⁶⁴ Alâimüssema: Gökkuşığı

yolculuğun bitişinde Çamlıca ilgili genel bir değerlendirme yapar. (s. 26) Anlatıcı, söz konusu yolculuğun sonunda Çamlıca'ya ulaşmıştır. Artık gidilecek yer kalmamıştır. Bu anda durur. Mekâna sabit bir noktadan bakar. Çocukluk izlenimlerinden hareketle mekânı anlatır. Bu sunumlarda öznel bir yaklaşım söz konusudur. Ancak anlatıcı bununla yetinmeyip Çamlıca'nın geçmiş zamandaki özelliklerinden söz eder. Bunu “hanımlar”ın anlattıklarından hareketle yapar.

“Yazık ki o zamanlar bile Çamlıca'nın inhitat¹⁶⁵ devrinde olduğu söylenirdi ve yaşlı hanımlar bizlere ‘Çamlıca'nın asıl civcivli zamanı Sultan Aziz devrindeydi! Çamlıca'ya asıl o zaman görmeliydin!’ derlerdi. Biz ancak onun bağbozumuna yetişmiştik. Filhakika bütün eski köşklerin şimdi ihtiyarlıktan çöktükleri meydandaydı. O zamanlar bile, Çamlıca, pembe hotozları altında saçları ağarmağa başlayan, artık orta yaşlı kadınların hiçbir kıskançlığını celbetmeyen ve genç yaşındakilerince vaktindeki şöhretine şaştıkları bir eski zaman güzeline dönüyordu.” (s. 26)

Anlatıcı, bu sunumda Çamlıca'nın iki değişik döneminden söz etmektedir. Sultan Aziz Dönemi'nde mekânın çok canlı olduğunu ancak kendi çocukluğunda bu canlılığını yitirmeye başladığını söylemektedir. Anlatıcı, mekânı “eski zaman güzeli”ne benzeterек bu değişimi çarpıcı şekilde yansıtmaktadır. Anlatıcı duyduklarından hareketle eski Çamlıca'nın insanlar için değerini anlatır. Böylece eski kuşaklarla Çamlıca'nın ilişkisini kurar. Mekân-insan ilişkisine ait örnekler verir.

“Tâ eskiden, Çamlıca demek, hem çam, 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 itilâya¹⁶⁶ 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 mevkuף¹⁶⁷ bir yermiş! Bütün İstanbullu'ların Çamlıca'ya ait mutlaka bir gönül hâtırası olurmuş!” (s. 27)

Anlatıcı, bu sunumda Çamlıca'nın kendi çocukluğundan önceki hâline değinmektedir. Bu bağlamda Çamlıca ile Büyükada'nın aşkların/gönül maceralarının yaşandığı bir yer olduğunu anlatmaktadır.¹⁶⁸ Bu anlatım bize Tanzimat

¹⁶⁵ İnhitat: Düşme, inme, değerinin düşmesi, gözden düşme, modası geçme

¹⁶⁶ İtilâ: 1) Yükselmek, yukarı çıkmak 2) Yüksek rütbelere çıkmak

¹⁶⁷ Mevkuf: Durdurulan, vakfedilen, daimi bir hâlde bırakılan

¹⁶⁸ Tanzimat Dönemi edebiyatı ve sosyal hayatının önemli bir mekânı olan Çamlıca, Cumhuriyet Dönemi romancılarımızdan Abdülhak Şinasi Hisar'ın kişiliğini ve sanat anlayışını besleyen bir kaynaktır. Onun çocukluk hatıralarını barındıran Çamlıca; tabiat güzellikleri, köşkları, eşyası ve birlikte olduğu insanlarla beraber *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de yer alır. Yazarın geçmiş zamana duyduğu özlem sanatının ana izleğidir. Eserlerinde ülkedeki sosyal ve kültürel hayattaki hızlı değişime uyum sağlayamayan, yaşadığı anı yadırgayan bir çehreyle karşımıza çıkan yazar için mazi, güvenilir bir limandır. Abdülhak Şinasi, geçen zamanla birlikte tozlanmış hatıraları raflardan indirerek muhayyilesiyle yeniden inşa eder. Bu, onun geçen zamana karşı bulduğu tek çaredir. Zamanla, her şey gibi Çamlıca da değişime uğramıştır. Yazar, çocukluğunun geçtiği mekânı gördüğünde

romanlarındaki Çamlıca'yı hatırlatmaktadır. Zaten anlatıcı da Tanzimat romancılarından açıkça söz eder. Bunu yaparak sanatçıların bakışından Çamlıca'nın değerini anlatır.¹⁶⁹ (s. 27) Çamlıca'yı ve o dönemi anlatan romanlara telmih yapar. Namık Kemal'in *İntibah*¹⁷⁰ adlı romanı ile Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*¹⁷¹ adlı romanını hatırlatır. Anlatıcı, Çamlıca'yı anlatırken dönemin belli başlı mekânlarını sosyolojik bakımdan sınıflandırır. Böylece okuru deli enişteye hazırlar.

“O zaman Çamlıca'nın bir cazibesi daha tamamen millî olmasıydı. Filhakika Büyükada ve sefarethaneleriyle Tarabya, bir hayli ecnebi yatakları ve şehrin başka yerlerine nispetle, âdeta yabancı mahalleleriydi. Hattâ, Bebek bile, yadırgatan yabancıları daha az sayıda ve Hıristiyanları daha az şamatacı olmakla beraber, yine az çok böyleydi. Fakat Çamlıca tamamen Türk ve Müslüman bir muhitti. İngilizlerin bir cemiyette seyrek yapılan kusurları nezaketen görmemezliğe geldikleri gibi buradaki Türkler de tek tük riayayı¹⁷² görmemezliğe gelebiliyorlardı. Bunların sayısı o kadar azdı.” (s. 27-28)

Bu sunuma göre, Çamlıca Müslüman Türklerin oturduğu bir mekândır. Çamlıca'da dikkate alınmayacak kadar az gayrimüslim yaşamaktadır. Müslüman olmayan azınlık daha çok Büyükada ve Tarabya çevresinde oturmaktadır. Bebek de Müslüman olmayan nüfusun yaşadığı yerlerden biridir. Demek ki deli enişte, Müslüman Türklerin baskın olduğu bir çevrede yaşamaktadır.¹⁷³ Bu çıkarım, deli

yabancılık hissi duyar. Bu yüzden Çamlıca, mazide kalmış güzellikleriyle Abdülhak Şinasi'de varlığını gösterir. Çamlıca'nın eski ihtişamını kaybetmekle birlikte insanların hafızasında hâlâ yaşamaya devam ettiği dönemine tanık olan Abdülhak Şinasi Hisar, *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de Çamlıca'yı, tabiat güzellikleri, köşkleri, gezinti yerleri ve aşklarıyla hem genel olarak insanların hayatını anlatmış hem de özelde sanatçının muhayyilesini zenginleştiren önemli bir mekân olarak kullanmıştır. (Okumuş ve Şahin 2011:113)

¹⁶⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, *Fahim Bey ve Biz*'de İstanbul'u, *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de Çamlıca'yı, *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği*'nde Büyükada'yı anlatmıştır. Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarında “büyük bir ölçüde İstanbul'u ve İstanbul'un güzel yerlerini sergilemiştir. (Ünlü ve Özcan 2003:261)

¹⁷⁰ *İntibah*'ta, iyi bir ailenin çocuğu olarak annesi tarafından babasız büyütülen Ali Bey, arkadaşlarının ısrarı üzerine Çamlıca tepesindeki yeni açılan gezinti yerine eğlenmeye gider. Orada Mehpeyker adında “hafifmeşrep” bir kadınla karşılaşır. Genç ve tecrübesiz olan Ali Bey, bu kadına âşık olur. (Korkmaz ve Gariper 2010:88) Romanın başında yer alan uzun Çamlıca tasviri, romantizm etkisinin örneklerindedir. Namık Kemal'in *İntibah*'ı Çamlıca'nın tasviriyle başlar. Namık Kemal, kitabın başında oldukça sanatlı bir üslûpla bir divan şairi gibi baharı betimler. (Okumuş ve Şahin 2011:113) Tanzimat Dönemi'ni romanlarının özelliklerinden biri de kadın ile erkeği bir araya getirmenin yarattığı güçlüktür. Bunun için ortak bir bağa veya mekâna ihtiyaç duyulmaktadır. Bu anlamda Çamlıca vb. mesire yerleri kadın ve erkeğin rahatça görüştüğü bir yer olmasa da bir araya gelebildiği bir mekân olması bakımından önemlidir. Dolayısıyla bir sosyalleşme aracı olan benzeri yerler romanı kurgularken yazarlar için mekân olmanın ötesinde kurtarıcı bir işlev yüklenir. Çamlıca bu anlamda romanda hayatî bir göreve sahiptir. Mehpeyker ile Ali Bey'in karşılaşmaları, tanışmaları, Mehpeyker'in gerçek kimliğinin ortaya çıkması ve ilk tartışmaları hep bu mekânda ve bu mekân sayesinde gerçekleşir. (Akdeniz 2012:8)

¹⁷¹ *Sergüzeşt*, çok iyi eğitim almasına rağmen sırf cariyeye olduğu için konak sahibinin oğlu Celal Bey'le evlenemeyen Dilber'in hayatını anlatır. (Akyüz 1995:79)

¹⁷² Reaya: Bir hükümdar idaresi altında bulunan halk, Hristiyan halk

¹⁷³ Şehirlerin kimliklerinin oluşmasında baskın tek bir unsurdan söz etmek mümkün değildir. Şehir tasarımı zamana ait bir sanattır. Özellikle tarihsel bir dokuya sahip olan şehirler, çok farklı kültürel nitelikleri özünde barındırır. İstanbul ve Kurtuba şehirleri böyledir. Her iki şehirde de, ister Doğu-Batı, ister İslam-Hristiyan medeniyeti densin, birbirinden farklı köklü medeniyetlerin etkisi görülebilir. Yeni Çağ başlarındaki Avrupa şehirciliği ile Türk şehirciliği arasındaki en önemli fark, şehir halkının kendi şehirlerinin sorunları karşısındaki tutumlarını biçimlendiren sistemde düşümlenir. Sistemin Türklerdeki şekli, tarihsel süreklilikten de güç alarak dinsel ve ekonomik temeller üzerinde yükselir. Avrupa'nın sistemi ise yeni bir çağın başlangıcının açık işaretlerini de yansıtan, toplumsal açıdan, yeni bir filizlenme hareketidir. Bu filizlenmeyi de öncelikle ekonomik etkenler

eniştenin kimliğine ait ipuçlarını da içerir. Zaten anlatıcı, sözü deli eniştenin köşküne getirir. Önce, köşkün çevresini betimler.

“Kısıklı’dan ayrılan ve Küçük Çamlıca tepesi eteklerinde, caddeden saparak ve Suphi Paşa korusu önünden geçerek, Çilehane’ye giden uzun yol üstünde, sağda, deli eniştemizin yüksek ve güzel ağaçlı, bakımsız bir bahçenin ortasındaki köşküne varırdık. Bu noktaya gelince köşkün arka tarafında bahçenin demir parmaklıklarını saran hanımellerinin kokusu ilk önce, hafifçe alnımızı okşar, sonra, koyulaşarak, bizi ciddiliğimizden büsbütün azat ederek gönlümüze bir buse gibi konar ve o zaman sanki ihtiyar köşk muhabbetli gönlüne benzeyen bu ince kokularla bizi tamamen sarardı.” (s. 28)

Üsküdar iskelesinden başlayan yolculuk Çamlıca’daki köşkte sona ermiştir. Anlatıcı, köşke geldiğinde önce bahçeyi anlatmıştır. Çünkü köşk, bahçesiyle anlam kazanan bir yapıdır.¹⁷⁴ Genelden özele doğru başlayan sunumda asıl hedef de zaten Çamlıca’daki köşktür. Yani deli enişte ile hala, Müslüman Türklerin yoğun olarak bulunduğu bir çevrede yaşamaktadır. Bu çevrede çoğunlukla seçkin kişilere ait köşkler yer almaktadır. Burası bir mutluluk diyarıdır. İnsanların yıllarca kurduğu hayallerini gerçekleştirmeye çalıştıkları yerdir. Zaten *Çamlıca’daki Eniştemiz* adlı roman, deli eniştenin mutluluk hayallerini anlatır. Onun mutluluk hayallerinin cisimleşmiş şekli ise anlatıcının sunduğu bu çevrede bulunan köşktür. Anlatıcı, önce genel çerçeveyi çizerek deli eniştenin yaşadığı atmosferi oluşturmuştur. Deli eniştenin kişiliği bu atmosferde anlam kazanmaktadır. Zira o, bu mekânın bir parçasıdır. Hatta bu mekânın bir ürünüdür.¹⁷⁵

Bu romanda kapalı mekânlar olarak roman kişilerinin yaşadığı evler öne çıkar.¹⁷⁶ *Çamlıca’daki Eniştemiz*’de romanın adından da anlaşılacağı gibi asıl kişi

hazırlayıp biçimlendirmiştir. (Şengül 2010:529-530) Abdülhak Şinasi Hisar’ın anlatığı Çamlıca da tarihsel süreklilikten güç alarak dinsel ve ekonomik temeller üzerinde şekillenmiştir. Çamlıca’daki Müslüman Türklerin yaşadığı konaklar / köşkler bunun göstergesidir.

¹⁷⁴ TDK’nin Genel Ağ’daki sözlüğünde “köşk”, bahçe içinde yapılmış süslü ev; “konak”, büyük ve gösterişli ev; “yalı” ise su kıyısında yapılmış büyük, görkemli ev olarak tanımlanmaktadır. Abdülhak Şinasi Hisar’a göre ise İstanbul’da ev sözcüğünün ifade ettiği sınırları, boyut, gösteriş, zenginlik ve sosyal statü olarak geçen yazlık konutlara köşk denir. Fakat konağa göre farkı, kesinlikle bahçe içinde olmasıdır. Bahçesiz köşk olmaz. Kent içindeki büyük konuta da köşk denmez. Onun için Aksaray ya da Sultanahmet’te konak; Çamlıca, Erenköy ye da Boğaz koruları içinde köşk olur. Aynı nitelikte bir yapı kıyıdaysa yalı ya da salhanedir. (akt. İnci Elçi 2003b:29) Bu bağlamda anlatıcının Çamlıca’daki köşkü bahçesi ve Çamlıca’daki koruyla birlikte anlatması mekânın bir bütünlük içinde sunulması anlayışından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla ayrıntılı gibi görülen bu betimlemeler mekânda yaşanan hayatı yansıtmaya açısından işlevsel bir role sahiptir.

¹⁷⁵ Hisar’ın eserlerinde “ev” tabiatın bir parçasıdır. İnsan, mekânın şekillendirdiği bir valıktır. Bu bağlamda tabiat-ev-insan arasında bir bağ vardır. (İnci Elçi 2003a:726)

¹⁷⁶ Hisar, “ev”e insan yaşamındaki bütünselliği sağlayan unsur olarak bakar. Bütünlüğün simgesi olan evi yıkan modern zamandan kaçmaya çalışır. Çünkü modern zaman evi yıkmış, aileyi dağıtmış, insan hayatını parçalamıştır. Hisar, hatıralar yoluyla içinde yaşayacağı bir ev inşa etmeye çalışır. Büyük bir eve benzettiği İstanbul / Çamlıca / Boğaziçi / Büyükkada gibi çocukluğunu tekrar yaşamak için hatıralarında kalmış izlerle bu eve

enişte, asıl mekân da Çamlıca'dır. Çünkü deli eniştenin köşkü Çamlıca'dadır. Bu bağlamda romandaki kapalı mekânların merkezi Çamlıca'daki köşktür. Anlatıcı, deli enişteyi Çamlıca'daki köşküyle birlikte sunar. Anlatıcının doğumu ile Çamlıca'daki köşkün satın alınması ve deli eniştenin bu köşke yerleşmesi aynı tarihlere rastlar. (s. 30) Bu köşk romanın başkişisi olan deli eniştenin mutluluk hayallerini yansıtır. Romanda köşkü tamir ettirme hayali ile köşkte yaşanacak saadet hülyası iç içe girmiştir. Bu bağlamda Çamlıca'daki köşk normal bir mekân olmanın ötesinde bir sembole dönüşmüş, mutluluğun sembolü olmuştur. Bu köşk, *Fahim Bey ve Biz*'de de geçer. Hatta iki romanda “metinlerarasılığa” örnek verilebilecek tekrarlar söz konusudur.¹⁷⁷ *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanında bu köşk, şöyle sunulur:

“Bu köşkün uzaktan göze çarpan hususiyeti, o zamanlarda ancak İstanbul'un iç semtlerinde rast gelinen bazı tekkeler gibi, bir nevi dinî mâna sezdirenen yemyeşil rengiydi. Bahçe duvarındaki demir parmaklıklı kapı gıcırdayarak açılırken öyle gönlünden geliyormuş gibi duygulu bir ses çıkarırdı ki bununla bize güya ‘Safa geldiniz!’ dediğini işitirdik. Bu bakımsız bahçenin ortasındaki havuzda kuvvetli musluğu hâlâ mükemmel işleyen, eskiden kalma bir fiskiye, eğer açık bırakırsanız, yükselen ve dökülen suların neşesini yayar ve bizim o zamanki tasasız ruhlarımıza serperdi. Bu fiskiye'nin sularını yıllarca neşeden çağıldar gibi duymuştum. Ancak sonraları bunlar bana nafi bir bekleyişin yorgunluklarıyla bezgin ve, yaşlanmış kızlar gibi, için için bir şeyler beklemekten üzgün gelmişti.” (s. 29)

Çamlıca'daki köşkün ilk sunumu anlatıcının bakışından yapılmıştır. Bu sunumunda dikkati çeken nokta köşkün rengidir. Yeşil renk, İslam'ın sembolüdür. Çamlıca zaten Müslüman Türklerin oturduğu bir mekândır. Köşkün yeşil renkli olması da sahibinin “mutaassıp” bir kişi olduğunu sezdirmektedir. Zaten anlatıcı bu konuda ilerleyen sayfalarda detaylı bilgi vermiştir. Bu sunumda dikkati çeken diğer nokta, anlatıcının aynı mekâna farklı zamanlarda farklı şekilde bakmasıdır. Başka bir söyleyişte, köşkün bahçesindeki fiskiye çocukluk zamanında anlatıcıya neşeli çağrışımlar yaparken sonraki bir zamanda üzüntüye yol açan bir çağrışım yapmıştır. Burada değişen mekân değil, anlatıcının ruh hâlidir. Anlatıcı değişen ruh hâli nedeniyle mekânı farklı zamanlarda farklı izlenimlerle yansıtmaktadır. Bu anlayış bize ekspresyonizmi hatırlatmaktadır. Daha sonra anlatıcı, köşkün neden yeşile boyatıldığını duyduklarından hareketle anlatır.

geri döner. Topladığı malzemeyi onu satır satır yeniden kurar. Hisar'ın her eseri bu evin inşasına adanmış bir yapıtaşı gibidir. (İnci Elçi 2003a:719)

¹⁷⁷ Burada “postmodern” etkiden söz edilemez. Çünkü Hisar “modernizm” döneminde yaşamıştır. Yazar, ilk romanındaki kişilerden birini ikinci romanının başkişisi yapmıştır. Hatıralarından hareketle roman yazdığından betimlemelerinin çok benzer olması da doğaldır. (bkz. Hisar 2011c: 36, 68)

“Nasıl ki köşkün rengini de, hayalinde, kaç kere değiştirmiş. Bir gün halam yine onun köşkü ne renge boyatacakları hakkında bir sualine maruz kalarak ‘Her renge boyattın da bir fıstıkisi kaldı!’ diyecek olmuş. Eniştemiz hemen inatla bu rengin üstüne atılmış. Zaten o zaman Şam’da bulunuyorlarmış. ‘Peki, muhakkak, fıstıkî olsun!’ demiş. İlk önce bu renk ona, ağaçlar arasından, pek zarif gözükmüş. Fakat bu açık ve müstehzi renk zihninde zamanla yavaş yavaş ciddileşerek koyulaşmış, tirşeye¹⁷⁸ çalmış, neftiye¹⁷⁹ dönmüş, sonra da, daha olgunlaşarak, yeşile ermiş, eniştemiz köşkünün dinî, mübarek, mukaddes, Müslüman bir renk olan yeşile boyatmaya karar vermiş; ve bir İstanbul’a gelişlerinde, onu filhakika sadatı kiramin¹⁸⁰ sarıkları ayarında bir yeşile boyatmış!” (s. 124)

Köşk anlatılırken eniştenin kararsızlık, inatçılık, dindarlık gibi özellikleri de sunulmuştur. Dolayısıyla romanda Çamlıca köşkü, kişilerin özelliklerini sunma işleviyle de kullanılmıştır. Romanda bu yargıyı destekleyen pek çok pasaj bulunmaktadır. Hisar, anlatıcı konumundaki çocuğun bakışından, Çamlıca’daki köşkü kişileştirir.¹⁸¹ Hisar’a göre, “çocuk, içinde yaşadığı evi kendisine süt veren canlı bir mahlûk gibi sevmesini ve onun gönlünü açarak içindeki musikileri duymasını iyi bilir.” (s. 29) Anlatıcı da o zaman, “bu eski köşke girmekle, bir büyük annesini kucaklayıp öpmüş gibi olur.” (s. 30) Böylece anlatıcı, mekândan hareketle kendi iç dünyasını da sunar. Anlatıcı, akrabası olan deli enişte ve halaya bu köşkte misafir olur. Bu misafirlik, köşkün bulunduğu Çamlıca’da yaşanan günlerin ve gecelerin sunumuna da yansır. Bu bağlamda mekânlaşan zamanlardan söz edilir. Çamlıca’nın günleri ve geceleri şiirsel bir sunumla anlatılır.¹⁸²

“Çamlıca’nın güzel mevsimleri, gittikçe yaklaşan bir musiki gibi gelen ilkbaharı ile, gittikçe uzaklaşan bir çalgı gibi geçen sonbaharıdır.

¹⁷⁸ Tirşe: Yeşil ile mavi arası renk

¹⁷⁹ Neftî: Neft yağı renginde olan, siyaha yakın koyu yeşil

¹⁸⁰ Sadat-ı kiram: Haz. Muhammed’in (SAV) soyundan gelen seyyidler, onun yolundan giden efendiler

¹⁸¹ Türk edebiyatında eski İstanbul’un köşk / yalı hayatına ait hatıralar dendiğinde akla ilk gelen isim hiç şüphesiz Abdülhak Şinasi Hisar’dır. Hisar, geçmişe duyduğu özlem yüzünden eski İstanbul’a ait hatıraları idealize ederek gerçeklik bağlamından çıkardığı ve soyut resimlere dönüştürdüğü söylene de köşk / yalı kültürünün pek çok unsurunu yaşanmışlıktan gelen bir tatla anlatır. Bununla da kalmaz eski köşklere birini neredeyse bir roman kahramanına dönüştürür. *Çamlıca’daki Eniştemiz*, Vâmık Bey’in olduğu kadar onun o bir türlü tamir göremeyen köşkünün de dramını anlatır. Hisar’ın yazılarında köşk ve yalılar bir ev olmanın çok ötesinde, kültürü oluşturan, biriktiren ve yaşatan mekânlar olarak anlatılır. Bunlar aynı zamanda eşsiz mimarileriyle güzellik tutkunu ruhları besleyen estetik objelerdir de. Hisar yaşadığı ve tanıdığı köşk ve yalılardan âdeta canlı varlıklar gibi söz eder. Buna göre hepsinin de zaman içinde tükenen bir ömrü vardır. (İnci Elçi 2003b:43)

¹⁸² Abdülhak Şinasi Hisar’ın romanlarındaki mekân tasvirleri değerlendirilirken en sık kullanılan sözcüklerden biri “şiirsellik”tir. Ahmet Hamdi Tanpınar da *Edebiyat Üzerine Makaleler* adlı eserinde Hisar’ın bu üslubuna dikkati çeker: “Abdülhak Şinasi’nin dikkate değer taraflarından biri de şair içliliğini bir mozaikçi sabır ve dikkatiyle birleştirmiş olmasındandır. İnsan, muharririn üslubunun güzel ve çirkin olduğunu düşünmeden evvel sıhhatini beğeniyor. Ne kadar etraflı, ne kadar vâzih... Hiçbir tesadüf kabul etmiyor, unutmuyor, ihmal etmiyor...” (Tanpınar 1992:413). Benzer değerlendirmeleri başka kalemler de yapmıştır: Hisar’ın, “girift ve şiirli cümleleriyle dilin imkânlarını sonuna kadar kullanma çabası onu Türkçenin en usta yazarları arasına yerleştirmiştir” (Yalçın ed. 2003:498). “Hisar’ın romandan beklediği, belli yapı özelliklerine uyması değil yüksek edebî niteliklere ulaşmasıdır. Ona göre romanda, herhangi bir edebî yapıta olduğu gibi, her şeyden önce sözcüklerin seçimine, onların ahengine, güzelliğine önem vermek gerekiyor” (Ramiç 2002:29).

İlkbahar, Çamlıca'da, bir sabah, daha az serin ve daha ziyade ince bir havada ruhun daha çok sezdiği bir gençlikle ve ötmeyi meşk eden bir kuşun çıkardığı bir iki ses damlasıyla başlar. Ve sular, yavaş yavaş dönerek, evvelce çekildikleri bir sahili her yanından nasıl kaplarsa, emin bir kuvvetle taşan bahar da yerleri, ağaçları, gözleri ve gönülleri öylece kaplar.” (s. 71)

Doğanın devinim hâlinde yansıtıldığı bu sunum, anlatıcının bakışından yapılmıştır. Çamlıca'da yaşanan günlerin ve gecelerin anlatıldığı dönemde deli enişte ile hala henüz hayattadır. Dolayısıyla Çamlıca deli enişte ile halanın yaşadığını, hayata bağlı olduğunu ve güzel günler yaşama hayali içinde bulunduğunu vurgulayacak şekilde çok canlı şekilde sunulur. Anlatıcının deli enişte ve halaya misafir olması bu anlatımı kolaylaştırır. Böylece yolculuk sırasında anlatılan Çamlıca'ya, misafirlik sırasında anlatılan Çamlıca sunumu da eklenmiş olur. Başka bir ifadeyle romanda önce köşkün bulunduğu çevre çizilmiştir. Sonra köşk anlatılmıştır. Sonra da köşkün içinde yaşarken Çamlıca tekrar resmedilmiştir. Böylece mekâna hem dışarıdan hem de içeriden bakılmıştır.

“(…) Çamlıca'nın kokuları, kuşların cıvıltıları ve böceklerin sesleri, güneşin ışığı ve tabiatın sükûtu ile bu hisli hava o kadar dolmuş olurdu ki bu şiiri tadarken beş hissimin her biriyle ayrı bir haz duyardım.” (s. 71-72)

Anlatıcı, Çamlıca'da yaşadığı bu şiirsel sabahlardan söz ederken kendi izlenimlerini yansıtmaktadır. Ancak bu mekân aslında deli eniştenin yaşadığı mekândır. Dolayısıyla anlatıcı aslında deli eniştenin hayatını da kendi bakışından yansıtmış olur. Deli enişte henüz halayla bir aradayken böyle şiirsel bir saadet içindedir.

“Sabah taze bir fincan süt gibidir. Bir çocuk gibi oynar ve bir bayram gibi başlar. Hava gecedен yeni çıkmış olduğundan serin ve uykudan henüz ayrılmış olduğundan dinlenmiştir. Ortalık gecenin şebnemleriyle daha biraz ıslak ve parlaktır. Öğleye doğru madenleşen ve altın gibi parıldayan sıcak, daha, hafif rüzgârlarla aralıklı ve yumuşak bir maviliktir. Geçenlerin tecrübelerle yıpranmamış bir saffet içindeki yüzlerinde daha yorgunluk duyulmaz ve gönüllerinde bezginlik varsa da belli olmaz. Akşamın tatlı fakat biraz ağırbaşlı saatleri daha pek uzaktadır. Ve biz, çocuklar da, öğle sıcaklarına tutulmadan evvel, hanımlarla birlikte kırlarda gezinmek zevkine doymaz ve kolay kolay dönmeye razı olmazdık.” (s. 72)

Anlatıcı, misafir olarak kaldığı bu ev halkının hanımlarıyla sık sık Çamlıca'yı dolaşır. Dolayısıyla izlenimlerinden hareketle Çamlıca'nın günün değişik saatlerindeki resimlerini yansıtır. Mekân ayındır ancak yaşanan zamanın değişimine bağlı olarak mekân sunumunda da devinim söz konusu olmaktadır. Anlatıcı bu

değişimleri kendi iç dünyasında meydana gelen etkilerden yola çıkarak anlatmaktadır. Burada mekânın anlık değişimlerinin yansıtılması romanda mekân sunumunda empresyonizmden etkilenildiğini göstermektedir.¹⁸³ Anlatıcı, Çamlıca'yı anlatırken kendi çocukluğuyla ilgili bilgiler de vermektedir. Kendi hatıralarını anlatmaktadır. Romanın kurgusu da bu hatıralara dayalıdır. Deli enişte, bu hatıraları birbirine bağlayan temel figür niteliğindedir.

Anlatıcı Çamlıca'da geçirdiği zamanları anlatırken o günleri özlediğini de sezdirmektedir.

“Bu sabah saatlerinde böcekler bile daha hamarat ve daha neşeli öterlerdi. Ve biz ağustosböceklerinin ne dediklerini sarahatle anlardık. (...) Çamlıca'nın asude zamanları bu seslerle dolardı. Ağustosböcekleri, bu parıltılı altın sesleriyle, geçen bu nazlı saatleri güya örer, işler ve onları hafızalara, ruhlara ilişirir, dikerdi. (...) Çamlıca, lezzetten baygın bu günlerinde, bu görünmez böceklerin ve kuşların dinmeyen sesleriyle, şüphesiz bütün tabiatı dile getiriyordu. Yeryüzündeki mahlûk cinsleri birbirlerine kardeş olmadığından bizim duygularımızdan habersiz böcekler sırf kendi ömürlerini sürerek çıkardıkları seslerle hayat ilâhisini, sanki bir tente gibi, yerden göğe geriyorlardı.

Bazan uzakta bir horoz öterdi. Ve, sanki zaman taşıdığı hâtıraların çokluğundan yırtılıyormuş gibi, bu bir tutamlık seste güya günler ve geceleriyle bütün Çamlıca ve tek mil tatlarıyla bütün mevsim süzülür, halin içine sığamayan bu içli ses, geçmiş zamanlarımızı tarayarak ve içimizden kayarak, gözlerimizden akan bir damla yaş gibi, yine boşluğun içine akardı.” (s. 73)

Çamlıca'nın “asude zamanları” aslında deli eniştenin asude zamanlarıdır. Anlatıcı, mekân ile mekânda yaşayanları birlikte anlatmaktadır. Anlatıcı, mekânı günün değişik zaman dilimlerindeki görünümünü sunmaktadır. Mekânda bulunan varlıklara ait ayrıntılı betimlemeler yapmaktadır. Bu bağlamda anlatıcı önce kuşlara odaklanır. Daha sonra bakışlarını çiçeklere çevirir. Kuşlar, renkler ve çiçekler anlatıcıda değişik izlenimler çağırıştırır. Anlatıcı bu izlenimleri şiirsel bir sunumla yansıtır. Daha sonra, gökyüzüne odaklanır. (s. 74-75) Çamlıca'nın sabah ve öğle saatlerindeki sunumunu tamamlar. Yani Çamlıca'da gün bitmiştir. Artık Çamlıca'nın akşam saatlerindeki görünümünü yansıtmaya sıra gelmiştir. Çamlıca'nın geceleri sunulacaktır. Anlatıcı bu sunumu da hanımlarla çıktığı Çamlıca gezilerinden hareketle yapar. (s. 76) Anlatıcı, Çamlıca gecelerini sunarken mekânı ve mekândaki

¹⁸³ Bocquillon, *Empresyonizm* adlı eserinde empresyonistlerin sürekli değişim içinde olan bir dünyanın dönüşümlerini yansıtmayı amaçladıklarını söyler. Bocquillon'a göre empresyonistler ışığa, renge, tutkuyla karışık bir ilgi duyarlar. (Bocquillon 2004:11-12) Abdülhak Şinasi Hisar'ın da bu ilkeleri benimsediği görülmektedir.

varlıkları kişileştirir.¹⁸⁴ Çamlıca'dan, İstanbul'un kuşbakışı görünüşünü yansıtır. (s. 76-77) Çamlıca'da yüzünü tarihî yarımada, Sarayburnu'na çevirir. Bu konumdayken İstanbul'un resmini çizer. Bu resmi çizerken kendi izlenimlerini öne çıkarır. Bu şekilde Çamlıca'nın akşamlarını sunar. Böylece aynı mekândaki anlık değişimleri yansıtır. Akşam vakti yaşanan değişim, hanımlarla anlatıcıyı derinden etkiler. Mekândaki anlık değişim mekâna bakanların ruh hâlinde de değişime yol açmıştır. Mekâna bakan anlatıcı ve hanımlar mekândaki değişimden etkilenmiştir. Aynı mekân sabahleyin onları neşelendirirken akşamleyin hüzünlendirmiştir. Mekândaki değişimlerin insanın iç dünyasını etkilemesi ise empresyonizm akımında görülür. Akşamdan sonra artık, gece başlamıştır. Anlatıcı bu sefer de mekânın gece vaktindeki görünümünü yansıtır. (s. 78-79) Anlatıcı gündüz vaktindeki görünümü anlattığı İstanbul'un gece vaktindeki görünümünü de anlatır. (s. 79-80) Anlatıcı mekânı bu şekilde bütün yönleriyle resmeder. Çamlıca köşkünün etrafını anlatarak roman kişilerinin yaşadığı atmosferi oluşturur. Böylece okurun roman kişilerini daha iyi anlamasına zemin hazırlar. Yani mekânı, kişileri yansıtmaya işleviyle kullanır.¹⁸⁵ Ayrıca anlatıcı, mekânın kendisini bu kadar etkilemesini çocukluk dönemine bağlar.¹⁸⁶ İç dünyasını mekâna yansıtır. Şiirsel bir hayatı olduğu için mekânı da şiirsel olarak sunar.¹⁸⁷ Yani anlatıcı mekânı çocukluk dönemindeki gözlemlerinden

¹⁸⁴ Anlatıcı âdeta Çamlıca'yı roman kişilerinden biri hâline getirmiştir. Zaten Abdülhak Şinasi Hisar romanlarında önce kendini sonra da kendini var eden İstanbul'u anlatır. İstanbul'da da belirli mekânlara odaklanır. Bu mekânlardan biri de Çamlıca'dır. Çamlıca da roman kişileri gibi sevinir, üzülür, gençlik ve güzellik zamanları vardır, yaşlanıp köktüğü zamanlar vardır, kimi zaman ruhu sıkılır, kimi zaman coşar... Tabii bunlar aynı zamanda Hisar'ın ruh hâlleridir. Bu bağlamda onun romanlarında başlıca kişiler anlatıcı ve İstanbul olarak karşımıza çıkar. Anlatıcı; günleriyle, geceleriyle, doğal güzellikleriyle İstanbul'u anlatırken roman kişilerinin yaşadığı atmosferi de oluşturur. Çünkü roman kişileri ancak böyle bir atmosferde anlamlıdır. Burada ayrıca kaybedilen bir medeniyete duyulan özlem de dikkati çeker. Anlatıcı, nazara verdiği bu medeniyeti ve o medeniyeti doğuran veya temsil eden her türlü estetik değeri özlemektedir. Bu özlemini de mekân üzerinden dile getirmektedir.

