



## YIRTIŁAN ZAMANIN DİNMEYEN AĞRISI: ABDÜLHAK ŞİNASI HİSAR'IN ROMANLARINDA NOSTALJİNİN MEKÂNLAŞMASI\*

Bekir Şakir KONYALI\*\*

### ÖZ

*Abdülhak Şinasi Hisar'ın bir aile anlatısı olarak şekillenen üç romanı (Fahim Bey ve Biz, Çamlıca'daki Eniştemiz, Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği) yaşanmışlıkları anlatmasıyla hatıra-roman, romanların adında yer bulan merkez karakterlerin zaman içindeki değişimlerini konu edinmesiyle ise yetişme romanı özelliği gösterir. Romanlarda olayları hatırlama, aktarma ve anlamaya imkân veren zamansal mesafede karakterlerin de yer aldığı mekânın anlatıcı dilinde geçmişi özleyici bir hâl almasıyla ortaya çıkan nostaljik söylem, Abdülhak Şinasi Hisar'ın ifadelerinde Mazi Cenneti ve Boğaziçi Medeniyeti olarak karşılık bulur. Yeniden kurucu nostaljiden ziyade düşünsel bir nostaljinin sınırlarında dolaşan bu karşılık, temelde fanilik-ebedilik geriliminin ürettiği bir anlam arayışıdır. Faniliğe işaret eden şimdideki yırtılma, bir ebedilik arzusu olarak geçmişe yönelir. Diğer bir deyişle bu arayışta Abdülhak Şinasi Hisar, yırtılan zamanın dinmeyen ağrısı olan şimdiyi, daimi bir oluşu (mazi cenneti) yâd ederek hafifletir. Bu yazıda ağrıyı dindiren bir mekânlaştırma tecrübesi olarak nostaljinin imkân ve problemleri Abdülhak Şinasi Hisar ve romanları özelinde araştırılacak, romanlarda betimleme ve anlatıcı yorumlarında açığa çıkan nostaljinin, kurgu enstrümanlarının ( anlatıcı, karakter, olay örgüsü, zaman kipleri vb.) şekillenmesini ne yönde ve nasıl etkilediği gösterilmeye çalışılacaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** Nostalji, Abdülhak Şinasi Hisar, Roman, Mekân.

## THE ENDLESS PAIN OF THE TEARED TIME: SPATIALIZATION OF NOSTALGIA IN THE NOVELS OF ABDULHAK ŞİNASI HİSAR

### ABSTRACT

*Abdülhak Şinasi Hisar's three novels (Fahim Bey ve Biz, Çamlıca'daki Eniştemiz, Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği) are formed as a family narrative. These novels can be called memorabilia-novel due to their purpose of narrating experiences, and bildungs-novel because they deal with the changes of the central characters together in a row in the title of the novels over time. As these naming confirm, the novels deal with the change in the person over time. The link between change and nostalgia emerges from narrators' comments. The narrator recounts the past with yearn. The past is conceptualized as past paradise and Bosphorus civilization in the expressions of Abdülhak Şinasi Hisar. This conceptualization is basically a search for meaning produced by the transience-eternity tension. The rupture in the now, which points to mortality, turns towards the past as a desire for eternity. In other words, in this quest, Abdülhak Şinasi Hisar eases the pain of the now by commemorating a permanent being (past paradise). In this article, the possibilities and problems of nostalgia will be investigated from the view of Abdülhak Şinasi Hisar and his novels. It will be tried to show in what way and how the nostalgia, which is revealed in the descriptions and narrator interpretations in the novels, affects the shaping of the fictional instruments (narrator, character, plot, tense, etc.).*

**Keywords:** Nostalgia, Abdülhak Şinasi Hisar, Novel, Space.

### Araştırma Makalesi

**Makale Gönderim Tarihi: 28.09.2021; Yayıma Kabul Tarihi: 01.11.2021**

\* Bu makale, Edebî Anlatılarda Mekânın Poetikası: Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanları Bağlamında Karşılaştırmalı Bir Analiz adlı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Dr. Öğretim Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, SAMSUN; ORCID: 0000-0001-9235-1294, E-posta: bekirkonyali55@hotmail.com

## **Giriş**

Edebî metinlerin dile gelişinde etkisi fark edilebilir tutumlardan biri de *şimdinin* sıkılma ve/veya sıkışma olarak tecrübe edildiği anlarda bir ufuk aramak üzere geçmişe yönelmektir. Nostalji; bu yönelimde beliren mekân, özlenen bir duyuş biçimiyle ifade bulduğunda söz konusu olmaktadır. *Geçmişseverlik*, *gündedün* kelimeleriyle Türkçeleştirilen nostalji, açığa çıkacağı zemini, daralan gelecek ufkunun *fiili şimdide* bir kriz olarak belirmesiyle bulur. Bu yönüyle edebiyatta o, 'krizde beliren mekân' arayışlarından biridir.<sup>1</sup>

Genellikle kişi veya toplum yaşamındaki ani ve hızlı değişimlere uyum sağlayamamanın neden olduğu nostaljik mekân algısının arka planında yer alan olgu ise devamlılık hissinin yara alması olarak tespit edilebilir. Bugünden çekileni göstermesi, şimdideki sorunu fark ettirmesiyle bir imkâna dönüşen yara, iyi geçmiş-kötü şimdi ayrımını belirginleştiren bakış açısı ve söylemlerde bilincin bölünmesine yol açan problem alanını işaret etmektedir.

Nostaljik mekân tasarımına neden olan değişme ve gelişmelerin modernlikle hız kazanmış olması, nostaljinin modern sanat pratiklerine yöne veren bir söylem olarak değerlendirilmesine kapı aralamıştır. Nostaljinin *direnç* ya da *kaçış* olarak ele alındığı bu değerlendirmelerin nereden hareketle ve neden yapıldığı, nostaljinin ortaya çıkışı ve etkileriyle yakın ilişki içindedir. Bu sebeple yazımızda öncelikle nostaljinin neden ve nasıl ortaya çıktığının, etkisini nasıl genişlettiğinin kısa tarihi verilecek, tanımıyla başlayan analizlerden hareketle problem (kaçış) ve imkân (direnç) alanı tespit edilmeye çalışılacaktır. Nostaljinin modern sanatla ilişkisinde açığa çıkan bu tespitlerin ardından Abdülhak Şinasi Hisar'da nostaljik söylemi açığa çıkaran tarihsel ve toplumsal ortam betimlenecek, nostaljik mekân tasarımının romanlardaki izleri kurgu enstrümanlarından hareketle gösterilmeye çalışılacaktır.

## **1. Nostaljinin Ortaya Çıkışı ve Etkileri**

İlk olarak İsviçreli doktor Johannes Hofer'in 1688'de yazdığı tıp tezinde bir terim olarak kullanılan nostalji (Boym, 2009, s. 25), başlarda ani ve köklü değişimlerin (göç, savaş, devrimler vb.) ortaya çıkardığı travmaların yol açtığı bir hastalık olarak görülmüştür. Diğer bilim dallarına ve sanata konu olmasıyla anlam alanı genişleyen nostaljiye dair çeşitli yorum ve tespitler, temelde iki aks üzerinde ilerler. Bu aksları var eden soru şudur: Nostalji -kişi ve toplumlar için- şimdi ve buradan bir *kaçış* mıdır, şimdi ve buranın anlamını açığa çıkaran bir *direnç noktası* mıdır?

Yegâne tasarruf ve tasarım hakkını *özne olarak insana* veren modernliğin, dünyayı şekil verilmesi ve müdahale edilmesi gereken bir *boş alan* olarak tasavvur etmesi, kelimeye (modernlik) yön veren *yenilik* vurgusunun ani ve köklü değişimler olarak tecrübesine yol açmıştır. Aynı zamanda modernlik eleştirilerine de zemin teşkil eden bu tecrübe, özellikle modernliğe ayak uydurmaya ya da tepki göstermeye çalışan kişi ve toplumlarda daimi bir *maruz kalmayı* işaret edegelmiştir. Neticesi ise bölünmüş, yaralı ve mutsuz bir bilinç<sup>2</sup> olmuştur. Yukarıdaki sorumuza bir cevap olarak nostaljiyi *şimdi ve buradan bir kaçış* olarak gören yorumlar, onu modernliğin ortaya çıkardığı paradigma değişimi ile süregelen yabancılaşan, süreklilik hissini yitiren bilincin düşkünlüğü olarak tespit etmişlerdir. Buna göre özünde suçun olmadığı bir tarih arayışı olan nostalji, kişisel sorumluluktan feragat etmek, suçlardan arınarak eve dönmektir; etik ve estetik bir

---

<sup>1</sup> Bir diğer arayışın ise *olması istenen, olması beklenen* gelecek tasarımlarıyla *ütopya* ve *distopya* türlerine varlık kazandırdığı söylenebilir.

<sup>2</sup> Modernliğe maruz kalan toplumlarda ortaya çıkan *bölünmüş bilinçin tarih dışılığa* götüren boyutlarının analizi için bk. Shayegan, 2012, s. 13-118.

başarısızlıktır. Kolektif hafızası olan bir cemaate duyulan dokunaklı bir hasret, parçalanmış dünyada sürekliliğe duyulan bir özlemdir (Boym, 2009, s. 15).

