

ŞEHİRİ YENİDEN YAZAN EDEBİYAT: CUMHURİYET DÖNEMİNDEN BEŞ İSTANBUL

ZEYNEP UYSAL*

Arkeolojik bir alan olarak İstanbul'un çok katmanlılığı bütün bir kültüre ve edebiyata da sirayet eder. Edebiyat yazdıkça, şehir *palimpsest*¹ kelimesinin anlamına yaraşır bir nesneye dönüşür. Şehrin her katmanı birbiri üzerine yeniden yazılır, bazen alttaki silinip izleri görmezden gelinir; çoğu zaman da bu mümkün olmadığı için üst üste yazılmış, birbirine girmiş yazılar şehri anlatır olur. Bu üst üste yığılımlık, istiflenmişlik hâli şehrin kendisini, kültürünü olduğu kadar bütün bir edebiyat üretimini de belirler. İstiflenmiş bir mekân olarak İstanbul edebiyatta çoğu zaman hem bir cennet-mekân, hem de bir felaket mekânıdır.

Bu yazıda şehri hem cennet-mekân hem de felaket mekânı olarak görmenin, yazarın/şairin/anlatıcının/karakterin kendi içindekini şehirde seyretmesi denebilecek bir tavrın sonucu olduğu gösterilmeye çalışılacaktır. Bunun için İstanbul ve edebiyat ilişkisi Yahya Kemal (ö. 1958), Ahmet Hamdi Tanpınar (ö. 1962), İlhan Berk (ö. 2008), Sait Faik (ö. 1954) ve Orhan Pamuk (d. 1952-) arasında çizilen bir hat odağa alınarak incelenecektir.

Hans Rudnick, edebiyatın “ideal mekân”dan söz ettiğini, çoğumuzun “sakini olmak isteyeceği, sosyal ve zihinsel olarak bir ideal mekân” bir *locus amoenus* kurguladığını söyler.² Doğa ve insanın bir olduğu bu

cennet-mekânda hayal kırıklıklarına yer yoktur. Öte yandan *Hamlet* ya da *Don Quixote*'de olduğu gibi bir süre sonra *locus amoenus* yerini *locus terribilise* yani bir tür felaket mekânına, “dehşet-mekân”a bırakır. Burada artık aşk ve uyum yerine âşığın inlemeleri, karanlık ve kasvetli bir doğa vardır. Mekân, memnuniyetsizlikle, mutsuzlukla, üzüntüyle ilişkilendirilir. *Locus amoenusun*, *locus terribilise* dönüşümü mutsuz âşığın ya da mutsuz bireyin ruh hâlinden, içinden dışarı bakışıyla, yani acı çeken bireyin projeksiyonu ile gerçekleşir aslında.³ Rudnick'in bireyin bakışıyla biçimlenen bu mekân algısı vurgusu bu makalede yazarların, şairlerin, kurmaca karakterlerin İstanbul'unu ele alıp çözümlemekte çıkış noktası olacaktır.

Mekânı bir cennet-mekândan felaket mekânına dönüştüren, daha genel anlamda mekân algısını biçimlendiren bireyin bakışına dikkatini veren Ahmet Hamdi Tanpınar da, “Bizim nesil için İstanbul dedelerimiz, hatta babalarımız için olduğundan çok ayrı bir şeydir. O muhayyilemize sırmalı, altın işlemeli hil'atlara bürünerek gelmiyor, ne de din çerçevesinden onu görüyoruz. Bu kelimeden taşan aydınlık bizim için daha ziyade *kendi ruh hâletlerimize göre seçtiğimiz*, mazi hatıralarının, hasretlerin aydınlığıdır.”⁴ derken bu yazıda kurcalanmak istenen noktayı sorunsallaştırır. Diğer bir deyişle, bu makalede tartışılacağı gibi, ruh hâli ile şehre ait görüntülerden devşirilen hatıralar arasındaki ilintidir şehri belirleyen. Yani şehrin ne olduğu değil algılayan

* Boğaziçi Üniversitesi

1 *Palimpsest*, genellikle parşömen üzerine, birçok defa üst üste, silinip yazılmış olan ve altta silinmiş olanın izlerinin hâlâ görünür olduğu belgedir. Gérard Genette'nin en önemli çalışmalarından biri olarak *Palimpsests* adlı kitabı ise bu kavramdan yola çıkarak bir metnin kendinden önceki metinlerle olası ilişkisini araştırır. Genette, bu çalışmasında sonraki metinlerin okuyucuya önceki metni hatırlatmasının birçok yolu olduğunu gösterir (bkz. Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, çev. Channa Newman ve Claude Doubinsky, Lincoln 1997).

2 *Locus amoenus* hayalkırıklıklarının olmadığı, bütünlüklü, mutlu âşıkların yaşadığı,

cennet benzeri bir mekânı imler. Ben bu kavramı bundan sonra “cennet-mekân” olarak kullanacağım. Ayrıntılar için bkz. Hans Rudnick, “The Locus Amoenus: On the Literary Evolution of the Relationship Between the Human Being and Nature”, *The Elemental Passion for Place in the Ontopoiesis of Life*, ed. Anna Theresa Tymieniecka, London 1995.

3 Rudnick, “The Locus Amoenus”dan aktaran Zeynep Uysal, “Sükunetsiz Meskenler, Huzursuz Mekanlar: Kıralk Konak ve Sodom ve Gomora'de Mekansızlaşma”, *JTS*, 2004, c. 28, sy. 2, s. 259-272.

4 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul 1989, s. 141.

öznenin ne gördüğüdür. Orhan Pamuk da İstanbul'a bakışını çok benzer bir vurguyla tanımlar:

Şehrin manzaralarına bakmak, sokaklarda yürüyerek, gemiyle gezinerek, İstanbul'un verdiği duyguları görüntülerle birleştirmektir, ama gezinerek şehrin manzaralarını seyretmek bu değildir yalnızca, bir de içinde bulunduğunuz ruh hâlini şehrin size verdiği görüntülerle birleştirebilmektir. Bunu hünerle ve içtenlikle yapmak, insanın hafızasında şehrin görüntülerini en derin ve içten duygularla, acıyla, kederle, hüznle ve zaman zaman mutluluk, yaşama sevinci ve iyimserlikle birleştirmektir.⁵

Pamuk bu satırlarda bu yazıda başvurulan anahtar kavramları sıralar âdeta: Seyretmek, hatırlamak, ruh hâlini görmek eylemleri bu yazıda gönderme yapılacak birbirinden farklı yazar ve şairleri İstanbul'la birleştiren temel noktalar. Yazarın ya da şairin şehri nereden seyretmeyi seçtiği, seyrettiği manzaranın hafızasında yer etmiş hangi anlarla, duygularla birleştiği, ama hepsinden önce seyredilenin seyreden ruh hâline, bireyin projeksiyonuna göre biçimlendiği bir yazarlık tavrı bu edebiyatçıları yakın akraba değilse bile hısımlar yapar.

Cumhuriyet edebiyatında İstanbul denince söz edilecek sayısız yazar ve şair var elbette. Ancak yazının sınırlarını çizilebilir ve belli bir bağlamda anlamlı bir İstanbul algısı kurabilmek için söz edilen yaklaşım çerçevesinde bir araya getirilebilecek ama aynı zamanda birbirinden farklı edebiyat anlayışlarının ve dönemlerinin temsilcisi olan isimler konu edildi. Bu isimlerin kendi ruh hâllerinin süzgecinden geçirdikleri İstanbul'u anlatırkenki öznel tavırları benzeşse de farklı edebiyat anlayışları bu temsillerin biçim ve yöntemini farklılaştırır.

Bu isimlerin eserlerinden örnekler vermeden önce yukarıda vurgulanan, şehrin cennet-mekândan felaket mekânına dönüşümünün söz edilen isimleri önceleyen daha keskin bir örneğinden, "düşman İstanbul" imgesinden bahsetmek gerekir. İstanbul'un edebiyatta bir cennet-mekân, *locus amoenus* olarak alışlageldik kurgusu önce Tefik Fikret'in (d. 1867-ö. 1915) "Sis" şiiri ile bozulur. İstanbul bir iktidarlar şehri olarak yerden yere vurulur "Sis"te. Ama payitahtın bir felaket mekânı olarak kurgulanması esasen milliyetçi tahayyülle bir keskinlik kazanır. 1920'lerden itibaren İstanbul, milliyetçiliğin de etkisiyle yabancılaştırılır, ötekileştirilir ve bir düşmana dönüştürülür. İstanbul'un bu dönemde düşmanlaştırılması

millî kimlik inşasının, millî kimliğe gereken millî bir mekân inşasının parçası olarak gerçekleşir. Yeni *locus amoenus*, cennet-mekân Ankara'dır:

[Edebi metinlerle işaret edilen bu millî mekân] işbirlikçilerin, muhaliflerin, savaşla yeterince haşır neşir olmamış zengin burjuvaların yaşadığı İstanbul değil, aynı zamanda direnişin ve direnişçilerin metonimi (düzdeğişmece) olan Ankara'dır. İstanbul ise giderek tahayyül edilen millete layık olmaktan uzaklaşacak ve bu anlamda direnişe karşı olanların metonimi olacaktır. Ama İstanbul ve Ankara karşıtlığı kurulan milliyetçi söylem içinde sadece birer metonim olmakla kalmaz, bizzat şehirlerin fiziki varlıklarına yönelik bir aşk ve nefret kurgusu oluşturulur.⁶

İstanbul'un düşmanlaştırılmasının, milliyetçi tahayyülle bir nefret objesine dönüştürülmesinin en çarpıcı örneği Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore*'sinde görülür. Yakup Kadri (ö. 1974) kirletilmiş, ahlaksızlaşmış, yozlaşmış İstanbul'u, Sodom ve Gomore'ye dönmüş işgal İstanbul'unu anlatır. İstanbul'daki ahlaki çöküntüyü ve işbirlikçilerin hikâyesini, Tevrat'taki Sodom ve Gomore hikâyesinin ana motifleri üzerine kurar. Romanda İstanbul'un "kirletilmişliği" özellikle Avrupa yakasında, Şişli'de, Pera'da görünür olurken karşı yakının Üsküdar'ı hâlâ masumluğunu korumaktadır. Romanın başkarakteri Avrupa yakasından Üsküdar sınırlarını seyredirken bu masumiyeti, kirlenmemişliği vurgularken aslında "millî" ve yerel olanı, Batılılaşmamış olanı işaret etmektedir. Orada Leylalar, Nerminler, Madam Jimsonlar, Major Willer yerine "babaları savaşa gitmiş yavrularının beşiğini sallayan temiz ve sabırlı kadınlar ... kendisini bütün dünyanın hazinelerine sahip bir adam kadar mesut hisseden fakir vatandaşlar" vardır. Bu masumiyet ve temizliğin koşulu âdeta fakirliktir.⁷

Milliyetçi tahayyülün İstanbul'la kurduğu ilişki bu en keskin örnekten başlayarak milletin kültürel ve ekonomik aidiyetini temsil eden şehrin topoğrafik özellikleriyle ilintilendirilir. Başta Üsküdar olmak üzere, tarihî yarımada, Fatih, Aksaray ya da kısaca "köprü'nün öte yanı" mazbut, muhafazakâr, millî ama fakir olanın; diğer taraf yani Şişli, Pera ise yozlaşmış bir modernliğin, "monden" oluşun, millî ve yerel olandan kopuşun simgesi olur.⁸

⁶ Zeynep Uysal, "Türk Edebiyatında 'Gayri Millî' Şehir İnşası: "Düşman" İstanbul", *İstanbul*, 2008, sy. 64, s. 85-87.