¹⁸⁵ Hisar, Çamlıca'daki köşkü ve içindeki insanları anlatmaya başlamadan önce köşkün içinde yer aldığı tabiatı anlatmıştır. Yani tabiatla ev arasında bir bağ kurmuştur. Daha sonra da ev ile insan arasında bağ kuracaktır. Handan İnci Elçi'ye göre Hisar, bir tabiat unsuru gibi gördüğü evin tabiatla ilişkisi üzerinde durmuştur. Evlerin ağaçlar, çiçekler ve sularla tam bir uyum içinde kucak kucaka yaşadığı masalsi geçmişi anlatmıştır. (bkz. İnci Elçi 2003a:726) Hisar, Çamlıca'yı, köşkün etrafını çok ayrıntılı şekilde ele alarak insan-ev-tabiat arasındaki mükemmel uyumu da yansıtmıştır. Böylece modern zamanlarda yitirilen bu değerleri hatırlatmıştır. Modern zamanların mekânı parçalayan anlayışını eleştirmiştir.

¹⁸⁶ Çocukluk, insanın hayatı bütünlük içinde algıladığı bir dönemdir. Çocukluk ile mekân arasında güçlü bir bağ vardır. Çocuk, mekânı çok farklı algılar. Mekân, çocuğun hayal dünyasında derin izler bırakır. Çocuk, içinde büyüdüğü evi ve çevreyi unutmaz. Tabiatın ve hayatın ancak bir çocuk gözüne büyüleyici görüneceğine inanan Hisar'a göre mekânın yakıcı bir hasret gibi duyumsamasını da çocukluğunun geçtiği büyümlü yerleri hatırlayanlar anlatabilir. Kendisi de geçmişi böyle güçlü şekilde yaşayabilmesini çocuk kalmasına bağlar. (İnci Elçi 2003a:719)

¹⁸⁷ Hisar geçmişe ait mekânları anlatırken şiirsel bir dil kullanır. Bu dil, Hisar'ın geçmişi bir masal atmosferi gibi aktarmasından da kaynaklanır. Bunda anlatıcının anlattığı mekânlarda çocukluğunu yaşamasının da etkisi vardır. Çünkü çocuklar için düş, düşünceden daha ağır basar. Ayrıca hayal kurmak, gerçek hayattan kaçmanın en kestirme yoludur. Hisar da yaşadığı geçmişin hayalini kurarken şiirsel bir dil kullanır. Hisar'ın çocukluğunun hayal evlerini ve çevresini anlatırken kullandığı dilin şiirsel yönü de onun hayattan kaçma isteğinin bir yansımasıdır. (İnci Elçi 2003a:728)

hareketle sunar. Ancak bu sunuma anlatma zamanındaki kanaatlerini de yansıtır. Bu durumda anlatıcının geçmiş zamanın güzelliklerine özlem duyduğu söylenebilir.¹⁸⁸

Anlatıcının diğer bir amacı da bir medeniyet algısını yansıtmaktır. Ancak anlatıcının sunduğu Çamlıca ve köşk, hem dışarıdan hem de içeriden bakıldığında aynı güzellikleri sergilemektedir. Böylece anlatıcı iç ve dış bütünlüğünü sağlamış bir kültür ve medeniyeti gündeme getirmektedir. Bu medeniyetin içi dışı birdir. Bu medeniyete bağlı bir hayat sürdürenler de mutlu ve huzurludur. Bu mutluluk ve huzur Çamlıca'daki köşkle sembolleştirilmiştir. Anlatıcı bu mutluluğu tamamlayıcı kimi mekânlardan da söz eder.

“Çamlıca'daki eniştemizin köşkü çocukluk dünyamı teşkil eden dört kutupta, zaman zaman beni barındıran dört esaslı binalardan biriydi. Boğaziçi'ndeki yalımızın kendi hülyalarında, önünden akan mavi suların mırıltılarında ve alâyişli mehtapların çalgılarında yüzen ömrünü; büyükbabamın Büyükada'da ve yaseminler içinde bir bahçedeki, geceleri uluyan çamlığa bitişik köşkünün hayatını; Eyüp'te sessiz Halic'in önünde siyah tahtadan Bahariye Mevlevihanesi'nin tuğla harmanından dağılan yanık kokuları teneffüs ederek Fişekhane nöbetçilerinin hüznü seslerini dinleyen uhrevî halini ve eniştemizin Çamlıcaköşkünün bahar sesleri ve kokuları içindeki geniş nefesli varlığını akrabalar yahut sevgililer gibi bilir ve taziz¹⁸⁹ ederdim.” (s. 30)

Böylece anlatıcı, bu köşkten hareketle içinde yaşayanlar hakkında kimi ipuçları verdiği gibi kendi iç dünyasını da yansıtır. Çocukluk dönemi ile ilgili bilgiler verir. Bir anlamda o zamanlara “duyduğu” özlemi dile getirir.¹⁹⁰ Anlatıcı, Çamlıca'daki köşkün kendi bakışından değerini de ortaya koyar. Onun için bu köşk, bir akraba veya sevgili gibidir. Artık, anlatıcı köşkün içine odaklanacaktır. Rumelihisarı'ndan

¹⁸⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar *Edebiyat Üzerine Makaleler* adlı eserinde (Tanpınar 1977:410) Hisar'ın geçmiş zamana yüklediği anlamdan şöyle söz eder: “Ona göre asıl bizim olan, bize sadık bir şekilde bağlı olan, bizi ve bizim için saklayan geçmiş zamandır... Bizimle beraber değiştiği için bizimle beraber kaybolması lâzım gelen hatıralara bir nevi ebedilik bahşeder...” (akt. Ünlü ve Özcan 2003:265). Çünkü kendini var eden mekânın yok olmasını istemez. Kendisiyle birlikte yaşamasını arzu eder. Kendi ölümünden korktuğu kadar kendisini var eden mekânın ölümü de onu endişeye sürükler. İster ki bütün güzellikler olduğu gibi kalsın. Ancak güzellikler de yaşlanır, yok olur. Aynı insan gibi... Hisar için mekân, çocukluğunun güzel günlerini yansıtan aynalar demektir. Bu aynaların kararmasını, buğulanmasını, kırılmasını istemez Hisar. Bunun için de sürekli olarak bu aynaları parlatmaya çalışır. Burada Hisar'ın insanla mekânı bütünleştirdiği görülmektedir.

¹⁸⁹ Ta'ziz: Bir kişiyi aziz kılmak, hürmet ve muhabbetle sevmek

¹⁹⁰ Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarının anahtar kelimeleri “duymak” ve “duyuyurmak”tır. Enver Naci Gökşen tarafından 1943'te yapılan ve *Yarım Ay*'da yayımlanan röportajında Hisar, romanları “vaka romanı” ve “tesadüf romanı” olarak ikiye ayırır. Hisar'a göre, “vaka romanı”nda yazarlar kendi uydurdukları olayları kendi elleriyle karıştırmaktan zevk alırlar. Oysa kendisinin de roman anlayışını yansıtan “inkışaf ve tahlil romanı” bize etrafımızdaki karanlık âlemi biraz göstermek için yanan kandiller gibidir. Bu tür romanları kalem alan yazarlar az çok suurlu bir şekilde insanları, ruhlarını, talihlerini, hayatı yöneten genel ilkeleri aramak, hiç olmazsa bazı düşünce ve hisleri analiz etme peşindedir. Bu yazarlar bilinmeyenlere ışık tutmak, okuru düşündürmek, hayatı olabildiğince derinden “duymak” ve “duyurmak” ister. (Hisar 2009b:49) Hisar da bütün romanlarında kişi ve mekân unurları aracılığıyla “hayatı duymak ve duyurmak” peşinde olmuştur.

başlayan yolculuk köşkün odalarına varacaktır. Köşk, anlatıcının bakışından çok ayrıntılı şekilde anlatılacaktır. Ona değişik işlevler yüklenecektir.¹⁹¹

Romanda anlatıcı ilk planda, Çamlıca'daki köşkünde yaşayan Hacı Vamık Bey'le eşini anlatmaktadır. Çamlıca köşküyle Hacı Vamık Bey tek vücut gibi yansıtmaktadır. Arka planda ise bu tek vücudun kaderiyle Osmanlı'nın kaderi özdeşleştirmektedir. Bütün bunları Çamlıca'daki köşkten hareketle sunmaktadır. Çamlıca'daki köşkte yaşananlar izlenerek Osmanlı'nın yıkılış serüveni deşifre edilebilmektedir. Anlatıcı, ilk olarak öyküleyici-betimleyici bir anlatımla köşkün içini sunmaktadır.

“Her zaman serin gönlünü duyduğum köşkün harem kapısından girince, ötesi berisi aşınmış hasır döşeli alçarak tavanlı alt kat sofası, açılmış kollara benzeyen çifte, basık merdivenlerle kolayca çıkılıveren üst katı, insana, ilk görünüşte, biraz boşluk ve yalnızlık hissi verirdi. Bu, geniş odalı ve sofalı ve, ilk katından itibaren, yüksek tavanlı, bütün kapıları ikişer kanatlı ve billur topuzlu ve duvarları nakışlı, eski zamanın saffetli bir tarzda gösterişli evlerinden biriydi. Eniştemiz onu eski bir halde satın almış, acele bir tamirden sonra, galiba benim doğduğum senede içine yerleşmiş ve yaptırmak istediği esaslı tamiri de daha gelmeyen bir zamana bırakmıştı.” (s. 30)

“(…) Bütün odaları doldurulamayan ve tekmil hayatının uyanması için daha kalabalığa lüzum olan bu binadan lâfazan eniştemize rağmen büyük bir sükût yayılıyor gibiydi.” (s. 31)

Bu sunumda mekândan hareketle deli eniştenin tezatlarla dayalı hayatı hakkında sezdirme söz konusudur. Anlatıcının bakışından sunulan “eniştemize rağmen” ifadesi bunu göstermektedir. Ayrıca “eski zamanın saffetli bir tarzda gösterişli evlerinden biri” sözünden hareketle Çamlıca'daki köşke “zamanın tanığı” olma işlevinin de yüklendiği anlaşılmaktadır.¹⁹²

“Şüphe yok ki vaktiyle, ruhuna o kadar derin kökler salmış olan Çamlıca köşkü eniştemiz için yaşamak sebeplerinden biri olmuştu. Burası sanki onun ebediyete kök saldığı yerd. Onda kendi hayatının katı sandığı şekillerini görüyordu. Bahçesinin demir parmaklıklarını saran hanımellerini hayatın lezzeti gibi duyar ve bahçenin paslanmış demir parmaklıklı kapısının

¹⁹¹ Hisar, Türk edebiyatında konak / yalı hayatını en geniş ve zengin şekilde işleyen yazarlardandır. O, bu evler üzerinde ideolojik bir söylem geliştirmiştir. Hisar, konak ve yalıların temsil ettiği estetik ve kültürel değerleri, her yönüyle çirkin bulduğu “modern zaman” karşısında yüceltirken Cumhuriyet'in geleneksel kültürden kopuşuna karşı örtük bir siyasal tavır sergilemiştir. (İnci Elçi 2003b:250)

¹⁹² Mekân, kendisini üreten zamanı dondurarak yansıtır. Geçmiş zaman tutkunlarının ilk sığınaklarının eski mekânlar olması da bununla ilgilidir. Türk edebiyatında geçmiş zamanı mekân üzerinden yakalamaya ve yaşamaya çalışanların başında gelen Abdülhak Şinasi Hisar'ın da dediği gibi, hemen her bina içinde yetiştiği tarihin bir parçasıdır. Tıpkı durmuş bir saat gibi, içinde kaldığı zamanı gösterir. Onda ancak bir geçmiş zamanın kalbi duyulur. Bu açıdan mekân ile zaman arasında son derece sıkı bir etkileşim söz konusudur. (İnci Elçi 2003b:19)

çıkardığı gıcırının da kendi gönlünden geçtiğini duyardı. Bu kokular, bu ses, her zaman vücuduna aşılana morfin gibi bir lezzet yayar ve o bunlarla, asıl mahrem hayatına eriyormuş gibi, kızının tebessümünü, haremünün rabıtalılığını evdekilerin saygılarını, yemeklerinin tadını, istirahatın tesellisini, hülâsa, köşkün hayatını hep birden kucaklardı. Bütün bunların yüzündendir ki Çamlıca havasının tadı kendisine büsbütün başka gelirdi.” (s. 176)

Burada ilk planda anlatıcı, deli enişte açısından köşkün ne anlam ifade ettiğini açıklar. (s. 176) Ancak buradan Osmanlı Devleti’yle ilgili paralel bir okuma yapılabilir. Köşkte işler tıkırında gittiği zamanlarda Osmanlı Devleti’nde de işler tıkır tıkır yürümektedir. Bu ahenge uymayan yanlış işler, köşkteki kapı gıcırtağı gibi bu bütünlük içinde kaybolmaktadır. Zira bu gıcırtağı da köşke aittir, köşkün eskiliğinden ve bakımsızlığından kaynaklanmaktadır. Devletin işleyişinde ortaya çıkan aksaklıklar da nihayetinde o devleti ayakta tutan insanların kusurlarının sonucudur. Dolayısıyla deli enişte, köşküdeki güzel kokuların yanında kapı gıcırtağına da yani devletin işleyişindeki kusurlara da sahip çıkar. Eksikliğiyle gediğiyle, doğrusuyla yanlışıyla, güzellikleriyle çirkinlikleriyle bir medeniyeti ve o medeniyeti yasayan bütün değerleri sahiplenir, kucaklar. Anlatıcı burada aslında bir medeniyetten söz etmektedir. Bu medeniyeti ayakta tutan temel değerleri de sıralayacaktır.

“Bu köşk dostlarına, barışık komşularına karşı şerefli yuvası; rakiplerine, düşmanlarına karşı muvaffakiyetin kalesi; haremine, kızma karşı muhabbetinin mükâfatı; kendi kendisine karşı emniyeti; akli, 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 müstecap¹⁹³ olacağına, hurafeye kanan ruhuyla, kanaat getirmişti. 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, pırl pırl parıldıyordu. 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.” (s. 176)

Burada deli eniştenin bakışından köşk, âdeta bir devlet gibi sunulmaktadır. Köşke bir devletin sahip olduğu nitelikler yüklenmekte; köşkün içinde yaşayanlar için bir yuva, bir kale, bir cami gibi olduğu anlatılmaktadır. Burada aile (yuva), ordu (kale) ve din (cami) bu köşkü / devleti ayakta tutan değerler olarak sayılmaktadır. Köşk, deli eniştenin bir uzvu gibi olmuştur. Çünkü deli enişte bu devletle temsil

¹⁹³ Müstecab: Hoş görülen, istediği kabul edilen, icâbet olunmuş

edilen Doğu medeniyetinin bir ürünüdür. Dolayısıyla bu meniyeti dar anlamda yansıtan köşk de deli eniştenin bir parçasıdır. Köşkte bir sorun varsa deli enişte üzülmemekte, köşkte bir sorun yoksa deli enişte mutlu olmaktadır. Yani devlette bir sorun yoksa deli enişte mutlu olmaktadır.

Genelden özele doğru süren mekân tanıtımında sıra mekândaki eşyalara gelmiştir. Mekândaki eşyalar anlatılırken dönemle ilgili bilgiler de verilir.

“Yemek odasında tavandan sarkan ve tam yuvarlak yemek masasının ortasına isabet eden asma lâmbanın döktüğü ışık halkaları güya onun etrafında çemberlerini genişlete genişlete açılır, yayılırdı. Kızının kendisine bağlılığı, bizlerin muhabbetimiz, ihanetlerine göz yuman haremının rabitalılığı¹⁹⁴, rütbesine göre gösterilen saygı, mahallenin itibarı, Yıldız’ın müsamahası, ahbablarının teveccühü, İslâmiyetin tesanüdü, Allahın rahmeti, bütün bu varlıklar, birbirleri etrafında daha geniş halkalar çizmekte devam ederek güya çekirdeği bulunduğu bir güneş gibi, kendisinin, yani Basra valisi esbaki¹⁹⁵ utufetlü¹⁹⁶ Hacı Vamık Beyefendi Hazretlerinin vücudunu, ruhunu ve hayatını tamamlıyordu.” (s. 176-177)

Burada bir kültürün temel değerleri sayılmıştır. Osmanlı Devleti’nin üst tabakasında yer alan bir kişinin hayatı özetlenmiştir. Deli enişteye bunları yaşatan o sistemdir. Deli enişte o sistemden memnundur. Enişteyi mutlu eden bu sistemde evlat sevgisi, rütbe, itibar, saraya yakınlık, din, yadımlaşma, meslek gibi değerler bulunmaktadır. Deli enişte bütün bunlara sahip olduğu için mutludur. Burada köşkle ilgili olarak geçen “yemek odası” ve “yemek masası” ayrıntıları da dönemin hayat tarzını ve Batılılaşmanın etkisini yansıtmaları bakımından önemlidir.¹⁹⁷ Ayrıca mekândaki eşyalardan hareketle deli eniştenin kişiliği sunulur.

“Eşyasında da, tıpkı sahibinin giydiklerinde ve taşıdiklarında görülen tezat göze çarpardı. Bunların da, eniştemizin üstündekiler gibi, en lüzumlu ve meydanda olanları çirkin ve zevksizdi. Bütün döşeme takımları, kanepeler, masalar, iskemleler, konsollar kaba ve bayağıydı. Aralarında da çocukça biblolar, en âdi aynalar, sırçadan çiçeklikler, üstleri kabartma ve boyalı saksılar, yaldız sürülmüş tahtadan yapılmış çerçeveler konmuş ve asılmıştı.” (s. 31)

¹⁹⁴ Rabitalılık: Bağlılık

¹⁹⁵ Esbak: Geçenki, geçen, evvelki, önceki; daha önce geçmiş olan; evvel gelen

¹⁹⁶ Utufetlü: nazik, kibar, lütüfkâr, şefkatli

¹⁹⁷ Türkler Anadolu’ya yerleştikten sonra, yüzyıllar içinde kendi dünya görüşlerine göre bir ev tipi geliştirmişlerdir. “Türk evi” diye adlandırılan bu ev, çadır kültüründen gelen çizgileri yansıtır. (İnci Elçi 2003b:24) Türk evinin en olgun örneği, orta sofa planlı İstanbul konağıdır. “Sofa”, bu konağın kalbi gibidir. Evin merkezidir. Türk evinin diğer bir belirleyici özelliği ise “oda”dır. “Türk odası” oturma, uyuma, yeme içme gibi birçok fonksiyonu yerine getirecek şekilde düzenlenmiştir. Çadır kültürünün evrimleşmiş şekli olarak kabul edilmiştir. (s. 25) Ancak Batılılaşmayla birlikte Türk evi, Batılı eşya ve yaşayış tarzıyla yavaş yavaş değişmeye başlamıştır. Eskiden evin bütün odaları aynı işlevler için kullanılabilirken koltuk takımı, gardrop, konsol ve karyola gibi Batılı mobilyaların eve girmesiyle odalar da eşyanın işlevine göre yatak odası, misafir odası ve yemek odası gibi ayrılmaya başlamıştır. Böylece bütün işlevlerin bir arada “Türk odası” parçalanmıştır. (s. 81) Bu durumda deli eniştenin köşkü ve köşkte yaşanan hayat tarzı da Batılılaşmadan “nasibini” yeterince almıştır.

Anlatıcı deli enişte hakkında az önce sezdirerek sözünü ettiği tezatlardan bu sunumda eşyalardan hareketle doğrudan söz eder. Böylece mekândaki eşyalardan hareketle romanın başkişisinin iç dünyası hakkında bilgi vermiş olur. Buna göre, şiirsel bir mekânda ahengi bozan deli enişte zevksiz, kaba ve bayağıdır. Çocukça davranışları vardır onun. Mekândaki eşyalarda da kimi tezatlar göze çarpar. Müslüman Türklere ait bir mimariyi yansıtan köşke deli enişte Batı kültürünü yansıtan eşyalar koymuştur. Bu sunumunda dikkati çeken “döşeme takımları, kanepeler, masalar, iskemleler, konsollar, biblolar” Batı kültürünü yansıtır. Bunlar “kaba ve bayağı” olduğuna göre deli enişte Batı kültüründen nasibini almamış biridir. Yani burada köşk, deli eniştenin kişiliğini ve devrin yaşayışını yansıtmaya işleviyle de kullanılmıştır. Anlatıcı, deli eniştenin Doğulu bir kişi olduğunu, köşkteki eşyanın düzenleniş tarzından ve eşyaların cinsinden yola çıkarak verir. Eniştenin Doğu tarzı eşyalarla ilişkisi son derece rahat ve doğaldır. Bu durum, Batı kültürünün, bu kültüre karşı çıkanların en “mahrem” alanlarına kadar girdiği şekilde de yorumlanabilir. Öyleyse yazar bu sunumla sosyal hayata ayna tutmuş da olmaktadır. Buna göre, ortada bir sorun var demektir. Tıkr tıkr işleyen sistem teklemeye başlamıştır. Köşkteki ayrıntılara bakıldığında bunun nedeni anlaşılmaktadır. Köşkte Batılışmanın ipuçlarını veren eşyalar vardır. Yani deli eniştenin temsil ettiği sistemin kalesinde gedikler açılmıştır. Sistem zayıflamaya başlamıştır. Başka sistemlerin etkisine girmiştir. Yine de eski sistem ayakta ve bu sistemin zerafeti bütün bütün bozulmamıştır.

“Ancak, odaların ötesinde berisinde, eski zamanın saffetli ve güzel birçok eşyaları da görülürdü. Ecdattan kalma, ciddî bir kıymet ve değerleri olan bu şeyler, hakkıyla takdir edilmeden, mevcut diye, geliş güzel bırakılıvermişti. İnce bir zevk ifade edense ancak bunlardı: Üstleri kapaklı çini sahanlar ve kâseler; eski hokka takımları; incecik çeşmibülbüller¹⁹⁸; oymalı ve mercan saplı kaşıklar; sünnet çocuğu takkesine benzeyen yaldızla işlemeli kadife kitap kılıfları, mor ve menevişli boncuklu sapsarı birer tavuskuşu kuyruğunu hatırlatacak kadar süslü sineklikler; uzun siyah, parlak sapı üstünde incecik parmakları içine doğru kıvrılmış, açılmayı bekler gibi duran mini

¹⁹⁸ Çeşm-i bülbül (bülbülün gözü): 18. yüzyılın sonunda III. Selim'in, Mevlevi dervişi Mehmet Dede'yi cam tekniklerini öğrenmek için Venedik'e göndermesi sonucunda ortaya çıkmış bir cam işleme sanatıdır. Mehmet Dede, opal cam tekniğini öğrendiği Venedik'ten dönüşte Beykoz'da bir atölye açmış, Dede'nin Venedik'ten getirdiği bu tekniğin geliştirilmesiyle çeşm-i bülbül ortaya çıkmıştır. Bu ürünün imalatını yaygınlaştıran kişi ise Tophane Müşiri Fethi Ahmet Paşa'dır. Çeşm-i bülbül, yaratılışında kullanılan özel camcılık teknolojisinin yanı sıra, uzun işlemler ve yaratıcılık gerektiren bir üründür. Başlıca özelliği, ince ve renkli cam çubukların yüksek ısıda eriyip, su gibi olmuş camın içine yerleştirilmesidir. “Dönerek burulan” çizgiler, o cam formu biçimlendiren ustanın hünerini ve üslubunu yansıtır. Çeşm-i bülbül olarak adlandırılan ürünler arasında vazo, sürahi, şekerlik, kâse ve tabak gibi formlar bulunur. (tr.wikipedia.org)

mini bir el biçiminde bir kaşığı¹⁹⁹ ki, hâlâ, ellerimle okşamış olduğum eller kadar sevgiyle hatırlıyorum.” (s. 31)

Önceki sunumda Batı kökenli eşyalardan söz edilirken bu sunumda Doğu kökenli eşyalara odaklanılır. Batı kökenli eşyalar ile Doğu kökenli eşyalardan hareketle eniştenin Batı ve Doğu kültürleri karşısındaki konumu yansıtılır. Buna göre, enişte kötü bir Batılıdır. O, Doğu kültüründen az çok nasibini almış biridir. Kültürel anlamda o bir Doğulu sayılabilir. Yani, anlatıcı, köşkün eşyalarından hareketle eniştenin kültürel özelliklerini yansıtmıştır. Mekândan hareketle Doğu-Batı çatışmasını da gündeme getirmiştir. Anlatıcı, bu özel mekândaki eşyalardan hareketle deli eniştenin hayat tarzı hakkında da bilgiler verir.²⁰⁰

“Fakat ikide bir göç etmeğe alışık bir memur evinin asıl eşyası hep konup kaldırılan yer yatakları (bütün köşkte ancak iki, üç karyola vardı), büyük hararlar, kocaman yatak ambarları, bir oda kaplar yatak bağları, birçok irili ufaklı sandıklar, alçacık sini sehpaları, geniş siniler, çocuklara mahsus gibi küçücük ve hafif yazı masaları, kitap dolapları ve hele bir alay mutfak edevatı gibi, ekseriyetinde âdeta göçebe eşyalarıydı.” (s. 31)

Deli enişte, bir devlet memurudur. Sürekli değişik yerlere tayin edilmektedir. Bu nedenle ev eşyaları da bu duruma uygundur. Burada “sini” ve “karyola” dikkati çekmektedir. Çünkü “sini” Doğu kültürünü, “karyola” ise Batı kültürünü yansıtır. Yani Müslüman Türklerin yaşadığı Çamlıca’ya bile Batılılaşma girmiştir. Burayı ve köşkü bütünüyle değiştirmese de Doğulu hayatın içinde kendisine belli bir yer edinmiştir. Anlatıcı, köşkün içini ve eşyalarını bu şekilde anlattıktan sonra köşk sakinlerinin bu köşkte nasıl bir hayat sürdürdüğüne değinir.

“Köşkte yerlerdeki hasırlara serilen halılar üstüne konmuş minderlerde oturulurdu. Ve bahçenin siyahımsı kabuklar altında kırmızımtırak gövdeli, gayet yüksek fıstık ve çam ağaçları kocaman şemsiyelerini tâ üçüncü kattaki odaların hizasında açarlardı. Öyle ki biz yerimizden başımızı çevirsek tam oturduğumuz minderin hizasında, bizi dinler gibi bakiştıklarını görür ve rüzgârla arada sırada sallandıkça başlarında daima taşıdıkları bir Çamlıca uğultusunu duyardık.” (s. 31-32)

¹⁹⁹ Kaşığı: Sırtı kaşımak için kullanılan uzun saplı, ucu kaşık veya el biçiminde, tırnaklı araç

²⁰⁰ Özel mekânlar; ev mutfak, bahçe gibi, belli bir kişinin veya ailenin kullanımında olan mekânlardır. Kişilerle bu türden mekânlar arasında bir bütünselleşmeden söz edilebilir. Kişisel farklılıklar veya psikolojik boyutlar, daha çok bu tür mekânlarda karşılık bulur. Farklılıkların ortaya konması, romancının yeteneğini de yansıtır. Özel mekânlar, roman kişinin dinlendiği veya kendisini sorguladığı yerlerdir. Her parça ve her köşenin önemli olduğu bu tür mekânlarda tasvir, önemli bir unsurdur. Nesnelere konumundan biçimine kadar her ayrıntıda bir gönderme söz konusudur. Özel mekânların kullanım ve dizayn biçimleri, kişilerin dünya görüşlerini de yansıtır. Romancı, en fazla mekân-insan ilişkisini özel mekânlarda ortaya koyar. (Şengül 2010:534) Abdülhak Şinasi Hisar da özel bir mekân olan köşkten hareketle deli enişteyi sunmuştur.

“Kerevetlerin şilteleri üstünde yahut yerlerde yapılan yataklarda yatılırdı. Zaten o devirde hem çok misafirlğe gidilir, hem de yatanlar, karyolalarda, basmakalıp bir yatak bulmazlardı. Misafir gidilen evlerde, her sabah kaldırılan ve üst üste istif edilen denklerinden o gece için indirilmiş bir döşek ve iki şilte getirilir, yere üst üste serilir ve el ile yapılmış sanat eserleri gibi, başkalığını evvelce tahmin edemediğimiz ve kıvamı o geceye mahsus bir hususiyet alan bir yer yatağı yapılırdı.” (s. 32)

Bu sunuma göre mekân ve mekândaki eşyalar, geleneksel hayat tarzına uygun şekilde kullanılmaktadır. “Minderler, kerevetler, şilteler, yer yatakları, döşekler, yastıklar” Doğu kültürünün belirleyici eşyalarıdır. Yani deli enişte ve ailesi “alaturka” bir hayat sürmektedir. Bu mekân sunumunda Batılı bir figür olan “karyola” da dikkati çekmektedir. Ancak bu karyolada yatak yoktur. Yatak, karyolaya gerektiği zamanlarda serilmektedir. Karyolada sabit bir yatak olmaması, Doğu-Batı çatışmasını yansıtan ilginç bir ipucudur. Bu eşyada iç ve dış bütünlüğü yoktur. Dışı Batılı, içi Doğulu özelliklere sahiptir. Her zaman birlikte kullanılmamaktadır. Gerektiğinde ve işlevsel olarak bir araya getirilmektedir. Burada sadece doğal bir ihtiyacı giderme amacı söz konusudur. Öyleyse Çamlıca gibi yerlere Batılılaşmanın etkisi günlük hayatın doğal veya zorunlu bir takım ihtiyaçlarını karşılama, giderme düzeyinde yansımıştır. Günümüzde Batılılaşmaya karşı olanların Batı’da icat edilen telefonu kullanması gibi... Bu sunumda köşkün mimari yapısıyla ilgili ayrıntılar da söz konusudur. Buna göre köşk üç katlıdır. Anlatıcı mekândaki dinsel ayrıntılardan da söz eder. Böylece mekânda yaşayanların özellikle de deli eniştenin dinsel düşünceleri hakkında da kimi sezdirme yapar.

“Bir kere, burada, asıl kıymetleri takdir olunan nefiseler, birçok elyazması Kuran’lar vardı. Bunlar mutlaka ‘Kelâmı Kadîm’, ‘Kuranı Kerim’, ‘Mushafı Şerif’, ‘Kuranı Azimüşşan’, ‘Kelâmullah’, ‘Kitabullah’ gibi ihtiram isimleriyle anılarak kimi atlas torbalar içine konmuş, kimi ipek mendillere sarılmış ve kiminin üstüne âyet işlemeli kadife kılıflar geçirilmiş, hepsi de, kimsenin elini sürmeğe hakkı olmadığı yüksek yerlere konulmuştu. Hepsi de bozulmaz bir siyah mürekkeple hâkkolonmuş²⁰¹ gibi, parşömenleşmiş²⁰² kâğıtlara yazılmış, altın noktalar, benekler, minyatür gibi çiçekler ve çizgilerle süslü başlıklar, işaretlerle tezyin edilmişti. Kimi pek küçük, kimi büyük, kimi orta, kimi küçük, kimi küçücük, kimi de miniminiydi.

Bunların arasında, sarı güllerin nesci²⁰³ kadar yumuşak, samanî ve parlak, cilâlı, fildişine benzeyen dümdüz ve nadir görülür bir meşin cilt içindeki birisine kızının doğum tarihi yazılıydı.” (s. 32)

²⁰¹ Hakkolonmuş: Oyularak veya kazınarak işlenmiş, yazılmış

²⁰² Parşömen: Yazı yazmak, resim yapmak için özel olarak hazırlanan deri, tirşe

²⁰³ Nescî: Dokunma, dokunuş

“Bunlar, el sürdürülmeden gösterilir ve yine yükseklerdeki yerlerine yerleştirilir, ve bundan evvel de, hacı eniştemiz, bunları huşu ile öper ve alnına sürerdi.” (s. 33)

Bu sunumda dikkati çeken en önemli nokta, bütün *Kur'an'ı Kerim*'lerin kılıflarında ve kapalı olmasıdır. Hepsi de çeşitli kılıflara sarılarak yükseklere konmuştur. Bu ayrıntı bize deli eniştenin dindarlığının yüzeysel olduğunu göstermektedir. Zira mekânda açılıp okunan tek bir *Kur'an* bile yoktur. Deli enişte için derinliğine inememiştir. Henüz hakikatin çevresinde dolaşmaktadır. İşin gösteriş kısmındadır. Deli eniştenin vicdanını rahatlatabilmesi için dinsel inançlarını yüzeysel olarak da olsa yaşayabileceği bir mekâna ihtiyacı olmalıdır. Tam da bu sırada anlatıcı köşkteki bir odadan söz eder.

“Köşkün içinde hususiyeti olan bir tek oda vardı: Eniştemiz buraya memuriyetle gidip geldiği vilâyetlerden taşıdığı ve o zamanlarda bize nadide görünen mahallî eşyalar toplamıştı. Tavanını, duvarlarını, hattâ pencere kenarlarıyla kapıları gibi tahta kısımlarını da sık sık bahsettiği ‘sâdâtı kiram’ın sarıkları gibi koyu yeşile boyattığı, ortasına da bahar kırları kadar güler yüzlü, hemen bir şilte kadar kabarık bir yeşil keçe serdirdiği bu odaya aslı itibarıyla Arabistanlı ve gaye itibarıyla dinî eşyalar doldurmuştu. Öyle ki bu odanın içinde bir Arabistan ve Müslümanlık havası duyulurdu.

Burada iri harfli yazısıyla şöhret kazanmış bir Arap hattat tarafından yazılmış ve misli başka evlerde görülmeyen derecede büyük, eski bir Mushafi Şerifi yeşil çuhası üstünde taşınması hürmetine, sedef kakmalı bir rahle, yerde değil, bir kerevet minderinin üstünde dururdu.

Daha, yeşil duvarlarda, üstlerine âyetler ve Arapça yazılar hakkedilmiş, zırhları biraz paslanmış ve yıldızları bir hayli solmuş eğri kılıçlar asılıydı. Bu din eşyası arasında uygunsuz görünmeyen, ve eski zamanın imanı ile yapılmış gazaları yâd eden bu kılıçlar eski ‘fe’ harfinin yarı kapanık gözünü andıran kabzalarıyla hem kuşların kapanmak üzere olan uykulu gözlerine benziyor, hem de, apoletlerin yanında beyaz saçları andırarak, tekaüt olmuş eski zaman paşalarını hatırlatıyordu.

