

dekadans

dekadan

Pera Palas, Mart 2017

Kürasyon

Çisem Asya Albaş, Oğulcan Haşlaman, Alper Turan

Sanatçılar

Ozan Atalan, Burak Ayazoğlu, Ünal Bostancı, Ayçesu Duran,
Beril Gülcan, Onur Karaoğlu, Hakan Kırdar, Muhittinçan,
Öner Taylan Öztürk, Koral Sagular, Sena

IDSART PROJECT.

Dekadans

Zamanın Değişimi

1892’de kuruluş çalışmalarına başlandığında Pera Palas, bundan on yıl kadar önce Paris-İstanbul seferlerine başlayan Şark Ekspresi’nin bir uzantısıydı. 19. Yüzyıl Batı Dünyası, romantizmle kavrulup endüstrinin sunduğu yeni olanaklarla dışarıya daha kolay ulaşabilir ve keşfedilecek yeni yaşayışlar oryantalizmi müjdeler. 1883’te Vagon-Li şirketi (Compagnie Internationale des Wagons-Lit) tarafından kurulan Şark Ekspresi; endüstri, romantizm ve oryantalizmin ortak bir ürünü olarak dönemi iyi yansıtır, varılacak noktanın egzotikliği ve birçok yazara esin kaynağı olan yolculuğun kendisiyle “seyahat/hikâye” vaat eder. Hem de, yataklı ve içinde orkestraların çaldığı yemekli vagonları, pirinçler, ahşap kakmalar, berjer koltuklar, gemi mimarları tarafından tasarlanmış yapısıyla “konfor” temin eder. Şirket, dünyadaki gelişmelere ayak uydurma umuduyla yüzünü Batı’ya dönen Osmanlı İmparatorluğu’nun başkenti Constantinople’u doğudaki terminal olarak belirler, yol başlarda Varna-Constantinople arasını gemiyle geçerek 81 saat 40 dakikada tamamlanmak zorundadır, zira o dönemde Osmanlı’da Batı’ya uzanan bir demiryolu hattı yoktur. Yine dönemin ruhunun bir sonucu olarak Şark Ekspresi, adını daha çok Avrupa’dan doğuya gelenlerle duyurur. Demir yolu hattı neredeyse tek yönlüdür, ya da biz sadece bu “gelenlerin” hikayelerinden haberdarızdır. Örneğin; Şapka Devriminden sonra binlerce şapka ve kasket bu trenle İstanbul’a getirilir.

Bu vagonlar sadece romancıları, gazetecileri, gezginleri veya şapkaları ağırlamaz, bazen sergilenirler de. I. Dünya Savaşı sona erdiren mütareke İtilaf Devletleri ile Almanya arasında Paris yakınlarında Şark Ekspresinin 2419 numaralı vagonunda imzalanır. Daha sonra bu vagon tarihi öneminden dolayı Fransızlar tarafından müzeye konur.

(II. Dünya Savaşı sırasında Almanya, Fransa’yı işgal edince Hitler Almanların I. Dünya Savaşı’nda teslim anlaşmasını imzaladığı tarihi vagona bu defa Fransızların teslim anlaşmasını imzalamasını ister. Şark Ekspresi’nin 2419 numaralı vagonu müzeden çıkarılır. Bu tarihi vagona bu defa Fransa’nın teslim anlaşması imzalanır. Bu vagon daha sonra Almanya’ya götürülür. 1945 yılında Almanya’nın teslim olmasından kısa bir süre önce bir SS birliği tarafından imha edilir.)

Vagon-Li şirketi, yolculukta sunduğu konforu misafirlerine seyahatleri boyunca verme görevini de üstlenerek, İstanbul’un çehresini değiştiren birçok önemli yapının ünlü levanten mimar Alexandre Vallaury’nin dış mekânında neo-klasik, balo salonunda oryantalist, asansör ve çevresindeki ikincil mekânlarda art nouveau tarzlarını benimseyerek tasarladığı Pera Palas’ın önce yarı mülkiyetini, sonra tamamını satın alır. Otel, Avrupalı yaşamın bir izdüşümü olan levanten bir yaşamın sürüldüğü, adını Yunanca “karşı yaka, öte” anlamına

gelen bir kelimedenden alan Pera bölgesinde bulunur. Pera, Constantinople'un geri kalanından ayrı bir yerde, "Küçük Avrupa" sunar; şehrin sosyal ve kültürel faaliyetlerinin merkezi olmasının yanı sıra büyük Pera yangınından sonra ortaya çıkan yeni bir ticaret ve finans bölgesidir. Yangından yirmi yıl sonra şehrin büründüğü hal inanılmazdır, Haliç'in üstünde şehrin en güzel caddeleri uzanır. Le Courbusier'e göre İstanbul artık New York'un çekiciliğine sahiptir.

Yine de bu çekici sokaklar Batı şehirlerinin aksine hala havagazıyla aydınlatılır. 18. yüzyılın başlarında Avrupa'nın çoğu ülkesinde elektrik üretmek için kullanılan dinamonun ülkede ne işe yaradığı pek bilinmez. Dolayısıyla, yeniliğe karşı direnen bazı çevrelerin söylemleri; "dynamo" sözcüğünün "dinamit" kelimesi ile çağrışım yaptığı, dinamonun da "dinamit" gibi tehlikeli bir madde olduğu söylentilerini çıkarmaları, halk üzerinde etkili olur. Belki bu yüzden, Sultan II. Abdülhamit, o zamanın en modern binası Tarabya Oteli'ne elektrik dinamosu konulmasına izin vermemiştir. Hatta öyle ki, o dönemde Tarsus'a kurulacak dinamonun önce İstanbul'a kurulması düşünülmüş ancak, Sultan II. Abdülhamit bu teklifi reddetmesi nedeniyle İstanbul'da elektriğin kullanılması gecikmiştir.

Açıldığı dönemde Osmanlı Sarayları dışında elektrikle aydınlanan ilk bina, Avrupa standartlarındaki ilk otel olan Pera Palas'ın bulunduğu bölge; elçilikler, Amerikalı diplomatların bulunduğu YMCA sokağı, Britanyalı, Rus ve Alman devlet görevlilerinin uğrak yeri altın yaldızlı restoranlar, ruhsatlı genelevler, Hôtel de

Londres, Tokatlıyan gibi rakip otellerle çevrelenmiştir. Pera Palas'ı diğerlerinden ayıran ise buotelin, Avrupa çapındaki bir oteller zincirine bağlı yegane otel olmasıdır, zira Vagon-Li şirketi uzun zamandır majör şehirlere oteller kurmaktadır. Bu anlamda Pera Palas, Osmanlı'da liberal ekonominin ilk meyvelerindendir, başlangıçta eşsiz olduğu için değil, bir zincirin parçası olarak lüks ve güvenli olmasıdan dolayı parlayan bir yıldızdır; artık misafirlerin hem "evlerinde" oldukları kadar güvenli ve rahat hissedebilecekleri, hem de pencerelerinden hızlı bir dönüşüme giren bir imparatorluğu gözetleyebilecekleri bir yuvaları vardır. Sirkeci Garı'na ayak basan turistler tahtirevanlarla otele taşınır. Bu tahtirevanlardan biri halen, bir zamanların "hizmet" anlayışını vurgular nitelikte otel lobisinde sergilenmektedir. Pera Palas'ta bütün modern olanaklar mevcuttur: banyo, duş, kalorifer, elektrikli aydınlatma ve Altın Boynuz manzarası. Eiffel Kulesi'nden sonra Avrupa'da çalışmaya başlayan ilk asansör buradadır. İstanbullular yorulmadan, kolayca yükselmeyi ilk kez burada görececek, Beyoğlu'nda akkor ışıklarıyla havagazı lambalarının üzerinde hüküm süren otel bölgeyi aydınlatırken yerel halk için yeni bir aydınlığın sembolü olacaktır.

Şehri, sokakları ve dolayısıyla geceleri de kamusal bir alana dönüştüren, aydınlatma kadar zamanın da fiziksel değişimidir. Artık gün güneş doğunca veya sabah ezanı okununca değil, gece yarısında başlar; gün zamanla alıştığımızdan farklı bir hal alır, 24 saate çıkar.

1800'lerde demiryollarının yaygınlaşması ile, trenlerin birbiriyle uyumlu olarak çalışabilmesi için önce Britanya çapında, sonra da uluslararası düzeyde ortak bir saat ayarını gerekli kılar. Bu yıllarda önce telgraf, sonra radyo dalgaları sayesinde çok uzun mesafelerde anlık haberleşmenin mümkün olması, şehirlerin ortak bir saat ayarında buluşmasını sağlar. 1884'te, Osmanlı İmparatorluğu'nun da katıldığı "Esas Meridyeni Saptama" konferansı toplanır ve oybirliğiyle Greenwich meridyenini kullanma kararı alınır; ülkeler sırayla bu kararı uygulamaya başlarlar. Fransa 1911'de Greenwich meridyenine geçer; 1915'te, İstanbul Bahriye Hastanesi'nin kulesine, Paris'e telgrafla bağlanarak yeni öğle saatini haber veren bir vakit küresi yerleştirilir. "Vakit küresi", saat ayarı anında çevreden açıkça görünür bir şekilde düşen metal, büyük bir küredir.