Nostaljiyi yetersizlik, aldanış ve başarısızlık ima eden bir anomali veya hastalık olarak değil de *şimdi-burayı* besleyen ve zenginleştiren bir direnç noktası olarak değerlendirenler de bulunmaktadır. Wilson'dan öğrendiğimiz, nostaljinin anlamlı bir yaşam sahibi olmanın teminatı olarak varoluşsal bir fonksiyon gördüğü, kimliğin devamlılığını desteklediğidir (2015, s. 479). Routledge-Arndt'e göre nostaljik episotlar bizi derin, büyük, önemli yaşam tecrübelerini kapsayan çok önemli olaylara götürür. Kültürel ritüeller, büyük sembolik değeri olan aile gelenekleri ya da hoş hatıralar etrafında dönen bu olaylarla nostalji pozitif ruh hâli uyandıran, insanın öz-saygısını ve yaşamın anlamlılığını artıran fonksiyonlar icra eder. Ölüm düşüncesi ve kaygısını azalttığı deneysel çalışmalarla ortaya konan nostalji, ayrıca sosyal bağları da güçlendirmektedir. Çünkü anımsanan olaylar –diğer insanlara yer açan mekân ve organizasyonlarla hatırlandığı için- nostaljik kişiler daha yardımsever ve empatiye açık olurlar (2011, s. 639).

Bir tıp çalışmasında ortaya çıkan kelimenin zamanla psikoloji ve sosyal psikoloji alanındaki çalışmalara konu olmasıyla kazandığı lehte (direnç sağlayan yapıcılık) ve aleyhte (kaçışa neden olan yıkıcılık) anlamlar, aslında kelimenin tanımı ve bu tanımın işaret ettiği problemlerle yakından ilişkilidir.

## 2. Tanımı ve Problemleri

Nostaljinin *-nostos* (eve dönüş) ve *algia* (özlem), *nostalgia*- artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlem (Boym, 2009, s. 14), tanımı kelimeyi zaman (*algia*), mekân (*nostos*) ve kurguyla (artık var olmayan veya hiç var olmamış) ilişkili bir noktaya taşımaktadır. Buradan bakıldığında nostalji, mekânın (space) *olana* açılan *şimdi ve bura* yerine *olması istenen* orada bir *geçmişe yerleş(tiril)mesidir* (place). Bu *yerleş(tiril)mede* şimdi ve bura *özleyen bir hatırlama* olarak varlık kazanır. Bu tespitin dikkatimize sunduğu husus, nostaljik söylemin aslında geçmişle değil şimdiyle ilgili olduğudur. Çünkü nostaljiye yol açan, şimdinin bir eksiklik ya da memnuniyetsizlik olarak tecrübesidir. Yani nostalji, şimdinin bastırıldığını ya da göz ardı ettiğini bize söyler, şimdide kaybolanı dile getirir. Problemi ise özleyen hatırlamaya (nostalji) konu olanın (*nostos*), *kusurlu şimdi (olan) - kusursuz geçmiş (olması istenen)* çatışmasını gün yüzüne çıkaracak bir söylem üretmesidir. Geçmişin hata, suç ya da günahıtan arındırılarak hatırlanması (kurgu), Boym'un da işaret ettiği üzere aslında bir masumiyet arayışıdır.

Şimdi ile geçmiş arasında oluşan zamansal mesafeden beslenen nostalji, bir yandan şimdiden çekileni (yitirilen) fark ettirmekle şimdide farklı bir perspektiften bakma imkânı veren, böylece onun anlamını genişleten ve zenginleştiren bir uyanış (direnç) olurken diğer yandan hatırlananı masumiyet noktasında inşa edilen ideal bir öz (özlem) olarak kurgulamakla bir aldanışa (kaçışa) kapı aralar.

Nostaljinin bir diğer paradoksal karakteri ise hem birleştirici hem ayrıştırıcı olabilmesidir. Nostaljik söylem bu açıdan semboller gibi yapılır. Geçmişin şimdide devamını sağlayarak geleneğin sürekliliğine imkân tanıyan semboller, ona aidiyet ya da mensubiyet hissedener için birleştirici, diğerleri içinse ayrıştırıcı bir yerde durmaktadır. Genel anlamda ise sembolün varlık ve geçerliliği, öteden beri ve herkes içindir. Bu anlamıyla nihayetinde bizleri hem ayrıştıran hem birleştiren dil de bir semboldür. Nostalji de zamansal boyutunun öne çıktığı *özlem* (*algia*) ile bizi birleştirirken, mekânsal boyut kazandığı *eve dönüşle* (*nostos*) ayırır. Zira fiili olarak aynıyla bugüne getirilemeyecek olana (geçmişe) yöneldiği için karşılıksız özlemin mekânı olan ve bugünde(n) yorumlanmak üzere dönülen ev, ancak mensubiyet ya da aidiyet üzerinden ortaklaşan tarafların ikametgâhıdır. Boym şöyle der: "Nostalji, özlemin bizi diğer insanlara karşı daha empatili yapabilmesi anlamında paradoksaldir, ancak özlemi aidiyetle, yitirilenle ilgili kaygıyı

kimliğin yeniden keşfiyle düzeltmeye çalıştığımız an, genellikle yollarımız ayırır ve karşılıklı anlayışa son veririz. *Algia* (özlem) paylaştığımız şey, *nostos* (eve dönüş) ise bizi bölen şeydir” (2009, s. 16).

Ancak bu paradokstan Boym’un ima ettiği karşıtlık üreten bir çatışma çıkarmanın zorunlu olmadığı düşünülebilir. Aynı paradoks bir aradalığa imkân veren farklılık üzerinden de anlam kazanabilir. Nitekim Boym da bu noktada bir ayrıma gider. Merkezine *özlemi* alan nostaljiyi *düşünsel nostalji*, merkezine *eve dönüşü* alan nostaljiyi ise *yeniden kurucu nostalji* olarak adlandırır.

“Yeniden kurucu nostalji *nostos*’u vurgular ve yitirilmiş evin tarihasırı bir tarzda yeniden inşasına teşebbüs eder. Düşünsel nostaljide ise *algia*, özlemin kendisi gelişip serpilir ve -iştihakla, ironikçe, çaresizce- eve dönüşü erteler. Yeniden kurucu nostalji kendisini nostalji olarak değil, daha ziyade hakikat ve gelenek olarak görür. Düşünsel nostalji ise insanın özlemlerinin ve aidiyetinin çift değerliliği üzerinde durur, modernliğin çelişkilerinden çekinmez. Yeniden kurucu modernlik mutlak hakikati korurken, düşünsel nostalji sorgular” (2009, s. 20).

Boym’un ifadelerinden çıkardığımız, yeniden kurucu nostaljinin reaksiyoner bir tavır olarak geçmişin şimdide ikamesine yöneldiğidir. Bu yönelim, harekete geçirdiği aidiyet eksenli tanışma ve dayanışmayla kendine yer açarken şimdii daraltmaktadır. Daha çok bir rehabilitasyonu ima eden düşünsel nostalji ise şimdide eksik olanın keşfine imkân tanımakla herhangi bir noktada (evde) karar kılmayan bir aidiyet arayışı olarak şimdii genişletmektedir. Buna göre deyiş yerindeyse nostaljik düşünme içinde bir kuraklık olarak anlam kazanan *şimdi* ve *buraya*, özleyen bir hatırlamayla çekilen yağmur, hem rahmet (genişleyen şimdi) hem felaket (daralan şimdi) olma potansiyeline aynı anda sahiptir.

### **3. Modern Sanat ve Nostalji**

Nostalji, doğrudan ve dolaylı olarak birçok modern sanat eserine konu olmuştur. Bizim burada üzerinde duracağımız, nostaljinin modern sanattaki görünümüne (modern sanatta nostalji) temas etmekten ziyade modern sanatın doğasının nostaljiyle ilişkisini (modern sanat ve nostalji) tespit etmek olacaktır.

Modern sanatın tarihî seyrini dikkate aldığımızda onun genelde modernliğin teklif ve pratiklerine bir karşı-oluş içinde anlam kazandığını görürüz. Diğer bir ifadeyle Batıda gelişen ve bizde de karşılık bulan sanat akımlarının poetika ve pratiklerine bakıldığında görüleceği üzere *modern sanat*, modernlikten beslenen bir karşı-sanattır. Bu karşı(t)lık modernliğin bir boş alana dönüştürdüğü yeryüzünü özellikle sanayi, ekonomi, ulaşım ve iletişim (teknoloji) alanlarında eriştiği kazanımlarla sıfırdan inşa imkân tanımazdır. Bu yönüyle modernliğin *şimdi* ve *buradasında* insan kendini aynı anda hem *her yerde* hem *hiçbir yerde* kılan bir yersiz-yurtsuzlaşmayı tecrübe etmiştir. Mazinin dal budak salacak bir kök olma vasfını yitirdiği, atinense ölçme araçlarıyla bugünden belirlendiği bu dünyada sanatçı, onu daima sürgüne çıkaran şimdinin tazyikinden bunalan, dünyayı bir ağrı ve acı olarak hisseden ve dile getirendir. Freudyen bir deyişle babanın ne reddedilebilen ne kabul edilebilen varlığının doğurduğu çatışma gibi o, modernliğin çelişki ve çatışmalarından beslenen bir huzursuz ruhtur. Ne evi bulabilmekte ne ev inşa edebilmektedir, dile getirebildiği evsizliğin sesi ve resmidir. Bu minvalde, modern(ist) sanatı *modernin* sanatından ayırarak değerlendiren Dellaloğlu’nun tespitleri analizlerimizi belirginleştiren imkânlar sunmaktadır. O, şöyle demektedir:

“Bir anlamda modernizm, modern kriterlerin kritiğidir. Modernizm, modernin krizidir. Modernizm, modern bir modern eleştirisidir. Modernizm ilk iki anlamda, zamansal ve mekânsal anlamda moderndir;

ama aynı zamanda onun değerleriyle uyuşamayandır. Ona karşı duran, onu eleştiren bir akımdır. (...) Modernizm, modern olandan huzursuzluğa, ondan memnun olmamaya, hem içinde olup hem de onu beğenmemeye işaret eder. (...) Modernizm, modern hakkındaki bir düşünümeye karşılık gelir. Modernizm, Fransız dilinin uluslararası entelektüel cemaate en büyük katkılarından biri kullanılırsa, modernin sorunsallaştırılması, problematize edilmesi anlamına gelir. Modernizm, modernin dert edilmesidir. Modernizmin derdi moderndir. Böyle bakıldığında modernizm ile modern düşman kardeşler gibi durur” (2012, s. 37).