Çok kere pencereleri ve kapısı kapalı duran, yalnız hatırı sayılır misafirler, bir de bizim ancak kapısının önünden içeri bakmamız için açılan bu odada kalan zamanın eskiliği elle tutulur, gözle görülür bir haldeydi. Deli eniştemizden birçok hikâye ve maceralarını dinlediğimiz Arabistan’ın ruhundan birazı şimdi yerlerinden hiç kımıldamayan bu uzak diyarlı eşya ile birlikte, güya oradan getirilerek burada yayılmış ve yaşamaya koyulmuş gibiydi. Onu teneffüs ettikçe Arabistan’la karşı karşıya, göz göze gelmiş ve bu ruhu duymuş olurdum.” (s. 33)

Bu sunumda “yeşil” rengin üzerinde çokça durulmuştur. Bu renk, İslam dinin sembolü olarak kabul edilmektedir. Odanın rengi, Kur’an’ın kılıfı, duvarlar yeşildir. Anlatıcı, deli eniştenin dinsel yönünü “dışa, görünüşe” ait özelliklerden hareketle

anlatmaktadır. Buradan hareketle deli eniştenin dinsel anlayışının sembolik ve dışsal olduğu sezdirilmektedir. Deli enişte, yüzeysel bir ibadet anlayışına sahiptir. Onun için ibadetler yerine getirilmesi gereken ritüellerdir. Diğer odalarda kapalı olan Kur'an bu özel odada "rahlede veya yerde değil de kerevet üstünde"dir. Demek ki deli enişte zaman zaman bu özel odada Kur'an okumaktadır. Ancak anlatıcı, deli eniştenin bu konuda gösteriş yaptığı görüşünde ısrarlıdır. Bu ısrarı "yeşil duvarlarda, üstlerine âyetler ve Arapça yazılar hakkedilmiş, zırhları biraz paslanmış ve yıldızları bir hayli solmuş eğri kılıçlar"da görmekteyiz. Sadece kendisinin girebildiği, misafirlerin ise çok seyrek görebildiği bir mekânda bile deli enişte gösterişe önem vermiştir. Burada dikkati çeken başka bir nokta ise inanç ile Arabistan'ın özdeşleştirilmesidir. Anlatıcı bu odayı görünce kendisini Arabistan'da hissediyor. Oysa İslam'a göre "mülk Allah'ındır." (Âl-i İmrân, 26) Temiz olan bütün mekânlarda ibadet edilebilir. Bu mekânların Arabistan'ı hatırlatması gerekmez. Bu oda deli eniştenin dinsel tarafını açığa çıkarır. Bu oda ile deli eniştenin yemek ve kadın düşkünlüğü, kumar hastalığı tam bir tezat oluşturmaktadır. Bu da deli eniştenin kişiliğindeki derin zaafı yansıtmaktadır. Demek ki deli enişte bu özel mekânı da bir gösteriş ögesi olarak tasarlamıştır. Anlatıcı bunu açıkça dile getirir. (s. 33) Benzer bir anlayış, deli eniştenin oturma odasından da görülür. Deli enişte Arapçayı çok iyi bilmediği hâlde odasının duvarlarına Arapça levhalar asar. (s. 148)

Romanda deli eniştenin itikadi yönü anlatılırken kent hayatını yansıtan mekânlar sunulur. Bu sunum, anlatıcının bakışından yapılır.

"(...) eniştemizin asıl mübarek bulunduğu muhit ve içinde ruhunun en ziyade emniyet ve hazla dolaştığı yer dinî duyguların rahatça kabardığı ve taşıdığı bir meydandı. Binbir hususiyeti olan İstanbul'un o zamanki ananesine göre bereket ve âdeta tatil mevsimi sayılan ramazanlarda günün kıvamını bulduğu ikinci sularından iftar vaktine yakın bir zamana kadar sofuzarafetine göre gezinmek için en muteber yer Beyazıt camii avlusunda ve bunun önündeki meydanda kurulan ramazaniyelik sergiydi. Burada, avlunun bütün kenarlarını kaplayan ve bazıları da ortasında bulunan küçük peykeli zarif dükkâncılarda yerli bazı sanayi mahsulleriyle çoğu Arabistanlı ve âdeta dinî eşyalar, bir de ramazan imsakinin kokularını daha iştiha açıcı bulduğu yenilir ve içilir şeyler ve bilhassa baharat satılırdı." (s. 44)

Bu sunumda Beyazıt Camisi'nin avlusu "sofuzarafeti"ni yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu mekândan hareketle sofuzarafeti anlayışı sergilenmektedir.

Romanda anlatıcı, deli eniştenin garip huylarını anlatırken köşkle ilgili başkaca bilgiler de verir. Örneğin, deli eniştenin yemek düşkünlüğünü anlatırken köşke ait ayrıntıları gündeme getirir:

“(…) Fakat mutfak daha apartmanların her şeyi aynı katın seviyesinde tutarak birleştiriveren lâubaliliğine girmemiş ve evin bir nevi müstemlekesine benzeyen uzak selâmlıkta ahçılara terk edilmiş bir yerd. Bundan dolayı o zamanların hanımları ve beyleri arasında yemekle doğrudan doğruya meşgul olanları pek azdı.

Deli eniştemizin Çamlıca’daki köşkünün hemen bütün alt katı ise bir nevi tel kafesli ve gösterişli mutfağa dönmüştü. Burada, eniştemizin vehminden, ikide bir kalaylattırılan ve onun bütün seyahatlerinde kendisinden ayrılmayan sürülerle irili ufaklı sahanlar sıra sıra dizilir ve parıl parıl parıldardı. (...)” (s. 64)

Anlatıcı genel anlamda dönemin köşkleri hakkında bilgi verirken özel anlamda da Çamlıca’daki köşkü okurun zihninde iyice belirginleştirmeye çalışır. Köşke ait detaylar sunulurken blok bir anlatım yapılmaz. Deli eniştenin özelliklerinin anlatıldığı yerlerde köşkle ilgili de parça parça bilgiler verilir. Örneğin deli eniştenin itikadi yönü anlatılırken köşkte mescit gibi düzenlenmiş “yeşil oda”, deli eniştenin yemek düşkünlüğü anlatılırken de “mutfak” gündeme gelir. Dolayısıyla anlatıcının amacının doğrudan köşkü anlatmak değil, mekândan hareketle deli enişteyi sunmak olduğu söylenebilir. Burada konak hayatından apartman hayatına geçiş sürecinin de sonlarına gelindiğinden söz edilmektedir. Dolayısıyla kültürel değişimin belli bir noktaya ulaştığı anlatılmaktadır.²⁰⁴

Anlatıcı, deli eniştenin yemek düşkünlüğünü anlatırken dönemin köşklerinde kullanılan mutfak eşyalarından da söz etmektedir.

“Bu kadar itina ile pişirilmiş bu yemekler aynı zamanda o kadar bollukla yapılmış olurdu ki güya 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

²⁰⁴ Özellikle ‘ev’ tipinde yaşanan değişim, toplumsal hayatta yaşanan değişimin en belirgin ifadesidir. Konak hayatından apartman hayatına kayış, Batılılaşma sürecinin özetidir. (Şengül 2010:530) II. Meşrutiyet sonrasını anlatan romanlarda eve sosyolojik bir gösterge değeri yüklenmiştir. Bu romanlarda Osmanlı İmparatorluğu’nun çökmesiyle yıkılan konak arasında bağ kurulmuştur. Konak, dağılan İmparatorluğun metaforu olarak kullanılmıştır. Aynı yıllarda Türk toplumunun hayatına yeni bir ev tipi olan apartman katılmıştır. Cumhuriyet’e kadar süren toplumsal kargaşanın Türk romanındaki simgesi, geleneğe aykırı olan bu yeni mimari tarzı olmuştur. (İnci Elçi 2003b:60)

kayıktabaklara 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 yükseklere 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 merer pervazına tırmanırlardı. Bütün bu tabaklar böylece kendi istekleriyle öteye beriye konmuş ve odaya girdiğimiz bir anda duraklamış da buldukları yerlerde demirlemiş gibi, güya biz karşılarında bulunduğumuz için kıpırdamayan ve sanki oralı görünmek istemeyen bir hal alırlardı. Meselâ kayak 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.” (s. 112-113)

Yine deli eniştenin değişik özellikleri romanda mekândan hareketle anlatılır. Örneğin deli eniştenin garip huyları mekân tasvirleriyle sunulur. Bu tasvirler köşkle ilgilidir. Aynı zamanda deli eniştenin köşk hayatını da yansıtır.

“(…) Bilhassa evindeki odalar birer bit pazarına dönerdi. Velev bizde geçirdiği bir çift gün ve gece zarfında bile oturduğu oda bir sergi ve içindeki eşyalar göç eşyası halini alırdı. Konsolun üstünde bir sahifesi kıvrılmış açık bir kitap, bir değirmi tabakta güvez bir reçel ve yanında bir parça peynirle bir dilim ekmek ve yerde postadan gelmiş ve ne olduğu bilindiğinden daha açılmamış bir paket durur ve bunlara kimse el süremezdi. Eniştemizin kendisine ait olan her şeyi yerinden kaldırmak için ne vakit geldiğini kimsenin kestiremediği bir miat vardır ki onu mutlaka beklerdi. Meselâ liranın üstü olarak uşağın getirdiği yetmiş beş kuruşu masanın üstünden kaldırmaz, velev ki okunmuş, bir gün evvelki sabah gazetesini attırmaz, velev altındaki halı bundan bozulacak olsa bile, bir meyve sepetini köşeden kaldırtmaz, hülâsa hiçbir şeye el dokundurtmaz ve her şeyi uzun müddet oldukları yerlerde bırakırdı. (...)” (s. 96)

Deli eniştenin “her şeyi yerli yerine kaldırmak için “eşref saat” bekleme gibi bir huyu vardır. Mekânı bu şekilde yansıtan anlatıcı, böylece deli eniştenin dağınkılığını sunmaktadır.²⁰⁵ Anlatıcı, deli eniştenin tayin olduğu yerlere gitmeden önceki hâlini de yine köşke ait ayrıntılardan hareketle sunar. Deli eniştenin yaşadığı

²⁰⁵ Dağınıklık bakımından Abdülhak Şinasi ile deli enişte arasında kimi benzerlikler vardır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'na göre Hisar da Rumelihisarı'ndaki yalıda benzer bir yaşam sürer. Yakup Kadri onun bu hâlini şöyle resmeder: “Abdülhak Şinasi'nin yazı odasında ise yüzlerce cilt kitap ve eski dergi koleksiyonları yerlerde, masa ve koltuklarının üstünde karmakarışık yığınlar halinde duruyordu. Lâkin, bütün bunlara rağmen o yalının havasında yine bir asalet, bir devlet düşkünü asaleti hissedilmekte idi” (Karaosmanoğlu 1969:310).

bu ortamdan koparak tayin uzak diyarlara nasıl gidebildiğini anlamaya çalışırken onun oturma odasını da çizer.

“Ya, acaba, tayin olunduğu o uzak diyarlara nasıl gider, oralardan nasıl dönerdi? Onun oturma odasında bir soba, bir de orta mangalından başka, birçok diz örtüleri, battaniyeler, şallar, hırkalar ve takkeler bulunurdu. Oda soğumasın diye camları kâfi derecede açtırmazdı ve ateş bazan insanın başına vururdu. Burada çok kere ilâç kokuları duyulurdu. Fazla olarak, ya kokusundan hazzettiği, ya havayı temizleyeceğini umduğu, yahut, belki de uğur saydığı için, mangalında ikide bir birtakım tütsüler, öd ağacı, günlük, defne yaprağı yaktırır ve bütün bunlar odasının havasını ağırlaştırırdı. Biz şimdi bu odaya girecek olsak, ilk iş olarak, muhakkak, pencereleri bir iyi açtırdık.” (s. 120)

Deli enişte işte bu köşkü dayatıp döşetmek, tamir ettirmek için Arabistan’a gider. Arabistan coğrafyasının değişik yerlerine tayin olan deli enişte her defasında görevinden azledilir. Deli enişte Arabistan’dan pek çok hediye ve eşyayla döner. Bunları Çamlıca’daki köşküne yerleştirir. (s. 129-130) Mekândan ve mekândaki eşyalardan hareketle yapılan sunumlarda deli eniştenin “kıtlıktan çıkmış ve sanki ailesini gelecek yoksulluklardan korumak istiyormuş gibi, başkalarına tamamen lüzumsuz görüldüğü hâlde, kendisine pek gerekli görünen birçok eşya biriktirme merakı” anlatılır. (s. 128)

Deli enişte defalarca Arabistan coğrafyasına tayin edilir.²⁰⁶ Romanda anlatıcı, deli eniştenin görev için gittiği yerlerin önce genel bir resmini verir. (s. 120-121) Anlatıcı bu yerlerin okurun zihninde daha belirgin şekilde yerleşmesi için karşılaştırma da yapar. (s. 121) Anlatıcı bu genel değerlendirmeyi yaptıktan sonra deli eniştenin görev için gittiği yerleri tek tek sayar. Genelden özele odaklanır. (s. 121-122) Deli enişteyle halanın kızı da “Yemen gibi uzak ve yanık vilayetlerin birinde dünyaya gelmiştir.” (s. 145) Anlatıcı, deli eniştenin gittiği yerleri de saydıktan sonra genelden özele doğru başlayan sunumunda iyice özele odaklanır. (s. 123) Ancak anlatıcı, deli eniştenin gittiği yerleri görmemiştir. Dolayısıyla bu

²⁰⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, *Fahim Bey ve Biz*’de alafranga tiplerden esintiler taşıyan Fahim Bey’i anlatır. Fahim Bey Hariciye’de çalışır. Kâtiptir. Bir ara Çetine’de diplomatlık da yapmıştır. Bu kavramlar Batı’ya aittir. Fahim Bey de hep Batı’da çalışmıştır. İstanbul’un Avrupa yakasında, Londra’da ve Çetine’de görev yapmıştır. Devletten ayrıldıktan sonra yine Batı kaynaklı teşebbüs-i şahsî anlayışını benimsemiştir. *Çamlıca’daki Enitemiz* de ise deli enişte hep Doğu’da hatta Arabistan’da çalışmıştır. Yine yüksek bürokratlık yapmıştır ama yaptığı işler defterdarlık, mutasarrıflık, valilik gibi Doğu’ya ait işlerdir. Doğu kökenli isimlerle anılan görevlerdir. Bu bağlamda Fahim Bey ile Hacı Vamık Bey ayrı dünyaların insanları, farklı yaşam biçimlerinin temsilcileri gibidir. Hisar bunu mekândan hareketle etkili bir şekilde yansıtmıştır. Biri Batıya, diğeri Doğu’ya dönük iki ayrı tip yaratmıştır. Üçüncü romanında bu iki tipi yine mekândan hareketle tek bir kişide birleştirecektir. Ali Nizami Bey’in ilk dönemini Fahim Bey gibi alafranga, ikinci dönemini ise deli enişte gibi gelenekçi Doğulu / alaturka bir tip olarak kurgulayacak, Doğu-Batı çatışmasını tek bir kişi üzerinden yansıtabilecektir.

mekânlarla ilgili ayrıntıları halasının anlattıklarından hareketle sunar. Deli eniştenin bu mekânlarda bulunmasının asıl sebebi, başka bir mekânda süreceği hayata hazırlık yapmaktır. Yani deli enişte Çamlıca'daki köşkte süreceği mutlu bir hayatı Arabistan Çölleriindeki memuriyetinde arar. Görev için gittiği yerlerde hep Çamlıca'daki köşkün hayaliyle yaşar. Maddi manevi bütün yatırımını köşke yapar.

Anlatıcıya göre deli eniştenin Arabistan'ı çok sevmesinin nedeni dinin kaynağı olarak görmesidir. (s. 141) Ancak deli enişte görev gereği Arabistan'ın değişik yerlerinde bulunmuş, o coğrafyada birçok macera yaşamıştır. Aslında deli enişte o yaşadığı maceralardan dolayı o mekânı sever. Yani deli enişte Arabistan'ı yüceltirken oradaki güzel günlerini özlemektedir. Hatıralarını yüceltmektedir. Romanda Arabistan, anlatıcının izlenimlerinden hareketle de yansıtılır. Anlatıcı o dönemde Arabistan hakkında bir fikre sahip değildir. (s. 150) Dolayısıyla anlatıcının Arabistan algısı deli eniştenin anlattıklarından hareketle biçimlenir. Deli enişte, Arabistan'ın değişik özelliklerinden söz eder. Bu özellikleri mekândan hareketle sunar.

“(…) Arabistan'ın hâtıralarını oradan getirmiş olduğu bir nevi Yemen kahvesi gibi, kavurup, kaynatıp, bize sözlerinin geniş fincanlarıyla, sıcak sıcak ve bol bol sunmaktı. Öyle ki biz de bu içkinin tiryakileri olmuştuk!” (s. 151)

Metinde geçen “Yemen kahvesi” dönemin kültürünü yansıtmaktadır.²⁰⁷ Deli eniştenin anlatımından hareketle anlatıcı kendi iç dünyasında özel bir Arabistan oluşturur. (s. 153) Deli eniştenin anlattığı Arabistan, anlatıcının rüyalarına girer. Anlatıcı “Arabistan benim olmuştu.” derken hayali bir mekândan söz etmektedir. Bu mekân, anlatıcının hayalinde deli eniştenin anlatımıyla şekillenmiştir. (s. 153-154) Anlatıcı, hayalinde canlandırdığı Arabistan'ın sunumunu yapar. (s. 155) Ancak bu sunum, gerçek Arabistan'ı yansıtmaz. Eniştenin anlattıklarından hareketle anlatıcının rüyalarındaki Arabistan'ı yansıtır. Masalsı bir Arabistan'dır bu. Bu bağlamda anlatıcının bakışından sunulan Arabistan duyuşal bir mekândır. Anlatıcının yansıttığı Arabistan onun bilinçaltının ürünüdür. Ayrıca bu romanda mekân sunumunda da olsa

²⁰⁷ Yemen kahvesi, Osmanlı medeniyetine özgü bir içecek olup bu medeniyetin maddi unsurlarından biridir. Sohbetin simgesi olan kahve, tarikat merkezli bir içecek oluşuyla manevileşmiştir. Tekkede şeyhin, müritlerinin manevi terbiyesini hedefleyen sohbetini, kahvede ise arkadaş muhabbetini temsil eder. Genellikle akşam yemeğinden sonra içilen kahve, aile büyükleri açısından çocuklarla ilgilenme saatini gösteren bir çalar saat niteliğindedir. Bu ilginin adı, çocuklara anlatılacak olan masallar ve esatiri olaylardır. Kahve çıkış yeri bakımından ise medeniyetimizin coğrafyasını imler. Habeşistan, Yemen, Bağdat, Kahire, İstanbul gibi mekânları çağırır. (Lekesiz 1998:107)

rüya motifinden yararlanılması yazarın sürrealist etkilere açık olduğunu göstermektedir. Zaten anlatıcı da bu mekânın hayali bir mekân olduğunu söylemektedir. Hatta hayalinde canlandırdığı masalsi mekân algısının bozulmaması için gerçek Arabistan'ı hiçbir zaman görmek istememiştir. (s. 156) Anlatıcı aslında çocukluğuna ait güzel günleri özlemektedir. Çocukluğuna ait anıların bozulmadan kalmasını arzulamaktadır. Bunu da mekândan hareketle yansıtmaktadır.

Anlatıcı, deli eniştenin değişik yönlerini anlatırken Beyoğlu gecelerinden de söz etmektedir. Beyoğlu'nu eğlence mekânı olarak anlatmaktadır. Beyoğlu gecelerini anlatırken kent hayatıyla ilgili ayrıntılar da vermektedir.

“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 şantani²⁰⁸ 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.”

Bu sunumda anlatıcı Beyoğlu'nun resmini çizmektedir.²⁰⁹ Bu resimde çarşıları, faytonları, sinemaları, kafeleri, tiyatroları, kiliseleri, çeşmeleri, meydanlarıyla Beyoğlu vardır. Bu genel resimden sonra anlatıcı, belirli mekânlara odaklanır. Bunlardan biri de Tokatlıyan'dır. (s. 89)²¹⁰

²⁰⁸ Kafe şantan: Canlı müzik yapılan kafe, kahvehane

²⁰⁹ Hisar'ın mekânı anlatırken dikkate sunduğu ayrıntılar çok önemlidir. Beyoğlu'ndan söz ederken modern zamanların ürünü olan otellerden (Tokatlıyan) ve lokantalardan söz etmektedir. Çamlıca'yı anlatırken ise bu mekânlara hiç değinmemektedir. Çünkü Handan İnci Elçi'nin de söylediği gibi, lokantalar ve oteller modern yaşamın ürünleridir. (bkz. İnci Elçi 2003a:718) Bu mekânlar modernliğin çocuklarıdır. İnsanlar modern kent yaşamında tek başlarındır. İhtiyaçlarını gidermek için bu mekânlara ihtiyaçları vardır. Ancak Hisar, Çamlıca'yı anlatırken Çamlıca'daki kuşlardan, çiçeklerden, ağaçlardan, böceklerden, Çamlıca da yaşanan mevsimlerden, Çamlıca'nın günlerinden, gecelerinden, yazlarından, kışlarından, baharlarından söz eder. Bütün bunlar insanın arkadaşlarıdır da... Böylece Hisar, Çamlıca'yı içinde yaşayan insanlarla birlikte bir bütün olarak sunar. Burada parçalanmış aileler, yalnızlaşmış bireyler yoktur. Benzer duygu ve düşüncelerin paylaşıldığı, insanların birbirini tanıdığı, sosyal ihtiyaçların “cemaat şuuru”yla giderildiği bir mahalle hayatı vardır. Hisar, modern yaşamın insanı yalnızlaştıran bunalımını lokantalar ve oteller gibi mekânlarla anlatırken cemaat kültürünü de bütünsellik içinde yansıttığı İstanbul (Çamlıca / Büyükkada / Boğaziçi) ve ev (köşk / yalı / konak) gibi mekânlardan hareketle anlatır. Hatta bu lokanta, otel gibi mekânları ayrıntılı olarak sunmayarak parçalanmış insanı, parçalanmış bir mekânda gösterir. Çamlıca'yı sunarken lokanta, otel gibi mekânlardan söz etmeyişi, bu mekânların Çamlıca'da olmadığı anlamına gelmez. Çamlıca'da bu mekânların temsil ettiği yaşam tarzı yoktur sadece.

²¹⁰ Türk romanında Beyoğlu, Batılılaşmayı simgeler. Eski şehrin büyük konakları (yalıları / köşkerleri) ve mütevazı evlerinin karşısında Beyoğlu civarının modern apartmanları yükselir. Böylece semtler ve ev tipleri Doğu-Batı karşıtlığının simgelerine dönüşür. (İnci Elçi 2003b:28) Tokatlıyan Oteli ve Lokantası, Mırgırdıç Tokatlıyan tarafından yaptırılmış ve 1897 Kasım'ında hizmete girmiştir. Mırgırdıç Tokatlıyan 1906'dan sonra Grands Hotel International firmasının satılığa çıkardığı Tarabya'daki Summer Palace Oteli'ni satın alarak buraya da Tokatlıyan

“Bu akşamlar, ön tarafı küçük yuvarlak koyu yeşil mermer masalarıyla bir pastahane ve arka tarafı, üstleri beyaz örtülü yemek masalarıyla bir lokanta olan Tokatlıyan’ın ortasındaki döner kapıdan içeriye girerdik. Buraya o kadar rağbet edilirdi ki, hele pazar akşamları, oturacak yer bulmak hemen imkânsız gibiydi. İçine girer girmez bu gibi yerlerin hususî füsunu bize tesir ederdi. Böyle alışkın olduğumuz kahvehaneler ve lokantalar içlerinde bize içkilerin daha lezzetli, görüşüklerimizin daha zeki, dedikoduları daha ehemmiyetli ve hayatın daha neşeli gözüktüğü âdetâ büyülenmiş köşelerdir. Evlerimizde tahammül edemeyeceğimiz nice şeyleri burada garip bir uysallıkla hoş görürüz.” (s. 89)

Bu sunumda “pastane, lokanta, kahvehane” gibi modern kent hayatına ait mekânlar dikkati çekmektedir. Cemaat kültüründe mahalle hayatı öne çıkar. İnsanlar ihtiyaçlarını evlerinde giderirler. Konuşma, sohbet etme vb. sosyal ihtiyaçlarını ise misafirlik gibi geleneksel yöntemlerle hallederler. Sorunlarını yardımlaşmayla çözerler. Birbirlerini tanırlar, birbirleriyle igilenirler. Cemaat kültüründe bireyler birbirlerine bağlıdır. Modern kent hayatında ise bu bağlar zayıflar, gevşer hatta kopar. Bu bağlamda modern hayatta insanlar değişik mekânlara gereksimin duyarlar. Oteller, lokantalar, pastaneler bu mekânların başlıcalarıdır. Romanda Beyoğlu ve Tokatlıyan bağlamında bu mekânlardan söz edilmiştir. Zira buralar zaten Batılılaşmanın en ileri düzeyde yaşandığı, dolayısıyla da cemaat kültürünün kırıldığı ve kent hayatının öne çıktığı yerlerdir. Romanda, bu değişimin nedenleri de mekân üzerinden anlatılır.

“O zamanlarda babalarımızın neslinden olanlar böyle tanınmış çayhaneler ve gazinolarda o kadar sevdikleri Avrupa’yı biraz bulmuş olurlardı. Buraları bir yandan tatbikinden hoşlandıkları nazik bir teşrifatın hüküm sürdüğü, bir yandan bir Garp zerafetinin moda olduğu, bazı mühim haberlerin duyulduğu ve hülâsa şehrin tarihinin biraz sezildiği yerlerden sayılırdı.

Biz, çok kereler, eniştemizle anlaşarak, bu gecelerde, Halep çarşısındaki tiyatrodâ oynayan at cambazhanesine gitmeye karar verirdik.” (s. 89)

Otelî adını vermiştir. (Çıkla 2002:205) Abdülhak Şinasi Hisar’ın Paris dönüşünde arkadaşlarıyla edebî toplantılar yaptığı mekân Tarabya’daki Tokatlıyan’dır. (Türinay 1993:132) Hacı Vamık Bey ve arkadaşlarının gittiği yer ise Beyoğlu’ndaki Tokatlıyan’dır. Abdülhak Şinasi Hisar Çamlıca’yı anlatırken şark masallarındaki sihirli diyarlardan söz ediyor gibidir. Zaten Çamlıca mütedeyyin insanların oturduğu mazbut bir mekândır. Ancak Beyoğlu “çarşıları, faytonları, sinemaları, kafeleri, tiyatroları, kiliseleri, çeşmeleri ve meydanlarıyla” Batılılaşmanın en uçta yaşandığı bir mekândır. Hisar, Beyoğlu’nu Batı kültürünün, Çamlıca’yı ise Doğu kültürünün merkezi olarak sunmaktadır. Ancak *Çamlıca’daki Eniştemiz*’de bu iki mekân arasında bir zıtlık oluşturmamaktadır. Çünkü roman kişileri her iki mekânda da bulunmaktadır. Burada mekânın işlevsel kullanıldığı görülmektedir. Çamlıca, deli eniştenin yaşadığı; Beyoğlu ise eğlendiği yerdir. Deli enişte, Fahim Bey’i “kâfir” olarak nitelendirse ve alafranga züppe tiplerden nefret etse de Batılılaşmanın getirdiği “nimet”lerden sonuna kadar yararlanır. Bu bağlamda yazarın mekânlar arasında zıtlık oluşturmak yerine kişilik üzerinden zıtlık oluşturmayı tercih ettiği görülmektedir. Deli eniştenin Müslüman (manevi) yanı Çamlıca’daki köşkünde oturur ve orada namaz kılar. Deli eniştenin beşeri / dünyevi (maddi) / nefsi yönü ise Beyoğlu’nda eğlenir, Tokatlıyan’da yemek yer, poker oynar.

Burada az önce değinilen değışimin sebebi açıklanmıştır. Zira “babalarımız” Batılılaşma yolunu seçmiştir. Onlar “pastane, lokanta, çayhane, gazino, tiyatro” gibi yerlerde biraz da Avrupa’yı bulmaktadır. Yani Batı özentisi insanları bu mekânlara yığmaktadır. Çünkü insanlar modaya yani Batılılaşma akımına uyarak bu mekânlara gitmekten zevk almaktadır. Burada mekândan hareketle Doğu-Batı çatışması da yansıtılmıştır. Çamlıca gibi yerlerde Doğu kültürü yaşanırken Beyoğlu / Tokatlıyan gibi yerlerde Batı kültürü yaşanmaktadır.

Anlatıcının babası ve Mösyö Timoni gibi arkadaşları Tokatlıyan’da yemek yeyip kâğıt oynarken deli enişte çocuklarla çocukluğunu yaşamaktadır. Deli enişte ve çocuklar Tokatlıyan’dan ayrılmış sirklerdeki cambazları, palyaçoları seyretmeye gitmektedir. Bu bağlamda anlatıcı deli enişteyle gittikleri Halep çarşısındaki tiyatrodaki gösterileri bu mekândan hareketle sunmaktadır. (s. 90) Beyoğlu’na hep beraber gidilmiştir. Çocuklar ve deli enişte bir grup, anlatıcının babası ve arkadaşları bir grup olmuştur. Deli enişte çocuklarla çocuk olurken anlatıcının babası ve arkadaşları bütün vakitlerini Tokatlıyan’da geçirmiştir. Ancak dönüş için belli mekânlarda buluşurlar. Romanda bu mekânlardan da söz edilir. (s. 94)

Romanda deli eniştenin saray korkusu bağlamında Yıldız Sarayı da anlatılır. (s. 131) Bu mekânın sunumu deli eniştenin bakışından yapılır. Seçilen sözcükler deli eniştenin sarayla ilgili endişelerini, korkularını, kaygılarını yansıtmaya çalışmaktadır. Sunumdaki soğukluk, anlatıcının, saraya ve Abdülhamit’e bakışını da yansıtmaktadır. (s. 183)

Romanda Çamlıca-Beyoğlu bağlamında verilen Doğu-Batı karşıtlığı kıyafetler üzerinden de yansıtılır. Dönemin giyim kuşamına ait genel bilgiler verilir.

“Gobineau’nun vaktinde kaydetmiş olduğu üzere Sultan Mahmud devrinde eski parlak ve azametli kıyafetlerini bırakarak garplılaşmak temayülü ile ilk giydikleri Avrupa esvapları cetlerimizi fena halde çirkinleştirmişti. 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.” (s. 18)

Bu sunumda dönemin giyim kuşam özellikleri anlatıcının öznel yaklaşımlarıyla anlatılmaktadır. Bu sunum, deli eniştenin fiziksel yönünü anlatmaya hazırlık niteliği taşımaktadır. Ayrıca anlatıcı Batılılaşmanın kıyafet boyutunu yadırgamaktadır. Zira

kıyafet bağlamında tam bir Batılılaşma olmamıştır. İnsanlar Batının pantolonunu şalvara, ceketini cübbeye, gocuğunu kürke benzetmeye çalışmıştır. Bu durumda ne Batılı ne de Doğulu bir görüntü orataya çıkmıştır. İkisinin ortasında garip bir görüntü belirmiştir. Anlatıcı bu görüntüyü çirkin bulmaktadır.

Romanda, köşk hayatı bağlamında deli eniştenin Eysel adlı atı da tasvir edilir. (s. 50-51) Bu tasvir, anlatıcının bakışından yapılır. Sanki at değil de deli enişte anlatılıyor gibidir. Atın özellikleriyle deli eniştenin özellikleri örtüşmektedir. Bu at, *Araba Sevdası*'ndaki "araba" figürüne karşılık gelmektedir. Zira deli enişte bu atı, Çamlıca'daki köşküden Üsküdar iskelesine gidip gelmek için satın almıştır. Oysa kendisi ata binmekten çok kormaktadır. Zaten birkaç kez bindikten sonra da atı satar.

Deli enişte bu şekilde köşk merkezli hazcı bir hayat sürmektedir. Deli enişte mutluluğu hep gelecek zamana bırakmıştır. Çamlıca'daki köşkünün tamir ettirecek ve halayla orada mutlu bir hayat yaşayacaktır. Arabistan seyahatlerine bile bu köşkü istediği gibi düzenlenebilmek için katlanmıştır. Böylece ahir ömründe Çamlıca'daki köşkte huzur içinde, mutlu bir hayat sürecektir. Ancak bu koşuşturmaca deli enişte ve halaya ömürlerinin sonuna yaklaştıklarını unutturmuştur. Garip huyları, tutkuları, zaafı, çocukça davranışlarıyla sorumsuz bir hayat sürerken deli enişte için her şey değişmeye başlar. Arabistan tayinlerinin sonu gelmiştir fakat bu sefer de deli enişte ile hala şiddetli bir geçimsizliğin içine düşmüştür. O zamana kadar deli eniştenin her türlü garipliğine, çapkınlığına dayanan eşi, deli eniştenin köşkteki hizmetçilerle bile düşüp kalkmaya başlamasıyla deli enişteyi terk eder, deli enişte de halayı boşar. Deli enişte ile halanın ayrılması her şeyi değiştirir. Bu ayrılık en çok da deli enişteyi etkiler. Anlatıcı, deli enişte ile halanın ayrılması sonrası ortaya çıkan durumu mekândan hareketle sunar.

"(..) 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 denker, hararlar, büyük beyaz yatak örtüleri ve sandıklar hâlâ oldukları gibi duruyor, halamla barışınca bunlarla yapmayı tasarladığı şeyler de hep hayalinde kalıyordu. Her şeyi rastgele olduğu yerde bırakmak âdetinin tatbiki köşkte her tarafı karma karışık etmişti. Odalar ve sofalar bir göç manzarası gösteriyordu. Eniştemiz çoktandır köşkün elzem olan ehemmiyetli tamirini yaptırmaya da bir türlü karar veremiyordu. Zira kendisi de büyük bir buhran içindeydi." (s. 174)

Bir zamanlar deli enişte için mutluluk kaynağı olan köşk, deli enişte ile hala ayrıldıktan sonra bu özelliğini yitirmiştir. Metindeki “Zira kendisi de büyük bir buhran içindeydi.” sözü, değişik çağrışımlara kapı aralar. Köşkün içi öyle dağınıktır ki bu dağınıklık Osmanlı’yı hatırlatır. Odalar ve sofalar göç manzarasını yansıtır. Aynı Osmanlı’nın yaşadığı toprak kayıpları sonrasında yaşanan göçler gibi... Yani metindeki “buhran”; Osmanlı’nın yaşadığı savaşları, toprak kayıplarını, göçleri ve yıkılışı” da yansıtır. Artık hem deli eniştenin hayatında hem köşkte hem de Osmanlı’da hazan rüzgârları esmektedir.

“Fakat istediği gibi tamir ve tadil etmek ve içini de dilediği gibi döşemek için senelerce bu kadar hayal kurduğu bu köşkün böyle manevî varlıklarla bezenmesi bunca zamana ihtiyaç göstermiş olduğu ve yavaş yavaş kemaline eren bir mahsul bulunduğu halde nihayet yerleştiği bu köşkten soğuması, parça parça bıkıp vazgeçmesi ne kadar daha az sürmüştü! Deli eniştemiz halamla barışacağını hayli zaman inatla ummuştu. Fakat halamın bir türlü dönmeye razı olmadığını görerek, bütün ümitlerine rağmen yalnız kaldığını anlayınca, teknil bu kâinatın sararıp solması ve bütün bu maneviyat âleminin savrulup bozulması da çok gecikmedi.” (s. 177)

Anlatıcı, deli enişte açısından köşkün anlamını anlatırken aslında haladan ayrılmakla onun neleri kaybettiğini de vurgulamış olur. Deli enişte sadece halayı değil, köşkü de kaybetmiştir. Çünkü köşk onun için bir mutluluk hayalidir. Hala gidince bu mutluluk hayali de suya düşmüştür. Dolayısıyla da köşk, deli enişte açısından anlamını yitirmiştir. Geniş açıdan bakıldığında ise deli eniştenin sevdiği ve sahip çıktığı sistem çoktan beri ihmal edilmiştir. Bu ihmaller devlette büyük yaralar açmıştır. Bu yaralar tedavi edilemeyecek noktaya varmıştır. Sistem de zaten iyice “kemale” ermiştir. Artık, sistemi ayakta tutan kimseler de kalmamıştır. Bu durumda sistemin çökmesi muhakkaktır. Deli enişte bu sistemin çökmesini, bütün kâinatın sararıp solması ve bütün maneviyat âleminin savrulup bozulması olarak değerlendirmektedir. Çünkü deli enişteyi yaratan, ona mutlu bir hayat sürdüren bütün değerler yerle bir olmuştur. Yani devleti ayakta tutan koca bir medeniyet çökmüştür. Burada Hisar’ın o medeniyete duyduğu özlem de sezilmektedir.

Deli enişteyle halanın ayrılması, deli eniştenin mekâna bakışını da değiştirir. Deli enişte artık, Çamlıca’dan da soğur. Anlatıcı, bu değişimi deli eniştenin bakışından sunar.