Bu gelişmeler sayesinde, alaturka saat zaten Abdülhamit döneminde yavaş yavaş kullanımdan çekilmeye başlar. Devlet dairelerindeki mesai saatleri, alafranga saate geçer; Osmanlı'nın son döneminde yaygınlaşmaya başlayan saat kuleleri alafranga saati gösterir. Cumhuriyetin ilanından sonra her yıl cumhuriyet ve yine devlet erkanlarının toplanıp kutladığı yılbaşı balolarını ağırlayan Pera Palas, 1926 yılındaki yeni yıl kutlamalarına da ev sahipliği yapar, bu yılın ilk gününde uygulamada olan durum kanunlaşır ve günün gece yarısında başladığı resmileşir. Saat böylece politik bir araca dönüşür, yakınlık ve uzaklık basit bir akrep ve yelkovan değişikliğine göre ayarlanır. Alafranga saate geçişin Müslüman toplumda neleri değiştirdiğini, gecenin güne katılmasından duyduğu rahatsızlığı



Ahmet Haşim, 1921 (1337) yılında Dergah dergisi için yazdığı “Müslüman Saati” adlı makalesinde dile getirmiştir. Metin, sadece dönemi anlamak için değil sunduğu bakışla da önemlidir, zira saatle birlikte tüm yaşayış değiştirilmiştir. 2016 yılında Türkiye kış saati uygulamaktan vazgeçer, görünürde güneş ışığından daha çok yararlanmak esasken bu kararla birlikte Batı dünyasıyla aradaki mesafeler artar, Doğu’yla ise azalır.

Pera Palas, bu değişim atmosferine başka yenilikler katar, dönemin ilk resim sergisine, ilk defilesine, sayısız baloya ev sahipliği yapar. Başlarda sanki olmak isteyip de olunamayan şeylerin bir sembolüdür otel, fakat kendisi de bir değişim dönemi ürünüdür. Otel bir imparatorluğun düşkünleşmesine, yok olmasına, bir işgal dönemine, yeni bir ülke ve cumhuriyetin kurulmasına, o ülkenin bugüne kadar geçirdiği tüm değişimlere tanık olur ve tüm bu olaylarla çehresini, baktığı alanı değiştirir. Otel, kurulduğu günden beri hiçbir zaman bir Türkiye mozaïği çizemeyecek kadar sınırlı ve seçkindir, belki de bu yüzden buranın hikayesi daha boldur. Tarihi boyunca başlarda meraklı seyyahları ve gazetecileri, sonra askerleri ve paşaları, sonra da devlet erkanını ağırlar. Otelde alışık olunan o “nötr alan” duygusuna pek fırsat vermez, hikayeleri ve entrikaları içinde barındırır, zira kalıcı olmadığımız yerler bizleri harekete sevk eder, dinlenmeye değil. Otel hem özel hem de tarihsel trajediler yaşar, birçok defa el ve yine birçok defa strateji değiştirir. En nihayetinde değişime ayak uydurmak zorunda kalarak 2008 yılında iki yıl sürecek bir renovasyon dönemine girer ve her şeyin takip

edilemez bir hızla değiştiği İstanbul’da bir nevi sıhhileşir. Bir zamanlar oteller zincirinin parçası olan Pera Palas’ı, Dubai menşeiili başka bir oteller zinciri işletmeye başlar. Zaman değişmiştir, geçmiş yüzyılın başında çevresinde yeni olan her bina önce eskimiş, yoksullaşmış sonra mutenalaşmıştır. Kendisi de 125 yıl boyunca parçası olduğu İstanbul’daki zamanın yansımasıdır.

Siegfried Kracauer’e göre otel lobileri gibi marjinalize edilmiş alanlar, dünyevi mekânları ters düz eden fikirlerin ortaya çıktığı platformlardır. Alan böylece düşüncenin bir uzantısına dönüşür. “Mekanlara ait görüntüler toplumun hayalleridir. Her nerede mekânsal bir hiyeroglif bulunsa, orada toplumsal gerçeklik kendini açığa vurur.” 2017 yılında, çevremizdeki her şeyin düşkünleştiği bir anda, Pera Palas Hotel Jumeriah’ın bir yerlinin kendini turist gibi hissedebileceği kubbeli salonunda otururken içimizde “dekadans” kelimesi belirir.

*“Armağan Ekinci, “Saatler nasıl ayar edilmeli?””
“Dylan Trigg, The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia and the Absence of Reason”*

Döner Kapı

Latince “Cadere” (düşmek) fiilinden türeyen dekadans bir toplumun, halkın veya iktidarın değer ve mekanizmalarındaki bozulmayı ifade eder. 19. Yüzyıl sonlarında sembolizmin öncülerine edebiyatı soysuzlaştırdıkları ima edilerek; toplumsal ve sanatsal düzenin dışına çıkmayı amaçlayan bir gruba “dekadan” denilerek saldırılır.

Geç dönem romantiklerinden oluşan bu grup doğanın yerine yapayı, sadelik yerine ağıdalı olanı yüceltir ve “dekadan” olarak anılarak, geleneksel akımdan ayrı tutulmaktan gurur duyar. Rousseau’ya göre ise dekadans doğanın ve kültürün karşıtıdır, uygarlık dekadanstır, insanı doğal bir yaşam sürmekten alıkoyar. Dekadans olgusu ve dekadans dönemi hakikat yaratmanın doğal bir sonucudur; eş deyişle, yaşam ve hakikat birbirine karşıt oluşumlardır ve bunu görmek yalnızca trajik bir perspektiften olanaklıdır. Dekadans, değerleri yaratan insanlığın zaman içinde oluşturduğu bir çöküş belirtisidir. İnsan, sürekli oluşun ve akışın alanında yaşama tutunabilmek için çeşitli yapılar ve kurumlar oluşturur. Bunlar başlangıçta, insanın yarattığı değerlerdir. Ve insan zamanla bu değerlerin yok oluşuna da şahit olmak durumundadır.

19. Yüzyıla ilişkin eleştiriler öne süren ve dönemi bir çöküş olarak gören Nietzsche’ye göre dekadans doğada, toplumda ve birey özelinde meydana gelir, ona göre toplumda dekadansın tezahürü çeşitlidir; köhnemiş ahlak telakkileri, baskıcı eğitim sistemi, dini inancın hayatı baskı altına alacak düzeye gelmesi bu tezahür biçimlerindendir. Birey, toplumdaki dekadans karşısında yoğun bir enkültürasyon sürecine maruz kalır, toplumun ferdi, yaşayan bir organizma ve fizyolojik bir yapı olan birey bir toplumun kültürel unsurlarını benimsemeye zorlanır, bu süreç sonucunda bireyler kendilerini, diğer insanları, dünyayı benimsedikleri bu yargılarla değerlendirir. İnsan dekadansın ardından içgüdülerine yabancılaşır, kendi dahil çevresindeki herkese küser ve içine kapanır.

Nietzsche’nin sınıflandırdığı toplumsal dekadansın biçimlerine bakıldığında 21. Yüzyıl’da yine aynı tanıma rastlamak kaçınılmazdır, zira yaşadığımız dünya sürekli olarak yaratılan ve yeniden yıkılan bir sanat yapıtıdır; dahası bu yanılsama ağının ne ‘ardında’ ne ‘ilerisinde’ hiçbir şey yoktur. Bu bağlamda düşkünleşme durumunun, zorunlu bir sürecin sonucu olarak yazgısal bir boyutu olduğu söylenebilir. Zira önce ne olduysa yine olacak, önce ne yapıldıysa yine yapılacaktır, güneşin altında yeni bir şey yoktur. Peki bunun sebebi tarihin tesadüfi tekrerrü müdür yoksa insan doğasının basitliği mi? Çökmekte olan bir toplumda dekadans, çürümeyi estetize ederek yozlaşmadan mı yararlanır? Veya sanat üretimi, hiçbir şeyin bozulmadığı bir dünyada neye benzer? Ballard’a göre ise ayrıntılı ölü gömme adetleri, dekadansın kesin bir işaretidir. Peki ya ölüleri artık saymadığımızda neredeyizdir? yozlaşmadan mı yararlanır? Veya sanat üretimi, hiçbir şeyin bozulmadığı bir dünyada neye benzer? Ballard’a neredeyizdir? Bir taraf için çöküş anlamına gelen şeyin diğer bir bakış açısında ilerleme olarak algılandığı Leviathan’larımızda, gerçekten kötüye gittiğimizi nasıl kanıtlayabiliriz?