Buradan bakıldığında kritik ettiğimiz modern sanatın nostalji üzerine tahlillerimizle örtüşen birçok tarafı mevcuttur. Öncelikle her ikisi de modernliğin şimdisini bir *maruz kalma* olarak tecrübe etmekte ve varoluş sancılarının eşlik ettiği *duygu durumlarını* dile getirmektedir. Nostaljideki özleyen hatırlama gibi genelde karşı-oluştan yol bularak varlık kazanan modern sanatta dile gelenin de arka planında acı, isyan, çılgılık, yalnızlık vb. duygu durumlarını açığa çıkaran itirazlar bulunmaktadır. İki de modernliğe uyum süreçlerine direnç gösteren bir kural dışılıktır (anomali). İki de evsizdir.

Boym'un ayrımı esas alındığında ise modern sanatın daha çok düşünsel nostaljiyle yakın durduğunu söylenebilir. O şöyle demektedir:

“Düşünsel nostalji ise tek bir olay örgüsünü takip etmez, aksine aynı anda birden çok mekânı işgal etmenin ve farklı zaman alanlarını tahayyül etmenin yollarını arar; sembolleri değil, ayrıntıları sever. Düşünsel nostalji, gece yarısı melankolileri için basit bir bahane değil, olsa olsa etik ve yaratıcı bir meydan okuma sunabilir. Bu nostalji tipolojisi yalnızca ulusal kimliğe dayalı olan ulusal hafıza ile bireysel hafızayı ifade eden ama bunu tanımlamayan kolektif çerçevelerden oluşan toplumsal hafıza arasında ayırım yapma olanağı sunar bize” (2009, s. 20).

Boym'un gerek bu ifadelerine gerekse çalışmasının devamındaki tespit ve yorumlarına göre, ulusal bağları tesis etmeye ve güçlendirmeye yönelik *yeniden kurucu nostalji* normatif boyutlar taşıyabilen siyaset sahasında modernliğin kazanımlarını riske edecek anakronik bir ev inşasına imkân verebilecek olmakla kaçınılması gereken tehlikeli bir yönelişe işaret eder. Daha çok modern sanat içinde karşılık bulan *düşünsel nostalji* ise, evsizliğin sesi ve resmi olarak kültürel belleği oluşturan toplumsal hafıza ile bireysel hafıza arasında bazen kopukluğu göstererek bazense bağlantıyı tesis ederek modernliğin tadil ve tamirine imkân vermekle mazur görülen bir noktada durur.

Buradan hareketle denilebilir ki, modernlikle insan yaşamından çekilenlerin bıraktığı boşluk, düşünsel nostaljide öne çıkan teselli ve telafi arayışına yön veren zemin olarak karşımıza çıkar. Düşünsel nostaljinin farklı inşa ve ifşalarla ortaya çıkan diğer modern sanat pratikleriyle ortaklaştığı bu zemin, aynı zamanda modernliğin daha sağlıklı yol alışına imkân sağlar. Nostaljiyle ilgili bu yazının başında yer verilen psikoloji ve sosyal psikoloji alanındaki araştırmalardan elde edilen bulgular da aynı imkân alanına odaklanmış görünmektedir. Kişi ve toplumu sağaltıcı taraflarıyla nostalji, modernliğin sosyo-kültürel, sosyo-politik kazanımlarını güçlendiren bir yerde durmaktadır.

Gerek nostaljiyi gerek modern sanatı söylem ve pratikleriyle bir imkân olarak değerlendirdiğimizde ulaştığımız sonuç, nostalji ve modern sanatla dile gelenin, modernliğin şimdisinde örtülen ya da göz ardı edileni fark ettirmesi, unutulmuş hatırlatması, bastırılanı gün yüzüne çıkarması, böylece refleksif (kendi üzerine) düşünceyi harekete geçirmesidir.

#### 4. Abdülhak Şinasi Hisar ve Nostalji

Abdülhak Şinasi Hisar'ın bir sanatçı olarak nostaljik düşünmeye ya(t)kınlığı, içinden geçtiği tarihsel ve toplumsal ortamdan ayrı düşünülemez. Yukarıda izaha gayret ettiğimiz nostaljiyi ortaya çıkaran tarihsel ve toplumsal şartları hatırlatır biçimde o, imparatorlukta (Osmanlı) doğan (1887) ulus devlette (Türkiye Cumhuriyeti) vefat eden (1963) bir sanatçıdır. Ani ve köklü değişimleri işaret eden savaşların, göçlerin, paradigma değişiminin hem tanığı hem muhatabıdır.

Onun *personal miti* olarak değerlendirilebilecek *Boğaziçi Medeniyeti ve mazi cenneti*, hem yazılarına yön veren hem de onu nostalji bağlamında ele almamıza imkân veren adlandırmalardır.<sup>3</sup> Kolektif (Boğaziçi medeniyeti) ve bireysel (mazi cenneti) hafızanın bir aradalığına işaret eden bu iki kullanımdan birincisi geleneğin, ikincisi bu geleneğin Hisar'ca yorumlanışının ipuçlarını taşır. Kendine has adet ve zevkleri olan (medeniyet) bir coğrafyanın (Boğaziçi) geride bırakılmışlığına (mazi) duyulan muhabbet ve özlemi (cennet) ifade eden bu iki kullanımda; bir cennet olan mazi, Boğaziçi'nde yer tutan bir medeniyet olarak mekânlaşır. Bu mekânla dile gelen; yalıları, köşkleri, Boğaz sefalrı, âdet, gelenek ve görenekleriyle Boğaziçi'nde yaşayan, bir medeniyet olarak Boğaziçi'ni inşa eden Osmanlıdır. Ancak eserlerinde o, Osmanlıyı imparatorluk kılan siyasi, askerî, tarihî kazanım veya başarılarından ziyade Osmanlı'nın inşa ve ihya ettiği Boğaz içinde yayılan ve kökleşen medeniyetin eşsizliğini kişisel tarihinden, tecrübe ve hatıralarından hareketle gün yüzüne çıkarmaya çalışır. Onun *Türk Müzeciliği*, *Boğaziçi Yalıları*, *Geçmiş Zaman Köşkleri*, *Boğaziçi Mehtapları*'ndaki yazıları, ömrünü tamamlamış bir medeniyetten arta kalanları tespit ve muhafazaya dönük munis, içli, özlem dolu, şairane bir hatırla(t)madır.

Bu adlandırmaların işaret ettiği bir diğer husussa kusursuzluk, masumiyet, zamansızlık (ebedilik) çağrışımlarını haiz *cennetin* anlamını *maziden* hareketle almasıdır. Bu durumda cennetten düşüşü işaret eden *şimdi ve bura* ise kusur, hata, suç ve günaha açık bir zamana kayıtlılık (fanilik) mekânına dönüşmektedir. Hisar'ın düşünsel nostaljisi, bu fanilik (bugün)-ebedilik (geçmiş) geriliminin ürettiği bir anlam arayışıdır. Bu arayışta geçmiş, zamansal bir kategori olmaktan ziyade zamansızlık özlemine (cennet) dönüşür. Buradan bakıldığında, Hisar'ın Boğaziçi'ni bir medeniyet olarak yurt tutan yazı mekânı, bu özlemde dile gelen hatıralar eliyle bir zamansızlık (cennet) inşasıdır. Bu noktada nostalji, bir mekân problemi olmaktan daha çok bir zaman problemi (fanilik-ebedilik) olarak kendini göstermektedir.

#### 5. Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanları ve Nostalji

Abdülhak Şinasi Hisar'ın hatıra-roman sayılabilecek üç eseri *Fahim Bey ve Biz*, *Çamlıca'daki Eniştemiz*, *Ali Nizami Beyin Alafrangalığı* ve *Şeyhliği* adlarını taşımaktadır. Bu üç roman, onun diğer yazılarındaki arka plan ve atmosferden (aura) beslenen; ancak o

<sup>3</sup> Sanatçının hatıra tarzında kaleme aldığı yedi bölümden (Hazırlanış, Toplanış, Musiki Faslı, Sükut Faslı, Aşk Faslı, Dağılış, Hatırlayış) oluşan *Boğaziçi Mehtapları* adlı eserinde *Boğaziçi Medeniyeti*, *Hazırlanış* bölümünün ilk başlığı, *Mazi Cenneti* ise aynı eserin *Hatırlayış* bölümünün ilk başlığıdır (bk. Hisar, 1995, s. 11-21, 197-201). Hisar'ın söz konusu eserinde *Boğaziçi Medeniyeti* başlığı altında kaleme aldıklarından hareketle Abdullah Uçman, Boğaziçi Medeniyetinin anlamını şu sözlerle dile getirir: "Türk milleti, Büyük Fetih'in hemen ardından, yer adlarından başlayarak Türkleştirmeye başladığı Boğaziçi'nde bu beş asır zarfında "Boğaziçi Medeniyeti" adı verilen ve Osmanlı medeniyetinin en zarif kısmını oluşturan yeni bir medeniyet kurar. İşte bu medeniyet dairei içinde yer alan yalılar, kasırlar, sahilsaraylar ve lebiderya evleri ile bunları koruluklarda tamamlayan bahçe içindeki köşkler, saray yavrusu diye adlandırılan binalar, Türk mimari dehasının ortaya koyduğu eşsiz güzellikte şaheserlerdir" (1998, s. 284). Ayrıca Nesrin Tağızade'nin Hisar'ı hayatı, sanatı ve eserleriyle konu ettiği çalışmasının ikinci bölümü ağırlıklı olarak Hisar'ın eserlerinde İstanbul'un Boğaziçi Medeniyeti olarak ifade ettiği anlamı incelemeye ayrılmıştır (bk. Karaca, 1998, s. 116-219). Sonraki yıllarda *Mazi Cenneti* ifadesinin Taha Toros'un, içinde Abdülhak Şinasi Hisar'ın da yer aldığı, genelde Türk Edebiyatındaki önemli şahsiyetlere dair anekdot, hatıra, kanaat ve değerlendirmelere yer veren kitabına da ad olarak seçildiği görülmektedir.

dönem içine yerleştirilmiş üç karakteri (Fahim Bey, Hacı Vamık Bey, Ali Nizami Bey) merkeze alan anlatılar olmakla da diğer yazılarından ayrılan bir yerde durmaktadır.