“Bu ücra yerlerde öksüz çocuklar gibi kaldık! Rüzgârdan başka hatırımızı soran yok! Akşam oldu mu, sanki fena bir haber almışım gibi ruhuma

kasvet basıyor! Çocuk gibi ne yapacağımı şaşırıyorum! Ağlayacağım geliyor! Bu koca berhane de barınılır gibi değil! Üşümekten bir türlü kurtulamıyorum. Ne delilik etmişim de bu dört tarafı rüzgârlara açık Çamlıca tepesine yerleşmişim! Vaktiyle, ben, Arabistan'ın güneşi altında cayır cayır yanarken buradaki rüzgârlar hayalimde püfür püfür ne güzel eserdi! Vay, sen misin rüzgâr isteyen, al sana rüzgâr! Arabistan'da kavrulduktan sonra çilemde bir de donmak varmış zahir! Ömrümüzü bu köşkün macerasıyla çürüttük, gitti! Benim neyime lazım olmuş Çamlıca'nın soğuğu, yok koca damın aktarılması, yok, berhane köşkünü tamiri, yok eşyanın odalara yerleştirilmesi, yok elinin körü! Vallahi, ben burada bir bekçi gibi kalmışım! Neyin bekçisi, onu da bilmem! O da malûm değil! Şimdi, yatağında, Don Kişot gibi uslandım, amma iş işten geçmiş olmasaydı bari!" (s. 203-204)

Çamlıca'daki deli enişte kendisini "öksüz çocuklar"a ve "bekçi"ye benzettirir. Yani Osmanlı medeniyetini temsil eden Çamlıca ıssızlaşmıştır. Çünkü bu kültürü yaşayan insanlar tükenmiştir. Aynı Osmanlı Devleti'ni ayakta tutan değerler gibi Çamlıca da boşalmıştır. Kendi değerlerini temsil eden insanlar çoktan bu dünyadan çekilmiştir.²¹¹ Kalanlar ise Batılılaşma yolunda belli bir mesafe almıştır. Dolayısıyla Osmanlı yıkılmaktadır. Bu yıkılışın sorumlusu ise deli enişte gibi, kendi değerlerine sahip çıkmayan kişilerdir. Deli enişte "uslandım" demektedir ancak iş işten geçmiştir. Ortada ne "bekçi"liği yapılacak bir medeniyet ne de o medeniyeti temsil eden Çamlıca kalmıştır. Deli enişte için mutluluk kaynağı olan köşk, hala ile ayrıldıktan sonra eski önemini yitirmiştir. Mutluluk hayali bu ayrılıkla sona ermiştir. Çünkü hayal edilen mutluluğun gerçekleşmesi için gereken hala artık yoktur. Mutluluk yoksa köşk de yoktur. Yani romanda köşk değişik işlevlerde kullanılmıştır. Bu işlevlerden biri de köşkün, "mutluluğun sembolü" olarak tasarlanmasıdır. Köşkten halanın gitmesi, Osmanlı'yı geleceğe taşıyacak doğurgan gücün yitirilmesini de yansıtır.

Köşk, anlatıcı açısından da eski önemini ve değerini yitirmiştir. Anlatıcı bu değişikliği köşkün bahçesinden başlayarak sunar.

"Bahçedeki havuzun fiskiyesi artık eskiden olduğu gibi, suların musikisini duyurmuyordu. Bazan açık bırakılmış olursa kendisiyle eğleniyormuş gibi geliyor ve sinirine dokunuyor, bazan acımış da kendine ağlıyor gibi duyuluyor ve rikkatine gidiyordu. Ah, deli eniştemizin bildiği, irili

²¹¹ *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de Vamık Bey'in köşkü, Meşrutiyet'in doğrudan etkilediği evlerdendir. Vamık Bey, önce karısının kendisini terk etmesi, ardından eski memurları büyük evlerini çekip çevirecek maddi güçten uzaklaştıran "yeni devir" in etkisiyle köşkün çarkını döndüremez olur. Vamık Bey için bütün bu yeni devir, "adamsızlık"tan başlamış, köşkte eskilerden ancak "gittikçe daha somurtan açığıbaşı" kalmıştır. Savaşta artan fiyatlar yüzünden ucuz hizmetçi bulmak da mümkün değildir. Vamık Bey, eskisi gibi idare edemediği köşkü satmak istediğinde ise zamanın semt modası değiştiği için alıcı çıkmaz. O da eviyle birlikte sonu gelmiş bir dönemin insanıdır. (İnci Elçi 2003b:129-130)

ufaklı takvimleriyle kolladığı, çekindiği hangi ‘eyyamı bâhur’²¹² gelmiş, hangi ‘bâdı semum’²¹³ esmişti ki şimdi bütün o eski hisler kurumuş yapraklar gibi yerlere dökülmüş ve ayaklar altında çürümüştü! Eniştemiz bu yuvaları bozulmuş ve kokuları uçmuş muhitini çıplaklaşmış buluyor, burada, vücuduyla olduğu kadar da, ruhuyla üşümeğe başlıyordu.” (s. 178)

Burada değişen mekân değil, anlatıcıdır. Anlatıcının ruh hâlidir. Anlatıcı değişen ruh hâli nedeniyle mekânı farklı zamanlarda farklı izlenimlerle yansıtmaktadır. Bu sunum, mekân sunumunda ekspresyonizmin etkisini gösteren pasajlardan biridir. Burada ayrıca bir kültür ve medeniyetin yıkılışı karşısında hissedilen hüznün sezilmekte, o medeniyete yakılan ağıt duyulmaktadır. Anlatıcı, deli eniştenin köşkteki yalnız ve mutsuz hayatını mekândan hareketle şöyle sunar:

“Yirmi beş yıl kadar önce, eski olarak satın aldığı zaman yaptırdığı şeylerden beri ciddî bir tamir görmemiş olan köşk daha beter ihtiyarlamış, güya bunamış ve her yanından bakıma muhtaç kalmıştı. Hele eski kiremitleri küçük aktartmalarla iktifa edilmeyecek kadar harap olmuştu. Deli eniştemizin ise tereddüdü, alınacak her kararı geriye bırakmak huyu, emniyet olunur bir adam bulamaması, birdenbire çöken bu netice karşısında kendisini âciz ve meys bırakmıştı.” (s. 178)

“Yağan yağmurlar köşkte gülünç bir facia halini alıyordu. Biraz sürünce üst katın hemen bütün tavanları birçok yerlerinden akıyor, bütün delikler damlamaya başladığı zaman köşk güya birçok gözlerle ağlıyor gibi oluyordu. Üst katın büyük sofasında ve odalarında damlayan yağmur sularını toplamak ve keçelerle hasırların, döşemelerle eşyaların ıslanmasına mâni olmak için, 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, güğümler, kazanlar, kâseler, kovalar, lengerler, bakraçlar, leğenler, sahanlar, testiler, saksılar, şişeler, çömlekler, ibrikler, maşrapalar, binlikler, kavanozlar, tencereler, damacanalar, 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. Ve bu manzara hayli hüznüydü. Zira bütün bu dökülen yağmur damlaları gözyaşlarına benziyor ve onları toplamak için dizilen bütün bu kaplar da eski zamanlarda gözyaşlarını toplamak için mezarlara konulan sebuları²¹⁴ hatırlatıyordu.” (s. 178-179)

²¹² Eyyam-ı bahur: Ağustos ayının ilk yedi günü (Ağustosun on beşi yaz, on beşi kışır.)

²¹³ Bâd-ı semûm: Çölde, sıcakta gündüz esen sıcak yel, sam yeli, zehirli rüzgâr

²¹⁴ Sebu: Testi

“Fakat eğer maddî köşk böyle harap ve tamire muhtaç bir halde kalıyor, kullanılması da maddeten gittikçe güçleşiyorsa, idaresi büsbütün imkânsızlaşan manevî köşk ne kadar daha haraptı! Ötekinin belki zahmetle mümkün olacak tamiri bunun için artık mümkün değil, tamamen imkânsız görünüyordu.” (s. 179)

Bu sunumda mekân-insan ilişkisine ait önemli ayrıntılar söz konusudur. Mutluluğu temsil eden köşk adım adım yok oluşa doğru gitmektedir. Aynı deli enişteyle hala gibi... “Testi artık kırılmıştır.” Bir daha tamir edilmesi de mümkün değildir. Dolayısıyla deli enişte ile halanın tekrar birleşemeyecekleri, onları mutsuz bir sonun beklediği köşkten hareketle sunulmuştur. Bu bağlamda Çamlıca’daki köşkün, deli enişteyle halanın hayatı hikâyesini yansıtmaya işleviyle de kullanıldığı söylenebilir. Ayrıca yazar “eğer maddî köşk böyle harap ve tamire muhtaç bir hâlde kalıyor, kullanılması da maddeten gittikçe güçleşiyorsa idaresi büsbütün imkânsızlaşan manevî köşk ne kadar daha haraptı” diyerek “maddi köşk” ile “manevi köşk” ayırımına gitmektedir. Yani Osmanlı’nın yıkılmasıyla kişilerin yozlaşması arasında ilişki kurmaktadır.²¹⁵ Burada dikkati çeken diğer bir nokta ise mekânın yansıtılmasındaki ruh hâlidir. Deli eniştenin yaşadıkları ruh hâlini etkilemiştir. Ruh hâlindeki değişimler onun mekâna bakışını ve mekânı algılayış şeklini de değiştirmiştir. Öyleyse bu pasaj da romanda ekspresyonizmin etkilerini yansıtan bölümlerden biridir. Çamlıca’daki köşke ait bu sunum, Abdülhak Şinasi Hisar’ın bir dönem annesi ve kardeşiyle yaşadığı Rumelihisarı’ndaki yalını ve büyükannesinin hastalığı dolayısıyla Çamlıca’da kiraladıkları köşkü de hatırlatmaktadır.²¹⁶ Hisar, tamire muhtaç harap köşkle Osmanlı’yı da anlatmaktadır. Tasfiye sürecindeki Osmanlı da harap hâldedir, tamire ihtiyacı vardır. Ancak Hisar’ın anlatma zamanında

²¹⁵ Türk romancısı, yıkılan konakla (yalıyla / köşkle) toplumsal ve kültürel çöküşü simgeleştirmiştir. Kültür ve anlayış farklılıkları, hesapsız harcamalar eski ailenin çöküşünü hazırladığı gibi toplumun çöküşünü de hazırlamıştır. Birçok yazar, konağın (köşkün / yalının) parçalanmasını ve çöküşünü, İstanbul’un, İstanbul halkının yozlaşmasının bir sembolü olarak ele almıştır. Bazıları ise İmparatorluğun hatta Doğu medeniyetinin parçalanması ve çökmesiyle özdeşleştirmiştir. (İnci Elçi 2003b:23)

²¹⁶ Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* adlı eserinde söz konusu yalıdan da söz eder: “Kendisiyle tanıştığım zamanlarda bu aile, gerçi, maddî ve manevî bir perişanlık içinde bulunuyordu. Abdülhak Şinasi’nin babası annesinden ayrılmış, Beyoğlu’nda pek de düzgün olmadığını sandığım bir yaşlı bekâr hayatı sürüyordu. Aile ocağı Rumelihisarı’ndaki ahşap yalının aşı boyası soluk bir renk bağlamış, kayıkhanesinin direkleri çürümeye yüz tutmuş ve belki de damı her yanından akmaya başlamıştı. İçerisinde ise, eşyalar bir hayli yıpranmış, taban tahtalarını örten ince örgülü hasırlar yer yer aşınmış idi. Burada bir eski refah ve ikbal devrini hatırlatan birkaç stil mobilya ve bir Bohemya avizesi ve bir Venedik aynasıyla altmış yetmiş yaşlarında iki hotozlu kalfadan başka bir şey görülüyordu.” Bu betimlemeler, Hisar’ın *Çamlıca’daki Eniştemiz*’de anlattığı köşkün harap hâline çok benzemektedir. Zaten Yakup Kadri, aynı deli enişte gibi, Hisar ve annesinin de yalının bu durumundan şikâyetçi olduğunu ve Nişantaşı’na (İstanbul tarafında) taşınmak istediklerini söylemektedir. İlginçtir ki deli enişte de eşinden ayrıldıktan sonra köşkten taşınmayı düşünür. Boşanma olayı Hisar’ın ailesinde de yaşanmıştır. Hisar’ın annesiyle babası boşandıktan sonra onlar Nişantaşı’na taşınma isteğini dile getirirler. (Karaosmanoğlu 1969:310) Hisar’ın *Geçmiş Zaman Köşklere* adlı eserinde Kiralık Köşk adlı bir bölüm vardır. Yazar burada büyükannesinin hastalığı dolayısıyla Çamlıca’da kiraladıkları ve bir süre kaldıkları köşkü uzun uzadıya anlatır. Bu köşk de deli eniştenin köşküne çok benzemektedir. (bkz. Hisar 1968:165-182) Yani Hisar, roman mekânlarını kendi yaşadığı çevreden seçmiştir.

söylediği gibi bu mümkün olmayacaktır. Böylece Hisar, köşk aracılığıyla bir medeniyetinin yıkılışı karşısındaki duygularını da yansıtmaktadır.²¹⁷

Anlatıcı, deli eniştenin köşkle kendisini özdeşleştirdiğini de söylemektedir. Deli enişte de köşk gibi, harap bitap durumdadır. Anlatıcı bu durumu şöyle yansıtır:

“Vaktiyle bu köşk vücudunun bir uzvu yahut ruhunun içine çekildiği kabuğu gibi bir şey olmuştu. Ve onu böylece kendi vücudu gibi, bütün kaniyla ve hülyasıyla, imanıyla ve hayatıyla beslemişti. Bunun içindir ki onun şimdi hastalandığını, sancısını kendi vücudunda duyarak anlıyor, onu tedavi etmek istiyordu. Hayalinin bu kadar beslemiş ve büyütmüş olduğu bu köşkü o şimdi vücudunda bir şiş gibi duyuyor, artık onu ömrüyle besleyemediğini görerek birameliyatla, kendisinden bir ur gibi aldırarak istiyor ve ondan ayrılınca duyacağı hafifliği şimdiden bir kurtuluş gibi tahayyül ediyordu.” (s. 180)

Anlatıcı burada deli enişte ile köşkü bir bütün olarak ele almıştır. Hem ruh hem de beden olarak tek bir varlık gibi değerlendirmiştir. Mekânı insanlaştırırken insanı da mekânlaştırmıştır.²¹⁸ Yani, deli enişte, hayatında yeni bir sayfa açmak istemektedir. Köşkü ihya etmeye çalışmaktadır. Ama çok geç kalmıştır. Onun bu hayalleri çaresiz çırpınışlardan öteye gidemeyecektir. Sonunda gerçeği kabul edecektir. Köşkü satılığa çıkaracaktır. (s. 180-181) Köşkü satılığa çıkarması da işe yaramayacaktır. Zira eski düzen yoktur artık. Köşke alıcı çıkmayacaktır. Deli eniştenin bu girişimi de böylece sonuçsuz kalacaktır. “Böylece aradan bir hayli zaman geçer.” Deli enişte hastalanır ve yatağa düşer. Anlatıcı da onun hastalanıp yatağa düştüğünü öğrenir.

“Bazan Çamlıca’daki eniştemizin hastalandığını duyar, ziyaretine giderdim. Bir şehrin mahalleleri de rağbet denilen ve daima yer değiştiren bir modaya tabi olduklarından o günlerde o civardaki bütün köşklere de hep

²¹⁷ Hisar’ın eserlerinde ev, ülkeye benzetilir. Büyük evin yani Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılışını bütün trajedisıyla yaşayan Hisar’ın ev hasretini sadece insani özlemle açıklamak yeterli değildir. (İnci Elçi 2003a:721) Çünkü Hisar, “konağı” Osmanlı İmparatorluğu’nun küçücük birer minyatürü gibi görenlerden biridir. Ancak konağı o, sadece insan mozayigiyle değil, bakımsızlıktan harabeye dönmüş köşe bucaklarıyla da Osmanlı İmparatorluğu’na benzetir. Kimselerin girip çıkmadığı bu yerler, “anavatanın artık koruyamadığı uzak ülkeler şeklinde düşünülebilecek bakımsız” yerler gibidir. (İnci Elçi 2003b:119) “Vamık Bey, köşkü harap bir hâlde satın almış, üstünkörü bir tamirden geçirecek içine yerleşmiş ve daha esaslı bir tamir için plânlara yapmaya başlamıştır. (...) Enişte bu köşkü asla tamir ettiremez. Parası varken vakti, vakti varken parası ve daha önemlisi isteği yoktur. Toplumsal ve bireysel krizler (II. Meşrutiyet ve eşinin terk etmesi) büyük hayalini gerçekleştirilmeden kırıncı gibidir. Bu bir türlü tamir edilemeyen köşk, aslında yıkılan geçmiş karşısındaki insan çaresizliğinin simgesi gibidir. ‘Maddî köşk’ün uğradığı bu yıkımın asıl sebebi ‘manevî köşk’ün, bu evi ayakta tutan insanın ve kültürün yıkılmasıdır” (İnci Elçi 2003a:728).

²¹⁸ Çamlıca’daki köşk “bir roman kahramanı olan ev” olarak değerlendirilebilir. Bu köşk, Hisar’ın gerek eski yaşayışın ev düzenine dikkatleri gerek ev kavramına yüklediği güçlü manevî değeri göstermesi açısından önemlidir. Hisar, bu köşkle içinde yaşayan için evin nasıl bir anlamı olduğunu yansıtmıştır. Bu köşk, içinde yaşayanın yani deli eniştenin vücudunun bir uzvu gibi olmuştur. Böylece Hisar eski evlerle, içinde yaşayanlar arasında mizaç birliği olduğunu vurgulamıştır. Hisar, köşkü ile deli enişte arasında çok yönlü benzerlikler kurarak köşkü, eniştenin huylarının, zevklerinin cisimleşmiş şekli gibi göstermiştir. (İnci Elçi 2003a:727-728)

terk edilmiş, ihtiyarlamış, hastalanmış bulurdum. Artık Çamlıca'nın bütün renkleri ve manzaraları solmuş, sararmış, tozlanmış gibiydi.” (s. 180)

Artık yapılacak bir şey kalmamıştır. Değişim çoktan etkisini göstermeye başlamıştır. Çamlıca da bu eğişimden nasibini almıştır. Köşkler terk edilmiş, apartmanlara taşınılmıştır. Devleti ayakta tutan bütün değerler sararmış, solmuş, tozlanmıştır. Ortada o medeniyetten eser kalmamıştır. Köşk de hastadır, deli enişte de... Artık ikisinin de sonu gelmiştir. Devlet göz göre göre yıkılmaktadır. Bu yıkılışı deli enişte de görmektedir. Yapacağı şey, yeni inşa edilecek olan medeniyette kendine bir yer bulmaktır. Onun düşündüğü yeni medeniyet, eski medeniyetten izler taşır. Bu da ev üzerinden yansıtılır.

“Buradaki hayli ihtiyarlamış eniştemizin hâli de garipti. O da rahatını hiçbir zaman bulmuş değildi. Fakat kendi söylediğine ve odasında asılı duran ‘Lâ rahate fiddünya’ levhasının dediğine kanmayarak rahatı daima başka bir yerde bulacağını ummuştu. Bu kadar uzun bir müddet hayalinde tütün Çamlıca köşkü daha tamir görüp, bezenip dilediği kıvama gelmeden evvel böyle manen ve maddeten iflâs etmiş olduğu halde o hâlâ ummaktan geri kalmıyor; yine hepimizi her zaman yaşatan hayale dönüyor; gönlünde yavaş yavaş başka bir hayal açılıyor; o şimdi daha ufarak, daha yumuşak ve daha sıcak bir başka yuva tahayyül ediyor ve onun içinde, kendisine bütün bir saadet âlemi kuruyordu. Şimdi, İstanbul'da, küçük bir eve çekilip orada yorgun vücudunu ve ruhunu dinlendirmek ve ibadetle meşgul olmak sevdasına düşmüştü.” (s. 180-181)

Deli enişte eski değerden kopmayan bir “ev” hayal etmektedir. Köşkün yerine bu evi koymaktadır. En azından bunu hayal etmektedir. Yani Osmanlı ve onun temsil ettiği Doğu medeniyeti yıkılmaktadır. Bu medeniyetin yerine yeni bir medeniyet kurulmaktadır. Deli enişte bu medeniyetin eskiyle bağları tamamen koparmamasını beklemekte, istemekte, hayal etmektedir. Deli eniştenin hayalini kurduğu bu ev, duyusal mekâna örnektir.

Deli enişte ölüm döşeğindeyken de bu hayalinden vazgeçmez. Anlatıcıya hayalini kurduğu evi şöyle anlatır:

“İstedğim gibi bir küçük ev bulsam da şu âhir vaktimde oraya çekilsem, orada biraz rahata kavuşsam, vücudumu dinlendirsem! Allah kısmet ederse, niyetim, iyileşip kalkar kalkmaz, İstanbulda, Ayasof ya yahut Sultanahmet, Beyazıt, Şehzadebaşı, Fatih gibi selâtin camilerinden birinin civarında küçük, rahat, kullanışlı, idareli, sıcak, ferah ve düzayak bir ev tedarik edip oraya yerleşmek! Haliç tarafında değil, orası daha rutubetli ve serincedir, Marmara tarafına bakan sırtta, poyrazdan masun, lodosa karşı, küçücük bir ev! Namaz vakti geldi mi, camiye gider, vaiz dinlersin! Bir muhallebi yer, bir külah şeker alır, evine dönersin! Kapıdan içeri girer girmez,

yani başında sıcacık bir oda! Bir kenarda soba, bir kenarda mangal! Başına geçer, sütün mü var, çayın mı var? Kaynatır, içersin! Gazeten mi var, romanın mı var? Açar, okursun! Oh, gel keyfim, gel!” (s. 204)

Anlatıcıya göre deli enişte zaten böyle bir eve sahiptir ancak bu evi hatırına bile getirmez. (s. 205) Bu ev, halanın yani deli eniştenin eşinin Gedikpaşa’daki küçük evidir. Oysa hala da Gedikpaşa’daki evinde mutlu değildir. Yerleştiği bu İstanbul mahallesini yadırgar. Çünkü “burada sokağa çıkışları pek külfetli” bulur. (s. 206) Hala, daha rahat yaşabileceği bir ev hayali kurar. Anlatıcı, halasının hayal ettiği bu evi şöyle anlatır:

“Fakat o da, bulunduğu yerden başka bir yere nakledebilse, orada rahat edebileceğini umuyor ve -tabiata alâkasızlığını gösteren Çamlıca’daki eniştemizin aksine olarak- Erenköy taraflarında, başını örter örtmez çıkabileceği kümesli bir bahçe içinde bir küçük eve yerleşmek istiyordu. Sessiz ve kibar dostlar gibi hatırladığı yüksek ağaçların sükûn ve huzuruna ihtiyaç duyuyor ve o da, vaktiyle, elinin altında, Çamlıca köşkünün bakımsız bahçesinde böyle güzel ağaçlara sahip olduğunu hatırına getirmiyor ve bu güzel ağaçların kendisini mesut edememiş olduğuna dikkat etmiyordu. O da İstanbul’daki bu küçük evi kiraya verir vermez, alacağı para ile, böyle bir evin tesellisine kavuşabileceğini hayal edip duruyordu. Evinde odasına kapandığı ve tanıdıklarının ne diye hiç sokağa çıkmadan geçirdiğini anlamadıkları bu uzun günleri o bu yüksek ağaçların himayesi ve gölgesi altında geçiriyordu. Onların yaydıkları mis gibi kokular ruha bir ilâçtır. Yerlere serdikleri gölgeden dantelâlar gönülleri oyalar. İşte bunun içindir ki halam gezmeye bile gitmiyordu. Fakat bu küçük ev kiraya verilemiyor ve o bahçeli ev bulunamıyor ve zamanlar da geçiyordu.” (s. 205-206)

Halanın hayalini kurduğu ev, çevresi itibarıyla Çamlıca’daki köşke benzer. Anlatıcı da bu benzerliği vurgular. Ancak hala, Çamlıca’daki köşkte mutsuzluk yaşamıştır. Hayalini kurduğu evde ise mutluluğa ulaşmayı arzu etmektedir. Yani ev, bu romanda mutluluk kaynağı olarak gösterilmiştir. Evin mutluluk kaynağı olması için içindekiler çok önemlidir. Halayı mutsuz eden, Çamlıca’daki köşk değil; köşkteki deli eniştedir. Halayı Gedikpaşa’daki evinde mutsuz edense çevredeki insanların bakışlarıdır. Dolayısıyla hala mekândan değil, mekândaki insanlardan etkilenmektedir. Mekânın insanla bir değer kazandığını düşünmektedir. Deli enişte ile halanın Çamlıca köşkünün dışında başka bir “ev” hayali kurmaları, yeni kurulacak olan sistemle ilgili düşüncelerini de yansıtır. Yani Osmanlı toplumunun mütedeyyin kesimi, Osmanlı’dan sonra kurulacak olan sistemle ilgili bazı

beklentilere sahiptir. Ancak onların bu beklentileri gerçekleşmeyecek, ortaya onların tasavvurundan çok farklı bir yapı çıkacaktır.²¹⁹

Deli eniştenin bu durumdan çıkış için bazı fikirleri de yok değildir. Bunun için iyileşmesi gerekmektedir. Deli enişte iyileşirse yeni bir eve taşınacaktır. Deli enişte bu isteği güçlü bir şekilde dile getirir.

“Ah, bir İstanbul’a kapağı atabilsem! İstanbul hayatını, hele ramazanlarını öyle bir arıyorum ki! Ramazan oldu mu, ikindi üstü Beyazıt sergisinde gezersin! Gider, fırından yeni çıkmış İstanbul’un sıcacık, yumuşacık has pidelerini alırsın! İftardan sonra, tâ sahura kadar, Şahzadebaşı, Direklerarası bir kalabalık olur ki iğne atsan yere düşmez! Hangi camiye gidersen mahaşerallah! [Filhakika o Mütareke senelerinde, millî haklarından mahrum edilen ruhlar büyük bir vecdle dine dönüyorlar ve camileri her zamankinden ziyade dolduruyorlardı.] Tiyatrolar da hınca hınç dolu! Yarabbi! Nurunebevî hürmetine sen bana bu köşkün parasını afiyetle yemeği nasibet! İstedğim gibi bir küçük ev bulsam da şu âhir vaktimde oraya çekilsem, orada biraz rahata kavuşsam, vücudumu dinlendirsem!” (s. 204)

Deli eniştenin “kapağı İstanbul’a atma” hayalini gerçekleştirmeye ömrü vefa etmeyecektir.²²⁰ Deli enişte hiçbir hayalini gerçekleştirememiştir. Ne köşkte mutlu bir hayat sürmüş ne de köşkü satıp hayatında yeni bir sayfa açabilmiştir. Deli enişte

²¹⁹ Deli enişte ile halanın ayrılması dolayısıyla da köşkün mululukların yaşandığı veya yaşanacağı bir mekân olmaktan çıkması farklı şekillerde yorumlanabilir. Deli enişte ile halanın boşanması, Osmanlı toplumundaki bağların çözülmesini temsil eder. Bu durumda Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılması kaçınılmazdır. Yani köşk hep harap kalacaktır, sonra da yok olacaktır. Hala ile deli eniştenin bir daha bir araya gelmesi mümkün olmayacaktır. Araya giren büyükler de bunu başaramayacaklardır. Romanda da başaramamışlardır. Osmanlı’yı temsil eden köşk yok olursa deli enişte ile hala, hayatlarına bir şekilde devam etmek zorundadır. Bu durumda ise ikisi de yaşamak istedikleri bir ev hayali kuracaklardır. Bu ev hayali ise Osmanlı’dan sonra gelecek düzene işarettir. Yani halayla deli enişte kendi kafalarına göre hatta biraz da Çamlıca’daki köşkün çevresine benzer bir ortamda yer alan evler hayal etmektedirler. Tamam, Çamlıca’daki köşkle temsil edilen Osmanlı yıkılmaktadır. Peki, yerine gelecek olan sistem nasıl olacaktır? Deli enişte ile hala “ev” ile temsil edilen bu sistemin eskiyi tümden reddetmemesini, onun güzel yanlarını almasını, zenginliklerinden yararlanmasını istemektedir. Ama bu bir hayaldir ve onların bu hayali de gerçekleşmeyecektir. Çünkü ikisi de ölecektir. Yani Osmanlı’yı ayakta tutan değerler bir bir yıkılacak, bu değerler sonraya taşınamayacaktır. Evet, insanlar köşklere, konaklardan, yalılardan evlere taşınacaklar ancak bu evler hala ile deli eniştenin hayalindeki evler olmayacaktır. Yeni “ev”ler geçmişe ait bütün değerlerden soyutlanacaktır. Anlatıcının babasının oturduğu Pangaltı’daki evler gibi olacaktır. Hala ile deli eniştenin hayalindeki evler onlarla birlikte toprak olacaktır. Yeni düzeni ise Pangaltı’daki evler temsil edecektir. Yani bir medeniyeti ayakta tutan eski kültürü tamamıyla terk edilecek, yeni bir kültür üzerinden farklı bir medeniyet inşasına başlanacaktır. Handan İnci Elçi’ye göre de Hisar, özellikle Cumhuriyet’ten sonra eski kültürün reddedilişiyle başlayan büyük kopuşu kabullenememiştir. Sadece bu kaybı değil, onun yerine geçen yeni hayat şekillerini de kabullenememiştir. (bkz. İnci Elçi 2003a:714) Türkler Doğu medeniyetinden Batı medeniyetine geçerken bunun en somut göstergesi; eski şehirden Beyoğlu’na, konaktan da (evden de) apartmana taşınma olmuştur. (İnci Elçi 2003b:28)

²²⁰ Burada Abdülhak Şinasi Hisar ile deli enişte arasında bir özdeşlik söz konusudur. Çamlıca, mütedeyyin insanların oturduğu bir yerdir. Her ne kadar burada seçkin kişilere ait köşkler varsa da çevrede toplumun alt tabakasına ait insanlar da oturmaktadır. Hisar’ın romanlarında pek sözünü etmediği Rumelihisarı da benzer niteliklere sahiptir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu’na göre Abdülhak Şinasi Hisar’ın oturduğu yalı, *Fahim Bey ve Biz* romanında anlatılan Çamlıcada’ki köşk [Aynı köşk, *Çamlıca’daki Eniştemiz*’in ana mekânıdır.], gibi harap hâldedir. Hisar, arkadaşı Yakup Kadri’ye “Hiç rahat değiliz bu yalıda... Annem Nişantaşı’nda bir eve taşınmak istiyor, ben de bu fikirdeyim.” demiştir. Yakup Kadri’ye göre, Abdülhak Şinasi Hisar, yalnız oturduğu yalıyı değil, bu yalının bulunduğu Rumelihisarı’nı da sevmez. Çünkü burayı “âdi bir mahalle” olarak görür. O dönemde İstanbul’un kibar semti Şişli ve Nişantaşı olmuştur. Hisar da buralarda oturmak ister. (Karaosmanoğlu 1969:310) Biyografisi incelendiğinde Hisar’ın bu isteğinin yerine geldiği anlaşılmaktadır. Zira yalı yanmış, onlar da ailecek Nişantaşı’na taşınmışlardır. (Türinay 1993:67, Uysal 1961:34)

satamadığı bu köşkte mutsuzluk içinde can verecektir. Deli enişteden kısa bir süre sonra da hala ölecektir. Anlatıcı deli eniştenin ölüm döşeğindeki hâlini mekândan hareketle şöyle anlatır:

“Yine böyle ziyaretine gittiğim bir gün, Çamlıca’daki eniştemiz, yatağında güya bütün hayatının zehirlerini eritmeye çalışarak ve âtiye yine bütün imanını saklayarak, hasta yatıyordu. Kendisini büsbütün yalnız bularak, şimdi, kızını imdadına çağırmişti. Yattığı yorganlar, battaniyeler, örtüler, şallar, yastıklarla dolu hantal karyolasına; kurt yenikleriyle kirlenmiş kırmızı ceviz dolabına; ölünce etrafındakilerden kimsenin okuyamayacağı büyük kıtali, kaim kaplı, ağır başlı kitaplarına; odanın bir köşesine konmuş, bir çocuk yazıhanesine benzeyen, küçücük, daracık iki çekmeli yazı masasına bakıyordum. Bu eski valinin, bu para canlı olduğu söylenen adamın odasındaki servetin manzarası işte bu görgüsüz, saffetli, iptidâî şeylerden ibaretti!” (s. 202)

Romanda Çamlıca’daki köşk, deli enişteyle halanın hayatıyla paralel olarak sunulmuştur. Çamlıca’daki köşkün sunumu bitince deli enişteyle halanın hayatı da bitmiştir. Sonuçta, deli eniştenin değişen ruh hâli, mekânı algılama şeklini de değiştirmiştir.

Aynı durum anlatıcı için de geçerlidir. Anlatıcı önce deli enişte ve halanın saadet arayışı ile köşk arasında ilgi kurmuştur.

“Bir kere, ikisi de, insanlar arasında o kadar yayılmış olan, o, yaşadığımız yerin ve zamanın saadetinden istifade edememek aczi içindeydiler. Çoğumuz böyle bir türlü hayata alışmamak ve onunla anlaşmamak yüzünden rahatı daima bulduğumuz yerden başka bir yerde ve yaşadığımız zamandan başka bir zamanda bulacağımızı hayal ederiz. Saadet bize hiçbir zaman elimizde gözükmez. (...)” (s. 201)

Anlatıcı, mutluluğu hep gelecekte arayan ancak ayrılmaları sonucunda bu hayallerine ulaşamayan deli enişteyle halanın bu durumu karşısında büyük bir hüznü duyar. Burada bir öz eleştiri de yapılmaktadır. “Mutluluk için dünyaya açıldık, mutluluğumuz için gereken şeyler derleyip topladık, döndük ancak mutluluğumuzu yaşayacağımız bir vatanımız kalmamış.” denmektedir. “Dışarı”da dolaşılırken “içeri”nin ihmal edildiği anlatılmaktadır. Bu ihmaller görünürde eşlerin ayrılmasına, arka planda ise bir medeniyetin yıkılmasına yol açmıştır. Bu ayrılık ve yıkılış anlatıcıyı derinden etkilemiştir. Yani deli enişteyle halanın ölümü anlatıcının mekâna bakışında da kırılmaya yol açmıştır. Anlatıcı, hala ile enişte öldükten sonra aynı mekânı çok değişik şekilde anlatmıştır. Onların sağlığında cennet olarak gördüğü

Çamlıca'yı artık eskisi kadar şiirsel bulmamaktadır. (s. 219) Yani köşk onun için artık, bir mutluluk kaynağı değildir.²²¹

“Evvelce, çocukluğumun ve ilkgençliğimin cennetindeyken, Çamlıca'da, bu alacakaranlık saatlerde, insana göklerin sunduğu bir hayat hülâsasını içmiş gibi olur, ruhumun yükselişlere doğru kanatlarını denediğini duyardım. Fakat, şimdi, o istekler, o ışıklardan ruhumda bir şey kalmadığını görüyordum. Gelen geceyle birlikte bütün duygularım da yavaş yavaş sönüyor gibiydi. O ilâhî vasıflarını unuttuğumuz ümitlerin hepsi de nafîle miydi, o eski Çamlıca akşamları hani nerde? diyordum; o, birer saadet gibi küşayışli²²² akşamlar, o kadınların iyi kalpli bakışları, o muhabbetli ömürlerin hazları, o birbirimizi sükût içinde duyularımız, ruhlarımızın o manevî manzaraları anlayışları hani nerde, hani ne oldu? Çamlıkta bir akşam için toplandıktan sonra dağılmış kokular gibi onlar da şimdi yerlerini başka büyülere bırakarak hepsi de havalandı, dağıldı mı? O gönüller de, onların emmeleri de çiçeklerin kokuları ve kuşların sesleri gibi uçtu mu? Hepsi de böyle geçecek miydi? Biraz olsun kalmaya lâıyk ve müstahak değiller miydi? Onlar, benim sandığım gibi, ciddî değil miydiler? Ben onlarda ezeli bir derinlik sezerken aldanmış mıydım? Bir Cennet manzarası gibi ince, nazlı, güzel, şefkatli havalar, kokular, renkler ve hislerle dolan ve ruhuma işleyen bu saatleri hâlâ duyarak bunların muhakkak bir hikmeti olacaktır demek istiyorum. Onları ruhumuza bu kadar derin nakşeden bu hikmet bize onlarla fâniliğimizin dışındaki bir ebediyetten bir pay vermiyor muydu? Yoksa, bu ruhu esasından söndürecek olduktan sonra, bütün bu ihtişamları ona muvakkat bir zaman için sunmak sanki neye yarardı?” (s. 219)

Oysa mekân aynıdır. Mekân değişmemiştir ancak mekânda yaşayanlar değişmiştir. Yani deli enişteyle hala ölmüştür. Onların akrabası olan anlatıcı da bu durumdan etkilenmiştir. Başka bir açıdan değerlendirilecek olursa “cennet” kaybedilmiştir. O cenneti ayakta tutan kişiler göçüp gitmiştir. Hisar'ın burada “kaybedilmiş cennet”e olan özlemi açıkça hissedilmektedir. Ancak Hisar'ın aradığı güzellikler değişmiş, yeni bir medeniyet inşa edilmiştir. Hisar, bu medeniyet algısını kendisine yabancı bulmaktadır. Geçmişin güzel günlerine sığınmaktadır. Ancak ortada sığılacak bir cennet de kalmamıştır. Anlatıcı, aynı noktadan aynı semtlere bakarken bu sefer farklı şeyler görecektir.