Adolf Hitler, kendi yarattığı “Führer” (Lider) makamına geçtiğinde 20’ler Berlin’inde oluşan yeni kültürü “dekadan” olarak adlandırır ve Naziler tarafından 1937’de yozlaşmış olarak nitelenen binlerce esere el konulur ve bu eserler “Die Ausstellung “Entartete Kunst” (Yozlaşmış Sanat Sergisi) adıyla sergilenir.

Yirminci yüzyıl başlarında görsel sanatlarda, zamanla organik bir bağ kurarak gelişen Fauvizm, Kübizm, Dada, Sürrealizm akımları uluslararası boyutta takdir edilmez, Almanya halkının geneli bu yeni sanat biçimlerini elitist ve çoğu zaman anlaşılmaz bulmaktadır. 1920'ler Weimar hükümetinde Almanya avant-garde'ın çıkış noktasıdır. Weimar dönemine öğrenerek tanık olan, kültürü bir propaganda aracı olarak gören Naziler için bir çok şey gibi sanat da ele alınması, elimine edilmesi gereken bir alandır. Kitaplar yakılırken, üniversiteler kapatılırken, dekadans dönemine ait beş binin üstünde sanat işi Almanya genelindeki müzelerden toplanır ve Dejenere Sanat Sergisi "Degenerate Art Exhibition" adı altında sergilenir; ziyaretçiler sergi alanına girdiklerinde büyük, teatral bir İsa heykeliyle karşılaşılır, amaç içeri

girmek isteyen ziyaretçilerin gözünü hemen korkutmaktır. Odalar kaotik bir biçimde, gereğinden fazla doldurularak, hatta alana yayılarak sergilenir. İlk oda, dini eleştirdiği düşünülen eserlere ayrılmıştır, ikinci oda özellikle Yahudi sanatçıların eserlerinden oluşur, üçüncü odada ise Alman kadınına, askerine ve çiftçisine hakaret ettiği düşünülen eserler sergilenir. Sergiye şöyle sloganlar eşlik eder: "İdeal olan aptal ve fahişe", "Delilik bir metoda dönüşür" "Hasta zihinlerin gördüğü şekliyle doğa". Birkaç hafta sonra sanatçı koleksiyonları ve envanterler incelenerek çok daha geniş yeni bir sergi tasarlanır, eser sayısı 16,558'e yükselir. Paralel olarak "Büyük Alman Sanatı Sergisi" düzenlenir, burada Arno Breker ve Adolf Wissel gibi sanatçıların



Nazilerce aryan Alman ırkını layığıyla tasvir eden sanat eserleri bulunsada, dejenere sanat sergisinin ziyaretçi sayısı büyük Alman sanatı sergisinin üç buçuk katıdır.

Bizler, Pera Palas'ta gerçekleşen "Dekadans" sergisinin afişinde Hitler'in en gözde heykeltraşı Arno Breker'in 1939 tarihli "Teyakküz"- Bereitschaft (Readiness) adlı heykelinin büst detayını kullanmayı uygun bulduk. Başlıkta kullandığımız "Fraktur" yazı tipi ise yine Nazi döneminin olaylı fontudur. Bir çok Avrupa ülkesinde Alman "Fraktur" gibi gotik yazı biçimleri 15-16. Yüzyıllarda ortaya çıkan Antiqua fontuyla birlikte ortadan kalkar, fakat Almanya'da her ikisi de 20. Yüzyıla kadar varlığını sürdürür. Führer'in 1934 yılında Reichstag'da yaptığı konuşmasında Fraktur'a olan nefretinden dem vurur, ona göre demir ve çeliğin, cam ve betonun, kadın güzelliği ve erkek gücünün çağında Gotik içselleştirme yersizdir. Çağı belirleyen endüstri ve politikadır, diğer her şey bu ikisinin boyunduruğunda yaşayabilir.

Birinci Dünya Savaşı yenilgisi ve Hitler'in yükselişi arasındaki 1920ler Almanya'sındaki sosyal değişimler, bugün halen Batı'da "dekadans" denildiğinde akla ilk gelen "sefahat" kavramıyla bütünleşir. Savaşın yıktığı şehirlerde fahişelik yükselir, tarihin gördüğü ilk seks devrimi bu sıralar doğar, o dönem Berlin'inde tüm cinsel yönelimleri kabul eden beş yüz adet erotik gece kulübü vardır, uyuşturucu yaygındır. Bu dönem, Eleştirel Teori'nin doğduğu, Fritz Lang filmlerinin çekildiği, Adorno'nun, Benjamin'in çalıştığı, Einstein'ın Nobel ödülünü kazandığı, modern tasarımın

Bauhaus okuluyla doğduğu, Hesse'nin, Döblin'in ve Mann'ın yazdığı dönemdir ayrıca. Tarihsel sürece bakıldığında tüm hareketler, ona karşıt başka bir hareketin doğumunun öncülüdür, liberalleşen bir toplumda önce kınama, sonra saldırma eylemleri baş gösterir ve nihayetinde aşırıya kaçan çözüm önerileriyle karizmatik bir lider kısa zamanda milyonları kendi tarafına çeker.

Sergi temasını Dekadans olarak belirlerken, onun Nietzsche felsefesinde yer aldığı halini temel aldık ve içinde bulunduğumuz dünyadaki düşkünleşme hallerine tarihsel paraleller aradık. Bugün, biz y kuşağı mensupları için (elbette ki bir dönemdeki herkesi aynı kuşakta görmez densizliktir; sosyolojik, ekonomik ve hatta fiziksel etmenleri göz ardı etmektir.) okulda öğrendiklerimiz geçmişe aittir; bugün sokaklarda insanlar ölmez, bundan sonra olmayacaktır, özgürlük kazanılmıştır, ilerlemeci mantıkla sınırlanmışızdır ve geriye gitmek sadece sevimli bir nostalji anlamına gelebilir. Oysa böyle olmaz, şiddetle daha geç tanışan bir jenerasyon olarak onun ne kadar yakın, ne kadar dahili olduğunu anlamamız için travmatik deneyimlerden geçmemiz gerekir; öldürülürüz, sıkıştırılırız, nereye ait olduğumuzu bilemeyiz, yabancılaşır, tehdit edilir, alansız bırakılırız. "Çürüme" kavramının antik anlayışında, bireysel çürüme sosyal çürümenin aynasıdır, bu eşit denklem üzerinde tam tersi de geçerlidir. Bu baskı önce toplumsal bir karşı koyuşu sonra genel bir yılgınlığı beraberinde getirir. Fakat ifade araçları kısıtlandıkça, yeni yaratıcı yöntemler ortaya çıkar.

Jacques Barzun, “Şafaktan Dekadansa: Batı Kültür Yaşamının 500 yılı” adlı eserinde dekadans toplamların doğal gelişiminin gerekli bir fazı olarak nitelendirir. New York’tan bahsederken Baudrillard şöyle yazar (1988) “Burası bolluk, güç, yaşlılık, kayıtsızlık, püritanizm ve akli hijyen, sefalet ve israf, teknolojik beyhudelik ve amaçsız şiddetle tamamen çürümüş bir dünyadır, fakat yine de bu durumun evrenin şafağıyla bir alakası olduğunu düşünmekten kendimi alamıyorum.”

Yükselen düşer, düşen yükselir; ironik bir şekilde bu hareket dikey/düşey bir biçimde gerçekleşmez; dekadans geometrik bir formda tezahür eder. “Ben bir dekadanim.” der Nietzsche delirmesinden kısa bir süre önce “Aynı zamanda onun antiteziyim.” (Nietzsche, 2000). Pera Palas’ın, dönen ve başa saran, asla kapanmayan ama aslında asla açık da olmayan döner kapısından geçerken sürekliliği, başa dönüşü, döner bir kapının arasında sıkışıp kalmayı düşünürüz.

Başlıklar

Pera Palas’ın baş aktörlerinden olduğu sergi tema olarak Dekadans’ı işlerken, konu olarak otel tarihinden gelip geçen “kült” isimlerini ve otelin kişisel tarihini seçer. Otelin yüz yirmi beş yılı boyunca ağırladığı isimler arasında bir seçim yapmak zor olsa da, odak noktası olarak bugünün Türkiye’sinde düşkünleşmekte olan sosyal, bireysel ve ekonomik durumlar seçildiğinde daha homojen bir listeye ulaşırız. Otel tarihinin ilk yirmi yılı, yani Birinci Dünya Savaşı’na kadar devam eden dönem yalnızca geçtiğimiz yüzyılın belirleyicisi değildir, bugün kendisini



başka biçimlerde gösteren çözülmemiş davaların bir numunesini oluşturur.