⁷ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, İstanbul 2002, s. 192.

⁸ Bu karşıtlığı keskin hatlarla çizen romanlar arasında Mithat Cemal Kuntay, *Üç İstanbul*, Peyami Safa, *Fatih Harbiye*, Halide Edip, *Sonsuz Panayır*, Yakup Kadri, *Kiralık*

⁵ Orhan Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, İstanbul 2012, s. 320.

Yahya Kemal'in Mağfiret İklimi

Milliyetçi tahayyülün şehrin topoğrafik temsiliyeti üzerinden edebî metinleri biçimlendirişinin daha rafine örneklerini ise bu makalenin ana hatlarını belirleyen isimlerin ikisinde, Yahya Kemal ve Tanpınar'da buluruz.⁹ Her iki şair/yazarın da tavrı yukarıda söz ettiğim keskin karşıtlıktan daha karmaşık, daha çelişik bir tablo çizer. Yahya Kemal'in "Hayal Şehir"i ile başlayalım: "Git bu mevsimde, gurup vakti, Cihangir'den bak!/Bir zaman kendini karşıdaki rü'yâya bırak!" dizeleriyle başlayan şiirde şiir öznesi, tıpkı *Sodom ve Gomore*'nin başkahramanı gibi Üsküdar'a karşıdan, Cihangir'den bakar ve muhatabına da oradan bakmasını söyler. Şiir öznesinin muhatabına öğütlediği bu bakış sonraki dizelerden de anlaşılacağı gibi gurup vaktinde güneşin aldığı rengin karşı sahildeki Üsküdar'ı nasıl renklendirdiğini, şaşaalı bir görüntüye büründürdüğünü göstermek içindir. "Güneşin vehmi saraylar yaratır camlardan;/.../Som ateşten bu saraylarla bütün karşı yaka/Benzer üç bin sene evvelki mutantan şarka." Bir vehim de olsa yaratılan görüntü "mutantan şark"ın görüntüsüdür. Şair, bu sarayların, mutantan oluşun geçiciliğini vurgular: "Bu ateşten yaratılmış yapılar fânîdir;/Kaybolur hepsi de bir anda kararmakla batı." Güneşin "batıdan" batışıyla bütün bu vehim kaybolur.¹⁰

Yahya Kemal'in milliyetçi duyarlılığı, köhnemişliğine rağmen yerel, geleneksel olanın temsilcisi olarak Üsküdar'ın, görünüşte bir vehim, bir yanılsama da olsa aslında "mutantan şark"ın devamı olduğunu, başka bir biçimde geçmişin şaşaaasının Üsküdar ve benzeri semtlerde devam ettiğini görmek ve göstermek ister:

Konak, Sodom ve Gomore sayılabilir.

9 İstanbul söz konusu olduğunda Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'la adı birlikte anılan üçüncü isim ise Abdülhak Şinasi Hisar'dır. Hisar romanlarından ziyade İstanbul hakkında yazdığı gezi-anı niteliğindeki eserleriyle bir İstanbul yazarı kabul edilir. İstanbul'u hem coğrafyasıyla hem kültürüyle, yaşam biçimiyle kayda geçiren Hisar'ın iki temel eserini burada anmak gerekir. *Boğaziçi Mehtapları* ve *Boğaziçi Yalıları Geçmiş Zaman Köşkleri* adlı bu anı yazılar müzikten, eğlenme biçimlerine, gündelik yaşam alışkanlıklarından mimariye kadar İstanbul'a dair pek çok fikir verir (bkz. Abdülhak Şinasi Hisar, *Boğaziçi Yalıları Geçmiş Zaman Köşkleri*, Ankara 1997; Abdülhak Şinasi Hisar, *Boğaziçi Mehtapları*, Ankara 1997). Yine bu yıllarda Anadolu'yu olduğu kadar İstanbul'u da yazan bir başka isim ise Refik Halit Karay'dır. Karay'ın özellikle İstanbul'u merkeze alan iki kitabını anmak yerinde olur. *İstanbul'un Bir Yüzü*'nde yazar daha önce söz edilen yozlaşmış İstanbul'u merkeze alırken *Üç Nesil Üç Hayat*'da bir nevi Hisar çizgisini takip ederek İstanbul semtlerinin ilginç hikâyelerini, yaşam alışkanlıklarını anlatıyor (bkz. Refik Halit Karay, *Üç Nesil, Üç Hayat*, İstanbul 1945; Refik Halit Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, İstanbul, 1959).

10 Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul 1965, s. 50.

Az sürer gerçi fakîr Üsküdar'ın saltanatı;
Esef etmez güneşin şimdi neler yıktığına;
Serviler şehri dalar kendi iç aydınlığına,
Ezelî mağrifetin böyle bir ikliminde
Altının göz boyamaz kalpı kadar hâlisi de.
Halkının hilkati her semtini bir cennet eden
Karşı sâhilde, karanlıkta kalan her tepeden,
Gece, birçok fikirâ evlerinin lâmbaları
En sahîh aynadan aksettiriyor Üsküdar'ı¹¹

Geçmişin şaşaaası, saltanatı bu manzarada bir yanılsama, bir vehim olarak görünürken asıl olanın buraya atfedilen bir "iç aydınlık" olduğunu okuruz yukarıdaki dizelerde. Avrupa yakasının karanlığına karşılık "fıkara evlerinin lambaları"ndan yansıyan ışık onların iç aydınlığının, bu fakir semti bir cennet-mekâna dönüştüren "halis", bozulmamış halkının ışığıdır. Öte yandan Üsküdar'a yüklenen bütün bu anlamlar şiir öznesinin bu manzaraya karşıdan, karşı sahilden baktığı gerçeğini değiştirmez. Orhan Pamuk, Yahya Kemal ve Tanpınar'ı kastederek "İstanbul'u ölçsüz ve lirik bir coşkuyla övebilmenin bedelinin artık o şehirde yaşamamak ya da 'güzel' bulunan şeye dışardan bakmak olduğunu onlardan öğrendim." der.¹²

Güzel bulunana, övülene dışardan, belli bir mesafeden bakmak, ancak bu mesafeye "güzel"in, övgüye mazhar olanın bulunabileceğini imler. Yani güzelliği görmek için dışardan bakmak gerekir. Nitekim Pamuk, Yahya Kemal ve Tanpınar'ın milliyetçilikle, bağırmadan, kabalaşmadan güzel olanı birleştirmenin yolunu kenar mahalleleri gezmekle bulduklarını belirtir. "Büyük kaybın izlerinin yıkıntı hâlinde yaşadığı İstanbul onların şehriydi. Kendilerini yıkım ve yıkıntının hüznü şiirine verilerse ancak kendilerine özgü bir ses bulacaklarını anladılar." dediği Yahya Kemal ve Tanpınar'ın özellikle Nerval (d. 1808-ö. 1855) ve Gautier'den (d. 1811-ö. 1872) ilham alarak güzel manzaraların ardındaki "kulislerin" sefilliğini birleştirdiklerini vurgular.¹³

Gautier aslında Yahya Kemal'in "Hayal Şehir"de yücelttiği manzaranın, bir nevi dekorun yaklaştıkça çekiciliğini kaybettiğini söylemiştir zamanında: "Uzaktan hayranlık verici bir manzara olarak gözüken şey, aslında

11 Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, s. 31.

12 Pamuk, *İstanbul*, 60. "Hayal Şehir" in ayrıntılı bir okuması ve Yahya Kemal'de kent imgesi için bkz. Halim Kara, "Yahya Kemal Beyatlı ve Charles Baudelaire'in Şiirlerinde Kent İmgesi: İstanbul ve Paris", *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası*, 2008, sy. 5, s. 379-388.

13 Pamuk, *İstanbul*, s. 208.

dar, dik, pis ve özellihsiz sokakların, düzensiz ev ve ağaç yığınlarının güneşin paletiyle renklendirilmesidir.”¹⁴

Yahya Kemal bu oldukça gerçekçi, güzelliğin ardını ifşa eden bakışı tersine çevirmiş; fakir ve eski bir semtin, güneş ışığının yarattığı yanılısma ortadan kaybolduktan sonra bile sahip olduğu iç zenginliğe işaret etmiştir. Bu fark aslında şehre yüklenen anlamları yine bakan gözün, bakanın ruh hâlinin belirlediğini de gösterir. Birinin gördüğü sefalet diğesinde içindeki güzelliğin yakalandığı estetik bir görüntüye evrilir. Diğey yandan Yahya Kemal’in Üsküdar’ı yüceltmesinin ardında öncekilerden farklı bir milliyetçiliğın izlerini bulmak mümkündür.

Pamuk’a göre bu yazarların kenar mahallelerdeki kayıp duygusuna, hüüzün ve melankoliye çekilmelerinin siyasi bir amacı vardır: “İstanbul’un yıkıntıları içerisinde Türk milletini ve Türk milliyetçiliğini keşfetmek, büyük Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkıldığını, ama onu yapan Türk milletinin (Rumları, Ermenileri, Yahudileri, Kürtleri ve diğey azınlıkları Türkiye Cumhuriyeti devletiyle birlikte unutmaya hevesle hazırđılar) hüüzünle de olsa ayakta durduğunu göstermek istiyorlardı[r].”¹⁵ Bu yazarlar devletin otoriter dili yerine “güzellik”le biçimlenen bir dille bu milliyetçi bakışı göstermek isterler. Pamuk’un vurguladığı gibi bu çerçevede “Hayal Şehir” ve benzeri şiirler de Yahya Kemal’in “Türk İstanbul” imgesini geliştirme vazifesi/misyonunun bir parçası olarak okunabilir.