²²¹ Abdülhak Şinasi Hisar, köşkün artık mutluluk kaynağı olamayışını, köşkte yaşayanların bu dünyadan ayrılmasıyla açıklamaktadır. Romanlarında hatıralarından beslenen Hisar, böylece bir devrin sona erişine üzülmemektedir aslında. “Hisarın hatıraları ölen bir sevgilinin ardından tutulan yas gibi, ev, şehir ve insanın birbirini besleyerek geliştiği eski İstanbul kültürünün yok oluşuna bir ağıttır. Modern zamanlar bu bütünü darmadağın etmiştir. Hisar, bu büyük kopuş ve yıkılıştan duyduğu acıyı etrafına da yansıtır” (İnci Elçi 2003b:43). “Denilebilir ki konak yapısı, yaşayış tarzı, gelenekleri ve terbiyesiyle kendine has bir insan tipi de yaratmıştır. Bu insanlarla konakları arasında âdeta organik bir bağ gelişir. Konağın devrini kapaması onların da ölümü demektir” (s. 47). Türk romanında konak insanının en canlı ve ve trajik örnekleri arasında *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de geçen Hacı Vamık Bey de yer alır. (s. 47)

²²² Küşayış: Açıklık, ferah

“Şimdi, aynı noktadan aynı semtlere bakıp o yeryüzüne inmiş gördüğüm eski yıldızlar yerine yanan lâmbaları, hakikatte oldukları gibi, yani bütün mânalarından boşalmış ve cam gözler gibi kalmış birtakım havagazı ve elektrik ışıklarından ibaret olarak görüyor ve insan elinin yaktığı, söndürdüğü bu kandilleri bir sürü maneviyatsız aydınlıkların boş ve yabancı kargaşalığı gibi bularak âdeta şaşırıyordum. Bendeki değişiklik neticesi olarak, güya kendim de ruhumda sönmüş meşaleler taşıyormuşum gibi, eski duygularımın bildiği yeryüzünü karşımdaki haliyle kıyas ederek ‘Vaktiyle göklerden yere inen ve bize gönül duygularını söyleyen o manevî ışıklı yıldızlar nerde? Yeryüzü hep kalp ışıklarla donanmış!’ diyen bir eleme kapılıyordum.” (s. 219-220)

Anlatıcıya göre yıldızlar “havagazı veya elektrikle” yanan ışıklara dönmüştür. Kandillerde “maneviyat” kalmamıştır. Bu durumda anlatıcı, yeni medeniyeti “ruhsuz” olarak görmektedir. O, ruhu olan ve belli bir manevi kökten beslenen eski değerleri, o değerlerin sistemleşmiş şekli olan Doğu medeniyetini aramaktadır. O medeniyet ortadan kalkmıştır. Yerine “madde”yi öne çıkaran, “insan eli”yle şekillenen “ruhsuz” yapı inşa edilmiştir. Ancak kurulan bu yeni medeniyet, Hisar’ı tatmin etmemektedir.

“Dahası, yerde geçen bu hâdise, sanki bir naziresi yapılmış gibi, gökte de tekerrür ediyordu. 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 olurdu. Zira bütün o birleşik yıldız salkımları ve bütün o teker teker parıldayanları bence hep manevî birer hüviyet demektir. Onları seyrederken, kendi kendime, sonra, zamanı ve sırası gelince, bir gün elbette mânalarına ererim diye düşünürdüm. Fakat yazık ki bunları bir türlü sökerek şimdi, bizim talihlerimize yabancı kaldıklarını anlıyorum. Böylece manevî mânalarından boşalmış yıldızların göklerde parıldattıkları kendi başına kurulmuş nizamın bizim mukadderatımızla hiçbir alakası olmadığını düşünmek tarif edemeyeceğim kadar rikkatime dokunuyor. Zira bu düşünce, bize göre, onların da ciddî olmadıklarını görmeye müsavi oluyordu.” (s. 220)

Anlatıcıya göre, yıldızlar yerinde durmakta ancak ruhları çıkıp gittiği için eski güzelliğini koruyamamaktadır. Ruh çıkıp giderse ortada ceset kalır. Hisar, yeni medeniyeti “ruhsuz bir ceset” olarak görmektedir. Oysa yaşayan bir medeniyet ruhsuz olamaz. Bu durumda Hisar’ın sözünü ettiği şey, farklı bir ruhtur. Yani Hisar’ın özlemine duyduğu ruh yerine, Hisar’ın sevmediği bir ruh ortaya çıkmıştır. Bu ruha bürünen yıldızlar, şekil olarak eskisi gibi olsa da manaları bakımından eskisinden oldukça farklıdır. Ve bu farklılığı Hisar yarırgamakta, kendine yabancı bulmaktadır. Zira mekân, insanla güzelleşir. Hisar’ın güzel bulunduğu mekân bu

insanlarla birlikte çekip gitmiştir. Görüntü itibarıyla aynı kalan mekân, öz itibarıyla Hisar'ın sevdiği mekân değildir artık.

Bu durumda, romanda hem anlatıcı hem de deli enişte açısından Çamlıca'nın ve köşkün sunumunda iki farklı bakış açısının kullanıldığı söylenebilir. Anlatıcının mekâna bakışındaki kırılma noktası, deli enişteyle halanın ölümleridir. Anlatıcı, Çamlıca ve köşkü, deli enişte ile hala henüz hayattayken canlı; onlar öldükten sonraysa sönük şekilde yansıtmıştır. Mekânla kişilerin kaderini paralel şekilde anlatmıştır. Mekân, deli enişte ile halanın saadet dönemlerinde çekici ve etkileyici; deli enişteyle halanın ayrıldığı zaman ise donuk sunulmuştur. Bu sunumlar arasında tezatlıklar söz konusudur. Deli eniştenin mekâna bakışındaki kırılma noktası ise eşiyile ayrılmasıdır. Deli eniştenin halayla birlikte olduğu zamanlarda mekâna bakışı coşkulu ve şiirseldir. Haladan ayrıldıktan sonra ise mekân onda eski, güzel çağrışımları yapmaz. Hatta o, Çamlıca'dan da köşk'ten de soğur. Köşkü elden çıkarmaya çalışır. İstanbul tarafında yeni bir eve yerleşme hayali kurar. Ancak bu hayaline ulaşamaz. Öyleyse hem anlatıcı hem deli enişte, ruh dünyalarındaki değişimi mekâna yansıtmıştır. Bu da bize ekspresyonizm akımını hatırlatmaktadır.

Bu romandaki mekânlar, *Fahim Bey ve Biz*'e göre daha belirgindir. Eserin daha çok, deli eniştenin yaşadığı "Çamlıca" ve orada bulunan "köşk" üzerine kurulduğu görülmektedir. Bu köşk, romanda oldukça işlevsel bir role sahiptir. Hacı Vamık Bey ile eşinin hayatı, köşkle özdeşleştirilmiştir. Köşk, cemaat kültürünü yansıtan bir mekân olarak çevresiyle birlikte sunulmuştur. Yazar bu bütünselliği sağlamak için Çamlıca'yı çok ayrıntılı şekilde betimler. Cemaat kültürünün temel öğelerini anlatır. Âdetlere, geleneklere değinir. Köşkü doğayla bir bütün olarak sunarken Çamlıca'nın gündüzlerine, gecelerine, değişik mevsimlerdeki görüntülerine odaklanır. Böylece insanla doğanın uyumunu da yansıtır. Bunu daha da belirginleştirmek için Beyoğlu gibi Batılılaşmanın en uç düzeyde yaşandığı mekânları gündeme getirir. Zıtlıklardan hareketle Hacı Vamık Bey'in tezatlarını yansıttığı gibi, Doğu kültürüyle Batı kültürünü karşılaştırma imkânını elde eder. Doğayla insanın uyumunu kıran, mekânın bütünselliğini parçalayan anlayışı reddeder. Tercihini Doğu medeniyetinin ürünü olan cemaat kültüründen yana yapar. Roman kişilerini Doğu kültürünü yansıtan bütünsel mekânların aslî bir unsuru olarak sunar. Mekândan hareketle Doğu kültürünü temsil eden Osmanlı medeniyetine ve o medeniyeti en güzel şekilde yansıtan İstanbul'un eski güzelliklerine olan özlemini de dile getirir.

Çamlıca'daki köşkünü tamir ettirme ve orada mutlu bir hayat sürme arzusu romanın bütününe hâkimdir. Yani anlatıcı, mekânı insanla doğrudan ilişkilendirmiştir. Kişinin mutluluğu ile mekânın onarılması arasında paralellik kurmuştur. Hacı Vamık Bey Arabistan coğrafyasında yıllarca, bu köşkte yaşayacağı mutlu günlerin hayaliyle görev yapmıştır. Yeni bir göreve atanmayıp İstanbul'da kalmaya başladığında artık köşkte sürülecek mutlu hayatın vakti gelmiştir. Ama bu sefer de eşiyile ayrılmışlardır. Köşk onarılamamış, hayal edilen mutlu hayata ulaşamamıştır. Bu bağlamda köşkü tamir ettirme hayali ile köşkte yaşanacak mutlu günlerin özlemi iç içe girmiş, paralel bir seyir izlemiştir. Böylece köşk, bir mekân olmanın ötesinde bir sembole dönüşmüş hatta bir roman kişisi konumuna yükselmiştir.

Romanda köşk, Hacı Vamık Bey'in kişiliğini ve dönemin hayat tarzını yansıtmaya işleviyle de kullanılmıştır.²²³ Anlatıcı, romanın başkişisinin Doğu kültürünü yansıtan hayat tarzını köşkteki eşyalardan ve bu eşyaların düzenlenme biçiminden hareketle sunmuştur. Bu bağlamda köşkteki alaturka eşyalar doğal ve bütünsel bir görünüm sergiler. Batılı hayat tarzının etkisiyle köşke kadar sızan eşyalar bu bütünsellik içinde sırtır. Anlatıcı bu tezattan hareketle Batı kültürünün o dönemdeki etkisini gösterir. Ayrıca, Osmanlı toplumunda egemen olan alaturka ve alafranga hayat tarzlarına ayna tutar, aralarındaki farkları gündeme getirir.

Yazar romanda köşkü, Osmanlı'yı temsil eden bir sembol olarak da kullanarak devletin yıkılış süreciyle köşkün kaderini paralel şekilde sunar.

Abdülhak Şinasi Hisar'ın bu romanının en belirgin özelliklerinden biri de sonu gelmez mekân sunumlarıdır. Birbirine çok benzeyen bazen de aynı şeyler tekrar ediliyormuş izlenimi veren bu sunumlar öyle bir noktaya ulaşır ki okuru bunaltır.²²⁴

²²³ Romanda deli enişte mekândan hareketle değişik özellikleriyle, zaaflarıyla, tezatlarıyla sunulan bir kişidir. Bu kişinin iç dünyası ve fiziksel özellikleri de romanda ayrıntılı şekilde hatta bitmek bilmeyen tasvirlerle yansıtılmıştır. Hacı Vamık Bey ölçsüz, hayalci, gösterişe düşkün, yüzeysel, samimiyetsiz, hazcı, tenperver, çapkın, delişmen bir kişi olarak çizilmiştir. Bütün bu nitelikleriyle deli enişte, "tip" özelliği gösterir. Bu, alafranga züppe tiplerin Doğulu versiyonu olan bir tiptir. Yani o, alaturka züppe tiptir. Karaosmanoğlu, deli eniştenin Osmanlı devrinin memur tipini tam olarak yansıtan bir kişi olduğunu söyler. (bkz. Hisar 2009b: 255-256)

²²⁴ Necmettin Türinay, *Abdülhak Şinasi Hisar* adlı çalışmasında *Çamlıca'daki Eniştemiz*'den hareketle bu gerçeği dile getirir ve "(...) mekân, ruhî ve fizikî olarak eniştenin tasvirleri o kadar uzun tutulur ki, neredeyse bıkkınlık verecek noktalara ulaşılır." der. Türinay, bu durumu kullanılan teknikle açıklar. (Türinay 1993:245) Ancak Ahmet Oktay, bu konuda Türinay gibi düşünmez. Oktay, Hisar'ın bütün romanlarında görülen bu özelliği *Fahim Bey ve Biz*'den hareketle eleştirir: "Özgürlük ve bilincin bulunmadığı yerde olay da olmaz: ne romansal, ne de gerçek. Çözümünecek sorun da yoktur kitapta (*Fahim Bey ve Biz*), acı çeken ya da acı veren aşk yoktur, ya da ölecek bir beden. Taşlaşmış edimsizliğin üzerine bir denizanası gibi uzanmış tek şey vardır: Hisar'ın geveze bilinci. Büyük bir gönül rahatlığıyla kullanıyorum geveze sözcüğünü. Bitmez tükenmez betimlemeler yapan

3.3. ALİ NİZAMİ BEY'İN ALAFRANGALIĞI VE ŞEYHLİĞİ

Abdülhak Şinasi Hisar'ın üçüncü ve son romanı olan *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* 1952'de yayımlanmıştır. Yazarın diğer romanları gibi bu romanı da eserin başkişisinin adını almıştır. Hem uygulanan teknik hem de ele alınan kişi bakımlarından yazarın ilk iki romanının birleşimi gibi olan bu eser, hacim bakımından yazarın romanlarının en küçüğüdür. Eser, *Varlık* dergisinde önce hikâye olarak tefrika edilmiştir.

İki bölümden oluşan bu eser, değişik zamanlarda yapılan kimi eklemelerle hacmi genişletilip roman olarak basılmıştır.²²⁵ (Türinay 1993:260)

Romanın baskıları:

1. baskı: Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1952
2. ve 3. baskılar: Varlık Yayınları (?)
4. baskı: Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1979
5. baskı: Can Yayınları, İstanbul, 1994
- YKY'de 1. baskı: İstanbul, Kasım 2005
2. baskı: İstanbul, Şubat 2011²²⁶

3.3.1. Romanın Konusu

Ali Nizami Bey, Büyükkada'daki Nizam Caddesi'nde yer alan köşkünde yaşar. İstanbul'un seçkin kişilerinin yaşadığı bu çevrede alafranga bir hayat sürer.

Hisar, aforizmalar da sıkıştırır ara yerlere, ama insani ya da gayri insani olanı somutlayamaz hiçbir kez." (Oktay 1966:13) Oktay'ın *Fahim Bey ve Biz*, Türinay'ın *Çamlıca'daki Eniştemiz* ile ilgili bu tespitleri Abdülhak Şinasi Hisar'ın üslubundan dolayı *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* için de geçerlidir.

²²⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, Kenan Harun tarafından yapılan ve 1952'de *Yirminci Asır* dergisinde yayımlanan bir röportajında *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* adlı romanının 1936'da *Varlık* dergisinde *Bir Geçmiş zaman Hikâyesi* adıyla yayımlandığını söyler. Bu metni 1950'de bazı eklemeler yaparak yeniden yazdığını ve *Ulus* gazetesinde tefrika ettiğini belirtir. Ancak tatmin olmadığını, 1952'de de bazı eklemeler yaparak kitabı sürekli geliştirdiğini açıklar. Hisar, bu romanın son hâlinin 16 yıllık bir çalışmanın ürünü olduğundan söz eder. (bkz. Hisar 2009a:124-125)

²²⁶ Bu tezde Yapı Kredi Yayınları'nın 2. baskısı (İstanbul, Şubat 2011) esas alınmıştır.

Ali Nizami Bey, savurganlık derecesinde eli açık biridir. Çevresindeki kişilere hediye vermekten zevk alır. Hesapsız kitapsız yaşar. Cebinde ne kadar parası olduğunu bile bilmez. Hizmetçisi Mari yıllarca onun cebinden para çaldığı hâlde bunu bile fark etmez. Uykusu hafif olduğu için bir gece Mari'yi odasında görür. Durumu anlar ve onu kovar.

Ali Nizami Bey, ölümden çok korkar. Ada vapuru Karacaahmet Mezarlığı'nın hizasından geçerken bakışlarını ölümü hatırlatan bu mekândan kaçıtır.

Ali Nizami Bey, köşkünde canlı ve eğlenceli bir hayat sürer. Çevredeki ve haremdeki kadınlar onun bu hayatını eleştirirler. Ancak eleştirirken bile ona içten içe sempati duyarlar. Onu en çok sevenlerden biri de annesi Hatçanımeferdi'dir. Ali Nizami Bey de annesini çok sever, onun bir dediğini iki etmez. Ancak anlatıcı, durumun pek de öyle olmadığını söyler.

Hatçanımeferdi; cahil, derinliği olmayan bir kadındır. Çevresindeki hanımlar onu İstanbul inceliğini edinememiş taşralı biri olarak görürler. Çevredeki çocuklar ise onu çok severler. Çünkü Hatçanımeferdi'nin çocukların hoşuna giden özellikleri vardır. Yeşil rengi mübarek kabul etmesi nedeniyle o, yeşil çimenlere ve halılara basmaz. Yeşil bir alan denk gelince eteklerini toplayıp bu mekânları hoplaya zıplaya geçer. Çocuklar ona bu davranışı tekrarlatmak için bahane ararlar.

Ali Nizami Bey'in pek çok merakı vardır. O, kumar meraklısıdır. Evini kumarhaneye dönüştürmüştür. İstanbul'un kerli ferli kişileri akşamları onun evinde düzenlenen kumar partilerine katılırlar. Ali Nizami Bey bu partilerde yüklü miktarda para kaybeder.

Ali Nizami Bey resim meraklısıdır. Babasıyla ta uzak yerlerden büyük yağlıboya tablolar getirirler. Bu tabloları köşkün ikinci katında bulunan misafir odasında sergilerler. Bu odada yeşil bir halı vardır. Çocuklar, Hatçanımeferdi'nin bu odadaki yeşil halıya basmamak için yapacağı zıplama hareketlerini görüp eğlenmek için sık sık resimleri görmek isterler. Hatçanımeferdi çocukların bu isteğini her defasında yerine getirir ve çocuklar da tekrarlanan bu zıplama hareketine çok gülerler.

Ali Nizami Bey çiçek meraklısıdır. O, köşkün bahçesinde her mevsiminin en nadide çiçeklerini yetiştirir. Yakasına değişik çiçekler takar. Kimi hanımlara ise nadide çiçeklerini hediye eder. Çiçekleri için yabancı bir bahçıvan tutmuştur.

Ali Nizami Bey, kuş meraklısıdır. Köşkün bahçesinde özellikle tavuş kuşu besler. Tavuş kuşları ile onun kişiliği arasında bir benzerlik vardır. Ali Nizami Bey'in tavuş kuşu merakına lalası Hüseyin Ağa sinir olur. Cahil, emekli, yaşlı, inatçı bir adam olan Lala, Ali Nizami Bey'in hiçbir davranışını beğenmez.

Ali Nizami Bey, balık avlama meraklısıdır. Bu konuda çok da şanslıdır. Normal zamanda balıkçılar istedikleri kadar balık tutamazken Ali Nizami Bey adına denize ağ attıklarında avları çok bereketli geçer. Ali Nizami Bey, balıkların parasını peşin olarak öder. Bir kısmını alır, bir kısmını da balıkçılara hediye eder.

Ali Nizami Bey, alafanga müzik meraklısıdır. Köşkünde dönemin meşhur sanatçılarına konserler verir. Bunlar arasında Profesör Lange'nin orkestrası ile Profesör Hegyei de vardır. O, konser sırasında yanlış çalındığını düşündüğü notaları orkestralara hartalmaktan zevk alır. Konser gecelerinde onun köşkünün etrafı insanlarla dolar. Köşkteki seçkin misafirlerin dışında, sokaktaki insanlar da bu konserleri dinlerler.

Ali Nizami Bey at, araba ve koşum meraklısıdır. Onun iki küçük midilli tarafından çekilen sarı arabasını Ada'da bilmeyen yoktur. Bu arabayı kimi zaman da Hatçanımefendi kullanır. Hatçanımefendi bu arabaya kurulup Ada gezisine çıkarken yanına çocukları alır.

Ali Nizami Bey, kadın ve macera meraklısıdır. Çamlıca tepesinde bir kadınla düşüp kalktığı söylenir. İçerenköy, Merdivenköy ve Kozyatağı'na çapkınlık yapmak için gider. Bir ara Avusturya şehirlerinden birinde konsolosluk yapmıştır. Buradaki meşhur kadınlardan biriyle aşk yaşamıştır. Paris'te de bulunmuştur. Ya Paris'teyken ya da İstanbul'dayken iki Fransız aktrisle aşk yaşamıştır. Bu Fransız aktrisler Sarah Bernhardt ile Jane Hadig'dir. Ancak Ali Nizami Bey asıl romantik macerasını komşu yalıdaki evli bir kadınla yaşar. Bu kadınla görüşebilmek için kendisine sadık iki kayıkçısıyla denize açılır. Sandalda soyunur. Yüzerek yalıya gider. Kadının kalfası onu gizlice yalıya alır. Kadınla görüşükten sonra aynı sıkıntıları yaşayarak geri döner. Ali Nizami Bey bu aşk macerasında kadının kocasına yakalanmaktan ve

olayın Sultan İkinci Abdülhamit'in kulağına gitmesinden çok endişe eder. O kadar dikkatli olmasına rağmen olay duyulur. Hatta Ali Nizami Bey'in eşinin kulağına gider. Eşi ile söz konusu kadın arasında bir rekabet yaşanır. Sonunda eşi, iki çocuğunu da bırakarak Ali Nizami Bey'i terk eder.

Ali Nizami Bey, övünme meraklısıdır. Eski hocasına ev alma vaadinde bulunur. Ancak aslında öyle bir niyeti yoktur. Adam yıllarca ev sahibi olma hayaliyle yaşar. Ancak Ali Nizami Bey'in bir gün başka bir kişiye aynı vaatte bulunduğunu görünce zavallı adam gerçekleri anlar.

Ali Nizami Bey, giyim kuşam meraklısıdır. Hep lüks mağazalardan kaliteli ve markalı kıyafetler giyer. Baston ve ayakkabı düşkünüdür. Çeşit çeşit, çok değerli bastonları vardır. Bu bastonları bazen sinirlendiği kişilerin sırtında kırar. Kırk çiftten fazla da ayakkabısı vardır.

Ali Nizami Bey, dışa açık, girişken bir yapıya sahip olmasına rağmen doğru dürüst selam vermesini bilmez. İnsanlar onun bu özelliğini fark edince şaşırır.

Ali Nizami Bey'in bu alafranga hayatına sadece lalası Hüseyin Ağa karşı çıkar. Hüseyin Ağa'ya göre Ali Nizami Bey'in yaptıkları israftır. İsraf da haramdır. Hatta Hüseyin Ağaya göre Ali Nizami Bey delidir.

Ali Nizami Bey, alafranga bir hayat sürerken babası ölür. Ali Nizami Bey'in har vurup harman savurduğu servet aslında annesine ve babasına aittir. Sanılanın aksine ortada büyük bir servet de yoktur. Ancak Ali Nizami Bey'in uzakta yaşayan başka bir kardeşi daha vardır. Miras iki kardeş arasında pay edilir. Ali Nizami Bey kendisine kalan kısmı kısa sürede tüketir. Ancak Ali Nizami Bey'in kimsenin bilmediği borçları da vardır. Faizle alınan bu borçlar oldukça yüksektir. Bu borçları ödemek için elde avuçta ne varsa haraç mezat satılır. Bu sıkıntılar içinde Ali Nizami Bey'in annesi de ölür. Ali Nizami Bey sahip olduğu her şeyi kaybeder. Ortada bir hiç olarak kalır. Ali Nizami Bey yaşadığı bu sıkıntılardan dolayı apopleksi/paralizi/sara denen bir hastalığa yakalanır.

Ali Nizami Bey, hayatını sürdürebilmek için eski dost ve akrabalarına sığınır. Her gece farklı kişilerin evlerinde kalır. Bu evlere gidip gelebilmek için para lazımdır. Bu parayı bulabilmek için, kaldığı yerlerden ufak tefek ev eşyaları yürütmeye başlar. İlk başlarda hizmetçilerden şüphelenen bu evlerin sahipleri kısa

süre sonra gerçeği anlarlar. Sonra hepsi teker teker Ali Nizami Bey'e kapılarını kapatırlar. Ali Nizami Bey iyiden iyiye sıkıntıya girer. Hastalığı nedeniyle de akıl sağlığını yitirmeye başlar.

Bütün ümitlerinin tükendiği anda gördüğü bir rüya Ali Nizami Bey'in imdadına yetişir. Akli dengesi yerinde olmayan Ali Nizami Bey rüyasında annesini görür. Annesi ondan şeyh olmasını ister. O da bu isteği vasiyet olarak algılar. Çamlıca'da Karacaahmet Mezarlığı'na bakan bir yerde tekke açar. Bektaşî babası olur. Ancak ona lalası Hüseyin Ağa'dan başka kimse inanmaz. Herkesin içten içe hayranlık duyduğu alafrangalık döneminde ona "deli" diyen Hüseyin Ağa, herkesin "deli" dediği şeyhlik döneminde ise onu "veli" olarak kabul eder. Ali Nizami Bey, alafrangalık döneminde bulamadığı mutluluğu Çamlıca tepesindeki bu mütevazı tekkede bulur.

Ali Nizami Bey tek müridi Hüseyin Ağa'yla mutlu bir hayat sürerken hastalığı da iyice ilerler. Sonunda büyük bir kriz daha geçirir. Cinnet getirerek çıldırır. Onu tımarhaneye kapatırlar. Sonra da Üsküdar'daki bir hastanede ölür. Nereye gömüldüğünü ise kimse bilmez.

3.3.2. Mekân-İnsan İlişkisi

Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği romanı bütünüyle İstanbul'da geçer. Ali Nizami Bey'in alafrangalık döneminde merkezi mekân Büyükkada'dır. Ali Nizami Bey, Büyükkada'daki köşkünde yaşar. Yaşadığı hayat onun yolunu bazen Beyoğlu'na düşürür. Ali Nizami Bey'in şeyhliği döneminde ise asıl mekân, Çamlıca'dır. Ali Nizami Bey, Çamlıca'da kendisine bir tekke açar. Anlatıcı, Ali Nizami Bey'i bu iki mekânın temsil ettiği değerlerin oluşturduğu tezat üzerinden sunar. Bu tezattan hareketle Osmanlı toplumuna egemen olan iki hayat tarzına değinir. Romanda geçen diğer mekânlar Ali Nizami Bey'in kişilik özelliklerinin sunulmasında kullanılan araçlardır.

Roman, Büyükkada'nın canlı bir anlatımıyla başlar. Büyükkada'nın en "şık ve alafranga" semtindeki Nizam Caddesi boyunca sıralanan köşkler ana hatlarıyla tek tek anlatıldıktan sonra romanın başkışisi olan Ali Nizami Bey'in köşküne odaklanılır.

Genelden özele doğru yapılan bu sunumda okura, olayların ve durumların yaşanacağı çevre sunulur. Böylece okurun, roman kişilerini daha iyi anlamasına zemin hazırlanır. (s. 7) Anlatıcı, çocukluk dönemindeki izlenimlerinden hareketle önce Büyükkada'dan söz eder.²²⁷ Sonra Büyük Ada'nın en önemli caddesini gündeme getirir. (s. 7)

“Caddenin sağında ve solunda sıralanmış hepsi canlı ve hepsi birer şahsiyet sahibi gözüken bu köşklere çoğunun kimlere ait olduğunu bilirdik. İşte, Naki Paşa biraderi Âdem Beyin -sonra bir otel olan- köşkü. Elhamra sarayını taklit eden ve kışın soğukunda üşümesin diye üstüne muşambadan bir kılıf geçirilen köşk, Mösyö Rallys'ninki. Bir ucunda güya gazeteci gözüyle âfakı seyredebilmesi için yapılmış bir kulesi bulunan, yarısı Fransızca, yarısı İngilizce olarak çıkan gündelik Levant Herald gazetesi sahibi Doktor Mizzi'ninki. Önünde bir peri masalından çıkıp gelecek sevdalıyı bekler gibi duran bitmez tükenmez bir merdiven bulunan, Altıncı Daire-i Belediye Müdürü Blacque Beyinki. Bahçe içinde, sahile yakın bir noktada saklanarak bu yola küskünmüş gibi, ancak denize bakan ve yoldan ancak kulelerinin kırmızı damları görünen, Tophane-i Âmire Müşiri Zeki Paşaninki. Dörtbir yanından havaya yükselen dört kulesiyle güya üstüne takılacak cibinliği bekler bir karyolayı andıran, İdare-i Mahsusamüdürü John Paşaninki. Ardında çam ormanının başladığı bir set üstüne kurulmuş fıstıkî renklisi, Paris Sefir-i Kebîri Ziya Paşaninki. Nihayet, yüksek ağaçlı bahçesinin ortasında, arkasındaki, yavrusu gibi kalan alçarak binayı gizleyen ve her nedense insanda ayakta durduğu hissini veren de, kendisinden bahsedilirken herkesle beraber bizim de, güya bir cinas yapar gibi, şu cümle ile yâdettiğimiz: “Ali Nizamî Beyin Nizam caddesindeki köşkü!” (s. 7-8)

Romanın çocuk anlatıcısı, bu cadde boyunca sıralanan köşklere genel özelliklerini aktarır. Onları kişileştirerek canlı bir varlık gibi sunar. Söz konusu caddedeki köşklere kime ait olduğunu tek tek açıklar. Bu sırada köşklere belirgin özelliklerini verir. Romanın birinci bölümünün geçtiği bu mekân, blok hâlinde sunulmuştur. Ancak anlatıcı bu sunumda mekânı olduğu gibi değil, izlenimlerinden hareketle yansıtmıştır. Her gün ve saat yerinde sabit kalan bu mekânlarda herhangi bir değişim olmadığı hâlde anlatıcıda birbirinden farklı çağrışımlar uyandırmaktadır.²²⁸ Anlatıcı dışarıdan bir bakışla köşklere bazen kuyumcu

²²⁷ Hisar'ın baba tarafından dedesi Selâhattin Bey'in Büyükkada'da bir köşkü vardır. Bu köşk, Hisar'ın çocukluğunun geçtiği en önemli mekânlardan biridir. Hisar, *Geçmiş Zaman Köşklere* adlı eserinde Büyükkadaya'ya ve bu köşke geniş yer ayırmıştır. Ali Nizami Bey'in köşkü de Selâhattin Bey'in köşküne çok yakındır. (bkz. Hisar 1968-121-159) Dolayısıyla Hisar üç romanında da çocukken bulunduğu, gördüğü, yaşadığı ve çok iyi bildiği açık ve kapalı mekânları anlatmıştır.

²²⁸ Mekân olarak “köşk”ün Osmanlı İmparatorluğu'nu yansıttığı düşünülürse yazarın burada Osmanlı'daki değişimi yansıttığı da söylenebilir. Yazar, “köşk yaşamı”ndan hareketle Osmanlı toplumunun geçirdiği Batılılaşma sürecini gözler önüne sermiştir. Anlatma zamanından bakıldığında ise “köşk” yazar için özlemi duyulan bir medeniyeti temsil eder. Yazar, bu köşklere kişileştirerek âdeta, özlemini duyduğu dönemin destanını

dükkânlarındaki mücevher kutularına, bazen hediye günlerinde dağıtılan yaldızlı kitaplara, bazen de bu hediyeleri aldıklarından dolayı mutlu olan ve geleceğe güvenle bakan çocuklara benzetmiştir. Açık mekânda yer alan köşklerin bu şekilde farklı farklı çağrışımlara kapı aralamasının dış nedenlerle ilgisi yoktur. Yani köşklere herhangi bir değişim söz konusu değildir. Ancak köşklere okura sunan anlatıcının ruh hâli sürekli değişmektedir. Dolayısıyla o, ruh hâlindeki değişimlere göre köşklere farklı farklı izlenimlerle anlatmaktadır. Bu durumda anlatıcının, mekândaki nesnelere aracılığıyla kendi iç dünyasındaki değişimi yansıttığı söylenebilir. *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* adlı romandaki mekânlar çoğunlukla bu anlayışa bağlı olarak sunulmuştur. Öyleyse bu romandaki mekân sunumlarında empresyonizm ve ekspresyonizm akımlarının etkisi olduğu söylenebilir.

Romanda Ali Nizami Bey'in resim merakı bağlamında bu resimlerini sergilediği mekân anlatılır. Böylece onun yaşadığı köşkün içi de sunulmuş olur.

“Köşkün üst katında selamlık dairesi sayılan büyük misafir salonunda kenti intihabıyla satın alınmış kaim ve yaldızlı çerçeveli, büyük ve kıymetli tablolar asılıydı.” (s. 15)

“Ve, her defasında, perdeleri inik duran ve içi Hereke kumaşıyla ipek kokan loş odada, bizim güya tekrar görmek istediğimiz büyük tabloların önüne gelmeden evvel, asıl dilediğimiz olan ve bekleyen kahkahalarımızı çözen hâdise tekrür ederdi.” (s. 16)

Anlatıcının bakışından sunulan köşk, Ali Nizami Bey'in ve ailesinin hayat tarzına ilişkin ayrıntılar içermektedir. Ayrıca tabloların misafir odasında asılı olması Ali Nizami Bey'in gösteriş merakını yansıtmaktadır. Ali Nizami Bey, görünür olma isteğini vurgulamaktadır.²²⁹ Ali Nizami Bey'in köşkünün duvarında asılı olan resimlerinden birini betimleyerek yazar kendi sanat anlayışıyla ilgili ipuçları da verir. (s. 16-17) İlginçtir ki romanda en ayrıntılı ve canlı şekilde yansıtılan mekân bu

yazar. Köşklere yücelterek o dönemi yüceltmiş olur. Ancak burada yüceltilen “zaman” değildir. Köşklere temsil ettiği kültür ve o kültürün kaynağı olan medeniyettir. Yazar, bu medeniyetin yok olmasından acı duymaktadır.