Ayçesu Duran’ın üç parçalı yerleştirmesi, düşmenin estetiğini gündelik objelerle inceler, doğayı andıran yapılarla dolu dünyamızı düşündürür. “Manzaralı Oda”nın ilk parçası otel standartlarında katlanmış farklı boydan havluların oluşturduğu bir dağ imgesi sunar, havlulara üzerinde her zaman “dağlardan” geldiğini belirten görseller bulunan bir su markasının ambalajı eşlik eder; zirve hiç ulaşamayacak kadar yakındır, gün içinde elimize bir kez geçer. İçinde süt akan kap, kedilerin su içmesi için tasarlanan bir şelaledir aslında, böyle bir ihtiyacın kendisi bile yeteri kadar ilgi çekicidir; insanoğlu önce hayvanları evcilleştirir, sonra ona yapay bir şelale tasarlar. Bu tıpkı göz göz odalara sıkışan insanın küçük çabasına benzer. Üçüncü parça iskambil kartlarından yapılan bir kulenin sabitlenişini gösterir; iskambil

kulesi Adem'in ve Newton'un elmalarına değil bir portakala yaslanır. Düşmenin tek sebebi günah da değildir, yer çekimi de. Kartların renkli yüzeylerine yapıştırılan mermer desenli yapıştırmalar yine yapay bir sertliği müjdeler. Bu üç yerleştirme bir araya geldiğinde harmonik bir döngü oluşturur, orada düşenler, yükselenler ve devir daim edenler vardır.

Ortada duran büyük yemek masası aslında hep orada duruyormuşcasına mekana aittir ve ziyaretçileri masaya davet eder. Ozan Atalan'ın "Kabul" isimli yerleştirmesi, Knut Hamsun'un Açlık romanından yola çıkar. 1890'da yayımlanan kült eseri "Açlık"ta romanın baş kahramanı Andrea'nın fiziksel açlıkla verdiği mücadele bizlere insanın neye dönüştüğünü anlatır, kendinden uzaklaşmanın doğaya yakın oluşu mudur bizi bu kadar şaşırtan, yoksa tam da bu mudur insan? Ozan Atalan, alışıldık formuna yabancı bir yemek masası yaratırken çevremizde yabancılaştığımız her şeyi ne kadar içselleştirdiğimizi gösterirken, dekadansın hangisi olduğunu sorgular; kültürün belirlediği kalıplara uygun dört dörtlük bir yemek masası mı? Yoksa her türlü aksaklığa rağmen üzerinde uzlaştığımız mükemmelleşmiş bir bozulma mı? Bir araya getirilemeyen, "yemek" ihtiyacını gidermeyi olanaksız kılan ama muntazamlığını bozmadan bir araya gelen çatal, tabak, bardak, mum gibi gereçlerden oluşan yerleştirmede bir de yine otel standartlarında katlanmış zımpara kağıdından peçeteler bulunur. Hayvansal içgüdüler ve bugünün insanındaki yeri Knut Hamsun'u anarak düşünüldüğünde başka bir boyuta ulaşır. Hamsun, tıpkı Andrea gibi açlıkla mücadele etmek

zorunda kalmış, aç kalmanın ne demek olduğunu bilen, romanlarıyla başarı kazandıktan sonra Avrupa'da nasyonel sosyalizmin yükselişine duyduğu sempatiyle bilinir, aldığı Nobel ödölünü 1943 yılında Almanya'nın propaganda bakanı Joseph Goebbels'e hediye eder. Norveçliler onu affedemez, Oslolular birer birer ellerindeki Hamsun kitaplarını yazarın evinin önüne bırakır, kitaplar yığılır. Balo salonunun sol köşesinde yer alan Koral Sagular'ın "İsimsiz" heykeli de Hamsun'un Açlık'ından bahseder; burada 360 derece dönebilen çift taraflı mini ayna, Hamsun'un yarattığı karakterin açlık nöbetleri esnasındaki yaşadığı algı değişimine işaret eder. Çünkü doğru ve yanlış olarak algıladığı kavramların tutunabileceği sabit bir zemin yoktur, zemin sürekli değişim halindedir. Fiziksel gereksinimleri ve obsesyon haline getirdiği gururunun oluşturduğu çemberde, kendi seğıimleri arasında gelgitler yaşar. Karakterin temsili olarak gördüğümüz yılan, bu zıt yüzeyler arasında bir çıkış yolu bulabilme gayesiyle yaptığı hareketler içinde yönünü bulamaz ve sonunda kendini yemeye başlar. Burada izleyici karşısında duran aynayı tasnif edilmiş bir yılanla deneyimler aynanın içinden geğıp giden yılan sonunda kendi kuyruğuna saldırır. İzleyici kendi görüntüsünü, kendini yemeye başlayan bir yılanın izin verdiğince yakalar. Aynanın piriņ kaplı altın yaldızlı çerçevesi odaklandığımız döneme ait gibidir, dekadans ahşap değil altın varaklıdır. Dekadans bize ne yapar, muhakkak ki aynalar ve yılanların bu konuda söyleyecek sözleri vardır.



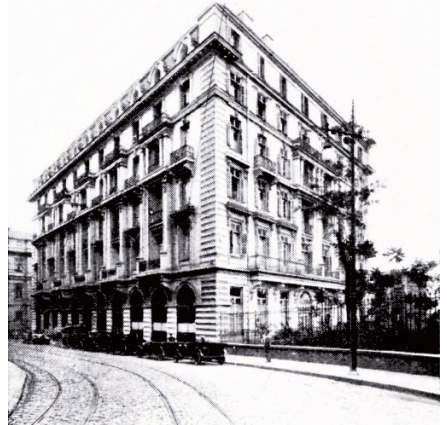
Burak Ayazoğlu'nun geometrik heykeli, 1902'de Pera Palas'ta kalan Pierre Loti'nin Mutsuz Kadınlar (Les Désenchantées) adlı romanıyla ilintilidir. Pierre Loti, bilindiği üzere oryantalist Fransa'nın önemli figürlerindendir, sık sık Constantinople'a gelir, burada Batılı ailelerin göz bebeğidir, bu coğrafyada geçen romanlar yayımlar. Aslında bakılırsa Pierre Loti şehrin bu yeni yüzünden hiç hoşlanmaz, gittikçe modernleşen Pera'da konaklasa da günlerini Eyüp'te surlara, sisli camii minarelerine bakarak geçirir, ısıltılı Beyoğlu'nu yapay ve sevimsiz bulur. Loti, özellikle büyük yankı uyandıran Aziyade romanından sonra, Constantinople'da geçirdiği günlerde sayısız mektup alır. Bu mektuplardan bir tanesi sonradan Mutsuz Kadınlar romanının ortaya çıkışına sebep olacaktır. Dönemin saygın ve Batılı, Osmanlı'nın dış işlerinden sorumlu Nuri Bey'in Batı geleneğine göre yetişmiş, özel hocalardan Batı dilleri, edebiyat, müzik dersleri alan, Fransızca'yı yetkinlikle kullanan ama İslam eğitiminden eksik

bırakılmayan iki kızı Zennur ve Nuriye, romantik dönem batı romanları ve hayalleri ile büyür ama Osmanlı ve İslam'ın geleneklerinden, dolayısıyla evlerinden çıkamaz, çıksalar bile peçe takmak zorunda kalır, hayal ettikleri dünyayı sokaklarda yakalayamazlar. Dönem feministlerinden, erkek mahlasıyla yazan gazeteci Marc Helys'le birlikte kurdukları bir planla Loti'ye mektuplar yazmaya, gizemli dilleriyle yazarı kendilerine yaklaştırmaya başlarlar. 1904-1905 arasında sık sık ve gizli gizli Loti'yle buluşur, Osmanlı kadınının yaşadıklarını kitaplaştırmayı, çektikleri acıları dünyaya duyurmasını amaçlarlar. Kardeşlerden biri zorla evlendirildikten sonra sahte pasaportlarla 1906 yılı ocak ayında Sirkeci Garı'ndan Şark Ekspresine binip kaçarlar, Belgrad'a kadar sorunsuz yollarına devam etselerde Sırp topraklarında babalarının telgrafı üzerine durdurulurlar. Fakat o dönem Sırp ve Osmanlı ilişkileri bozulmuştur ve Sırlar özerkliklerini bu iki kadının