[Y]oksul İstanbul’un Müslüman nüfusunu vurgulayacak, onun varlığını ve hâlâ kimliğini hiç kaybetmeden yaşadığını kanıtlayacak ve kayıp ve yenilgi duygusunu ifade edecek bir güzelliğe ihtiyaçları vardı. Bu yüzden kenar mahallelere yürüyüşlere çıktılar, şehirde yaşayan insanla eskinin, yıkıntının, geçmişin hüüzünle buluştuğu güzel görüntüleri aradılar ve Gautier gibi gezginlerin yetmiş yıl önce keşfettiği (ve çok iyi okudukları) melankolik kenar mahalle manzaralarını buldular.¹⁶

Orhan Pamuk, kenar mahallelerden devşirilen geçmişi bugünde yaşatmaya yarayacak ve yeni millî kimliğin bileşeni hâline getirilecek güzellik ve özellikleri arayıp bulmakla Yahya Kemal ve Tanpınar’ın bir yerde kendi edebî kimliklerini de nasıl inşa etmiş olduklarını gösterir. Bir yanda çok iyi okuyup bildikleri Proust gibi modernist yazarlarla kurulmak istenen yakınlık,

diğey yanda milliyetçi angajman bu iki şairin/yazarın edebiyatını belli oranlarda belirler.¹⁷

Bu çerçevede yeniden Yahya Kemal’in “kenar mahalle”ye dışarıdan, belli bir mesafeden bakışına dönersek, bu hem çok yakın hem de uzak mesafeyi gösteren iyi bir örnek olarak “Atik Valide’den İnen Sokakta” şiirine bakabiliriz:

İftardan önce gittim Atik-Valde semtine,
Kaç def’a geçtiğim bu sokaklar, bugün yine,
Sessizdiler. Fakat Ramazan mâneviyyeti
Bir tatlı intizâra çevirmiş sükûneti;
Semtın oruçlu halkı, süzülmüş benizliler,
Sessizce çarşıdan dönüyorlar birer birer;
Bakkalda bekleyen fıkârâ kızcağızları
Az çok yakından sezdiriyor top ve iftarı.
Meydanda kimse kalmadı artık bütün bütün;
Bir top güürültüsüyle bu sâhilde bitti gün.
Top güürleyip oruç bozulan lâhzadan beri,
Bir nurlu neş’e kapladı kerpiçten evleri.
Yârab nasıl ferahlı bu âlem, nasıl temiz!

Tenhâ sokakta kaldım oruçsuz ve neş’esiz.
Yurdun bu iftarından uzak kalmanın gamı
Hadsiz yaşattı rûhuma bir gurbet akşamı.
Bir tek düşünce oldu tesellî bu derdime;
Az çok ferahladım ve dedim kendi kendime:
“Onlardan ayrılış bana her an üzüntüdür;
Mademki böyle duygularım kaldı, çok şükür.”¹⁸

Şiir öznesi ramazanda iftara yakın semtin sokaklarında yürür. Sessiz sokakların fakir evleri iftar vaktiyle birlikte şenlenir. Şiir öznesi dışardan izlediği ve uhrevi bir anlam yüklediği bu “ferahlı âlem” karşısında orada yaşayan halk adına mutlu, kendi adına ise buruktur. “Tenhâ sokakta kaldım oruçsuz ve neş’esiz./Yurdun bu iftarından uzak kalmanın gamı/Hadsiz yaşattı rûhuma bir gurbet akşamı.” dizelerinden sanki şiir öznesi orada değilmiş de çok uzaktaymış, belki de seferiymiş gibi bir izlenime kapılırız. Oysa biliriz ki şiir öznesi oradadır, gurbette değildir. Ama yüklediği anlama rağmen oraya ait değildir. Oradan ayrıldığına üzülmekle teselli bulsa da şiir öznesinin hayranlıkla, gıptayla bahsettiği bu dünya içinde yaşadığı dünya değildir. Pamuk da Tanpınar ve Yahya Kemal’in “fakir ve ücra İstanbul’u”, arka sokaklardaki “geleneksel hayatı” överken ya da Batılılaşma yüzünden “halis” kültürün yok oluşuna dertlenirken kendilerinin Beyoğlu’nda

¹⁴ Pamuk, *İstanbul*, s. 212.

¹⁵ Pamuk, *İstanbul*, s. 235.

¹⁶ Pamuk, *İstanbul*, s. 236.

¹⁷ Pamuk, *İstanbul*, s. 234.

¹⁸ Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, s. 34-35.

yaşadıklarına dikkat çeker.¹⁹ Burada Pamuk'un söz konusu ettiği şey, ahlaki bir değerlendirme değil, onların arada kalmış ruh hâllerinin bir anlamda tespitidir. Bu anlamda "Atik Valde"de göstermeye çalıştığım, sadece milliyetçilikle açıklanamayacak, aslında belli bir samimiyetle şiir öznesinin itiraf ettiği o bütünlüklü dünya algısından kopuşun yarattığı ayrılık acısıdır. Öte yandan şair "Ezansız Semtler" yazısında açıkça fazla medenileşmiş semtlerin Müslümanlıktan, Türklükten uzaklaşmasına hayıflanır. "Biz bugünün Türkleri bilakis Şişli, Nişantaşı, Kadıköyü, Moda gibi küçücük bir şehri andıran yerlere yerleştik, fakat o yerler Müslüman ruhundan ari, çorak ve kurudur. Bir Üsküdar'a bakınız, bir de Kadıköyü'ne, Üsküdar'ın yanında Kadıköyü Tatavla'yı andırır."²⁰ Yahya Kemal, şehrin, kendisinin de içinde yaşadığı bölgelerini "kefere Frenk mahalleleri"ne benzetir. Onun bu dışarıdan, belli bir mesafeden bakışı "Ezansız Semtler"de, "Atik Valde"de olduğu gibi sadece bir özleyiş, bir yüceltmeye yol açmaz. Aynı zamanda Türkleştirme, modernliğe karşı "kendisi" kalma çabalarının bir parçası olarak neredeyse propagandist bir tavır takınır. Yazarların, şairlerin de yardımıyla bir anlamda dine kayıtsız kalanların bir gün yeniden dinlerine sahip çıkacakları umudunu vermek ister. Bu anlamda Yahya Kemal, şiirlerinde olduğu gibi, yazılarıyla da mekân üzerinden, İstanbul üzerinden bir Türk Müslüman kimliği inşa etmiş, hatta bu inşa faaliyetinin yazarların ve şairlerin görevi olduğunu ima etmiştir.

Tanpınar ve "İstif"

Yahya Kemal'in şehre yüklemeye çalıştığı, kendisinin yaşam biçimiyle ait olmadığı bu millî kimliği birçok bakımdan Ahmet Hamdi Tanpınar da paylaşmakla birlikte onun bakışı çok daha ikircikli ve karmaşık olacaktır. Tanpınar, *Beş Şehir*'in "İstanbul" bölümünde İstanbul'un yaşanan medeniyet değiştirme ile eskisinden büsbütün başka bir şehir olduğunu, kimliğini birçok bakımdan yitirdiğini düşünür. Eski müzik, eski mahalle hayatı, alışkanlıklar kaybolur. Tanpınar bunları aynen yeniden canlandırmayı değil yeni, başka bir hayat biçimini tahayyül eder: "İstanbul'a yeni hayat, yeni bayram, yeni eğlence şekli, yeni zaman lazım. *İstanbul artık bundan böyle ekmeğini çalışarak kazanan bir şehirdir.* Her şeyi ona göre düzenlenmelidir."²¹ Buradaki vurgu İstanbul'un

mirasından çok şehre hâkim olan yeni yaşam şekillerine, şehrin belki de geçmişten fazlasıyla bağımsızlaşmış, cemaat bağları zayıflamış yeni bireylik hâlinedir. Ama bunun için de yine geçmişin izine, yazının ve sanatın desteğine ihtiyaç vardır:

Ne kadar çok hatıra ve insan... Niçin Boğaz'dan ve İstanbul'dan bahsederken bütün bu dirilmesi imkânsız şeylerden bahsettim. Niçin geçmiş zaman bizi bir kuyu gibi çekiyor? İyi biliyorum ki aradığım şey bu insanların kendileri değildir; ne de yaşadıkları devre hasret çekiyorum. ... Biz onun güzelliğini dört asrın tecrübesiyle ve iki ayrı kıymetler dünyası arasında her gün biraz daha keskinleşen benliğimizle başka türlü zenginleşmiş olarak tadıyoruz. Yahya Kemal'siz, Mallarme'siz, Debussy ve Proust'suz bir Süleymaniye veya Kanuni Mersiyesi, hatta onlara o kadar yakın olan Neşati ve Nedim'in, Hafız Post ile Dede'nin arasından geçerek kendilerine varamayacağımız bir Sinan ve Baki tahmin edebileceğimizden çok daha çıplaktır. ... Hayır muhakkak ki bu eski şeyleri kendileri için sevmiyoruz. Bizi onlara doğru çeken bıraktıkları boşluğun kendisidir. Ortada izi bulunsun veya bulunmasın, içimizdeki didişmede kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz. ... Hepsi idealin serhaddinde susmuş bu insanların hikmetinde kaybolmuş bir dünyayı arıyorum. İstedığıme onlarla erişemeyince şiire, yazıya dönüyorum. Onu musikin kadehinden istiyorum; kadeh boşanıyor, susuzluğum olduğu gibi kalıyor; çünkü sanat da aşk gibidir, kandırmaz, susatır. Ben seraptan seraba koşuyorum. Her başına koştüğüm pınarda muammalı çehreler bana uzanıyor; bilmediğim seslerini tanımadığım dudaklar benimle bitmez tükenmez işaretlerle konuşuyorlar, fakat hiçbirinin dediğini anlamıyorum; ruhum dudaklarından ayrılır ayrılmaz hiçbir şeyin değişmediğini görüyorum. Belki onlar da bana kendi tecrübelerinden, her adımda karşılına çıkan sert duvarlardan bahsediyorlar; "Biz de senin gibiydik, diyorlar; hiçbir suale cevap alamazsın. Asıl olan içindeki hasrettir; onu söndürmemeye çalış."²²

Tanpınar da geçmiş kültürün kaybolmasına kederlenir; ama onun arayışı yukarıdaki satırlarda olduğu gibi geçmişin nesnelere, insanlarına,

¹⁹ Pamuk, *İstanbul*, s. 240.