²²⁹ Bu dönemi anlatan romanlardaki alafranga tipleri, görüntüye ait unsurlarla Batılı olmaya çalıştığı için romancı da bu tipleri öncelikle giyim kuşam ve yaşadığı evle birlikte ele alır. (İnci Elçi 2003b:59) Ali Nizami Bey'in evine yine devrin moda unsurlarından ve Batılı yaşamın gereklerinden sayılan resimler asma ve evine modern bir hava verme çabası, yaşadığı mekâna yönelik estetiğe ve sınıfsal farka dayalı bir değiştirmeyi / dönüştürmeyi yansıtır. Böylece Ali Nizami Bey'in yaşam algısında da bireyin dış dünyayla kurduğu ilişki, sadece beden üzerinden değil aynı zamanda mekân üzerinden de yansıtılır. Çünkü bu dönemde eve resim asmak, entelektüel ve modern görünmenin dekoratif düzeydeki bir biçimidir. (Kanter 2011:182)

tablodaki mekândır.²³⁰ Bu tablo, Hisar'ın mekân anlayışını yansıtmaya da zemin hazırlar.

“İşte bütün bunlarla teknil resimde bir canlılık, bir hareket göze çarpıyor ve vaktiyle, bizim yetişemediğimiz zamanlarda hep beraber yaşamış olan bu insanlar, bu şeyler, sanatın tilsimiyle daha bitmemiş bir zaman içinde büyülenmiş gibi, aslı buldukları çerçevede, âni hareketlerini yapmakta devam ederek güya ömürlerini sürmekte devam ediyorlardı.

Bir geçmiş zamanı böyle bütün hususiyetleri, renkleri, şekilleri ve insanlarıyla göstermek bütün bir felsefe ayarında tutulacak bir muvaffakiyet değil midir? Zira bütün iddialarına rağmen felsefe sistemleri bile, olsa olsa filozofların zamanlarını ve ruhî haletlerini göstermek ve söylemek değil midir? Siz bütün kâinatın esaslı sırrını bulup asıl hikmetini söylediğinizi umarsınız. Halbuki ifade ettiğiniz ancak kâinatın bir tek köşesinde, bir an için açmış bir tek ve muvakkat hakikatten ibarettir. İşte, muvaffak olunca, sanat da, en yüksek felsefe gibi, bunu mükemmel olarak gösterir!” (s. 17)

Anlatıcı, söz konusu tabloyu, sadece tablonun sahibi olan Ali Nizami Bey'i sunmak için değil; kendini sunmak için de kullanmıştır. Anlatıcıya göre, resimde anlatılanlar hayatın belli bir anına yönelik ayrıntılardır. Hayatın belli bir anını yansıtmak da gerçeği tam olarak yansıtmak anlamına gelmez. Yansıtılan, olsa olsa ressamın ruh hâlidir. Yani resim, mekânın belli bir andaki görünümünden hareketle ressamın o anki ruh hâlini yansıtır. Bu anlayış, empresyonizm ve ekspresyonizm akımlarını hatıra getirir.

Romanda Ali Nizami Bey'in lalası olan Hüseyin Ağa'nın oturduğu bina da anlatılır. Bu bina anlatılırken Ali Nizami Bey'in yaşadığı köşkün çevresi de sunulur. böylece Ali Nizami Bey'i kuşatan mekân iyice belirginleştirilir.

“(…) kümes civarında metruk görünen o küçük kârgir binanın basık odalarından birinde oturan, Ali Nizamî Beyin ihtiyar, mütekait ve somurtkan lalası Hüseyin Ağayı da penceresinin önünde ne zaman görsem, tacından mahrum edilmiş bir kabile reisi gibi, gazaplı, yorgun ve üzgün bulurdum.” (s. 19)

²³⁰ Yazar burada Ali Nizami Bey'le tablo arasında bir tezatluk oluşturmuştur. Ali Nizami Bey'in evinin duvarındaki tablo Boğaziçi medeniyetinin zenginliğini yansıtan bir “yalı”ya aittir. Yazar bu tabloyu anlatırken Boğaziçi medeniyetiyle ilgili duygu ve düşüncelerini de sezdirir. Osmanlı'nın en zengin, müreffeh ve kudretli zamanlarını yansıtan bu tablo, Ali Nizami Bey için bir resimden başka bir şey değildir. Ali Nizami Bey gücü, kuvveti, kudreti Batılılaşmakta aramaktadır. Bunu da yine Batılılaşmanın bir yansıması olarak görülen tablo koleksiyonları yaparak göstermektedir. Evindeki tablolar bile ona aslında zenginliğin, gücün, kuvvetin ve kudretin kendi medeniyetinde olduğunu anlatmaktadır. Fakat o kendi medeniyetine yabancılaşmakta, Batı'yı taklit etmektedir. Böylece sahip olduğu değerlere yüz çevirmektedir. Çünkü Ali Nizami Bey kendi toplumun değerlerini de Batı'yı da aslında çok iyi bilmemektedir.

Bu mekân sunumu anlatıcı tarafından yapılmaktadır. Kullanılan sözcükler Hüseyin Ağa'yı yansıtır şekildedir. Hüseyin Ağa'nın oturduğu ev köşkün bahçesinde, kümes civarında olan metruk görünen bir yerdir. Hüseyin Ağa da sanki öyledir. Yani Ali Nizami Bey'in ailesi tarafından terk edilmiş gibi yaşar. Zaten Hüseyin Ağa, herkesin içten içe takdir ettiği Ali Nizami Bey'e "deli" der, ona kafa tutabilen tek kişidir. Düşünceleri çevresindekilerden farklıdır. Burada Hüseyin Ağa sunulurken aslında onun temsil ettiği gelenekçi bakıştan, Ali Nizami Bey'in sunumu da yapılır. Ali Nizami Bey'in yaşadığı alafranga hayat tarzını Hüseyin Ağa'nın temsil ettiği gelenekeçi kesim, "delilik" olarak değerlendirmektedir. Böylece yazar o dönemin sosyal bir tabakasının alafrangalığa bakışını da yansıtmış olur. Hüseyin Ağa'nın oturduğu mekân anlatılırken onun iç dünyasına yönelik ayrıntılar da sunulur. Ancak Hüseyin Ağa'nın "kârgir" (taş veya tuğladan yapılan) evde oturması, kişiliğiyle tezat oluşturmaktadır.²³¹

Büyükada, o zaman için Batılılaşmanın etkili olduğu yerlerden biridir. Anlatıcı, Ali Nizami Bey'in yaşadığı Büyükada'yı ve Büyükada'daki köşkünün sunarken onun Batılı hayat tarzına olan ilgisini de yansıtmış olur. Batı tarzı hayatın en uç düzeyde olduğu yer ise Beyoğlu'dur. Bu durumda anlatıcının, Ali Nizami Bey'i Beyoğluyla da ilişkilendirmesi beklenir. Zaten anlatıcı da öyle yapar ve Ali Nizami Bey'i Beyoğlu ile ilişkilendirir.

"Kâh, gecenin birinde, Beyoğlu'nda, 'Cercle d'Orienf'da büyük bir poker partisinde yaman bir ziyana girdiğini iştirdik. Kâh, günün birinde, Büyükçamlıca tepesinde, ismi gizli tutulan ve rivayete göre, kendisiyle sıhriyeti²³² bulunan bir hanıma randevu vermiş olduğunu birdenbire hatırlayınca, Ada'dan vapuru kaçırmış olduğundan, sözünde durmak için, tesadüf ettiği kocaman bir yelkenliyi kiralayarak karşı sahile, Kartal'a veya Maltepe'ye geçtiğini, orada da vapur vaktini geçirmiş olduğundan şimendiferle Haydarpaşa'ya ve oradan da, kiraladığı bir atla, dörtnala, meğer hiç sevmediği Karacaahmet mezarlığından bir şimşek gibi geçerek, randevusuna tam dakikasında kan ter içinde, soluk soluğa yetiştiğini, fakat orada kimseyi bulamayınca, tereddütten kurtularak, bu randevunun ancak ertesi günü için olduğunu hatırladığını ve geç saatlerde, Ada'ya yorgun argın, kendisine mi, başkasına mı öfkeli bir halde, yüzü gözü kıpkırmızı bir karanfil gibi kızarmış, kan ter içinde dönmüş olduğunu öğrenirdik." (s. 9)

²³¹ Batı tarzı bir yaşam sürmek isteyenler, işe evlerinin malzemesinden başlarlar. Ahşap ev, gelenekselin; taş konak ise Batılılığın göstergesi olur. (İnci Elçi 2003b:81) Hüseyin Ağa, Ali Nizami Bey'in şahsında gördüğü Batılılaşmaya şiddetle karşıdır. Ancak o, Ali Nizami Bey'e ait olsa da "kârgir" bir evde yaşamaktadır. Bu ev, Ali Nizami Bey'in köşkünün bahçesindedir. Yazar, böylece onun hayatındaki tezatları mekândan hareketle de yansıtmıştır. Zaten, Hüseyin Ağa, ilk döneminde "deli" dediği Ali Nizami Bey'e ikinci döneminde "veli" muamelesi de yaparak yine tezada düşecektir.

²³² Sıhriyet: Yakınlık, evlenmek suretiyle meydana gelen akrabalık

Ali Nizami Bey'in Beyoğlu'ndaki Cercle d'Orient'da poker oynaması ve büyük miktarlarda para kaybetmesi, Tanzimat romanlarında eleştirilen alafranga züppe tiplerin belirgin bir özelliğidir. Bu bağlamda Beyoğlu hem Batlışamanın en ileri düzeyini hem de Ali Nizami Bey gibi tiplerin dejenerasyonunu yansıtır.²³³ Anlatıcının duyularına dayanan bu anlatıma göre Beyoğlu, Çamlıca, Ada (Büyükada), Kartal, Maltepe, Haydarpaşa, Karacaahmet Mezarlığı gibi mekânlar ise Ali Nizami Bey'in serüvenlerinin çerçevesini oluşturmaktadır. Bu açık mekânlar arasındaki bağ ise Ada vapuru, yelkenli, şimendifer (tren), at, gibi nesnelere veya varlıklarla kurulmaktadır. Bu nesne veya varlıklar da Ali Nizami Bey'in hayat tarzı hakkında ipuçları içermektedir. Bu mekânlar ve nesnelere Ali Nizami Bey, dışa dönük biri olduğunu göstermektedir.²³⁴ Anlatıcı, Ali Nizami Bey'i Büyükada ve Beyoğlu çevresinde sunmuştur. Böylece onun alafranga bir hayat yaşadığını vurgulamıştır.

Romanda anlatıcı, mekânları Ali Nizami Bey'in yaşadığı olaylara zemin olarak kullanır. Dolayısıyla romandaki mekânlar birbirinden kopuktur. Ali Nizami Bey'in hangi özelliği anlatılacaksa romanda o özelliğe uygun mekânlar sıralanmaktadır.

Anlatıcı, Ali Nizami Bey'i sunarken mekânı kendi izlenimlerinden hareketle anlatır. Bu anlayışla önce adaları sunar. Adalardaki insanların mekânla ilişkisini kurar. Sonra o insanlardan biri olan Ali Nizami Bey'e odaklanır. Romanın başlangıcında yaptığı gibi genelden özele doğru bir sunum yapar. (s. 11) İlerleyen sayfalarda Ali Nizami Bey'in değişik yönleri anlatılırken yaşadığı ortamla ilgili ayrıntılara da yer verilmiştir. Böylece Ali Nizami Bey'in yaşadığı ortam, yapbozların parçaları gibi bölüm bölüm sunulmuştur.²³⁵ Bu parçalardan biri de Ali Nizami Bey'in çiçek merakı anlatılırken verilir. (s. 18) Çiçek yetiştirme merakı, Ali Nizami Bey'in alafranga özelliklerinden birini yansıtır. Zira alafranga tipler görünüşe ve

²³³ Tanzimat'la birlikte popülerlik kazanan Beyoğlu, bütün züppe tipler gibi Ali Nizami Bey'in de uğrak yerlerinden biridir. Çünkü bekâr yaşamının "saadeti" ancak Batılı bir hayat içinde mümkündür. Osmanlı için bu hayatın yaşanabileceği yer ise ülkemizin Avrupa'sı olan Beyoğlu'dur. Bu bağlamda, Beyoğlu Tanzimat romanında Avrupa'nın küçük bir aynasıdır. Aynı Avrupa gibi tehlikelerle doludur. Bu özelliğiyle Beyoğlu, Ali Nizami Bey'i de yoldan çıkaran ve ait olduğu mekânlardan uzaklaştıran bir mekân olma özelliği gösterir. Özellikle devrin meşhur cazibe merkezlerinden / mekânlarından olan ve sınıfsal farklılığın simge mekânı hâline dönüştürülen "Cercle d'Orient'da poker oynamayı alışkanlık hâline getiren ve burada yüklü miktarda para kaybeden Ali Nizami Bey'in bu davranışının âdeta büyük bir kahramanlık macerası gibi anlatılması, Batılı yaşayışa duyulan gizli bir özentinin sonucudur. Bu bağlamda, Ali Nizami Bey'in mülkiyet duygusunun güvencesiyle beslenen ruhu, dış çevreye karşı sorumsuz bir tavır sergiler. (Kanter 2011:181)

²³⁴ Ali Nizami Bey, Batılı yasayış tarzıyla mahallede herkesin ilgisini üzerinde toplar. Geleneği benimseyen ailelere göre onun davranışları sıra dışıdır. Ali Nizami Bey'in sıra dışılığı, yaşadığı çevrenin geleneksel kesiminden farklı bir yaşam sürmesinden kaynaklanır. Onun dünyadaki varlığı ve dolayısıyla da öteki ile bağlantısı dışa dönüktür. (Kanter 2011:181)

²³⁵ "Kahramanın yaşadıklarının bir mahalle kültürü çerçevesi içinde anlatılması, apartman kültürüne tam olarak geçilmeyen bir zaman diliminde mahalle hayatının gözlemlenmesi tarzındadır" (Kanter 2011:180).

gösterişe verdikleri önemi mekânla desteklerler.²³⁶ Bunun için hem şık giyinmeye çalışırlar hem de çevrelerindeki mekânlarda estetik düzenlemelere giderler.

Romadaki en uzun betimlemeler açık veya kapalı mekânlardaki eşya ya da nesnelere yöneliktir. Ali Nizami Bey'in bahçesindeki tavus kuşları da romanda çok ayrıntılı şekilde tasvir edilir. Anlatıcının, tavus kuşlarını sunuş biçimi, tavus kuşlarıyla Ali Nizami Bey arasında paralellik kurduğunu gösterir. Yani anlatıcı, tavus kuşlarını anlatırken âdeta Ali Nizami Bey'i de resmeder.²³⁷ Hem köşkün açık mekânlarını hem tavus kuşlarını kendi izlenimlerinden hareketle sunar. Buna göre, tavus kuşları da Ali Nizami Bey gibi "beyinsiz, gösterişe düşkün ve çıkarıcıdır." (s. 18-21) Çevredekiler tavus kuşlarına da Ali Nizami Bey'e de içten içe hayranlık duyarlar.²³⁸ Tavus kuşlarıyla, Ali Nizami Bey'in alafrangalık özelliklerine de vurgu yapılmaktadır. Buna göre Ali Nizami Bey dış görünüşe önem veren, estetiği önceleyen bir kişidir.²³⁹

²³⁶ Ali Nizami Bey'in köşkünün arka tarafındaki bakımsız alanı, dillere destan olmuş büyük çiçek serleri yaptırması ve eşine dostuna hediye ettiği çiçekler yetiştirmesi mekânı dönüştürmeye yönelik mikro düzeyde bir tutumdur. Çünkü mekânı yapılandıran yalnızca görünürde olup bitenler değildir, mekânın görünür biçimi, onun doğasını belirleyen uzaklaşmış ilişkileri örtük olarak saklar. (Kanter 2011:182-183) Burada ayrıca mekândan, dış görünüşten hareketle Ali Nizami Bey'in yüzeyselliği de sezdirilir. Ali Nizami Bey, Batılılaşmayı biçimsel bir dönüşüm olarak algılar.

²³⁷ Anlatıcının araya girerek olaylar ekseninde görüşlerini açıklaması, Tanzimat romanının özellikle de Ahmet Mithat Efendi geleneğinin bir yansımasıdır. Anlatıcının tavus kuşlarıyla ilgili verdiği bilgiler de bunu örneklemektedir. (Kanter 2011:180) Ayrıca yazar, tavus kuşlarından hareketle Ali Nizami Bey'in "kuş kadar olan aklını", "kibrini", "görünüşle öne çıkan yüzeyselliğini" yansıtır. Zaten sunumda tavus kuşlarının Ali Nizami Bey'e benzediği açıkça söylenir.

²³⁸ Ronald B. Tobias, *Roman Yazma Sanatı* adlı kitabında romanların kurgusunda yer alan aşırılıkları da konu edinir. (Tobias 1996:249-251) Yazara göre, Aristo bizi aşırılıklara kaçmanın tehlikeleri hakkında uyarmıştır. Her şey ılımlı olmalıdır. Bu, güvenli bir yoldur. Ancak, yaşam her zaman düz bir yolu izlemez. Biz kabul edilebilir davranış sınırlarını ya isteyerek ya da rastlantıyla zorlayan insanlara hayranlık duyarız. Burada kurguyu ilginç kılan şey, toplumun kenarlarında yaşayan insanlar için duyulan hayranlıktır. Ali Nizami Bey, bir ara konsolosluk yapmıştır. Toplumun üst kesimindedir. Onun aşırılıkları herkes tarafından bilinmektedir. Ancak çevredeki hanımlar onun aşırılıklarını eleştirirken bile ona içten içe bir hayranlık duyarlar. Çünkü kendilerinin yapmak isteyip de yapamadığı şeyleri Ali Nizami Bey yapabilmektedir. Tobias'a göre, gereksiz aşırılık kurgusu, ya akli dengesizlikten ya da kendilerini normal koşullardan başka türlü davranmaya iten durumların etkisinde kaldıklarından uygarlık yolunu kaybetmiş insanlar üzerinedir. Başka bir deyişle anormal koşullar içinde normal insanlar ve normal koşullar içinde anormal insanlar... Ali Nizami Bey'in davranışları da onu eleştiren çevreler tarafından "delilik" olarak nitelendirilir. Peki, Ali Nizami Bey'i bu şekilde aşırılıklara yönlendiren anormal koşullar nelerdir? Bu soruya dönemin sosyolojisiyle cevap verilebilir. Devlet yıkılmak üzeredir. Çıkış için Batılılaşma benimsenmiştir. Bu bağlamda Ali Nizami Bey gibi kişiler Batılılaşmayı yanlış anlayarak alafranga bir yaşam sürme yolunu seçmişlerdir. Böylece kendilerini göstermek, varlıklarını hissettirmek için gösterişe önem vermişlerdir. Ali Nizami Bey'in gelenekçi çevresince "garip" olarak değerlendirilen hatta delirdiğinin göstergesi olarak algılanan davranışları onun kendini gösterme çabasının bir sonucudur. Alafrangalık anlayışının bir yansımasıdır. Bu yönüyle Ali Nizami Bey'de Tanzimat'tan beri işlenegelen alafranga tiplerden güçlü esintiler söz konusudur.

²³⁹ Köşkünde sekiz on tavus kuşunun yer alması, Ali Nizami Bey'in yaşadığı mekâna estetik görüntü kazandırma ve elitist tutumunu sadece kendi bedeniyle değil, aynı zamanda yaşam alanıyla da sergilemeyi yansıtır. Bu da 'züppe tipi'nin özelliklerinden biridir. Çünkü züppelik, estetizme meyletmesiyle gündelik hayatın estetikleştirilmesi çabasını destekler ya da bir yanı siyasallık da içeren bu çaba züppe figürünü uygulama alanı olarak seçer. Çünkü züppenin ölçütlerinden biri de esteteze edilmiş bir hayatı öncelemesidir. (Kanter 2011:183)

Anlatıcı, Ali Nizami Bey’i alafranga züppe bir tip olarak çizmiştir. Bu tiplerin en belirgin özelliklerinden biri de haccı bir hayat anlayışına sahip olmalarıdır. Anlatıcı, Ali Nizami Bey’in bu özelliğini de romanda mekândan hareketle sunar.

“(…) güneşin ve suların İstanbul’a lâıyk bir ihtişam ile âdeta bir güzellik müsabakasına tutuşmuş gibi kaynaştıkları akşamlar, Ada’ya dönmek için İdare-i Mahsusanın Aydın veya Şahin vapurlarından birinin güvertesinde oturduğu vakit, o halsiz ve mecalsiz vapur Karacaahmet hizasından geçmeyi dakikalarca bitiremezken ve Ali Nizamî Beyin 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, başını hep sağa çevirir de, gözlerini mezarlığın bulunduğu bu sol tarafa asla kaydırmazmış.”

“Ali Nizamî Bey, hep ufkun hayat gibi geniş görüldüğü sağ tarafa bakar, gittikçe koyulaşan suların kenarında gittikçe solan bir menekşe yığınının dönen eflâtun ve mor sahilde yan yana minareler tarih boyunca devam edecek bir hareket halinde duran mızraklar gibi artık birbirine karışır; güneş, nice gösterişlerden sonra, yavaş bir ihtişamla, suların kenarındaki menekşe sahilin ardına çekilmeye başlar, renk ve mesafeler sularla birleşerek, Ada’ya dönenlerin ruhlarını büyük bir güzellik manzarasıyla çalkandırmış ve İstanbul güzelliklerine bürünmüş bir akşam daha, Marmara’nın gurub operasıyla birlikte, sona ermiş olurmuş!” (s. 10-11)

Burada mekân, anlatıcının bakışından sunulmuştur. Ancak anlatıcı, Ali Nizami Bey’in mekân içindeki konumu anlatırken onun kişiliğini de yansıtmaktadır. Burada dönemin ulaşım sistemine yönelik belgesel nitelikli ayrıntılar da söz konusudur. Ali Nizami Bey “Ada’ya dönmek için İdare-i Mahsusa’nın Aydın veya Şahin vapurlarına” biner. Ancak Karacaahmet Mezarlığı’nın hizasından geçilirken Ali Nizami Bey, bakışlarını mezarlıktan uzak tutmaktadır. Yani ölümü hatırlamak istememektedir. Buradan Ali Nizami Bey’in iç dünyasına yönelik ipuçları verilmektedir. Mekânın sunuluş biçiminden hareketle Ali Nizami Bey’in, yaşadığı hayattan zevk aldığı, ölümü asla aklına getirmek istemediği söylenebilir. Öyleyse o, seküler bir anlayışa sahiptir. Haccı bir hayat anlayışını benimser.²⁴⁰

Romanda Ali Nizami Bey’in at, araba, koşum merakı bağlamında arabasından söz edilir.

²⁴⁰ Yazar, “mezarlık” motifini, Ali Nizami Bey’in “haccı” yaşamını sunmak için kullanmıştır. Ali Nizami Bey, ölümden kaçır çünkü yaşamın tadını çıkarmak ister. Bunun için de her türlü imkânâ sahiptir. Ölüm ise bu tarz bir yaşamın tadını kaçırır. Yazar böylece mekândan hareketle Ali Nizami Bey’in iç dünyasını yansıtmış olur.

“Onun, mahfazasından yeni çıkmış bir mücevher gibi parıldayan yepyeni ve iki küçük midilliye koşulmuş sarı, açık arabasını Ada’da bilmeyen yoktu.” (s. 23)

Romanda “araba” çok belirgin bir Batılılaşma mekânı olarak sunulmuştur. Böylece Ali Nizami Bey’in alafrangalık yönünü gösteren güçlü bir motif daha açıklanmıştır.²⁴¹ Bu arabayı kimi zaman, Ali Nizami Bey’in annesi Hatçanımeferdi kullanır. Hatçanımeferdi’nin bu arabayı kullanması anlatılırken araba hakkında da ayrıntılı bilgi verilir.

“Bahçede çiçeklerin daha tesirli bir koku yaymaya başladıkları akşam saatlerinde bu araba köşk bahçesinin Nizam caddesine açılan demir parmaklıklı kapısının önüne yanaşmış olurdu. Midillilerin derileri, koşumların ve dizginlerin kayışları, arabanın dışı ve döşemeleri hep aynı bal sarısı rengindeydi. Hep aynı deriden yapılmış, örülmüş, yontulmuş gibiydi. Midillilerin paluze²⁴² gibi titrek vücutları üstündeki pırıl pırıl parıldayan koşumlara küçük küçük çingiraklar takılı bulunduğundan bunların şangırdamasıyla hayvanların sabırsızlandıkları duyulur, öyle ki, bütün araba âdeta sallanan billur bir avize gibi şangırtılı şungurtulu sesler çıkarır, midilliler de, arada bir, sanki vücutlarının neşesinden kişnerlerdi.” (s. 23)

Hatçanımeferdi’nin araba gezintilerine çocuk anlatıcı da eşlik eder. Yazar, bu gezileri anlatırken Hatçanımeferdi’nin kiliğiyle birlikte kendi iç dünyasını, mekânı algılama şeklini, sanat anlayışını da yansıtır. Bu bağlamda romanda mekânlaşan zamanlardan da söz edilir. Anlatıcı, *Fahim Bey ve Biz* romanında da yaptığı gibi akşam vaktini mekândan hareketle anlatır. Âdeta zamanı mekânlaştırır.

“Ezan saatinin karanlıkları başlar ve Nizam cihetinin İstanbul üstündeki ufukları kan ve mercan kızılıklarıyla tutuşur, yanarken, çiçeklerin daha susmamış kokuları, insanları uzak ve güzel gösteren akşam renkleri, sükûtun ve karanlığın tadarları gönlümüze dolardı. Bu loş saatlerde biz köşkün önüne dönmüş olurduk. Ve lâmbaları lezzetli çiçekler gibi açılmış köşke bir gönlün içine dalar gibi girerdik.” (s. 24-25)

Ezan saatini anlatan anlatıcıdır. Bu, Hatçanımeferdi’nin kullandığı arabayla yapılan geziden dönüş vaktidir. Hatçanımeferdi’nin yanında anlatıcı da vardır. Dolayısıyla bu sunum, anlatıcının izlenimlerini ve onun ruh hâlini yansıtmaktadır.

²⁴¹ Tanzimat Dönemi romanlarında kullanılan “araba” motifi zenginliği simgeler. *Araba Sevdası* romanının alafranga züpe tipi Bihruz Bey’de de müthiş bir araba sevgisi söz konusudur. O, özellikle, arabası olan kadınlarla flört etmek ister. Ali Nizami Bey de tıpkı Bihruz Bey gibi at, araba ve koşum meraklısıdır. Çünkü Batılı bir hayat tarzının lümpen yaşayışının gerektirdiği maddi imkanları mirasyedilik sağlıyorsa bu hayatın yaşandığı dünyanın içine girmeyi de araba sağlar. Nitekim Ali Nizami Bey’in arabasını Ada’da bilmeyen yoktur. Zenginliği sembolize eden ve yeni tüketim kalıplarının en gösterişli unsurlarından olan araba, züpe tiplerin görünürlüklerini sağlama özelliğine sahiptir. Modernliğin hareket eden bu mekânını göstermekten en az Bihruz Bey kadar zevk alan Ali Nizami Bey, midillilerine çok özel bir ilgi gösterir. (Kanter 2011:183)

²⁴² Paluze: Palyoça gibi

Ali Nizami Bey'in giyim kuşam merakı anlatılırken bastonlarından ve ayakkabılarından söz edilir. Bastonları ve ayakkabıları anlatılırken onun ruh hâli ve düşünce yapısı hakkında da ipuçları verilir.

“Hele, bastonlarının bazıları sokakta kullanılmayacak kadar kıymetli maddelerden yapılmış olur, yahut, böyle sapları bulunmuş. Bazısı yekpare bir fildişinden yontulmuş olduğundan daha kıymetli sayılmış. Bazısının topuzları çeşm-i bülbülden, bazısının bir elma büyüklüğüne yakın altındanmış. Bazılarının kıymeti tarihte meşhur bazı şahsiyetlere ait olmalarından gelirmiş. Yine bunların bazısı çocuk yahut cüce bastonlarına benzer, o kadar ince ve kısa olur, bazısı baston gibi başlamışken bir kırbaç gibi biter, bazılarının uçlarında ele veya kola takılmak için renk renk kordonlar bulunur, bazısının saplarından fiyangu kurdelalar sarkarmış. Bunlar da ‘travesti’²⁴³ ve maskeli balo bastonlarıymış. Böylece onun sokakta kullanılmaktan ziyade, evde teşhir edilecek, müzelik bir baston koleksiyonu varmış. Ancak, bu merakına rağmen, bazen, hiddetini yenemeyerek, bu tarihi bastonlardan birini kendisini öfkeleniren adamın sırtında kırdığı da olurmuş!” (s. 32)

Bu satırlarda mekândaki eşyadan hareketle Ali Nizami Bey'in gösterişe düşkünlüğü, savurganlığı ve sinirliliği de sunulmaktadır. Yani mekândaki eşyalar Ali Nizami Bey'i, sunmak için kullanılmıştır.²⁴⁴ Benzer bir anlayışa Ali Nizami Bey'in ayakkabıları anlatılırken de rastlanır. (s. 32-33) Hanımlar onun ayakkabılarından “bahçesinde yetiştirdiği orkidelerden behseder gibi” söz ederler. (s. 32) Anlatıcıya göre “bu ayakkabılar her an değişen isteklere, niyetlere, hesaplara, kimliklere hizmet edebilmek üzere bütün mevsimlerin günleri ve geceleri için ve bu günlerin, gecelerin de ayrı ayrı zamanları ve saatleri için hazırlanmıştır. Hepsi de kendi sırasını bekler.” Bu bağlamda anlatıcı ayakkabıları kişileştirir.²⁴⁵ Hanımların, ayakkabıları

²⁴³ Travesti: Özü değiştirmeden biçimini değiştirip gülünç yapan yazın türü. Bunun için çoğu kez tanınmış konular ele alınmıştır; örnekler, çokça güldürür.

²⁴⁴ “Kültürel kodların Batılı yasaya göre ayarlandığı Tanzimat döneminde, iki kültür arasına sıkışan ve zaman zaman kültürel bir travma yaşayan bu bireyler, büyülenmecilik, aşırı bencillik ve başka insanlardan hayranlık ve takdir elde etmeye çok hevesli olmalarına karşılık, başkalarına karşı çarpıcı bir ilgi ve eşduyum yokluğu içinde olmalarının yanı sıra yaşamı yüzeysel bir şekilde algıladıkları gibi derinlikten de yoksunlardır. Nitekim Ali Nizami Bey de Batılı tarz bir yasama kendisini / benliğini tutsak ederek nesnelere / eşyalar bağlamında bir yaşam sürer” (Kanter 2011:179-180). Bu sunumda dikkati çeken diğer bir nokta ise “baston” motifidir. Ali Nizami Bey, ağabeyi sayılabilecek roman kişisi Bihruz Bey gibi baston meraklısıdır. “Baston beyefendiliği simgeler.” (Kaplan 1993:152) Ancak Ali Nizami Bey, bastonunu sinirlendiği kişilerin sırtında kırar. Buradan Ali Nizami Bey'in beyfendiliğinin yüzeysel olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Ali Nizami Bey gerçek bir Batılı olamamıştır. Yani anlatıcı burada Ali Nizami Bey'in şabloncu, şekilci özelliğine yani alafrangalığına dikkat çekmektedir.

²⁴⁵ Ali Nizami Bey, hayata karşı kayıtsız, tabiat ve çevreyle uyumsuz kişiliği olan gülünç bir tiptir. Yazar, eşyaya düşkünlüğü bağlamında nesnelere aracılığıyla onun kişiliğini yansıtır. (Tağızade Karaca 1998:64) Hakan Sayzek *Abdülhak Sinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma* adlı eserinde bu konuyu şöyle değerlendirir: “Ali Nizami Bey'in dikkatle bakıldığında bir ayaklanma hissi yaratan ve insanların attığı adımların ne kadar anlamsız olduğunu haykıran ayakkabıları, sonu olmayan ‘neticesiz duraklara’ ulaşmak için kıvranan ruhları simgeler” (akt. Kanter 2011:185). Eskitemeyeceği kadar çok ayakkabıya sahip olması, geçen zamana ilişkisini hatırlamayı engelleme ve mekâna bağımlı olmamayı arzulamanın da bir göstergesidir. Bireyin bu tutumu, zaman ve mekân arasında gidiş gelişleri, elde ettiği çoğul nesnelere aşmaya çalışma arzusunun sembolize eder. Farklı ayakkabı türleri farklı yerlerde farklı insan olmayı ve farklı duruş sergilemeyi de çağırır. Bu, Ali Nizami Bey'in bedene

“orkideler” gibi anlatması, aslında mekânın estetik yönünün ön plana çıkarılmasıyla ilgilidir. Yani Ali Nizami Bey’in ayakkabıları, bir ihtiyacı karşılayan eşyalardan değildir. O, çeşit çeşit ayakkabıları aracılığıyla görünür olmaya çalışmaktadır. Bu yönüyle ayakkabılar hem “varolmayı” yansıtan bir araç hem de “israfi” yansıtan bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır.

Romanda Ali Nizami Bey’in çapkınlıkları bağlamında kimi mekânlardan söz edilir. Büyük Çamlıca tepesinde ilişkisi olduğu bir kadın vardır. (s. 9) Ali Nizami Bey çapkınlık yapmak için İçerenköyü, Merdivenköyü, Kozyatağı gibi yerlere gider. (s. 25) İstanbul’un alaturka çapkınları bazı Çerkez köylerine dadanırlar. Alafranga çapkınlar ise Polenezköy’e ve İzmit civarındaki Rum köylerine giderler.²⁴⁶ Ali Nizami Bey, Avusturya şehirlerinden birinde konsolosken de çapkınlarına devam eder. (s. 26) Ali Nizami Bey, iki Fransız kadınla da görüşür. Ali Nizami Bey’in bu kadınlarla nerede görüştüğü kesin değildir. Bu görüşmeler ya onlar İstanbul’a geldiğinde ya da Ali Nizami Bey Paris’e gittiğinde gerçekleşir. Dolayısıyla Ali Nizami Bey’in Paris’te de bulunduğu okura aktarılır. (s. 27) Ama Ali Nizami Bey “en romantik macerasını” komşu yalıda oturan evli bir kadınla yaşar. Ali Nizami Bey bu kadınla görüşebilmek için sandalla denize açılır.²⁴⁷ Sandalda soyunur. Ölümü göze alarak denize atlar. Yüzerek yalıya gider. Sonra yüzerek yine sandala döner. (s. 27) Bu olay anlatılırken denizin gece vaktindeki durumu da anlatılır. (s. 28) Ali Nizami Bey, böyle bir ortamda komşu yalıya yüzerek gider. (s. 29) Ali Nizami Bey’in yüzerek yalıya gidiş gelişi anlatılırken mekândan hareketle onun ruh hâli de yansıtılır.

“Üstlerinde yanan ışıklarla birer ziya tarlası haline giren sahiller arasında, sular uykuda, ortalıkta çıt yok, yalıların bile çoğu uyumuş. Karanlık sular ezeli sükûtlarına dalmışlar. Zaman, bitmez tükenmez bir felsefi zaman mefhumuna girmiş. Tabii bir ezeliyet ve ebediyet havası duyuluyor. Her şey bir müslüman tevekkülü içinde uçuksamış. Bütün

ilişkin bir yatırımı ve bedenini başkaları için yeniden inşa etme çabasının dışavurumudur. (Kanter 2011:185) Çok düz bir açıdan bakıldığında ise Ali Nizami Bey’in baston ve ayakkabı düşkünlüğü, “aşırılığı” ve “ölçsüzlüğü” yansıtır. Mirasyedi bir tip olan Ali Nizami Bey, alın teri nedir bilmez. Eline geçeni ölçsüzce harcar, parasını israf eder. Zaten Hüseyin Ağa da onu “israfçı” diye eleştirir.