Şimdi ve geçmiş arasında *şimdinin* yırtılmasıyla<sup>4</sup> oluş(turul)an *zamansal mesafe* bir zaman sanatı olarak değerlendirilen romana; olayların var edilmesi, boyutlanması, anlam kazanması için gerekli olan alanı<sup>5</sup> açar. Romanın bu alanda inşa ettiği mekân, bir mesafe olarak tecrübe edilen zamandaki gidiş gelişlerle (yakınlaşma-uzaklaşma)<sup>6</sup> üretilir ve zamandan hareketle varlık ve anlam kazanır.

Bu zamansal mesafeyi türlü şekillerde dokuyan romanlardan farklı olarak nostaljide bu doku(n)ma özlem yüklüdür. Hatıralar, hatırlamalar anlamının olduğu kadar arzulamanın da aracıdır. Ne var ki bu arzu, zamanın geri çevrilemez (tekrar edilemez) karakteri nedeniyle mesafenin kapatılmadığı, arzu nesnesinin ancak dile gelerek tatmin aradığı bir karşılıksız özlemi işaret eder. Bu karşılıksızlık bizi, Hisar'ın romanlarında hayatı fanilik (zaman)-ebedilik (zaman dışılık) çatışması üreten özleyici bir hatırlama olarak anlamaya davet eder.

Olayları anlama ve hatırlamaya imkân veren *zamansal mesafenin* geçmişi özleyici bir hâl almasıyla ortaya çıkan nostaljinin bir söylem olarak izi, romandaki betimleme ve anlatıcı yorumlarıyla tespit edilebilir. Bununla birlikte asıl merak ettiğimiz Hisar'ın romanlarında nostaljik söylem, anlatı varlıklarının (zaman, mekân, anlatıcı, olay ve karakterler) şekillenmesini etkilemekte midir? Şayet etkiliyorsa onları ne yönde ve nasıl harekete geçirmektedir?

### 5.1. Anlatıcı ve Karakter

Hisar'ın romanları adlarından da anlaşılacağı üzere Fahim Bey, Deli Enişte (Hacı Vamık Bey) ve Ali Nizami Bey'in kim olduklarını, bu roman kişilerinin talih ve talihsizlikleriyle yaşamını konu edinir. Romanların açılış bölümlerinde (ilk sayfalarda) bu konu edinmenin gerekçeleri hazırlanır. Buna göre Fahim Bey'in gazetelerde hazin bir vefat başlığıyla yer alan ölüm ilanı, Hacı Vamık Bey'in deli doluluğu, Ali Nizami Bey'in ise şatafatlı hayatı onlardan söz edecek olmanın başlangıçtaki nedenidir. Bu roman karakterlerinin hayatı; içinde buldukları muhiti, iklimi göz ardı etmeden, yer yer bu muhit ve iklimin kendine özgülüklerini öne çıkararak açıklanır.

Hisar'ın romanlarında *olay* değilse de *karakter* sürekli etrafında dönülen bir asli unsurdur ve romanlarına ad olacak denli merkezi bir öneme sahiptir. Bizi kendinde tutan karakterlerin sosyal statülerini daha üst noktaya taşıma gayretleri, zaman geçtikçe (sayfalar ilerledikçe) boşa çıkar. Karakterlerin beklentilerini gerçekleştirememesinin hatta zamanla mevcut konumlarından da aşağı düşmelerinin nedeni ise zamanın şartlarına ayak uyduramama, baba yoksunluğu, mizaçlarının neden olduğu talihsizlikler ve yaşlanma olarak görülebilir.

<sup>4</sup> Bizi, zamanda *şimdinin* bölünmesini *yırtılma* olarak adlandırmaya götüren, Hisar'ın *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanında geçen şu ifadedir: "Bazan uzakta bir horoz öterdi. Ve sanki zaman taşıdığı hatıraların çokluğundan yırtılıyormuş gibi, bu bir tutamlık seste güya günler ve geceleriyle bütün Çamlıca ve tek mil tatlariyle bütün mevsim süzülür, hâlin içine sığamayan bu içli ses, geçmiş zamanlarımızı tarayarak ve içimizden kayarak, gözlerimizden akan bir damla yaş gibi, yine boşluğun içine akardı" (2008, s. 73).

<sup>5</sup> Barthes romanda *görünen geçmiş zamanı* bir zamanı belirtmekten öte, evren kurmanın bulunmaz bir aracı olarak görür (bk. 2006, s. 32).

<sup>6</sup> Anlatı temelde öykü (geçmiş) ve söylem (şimdi) arasında meydana gelen bu mesafeyi daraltan (yakınlaştırma) ve genişleten (uzaklaştırma) hareketlerde varlık kazanır. Hatta başta geçmişte konumlanan öykü zamanının kendi içinde ürettiği geçmiş-şimdi-gelecek kategorileriyle bu mesafe katmerleşir. Bu mesafe üzerindeki gidiş gelişler (sıralama), bu gidiş gelişlerde geç(iril)en zaman (süre), bu zamanın yoğunluğu (sıklık) anlatının zaman üzerinden organizasyonuna (kurgu) yön veren temel hareketler olarak karşımıza çıkar. Bu konuda daha detaylı bilgi için Genette'in Prost'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanından hareketle ortaya koyduğu *anlatıda zamanın yapılışını* incelediği çalışmaya bakılabilir (Genette, 2011, s. 21-171).

James Wood'un, romanı okurda bireyin kaderine ilişkin merak uyandırma sanatı (2010, s. 97) olarak görmesine paralel bir şekilde Hisar'ın romanlarında da bir karakteri muhitini de canlandıracak şekilde inşa etme söz konusudur. Anlatılama zamanı açısından karakterler ölmüş, onların yaşadığı zaman ve muhit geçmişte kalmıştır. Bu yüzden söz konusu olan *şimdide* bir geçmiş anlatmaktır.

Üç roman da anlatıcının konumu ve sesi ile ilgili ortaklık gösterir. *Çamlıca'daki Eniştemiz* ve *Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanlarında çocuk, *Fahim Bey ve Biz* romanında lisede okumakta olan bir genç olarak öyküye dâhil olan anlatıcı başlangıçta orta yaşlarını sürmekte olan karakterlerle birlikte büyür ve olgunlaşır. Bu açıdan Hisar romanları, gelişim ve olgunlaşmayı merkeze alan *yetişme romanlarını* (buildings roman) anımsatır. Bir başka açıdansa bu romanlar *kuşak romanı* karakteri taşır.<sup>7</sup> Hacı Vamık Bey anlatıcının halasının kocası, Fahim Bey anlatıcının babasının ahabası, Ali Nizami Beyse annesinin uzaktan akrabasıdır. Özellikle *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de Fahim Bey'e, *Fahim Bey ve Biz*'de *Çamlıca'daki Eniştemiz*'e atıflar bu tematik sürekliliğe işaret ederek üç romanı da geniş bir *aile anlatısına*<sup>8</sup> dönüştürür.

Hisar'ın romanlarında öykü, öykü dışından bir anlatıcıya değil (heterodiegetic), öykü içinden birine (homodiegetic) anlatılmaktadır<sup>9</sup>. Fark edileceği üzere bu tercih, metni geriye dönüştü (retrospective) bir anlatıya hazırlamaktadır. *İç anlatıcılı ses* bir yandan tanık ve gözlemci olarak karakterlerini ve onların eylemlerini bize aktaracak, diğer yandan kendi tecrübelerini, kendiyile karakterler arasında gerçekleşen eylemleri kimi zaman *tecrübe eden ben*, ama çoğunlukla *anlatan ben* olarak yorumlayacaktır.<sup>10</sup> Anlatıcı çocuk zamanla büyüyecek, yaşamlarına tanık olduğu karakterlerse zamanla yaşlanacak ve ölecektir. Başka bir deyişle, anlatı zamanının şimdisinde vücut bulan *anlatan ben*, bir yandan geçmiş olarak öykü zamanının şimdisini tayin eden *tecrübe eden benin* eylem ve tanıklıklarını aktarır ve yorumlarken öte yandan yine öykü zamanı içinde yer alan öyküye konu karakterlerin sıfat ve eylemlerini öne çıkaracaktır.