²⁰ Yahya Kemal, *Aziz İstanbul*, İstanbul 2008, s. 102.

²¹ Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 160.

²² Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 257-259.

dünyasına yönelik değildir. Geçmişle, geçmiş kültürle kurduğu ilişkide, sanatın, yazının yarattığı yanılısamalara sığınışında esas olan bu arayış hâli, tam da ne aradığını, neyi kaybettiğini bilmeyen, belki sadece bir hissin peşinden giden bireyin “hasret”i belirleyicidir. Yahya Kemal gibi o da bu hisse “daüssıla” der. Ama bu satırlarda görüldüğü gibi bağımsızlaşması kaçınılmaz bireyin, “kendi ekmeğini kazanan” şehirdeki “daüssıla”sıdır bu.

Tanpınar’ın İstanbul’la kurduğu ilişkiyi tıpkı Yahya Kemal’ininki gibi İstanbul hakkında yazdığı yazılarda okuruz. Ama bu ilişkinin karmaşıklığının, ikircikliğinin asıl aynası olan eseri, *Huzur*’dur. Romanda İstanbul’un birçok yüzünü, şehrin farklı veçhelerini bulmak mümkündür. Şehir, hem kültürün, zamanın, tarihin taşıyıcısı olarak çıkar karşımıza; hem de varlığın, var oluşun temsili, parçalanan, öznenin bireyin temsili olur. Bu yazıda, *Huzur*’un İstanbul’unun, bu çalışmanın çerçevesi içinde öne çıkan özelliklerinden, romandaki bazı metaforlar üzerinden söz edilecektir.

Bu metaforlardan ilki “istif” metaforudur. Tanpınar’ın pek sevdiği bu kelime şehre, kültüre ve zamana dair, yaşanan değişime dair çok şey söyler. Şehir değişimin nasıl olması gerektiğini gösteren, değişimin izlerini içinde barındıran canlı bir varlık, bir aktör olur romanda. Tanpınar değişimin taşıyıcısı olarak şehri istif ya da halita kavramlarıyla bağlantılandırır. Eşyanın, hikâyelerin, metinlerin ve musikinin üst üste yığıldığı, istif edildiği bir mekân olarak İstanbul geçmiş hayatların yaşamaya devam etmesinin, kültürün ve zamanın sürekliliğinin sağlayıcısı, kimliğin taşıyıcısıdır:

Yanı başında tahta kepenkli, peykeli, eskimiş seccadeli dükkanlarda, aynı zengin ve uzaktan bakınca büyüü ananenin hikmetleri, ebediyete kadar türlü tasnif fikrine yabancı bir istif içinde, raflarda, rahle, sandalye üstlerinde, dükkanın döşemesi üzerinde üst üste, sanki gömülmeye hazırlanıyorlarmış, yahut gömülü buldukları yerden seyrediliyorlarmış gibi bekliyorlardı. Fakat Şark, hiçbir yerde hatta mezarında bile katıksız olamazdı. Bu kitapların yanı başında açık işportalarda, içimizdeki değişmenin, intibak arzusunun, yeni bir iklimde kendimizi aramanın kucak dolusu şahitleri, kapakları resimli romanlar, mektep kitapları, ciltlerinin yeşili atmış Frenkçe salnameler, eczacı formülleri vardı. Kahve falı ile Momsen’in Roma hayali, Payot edisyonunun artıklarıyla Karakin Efendi’nin balıkçılık kitabı, baytarlık, modern kimya, ilmi

remil, sanki insan kafasının bütün düzensizliği bu çarşıda birdenbire teşhir edilmesi icap ediyormuş gibi birbirine karışıyordu.

Böyle hep bir arada bakılınca insana sadece zihni bir hazımsızlığın eserleri gibi görülen garip bir halita. Mümtaz bu hâllerin yüz senelik bir didinme, durmadan bir gömlek değiştirme içinde olduğunu biliyordu.²³

Romanın kahramanı Mümtaz’ın Kapalıçarşı’da yürürken, aynı zamanda kendi bakışını da yansıtan bu satırlarda Şark’ın katıksız olamayışı vurgusuna değil, “türlü tasnif fikrine yabancı bir istif içinde” oluş vurgusuna değinmek yerinde olur.²⁴ Birbirleriyle ilgisiz, bağımsız görünen nesnelere, hayatların, eşyanın biraradalığı, üst üsteliği, yığılmış olması, “insan kafasının düzensizliği”ni yansıtan bir istif olarak şehir öne çıkar. Modern dünyanın tasnif araçlarını benimsemeyen, görünüşte “zihni bir hazımsızlığın” eseri olan “garip bir halita”. Burada bir Şark-Garp birleşmesinden ziyade şehre, şehrin âdeta dayattığı kimliğe dair bir ipucu ediniriz. Aslında Mümtaz’ın bireyliğinin, karışık zihninin de benzeri olarak ayırtırmaktan, sınıflandırmaktan ziyade yığmayı, istiflemeyi benimsemiş bir zihin ve kimliktir söz konusu olan. Ya da modern bir tasnif yöntemi yerine, bir tasnif yöntemi olarak “istif”le biçimlenen şehir/ birey/kimlik.

Bu istifin içindeki her bir parça birbirine karışmadan, kimliğe dair ipuçları verir. Mümtaz çarşıda, sahaflarda rastladığı kitapların, mecmuaların sayfalarında birbirinden farklı hikâyeleri bulurken müziğin, sanatın, yazının istifin içindeki hayatları yeniden canlandırdığını ve böylece zamanın yekpareliğini hissettirir okuyucuya.

Bu anlamda Tanpınar’ın “Kenar semtlerde bir gezinti” yazısında da karşımıza çıkan Pamuk’un milliyetçi çerçeve içinde değerlendirdiği yaklaşımın başka bir yüzünü, şehrin ruhunun karmaşasını istif metaforuyla daha iyi anlarız. Ama bu yazının *Huzur*’la birleşen bir veçhesinden daha söz etmek gerekir. *Huzur* ya da aslında başkarakter Mümtaz’ın hikâyesi bir yandan da Mümtaz’ın gölgesinde bir şehrin, bir ülkenin endişe, korku, kırıklık ve emniyetsizliğinin hikâyesi olarak okunabilir. Roman boyunca

²³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul 2000, s. 45-46.

²⁴ “Bu çarşı şehrin hayatından bir parçaydı, oldum olasıya onu bir tarafından sayar dökürdü. Fakat Mümtaz’ın içinde konuşan gördükleri değil, kendi hayat tecrübesiydi” (Tanpınar, *Huzur*, s. 56).

Mümtaz'ın adım adım parçalanışına, dağılışına tanıklık ederiz ve parçalanan bir özne olarak Mümtaz'ın gölgesinde İstanbul karşımıza çıkar.²⁵

Romanın başında Mümtaz hastabakıcı bulmak için İstanbul'un eski mahallelerinde yürürken bir yandan bir imparatorluk artığı olarak fakirleşen mahalleleri, evleri seyrederek, bir yandan da sokakta oynayan çocukların söylediği türküyü kulak verirken şehrin, evlerin, mahallelerin değil o türkünün hayatı şekillendirdiğini düşünür.²⁶ İşte bu sahnede Mümtaz tam da bir kültürel devamlılık fikrini kafasında biçimlendirirken İhsan'ın hasta olduğunu, Nuran'ın onunla dargın olduğunu ve savaşın çıkmak üzere olduğunu hatırlar ve aynı anda çocukların bir barut fıçısının üstünde oynadıklarını fark eder:

Zavallı çocuklar, bir barut fıçısının üzerinde oynuyorlardı. Fakat türkü, eski türkü idi; demek barut fıçısı üzerinde de hayat devam ediyordu. ... Yavaş yavaş bir düşünceden öbürüne geçerek yürüyordu. ... Sefil, perişan mahalleler, yoksulluk yüzünden bir insan çehresini andıran eski evler arasından geçiyordu. Etrafında bir yığın perişan ve hasta yüzü insan vardı. Herkes neşesizdi. Herkes yarını, büyük kıyameti düşünüyordu. Bari şu hastalık olmasaydı. Ya kendisini de çağırırlarsa. İhsan'ı hasta bırakarak gitmeye mecbur kalırsa?²⁷

Romanın başındaki bu satırlar aslında sonrasında her sayfasında kendisini hissettirecek olan bir ağırlığın, endişe ve korkunun ilk işaretini verir. Barut fıçısı metaforu bu anlamda bütün bir şehri kaplayan atmosferin metaforudur ve Mümtaz sadece bireysel dünyası, ilişkileri ile değil bütün şehirle, ülkeyle hatta dünyayla beraber büyük bir krizin eşiğinde, hatta belki uzun zamandır içindedir. İlk bölümde patlamayı bekleyen bir barut fıçısıyla temsil edilen atmosfer, yukarıdaki satırlardan da anlaşılacağı gibi daha sonra savaş ve hastalıkla birleşecektir.

²⁵ Mekânla varoluş arasındaki ilişkinin izlerini için kuramsal boyutuna girmeden daha kelimenin kendisinden yakalıyoruz. Kevn, olma, var olma, varlık, vücut anlamlarına gelir. Dilsel düzeyde mekân varlıkla var oluşla ilişkilendirilmiş. O yüzden bu kaçınılmaz ilişkiyi şehrin romanın aktörleri arasına girdiği birçok eserde olduğu gibi *Huzur*'da da görmemek mümkün değildir.

²⁶ Bu sahne Tanpınar'ın "Kenar Semtlerde Bir Gezinti" adlı yazısında da benzer biçimde yer alır. Bu gezintide Tanpınar kız çocuklarının oynadığı oyundaki tekerlemenin her şey değişse de kalacağını, "hayatın sürekliliği"nin sırrının bu olduğunu söyler (bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul 1996, s. 215-214).

²⁷ Tanpınar, *Huzur*, s. 20-21.

Yukarıda "istif" kavramıyla şehrin kültürüne ve kimliğine sinen bir hayatı algılama, yaşama biçiminden söz ederken bu satırlarda "barut fıçısı" ile simgelenen hâl, istifin tamamen zıddı ya da öte tarafı değildir aslında. *Huzur*'un şehrinin biçimlendiren o istifin hemen içinde, yanında, yöresinde, alıntıda olduğu gibi her zamanki türküyü söyleyen çocukların ayaklarının dibindedir barut fıçısı. Şehir kendi yaşamı içinde aynı anda dünyanın yaşadığı sancuları, emniyetsizliği, korkuyu ve endişeyi yaşamaya devam eder. Savaş ve hastalık yeni değişimlerin, "korkunç istihale"lerin habercisidir. Bu çerçevede romanda Mümtaz'ın da belli bir mesafeden, içinde yürürken de aslında dışarıdan seyrettiği şehir hem bir geçmiş, tarih, kültür yığındır; hem de gündelik hayatın dinamiklerini, çağın ruhunu, modern dünyanın dönüşümlerini yaşayan, etkilenen ve etkileyen bir var oluş hâli, bir aktördür.