²⁴⁶ Burada ilginç bir şekilde mekândan hareketle toplumsal kesimlerin düşünce yapısına ait bilgiler verilir. İstanbul’un alaturka çapkınları bazı Çerkez köylerine dadanır. Bu, “saray” a bir özentidir. Saray’a getirilen cariyelerin bir kısmı Çerkez’dir. Alafranga çapkınlar ise Polenezköy’e ve İzmit civarındaki Rum köylerine giderler. Çapkınlık için bile yabancıları tercih etmeleri onlardaki kompleksi ve yabancı özentisini gösterir.

²⁴⁷ “Mekân, kimi yerde sevenleri ayıran bir kimlikle karşımıza çıkar. Bu da entrikanın gelişmesine olanak sağlar. Farklı şehirlerde bulunma, herhangi bir sebeple sevgilinin bulunduğu yere gidememe, mekânsal bir ayrılıktır. Sevgililer arasında bulunan dağ, deniz gibi objeler de ayrılışın ifadesidir. Bunlar, aynı zamanda mekânsal ayrılışın da gösterenleridir. Mekânın kavuşmalarda veya birleşmelerde rol oynaması ise kurgudaki temel unsurlardan biridir” (Şengül 2010:532). Burada “deniz” iki âşık arasındaki engel işleviyle kullanılmıştır.

Boğaziçi mütesanit²⁴⁸ bir tek kalb, vicdan ve izan gibi yekpare parıldıyor. Boğaz, her iki sahilin karanlığında lâmbaların çiçekler gibi açmış ışıkları üstünde hassaslığını öyle biriktirmiş, toplamış ki bütün bu ışıklar sırf bu maceraya alâkalı âşinâ gözler haline dönmüş. Boğaz, bütün bu ışıktan gözlerle hep Ali Nizamî Beye bakıyor gibi gelirmiş ve o bütün bu ziyadan gözler karşısında sevgilisinin yalısına doğru yüzermiş.” (s. 28)

Anlatıcı burada mekânı cemaat kültürünü yansıtan bir bakış açısıyla anlatmaktadır. Mekânı bütünselleştirmekte, tek bir kişi gibi sunmaktadır. Bu onun Osmanlı medeniyetine bakışını da gösterir. Bu mekânda sırtan tek figür, Ali Nizami Bey’dir. Zaten Ali Nizami Bey bütün “Boğaz”ın kendisine baktığını hisseder. Yazar, mekânı bu şekilde sunarak yüzeysel ve taklitçi bir anlayışla Batıya özenen züppe tiplerin Osmanlı medeniyetinin egemen kültürü olan cemaat hayatını tehdit ettiğini sezdirmektedir. Bu yönüyle Ali Nizami Bey’i kendi dejenerasyonunu topluma yansıtan belli bir kesimin temsilcisi olarak ele alır. Onları “ayrık otu” olarak sunar.

Romanda Ali Nizami Bey’in balık avlama merakı bağlamında “o zaman İstanbul’un asıl av yatağı sayılan civar mahallelerine, Merdivenköyü’ne, Yakacık’a, Yalova’ya, Ayastafanos’a, Küçükçekmece’ye” değinilir. Ancak bu mekânlarla ilgili ayrıntılı bilgi verilmez. Herhangi bir betimleme yapılmaz. (s. 21)

Romanın ikinci bölümü anlatıcı ile Ali Nizami Bey’in “köprüde” karşılaşmasıyla başlar. Bu romanda da “köprü” karşılaşma işleviyle kullanılan bir mekândır. (s. 45-48) Romanda anlatıcı ile Ali Nizami Bey’in karşılaştığı diğer mekânlar olarak tekke (s. 51), yol (s. 62), vapur (s. 63) geçer.

Anlatıcı, Ali Nizami Bey’le köprüde karşılaşmasını ailesine anlattığında “anneleri” Ali Nizami Bey’in hayatındaki değişimden söz ederler. Bu bağlamda kimi mekânlar gündeme gelir.

“Uzak vilayetlerdeki çiftlikler, Sirkeci’deki hanlar, Galata’daki dükkânlar, Beyoğlu’ndaki apartmanlar, Nizam caddesindeki köşk, arka tarafındaki arsalar, serler, kuşlar, atlar, arabalar, eşyalar, tablolar, koleksiyonlar, her şey hemen yok pahasına ‘haraç mezat’ satılmış! O zaman da bu arka arkaya gelen felâketler Ali Nizamî Beyi hasta etmiş.” (s. 48)

Bu mekânlar ve mekânlardaki nesnelere Ali Nizami Bey’in nasıl bir kayba uğradığını göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca bu mekânlar o günün dünyasında “zenginliği” simgeleyen mekânlardır. Ali Nizami Bey tam bir felaket

²⁴⁸ Mütesanit: Dayanışma içinde olan kimse

yaşamıştır. Bu felaketi yaşamak, kişide büyük kırılmalara yol açabilir. Zaten Ali Nizami Bey de hastalanmıştır. Burada mekân ile Ali Nizami Bey'in yaşadığı ruhsal durum arasında neden-sonuç ilişkisi kurulmuştur. Kayıplarından dolayı Ali Nizami Bey akli dengesini yitirmeyle sonuçlanacak bir hastalığa yakalanmıştır. Anlatıcı, Ali Nizami Bey'in her şeyi kaybedip eski dostlarının evlerine sığındığı dönemi anlatırken dönemin evleri ve bu evlerdeki eşyalarla ilgili bilgiler verir. Bunu yaparken genellemeleri tercih eder.

“O zamanlar bütün evlerin hemen her odasında güya kendi kendilerine türemiş, üremiş ve buldukları yerlere gelip yerleşmiş gibi, az çok kıymetleri olan, bir sürü ufak tefek eşya bulunurdu. Mesela konsolun üstünde duran bir saat. Namaz seccadesinin içindeki necef veya ödağacı tesbih. Etajerin üstünde bir gümüş sigara kutusu. Arkası gümüş küçük bir el aynası. Daha birtakım şeyler ki, misafirden saklanması tabii hatıra gelmezdi. İşte Ali Nizamî Bey giderken usulca bu şeylerden birini alır, beraber götürürmüş.” (s. 49)

Mekândaki “saat, seccade, Necef, ödağacı, tesbih, etajer, sigara kutusu, el aynası” gibi eşyalar dönemin insanların hayat tarzlarıyla ilgili ipuçları taşımaktadır. Bu evlerde Batı kökenli “konsol, etajer” gibi eşyalar da vardır. Dönemin evlerinde Batı kültürüne ait eşyalar ile Doğu kültürüne ait eşyalar bir aradadır. Yani Batı kültürü bütün evlere en azından eşya planında girmiştir. Bu durum, gerçek hayatın çok iyi gözlemlendiğini ve romanın gerçek hayattan beslendiğini de gösterir.²⁴⁹

Fahim Bey hayatın gerçekleri karşısında iyice köşeye sıkıştığında bir rüya görmüş ve kurtuluşu rüyadan aldığı işaretlere bağlamıştı. Ali Nizami Bey de ümitlerinin bütün bütün tükendiği bir anda bir rüya görür ve bu rüya onun hayata yeniden tutunmasına vesile olur. Ancak Fahim Bey'in gördüğü rüyada duyusal mekâna ait az da olsa ayrıntılar varken Ali Nizami Bey'in gördüğü rüyada duyusal mekâna ait hiçbir ayrıntıya rastlanmaz. Ali Nizami Bey rüyasında sadece annesini görür. (s. 58) Bu rüya, Ali Nizami Bey'in şeyhlik döneminin başlangıcı olur. Ali

²⁴⁹ Romancı, ortaya koyacağı eserin malzemesini gerçek hayattan almak zorundadır. Hisar da bu gerçeği inkâr etmez. Sanatçının yararlanacağı malzemeler ise çocukluğumuzdan beri yaşadığımız veya tanık olduğunuz olaylar, tanıdığımız kimseler ve seyrettiğimiz manzaralardır. Abdülhak Şinasi Hisar üç romanında da aynı anlayışı benimsemiştir. Çocukluğunda gözlemediği olayları, kişileri ve mekânları anlatmıştır. “İşte Abdülhak Şinasi Hisar bütün bunları değerlendirmesini, bütün bunlardan büyük ölçüde faydalanmasını ve her birinden bir özgün insan ve tabiat anlayışı çıkarmasını bilmiştir. Ama nasıl? O olayların ardındaki gerçekleri, o kimselerin içinde saklı kişilikleri meydana çıkarmak, o manzaraları dile getirmek; yani hayatın, insanın, tabiatın dış yüzünden iç yüzüne girerek oradan kühüne varamadığımız kimse veya nesnelere, göründükleri gibi değil, oldukları gibi önümüze sermek suretiyle. Bu işi başarabilmek içinse bütün o kimseler ve nesnelere hiç irkilmeden, hiç iğrenmeden haşır neşir olmak gerekir” (Karaosmanoğlu 1969:306). Karaosmanoğlu “irkilmeden, iğrenmeden haşır neşir olmak” sözünü bilinçli olarak kullanır. Zira o, Hisar'ın insanlara kolay yaklaşmadığını hatta temizlik ve titizlik hastası olduğundan sadece seçkin ortamlarda durabildiğini bilir. Ancak Hisar'ın romanlarını okuduğunda onun hayatı ve insanları çok iyi gözlemlendiğini anlar ve buna çok şaşırır.

Nizami Bey'in hayat tarzı değişince yaşadığı mekân da değişir. Ali Nizami Bey'in şeyhlik dönemi Çamlıca'da geçer.

“Kendisi, şimdi, Çamlıca'nın Karacaahmet mezarlığına bakan bir sırtında 'camları kırık, bacası yıkık' bir ev tutmuş ve burada güya bir tekke, bir Bektaşî tekkesi açmış.”

“Ve, ruhları duymasın, bir kere Çamlıca yanından Karacaahmet mezarlığına bakan bir noktada Ali Nizamî Beyin 'Hanıkah'²⁵⁰ dediği evceğize gidip kendisini ziyaret ettim.” (s. 51)

Burada mekânı sunan anlatıcıdır. Ali Nizami Bey'in alafrangalığında asıl mekân Adalar'ken şeyhliğinde Çamlıca'dır. Bu sunumdan mekân-insan ilişkisine dair önemli ipuçlarına da ulaşılabilmektedir. Ali Nizami Bey için kullanılan “alafranga” ve “şeyh” gibi nitelendirmeler, mekânın niteliğini de yansıtır. Yani romandan anlaşıldığına göre Adalar'da yaşayan halk, daha çok, toplumsal kesimin üst tabakasında yaşayan seküler kişilerdir. Alafranga bir hayat sürmektedirler. Ali Nizami Bey de onlardan biridir. Çamlıca çevresinde ise toplumun muhafazakâr kesiminin oturduğu mekândır. Ali Nizami Bey de tekkesini böyle bir mekânda açmıştır.²⁵¹ Alafranga bir hayatın yaşandığı bir yerde yeni hâliyle kendisini kendisini kabul ettirmesi çok güçtür. Çünkü eski çevresi onun alafranga hayatını çok iyi bilmektedir. O, kendini zorlanmadan kabul ettirebileceği bir mekân aramıştır. Bu mekân da o hayata zaten aşına olan bir mekân olacaktır. Yani Ali Nizami Bey, doğası gereği, zor olan yolu değil; kolay olan bir yolu tercih etmiştir. Ali Nizami Bey'in şeyhliğini ilan ettikten sonra açtığı tekke de romanda ayrıntılı olarak anlatılmaktadır.

“Ve, ruhları duymasın, bir kere Çamlıca yanından Karacaahmet mezarlığına bakan bir noktada Ali Nizamî Beyin 'Hanıkah' dediği evceğize gidip kendisini ziyaret ettim. Bu, küçük, daracık, boyanmamış kuru tahtadan yapılma pek iptidaî bir evdi. Fakat, dedikleri gibi, camlarını kırık, bacasını yıkık bulmadım. Ancak, bu baca, belki artık tütmüyordu. Bu hakir ev içinde hayatın tadı maddî hiçbir varlıktan, hattâ, esaslı hiçbir mantıktan değil, fakat derin safvet ve şefkat tabakalarından sızan ve bir ahmet halinde duyulan - İstanbul'da binlerce ve binlercesi bulunan- âdeta maddiyattan kurtula ayrıla tamamen manevileşmiş evlerden biriydi.” (s. 51-52)

²⁵⁰ Hanıkah: Merkezî nitelikteki Bektaşî tekkesi

²⁵¹ Yazara göre değişim, mekânla ilgilidir. Kişi değişmek isterse önce mekânını değiştirmelidir. Alafranga yaşamındaki hâlleri bilinen Ali Nizami Bey'in aynı mekânda şeyhliğini ilan etmesi kabul edilmesi çok zor bir davranış olarak algılanacaktır. Oysa Ali Nizami Bey gibilerin çevrelerince kabul görmemesi onların ölümü anlamına gelir. Zira onlar çevrelerince kabul görmek, parmakla gösterilmek için yaşarlar. Bu yüzden Ali Nizami Bey daha önceki yaşamını kimsenin bilmediği yeni bir mekâna gitmiştir. Bu mekânda varlığını daha kolay gösterebileceğini düşünmektedir. Ancak işler hayal ettiği gibi gitmez ve o cinnet getirerek gerçekten ölür.

Anlatıcının bakışından sunulan bu mekânda Ali Nizami Bey'in geçmişindeki ihtişamdıan hiçbir iz yoktur.²⁵² Gerçi anlatıcının “evceğiz” diyerek alabildiğine mütevazı bir şekilde anlattığı mekânı Ali Nizami Bey önemli bir tekke olarak sunarak kişiliğindeki gösteriş düşkünlüğünü bir kez daha sergiler. Yani Ali Nizami Bey'in alafrangalık dönemindeki kişiliğiyle şeyhlik dönemindeki kişiliği aynıdır. Mekânın ve yaptığı işin değişmesi onda bir karakter değişikliğine yol açmamıştır.²⁵³ Anlatıcı işte bu mekândan hareketle izlenimlerini uzun uzun anlatır. Ali Nizami Bey'in köşk hayatıyla tekke hayatını karşılaştırır. Ali Nizami Bey'in “peri masalını andıran geçmiş hayatı rüyalarda görünen şeyler gibi silinip gitmiştir.” Anlatıcı, Ali Nizami Bey'in mütevazı evini anlatırken İstanbul'da böyle binlerce evin bulunduğundan söz eder. Böylece mekânı genelleştirme yoluna gider.

Romanda Ali Nizami Bey'in ziyaret ettiği, anlatıcının da yabancı olmadığı Nafi Baba tekkesinden söz edilir. (s. 62) Bu mekân romanda anlatıcı tarafından sunulur. (s. 62) Bu tekke, anlatıcının yalısına yakındır. Demek ki anlatıcının oturduğu yalı, Boğaziçi'nin Fikir tepesi çevresindedir. Yalının tekkeye uzaklığı ise izafidir. Anlatıcı burada mekândan söz ederek kendi dinsel anlayışını ortaya koymaktadır. Anlatıcının ailesi Bektaşiliğe değil, Mevleviliğe yakındır. Dolayısıyla kendilerine fiziksel olarak yakın olan bu mekân, dinsel anlayış bakımından o kadar yakın değildir.

Ali Nizami Bey, Üsküdar'da bir hastanede hayata veda etmiştir. Nereye gömüldüğü ise belli değildir. Ancak anlatıcı onun Karacaahmet Mezarlığı'na gömüldüğünü tahmin etmektedir. (s. 68) Ali Nizami Bey, alafrangalığı döneminde Karacaahmet Mezarlığı'ndan uzak durmuştur. Şeyhliği döneminde ise bu mezarlığa bakan bir yerde tekke açmıştır. Anlatıcıya göre Ali Nizami Bey, ölümden korkup kaçtığı sıralarda her şeye sahiptir ancak bir türlü manevi tatmine ulaşamamıştır.

²⁵² “Eski yaşam alanından silinen Ali Nizami Bey'in arınması, mekân noktasında da gerçekleşmiştir. Eski gösterişli evinden sonra oturmaya mecbur kaldığı mütevazı evinde daha sakin ve daha rahat görünür” (Kanter 2011:187).

²⁵³ Ali Nizami Bey'in hayatında değişen karakteri değil, onun iki devirde almış olduğu değişik şekillerdir. Ali Nizami Bey'in karakterinin başlıca özelliklerinden biri “gösteriş”e düşkün olmasıdır. Gösteriş, bir çeşit sahte tavırlar alarak kendini başkalarına sevdirmeye ve saydırma arzusundan ileri gelir. Alafrangalık veya Bektaşî babalığının kolayca taklit edilebilecek bir dış görünüşü, kılık, kıyafet, dil ve üslubu vardır. Ali Nizami Bey, zengin olduğu zamanlar alafrangalığı; fakir düşünce de Bektaşî babalığını taklit eder. Her iki tavırda da bir “içten gelişme” gerçek bir Avrupalı veya mistik olmak için derin bir eğilim ve yetenek, çaba, eğitim ve olgunlaşma söz konusu değildir. Bundan dolayı “dıştan alınan şeyler” gerektiğinde kolayca bırakılır. Zengin olduğu için alafranga hayat süren bir insan gerçek bir Avrupalı olamayacağı gibi, fakirliği dolayısıyla dervişlik taslayan bir insan da gerçek bir mistik olamaz. (Kaplan 1993:149-150)

Ancak ölümü kabullendiği yani mezarlığa bakan bir yerde tekke açtığına ise mutluluğu yakalamıştır. Ona bu zıt duyguları yaşatan mekân aynıdır. Yani değişen mekân değil, Ali Nizami Bey'in yüzeysel düşünceleridir. Ali Nizami Bey'in mekâna bakışı, görünür olma tercihinine paralel olarak şekillenmektedir. Öyleyse romanda mekân sunumunda ekspresyonist etkiler söz konusudur.

Ali Nizami Bey'in Alfrangalığı ve Şeyhliği Doğu-Batı çatışması üzerine kurulmuştur. Bu nedenle romanın temel mekânları da bu çatışmayı yansıtacak şekilde seçilmiştir. Bir tarafta Batı tarzı hayatı yansıtan Büyükada ve Beyoğlu, diğer tarafta Doğu tarzı hayatı yansıtan Çamlıca yer alır. Anlatıcı, bu mekânları oldukça belirgin şekilde sunmuştur. Yer yer belgesel nitelikli bilgilere yer vermiştir. Böylece Ali Nizami Bey'in iki dönemini, Osmanlı toplumunun iki kesimini temsil edecek şekilde aktarmıştır. Romanda gerek açık mekânlar gerekse kapalı mekânlarla ilgili betimlemeler anlatıcının bakışından yapılmıştır. Ancak bu betimlemeler o mekânlarda yaşayan kişileri resmedecek şekildedir. Mekânda bulunan eşyalar kimi zaman dönemi yansıtacak şekilde genelleştirilerek verilmiş, kimi zaman ise kişileri sunacak şekilde anlatılmıştır. Alfrangalıkla Beyoğlu ve Büyükada'nın, şeyhlikle de Çamlıca'nın ilişkilendirilmesi romanda mekân-insan ilişkisinin belirgin şekilde kurulduğunu göstermektedir. Hatta Ali Nizami Bey'in bastonları, ayakkabıları, kıyafetleri, çiçek serleri, tabloları, arabası hep onun kişiliğini doğrudan yansıtan mekânlardır. Hatta romanda bu mekânların çoğu alfranga tipleri yansıtan simgesel figürler olarak kullanılmıştır.²⁵⁴

²⁵⁴ Nurullah Çetin'e göre, alfrangalık "Batılılaşmanın getirdiği bir illet"tir. Osmanlı toplumunun Tanzimat'la başlayan her alandaki Batılılaşma serüveninin özellikle eğlence, giyim kuşam, yaşama biçimi gibi tüketime dönük boyutu, sosyal yaşamda gülünç ve acıklı kırılmalara yol açmıştır. Şekilde ve kabukta kalan sığ Batılılaşmanın alfrangalık biçimindeki görünümü, Türk romancısına da zengin bir malzeme sağlamıştır. Kendi öz kimliğine ilişkin köklü değerleri yadsıyan, küçümseyen Batılı bir kılık içinde var kalarak kişilik ispatına girişen tipler romanlarda çokça yer almıştır. Romanlarda eleştirilen bu alfranga tipler, genellikle mirasyedi, israfçı, gösterişe, süse, eğlenceye düşkün, çalışıp üretmeyen, Beyoğlu bataklıklarında perişan olan, sorumsuz, kişiliksiz gençlerdir. Bunlar Batı'nın şekil yönüne, dış yüzüne, kabuktaki değerlerine, tüketim ve eğlence tarafına tutkundurlar. Bunların yaşantıları gülünç, sonları acıklı olur. Bütün bunlar yıkılmaya yüz tutmakta olan Osmanlı Devleti'nin zengin ve memur kesimlerinin her anlamda çözülüşünün, yıkılışının somut göstergeleridir. Romanlarda alfrangalık eleştirisi daha çok, cinsel ahlakın yozlaşması ve eğlenceye dayalı tüketim bağlamında irdelenmiştir. Metres yaşantılarının, sefahate, cinsel ve tensel hazlara heves ve davranışların, karşılıksız hayali aşkların insanları maddi ve manevi anlamda sürüklediği felaketler sergilenir. (Çetin 2002:34) Ali Nizami Bey de marka düşkünlüğü, dolaplar dolusu ayakkabıları, yakasına taktığı çiçekleri, bahçesindeki "emsalsiz çiçek serleri" ile dış görünüşe çok önem veren biridir. Evinde konserler düzenleyecek kadar eğlenceye, Beyoğlu'nda servet kaybedecek kadar kumara düşkündür. Öyle çapkındır ki çapkınlık yapabilmek için ölümü göze alır. Çapkınlıkları yüzünden eşi onu terk eder. Başkalarına ev almayı vaadecek kadar "hava atmaya" sever. Ölçüsüzce para harcar. Ancak bu para kendisine değil, ailesine aittir. Ne iş yaptığı belli değildir. Bir ara Avusturya şehirlerinden birinde konsolosluk yaptığı söylenir ki bu bilgi de onun sosyal statüsünü yansıtmaya yöneliktir. Mehmet Kaplan'a göre Ali Nizami Bey'in böyle davranmasında, hayatının birinci safhasında mirasyedi, ikinci safhasında parasız olmasının büyük rolü vardır. O, hayatın gerçeklerini tanımadığı için yüzeysel bir yaşam sürer ve yüzeyselliğini, dış görünüşünü başkalarına gerçekmiş gibi göstermeye çalışır. (Kaplan 1993:153) Ali Nizami Bey'in alfrangalık

SONUÇ

Bu çalışmada, Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz*, *Çamlıca'daki Eniştemiz*, *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* adlı romanlarında mekân-insan ilişkisi incelenmiştir. İnceleme sonucunda Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarındaki mekân tercihleri ve mekân-insan ilişkisiyle ilgili şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarındaki açık mekânlar İstanbul merkezlidir. Hisar'ın romanlarındaki açık mekânlar yazarın çocukluğunun geçtiği Büyükkada, Çamlıca ve Rumelihisarı üçgenidir. Hisar'ın baba tarafından dedesi olan Selahattin Bey Büyükkada'da bir köşkte yaşar. Hisar'ın annesi ve babası ayrıldıklarında annesi Hisar'ı sık sık Büyükkada'ya dedesinin yanına götürür. Hisar, *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* adlı romanında anlatıcının ağzından bu bilgiyi de verir. Çamlıca, Hisar'ın akrabalarının yaşadığı yerdir. Rumelihisarı ise Abdülhak Şinasi Hisar'ın doğduğu ve belli bir süre yaşadığı yalının bulunduğu yerdir. Hisar, bu yalı yanına değin Rumelihisarı'nda annesi Neyyir Hanım ve kardeşi Selim Nüzhet ile yaşamıştır. Hisar bir süre ailesiyle Çamlıca'da kiraladıkları bir köşkte de kalmıştır. Bu bağlamda yazar, *Çamlıca'daki Eniştemiz* adlı romanında hem Rumelihisarı'ndan hem de Çamlıca'dan söz eder. Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarında açık mekân olarak Beyoğlu da yer alır. Hisar, Galatasaray Lisesinde okuması ve annesiyle babasının ayrıldıktan sonra babasının Pangaltı'da bir evde yaşaması nedeniyle bu mekânı da iyi bilmektedir. *Fahim Bey ve Biz* romanında ise açık mekân olarak yanında Bursa da geçer.

dönemi hüsrarla biter. Bu bağlamda Ali Nizami Bey, Tanzimat Dönemi'nden beri işlenegelen alafranga tiplerden biridir. Abdülhak Sinasi Hisar, *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Seyhliği*'nde toplumsal yapıdaki değişimi ve kültürel bunalımı Ali Nizami Bey'in şahsında anlatır. Roman, genel olarak züppe tipinin yaşam algısı ve yaşamsal süreçteki dönüşümlerinin ironik bir tarzda anlatılması şeklinde kurgulanmıştır. (Kanter 2011:177) Ali Nizami Bey; Fahim Bey ve deli enişte Hacı Vamık Bey'in hayat çerçevelerine benzer iç yapısı ve bununla çelişen dış görünüşle karşımıza çıkar. Birinci bölümde "alafrangalık", ikinci bölümde "şeyhlik" anlatılırken Ali Nizami Bey tipi ustaca ve oldukça canlı bir şekilde çizilmiştir. (Tağızade Karaca 1998:63)

2. Adülhak Şinasi Hisar'ın romanlarındaki açık mekânlar belli özellikleriyle öne çıkarılır. Hisar'ın *Çamlıca'daki Eniştemiz* adlı romanı adından da anlaşılacağı üzere ağırlıklı olarak Çamlıca'da geçer. Yazar, Çamlıca'yı gezi mekânı olarak anlatır. Bu bağlamda eski debdebesinden söz eder. Burası âşıkların tanıştığı ve aşklarını yaşadıkları mekânlardan biridir. Ayrıca Çamlıca, mütedeyyin Müslüman halkın oturduğu, köşkerin bulunduğu bir yerdir. Doğu kültürünü yansıtır. *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* adlı roman temelde iki ayrı mekân üzerine kuruludur. Ali Nizami Bey'in alafrangalık dönemi Büyükkada'da geçer. Büyükkada, romanda toplumsal tabakanın seçkin kesimini oluşturanların oturduğu alafranga bir çevredir. Osmanlı toplumunun Müslüman veya gayrimüslim kaymak tabakası burada oturur. Burası da Çamlıca gibi sayfiye yeridir, âşıkların aşklarını yaşadığı bir mekândır. Bu mekân, Batı kültürünü yansıtır. Ali Nizami Bey'in şeyhlik dönemi ise Çamlıca'da geçer. Çamlıca bu romanda aynı *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanında olduğu gibi Müslüman Türk toplumunun yaşadığı bir mekân olarak anlatılır. *Fahim Bey ve Biz*'de ise belirgin bir açık mekân yoktur. Romanda açık mekân olarak Bursa ve İstanbul geçer. Ancak hem Bursa hem de İstanbul belirgin bir mekân olarak ele alınmaz. Romanda öznel bir İstanbul güzelleme yapıları. Beyoğlu ise üç romanda da yer alan bir mekândır. Fahim Bey, gençlik döneminde en yakın arkadaşı olan anlatıcının babasıyla Beyoğlu gecelerinde eğlenir. Hacı Vamık Bey, arkadaşlarıyla oyun oynamak veya çocuklarla birlikte eğlenmek için buraya gider. Çünkü çocuk eğlencelerinin yer aldığı sirk, tiyatro vb. mekânlar da Beyoğlu'ndadır. Ali Nizami Bey buraya kumar oynamaya gider. Dolayısıyla Beyoğlu, Hisar'ın romanlarında eğlence hayatının merkezi olması özelliğiyle öne çıkar. Doğu-Batı çatışması bağlamında bakıldığında Hisar'ın romanlarında Büyükkada ve Beyoğlu Batılılaşmayı, Çamlıca ise Doğu kültürünü yansıtan mekânlar olarak geçer.

3. Adülhak Şinasi Hisar'ın romanlarındaki kapalı mekânlar köşker, yalılar ve konaklardır. Fahim Bey, Hariciye'de göreve başladığında İstanbul tarafında bir konak kiralar. Hacı Vamık Bey, Çamlıca'da bir köşk satın alır. Ali Nizami Bey, Büyükkada'daki Nizam Caddesi'nde yer alan köşte oturur. Çapkınlık için yakındaki bir yalıya dadanır. Anlatıcı ise Rumelihisarı'nda bulunan bir yalıda ikamet etmektedir. Hisar, romanlarında bu köşk, konak ve yalıları ayrıntılı olarak anlatır. En ayrıntılı olarak Çamlıca'daki köşkten söz eder. Çünkü roman bu köşk üzerine kuruludur. Çamlıca'daki köşkten sonra Hisar'ın üzerinde en çok durduğu kapalı

mekân, Ali Nizami Bey'in Büyükada'daki köşküdür. Yazar, Hacı Vamık Bey'in oturduğu köşkle Ali Nizami Bey'in oturduğu köşk kadar ayrıntılı olmasa da Fahim Bey'in kiraladığı konaktan da söz eder. Rumelihisarı'ndaki yalıya ise çok az değinir. Hisar'ın romanlarında konak, köşk ve yalıların öne çıkması onun kişi seçimiyle de ilgilidir. Hisar, romanlarında bu mekânlarda yaşayan kişileri yani toplumsal tabakanın üst kesiminde yer alan insanları anlatmıştır. Kendisi de özellikle, özlemini derinden duyduğu çocukluk döneminde böyle bir hayat sürmüştür. Dolayısıyla romanlarında köşk, konak ve yalılarından hareketle aslında çocukluğunda yaşadığı güzel günleri anlatmakta, o günlere olan güçlü özlemini yansıtmaktadır.

4. Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarında günlük hayata ait mekânlara rastlanmaz. Okur; ne Fahim Bey'i ne Hacı Vamık Bey'i ne de Ali Nizami Bey'i bakkala giderken, manavdan çıkarken, pazarda dolaşırken, sokakta sıradan insanlarla konuşurken görür. Özellikle Fahim Bey ve Ali Nizami Bey'in ilk dönemi toplumdan oldukça yalıtılmıştır. Dolayısıyla bu kişiler sıradan kişilerin bulunduğu mekânlarda bulunmazlar. Gerçi dışa açıklığı yönüyle Ali Nizami Bey balıkçılarla denize ağ atar. Değişik yerlere çapkınlığa gider. Ancak onun bu hâlleri anlatılırken bile ayrıntılı mekân tasvirleri yapılmaz. Yani Hisar'ın romanlarında sıradan insanların hayatlarını sürdürdükleri, çok sık olarak buldukları mekânlar yer almaz. Hacı Vamık Bey'in bu noktada diğer roman kişilerine göre farklı bir özelliği vardır. O, anlatıcı tarafından "iptidai" kabul edilen özelliklere sahiptir. Bunlardan biri de sıradan insanlar gibi abdest alıp camiye gitmesidir. Ayrıca Hacı Vamık Bey, çocukları muhallebiciye götürür. Çocuklarla Beyoğlu'na eğlenmeye giderler. Vapurda yer kapma yarışı yaparlar. Bu bağlamda Hacı Vamık Bey, diğer roman kişilerine göre daha sıradan bir hayat sürer. Halkın içinde olmaktan gocunmaz. Ancak anlatıcının, onun bu hâlini "iptidai" olarak değerlendirmesi Abdülhak Şinasi Hisar'ın sıradan insanların hayatından uzak olduğunu gösterir. Hatta "iptidai" sözcüğünden hareketle Hisar'ın sıradan insanları küçümsediği söylenebilir. Çünkü Hisar'ın kendisi de Rumelihisarı'ndaki yalıda oturur. Bazen babasının Pangaltı'daki evine gider. Annesi onu sık sık büyükbabasının Büyükada'daki köşküne, bazen de Haliç'teki Bahariye Mevlevihanesi'ne götürür. Bu mekânlarda da seçkin insanlar bulunur. Bu bağlamda Hisar, halkın arasına karışmamıştır. Halkın yaşantısını ve yaşantısını sürdürdüğü mekânları bilmemektedir. Sonuçta romanlarında sıradan insanları ve bu insanların yaşadığı mekânları işlememiştir.

5. Adülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* adlı romanı mekânı kullanma bakımından diğer romanlarından ayrılır. Bu romanda belli bir olay örgüsü yoktur. Olaylar belli bir sırayla sunulmaz. Dolayısıyla olayların yaşandığı mekânlarda da bir bütünlük söz konusu değildir. Mekânlar, olaylar gibi neden-sonuç ilişkisiyle birbirine bağlanmaz. Kişiler, olaylardan ve mekânlardan bağımsız olarak sunulur. Bir ara yazar, İstanbul ile Fahim Bey arasında bir bağ kurma gereği duyar. Ancak aralarında bir bağ olmadığını söyler. Yazar, mekân ve zaman dışı bir atmosfer oluşturmak için özellikle bu yolu benimsemiştir. Ancak kendisi ile İstanbul arasındaki bağı kurar. Kendi izlenimlerinden hareketle şiirsel bir İstanbul sunumu yapar. Ancak romandaki İstanbul, okurların zihninde canlandırabileceği bir mekân gibi sunulmaz. Çünkü yazar, İstanbul'u bile genelleştirir, soyutlar, belirsizleştirir. Çağrışımlara dayalı bir anlatımla yansıtır. Bu yüzden özellikle açık mekânlar okurda gerçeklik duygusu uyandırmaz. Bu yönüyle *Fahim Bey ve Biz*'deki açık mekânlar mesnevilerdeki mekânları andırır. Bu mekânlar gerçek bir mekândan hareketle oluşturulsa bile gerçeği bire bir yansıtmaz. Yorumlarla, izlenimlerle, çağrışımlarla değiştirilerek sunulur. Okurun zihninde belirli bir resim oluşturmaz.

6. Adülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* adlı romanın kapalı mekânlar da ayrıntılı olarak sunulmaz. Doğru dürüst özel mekân tasvirine rastlanmaz. Mekânla ilgili gelenek ve göreneklerden söz edilmez. Mekânlarla ilgili hareket tasvirlerine rastlanmaz. Bu romanda anlatıcının dikkati mekândan uzaktır. Fahim Bey'in yaşadığı evlerden söz edilirken Fahim Bey'in kimliğini yansıtacak, iç dünyasına ayna tutacak ayrıntılara odaklanılmaz. Yazar mekândan hareketle yani dış unsurlardan yola çıkarak Fahim Bey'i sunmaktan bilinçli bir tercihle kaçınmıştır. Onun amacı, Fahim Bey'in iç dünyasını yansıtmaktır. Onu çevredeki kişilerin izlenimlerinden ve kendi gözlemlerinden hareketle sunan yazar, mekânı kişi sunumunda yeterince kullanmamıştır. Bu bağlamda *Fahim Bey ve Biz*'deki kapalı mekânlar ne renkleri ne şekilleri ne içindeki eşyaları itibarıyla Fahim Bey'i tam olarak sunacak ayrıntılara sahiptir. Evler bile çok genel özellikleriyle sunulur. Hatta dönemi yansıtacak şeklide anlatılır. Fahim Bey'e özgü eşyalar sadece gazete koleksiyonları ve peynir kokularıdır. Diğer ayrıntılar dönemin evlerinde de vardır. Bu bağlamda okur, Fahim Bey işte böyle bir evde oturuyor, diye zihninde bir resim canlandıramaz. Mekânın resmini çizemez. Yazar, dış dünyaya değil, kişilerin iç dünyasına odaklandığı için böyle bir yolu tutmuştur.