yolculuklarına izin vererek kanıtlarlar. Bu kaçış İstanbul'da bir devlet meselesine dönüşür, iki kadın önce Venedik'e sonra da Fransa'ya geçerler. Artık peçelerini çıkarabilirler. Bu kaçış Avrupa'da büyük yankı uyandırır, La Figaro gibi ulusal gazetelerde yine dönemin bakış açısına uygun bir şekilde "Haremden Kaçanlar" başlığıyla yayımlanır. Zennur BBC'de bir radyo programına çıkar, Rodin'in modellerinden biri olur. Nuriye Avrupa'ya ayak uyduramaz, mutsuzdur, bir süre sonra çıkardığı örtüsünü tekrar takıp ülkesine geri döner. Bu hikaye Pierre Loti tarafından 1906 yılında kaleme alınır, buradaki hikaye gerçeğinden oldukça farklıdır. Bu cesur iki kadın, romanda ülkelerinden kaçamayan acı içinde genç yaşlarında trajik bir şekilde ölen, Loti'yle özdeşleştirebileceğimiz romanın anlatıcısı Andre'ye aşık Zeyneb ve Melek'e dönüşmüşlerdir. Yazar Türk topraklarında ne kadar sevilirse sevilsin, bu kitap Türkiye'de 1950'lere kadar basılamaz. Alain Quella-Villéger yıllar sonra bu iki kadının gerçek hikayesini "Haremden Kaçanlar: İstanbul'da Bir Devlet Meselesi ve Feminizm (1906)" adıyla yayımlar. Burak Ayazoğlu Form-IV adlı heykelinde mukavvadan asimetrik bir yapı kurar, yaklaşıp içini gördüğümüzde ise daha tekinsiz bir ortamın içine düşeriz, dışarıda birbirine denk düşmeyen çizgiler, içeride de düşmez. Bir şeyler hep eşitsizdir. Resmi tarihte Osmanlı'da kadınların hak mücadelesi vermediği, cumhuriyetle birlikte kadınlar "talep etmeden" onlara haklar verildiğini söyler. Ayazoğlu'nun işi istenmeden verilen haklar, verildiğinde tamamlanmayan özgürlükler, eşitlenmeyen denklemler, yarım kalmış tarihten bahseder. Bugün

nelerin değiştiğini sormak zorundayızdır.

Aynı hikaye ve romanla yola çıkan Hakan Kırdar'ın "Dekadans/Bir Kadın Özgürlüğü Sorunu" adlı yerleştirmesi Dekadans'ı özellikle vurgular. Fiskos bir sehpanın üç ayağından biri kırılmıştır, bu bize yargının üç sacayağı, karar iddia savunma, hakim savcı avukat üçlüsünü hatırlatır. Az önce sehpanın üzerinde dururken şimdi yere savrulmuş olan modernist objeler modernitenin ölümünden bir görüntüdür. Objelerin sürüklendiği düzlemde bulgurlardan örülü bir halı ve halının ortasında bir şiir belirir. Şiir bahsi geçen kadınların sesine playback yaparken Atatürk'e ve Cumhuriyet'e duyduğu derin ve sarsılmaz muhabbetini bildiren Pierre Loti'ye Atatürk tarafından gönderilen armağan halıyı da anımsatır. Oysaki Loti birkaç yıl önce ülkenin modernleşmesinden hayli memnuniyetsizdir. Nazım Hikmet Ran şöyle yazar: "Hatta sen/ sen Pier Lobi!/ Sarı muşamba derilerimizden/ birbirimize/ geçen/ tífüsün biti/ senden daha yakındır bize/ Fransız zabiti!/ Bilmeyenler bilsin:/ sen bir şarlatandan



başka bir şey değilsin!/ Şarlatan!/ Çürük Fransız kumaşlarını/ yüzde beş yüz ihtikarla şarka satan: Piyer Loti!/ Ne domuz bir burjuvaymışsın meğer!/ Maddeden ayrı ruha inansaydım eğer, Şarkın kurtulduğu gün/ senin ruhunu/ köprü başında çarmıha gerer/ karşısında cigara içerdim!”

Öner Taylan Öztürk’ün video yerleştirmesi Pera Palas’ta konaklamış olan “kült” yönetmen Hitchcock’un sinemasından görüntüleri, toplumdaki ani modernleşmeyi vurgulayacak şekilde istanbul’un bir zamanlarına ait videolarla harmanlar ve bu görüntüleri içi süt dolu büyük kavanozlardan oluşan yerleşmesinin üzerine yansıtır. Dönüşümlerin sancısını konu edinirken asıl soru önceki kuşaklardan bugüne nasıl geldiğini, iktidarın söz sahibi olduğu dönüşümlerin toplumsal yansımaları sorgulanır. Kavanozlardaki süt organiğin bozulmaya ne denli yatkın olduğunu vurgular, sergi bitene kadar süt ekşiyecek ve bozulacaktır. Ayçesu Duran’ın Manzaralı Oda yerleştirmesinde akan sütün aksine burada kapana kısılmış, “güya” korunmaya alınmıştır, bu yaniyla “muhafaza” edilmeye çalışılan endüstriyel doğallığı temsil eder.

Balo salonunda hala dans edermiş gibi görünen portre Muhittin’in “İffet-i Endam” adlı eseridir. Mata Hari, Pera Palas’ın ilk ünlü ziyaretçilerinden biri olarak 1897 yılında şehre gelir. Hari’nin çocukluğunda olağanüstü dans yeteneği sebebiyle Tanrı Siva’nın hizmetine adanması kararlaştırılır. Bir Hollandalı’nın verdiği evlilik kararı sayesinde Avrupa’ya gider, ilk kızı zehirlenerek ölür, evliliği biter. 1903 sonlarında Paris’e taşınır

ve Hint danslarını yeniliğe aç Avrupa topluluğuna sergileyip büyük beğeni kazanır. Yıllar boyunca Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde bulunur. 1917’de görüştüğü Alman ateşeler sebebiyle zan altındadır, I. Dünya Savaşı’nda Fransızlara karşı Alman casusluğu yaptığı düşünülür, buna rağmen Paris’e döner ve 15 Ekim 1917’de kurşuna dizilir. İnfaz sırasında gözlerinin bağlanmasını istemez, sorduğu soru tüm savaş kurbanlarının sorusudur: “Beni öldürmekle ne kazanacaklar, savaşı mı kazanacaklar?”

Beril Gülcan’ın fotoğraf serisindeki dört fotoğraf (“We’re Drowning”, “Together”, “I try”, “Lost”) Agatha Christie’nin kayıp 11 gününü konu alır. Bilindiği üzere 1926 ve 1932 yılları arasında birçok defa Pera Palas’ta kalır ve “Şark Ekspresinde Cinayet” romanını burada yazdığı söylenir. Christie’nin arabası 1926 yılında göl kenarında ağaçlara çarpılmış ve bavulları dağılmış vaziyette bulunur; 11 gün sonra ortaya çıktığında yazarın bu kayıp günleri hakkında hiçbir şey söylemez, halen de bu dönemde nerede olduğu ve ne yaptığı bilinmez. 70’lerin sonunda bir spekülasyon yayılır, Warner Brothers bu kayıp 11 günü senaryolaştırmak ister ve bir medyuma danışır. Medyum “Agatha’nın sırta kadem basışına ışık tutacak anahtar Pera Palas Otel’inde, 411 numaralı odadadır.” der ve Amerika ile Pera Palas arasında konuyla ilgili diyaloglar başlar. Gülcan’ın fotoğrafları bu kayıp günleri, belirsizliği, yok oluşu hikayeleştirir. Fotoğraflar her ne kadar Christie’nin kayboluşunun yansımaları olsa da bizlerin kayboluşu üzerine

denemeler olarak görülebilir.

Aynalı odadaki diğer bir seri Sena'nın 9 adet kağıt üzerine derin baskıdan oluşan "Dekadans Serisi"dir; bu seri birkaç ay önce ölen oyuncu Zsa Zsa Gabor'u konu eder. Gabor da İstanbul'a geldiğinde bu otelde kalır, Macaristan'da doğup Hollywood'a yükselir, tam olarak 9 evlilik yapar, eşlerinin arasında Conrad Hilton da vardır, George Sanders ve Felipe de Alba da. Henüz reşit değilken Atatürk'le birlikte olduğu, onun maçoluğunu yıllar boyu tüm kocalarında aradığını söyler yıllar sonra verdiği röportajda. Zsa Zsa Gabor, doğduğu dönemden ölümüne kadar başarılı bir arrivist portresi çizer, son kocası 36 yaşındayken Anhalt Prensesi Marie-Auguste kendisini nüfusuna geçirsin diye prensese yüklü bir ödeme yapar, ve ismine Prens ünvanını ekler, dolayısıyla bir prenses olarak ölür Gabor. Derin baskı, Gabor'un hayatından semboller taşıırken "bir yerlere varmak" söz konusudur. Azim ve yükseliş, sürekli biraz daha yükselme isteğidir amaç; ve işte bu amaç, yaptıkları ve geçtiklerinin meyvesi olarak her gün farklı biçimlerde ortaya çıkar.