İlhan Berk'in İstanbul Seyahatnamesi

Tanpınar'ın ve onun roman kahramanı Mümtaz'ın seyrettiği şehri seyreden, onun gibi pek de dışarıdan olmasa da seyrettiği manzaralardan hatıralar devşiren bir şair de İlhan Berk'tir. İlhan Berk'i Yahya Kemal ve Tanpınar'dan ayıran çok temel birkaç noktadan başlamak gerekir. Yahya Kemal ve Tanpınar, tıpkı Pamuk'un da vurguladığı gibi, bakışlarını Türkleşen bir İstanbul'a çevirmeyi tercih ederler. Tanpınar'ın yukarıda gösterdiğim istif fikrinde bile kozmopolitliğe, Müslüman kültür dışında kaybolan kültürlere, hayat biçimlerine dair açık bir vurgu pek görülmez. Öte yandan İlhan Berk'in İstanbul'da bakışlarını çevirdiği yerlerin başında Galata ve Pera gelir. Berk, Galata Kulesi olur da seyrederek şehri. Onun baktığı yerlerde gayrimüslim fakirler, çingeneler, evsizler, Osmanlı'dan çok Bizans ya da bilinen Osmanlı'dan başka bir Osmanlı vardır. Onun şehri de adlı adınca söylenmese de Tanpınar'ın "istif"ine benzer. Ama Tanpınar'ın istif edilenleri eskimiş, eprimiş de olsa o yığın içinde bir parçası kalanlardır. Oysa Berk artık tasfiye edilmiş ya da edilmekte olanın izlerini, geride kalanın seslerini yakalar.

Berk'in şiirinde karşımıza çıkan İstanbul'un bir başka yüzü ise ilk şiirlerindeki "kurşunu" şehirdir. Şairin toplumcu gerçekçi bakışının izlerini taşıyan şehir, Tanpınar'ın kenar semtleri gibi kapalı, karanlıktır ama Berk'in mekânı kenar mahalleler değildir. Ve daha önemlisi Tanpınar'ın müzede gibi gezdirdiği durağan mekânlarına karşılık Berk'in mekânında hareket ve canlılık vardır: "İşte kurşun kubbeler şehri İstanbul'dasın/ Havada kaçan bulutların hışırtısı/Karaköy çarşısından geçen tramvayların camlarına yağmur/Yağıyor/Yeni

Cami Süleymaniye arkalarını kirli bir göğe vermişler/Hiç kıvılcımdamıyorlar/Ayasofya elleriyle yüzünü kapamış bütün iştahıyla ağlıyor.”²⁸

Bu kurşunu İstanbul, kirli bir göğe yaslanan camiler ve ağlayan Ayasofya imajları değişen bir dünyanın, yaşam biçiminin habercisi gibidir. İşçilerin, emekçilerin ve emeğin yüceltildiği dizelerden sonra Berk açlığı, fakirliği ve sonunda Fikret’in “Sis”ini hatırlatırcasına şehri saran kiri, rezilliği vurgular:

Hepsi dar kapanık yerlerde, sıkıntılı işlerde
çalışırlar/Hepsi deli gibi severler yaşamayı ... Hepsi
bu gök altında sarmaş dolaş olmuş yürüyorlar/
Dünyada işlerine giden insanları görmek kadar
güzel bir şey yoktur ... Bu defa aç fakir İstanbul’u
büyük surların dışından seyredeceğiz/Bir anda
fakirler işsizler sökün edecek ... Yeniden katledilecek
emeği/Fukara halkın ... Seni herkes gençler
ihtiyarlar her boydan milletler sevdi/Her gelen seni
sevdi bağlandı bırakıp gitti/Her gelen sana köstek
kelepçe yeni zincirler bıraktı/Her gelen açıkları
kinleri arabaları surları devraldı/Zindanları şiddetli
yalnızlığını kimsesizliğini daha genişletti ... Sen en
bahtsız şehirlerin/Yığın yığın kötülükler pislikler
kendine göre her yerde/Çözülüyorlar ... Bu şehir
aşktan değil, şehvetten düşüp gebermeye hazır/
Genç orospular, ölü padişahlar, hastalar şehri Rezil
İstanbul!²⁹

Yukarıdaki alıntının son dizelerinde şehrin bahtsızlığı, şehri saran şehvet aslında şehre projekte edilen bir başka hissi, İstanbul’un duyurduğu iktidar arzusunu imler. Berk’in İstanbul’unda bundan başka açlık, kimsesizlik, pislik, yalnızlık, kötülük, kin, hastalık ve esaret üst üste yığılmıştır. Her ne kadar şairin toplumcu gerçekçi yaklaşımının izlerinin ağırlıkta olduğu bir İstanbul şiiri olsa da Berk’in sonraki yıllarda yazdığı İstanbul bu şiirin duygusundan tamamen uzaklaşmaz. Şehrin üstünü örten duygu “kurşuni”dir. Daha önce Yahya Kemal’in “Hayal Şehir”inde karşımıza çıkan kendi iç aydınlığını yaşayan Üsküdar, Berk’te aynı “kurşuni” duygunun parçası olur:

Ve kapanık, durgun bir resim Üsküdar/Kapanık,
durgun tarihler düşüren bir imparatorluğa/Bir
imparatorluğa ihtiyar, ihtiyar çünkü giyitleri bol
gelmeye başlamıştır/ ... /Bir kâğıda kalın çizgilerle
bir karşı simge koyabilmek için sınırlı Bizans’a
ve huysuz Boğaz’a/Onun için içine kapanmamış

mıdır? Daha bir dinlemek için kendini ve hep öyle kalabilmek için/Bizans’ın sokaklarında dolaşmıştır ama ayağından çıkaramamıştır poturunu ve çorabını/.../Ve IV. Murat yedi dağ olarak çizip bırakıyor Üsküdar’ı ve Anadolu ve Arap ve Acem ve Hint diyarlarının bir geçit kenti diyerek/Ve yetmiş mahalle İslam, on bir mahalle Rum ve Ermeni ve bir mahalle Yahudi diye bir tarih düşürüyor/.../Kokular sana Üsküdar’dasın diyor, Üsküdar’da, Khripolis’te/ Kokulara Üsküdar’dayım diyorum, Üsküdar’da çıkmaz bir sokakta/Ve çan sesleri geliyor Surp Haç kilisesi’nden/Hep haçıyla dolaşan, içkili, lanetin biri olan Surp Haç kilisesi’nden/Ve kararıyor dolunay³⁰

Bu Üsküdar da kendi içine kapanmıştır, bu Üsküdar’ın da karşı yakadan farklı oluşu, fakirliği görünür olur. Ama tarihselliği, bir karşı simge olarak kurgulanışı, ona yüklenen anlamların ardında bir geçit kenti oluşu, Khripolisliği, çan sesleri öne çıkar. “Mağfîret iklimi”nin huzuru, aydınlığı yerine çok çeşitli kokulardır şiir öznesini cezbeden.

Bu çerçevede İlhan Berk’in İstanbul’a bakışında, şehrin tarihsel olarak kurgulanmışlığının altı çizilir. Şair bunu yaparken özellikle resimde, minyatürde biçimlendirilmiş şehri anlatır. En çok *Galata* ve *Pera* kitaplarında karşımıza çıkan bu resmedilen İstanbul’a bakmadan önce Berk’in kurgusalıgının altını çizen “Nigârî” şiirine bakalım:

Neden sonra yeryüzüne bir Nigârî tavrı çıktı./Artık Kanuni hep düşüncelidir. Doğan burunlu, seyrek dişlidir. Resimdeki gibidir./II. Selim sarı pabuçlar giyer. Bir taşlığa basar. Ava çıksa bir adam sağ eliyle hedefi tutar. ... Şimdi bir kuşbaz dursa, bıyığını bursa, yürüse, Nigârî’nin tavrında yürür./Şimdi Galata’da bir XV. yüzyıl denizi Nigârî’nin boyalarına/ Giriyordur.³¹

Nigârî (ö. 1572) öyle çizdiği için Kanunî (ö. 1566) artık hep böyle, II. Selim (ö. 1574) şöyle çizilegelmiştir. Şiir öznesinin Nigârî tavrı dediği tarihin, geçmişin, şehrin kurgulanış biçimidir. İlhan Berk’in bir yandan tarihsel algıyı bir yandan da sanat ve temsil ilişkisini sorunsallaştıran bu şiiri diğer yandan da onun özellikle şehri biçimlendirdiği şiirlerine ve şiir-yazılarına dair bir ipucu verir. *Galata* kitabında Matrakçı Nasûh’un (ö. 1564) bir Galata resmini karşısına alan anlatıcı/şiir öznesi bu resimden yola çıkarak Galata’da bir yolculuğa çıkar. Âdeta Nasûh’un Galata’sına alternatif olacak bir Berk Galata’sı

²⁸ İlhan Berk, *Toplu Şiirler*, İstanbul 2003, s. 41.

²⁹ Berk, *Toplu Şiirler*, s. 45.

³⁰ Berk, *Toplu Şiirler*, s. 441.