Öyküye konu karakterlerin eylem, davranış ve sözlerini *tecrübe eden ben* onların yanında yöresinde olan bitene tanık olarak (görünen geçmiş zaman) ya da olan biteni anlatının diğer karakterleri olan anlatıcının babası, arkadaşları ya da akrabalarının başkarakter hakkında söylediklerinden yola çıkarak (duyulan geçmiş zaman) aktarmaktadır. Öykü zamanı içinde *tecrübe eden benin* karakterlerle baş başa kaldığı nadir anlarda bile (yolda karşılaşma, ziyaret, vapurda rastlaşma) bu tanık olan dil devam etmektedir. *Tecrübe eden ben*, öykünün içindedir ama karakterlerle temas eden, bir olaya

<sup>7</sup> Ricoeur'un Galsworthy'nin kuşaklar romanından hareketle söyledikleri, temanın zaman kurgusuyla bağıni kurması açısından dikkat çekicidir: "...Galsworthy'nin 'kuşaklar romanı' yaşlanmayı, karanlığa zorunlu dönüşü, ve bunun aracılığıyla da bireysel yargıyı, yeni yaşamın yükselişini, buna bağlı olarak da zamanın hem kurtarıcı hem de yıkıcı olduğunu göstermeye çalışır" (2012, s. 148).

<sup>8</sup> Aytaç, ardındaki sosyolojik gerçekliğe de ışık tutacak şekilde aile romanını şöyle tanımlar: "Konusunu ve ana problemini soylu ya da kentsoylu aile hayatının oluşturduğu roman çeşidi. Genellikle toplum dünyasının siyasal baskı ya da çaresizlik bunalımı içinde bulunduğu dönemlerde evin, ailenin bir kaçış, bir sığınak imkânı vermesi nedeniyle rağbet görmüş bir türdür (bk. 2013, s. 214). Hisar'ın romanlarında resmedilen kentsoylu aile ve Hisar romanlarını doğuran tarihsel ve toplumsal şartlar Aytaç'ın aile romanı tanımında da karşılık bulmaktadır.

<sup>9</sup> Genette anlatıcının anlattığı hikâyede yer almadığı anlatıları heterodiegetic (dış-anlatıcılı), anlatıcının anlattığı hikâyede bir karakter olarak var olduğu anlatıları ise homodiegetic (iç-anlatıcılı) olarak adlandırır. Hisar'ın romanlarında söz konusu olan iç-anlatıcılı türü ise anlatıcının anlatısının kahramanı olduğu anlatılar ve bir tanık ve gözlemci olarak yalnızca tali bir rol oynadığı anlatılar olarak ikiye ayırır (2011, s. 267-268). Hisar romanlarında iç-anlatıcının öyküyü aktarırken tanık ve gözlemci, anlattığı üzerinde düşünürken (yorumlama) anlatısının kahramanı olarak belirlediği görülür.

<sup>10</sup> Leo Spitzer tarafından ortaya konan bu adlandırmanın Spitzer'e atıfla anıldığı iki kaynaktan biri kavramı *anlatan ben* ve *anlatılan ben* olarak Türkçeleştirir (bk. Genette, 2011, s. 276). Diğerinde ise *anlatan benlik*, *deneyimleyen benlik* adları tercih edilmiştir (bk. Cohn, 2006, s. 157). *Anlatan ben*, *tecrübe eden ben* adlandırması için bk. Jahn, 2012, s. 72.



sebebiyet veren ne bir eylemi ne de konuşması vardır. O konuşulanları duymakta ama cevap ver(e)memektedir. Karakterleri herhangi bir şekilde etkileyen değil, bir maruz kalan olarak onların etkisini açığa çıkarmayı *anlatan bene* havale edendir: “Böyle haykıran adam içini çeker, yine bağdaş kurarak köşesine oturur, bana, âdeti olduğu üzere, şefkatli gözlerle bakarak ve beni başımdan büyük dertlere karıştırmak istemiyor gibi bir şey söyleyerek, hüzünlü bir hâlde gazetesinin başka sütunlarına geçer ve bir fincan kahve daha içer, bir tutam enfiye daha çekerdi” (Hisar, 2008, s. 7).

Denilebilir ki böyle yapmakla o, öykü zamanında sustuklarını anlatı zamanında konuşmaktadır. Yüzü öykü evrenine dönük, sesi ise muhayyel dinleyiciyedir. Karakterlerle *tecrübe eden ben* arasında neredeyse hiçbir diyalog gerçekleşmeyişi de bu durumun bir örneği olarak okuyabiliriz. Ancak öte taraftan *tecrübe eden ben* anlatıyı mümkün kılan gücü elinde bulundurmaktadır. *Anlatan benin* anlatı zamanının şimdisini işaret eden açıklama, yorum, kanaatlerinin sebebi onun öyküde bulunuşudur. Bununla birlikte *anlatan benin tecrübe eden beni* doğrudan öne çıkardığı sahneler de mevcuttur. Ali Nizami Bey'in resim merakının anlatıldığı satırlarda bir çocuk olarak *tecrübe eden benin* köşkün üst katındaki büyük misafir salonunda asılı tabloları beğeniyle seyredişi, giysi dolabının alt rafında Ali Nizami Bey'e ait kırk çiftten fazla ayakkabıya hayretle bakışı, *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanının *Deli Eniştemiz Bana Arabistan'ı Veriyor* bölümünde eniştenin Arabistan anlatısının bir masal ve rüya gibi açılışının etkileri bir vukuf anı (epifani)<sup>11</sup> olarak *tecrübe eden benin* odağında verilir. Anlatıcının kendi içinde ve karakterler karşısındaki bu yakınlaşma ve uzaklaşmalar, öne çıkarma ve arka planda bırakmalar anlatıcılığı romanın kimi zaman ana kahramanı, kimi zaman katılımcısı, kimi zaman da gözlemcisi kılmaktadır.

Romanlarda anlatıcının temelde *tecrübe eden ben* (öykü zamanı) ve *anlatan ben* (anlatı zamanı) olarak bölünmüş kişiliği aynı zamanda nostaljinin belirmesine aracılık eder. Şöyle ki, *anlatıcı ben* öykü zamanında çocuk olarak yer aldığı olayları anlatı zamanında saflık, haz ve mutluluk olarak anımsarken yetişkinlik zamanları kötümserlik, hüznün ve mutsuzluk üreten yorumları açığa çıkarır (Cebeci, 2008, s. 260). Hisar'ın romanlarında nostaljik özellik gösteren merkez karakterler değil bu karakterleri bize tanıtan, anlatan, aktaran anlatıcıdır. Kanaatimizce onun ayrıksı karakterleri<sup>12</sup> mutlu çocukluğu belirginleştirmek içindir. Karakterlerin aynı zamanda komiğe de yer açan ayrıksı yönleri anlatı içerisinde yaşam enerjisi, neşe ve mutluluk üretir. Dolayısıyla anlatıcının çocukluğunu mutlu bir geçmiş olarak öne çıkarır. Karakterler açısından komiği trajiğe dönüştüren onları anlatı içinde parlatan, yaşam enerjisi üreten ayrıksılıklarının aynı zamanda ve zamanla (yaşlandıkça) toplum nezdinde itibarsızlaştıran başarısızlıkları getirmiş olmasıdır. Anlatıcı açısından ise karakterlerin zamanla geçirdiği değişimler, hayatı oluştan (çocukluk) bozuluşa (yaşlılık) doğru bir yol alış olarak fark etmeye götüren olgunlaşmayı getirecektir. Hayatı daimi bir oluş (ebedilik) olarak vehm ve tecrübe ettiren çocukluktan, daimi bir bozuluş (fanilik) olarak vehm ve tecrübe ettiren yetişkinliğe geçiş, fark edilen ama kabul edilmek istenmeyen bir gerçekliktir. Kabul edildiğinde ise *şimdi*, bir eksiklik, memnuniyetsizlik, karamsarlık mekânı olarak öne çıkacaktır. Buradan bakıldığında Hisar'ın romanlarıyla yaptığı, yırtılan zamanın dinmeyen ağrısını daimi bir oluşu (cennet) yâd ederek (hatıra-roman) hafifletmedir.

<sup>11</sup> “Köken olarak Yunanca bir terim olan epifani, ilahi bir gücün tecellisi, kendini göstermesi veya görünmesi anlamına gelir. James Joyce bu terimi, Stephen Hero'da (1905), genellikle sıradan sayılabilecek bir nesne ya da olayın algılanması sırasında ortaya çıkan güçlü ve yoğun bir vukuf anını göstermek için kullanmıştır. Bu terim, diğer yazarların *vukuf anı* (Conrad, Woolf), *varoluş anı* (Woolf) ya da *görme* olarak nitelediği şeyle yakından ilgilidir” (Jahn, 2012, s. 78).

<sup>12</sup> Sazyek, çalışmasında Abdülhak Şinasi Hisar'ın ayrıksı roman karakterlerinin durumunu, insanın toplumdan ve giderek hayattan uzaklaşmasını ifade eden *özel yabancılaşma* kavramsallaştırmasıyla tespit eder (bk. 2008, s. 30).

## 5.2. Zamanı İze Dönüştüren Kipler

Söz konusu romanlarda basit geçmiş zamanlar (görülen ve duyulan) görüntüyü (öykü) var etmeye; geniş zaman, şimdiki zaman ve bileşik zamanlar (şimdiki zamanın hikâyesi ve geniş zamanın hikâyesi) ise anlatıcı yorum ve müdahalesine yer açmaya imkân verir.