Pera Palas sadece isimlerle değil, öznesi ve nesnesi olduğu hikayelerle de mevcuttur. II. Dünya Savaşı'nda tarafsızlığını koruyan Türkiye, birçok uluslararası görüşmeye, istihbarat servislerine, casus ve diplomatlara ev sahipliği yapar. 1941 yılında Bulgaristan İngiliz büyükelçiliğindeki tüm çalışanları ülkeden kovar, 60 İngiliz Şark Ekspresi'yle İstanbul'a gelir ve Pera Palas'a yerleşirler ki, bir bomba patlar. Asansör düşer, kubbeli salonun camı yıkılır, giriş holüne

yığılır, ahşap kakmalar paramparça olur, zemin katından kilere kadar yarıklar oluşur, 3 kişi ölür 21 kişi yaralanır. Almanlar için çalışan Bulgarlar'ın, İngiliz Büyükelçi'nin bavullarından birine bir bomba yerleştirdikleri ortaya çıkar. Bu olayı bildiren 10 gazete halkın huzurunu kaçırdıkları gerekçesiyle kapatılır. Tüm bu olanlar 2016 yılında başka içeriklerle benzer olayların neredeyse öncülüdür, büyükelçi suikastleri, patlayan bombalar, kapatılan gazeteler adeta kriz dönemi motifleridir. Bombanın patlaması otel açısından büyük bir ekonomik darlığı da beraberinde getirir, bu her şeyden önce otelin o dönemdeki sahibi Misbah Muhayyeş için önemlidir. Yurt dışında yaşayan mülk sahiplerinin Türk vatandaşlığından çıkarıldığı dönemde Pera Palas, önce Emlak Bankası'na, sonra aslen Beyrutlu olan ama Türk milli kuvvetlerine verdiği destekle kendisine Türk vatandaşlığı verilen 1928'de Misbah Muhayyeş'e devredilmiştir. Patlamadan önce oteli yeniden inşaa etmeyi planlasa da bombayla yıkılan Pera Palas'ın görüntüsü, savaşın ne kadar yakın olduğunu gösterir ve travmatiktir. Sosyal hayat Pera'dan Taksim çevresinde kaymıştır, insanlar artık emperyal süslerle değil; temiz çizgili binalar, modern mobilyalar ister. Muhayyeş 1954'te bir gün odasına çekilir, bir viski söyler ve ertesi gün ölü bulunur. Hayatını yalnız geçiren Muhayyeş'in birkaç gün önce arkadaşlarına "Kedim öldü, artık yaşayamam." dediği söylenir.

Ünal Bostancı "Teessür" adlı yerleştirmesinde altın rengine boyanan PVC kedi iskeletini bir ses enstalasyonu ile birleştirir ve sanki Muhayyeş'e övgüsünü sunar.

Otelin sahibi hayatındaki belki de en önemli iki varlığın çöküşünü de bir arada izler, işleri kötüdür ve kedisi “Bon” ölür. “Bon” Fransızca’da iyi, güzel anlamına gelen bir sıfattır ve onun ölümü “güzelliğin” ölümüdür. Tüm kanıtlar intiharı işaret ederken Türk basını haberi “Kedisinin ölümü üzerine büyük bir teessüre kapılan milyoner, sabaha kadar içti ve yere düşerek başından yaralandı, Morg raporunda ölüm sebebi kalp sektesi olarak gösterildi.” sürmanşetiyle duyurur. Zaten önemli olan “Bon”un ölüşüdür.

Onur Karaoğlu, “Hemingway Fantezi Odası” adlı performansında 1922’de İstanbul’a bir nevi savaş muhabiri olarak gelen, sonraki dönemde yazmaya başladığında savaş sonrası kendi

kuşağını, Amerikan dekadansının en yoğun olduğu dönemi “Lost Generation” olarak tanımlayan Hemingway’i ele alır. Hemingway’in yaşayıp gördüklerini eserlerinde kullanmasına, hayatın kendisini bir araca dönüştürmesine ve kurmacaya karıştırmasına yönelik Karaoğlu, Hemingway’in İstanbul ziyareti sırasında kaldığı Pera Palas’ın 420 numaralı odasında bir performans kurgular. Ziyaretçiler, içeri girdiklerinde verilen bilekliklerle yukarı çıkar ve oda boyunca dolanan 50 metrelik bir ipi bilekliklerinden geçirmeleri beklenir. Ziyaretçiler arkalarında onları takip eden bir güruhla odanın içinde hareket eder ve içerideki dokuz performansçıyla iletişime geçer ve ancak tüm odayı tamamladıklarında çıkabilirler.



Pera Palas'ın dördüncü katında başka bir önemli oda daha vardır, Agatha Christie'nin gizemli odası. 1900'lerde dolanan Balo salonundan ayrılıp, çıktığımız dördüncü kattaki 411 numaralı odadaki DAS Art Project.'in "Susurluk" adlı yerleştirmesi, bizleri bir anda 1996 yılının Kasım ayına götürür. Sacayağının farklı bir şekilde tezahür ettiği Susurluk Kazası'ndan arda kalan, "sürekli aydınlık için bir dakika karanlık" bu odada tekrarlanır. Polisiye romanın en önemli isimlerinden Agatha Christie'nin kaldığı oda kısa süreli aralıklarla aydınlanır ve kararır. Bu, sonrasında başka toplumsal hareketlerde de başvuru, doksanlarda Türk halkının sağlanamayan adalet karşısında seslerini çıkarmaya çalıştıkları pasifist bir eylemdir. "Devlet-mafya-siyaset" üçlüsü belki zaten hep bir aradadır ve hep olacaktır, ama "neden?" sorusu hiçbir zaman yanıt alamaz. Şu an ne durumdayız, bugünkü düşünleşme hangi kaynaklardan beslendi, Christie bu coğrafyadaki fail-i meçhulleri, unutulmuş davaları, haklı soruları aydınlatabilir miydi bilinmez, fakat bu sırrın anahtarının bu odada olmadığı aşikârdır.

Şimdi tekrar, döner kapıdan geçebilir ve değişen İstanbul'a karışıp yolumuza devam edebiliriz.





Pera Palas ve “Dekadans” Sergisi Üzerine

Emre ZEYTİNOĞLU

Bir kentin tarihi, tutulmuş birtakım kayıtların bize öğrettiklerinden ibarettir elbette. Bu kayıtlar, ilk bakışta kuruluş ve gelişim serüvenlerinin, nüfus ve göç hareketlerinin, savaşların ve el değiştirmelerin, doğal felaketlerin ve yeniden yapılanmaların vb. bir toplamıymış gibi görülür: “O yer”de ayrı ayrı kimlerin muktedir olduğu ve böylece kentin hangi yaşamlara tanıklık ettiği üzerine kronolojik bilgilerdir bunlar. Oysa bir de o değişen yaşamların birbirlerine sızması söz konusudur; öyle ki: Bir yaşam biçimi, belirli bir dönemde kapanıp diğer bir dönemde bambaşka bir akış ile karşımıza çıkmaz. Bu yaşam biçimleri birbirlerini yok etmek adına bir mücadeleye giriştikçe, diğerinden hep “bir şeyler” kaparlar. Bir önceki yaşam biçimine kaba güçle bir saldırı, yalnızca güçlüünün zaferiyle bitmez; “eski” ile “yeni” arasında, denetlenemez bir etkileşim ile biter: Bir “entropi”den (yani, bilimde telaffuz edilen “denetlenemez bir enerji”den) söz edebiliriz bu noktada... Ve bu durumda, bir kentin tarihini yansıtan kayıtların yanına, oranın kültürel dinamiğini de eklemek zorunda kalırız. Ya da ikisini de aynı anda değerlendirmek zorundayızdır.

Böylece, kültürel dinamiklere bakarak, bir kentin hangi “eski”yi geride bıraktığı ve hangi “yeni” yaşam biçimini tercih ettiği hakkında bir saptama yapmak da çok karmaşık bir problemi karşımıza getirir. Eğer bir kent, radikal bir girişim sonucunda ve belirli siyasi kararlarla bir değişime, bir yıkıma tabi tutulmamışsa, oradan “eski”yi silip atmak olanaksızdır;

hatta o radikal değişim ve yıkım girişimlerine rağmen bu silip atma çabası, çok zaman başarılabilir. Çünkü “o yer”de “eski”ye ait izler, ayağımızı bastığımız, yürüyüp geçtiğimiz “şimdiki zaman” katmanında, kesinlikle kalacaktır. Bunlar bazen belirsiz, soluk izlerdir; yıllar öncesinden gelen şarkılar, şiirler, resimler, fotoğraflar, filmler, öyküler, romanlar gibi... Kimi zaman da bir parkın ya da bir arsanın bir köşesinden görünür, birkaç temel taşı gibi... Ama bazen de bu izler, son derece güçlü biçimde gündelik yaşamımızda yer alırlar; evler, dini ya da sivil ya da kamusal yapılar, köprüler, kuleler gibi... Bu yüzden, bir kentin mevcut mimari dokusu, o soluk izlerin yarattığı tasavvurların yanında, “şimdiki zaman”a her zaman somut bir “geçmiş” ekler ve bu iki zaman arasındaki sızmanın en önemli kanıtını oluşturur. Doğan Kuban’ın bir örneği ile söyleyecek olursak, birbirlerin den birkaç dakikalık yürümemesafesinde bulunan modern bir otel ile Ayasofya arasında 1480 yıllık bir süre vardır ki Sultanahmet semtinde gezinen bir kişi, kentin fiziksel yapısı içinde kültürel bir “sürekliliği” algılamadan, zamanlar-arası bir yolculuğa çıkmadan geçemez.