³¹ Berk, *Toplu Şiirler*, s. 357.

inşa eder. Berk'in Galata ve Pera'sında unutulmakta olan ve sonrasında daha da unutulacak olan bir tarih, şehrin içine, ama en çok da bu semtlere sinmiş olan başka bir tarih adım adım kayda alınır, resmedilir:

Bakır sokak'taki yapının kapısı üstünde yarı yarıya okunan: Kaynakçı Avram No 5 tabelası (tarih içinden) gelip geçenlere yalnız bakmakla yetiniyor gibidir. Hem biliyoruz, tarih, Haliç'e de (bu eski suya) burdan iner. Üstelik biz tarihi ne denli unutursak unutalım, (değil mi ki "kadim" Galata Mahkemesi buradadır) o bizi unutmuyacaktır. Sonra da bugünlere inip: 4 boru mağazası 7 sıhhi tesisat 1 inşaat mağazası 3 tornacı 1 elektrikçi 1 saç kesme atölyesi 1 montaj atölyesi diyecektir. Hem kapı numaralarını da ekleyecektir.³²

Bu satırlardaki "Kaynakçı Avram" ya da şiirlerindeki "Bileyci Niko Margrit", "Eleni", "İvi" ve çok sayıdaki diğer gayrimüslimlerin, yoksulların, evsizlerin isim isim kaydedilmiş olması tarihin unutulmuşluğuna ya da unutmaya dayalı tarihe bir karşı çıkış olarak kurgulanır. Berk'in metni "kadim Galata Mahkemesi" gibidir. Şehri ve tarihi unutturmamak için resmeder, hikâyeler anlatır, listeler yapar:

Eski Yüksekaldırım Sakinlerini Onları Anlatır:
Cizvitler Serçeler Züppeler Protestanlar Niyetçiler,
ki gülmezler Kokanalar Simsarlar Vatansızlar
Hastalıklı Çocuklar Ağaçkakanlar Finolar Okul
kaçakları Serseri bulutlar, ki yalnızlar Gümüş
topuklu çıraklar Uçurtmalar Saçlı zennaneler
Ortodokslar Yedi Meşaleciler Levantenler
Yarımaylar Serseri ruhlu Yahudiler Palikaryalar, ki
tüysüzdürler Tathıcılar ...³³

³² Berk, *Toplu Şiirler*, s. 1597.

³³ Berk, *Toplu Şiirler*, s. 1658. Berk'in şehrin bu çeşitli yüzlerini ve sakinlerini bir araya getiren İstanbul şiirleriyle akrabalığı olan birkaç şairi/şiiri daha anmak gerekir. "Tepebaşı'ndan Pera'ya girerken/Küçük bir alandan geçeceksiniz/Geçmeyin Sağda ufak bir dükkân vardır, benimdir/Kapının üstünde KÜRK TAMİRCİSİ YORGO yazılıdır" diyen Edip Cansever bu şiiriyle az çok Berk'in çizgisine eklemelerken "İstanbul dediler mi benim aklıma,/ Vaiz sokağı gelir hemen./Edirnekapı gelir, evimiz gelir" diyen Turgut Uyar daha çok kendi evini yazmıştır. Onun gibi hem kendi evi olarak şehri, hem de bir yanıla İlhan Berk gibi şehrin küçük insanlarını yazan bir başka İstanbul şairi de Orhan Veli'dir. İkinci yeni öncesinin, Garipçiler kuşağının temsilcisi olarak Orhan Veli'nin "İstanbul'da Boğaziçi'nde bir fakir Orhan Veli'yim" diyen ya da "İstanbul'u dinliyorum/Gözlerim kapalı" dizelerinde olduğu gibi şiir öznesinin doğrudan İstanbul'a ait kurgulandığı, İstanbul'un küçük insanına bağlandığı, sıradan ve gündelik olanın şehirle beraber anlamlandırıldığı şiiri, belki de Berk'ten ziyade bu yazının İstanbul öykücüsü Sait Faik'e bağlanabilir. Garipten ve ikinci yeniden bugüne uzandığımızda ise 2000'li yılların İstanbul'unun sinir uçlarına dokunan günümüz şairi Birhan Keskin'le

Çok uzun bir listenin sadece birkaç satırından oluşan bu alıntı Borges'in Çin Ansiklopedisi gibi hiçbir tasnife sığmayan, modern sınıflandırma, ayrıştırma yöntemlerimizi alaşağı eden bir listeyi işaret eder.³⁴ Berk aynı tavrı *Pera*'da da sürdürür:

Eski Bir Sevgili Tarlabası Onun Üzerindedir, IX:
Kalyoncukulluğu Caddesi büyük bir cadde değildir
ama, dünyayı bu dünya dediğimiz kara parçasını
içine alır. Kamyonlar, elarabaları, taksiler, dünyayı
sırtlamış hamallar, berduşlar, haytalar, Pera
Yahudileri, ayak satıcıları, macuncular, Sahne
Sokağı'nın Üç Horan Kilisesi (ki ininden hiç mi
hiç çıkmaz, kapısını bulup içeri girebilmek için de
Gregoryen ruhlarla gidip gelmek gerek), kuşlar,
kediler, balıklar ..., baldırıçiplaklar, pezevenkler,
çıraklar, serseriler, kafalarını kazıtmış çocuklar ...
cennetin yarısını görmüş adamlar, kadınlar hep bu
caddede cirit atarlar.³⁵

Tarlabası çünkü insan manzaralarının tahtıdır.
Tahtıdır, burdan her sabah binlerce insan, duvarcı,
badanacı, sıvacı, sucu, aşçı, aşçı yamağı, boyacı,
marangoz, kahveci, bakkal, bakkal çırağı, kapıcı,
yol amelesi, ayaksatıcısı, piyangoçu, tansiyoncu,
macuncu, elektrikçi, serseri, pezevenk, orospu,
kadınlar, çocuklar bütün bir halk İstanbul'un dört
yanına dağılır. Dünyamızın bir ucundan tutarlar.
Dünyamız da onlar sayesinde çalışmaya başlar.
Tarlabası bir dünyadır!³⁶

Bu uzun ve nasıl bir araya geldiği anlaşılmayan insan toplulukları listesi Berk'in şehir algısını, Tanpınar'ın istifini çağrıştırmakla beraber onun çok ötesine geçen başka bir şehirlilik hâlini kaydeder. "Sokaklar İnsanlar Evler Onun Üzerindedir." diye başladığı bölümlerde Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sini bir anlamda yeniden yazarak onun kadar alternatif bir şehir tarihi kurar; hem de kaybolan şehrin kaybolan hayatının resmini çeker.

karşılaşırız. "Ben İstanbul'a çok benzerim sevgilim/Onca iştiha içinde onca keder" diyen, "Haliç'in yorgun suyu"na vuran "Pera'nın renkli, Balat'ın cılız ışığı"na yazan, sakince "Eyüp bir gurbet duygusuyla uyur beride" diyen Keskin "Sokaktan bir tinerci geçer" şiirindeki "Sokağın kiri sokağın taşından kayıyor, kaygan beyler!/Ben sizinle hiç göz göze gelmedim./Gözlerim kayıyor, baksan göreceksin, kayıyor her yer." dizeleriyle şehrin acımasız ve sert yüzünü okurun yüzüne değdirir.

³⁴ Foucault, moderniteyi eleştirdiği *The Order of Things* adlı kitabına Borges'in hikâyesindeki modern tasnife sığmayan Çin Ansiklopedisi örneği ile başlar (bkz. Michel Foucault, "The Order of Things", *Literary Theory*, ed. Julie Rivkin ve Michael Ryan, London 1998, s. 377-385).

³⁵ İlhan Berk, *Pera*, İstanbul 1990, s. 71.

³⁶ Berk, *Pera*, s. 74.

Berk'in şehir algısında, yazının başından itibaren vurguladığım, Orhan Pamuk'un özellikle Yahya Kemal ve Tanpınar okumalarından biçimlendirdiği kaybolanın hüznünün hâkim olduğu bir İstanbul portresinin yeri nedir? Bu sorunun cevabını düşünürken Berk'in şiirinin de kaybolan ve unutulmanın peşinde olduğunu belirtmek gerekir. Şairin köşe bucak kaydettiği şehrin sokakları, insanları, ama en çok Galata'sı, Pera'sı, Rumları, Ermenileri, Çingeneleri, Yahudileri, şairleri, yazarları ile belki Yahya Kemal/Tanpınar hüznünün göz ardı ettikleriyle doludur. Onun kayıtları bu anlamda hüzünden çok bazen eser miktarda hissedilen bir kızgınlık, bazen de alayla biçimlenmiş gibidir. Bu bağlamda Berk'in şiir özneleri/anlatıcıları kaybolana hüznülenmekten ziyade ısrarla resmedip kaydederler. O yüzden sadece dışardan seyretmekle kalmaz, sokakların, insanların, yaşamların ta dibine girerler.

Büyüyen Şehrin İçine Kapanan Sakini: Sait Faik

Bu seyir hâlini, şehrin sokaklarını arşınlama eylemini, tıpkı Berk gibi, Berk'in adına şiirler yazdığı, şiirlerine ve yazılarına kahramanlık eden bir başka şehir gezgini Sait Faik'te de buluruz. Bütün Sait Faik hikâyesi aslında şehirden devşirilmiş anlardan, manzaralardan, şehrin insanlarından ama en çok emekçilerinden, esnafından, balıkçısından, gayrimüslimlerinden, çocuklardan, yoksullardan oluşur. Ama Sait Faik'in anlatıcıları sadece resim çekmezler. Anlatıcıların seyrettiği hâl, an karşısındaki hisleri, düşünceleridir belirleyici olan. Anlatıcının hassasiyetleri, ruh hâli bütün bakışını etkiler. Aslında şehirde sıkışan, ezilen sıradan insanlardır bu bakışın sahipleri. Yazarın "Lüzumsuz Adam" adlı hikâyesi İstanbul'un, modern şehir hayatının ezip sıkıştırdığı anlatıcı karakterin İstanbul'a "darılıp" yıllarca kapandığı üç dört sokaklık mahallesindeki gündelik hayatını ve tekrar şehre çıkışını anlatır. Bu hikâyedeki karakterin şehirle kurduğu ilişki, korku, ürküntü, sığınak arayışı üzerinden yaşanır.