Basit geçmiş zamanlar temelde görüntünün inşası, başka bir deyişle anlatılan öykünün açılmasında görev yüklenir. *Görünen geçmiş zaman* (-dı) anlatıcının tanık olduğu ya da gerçekleştirdiği eylem ve düşüncelerin gelişiminde, *duyulan geçmiş zamansa* (-mış) başkarakterin diğer karakterlerin anlatılarıyla şekillenmesinde kimi zaman geri dönüş (başkarakterini açıklayıcı beslemeler), kimi zaman da öykünün şimdisindeki karakterin farklı perspektiflerle sunumu için kullanılır. Böylelikle sınırlı bakış açısının (iç anlatıcılı ses) doğuracağı kısıtlılık, başkalarının tanıklıkları ve kanaatleriyle aşılarak başkaraktere derinlik kazandırılır. Bu aynı zamanda hem anlatının tutarlılığına hanel getirmeden ilerleme hem de karaktere tek yönlü bir bakışın getireceği muhtemel düzlüğü farklı odak noktalarıyla kırarak karaktere çok yönlülük kazandırma (karakterini yuvarlaklaştırma) imkânıdır.<sup>13</sup>

*Geniş zamanın hikâyesi* (-ardı) anlatıcının ya da karakterlerin öykü zamanın şimdisinde gerçekleştirdikleri eylemlerin, yapmakta olduklarının yapageldikleri olarak dile getirilmesidir. Bunun doğurduğu etki, anlatılama zamanından ayrışmanın en önemli göstergelerinden biridir. Bu yolla bir yandan karakterlerin huy ve alışkanlıklarının yön verdiği eylemler, diğer yandan anlatılan zamanın ritüeller ihtiva eden boyutu öne çıkarılır.

*Geniş zamanın hikâyesi*, tekrarın sürekliliğine ve bu sürekliliğin geçmişte kayıtlı oluşuna vurgu yapar. Yakınlaşma (-ar) ve uzaklaşma (-dı), ele geçirme (-ar) ve yitirme (-dı), fark etme (-ar) ve kaybetme (-dı), hatırlamanın kıvılcımı (-ar) ve unutmanın karanlığı (-dı) bir aradadır. Burada olan (-ar) ve fiili olarak burada olamayanın (-dı) zıtlığını bir arada tutan oluşun kipidir zaman. Bütün bu açılımlarıyla *geniş zamanın hikâyesi* denilebilir ki, farklı anekdotların sunumuna imkân veren *basit geçmiş zamanlarla* ilerleyen anlatının çizgisel zamanını (khronos), tükenmez bir zamana (kairos) dönüştürür.<sup>14</sup>

Zamanın çocuklara özgü tecrübesinde de kendini gösteren bu zamansızlık, anlatısını hatırlayarak inşa eden iç-anlatıcılı sesin karakterine de uygunluk taşır. Geri döndürülemez ve tekrar edilemez olduğu için kaygı üreten zaman, anlatıcının ancak yorumlarıyla farkına vardığı bir durum olacaktır. Bu zamanın kipi ise geniş zaman (-ar) kullanımlarını da içeren şimdiki zaman (-yor)dır.

Bir yorum olarak vukuf anlarının anlatımında rol üstlenen *bileşik zamanlarda* (özellikle şimdiki zamanın ve geniş zamanın hikâyesi), ayrıntıları açığa çıkarma gücünü elinde bulunduran yavaşlayan betimlemelerle *an* üzerinde yoğunlaşılır. Bu aynı zamanda, *anlatan benin tecrübe eden benle özdeşleşme çabasıdır ve anlatılan zamanda yaşananların şimdideki yorumuna işaret eder.*

*Şimdiki zamanın* öne çıktığı ifadeler, anlatıcı sesin yüzünü anlatılan öyküden okura çevirdiği bir duruma karşılık gelir.<sup>15</sup> *Anlatı zamanının anlatılama zamanına yaklaştırılması*

<sup>13</sup> Chatman, Forster'in *çember* ve *düz* karakter ayrımından hareketle karakter meselesini ele aldığı analizinde, *çember* karakterlerin bazılarının birbiriyle çatışan hatta çelişen farklı karakteristik özelliklere sahip olması açısından *düz* karakterden ayrıldığını, bu yönüyle güçlü bir yakınlık hissi uyandırdığını belirtir: "Onları gerçek insanlar olarak hatırlarız. Tuhaf bir biçimde tanıdıkları. Gerçek arkadaşlarda ya da düşmanlarda olduğu gibi, onların tam olarak neye benzediğini tanımlamak zordur" (2008, s. 123).

<sup>14</sup> Khronos, Kairos ayrımı için bk. Ricoeur, 2012, s. 50-55.

<sup>15</sup> "Tartışarak yorumlama sürecinde, geriye dönük bir bilginin şimdisiyle ilgilenirim; demek ki, geriye dönük zamanlar geçmişi girişimimize açar, anlatı sürecindeyse geçmişi girişimimizden çıkarır. Geçmişi tartışmak, onu *şimdi* içinde uzatmak demektir" (Ricoeur, 2012, s. 131).

olarak da okuyabileceğimiz bu durum, *tecrübe eden benden uzaklaşan bir anlatan benin anlatılan zamandaki* olayların anlamı yerine hayata dair görüş ve kanaatlerini serdettiği dış gerçekliğe referansa heves eden bir sese dönüşümünü haber verir.<sup>16</sup> Başka bir deyişle vukuf anlarında tikelin anlamını araştıran ses, hayatın anlamını ortaya koyarken başvurduğu genellemelerle (geniş zaman) tikeli tümelden hareketle anlamaya koyulur.<sup>17</sup> Dorrit John'un da belirttiği gibi aforizmatik geniş zamanda ifade edilen yazar retoriği insanlık durumlarının gizemlerine ve hakikatlerine yönelir (2006, s. 40). Bu aynı zamanda başlarda (anlatıcı, çocuk ya da gençken) heyecan, şaşkınlık, neşe uyandıran karşılaşmaların zamanla bu özelliklerini yitirmesi, olgunlaşan anlatıcının sesinde, verili bir yorumun sınırlarına çekilmesidir.

*Basit geçmiş zamanların* temelde öykü evrenini (anlatılanların dünyası) açan, genişleten, ilerleten bir doğrultuda iş gördüğünü belirtmiştik. *Bileşik geçmiş zaman ve şimdiki zaman* kullanımının ise önümüzde daima bir geçmiş olarak mesafelenen öykü evrenini girişimimize açtığını söyleyebiliriz. Bugünden geçmişe doğru bir yönelmeyle anlatılanlar hakkında düşünmeye (vukuf anı) imkân veren bileşik zamanlar, *tecrübe eden benin* (geçmiş olarak anlatıcı) şahsında çizgisel zamanı tükenmez zamana dönüştürerek anlatıya derinlik kazandırır. Anlatılanlardan hareketle düşünmeyi açığa çıkaran *şimdiki zamanda* ise *anlatan benin* şahsında zamanın daha çok kaygı üreten boyutu öne çıkar. Böylece tasarı (basit geçmiş zamanlar) ve yorum (bileşik zamanlar ve şimdiki zaman) birbirlerini örerek, görüntüden olmaya, olaydan duruma, yatışmadan gerilime gidiş-gelişlerle ilerleyen bir zaman deneyimi sunar. Öyle ki romanların daha ilk cümlesinde *şimdiyle* oluşan yırtılma, *orada* olarak tasarlanan geçmişin merak uyandıran bir düzenlemeyle sunumuyken sayfalar ilerledikçe, anlatıcı ses belirginleştikçe, seyredilen geçmiş (görüntü olarak öykü) anlatının şimdisi üzerinde kurduğu baskıyı artırır. Öyle ki olma, durum ve gerilim kavramlarıyla örtüştürdüğümüz bu baskı, varoluşsal çağrışımlara imkân veren bir düşünmeye davet eder.

Yırtılan şimdiye düzen verme çabası olarak zamansal kırılmalar (anokroni), olayların sıralanışı (diyakroni) içinde sürekli bir ertelemeyle ilerler. Bir yandan sonraya bırakılarak ilerleyen diğer yandan vazgeçilemeyen anlam,<sup>18</sup> dili ize dönüştürür. Çünkü iz, şimdide daima bir geçmiş olarak buradadır. Ne onu aşabilir ne de ondan vazgeçebiliriz. Onu aşamayız, çünkü zaman tekrar edilemez ve geri döndürülemez boyutuyla buna imkân vermez. Ondan vazgeçemeyiz, çünkü dilde yurt tutmuştur. *Şimdide* bizimle olarak *şimdinin* anlamını belirlemektedir. Onunla *şimdinin* anlamını yitiriş olarak fark ederiz. Zaman neredeyse daima bir *artık şimdi değil* dile gelir. *Artık şimdi değil* anlatılanlar sıralanırken (khronos olarak zaman), bir fırsata dönüşürken (kairos olarak zaman), yok oluş (ölüm) düşüncesinin doğurduğu kaygı (angst) durumlarının gölgesi altındayken bizimledir.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Anlatıcı yorumunun bir uzantısı olarak Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* romanında zamanı, anlatı içinde hakkında düşünülen olarak (duygu ve düşünceleri değiştiren, öğreten, unutturan ve yokluğa sürükleyen hafıza olarak eşyalara sinen ve benzeri) ele alan tematik bir inceleme için bk. Mahfuz Zariç, 2012, s. 747-763. Ayrıca zaman sanatı olarak roman ve romanda zamanın işlevleri için bk. Sağlık, 2002, s. 134-142.

<sup>17</sup> Olgunlaşan anlatıcının yaşlanmış Fahim Bey hakkında değişen hislerini ele aldığı bölümde, Fahim Bey'i ahmak ve bunak bulmaktan kendini alamadığını belirttikten sonraki yorumlar bu minval üzeredir: "Gözlerin yavaş yavaş çoğalan ilmi maneviyata gittikçe daha çok nüfuz etmeye sebep oluyor. Bir yaştan sonra zehirlenmiş gözlerimiz artık zahiri görmekle kanmıyor, batını da görüyor. Hakikatlerin temizlenmiş yanında kalmıyor, içlerine, gizlenen yaralarına da nüfuz ediyor. Söyleyeni dinlerken duyduğumuz sözler bize şeffaf görünüyor. Yalnız işittiğimizizin yalan olduğunu değil, aynı zamanda söylenmeyen doğruyu da duyuyoruz. Herkes özünü sakladığını umarken aldanır, acemidir, bunu saklayamaz; fakat kimse karşısındakinin maksatlarını duyarken aldanmaz, üstattır, gözünden hiçbir şey kaçırmaz. Karşımızda söyleyen her şeyi tahrif ederken biz ona içimizden 'Sen dilediğini söyle. Ben istediğini biliyorum. Yalanını duyarken doğruyu da anlıyorum!' diyoruz" (Hisar, 2010, s. 83-84).