Kentin fiziksel yapısı, “eski” ile “şimdiki zaman” verilerine dair sızmaların bir kanıtı ise, o halde kentte bizzat gördüğümüz her somut “şey”in varlığı da siyasi ve kültürel tarihin bugün ile ilişkisini önümüze serer. Şimdi sanatçılar, İstanbul’un en ünlü kültürel yapılarından biri olan Pera Palas üzerinden, aynı

mekânda bir sergi gerçekleştiriyorlar. Hemen şunu belirtelim: Kentin Tepebaşı semtinde, Alexander Vallaury'nin yaptığı ve 1892 yılında hizmete açılan bu otel de bize, bir yanda büyük bir otoparkın, diğer yanda da yeni otel ve işyeri yapılarının arasında, “şimdiki zaman” düzleminde 125 yıllık bir zaman geçişi sağlıyor. O nedenle, Pera Palas tarihi üzerine yapılacak her kültürel (ve tabii, siyasi) saptama, doğallıkla bugün ile yakın bir bağı işaret edecek. Ne var ki bu sergi, doğrudan Pera Palas'ı tanımlamak, tanıtmak ya da onun üzerine yorumlar yapmak amacını taşıyor; serginin adı: “Dekadans”... Kısacası, Pera Palas özelinde “dekadans” kavramını ele alan bir sergi bu...

“Dekadans” kavramı üzerinde duralım: Fransızca bir sözcük bu: “Décadence”... “Düşüş”, “gerileme” ve “yıkılış” anlamında... Tam anlamıyla olumsuz bir kavram... Kökü, Latince “cadere” (“düşmek”) fiilinden geliyor... Kaynaklara bakıldığında, ilk kez Roma İmparatorluk döneminin son zamanlarında, kültürel ve edebi kalitenin bozulması üzerine elaffuz edilmeye başlanıyor; sonraki tarihlerde de bu kavram, pek çok durum için kullanılıyor. Sözgelimi 19. yüzyıl Fransız edebiyatında, bu kez de burjuva kabalığına ve klasik düzene bir tepki olarak Paul Verlaine'in öne çıkardığı “décadent” eğilimine rastlıyoruz; bu sözcük de aynı köke ait “düşen”, gerileyen” anlamına geliyor: Edebiyatı daha kapalı metaforlar ve giderek artan süslemeler... Aslında “dekadan”ın olumlu bir hale dönüşmesi gibi yorumlanabilir. Verlaine'vari kullanım biçimi: Düşlere, aşırı duyumsamaya, incelikli bir güzelliğe tutkuyla sarılmak;

marazi bir kötümserliğe varıncaya kadar... Charles Baudelaire'in sembolizmine uzanan bir tavır bu... Bununla birlikte, “dekadan” sözcüğü üzerinden bir tartışmayı Türk edebiyatında da görüyoruz: Ahmed Midhat Efendi, Servet-i Fünun'culara karşı “Sabah” gazetesinde bir yazı yayımlamış (1897) ve onları, ağır, anlaşılmaz ve süslü bir dil kullanmaları yüzünden eleştirmişti. Ahmed Midhat Efendi'ye göre bu şairlerin ne dillerinden ne de düşüncelerinden bir şey anlaşılabilirdi; onların yaptıkları, Fransız dekadanslarının yaptıklarından, yani kendilerini anlaşılmaz kılmaktan başka bir şey değildi; o nedenle Servet-i Fünun'culara “dekadanlar” tabirini yakıştırdı.

Ne var ki Cenap Şahabettin'in, Ahmed Midhat Efendi'ye yanıt olarak aynı yıl “Servet-i Fünun” dergisinde yayımladığı “Dekadizm Nedir?” yazısı, “dekadans”ın nasıl olumlu bir kavram olarak “dekadan”a dönüştüğünü ve bu niteliği ile edebiyat dünyasına girdiğini söylüyordu. Cenap Şahabettin, özetle “Fransız edebiyatında ‘geriye gitmek’ anlamının, eski büyük eserlere yeniden bakmak, onların dil özelliklerini ve niteliklerini geliştirerek, yeni bir edebiyat yaratmak” olduğuna işaret ediyordu. İşte bu yazı, Fransız “dekadan” tavrının bir açıklaması olduğu kadar, Servet-i Fünun'cuların da niçin divan edebiyatında olduğu gibi, Farsça, Arapça sözcüklere, türetmelere, yabancı tamlamalara başvurduğunu ve bu yolla nasıl “yeni” bir edebiyata yönelebileceklerini açıklamaktaydı. Servet-i Fünun'cuların “dekadan” tavrılarının gerçekten “yeni” bir edebiyat yaratıp yaratmadığı konusundaki

tartışmalar, iyimser bir düşünceyle sonuçlanmadı. Onların edebiyatının gereksiz yapmacıklarla doldurulduğunu ileri sürenlerin sayısı hayli fazladır. Fakat yine de Cenap Şahabettin'in bu yazısının alt-metninde, bizim ufkumuzu açan ya dadüşüncelerimizi netleştiren bir şey var: "Dekadans"ın, "dekadan" sözcüğü ile birlikte kullanılarak, olumsuz biçimde "gerileme" olduğu kadar, o "gerileme"nin "yenilik arama" ya da "eskiyi yeniden düşünme" anlamına da geldiği... Başka bir ifadeyle: "Dekadans"ın sözcük anlamının esnetilmesi demek oluyor bu... Bu yazının başında da belirttiğimiz gibi, "eski" ile "yeni" arasında bir sızmanın, denetlenemez bir enerjinin olduğu...

Tam bu noktada, Pera Palas'taki "Dekadans" sergisine tekrar dönelim. Burada sanatçılar, Pera Palas tarihi üzerinden birtakım okumalarla yapıtlar gerçekleştirirken, önce ağırlıklı olarak, bu otele gelip bir süre kalan ya da bir biçimde orayla ilişkili bazı göndermelerde bulunan Batılılardan konu açıyorlar. Pierre Loti, Zsa Zsa Gabor, Alfred Hitchcock, Agatha

Christie, Ernest Hemingway, Mata Hari gibi ünlü kişiler bunlar... Sonra da yine Batılıların bakış açısıyla, Doğu'ya yakıştırılmış öykülere uzanıyorlar... Ve giderek bu sergi, bir "oryantalizm" sorgulamasına dönüşüyor. Söz konusu sorgulama, bize ilk aşamada serginin ana karakterini veriyor. Belki de "dekadans"ı, yani "düşüş"ü ve "yıkılış"ı ima eden bir sorgulama burada doğuyor. Ardından da "oryantalizm"ın uzantısında temellenen siyasi, ekonomik ve kültürel bir sistem gündeme getiriliyor ki böylece "dekadans"ın "gerileme" ile ilişkisi bugüne taşınıyor.

Tam olarak, eski dinamiklerin bugüne taşınması ya da "eski"nin "yeni"ye sızma halinin ortaya konulması...

Fakat yine de karmaşık bir durum ve buna bağlı olarak da bir soru var; her şey Pera Palas'ın yapılışı ve hizmete açılışıyla mı başlıyor? Bu otelin önemli simgesel özellikleri belleklere yerleşmişse de bunun yanıtı, kesin bir "evet" değil kuşkusuz. Her ne kadar, o dönemde kendisini Tophane ve Galata'nın kargaşası, avamlığı ve yasadışı pratiğinden tecrit ederek, İstanbul'un en "elit" semti olan Pera'ya yapılan bu otel, "en konforlu otel" olarak tarihteki yerini alıyor, hatta Osmanlı saraylarının dışında ilk kez elektrikten yararlanan ayrıcalıklı bir yapı olmayı hak ediyorsa da İstanbul'un kültürel açıdan "dekadans"ını tek başına üstlenmiyor. İstanbul üzerine Batılının oluşturduğu "oryantalist" bir bakış açısı, elbette bu otelde filizlenmedi. Bu kente, yine aynı bakış açılarına sahip olan Batılı gezginler geliyor, İstanbul'u yalnızca kendi görmek istedikleri gibi görüyor, onun hakkında uzaktan oluşturdukları tasavvurlar ile kendi öykülerini "yazıp" gidiyorlardı. Bir başka söyleyişle, Tophane ve Galata'nın avamlığı ve tehlikelerle dolu yaşamı, Pera'nın güvenli ortamından daha "şiiisel" görünüyordu. Şurası doğru: Pera Palas da zaten bu amaçla yapılmıştı; Paris-İstanbul seferini yapan ünlü "Orient Express"ın yolcularını ağırlamak için... Ve onların, "İstanbul düşleri"ni daha rahat kurabilmeleri için.