Yedi senedir bu sokaklardan gayrı İstanbul şehirde bir yere gitmedim. Ürküyorum. Sanki döveceklermiş, linç edeceklermiş, paramı çalacaklarmış -ne bileyim bir şeyler işte- gibime geliyor da şaşırıyorum. Başka yerlerde bana bir gariplik basıyor. Her insandan korkuyorum. Kimdir bu sokakları dolduran adamlar? Bu koca şehir, ne kadar birbirine yabancı insanlarla dolu. Sevişemeyecek olduktan sonra neden insanlar böyle biribiri içine giren şehirler yapmışlar? Aklım

ermiyor. Birbirini küçük görmeye, boğazlaşmaya, kandırmaya mı? Nasıl birbirinden bu kadar ayrı, birbirini bu kadar tanımayan insanlar bir şehirde yaşıyor?³⁷

Sait Faik'in hikâyesinde şehrin dokusunu, güzelliğini, çirkinliğini belirleyen insan ilişkisidir. Bu satırlarda da görülebileceği gibi yan yana evlerden binalardan oluşan şehir, anlatıcı için insanların birbiriyle teması demektir. Oysa her yanda kavga, boğazlaşma vardır. O zaman küçük mahallesine kaçır. Her gün aynı şeyleri yaptığı, aynı insanları gördüğü, tehlikenin olmadığı bir sığınaktır burası. Sait Faik'in anlatıcı karakteri şehrin insanların hırğüründen yaralanır, incinir. Fatih Altuğ, "Lüzumsuz Adam'da Yalnızlığın Toplumsal Dolayımı" adlı makalesinde anlatıcının mahalleyi bir sığınak hâline getirmeden önceki şehir hayatına dikkat çeker. Hikâyede doğrudan söylenmese de sezdirilen anlatıcı karakterin daha önce şehirde kendisine sunulan yaşam biçimlerine pekâlâ uyum sağlamış olduğudur: "Şehir bir süre, arzulanan, içinde erimek istenilen bir mekân olarak görülmüştür. Şehrin yeni değerleriyle özdeşleşmiştir. Ancak travmatik bir deneyim, şehrin arzulanan yanından çok baskılayıcı yanının ağırlık kazanmasına neden olmuştur." Altuğ, şehre hâkim olan modernlik deneyiminin, yeni modern hayat biçimlerinin bireylerde yaratmış olduğu baskıyı, hikâyede anlatıcının artık katlanamadığı "yeni şehir özneliği"ni George Simmel'e dayanarak açıklar: Şehrin hızı, hareketi, uyarıların artması, şehir insanının duygular yerine zihinsel tepkileri öne çıkarmasına neden olur. Ve bir süre sonra farklı özellikler taşıyan insanlar yerine şehirdeki insan sayısı öne çıkar. Sayı arttıkça "sevgi ilişkisi" yerini "sakınma ilişkisi"ne bırakır. İnsanlara küçük bir kasabadaki gibi ilgi gösterme imkânı ortadan kalkar. Altuğ, bu yüzden anlatıcının mahalleye sığındığını, şehirden kaçtığını vurgular.³⁸

Ancak "Lüzumsuz Adam"ın şehirden kaçıp sığınak hâline getirdiği mahallesi yazarın bir başka hikâyesinde yerini adaya bıraktığında işler değişmiş, şehrin dayattığı yaşam biçimi her yanı sarmıştır. "Haritada Bir Nokta"da adaya sığınan, oradaki iyi insanlarla mutlu olacağını düşünen anlatıcı karakter adalı balıkçıların dışardan

³⁷ Sait Faik Abasıyanık, *Bütün Eserleri 2: Şahmerdan Lüzumsuz Adam*, Ankara 1987, s. 119.

³⁸ Simmel'den aktaran ve yorumlayan Fatih Altuğ, "Lüzumsuz Adam'da Yalnızlığın Toplumsal Dolayımı", *Bir İnsanı Sevmek: Sait Faik*, haz. Süha Oğuzertem, İstanbul 2005, 127-146.

gelen ve ekmeklerine ortak olmak isteyen bir yabancıyı nasıl kovduklarını gördüğünde artık bir mekâna sığınma imkânı kalmadığını anlar. Tek sığınak yazıdır.³⁹ Şehir, Sait Faik'in anlatıcı/karakterlerine yaşam alanı/imkânı vermemektedir.

İlhan Berk'in unutulmuşu, kendinden farklı olanı kenara itmeyi önleme çabası şehrin her yanını kaydetmeyi, şehrin ötekileştirilmişlerini yeniden ve yeniden resmetmeyi eserinin merkezine almıştır. Sait Faik de aslında şehrin kenarındakilerin ya da belki daha çok şehrin keşmekeşi içinde kaybolup gidenlerin hikâyesini yazar. Ama onun karakterleri yavaş yavaş yaşama sevinçlerini, umutlarını kaybederken İstanbul'un da artık içinde yaşanamayan, acı veren bir şehre dönüşmüş olduğunu hissettirirler. Lüzumsuz adam, "Bineyim Bir Boğaziçi vapuruna, günün birinde. Bebek'le Arnavutköy önlerinde arka taraftaki oturduğum kanepeden kalkayım, etrafıma bakayım; kimseler yoksa, denizin içine bırakıvereyim kendimi."⁴⁰ derken karakterin ölüm özlemi, şehirle birlikte, şehrin yaşattığı güzellik, mutluluk ve yıkıcılıkla birlikte hissedilir. Ona kendini lüzumsuz hissettiren yaşadığı şehrin yeni hayat biçimleri ve şehrin insanlarıdır. Tam da bu yüzden Sait Faik İstanbul'a dışarıdan, belli bir mesafeden bakmaz. Daha doğrusu bakmadığı, bakamadığı için, seyrederken bile çok yakında, içlerinde hissettiği için karakterleri bir sığınak ararlar. Şehri görmemek, seyretmemek için kaçarlar.⁴¹

39 Bkz. Sait Faik Abasıyanık, *Bütün Eserleri 6: Havuz Başı Son Kuşlar*, Ankara 1970, s. 192.

40 Abasıyanık, *Lüzumsuz Adam*, s. 121.

41 Şehrin ve kalabalıkların kaçınılacak bir yere dönüştüğü, sığınak arayışının öne çıktığı Sait Faik hikâyesinin karşısına şehrin ve kalabalıkların kendisinin bizzat sığınak olduğu *Aylak Adam*'i koyabiliriz. Yusuf Atılgan'ın romanında İstanbul doğrudan bir aktör değildir belki ama şehrin, İstanbul'un orta sınıfının yaşam biçiminin romanın merkezine yerleştiğini ve aylak karakterin bu yaşam biçimine tepkisini şehirden kaçmak yerine tam da içine, kalabalıklar arasına karışıp onlar gibi yaşamadan onları seyretmekle, onların kurallarına aykırı davranmakla gösterdiğini söylemek mümkündür. Bu anlamda şehir, *Aylak Adam*'da hem bireyi baskılayan, hapseden, aynılaştıran hem de aynı zamanda özgürleşmesine imkân veren çatışmalı, gerilimli bir alana dönüşür. *Huzur*'da Mümtaz'ın sokaklarında dolaştığı, iç dünyasının gerilimleriyle biçimlenen şehir, "Lüzumsuz Adam"da küçük bir mahallesinin sokaklarına karakterin hapsedildiği ürkütücü bir açıklığa, *Aylak Adam*'da ise her an bireyi ezip yutmakla tehdit eden, modernliğin karanlık mekânına evrilir (bkz. Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*, İstanbul 2015). İstanbul'un bambaşka bir yüzünün, çeperinin, gecekondu romanın başkahramanı oluşu ise 1980'lerde Latife Tekin'in romancılığıyla ama özellikle *Berci Kristin Çöp Masalları* ile mümkün olacaktır. Tekin'in romanı göçle değişen, baştan kurulan yeni bir İstanbul'u, şehrin kenarında kalanları merkeze alır. Bu aynı zamanda sınıfsal bir dönüşümün de habercisidir. Daha önce köy edebiyatı, memleket edebiyatı ya

Orhan Pamuk, Hüzün ve Metinsellik

İstanbul'u seyretmenin, şehre (nerden nasıl) bakmanın belirleyici olduğu bütün bu gezgin şairler/yazarlar mekân olarak şehri, yazının başında vurgulanan cennet-mekân, felaket mekânı ekseninde algılarlar. Yahya Kemal ve Tanpınar cennet-mekân kurgusunu yaratmak, bazen bir yanılısına olduğunu bile bile, öyleymiş gibi yapmakla, şehri yeniden ve yeniden inşa ederlerken Berk ve Sait Faik şehrin çoktan felaket mekânına dönüşmüş olduğunun bilinciyle ama yine de bu şehri kusurlarıyla severek yazarlar. Modern Türk edebiyatında daha pek çok ismi dâhil edebileceğimiz bu eksen, yazının başındaki çerçeveyi de desteklemiş olan Orhan Pamuk'la sonlandırmak yerinde olur. Pamuk'un aynı zamanda İstanbul'un da romanı sayılabilecek romanları bir tarafa, başlı başına İstanbul'u, daha doğrusu İstanbul'la biçimlenen "kendi"ni anlatan kitabı *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*'dir. Pamuk, birçok başka büyük yazarı kastederek "[O]nların yaratıcı kimlikleri sürgünden ya da göçten nasıl güç almışsa, benim de hep aynı eve, sokağa, manzaraya ve şehre bağlanıp kalmamın da beni belirlediğini biliyorum. İstanbul'a bağlılık, şehrin kaderinin de insanın karakteri olması demek." diyor kitabın ilk sayfalarında.⁴² O yüzden *İstanbul* kitabı Pamuk'un karakteri bir yana yazarlığını belirleyen şehir hakkında açık ipuçları verir. Bu kitapta şehirle ilgili yazarın temel ve ısrarlı vurgusu şehri saran, âdeta yöneten "hüzün" duygusudur. Pamuk'un *İstanbul*'unun etrafında inşa edildiği merkezi duygu ya da atmosfer hüzündür. Kelimenin, "ruhsal tarafı ağır basan bir kayıptan kaynaklanan bir duyguyu anlattığını" vurgulayan yazar, İstanbul'un yarattığı "yoğun hüzün duygusu"nun bir "hayata bakış açısı", "bir ruh durumu" olduğunu söyler.⁴³ Pamuk'un hüznü öne çıkarışı öncelikle kendi bireysel bakışıyla ilintilidir: "Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkım duygusu, yoksulluk ve şehri kaplayan yıkıntıların verdiği hüzün, bütün hayatım boyunca, İstanbul'u belirleyen şeyler oldu."⁴⁴ Kaybedilen geçmiş, kültür ve zenginlik ya da kaybedilenden sonra geriye kalanlar hüzün verir. Bu

da toplumcu gerçekçi edebiyatla okuyucunun karşısına çıkabilmiş olan işçiler, köylüler, kentli olmayan, eğitimsiz, yoksul insanlar bu kez şehirde yeni bir kolektif yaşam biçimiyle, kolektif bir öznelikle romanın aktörü olurlar. *Berci Kristin*'in İstanbul'u daha önce edebiyatın alışık olmadığı başka bir manzarayı, şehrin atıklarından, çöplerinden kurulan yeni bir dünyayı gözler önüne serer (bkz. Latife Tekin, *Berci Kristin Çöp Masalları*, İstanbul 2012).