<sup>18</sup> "Ertelleme, hem sonraya atma hem vazgeçmemedir" (Dellaloğlu 2010, s. 27).

<sup>19</sup> Hisar'ın Kléber Haedens'in *Roman Sanatı* adlı eserine yazdığı önsözde yer alan şu cümleler zamanın *khronos* ve *kairos* olarak tecrübesine ışık tutar niteliktedir: "Sanat'ın zamanı, şairin iddiasına göre, 'Gün bu gün, saat bu

Denilebilir ki Hisar, oluş ve bozuluş dünyasının imkân ve sınırlılıklarını kurmaca dünyanın zaman deneyiminden faydalanarak yansıtmaktadır. Bu açıdan Hisar romanları, romanda beliren anlatı varlıklarının oluş ve bozuluş sürecine odaklanmakla, aslında belirminin (mekânlaşma) zamanla ilişkisini öne çıkarmaktadır. Bu noktada romanlar zamanın tezahürü olan oluş ve bozuluşun dile gelme formu olarak görülebilir. Bir başka deyişle gerçekleşen, oluş ve bozuluşun anlatıyla tecrübe edilmesidir. Bir potansiyel olarak hayat verili bir durum olarak ömüre; eşyanın, insanın ve zamanın hâlden hâle geçişinin tanıklık ve tecrübesine dönüşür. Romanlar bu yorumlara imkân verecek tarzda yapılıdır.

### **5.3. Olay Örgüsü**

Hisar romanlarının olay örgüsü kompozisyonu anekdotlarla şekillenir. Bu yönüyle romanlar, Manfred Jahn'ın gevşek dokulu olay örgüleri sınıfında ele aldığı örneklerle yakınlaşır. Bunlar epizotlardan oluşan, tesadüflere dayalı, hatta mümkün olduğu kadar olay örgüsünden kaçınmaya çalışan örneklerdir (2012, s. 92).

*Basit geçmiş zaman* kullanımlarıyla farklı görüntüler oluşturan anlatıcı ses, bilgi aktarımının zenginliğini sağlamaya dönük her biri kendi içinde tamamlanmış anekdotlarla (ayrışık geçişler) anlatının ilerlemesini sağlar. Değiş yerindeyse anlatıcının çocukluk ya da ilk gençlik yıllarına ait bir hatırlamayla açılarak devam eden üç romanda başlarda bir silüet olarak beliren merkez karakterler, desenli bir yelpazede kat kat açıldıkça beliren görüntü gibi karakterlerin mizaç ve kaderini farklı perspektiflerden ısıtan ve genişleten bir anlatı diline imkân verir. Açılan her kat (her bir anekdot) öykü zamanının şimdisini genişleten, karakterleri farklı yönleriyle bize tanıtan eklerdir.

Bu eklemeler, kronolojik *art ardalıktan* ziyade bir *yan yanalık* görüntüsü oluşturur. Bu sebeple romanları okurken *daha başka neler oldu, daha sonra neler oldunun* önüne geçer. Böylece romanın merkezine *olay* yerine *karakter* yerleşir. Anekdotlarda ifade edilen olaylar, genellikle ayrışık karakterlerin mizaçlarının ortaya çıkardığı durumlara işaret eder. Tersten söylersek olaylar, karakterlerin bu ayrışık mizaçlarını belirginleştirmek içindir. Roman boyunca olaylar, karakteri merkeze alacak şekilde örülmekle anlam kazanır. Anlatının eski deyişle sebep-i telifi, romana konu karakterlerin ölmüş olmalarıyla açılan boşluktur. Başka bir deyişle, anlatıya sebebiyet veren, dünya sahnesinden çekilen karakterlerdir. Romanların üzerine oturduğu temel -yukarıda da belirttiğimiz gibi- yokluğuna vücut verme (hatırlama), yani yâd etmedir. Bu yâd etme anlatıcıya, hayatı fanilik olarak hatırlatır ve ona hayatı, bozuluşa giden bir oluş olarak anlamasına imkân veren yorumlar üretir.

### **5.4. Bir Yuva Mekânı Olarak İstanbul**

Romanlarda anlamsal derinliğiyle baş döndürücü, nihai olarak erişilemez, ihata edilemez bir büyüklük olarak tasarlanan İstanbul'a yüksek bir değer verilir. Sanat (romanlar) güzelliğini böyle bir yüceden alır. Bu yüzden Hisar'ın kabarık sönen cümleleri yüce İstanbul imgesinin doğurduğu coşku ve heyecanın (yüce) dingin bir seyredişte (güzel) karar kılması olarak görülebilir. Ve İstanbul'un yüceliği onun tarihîliğinde, öteden beriliğinde, biriktirdiğinde, yakın zamana kadar getirdiklerindedir:

“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 rüya sarar. Mavi gök bu çplaklığı hususi bir fanus gibi kaplar. Bu tabii

---

saat, dem bu dem!' değil, ebediyete kavuşmak isteyen ve cidden biraz karışan bir zamandır. Hâlis sanatkar eseriyle derhâl bu klâsik zamana katılmış olur” (Haedens, 1961, s. 10).

sükûn içinde semavi bir lezzet bizi güzelliklerin menbalarına çıkarmış gibi olur. Seyrine doyulmaz bu manzara insana bir musiki tesiri yapar. Paganizmden 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” (Hisar, 2010, s. 85).

Muhatabına mehabet ve erinç vaat eden İstanbul, tabiatının ve tarihinin eşsizliği ile yüceltilir. Denilebilir ki tarih ve tabiat, yaşantıyı kuşatan, ona yön tayin ederek kucaklayan bir büyüklükle görkem kazanır. Ancak tabiatı ve tarihiyle yüceltilen Türk İstanbul, gücünün fetih ve zaferlerden daha çok zevk ve yaşama üslubunda gösterir. Anlatıcı, bu zevk ve yaşama üslubunun tanığı, katılımcısı ve gözlemcisi olarak bize seslenir.

Görebildiğimiz kadarıyla temelde bize varlık kazandıran zaman, nostaljide yüceltme ve güzellemenin nesnesi kılınan bir tarih olarak mekânlaşır. Bu aynı zamanda var oluşun sorumluluklarını yerine getirmek üzere bir eylemliliğe davet eden *şimdiden*, faniliğin üzüntü ve hayal kırıklıklarıyla mehabet ve erinç vaat eden (yüce) güzel geçmişe (nostalji) sığınmadır (teselli olarak yuva).

Hisar'ın İstanbul'u, çağdaşı Refik Halit'in<sup>20</sup> aynı dönemde kaleme aldığı yazılarında güzelliklerinin yanı sıra öteden beri ikliminden, ulaşım problemlerinden ve bakımsızlığından şikâyet edilen İstanbul değildir. *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanında siyasi bir mekân olarak her tür entrikanın döndüğü korkutucu bir yer olarak resmedilen Yıldız Sarayı'na ayrılan birkaç sayfayı ve Çamlıca'ya varırken bir an önce geçilen Üsküdar'ın tozlu yollarını işaret eden bir iki cümleyi saymazsak İstanbul, “kutsi, tılsımlı, büyü, musikili, şiirli, lezzetli” sözcükleriyle dile gelen bir mekândır. Bu İstanbul, bir aile anlatısı olması hasebiyle farklı dini, etnik ve sosyo-ekonomik sınıflardan insanların karşılaşmalarının olmadığı, romanlar boyunca mevsimin bahar ve yaza sabitlendiği bir İstanbul'dur. Medeniyet; rutine ve ritüele alan açan yaşama alışkanlıklarıyla çevrili, öteden beri mamur ve bakımlı bir premodern başkent görünümüyle İstanbul'u işaret ederken, romanlar boyunca mazinin çimlediği tohumlar bu hayali İstanbul'u, bir düşsel diyarı açar.

Medeniyeti Boğaziçi, cenneti mazi olarak inşa ederken giderek zeval vaktine işaret eden bir alacakaranlıkta kabarıp sönen, yükselip alçalan cümleler; *burayı* kendinden doğrudan bahsedilmeyen ancak *oranın* anlamını fark ettiren bir yer olarak gündeme taşır. *Bura*, anlamını yuvayı (*orayı*) fark ettiren bir sürgün yeri olarak kazanır.

Belirttiğimiz gibi roman mekânı; dağılmış, yok olmuş bir ailenin şimdide karşılığı olmayan kişi ve ilişkilerin fark edilmesiyle vücut bulmuştur. Bu, modernlikle ortaya çıkan bir durum olarak zikredilen *tekrar tecrübe edilebilirlikten mahrumiyetin*<sup>21</sup> sürgünüdür. Benjamin'in işaret ettiği gibi son bakışta görülendir.<sup>22</sup> Yuva, kökün söküldüğü, çatının uçtuğu, ilişkiler ağının buharlaştığı yerde fark edilir. Bu bakımdan romanların sonu aynı zamanda başlangıcına işaret eden yerdir. Başka bir deyişle ilk cümleleri yazdıran son cümlelerin işaret ettiği yerdir. Yersiz yurtsuzluk olarak anlaşılabilir bu yer, kendisinden dışarıya gidilen ama tekrar kendisine dönülemeden (Tatar, 2010, s. 53) bir yuvaya, yuvasızlığa işaret eder. Hatırlanan mekân, karakterleri ve yaşama alışkanlıklarıyla (Boğaziçi Medeniyeti) görünür kılınırken onun eşsizliği ve kendine özgü biricikliği hüznün, özlem ve tebessümü açığa çıkaran ifadelerle duyurulur (mazi cenneti).