7. Adülhak Şinasi Hisar'ın romanlarında mekânlar, roman kişilerinin gözünden sunulmaz. Gerçi *Çamlıca'daki Eniştemiz* adlı romanda Hacı Vamık Bey'in köşkle ilgili duygu ve düşünceleri yansıtılır. Ancak bu duygu ve düşünceler hem mekân tasviriyle ilgili değildir hem de anlatıcının ağzından sunulur. Yani romanda kişiler mekândan, mekânla ilgili düşüncelerinden söz etse de okur bunları duymaz, görmez. Duyan ve gören anlatıcıdır. Anlatıcı, duyularını ve gözlemlerini kendi yorumlarını da katarak okura yansıtır. Bu bağlamda romanda Hacı Vamık Bey'in köşküne yüklediği anlama da değinilir. Hacı Vamık Bey için Çamlıca'daki köşkü mutlulukla anlamdaştır. Romanda Çamlıca'daki köşk, mutluluğun sembolü olarak kullanılmıştır. Hacı Vamık Bey, Arabistan çöllerinde hep bu köşkü tamir ettirme hayaliyle yaşamıştır. Bütün sıkıntılara köşkü için katlanmıştır. Onun açısından köşkü tamir ettirmek, yaşanabilir bir hâle getirmek mutluluğu yakalamakla eş anlamlıdır. Hacı Vamık Bey ile eşinin hayatları ile içinde yüzdükleri atmosfer Çamlıca'daki köşkle paralel olarak sunulur. Çamlıca köşkünde yaşanacak olan mutlu bir hayat hayali, romanın başından sonuna kadar etkisini gösterir. Hacı Vamık Bey ve eşi bu köşkte mutlu bir hayat sürmek için çalışır. Sonunda köşkü tamir ettirip mutluluğa ulaşacakken eşiyle ayrılırlar. Böylece onların mutluluk hayali suya düşer. Çamlıca'daki köşk, romanda çok işlevsel şekilde kullanılmıştır. Köşk, mutluluğun sembolü olmasının yanında Hacı Vamık Bey'in kimliğini yansıtmaya da önemli bir işleve sahiptir. Köşkteki her ayrıntı, Hacı Vamık Bey'in belli bir özelliğini deşifre eder. Köşkün rengine, iç dizaynına, içindeki araç gerece ve eşyalara, köşkte yaşanan hayat tarzına bakılacak olursa Hacı Vamık Bey tam bir Doğuludur. Köşkte devrin yaşayışını yansıtan Doğu ve Batı kökenli eşyalar bir arada verilmiştir. Dolayısıyla köşk, dönemin yaşantısını yansıtmaya işleviyle de kullanılmıştır. Ayrıca yazar, bu köşkü belli bir mekân çerçevesinde sunmuştur. Böylece Çamlıca'yı ve çevresini de anlatmıştır. Bunu yapmaktaki amacı, açık mekânla kapalı mekân arasındaki bağı kurmak, köşkü doğal çevresi içinde yansıtmaktır. Yazar böylece mekânlar arasında bütünlüğü sağlamış, Hacı Vamık Bey'in kişiliğini oluşturan sosyal çevreyi de yansıtmış olur. Bu romanda "köşk"ün, Osmanlı İmparatorluğu'nu temsil ettiği de sezdirilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu gibi harap durumda olan köşk, bir türlü tam anlamıyla onarılamamıştır. Osmanlı İmparatorluğu da köşk gibi yıkılmaya yüz tutmuştur. Bu bakımdan *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de mekânın çok işlevsel kullanıldığı, kişi sunumunda mekândan etkili ve güçlü şekilde yararlanıldığı söylenebilir. Benzer durum, *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* için de

geçerlidir. Yazar bu romanda Büyükada'ki köşkü, köşkteki hayatı, köşkün bulunduğu çevreyi, köşkün içinde yer aldığı bahçeyi, köşkün yakınındaki diğer köşklere; Ali Nizami Bey'in kişiliğini sunacak şekilde anlatır. Köşkteki eşyalar da Ali Nizami Bey'in kişiliğinin çizilmesinde işlevsel bir role sahiptir.

8. Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarında mekân, anlatıcının izlenimleriyle yansıtılır. Gerek kişilerle gerekse mekânlarla ilgili her türlü veri anlatıcıda derhal bazı çağrışımlar uyandırır. Bu bağlamda gerek kişilerle gerekse mekânlarla ilgili sunumlar hep yoruma dayalıdır. Anlatıcı duyduklarını, gördüklerini, öğrendiklerini yorumlamış; değişime uğratmış değişik kaynaklardan gelen her türlü veriyi kendi prizmasından geçirerek okura yansıtmıştır. Yani Hisar'ın romanlarındaki mekânlar bire bir gerçekliği yansıtmaz. Bu anlayış, Hisar'ın geçmişin güzel günlerine duyduğu özlemin bir göstergesidir. Yazar, hayatın sert gerçeklerinden kaçarak çocukluğunun güzel günlerine sığınmaktadır. Çocukluğunun güzel günlerinin geçtiği mekânları yüceltip idealleştirmektedir. Böylece “kayıp cennetini” destanlaştırmaktadır.

9. Abdülhak Şinasi Hisar'ın özellikle *Çamlıca'daki Eniştemiz* ve *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* adlı romanlarında mekânla ilgili belgesel nitelikli bilgiler verir. Yazar, mekânı her ne kadar izlenimlerinden hareketle sunsa da ayrıntılar içinde gerçeğin ipuçlarını da aktarır. Örneğin *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de Üsküdar İskelesi'nden Çamlıca'ya kadar olan mekânlar çok ayrıntılı şekilde anlatılır. Bu anlatımdan hareketle bölgenin resmi çok net şekilde çizilebilir. Hisar özellikle Çamlıca Tepesi'nde durarak anlattığı panoramik İstanbul manzarası gerçeğe çok uygundur. Bu manzara da belgesel nitelik taşır. Ali Nizami Bey'in oturduğu köşkü anlatırken ise köşkün bulunduğu Nizam Caddesi'ni çok ayrıntılı şekilde sunar. Bu bağlamda tarihsel nitelikli bilgiler verir. Bunun nedeni yazarın, özellikle mekân sunumlarında anılarına yaslanmasıdır. Ancak aynı durum *Fahim Bey ve Biz* romanı için geçerli değildir. Bu romanda mekânlar belirsiz şekilde sunulmuştur.

10. Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarında kapalı mekânlar açık mekânlardan daha ayrıntılı sunulur. *Fahim Bey ve Biz*'de İstanbul dışında açık mekânların ayrıntısına hiç girilmez. Diğer romanlarda ise Çamlıca ve Büyükada çok ayrıntılı şekilde tasvir edilir. Fakat üç romanda da kapalı mekânlar genellikle ayrıntılı şekilde anlatılır. Gerek Fahim Bey'in bekârlığında kaldığı konak gerek deli eniştenin yaşadığı Çamlıca'daki köşk gerekse Ali Nizami Bey'in alafrangalığı döneminde

yaşadığı köşk ayrıntılı şekilde sunulur. Romanda kapalı mekânların öne çıkmasının sebebi özellikle Fahim Bey ile Hacı Vamık Bey'in evcimen oluşudur. Fahim Bey eşine, Hacı Vamık Bey ise köşküne düşkündür. Fahim Bey, eşiyile olan saadetini bozmamak için yatılı misafirlığe bile gitmez. Fahim Bey bekârken de İstanbul tarafında kiraladığı büyük ve boş bir konakta kalır. Hacı Vamık Bey azledildiği görevler nedeniyle duyduğu üzüntüden köşküne sığınarak kurtulur. Köşküne kavuşmak ona bütün üzüntülerini unutturur. Dolayısıyla Hisar'ın romanlarındaki kişiler genelde kapalı mekânlar içinde anlatılır. Başka bir söyleyişle Hisar'ın romanlarındaki kişilerin değişik hâlleri kapalı mekânlarla yansıtılır. Ancak Ali Nizami Bey dışı açık biridir. Onun kadın ve av merakı vb. dışarıda olmayı gerektiren özellikleri vardır. Ancak şeyhliği döneminde de Ali Nizami Bey Çamlıca'daki tekkesiyile anılır. Konak, köşk ve yalıların dışında Hisar'ın romanlarında kapalı mekân olarak çok değişik evlerden söz edilir. Anlatıcının babasının Pangaltı'daki evi üç romanda da geçer. Bunun dışında romanlarda Fahim Bey'in çalıştığı işler gereği bulunduğu yerler, Bursa'da ailesinden kalan eski ev, İstanbul'un çeşitli yerlerinde kaldığı evler; Hacı Vamık Bey'in ve eşinin ayrıldıktan sonra hayalini kurdukları evler, Arabistan dönüşü kaldıkları evler; Ali Nizami Bey'in servetini tükettiği zaman dolaştığı evler anlatılır.

11. Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarında bazı mekânlar klasik işlevleriyle kullanılır. Örneğin *Fahim Bey ve Biz*'de anlatıcı, Fahim Bey'le ilk kez Galatada'daki lokantada karşılaşır. Diğer karşılaşmaları genelde sokaklarda olur. Anlatıcının babası, Fahim Bey ve eşiyile bir köprüde karşılaşır. *Çamlıca'daki Eniştemiz* adlı romanda anlatıcı, Hacı Vamık Bey'le Pangaltı'daki evin merdivenlerinde karşılaşır. *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* adlı romanında anlatıcı, Ali Nizami Bey'le köprüde ve vapurda karşılaşılır. Karşılaşma mekânı olarak köprü iki romanda da kullanılmıştır.

12. Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarında Doğu'ya ait mekânlar, Batı'ya ait mekânlardan daha ayrıntılı anlatılmıştır. Fahim Bey, Batılı bir kimliğe sahiptir. İki kez Londra'ya gitmiştir. İlk gidişi görevi gereğidir. İkinci gidişi ise teşebbüs-i şahsî fikri çerçevesinde olmuştur. Ali Nizami Bey, ilk döneminde Batılı bir kimliğe sahiptir. O, Avusturya vilayetlerinden birinde konsolosluk da yapmıştır. Ancak romanda Batı'ya ait hiçbir mekânla ilgili ayrıntıya girilmez. Ali Nizami Bey, ikinci döneminde Doğulu bir kişiliği yansıtır. Hacı Vamık Efendi ise romanın bütününde

Doğulu bir kişi olarak çizilir. Gerek Fahim Bey'in gerek Hacı Vamık Bey'in gerekse Ali Nizami Bey'in İstanbul'da bulunduğu mekânlar Batı'ya ait mekânlardan daha ayrıntılı şekilde sunulur. Özellikle *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de masalsi bir Arabistan sunumu vardır. Deli eniştenin anlattıklarından hareketle anlatıcıda özel bir Arabistan algısı oluşur. Bu algı öyle güzeldir ki anlatıcının rüyalarına girer. Bu güzelliklerin bozulmaması için anlatıcı, Arabistan'ın gerçek hâlini görmek istemez.

13. Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarında mekân-insan ilişkisi kurulmuştur. Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Çamlıca'daki Eniştemiz* ve *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* adlı romanlarında mekân, kişileri yansıtacak şekilde kullanılmıştır. Çamlıca'daki köşkün bulunduğu konum, köşkün çevresindeki komşular, köşkte sürülen hayat, köşkün döşenme şekli, köşkteki eşyalar, hayat tarzı, gelenekler, görenekler vb. her türlü ayrıntı Hacı Vamık Bey ile onun eşi olan halanın karakterini yansıtacak şekilde anlatılmıştır. Örneğin köşkün duvarlarındaki Kur'an'lar, her tarafa dağılmış eşyalar, ağzına kadar yemekle dolu mutfak, Aşure Günleri, bayramlar, reçel kaynatma dönemleri hep Hacı Vamık Bey'in veya eşinin belli özellikleriyle ilgili ayrıntılardır. Büyükada'da yer alan köşkteki misafir odasında bulunan resim koleksiyonu, midillilerin çektiği araba, köşkte verilen konserler ve kumar partileri, ayakkabı dolu dolaplar, yerlere serili olan yeşil halılar, hizmetçiler, lalalar, çiçek serleri, tavus kuşları da Ali Nizami Bey'i sunmak için kullanılmıştır. Ancak *Fahim Bey ve Biz*'de mekân-insan ilişkisi sınırlıdır. Açık mekânların insanla ilişkisi pek belirgin değildir. Kapalı mekânların ise az da olsa insanla ilişkisi kurulmuştur. Bu romanda mekânlar genelde belirsizleştirilmiştir. Açık ve kapalı mekânlar tasvir edilmeden isimleriyle kullanılmıştır. Sadece Fahim Bey'in yaşadığı evlerinden söz edilirken ayrıntılara girilmiştir. Bu ayrıntıların büyük bölümü de dönemin evlerini yansıtacak şekilde genelleştirilmiştir.

14. Abdülhak Şinasi Hisar modern zamanlarda yaşadığı hâlde mekâna bakışta geleneksel anlayışı benimsemiştir. Modern romanda evin bütünsellik işlevi kırılmıştır. Oysa Hisar, insanın hayatının bütünselliğini sağlayan bu mekânı yeniden inşa etme çabası içinde olmuştur. O, hayatın bütünselliği içinde önemli bir role sahip olan eski evleri anlatmıştır. *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de köşkün böyle bir işlevi de vardır. Hisar, mekânı zamanın taşıyıcısı olarak ele almıştır. Geçmişin güzel değerlerini mekândan hareketle anlatmıştır. Hisar, mekâna özellikle de eve, ülke gözüyle bakmıştır. Köşk/konak/yalıları Osmanlı'yla özdeşleştirmiştir. Bu mekânların

eskimesini Osmanlı'nın zayıflamasına, yıkılmasını da Osmanlı'nın yıkılmasına benzetmiştir. Osmanlı medeniyetinin yüksek değerlerini bu mekânlarla yansıtmıştır. Bu mekânlara özelemini ifade ederken de o yüksek değerleri aradığını sezdirmiştir. Modern zamanın her şeyi yıpratana, yok eden işleyişine muhalefet etmiş; modern zamandan kaçarak eski mekânlara sığınmıştır. Evi, bir sığınak olarak ele almıştır. Hisar, mekânı ve mekândaki evleri insan gibi değerlendirmiştir. Mekânın içindeki insanlarla da mekân arasında bağ kurmuştur. Özellikle *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de deli enişte ile köşkün kaderini birlikte ele almıştır. İkisini tek bir ruh ve vücut gibi değerlendirmiştir. Evlerin çevrelerini çok ayrıntılı anlatmıştır. *Fahim Bey ve Biz*'de İstanbul'u, *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de Çamlıca'yı, *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği*'nde ise Büyükada'yı çok ayrıntılı sunmuştur. Böylece ev ile o evi çevreleyen mekânı, insan ile de o mekânda yer alan insanı bütünselleştirmiştir. Kişiyi; mekânın parçası, onun çocuğu gibi görmüştür. Onun roman kişileri, içinde yaşadıkları mekânlarla bir anlam ifade eder. Bu bağlamda Hisar'ın eserlerinde mekân-insan ilişkisi çok güçlüdür. Özellikle *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de Çamlıca'yı ve çevresini çok ayrıntılı anlatarak köşk ile çevreyi bütünselleştirmiştir. Böylece cemaat kültürünün egemen olduğu yapıyı da hatırlatmıştır. Herkesin benzer şeyler hissettiği, her şeyin paylaşıldığı, komşulukların olduğu, gelenek ve göreneklerin yaşatıldığı mahalle kültürünün güçlü olduğu, insanların yalnız kalmadığı bir hayatı sunarak modern zamanların insan hayatına getirdiği yalnızlığı reddetmiştir. Bu bağlamda Hisar'ın eserlerinde mekân, modernizmin yıkıcı etkilerinden kaçılarak sığınılan bir "kayıp cennet" olmuştur. Çamlıca'yı anlatırken köşklere, bağlardan, bahçelerden, korulardan, çiçeklerden, böceklerden, ağaçlardan, camiden, gelenek ve göreneklerden söz ederek mekândan hareketle cemaat kültürünün insanla doğayı bütünleştiren özelliğini vurgulamıştır. İnsanın doğaya gösterdiği sevgi ve saygıyı hatırlatmıştır. İnsanla doğanın bütünleşmesinin getirdiği huzuru somutlaştırmıştır. Beyoğlu ve Tokatlıyan gibi yerleri anlatırken ise lokanta, pastane, çay bahçesi, otel gibi bireyselleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan mekânlardan söz etmiştir. İnsanın doğadan ve doğal hayattan koparılışına isyan etmiştir. Bu kopuşun getirdiği huzursuzluğa, doyumsuzluğa ve bunalıma dikkatleri çekmiştir. İnsanın doğadan kopmasına ve mekânın parçalanmasına yol açan modern anlayışa karşı durmuştur. Böylece cemaat kültürünü yansıtan "kayıp cennetin" karşısına, Batılı modern hayat tarzını yansıtan kent kültürünü çıkarmıştır. Bu iki kültür arasındaki tezatları ortaya koymuştur. Ancak tercihini cemaat kültüründen yana yapmıştır.

15. Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarındaki mekân sunumunda empresyonizm ve ekspresyonizm akımlarının güçlü etkisi söz konusudur. Yazar; özellikle İstanbul ile Çamlıca'nın gecelerinden, gündüzlerinden, yazlarından, kışlarından söz ederken mekândaki anlık değişimleri gündeme getirir. Bu durum, empresyonizmle ilgilidir. Çünkü empresyonizm, sanatçının görme duyusuyla iç dünyası arasındaki ilişkiye dayanır. Empresyonist anlayışa göre dış dünya sürekli yenilenmektedir. Bu sırada ışık ve renk değişimleri yaşanmaktadır. Sanatçı bu değişimleri izler. Eserinde bu değişimlerin kendi iç dünyasına olan yansımalarını yani izlenimlerini anlatır. Yazar, mekânı içinde bulunduğu ruh hâlinde hareketle de anlatır. Örneğin Çamlıca'ya hala ile deli enişte evliyken baktığında coşkuludur. Ancak deli enişte ile hala öldükten sonra aynı mekân onda farklı duygular çağırır. Bu değişim, yazarın ruh hâlinde kaynaklanmaktadır. Yazar, aynı mekânı farklı zamanlarda, farklı şekillerde sunmaktadır çünkü farklı zamanlarda farklı ruh hâllerini yaşamaktadır. Bu da ekspresyonizmi hatırlatır. Çünkü ekspresyonistler, empresyonistlerden farklı olarak dış dünyadaki anın değil, kendi iç dünyalarındaki oluşumların peşinde olmuşlardır. Gerçeği sanatçının içinde aramışlardır. Mekânın sınırlarını aşarak iç gerçekliği anlatmayı esas almışlardır. İç gözlemleriyle ulaştıkları anlamları yansıtılmışlardır.

KAYNAKÇA

Basılı Kaynaklar

- AKDENİZ, Safiye (2012), “İntibah Romanında Mekân Kullanımı”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 1, S. 1, s. 3-19.
- AKTAŞ, Şerif (2000), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları, beşinci baskı.
- AKTAŞ, Şerif ve GÜNDÜZ, Osman (2005), *Yazılı ve Sözlü Anlatım -Kompozisyon Sanatı-*, Ankara: Akçağ Yayınları, yedinci baskı.
- AKTAŞ, Şerif, S. S. AKÇAOĞLU, S. KELEŞ, K. YEŞİL ve M. KARASHAHİN (2011), *T.C MEB TTK Başkanlığı Ortaöğretim Türk Edebiyatı Dersi 9, 10, 11 ve 12. Sınıflar Programı*, Ankara.
- AKYÜZ, Kenan (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- ALVER, Köksal (2002), “Züppeliğin Sosyolojisi: Romanda Züppe Tipler Örneği”, *Hece -Türk Romanı Özel Sayısı-*, y. 6, S. 65/66/67, Mayıs-Haziran-Temmuz, s. 252-266.
- ARMAĞAN, Mustafa (2003), *Hilmi Yavuz ile Doğu'ya ve Batı'ya Yolculuk*, İstanbul: Ufuk Kitapları, birinci baskı.
- BAKIRCIOĞLU, N. Ziya (2002), *-Başlangıcından Günümüze- Türk Romanı*, İstanbul: Ötüken Yayınları, yedinci baskı.
- BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı (1944), “Roman Nedir”, *Yeni Adam*, nr. 481, 16 Mart, s. 2.
- BAYDAR, Nasuhi (1956), “Fahim Bey ve Biz”, *Tan gazetesi*, 5 Aralık, s. 2.
- BELGE, Murat (1968), “Fahim Bey ve Biz”, *Yeni Dergi*, nr. 43, Nisan, s. 298-304.
- BOCQUILLON, Marina Ferretti (2005), *Empresyonizm*, (Çev. Gökçe Tuncer), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, birinci baskı.
- BÜRÜN, Vecdi (1942), “Fahim Bey ve Biz”, *Çınaraltı*, nr. 52, 19 Eylül 1942, s. 13.
- ÇETİN, Nurullah (2002), “II. Abdülhamit Dönemi Türk Romanı (1978-1908)”, *Hece -Türk Romanı Özel Sayısı-*, y. 6, S. 65/66/67, Mayıs-Haziran-Temmuz, s. 34-52.

- ÇETİN, Nurullah (2011), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Öncü Kitap, onuncu baskı.
- ÇETİŞLİ, İsmail (2009), *Batı Edebiyatında Akımlar*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- ÇETİŞLİ, İsmail (2011), *-Batı Edebiyatında- Edebî Akımlar*, Ankara: Akçağ Yayınları, on ikinci baskı.
- ÇIKLA, Selçuk (2002), *Servet-i Fünûn Romanında Yabancı Unsurlar ve Kişiler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- ÇIKLA, Selçuk (2007), “1940’lı Yıllarda Düzenlenen Sanat Yarışmaları ve Önü Sanat Armağanları”, *İlmî Araştırmalar*, S. 23, Bahar, s. 29-46.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2009), *Halk Edebiyatına Giriş*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Özkul, N. YILDIRIM, A. TÖKEL, G. TEKİN ve M. C. DOĞAN (2011), *Türk Edebiyatının Mitolojik Kaynakları*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- DEMİRAY, Kemal (1971), *Edebiyatta Türler*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- ECEVİT, Fahri (1942), “Partinin Roman Mükâfatında: Fahim Bey ve Biz”, *Yücel*, XV/85-87, Mart-Mayıs, s. 15-20.
- ELÇİN, Şükrü (1993), *Halk Edebiyatına Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- FORSTER, E. M. (2001), *Roman Sanatı*, (Çev. Ünal Aytür), İstanbul: Adam Yayınları, Üçüncü baskı.
- HAEDENS, Kléber (1953), *Roman Sanatı -Abdülhak Şinasi'nin Önsöziyle-*, (Çev. Yaşar Nabi), İstanbul: Varlık Yayınları.
- HİSAR, Abdülhak Şinasi (1958), *İstanbul ve Pierre Loti*, İstanbul: -İstanbul Fetih Cemiyeti- İstanbul Enstitüsü Yayınları.
- HİSAR, Abdülhak Şinasi (1959), *Yahya Kemal'e Vedâ*, İstanbul: Hilmi Kitabevi.
- HİSAR, Abdülhak Şinasi (1968), *Boğaziçi Yalıları Geçmiş Zaman Köşkleri*, İstanbul: Varlık Yayınları, ikinci baskı.
- HİSAR, Abdülhak Şinasi (1995), *Aşk imiş Her Ne Var Âlemde*, İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık, birinci baskı.
- HİSAR, Abdülhak Şinasi (2005), *Geçmiş Zaman Edipleri*, (haz. Tahsin Yıldırım), İstanbul: Selis Kitaplar, birinci baskı.
- HİSAR, Abdülhak Şinasi (2006a), *Ahmet Hâşim: Şiiri ve Hayatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, birinci baskı.

- HİSAR, Abdülhak Şinasi (2006b), *Geçmiş Zaman Fıkraları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, birinci baskı.
- HİSAR, Abdülhak Şinasi (2008), *Kitaplar ve Muharrirler I -Mütareke Dönemi Edebiyatı-*, (haz. Necmettin Türinay), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, birinci baskı.
- HİSAR, Abdülhak Şinasi (2009a), *Kitaplar ve Muharrirler II -Edebiyat Üzerine Makaleler (1928-1936)-*, (haz. Necmettin Türinay), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, birinci baskı.
- HİSAR, Abdülhak Şinasi (2009b), *Kitaplar ve Muharrirler III -Romana Dair bazı Hakikatler (1943-1963)-*, (haz. Necmettin Türinay), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, birinci baskı.
- HİSAR, Abdülhak Şinasi (2010), *Boğaziçi Yalıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ikinci baskı.
- HİSAR, Abdülhak Şinasi (2011a), *Ali Nizamî Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ikinci baskı.
- HİSAR, Abdülhak Şinasi (2011b), *Çamlıca'daki Eniştemiz*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, üçüncü baskı.
- HİSAR, Abdülhak Şinasi (2011c), *Fahim Bey ve Biz*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, beşinci baskı.
- HİSAR, Abdülhak Şinasi (2012), *Boğaziçi Mehtapları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, yedinci baskı.
- İNCİ ELÇİ, Handan (2003a), “Abdülhak Şinasi Hisar ve Ev”, *Türk Dili*, S. 623, s. 714-729.
- İNCİ ELÇİ, Handan (2003b), *Roman ve Mekân -Türk Romanında Ev-*, İstanbul: Arma Yayınları, birinci baskı.
- KANTER, Beyhan (2011), “Varlığın Yoksulluğundan Yoksulluğun Varlığına Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği”, *TÜBAR -Türklük Bilim Araştırmaları-*, S. 30, Güz, s. 177-192.
- KANTER, Fatih (2007), “Zıt Kutuplarda İki Garip Kahraman: Fahim Bey ve Vamık Bey”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 10, S. 18, Aralık, s. 206-209.
- KAPLAN, Mehmed (1955), “Fahim Bey ve Biz”, *İstanbul*, S. 23, 11/9, Eylül, s. 7-9.
- KAPLAN, Mehmet (1993), *Hikâye Tahlilleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, ikinci baskı.
- KARAALİOĞLU, Seyit Kemal (1965), *Edebiyat Akımları*, İstanbul: İnkılap ve Aka.

- KARAALIOĞLU, Seyit Kemal (1969), *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*, İstanbul: İnkılap ve Aka.
- KARAALIOĞLU, Seyit Kemal (1989), *-Özetli/Örnekli- Türk Romanları*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, ikinci baskı.
- KARACA, Alaattin, S. ÇAĞIN, Ş. AKTAŞ, C. GARİPER ve İ. ŞAHİN (2011), *II. Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (1969), *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İstanbul: Bilgi Yayınevi, birinci baskı.
- KARATAŞ, Turan (2011), *-Ansiklopedik- Edebiyat Terimler Sözlüğü*, İstanbul: Sütun Yayınları.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1999), *Babıali*, İstanbul: bd Yayınları, on birinci baskı.
- KORKMAZ, Ramazan ve GARİPER, Cafer (2010), *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- KUNDERA, Milan (2005), *Roman Sanatı*, (Çev. Aysel Bora), İstanbul: Can Yayınları, ikinci baskı.
- KURT, Mustafa (2009), “Geleneksel ile Modern Arasında: Fahim Bey ve Biz”, *Gazi Türkiyat*, S. 5, Güz, s. 457-467.
- LEKESİZ, Ömer (1998), *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 2*, İstanbul: Kaknüs Yayınları, birinci baskı.
- LUKACS, Georg (2011), *Roman Kuramı*, İstanbul: Metis Eleştiri, üçüncü baskı.
- MORAN, Berna (2010), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış -3*, İstanbul: İletişim Yayınları, on dördüncü baskı.
- MORAN, Berna (2011), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış -2*, İstanbul: İletişim Yayınları, on yedinci baskı.
- NARLI, Mehmet (2002), “Romanda Zaman ve Mekân Kavramları”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (Journal of Social Sciences Institute)*, C. 5, S. 7, Mayıs, s. 91-106.
- NECATİGİL, Behçet (1955). “Fahim Bey ve Biz Almancaya Çevrildi”, *Varlık*, nr. 421, 1 Ağustos, s. 14-15.
- OKAY, Orhan ve AKTAŞ, Şerif haz. (2004), *Büyük Türk Klasikleri*, C. 11, İstanbul: Ötüken-Söğüt.
- OKTAY, Ahmet (1966), “Tekniksiz Bir Yazar”, *Papirüs*, nr. 7, 13 Aralık, s. 12-14.

- OKUMUŞ, Salih ve ŞAHİN, İdris (2011), “Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Tepe Kavramı ve Simgesel Değerleri”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 4, S. 17, Bahar, s. 110-129.
- ÖLMEZ, Zuhâl ve KAÇALIN, Mustafa (2011), *XI-XIII. Yüzyıllar Türk Dili*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- ÖZDEMİR, Emin (1990), *-Örneklî Açıklamalı- Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ÖZDEMİR, Emin (2007), *Yazınsal Türler*, İstanbul: Bilgi Yayınları, altıncı baskı.
- POLAT, Nazım Hikmet ve ARGUNŞAH, Hülya (2011), *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- RAMİÇ, Alena (2002), *Abdülhak Şinasi Hisar’ın Söyleminde Gelenek*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
- RICHARD, Lionel (2005), *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi, dördüncü baskı.
- SAFA, Peyami (1990), *Yazarlar-Sanatçılar-Meşhurlar*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- SAĞLIK, Şaban (2002), “Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcüklerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir”, *Hece -Türk Romanı Özel Sayısı-*, y. 6, S. 65/66/67, Mayıs-Haziran-Temmuz, s. 130-163.
- SAKAOĞLU, Saim ve KARADAVUT, Zekeriya (2010), *Halk Hikâyeleri ve Masallar*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- SARAÇ, Yekta (2009), *Eski Türk Edebiyatına Giriş*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- SAYZEK, Hakan (2002), “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, *Hece -Türk Romanı Özel Sayısı-*, y. 6, S. 65/66/67, Mayıs-Haziran-Temmuz, s. 493-509.
- STEVICK, Philip (2010), *Roman Teorisi*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları, üçüncü baskı.
- ŞENGÜL, Mehmet Bakır (2010), “Romanda Mekân Kavramı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal of International Social Research)*, C. 3/11, Bahar, s. 528-539.
- TAĞIZADE KARACA, Nesrin (1988), “Abdülhak Şinasi Hisar’ın (1888-1963) Romanları: Fahim Bey ve Biz, Çamlıca’daki Eniştemiz, Ali Nizami Bey’in Alafrangalığı ve Şeyhliği”, *Millî Kültür dergisi*, nr. 6, Haziran, s. 60-62.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1992), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (haz. Zeynep Kerman), İstanbul: Dergâh Yayınları, üçüncü baskı.

- TAŞÇIOĞLU, Yılmaz, M. DAYANÇ ve N. ÇETİN (2009), *Yeni Türk Edebiyatına Giriş*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- TEKİN, Mehmet (2011), *Roman Sanatı -Romanın Unsurları 1-*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- TOBIAS, Ronald B. (1996), *Roman Yazma Sanatı*, (Çev. Mehmet Harmancı), İstanbul: Say Yayınları, birinci baskı.
- TUNÇ, Mustafa Sekip (1941), “Abdülhak Şinasi Hisar ve Fahim Bey”, *Cumhuriyet*, nr. 6205, 24 İkinciteşrin. s. 2.
- TUNÇ, Mustafa Sekip (1944), “Zaman Meselesi ve Ölüm Korkusu”, *Cumhuriyet*, nr. 7009, 20 Şubat, s. 2.
- TÜRİNAY, Necmettin (1993), *Abdülhak Şinasi Hisar*, İstanbul: MEB Yayınları.
- TÜRİNAY, Necmettin (2002), “Fahim Bey ve Biz Romanı Etrafındaki Spekülasyonlar”, *Hece -Türk Romanı Özel Sayısı-*, y. 6, S. 65/66/67, Mayıs-Haziran-Temmuz, s. 584-590.
- UÇMAN, Abdullah (1983), “Fahim Bey ve Biz”, *Yönelişler*, nr. 23-24, Mayıs-Haziran, s. 34-39.
- UYSAL, Sermet Sami (1961), *Abdülhak Şinasi Hisar*, İstanbul: Sermet Matbaası.
- ÜNLÜ, Mahir (1992), *Örneklerle Edebiyat Bilgileri*, İstanbul: Cem Yayınları, birinci baskı.
- ÜNLÜ, Mahir ve ÖZCAN, Ömer (2003), *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı 1 (1900-1940)*, İstanbul: İnkılap.
- WELLEK, R. ve WARREN, A. (1983), *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev. Ahmet Edip Uysal), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- YALÇIN, Cevdet (2005), *Türk ve Dünya Edebiyatından Roman Özetleri*, Ankara: Platin Yayınları, sekizinci baskı.
- YALÇIN, Murat ed. (2003), *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, C. 1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ikinci baskı.
- YETKİN, Suut Kemal (1967), *Edebiyatta Akımlar*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- YILMAZ, Durali (1996), *Roman Sanatı ve Toplum*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- YÜCEL, Tahsin (1983), *Yazın ve Yaşam*, İstanbul: Yol Yayınları, ikinci baskı.

İnternet Kaynakları

- Bâb-1 Âli, “http://tr.wikipedia.org/wiki/B%C3%A2b-%C4%B1_%C3%82li” (Erişim tarihi: 13 Ekim 2012, 23.49)
- Çeşm-i bülbül, “http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87e%C5%9Fmi_b%C3%BClb%C3%BCl” (Erişim tarihi: 6 Eylül 2012, 20.15)
- Çetine, “<http://tr.wikipedia.org/wiki/Cetinje>” (Erişim tarihi: 27 Eylül 2012, 01.53)
- Edward Lorenz, http://tr.wikipedia.org/wiki/Edward_Lorenz (Erişim tarihi: 24 Eylül 2012, 02.35)
- Hakimiyet-i Milliye* (gazete), “[tr.wikipedia.org/wiki/Hakimiyet-i_Milliye_\(gazete\)](tr.wikipedia.org/wiki/Hakimiyet-i_Milliye_(gazete))” (Erişim tarihi: 6 Eylül 2012, 20.20)
- Henri Poincaré, “http://tr.wikipedia.org/wiki/Henri_Poincar%C3%A9” (Erişim tarihi: 24 Eylül 2012, 02.40)
- İĞREK, Musa (2009), *Abdülhak Şinasi Hisar Olmasaydı Tanpınar Beş Şehir’i Yazamazdı*, “<http://www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=922533>” (Erişim tarihi: 7 Eylül 2012, 22.10)
- Kelebek Etkisi, “http://tr.wikipedia.org/wiki/Kelebek_etkisi” (Erişim tarihi: 24 Eylül 2012, 02.30)
- Pera Palace, “http://tr.wikipedia.org/wiki/Pera_Palas” (Erişim tarihi: 13 Ekim 2012, 23.41)
- Reform, “[http://tr.wikipedia.org/wiki/Reform_\(tarih\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Reform_(tarih))” (Erişim tarihi: 6 Eylül 2012, 20.45)
- SEFERCİOĞLU, Necmeddin (2011), *Türk Ocaklarının Kısa Tarihçesi*, “http://www.turkocagi.org.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=3091:tuerk-ocaklarnn-ksa-tarihcesi-&catid=67:tuerk-oca-tarihi&Itemid=268” (Erişim tarihi: 17 Aralık 2012, 23.00)
- Sürrealizm Manifestosu, “http://tr.wikipedia.org/wiki/S%C3%BCrrealizm_Manifestosu” (Erişim tarihi: 6 Eylül 2012, 20.50)
- Şark Ekspresi, “http://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eark_Ekspresi” (Erişim tarihi: 13 Ekim 2012, 23.47)
- ŞİMSEK, Mahmut Sami (2009), *Bir Semtini Sevmek Ömre Bedel*, “<http://yenisafak.com.tr/Pazar/?t=18.04.2009&i=180252>”, (Erişim tarihi: 6 Eylül 2012, 20.55)
- Tütün Rejisi, “http://tr.wikipedia.org/wiki/Tütün_Rejisi” (Erişim tarihi: 6 Eylül 2012, 21.00)