42 Pamuk, *İstanbul*, s. 12.

43 Pamuk, *İstanbul*, s. 91.

44 Pamuk, *İstanbul*, s. 15.

duyguyu ise en çok şehrin siyah beyaz görüntüsünde bulur Pamuk. İlhan Berk'in "kurşuni" İstanbul'uyla ortaklaşan gri, kurşuni, siyah beyaz İstanbul'u, kışın karanlığını, şehrin yoksulluğunu örttüğü için sever.⁴⁵ "Son yüz elli yıldır, şehre ağır ağır çöken yenilgi ve kayıp duygusu, yoksulluk ve yıkıntı izlerini siyah beyaz manzaralardan İstanbulluların kıyafetlerine kadar her şeyde gösterir."⁴⁶ Bu satırlarda olduğu gibi Pamuk'un ısrarlı vurgusu, "yenilgi ve kayıp duygusu" üzerinedir. Şehrin ve sakinlerinin kimliğini belirleyen kaybın ve yoksulluğun yarattığı hüzdür. Pamuk'un çocukluk yıllarında etkisine girdiği bu duygu "gururla içselleştirilen ve bir cemaat olarak hep birlikte paylaşılan" bir duygudur:

Erken gelen akşamüstlerinden, arka mahallelerin sokak lambaları altında ellerinde bir torba evlerine dönen babalardan söz ediyorum. İkide bir çıkan iktisadi buhrandan sonra dükkânında soğuktan tir tir titreyerek bütün gün müşteri bekleyen yaşlı kitapçılardan, ... parke kaplı dar yollarda, arabalar arasında futbol oynayan çocuklardan, ücra otobüs duraklarında aralarında hiç konuşmadan hiç gelmeyen bir otobüsü bekleyen başörtülü, eli plastik torbalı kadınlardan, eski yalıların boş kayıkhanelerinden, ağzına kadar işsizlerle dolu çayhanelerden, ... boş parkların kırık tahtıravallilerinden, siste vapur düdüklerinden, ta Bizans'tan kalma yıkıntı hâlindeki şehir surlarından, akşamüstleri boşalan pazar yerlerinden, harabeye dönmüş eski tekke binalarından ... her şeyin kırık dökük eskimiş olmasından ... söz ediyorum. Bu duyguyu ve onu şehre yayan manzaraları, köşeleri, insanları iyi hissettiğimizde, onunla terbiye olduğumuzda, bir noktadan sonra şehre nereden bakarsanız bakın, tıpkı soğuk kış sabahlarında, birden güneş açiverince Boğaz sularının üzerinde ince ince kıpırdanmaya başlayan o buğu gibi hüznün duygusu manzarada ve insanlarda görülebilecek bir açıklığa kavuşur.⁴⁷

Sadece bir kısmının alıntılı olduğu yukarıdaki uzun pasaj, Pamuk'un şehirde artık kaçınılmaz olarak "gördüğü" hüznün duygusunun çerçevesini veyahut çerçevesizliğini gösterir. Tıpkı Tanpınar'ın "Kenar Semtlerde Bir Gezinti" yazısındaki gibi ya da Mümtaz'ın eski mahallelerde yürürken gördüklerine benzer bir kaybolmuşluk, düşmüşlük, yıkıklık, eskimişlik, yorgunluk hâkimdir bu

satırlara da. İşsizler, eli torbalı kadınlar, boş parklar, yıkık Bizans surları, harap tekke binaları, ücra otobüs durakları kaybedilenle birlikte, şimdide, yazarın ve anlatının şimdisinde süregiden bir eskimişliği, bir tür çirkinlik estetiğini imler. Yahya Kemal ve Tanpınar'ın kenar mahallelere yürüyüşlerinden devşirdikleri yeni bir millî kimlik, daha doğrusu eskimişliğin içinde o milliyetçi tahayyülle biçimlenen gurur, Pamuk'un satırlarında elbette bulunmaz. Yukarıdaki pasajda hâkim olan hüznün, öncekilerin hüznüne benzer ama Pamuk'un bu hüznünden devşirdiği şehir hissi özellikle Tanpınar'la ciddi bir akrabalığı paylaşırsa da ondan farklılaşır. Yine de *İstanbul* kitabının da açıkça gösterdiği gibi Pamuk'un şehre yüklediği hüznün aynı zamanda ve en çok da Tanpınar'dan, edebiyattan devşirilen metinsel bir hüzdür. Pamuk'un bakışı şehri metinler üzerinden okuyup anlamlandırmaya devam eder.

Yazarın hem kendisini, şehirle kurduğu ilişkiyi açıkça sergilediği hem de bir yandan edebiyatın(ın) metinselliğini gösterdiği bu kitaptan çok önce Orhan Pamuk edebiyatında İstanbul'u benzersiz bir edebî kahramana dönüştüren eser *Kara Kitap*'tır. Mümtaz gibi şehirde dolaşarak kaybolmuş karısını arayan Galip, roman ilerledikçe okuyucunun ilgisini şehre yöneltmesine neden olur. Aslında Pamuk'un yukarıdaki satırlarından farkı olmayan İstanbul manzaraları bambaşka anlamlar yüklenirler. Çayhanelerin, boş parkların, kayıkhanelerin arkasından sırlarla dolu hikâyeler çıkar. *Huzur*'da Mümtaz'ın sahaflarda bulduğu şarkı defterlerindeki hikâyeleri yeniden yazmakla oradaki kaybolmuş isimlere yeni hayatlar bahşedeceği düşüncesini hatırlatırcasına, Pamuk da *Kara Kitap*'ta şehrin "hüznü" manzaralarına yazdığı gizemli hikâyelerle eski şehre başka, yeni anlamlar bahşeder. Yazar modern Türk edebiyatının, müziğin, şiirin yaptığı gibi, "hüznü bir cemaat olarak şehri tarif eden, birleştiren bir merkez olarak kurmak" olduğunu söylerken *Kara Kitap*'ta hüznü biçimlendiren bütün unsurları, şehrin parçalanmışlığını, karmaşasını kutlamıştır.

Sonuç

Bu makalede Cumhuriyet'ten günümüze modern Türkçe edebiyatın şehirle daha doğrusu İstanbul'la kurduğu ilişkiyi onlarca ismi dışarda bırakma pahasına beş temsil üzerinden tartışıldı. Başta da belirtildiği gibi, burada merkeze alınan temsil eksenine başka yazarları, şairleri de katmak mümkün. Ancak makalenin çerçevesi içinde yakınlıkları ve uzaklıkları olan bu beş isim bize edebiyatın şehri nasıl yazdığına, özellikle İstanbul'un edebiyatta ne türden izler bıraktığına, şehirle edebiyat arasındaki girift,

⁴⁵ Pamuk, *İstanbul*, s. 39.

⁴⁶ Pamuk, *İstanbul*, s. 47.

⁴⁷ Pamuk, *İstanbul*, s. 99.

karmaşık ilişkiye dair önemli ipuçları verdi. Öncelikle yazının en dıştaki çerçevesinde yer alan şehrin cennet-mekân olmakla felaket mekânına dönüşmek arasındaki gerilimin, bireyin ruh hâliyle, bakışıyla biçimlenen şehir algısının burada tartışılan isimlerin akrabalığını, yakınlığını oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Tanpınar ve Yahya Kemal için kaybedilenin, dağılanın içindeki tamlığı, bütünlüğü, ideal mekânı arayış sona ermez. Yahya Kemal bunu bizzat inşa ederken Tanpınar daha kuşkuludur. Bütün bu karmaşanın, kaybın içinden yeniden bir cennet-mekân kurmanın imkânsızlığını Tanpınar'ın kahramanı Mümtaz gösterir. Tanpınar bütün milliyetçiliğine rağmen modernizmin kıyısında durmaya, şehri de bu kıyıda algılamaya devam eder. Mümtaz şehirde kendi içindeki parçalanmışlığın izlerini görmeye, daima eşikte sallanmaya devam edecektir.

Yahya Kemal ve şiir özneleri, Tanpınar ve karakterleri şehirdeki yürüyüşlerinde birtakım tablolara bakarken kendi iç dünyalarında, “ruh hâletleri”nde olup biteni anlatırlar. Bu seyir mesafesi belirleyicidir. İlhan Berk'e geldiğimizde ise onun anlatıcıları, şiir özneleri de şehirde dolaşır ama sadece dolaşmakla kalmaz, oradaki hayatın içine girip sokakların, insanların, evlerin yaşamını, süregiden hareketi kaydederler. Berk'in bakışı ressamın bakışından ziyade kameramanın bakışıdır. Devamlı daha içerilere girer, tabloları değil hareketli sahneleri kaydeder. Ve bu kayıt kaybedilenle yüzleşmeyi, tasfiye edileni hatırlatmayı ısrarla üstü örtülenin, perdelenenin örtülerini kaldırmayı hedefler.

Sait Faik'e geldiğimizde ise şehrin kendisinden ziyade şehrin bireyde yarattığı ruh hâlini görürüz. Yani şehirdedir ama şehrin sakinlerinin yaşamı, eyleme, davranma biçimleri etkiler bireyi, şehirle bireyi çevreleyen insanların üzerinden ilişki kurulur. Sait Faik karakterleri adalara dek İstanbul'un çeşitli yerlerinde gezerler. Ama manzaradan, mekândan ziyade oradaki insanlardan Sait Faik karakterlerine geçen duygu, mekâna bakışı, karakterin mekân algısını belirleyecektir. Ve tıpkı İlhan Berk gibi Sait Faik için de şehir, İstanbul, kozmopolittir; en azından Sait Faik'in ait olmak istediği dünyanın böyle bir dünya olduğunu anlarız.

Bu şairler ve yazarlardan Orhan Pamuk'a gelindiğinde aslında önemli bir zamansal sıçrama yapmış oluruz. Ama hala hepsini birleştiren bir nevi hemşehriliğin izlerini okuruz. Çünkü, daha önce belirtildiği gibi, Pamuk'un İstanbul'a atfettiği hüznün duygusu, kaybedilenin ardından şehri saran hüznün, yazarın çocukluğundan geldiği kadar, okuduğu ve sevdiği

yazarlardan, Tanpınar'dan, Abdülhak Şinasi Hisar'dan, Nerval'dan, Gautier'den de devşirilmiş bir hüzdür ve bu anlamda metinseldir. Tıpkı Yahya Kemal ve Tanpınar için vurguladığı gibi, Pamuk da şehre, karşıdan, Cihangir'den baktığını söyler. Her ne kadar şehrin içinde dolaşsa da Pamuk'un bakışında da belli bir mesafe vardır. Pamuk'un karakteri Galip'in yolculuğu ve *Kara Kitap*'taki şehir hikâyeleri de bu metinsel tavrın ürünüdür aslında. Orhan Pamuk, şehre atfettiği hüzne rağmen, şehrin bir felaket mekânına dönüşümüne ağlamaz. Aksine İstanbul, bir felaket mekânı olarak yazarın hazine sandığı, “imge deposu” olmuş, bir oyun mekânı hâline gelmiştir.