<sup>20</sup> bk. Karay, 2014, s. 61-67, 87-90.

<sup>21</sup> “Modern olmak yeniden başlanamayacak şeylerin ayırdına varmak demek değil midir?” (Barthes, 2013, s. 78)

<sup>22</sup> “Büyük şehir insanını büyüleyen aşktır, ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk. Onu kendine çeken, şiirde büyülenme anıyla örtüşen bir ebedi elvedadır” (Benjamin, 2008, s. 129).

Genel olarak bakıldığında Hisar'ın izlerin (hatıralar) yorumu olarak kurgulanan romanlarının işaret ettiği İstanbul, alaturka ve alafranga yaşam tarzlarının yan yanılığında kaynaklanan çelişkilerin çatışma oluşturmadığı bir arzulan mekândır. Bu mekânda izin (hatıra) nostaljiyle takibi bizleri fiili bir karşılaşmaya (gerçek mekân tecrübesi) götürmemekle birlikte muhatabını *şimdi* üzerinde yeniden düşünmeye davet ederek *şimdinin* imkânlarını fark etmek noktasında açılımlar getirmektedir.<sup>23</sup>

### **Sonuç**

Şimdi ile geçmiş arasında oluşan zamansal mesafeden beslenen nostalji, bir yandan şimdiden çekileni (yitirilen) fark ettirmekle *şimdiye* farklı bir perspektiften bakma imkânı veren, böylece onun anlamını genişleten ve zenginleştiren bir uyanış (direnç) olurken diğer yandan hatırlananı masumiyet noktasında inşa edilen ideal bir öz (özlem) olarak kurgulamakla bir aldanişa (kaçış) kapı aralar.

Hisar, romanlarıyla modernliğin şimdisinde unutulmuş, bastırılan ya da göz ardı edilen; kendine has adet ve zevkleri olan (medeniyet) bir coğrafyada (Boğaziçi) fark ettirerek bu coğrafyada inşa edilenin (Boğaziçi Medeniyeti) kültürel bellek içinde devamına imkân verir. Öte yandan bu medeniyetin dile gelişinde bugünün faniliğinin (zamana kayıtlılık) geçmişin ebediliğini (zamansızlık) işaret edecek biçimde konumlanması bir aldanişa kapı aralar.

Gerek romanlardaki betimleme ve anlatıcı yorumlarında gerekse romanın kurgu enstrümanlarının (anlatı varlıkları) belirleş ve örgülenişinde açığa çıkan bu kategorik ayrım, hayatı oluş ve bozuluşu her daim üreten bir gerçeklik olarak ele almaktan uzaklaşır. Çocukluğu (geçmiş) daimi bir oluşun (ebedilik) zaman-mekânı olarak konumlarken yetişkinliği (şimdi) daimi bir bozuluş (fanilik) zaman-mekânı olarak yorumlar. Dolayısıyla romanlar oluş ve bozuluşu, her daim birbirini ören ve üreten yüz yüze bir karşılıklılık içinde değil deyiş yerindeyse sırtı birbirine dönük olarak geçmişin *oluşu*, bugün ve geleceğin ise *bozuluşu* gösterdiği bir yorum olarak açığa çıkarır. Nostaljik düşünme içinde bu kategorik ayrımın neden olan, zamanın geri döndürülemez (tekrar edilemezlik) vasfıdır. Bu vasıf *şimdi* ve *burayı* ayrışma ve bölünmenin gerçekleştiği bir zaman-mekâna dönüştürür. Böylece yırtılan zamanın (şimdi) yol açtığı acı, oluşa (çocukluk zamanlarına) yokluğunda vücut verilerek yani hatırlanarak, yâd edilerek hafifletilmeye çalışılır.

Bu durumda hatıralara yol açan zaman, mekânın anlamını hem açığa çıkaran (oluş) hem de onu yokluğa götürendir (bozuluş). Hatıra (zamansal mesafe) üzerinden zamanın mekânla kurduğu bu paradoksal ilişki roman kurgusu içinde de karşılık bulmaktadır. Çocuk ve gençken (geçmiş) öznenin girişimine açık mekân (anlatıcının epifani anları, karakterlerin eylem ve çabaları) anlatı içinde eylem alanları üretirken yetişkinlik ve yaşlılık ancak hatırlama olarak anlamlıdır. Bu yüzden çocukluk ve gençlik anlatının gelişmesine serpilmesine imkân veren *geleceğe doğru bir şimdi* (oluş) yetişkinlik ya da yaşlılık *geçmişe doğru bir şimdi* (bozuluş) olmaktadır.

Hisar'ın romanlarında hayıflanmayı açığa vuran, geçmişin güzelliklerini uzağında olmakla bir üzgünlükle ele alan kelimeler aynı zamanda maziyi anmak, anlamak üzere bir araya gelen kelimelerdir. Bu kelimeler, kendilerini (bir iz olarak kelime) aşarak herhangi bir fiili ihya ya da insanın peşinde de görünmemektedir. Kelimelerle dile gelen, belirttiğimiz gibi daha çok insanın faniliğine (zamansallığına) dikkat çeken, ebediliği

---

<sup>23</sup> Ünsal Oskay, çalışmasında nostaljinin iyi ve kötü yönlerini analiz ettikten sonra nostaljinin iyi yönü için şu belirlemelerde bulunur: "Bu anlamda nostalji, insanın yabancılaşma-öncesi hâlini, özgür günlerini anımsama çabasıdır; unutturulmak istenenleri bir türlü unutamayışının tezahürüdür. (...) Yersiz yurtsuz modern toplum insanının yersiz yurtsuzluğun verdiği acıları eleştirel bir tavırla muhayyilesinden geçirme çabasıdır" (2000, s. 53).

(zamansızlığı) yâd ederek yakalamaya çalışan bir noktada durmaktadır. Buradan bakıldığında onun kelimeleri yaşamdan çekilenin ya da kaybedileni hatırlamanın, insanın faniliği üzerine düşünmenin imkânlarına açılan işaretlere dönüşmektedir. Bu anlaşılabilir, çünkü romanların sonunda gerek karakterler gerekse anlatıcı herhangi bir atılımı gereksiz ve geçersiz kılan ölümle (bozuluş) karşı karşıyadır.

#### **KAYNAKÇA**

- AYTAÇ, G. ( 2013). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- BARTHES, R. (2006). *Yazının Sıfır Derecesi*. (çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Metis Yayınları.
- BARTHES, R. (2013). *Dilin Çalışma Sesi*. (çev. Ayşe Ece-Necmettin Kâmil Sevil-Elif Gökteke). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BENJAMİN, W. (2008). *Son Bakışta Aşk*. (çev. Ahmet Doğukan). İstanbul: Metis Yayınları.
- BOYM, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. (çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.
- CHATMAN, S. (2008). *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (çev. Özgür Yaren). Ankara: De Ki Yayınları.
- COHN, D. (2006). *Şeffaf Zihinler*. (çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.
- DELLALOĞLU, B. F. ( 2010). *Romantik Muamma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DELLALOĞLU, B. F. ( 2012). *Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GENETTE, G. (2011). *Anlatının Söylemi*. (çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- HAEDENS, K. (1961). *Roman Sanatı*. (çev. Yaşar Nabi). Ankara: Varlık Yayınları.
- HİSAR, A. Ş. (1995). *Boğaziçi Mehtapları*. İstanbul: Sebil Yayınları.
- HİSAR, A. Ş. (2008). *Çamlıca'daki Eniştemiz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- HİSAR, A. Ş. (2010). *Fahim Bey ve Biz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- HİSAR, A. Ş. (2011). *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- JAHN, M. (2012). *Anlatıbilim*. (çev. Bahar Dervişcemaloğlu). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KARACA, N. T. (1998). *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Eserlerinde Geçmiş Zaman ve İstanbul*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KARAY, R. H. (2014). *Hep İstanbul*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- OSKAY, Ü. (2000). "Tarih'e Doğru Dürüst Bakmak ve Nostaljinin Katkısı". *Varlık Dergisi*. 1116: 45-54.
- RICOUR, P. (2012). *Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*. (çev. Mehmet Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ROUTLEDGE, C. - J. ARNDT (2011). "The Past Makes the Present Meaningful: Nostalgia as an Existential Resource". *Journal of Personality and Social Psychology*. C1/3: 638-652.
- SAĞLIK, Ş. (2002). "Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman Mekân Tasvir". *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*. 65/66/67: 130-163.
- SAZYEK, H. (2008). *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- SHAYEGAN, D. (2012). *Yaralı Bilinç*. (çev. Haldun Bayrı). İstanbul: Metis Yayınları.
- TATAR, B. (2010). "Yerleşiklik (Yuva) ve Sürgün Diyalektiği". *Kutlu Doğum 2009 Küreselleşen Dünyada Aile*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 51-56.
- TOROS, T. (1992). *Mâzi Cenneti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- UÇMAN, A. (1988). "Abdülhak Şinasi Hisar". *Türk Dili*. 437: 281-289.
- WILSON, J. L. (2015). "Here and Now, There and Then: Nostalgia as a Time and Space Phenomenon". *Symbolic Interaction*. XXXVIII/4: 478-492.
- WOOD, J. (2010). *Kurmaca Nasıl İşler*. (çev. Ekin Bodur ). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ZARİÇ, M. (2012), "Abdülhak Şinasi Hisar'ın "Fahim Bey ve Biz" Romanında Zaman ve Medeniyet Algısı". *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*. 1/1: 747-763.