Oysa Pera'nın tek konforlu oteli de Pera Palas değildi. Örneğin, Brendan ve John Freely'nin yazdıkları "Galata, Pera, Beyoğlu Bir Biyografi" kitabını

okuduğumuzda, Batılılara hizmet verecek kalitedeki otel ve pansiyonların, henüz 19. yüzyılın başında açılmış olduğunu öğreneceğiz.

Bunların tümü de Pera'daydı ve daha çok "Grand Rue"ye, yani şimdiki İstiklal Caddesi'ne dizilmişlerdi. O sırada en göze çarpan otellerden biri, şimdi Demirören Alışveriş Merkezi haline gelen, Osmanlı Bankası Umum Müdürü Mösyö Emile Devaux'ya ait bir konaktan dönüştürülmüş "Grand Hotel de Luxembourg" idi. "Orient Express"ın yolcularına ev sahipliği yapan mekân, Pera Palas öncesinde burasıydı. Üstelik bu otelin de Pera Palas'takilere benzer ünlü müşterileri olmuştu, Pyotr İlyiç Çaykovski gibi... Aynı cadde üzerinde, şimdiki Tokatlıyan İş Hanı'nın yerinde ise 1895 yılında, Pera Palas ile aynı tarihte açılmış "Hotel Splendide" vardı; Mıgırdıç Tokatlıyan'a ait bu otelin adı, kısa bir süre sonra "Hotel M. Tokatlıyan" olarak değişmişti ki onun da müşterileri, yine son derece ünlü kişilerdi: Lev Troçki gibi... Pera Palas'ın müşterilerinden Agatha Christie'nin de başka bir İstanbul gezisinde, bu otelde kaldığı yazılıyor. Çok daha önceki yıllarda (1841) H. C. Andersen ise İstanbul'a geldiğinde, Pera'da "Hotel de la France" adlı bir otel de kaldığından ve oranın konforundan söz ediyordu: "Sonunda Bay Blondel'in işlettiği Hôtel de la France'a gelebilmiştik; kapıdan girer girmez Avrupalı bir dekorasyon ve konfor karşıladı bizi. Fransız ve İtalyan görevliler merdivenlerden inip çıkıyorlardı, odalar ferah ve güzeldi, 'Table d'hôte', Avrupa'daki büyük kentlerin lüks otellerindeki kadar mükellef

yemekler sunuyordu" ("İstanbul'da İki İskandinav Seyyah" / K. Hamsun-H. C. Andersen").

Pera semtinin otelleri, yalnızca konforlu olmakla anılmamalı. O dönem, bir yandan da tüm bu lüks otellerin, büyük şirketler tarafından paylaşılmaya başlandığı zamanlardır. Bir anlamda, Batılıların seyahatleri, para akışıyla ve yeni sermaye gruplarının ortaya çıkışıyla da eşzamanlı bir hareketi öne çıkartıyor. Knut Hamsun, 1899 yılındaki İstanbul gezi notlarında aynen şöyle yazmıştı: "Şapkalarında sırma harflerle otellerin ismi yazılı adamlardan birini seçerek kendimizi eline teslim ediyoruz. Bir başka adam seçmiş olsaydık bile, bütün otellerin mülkiyeti aynı kartele ait olduğundan, yine aynı kartelin başka bir otelinde bulacaktık kendimizi" ("İstanbul'da İki İskandinav Seyyah" / K. Hamsun-H. C. Andersen).

Bu yazıda anlatılanları, belki sergi adına şöyle toparlamalı: Pera Palas, döneminin tek örneği değildir elbette; ama o yapı bugün kendi varlığını hâlâ sürdürmekte olduğundan, zamanlar arası bir sızmanın, yaşamlar-arası ilişkilerin en başta gelen örneklerindendir. Daha önce de belirttiğimiz gibi Pera Palas, 122 yıllık bir zaman diliminin, bugün bir bütün halinde algılanmasına olanak veren en güçlü görüntülerden biridir. Yürüyüp geçtiğimiz "şimdiki zaman" düzlemi, eğer bizi bir kentte uzun zaman yolculuklarına çıkartabiliyorsa ve o yolculukta da bugün içinde bulunduğumuz durumların birtakım ipuçlarını sezebiliyorsak, bu, karşımızda belirveren o yapı (ya da ona benzer bazı yapılar) sayesinde.

Pera Palas bize en fazla Şunu anlatıyor: “Oryantalist” bir dönemin, sermaye sistemi ile yoğurulup güncel ve daha ezici bir sisteme evrildiğini... Yani “dekadans”ın olumsuz yanını... Ama diğer yandan da tüm bunların algılanmasını sağlaması bakımından Pera Palas’ın ve onun üzerinden bir tarih okumasının önemi de yadsınmamalı. İŞte “Dekadans” sergisinin en çarpıcı yanı da bu iki karŐılıklı durumu, yine eşzamanlı bir biçimde ortaya koyması olmalıdır.

mistic:

Ertesi gün Örfi İdare Komutanlığı' -
nın bir tebliği vardı:

"İngiltere'nin Sofya Büyükelçisi İstanbul'da —M. Rendall Alman ordu-

Sefir ve ailesi istasyondan doğruca Pera Palas Oteli'ne gitmişti. Kapatılan

ALMANLAR
DÜNYA DİKTASYONERİ

1



Arastırma Asistanı: FİDAN TÜRKENT

● İngiliz Büyükelçisi'nin bavuluna Sofya'da konulan bomba, İstanbul'da patladı

Pera Palas'ta bomba patlıyor

Çok sayıda kişinin yaralandığı, 3 kişinin ölümlüyle sonuçlanan olayla ilgili haber yayınlayan 10 gazete kapatıldı

taleplerine boyun eğince Almanlar ülkeye girdiler. İngiliz sefiri doğruyu söylemişti: O İstanbul'a kralın urunuyla gelen Türk Alman birlikleri de guneye, yani Türk sınırına doğru ilerliyorlardı. Bir süre sonra sınırlarımıza vardılar ve oraya yerleştiler.

Pera Palas'taki patlama hakkında yapılan tahkikat meseleyi aydınlattı ve hükümet bir bildiri yayınlayarak bunu açıkladı. İngiliz sefini ve malyeti Sohya'dan ayırdırtken kafenin bevelian aradına iki beval karıştırmıştı. Bunların biri

senin eşyanıya Fera Fana a gelmiş
ve orada patlamış. İkinci bavul ise ka-
şinin başka bir kısmının kaldığı daha
küçük bir otele gitmişti. Ancak birinci
patlamadan sonra ihiyat tedbirleri alın-
dıktan o bavuldan gelen üç-üç sekte-
rinin farkına varılmıştı. Haberdar edi-

Bu duruma göre işin altında ya Bulgarlar, ya Almanlar vardı. Bulgaristan radyo yayınıyla, Almanya ise tebliğ çi-

● Robert Taylor genc kusağı etkileven bir stil varatıyor

PERA PALAS
HABAREVE NÖNMÜSTÜ

İngiltere'nin Sofya sefirinin bavgülleri arasına karıştırılan bir papas aşyanın içindeki bombanın patlaması, Pera Palas Oteli'nin kapısını ve girişini bu hale getirdi. Pera Palas'ın tarihini sürdü. Kapının yerini değiştirdi, otel bu olayın atından bir türlü belini doğrultamadı. Oteki fotoğrafla ise, şehit olan poliserin cenazesi arkadaşlarının elleri üstünde kaldırılıyor.

**"Biz hudutlarımızı tam bir azimle bekliyoruz
siz huzur-u kalple derslerinize çalışınız"**

Mehmetçik'ten

Zeki Rıza Sporel 1920 ve 30' ların en ünlü bir futbolcusu Milli Takım ile 1938'de Avrupa Futbol Şampiyonası'na katılan ilk Türk futbolcu olmuştur. Zeki Rıza Sporel 1920 ve 30' ların en ünlü bir futbolcusu Milli Takım ile 1938'de Avrupa Futbol Şampiyonası'na katılan ilk Türk futbolcu olmuştur.

● **Moda Deniz Klübü ile ünlü sporcu Zeki Rıza Sporel mahkemelik oluyor**

Kurucusu olduğu kulüpten çıkarıldı

...Atelûmum klüplerin idamelerine medar olan idarî prensip ve şartlardan" bahseden bir makale yazan Sporel'in ihracı konusunda İdare Hıvettî karar aldı.

MODA denir. Klüp, her zaman en çoklusu bol, en sıkışık çok ve gazeteler için geçen birer yıl olmuştur. 1941 başında da "Klüpün son zamanları" adıyla mahiyet" yüzünden durumu başında tartışıyor. Bu arada, klüpün kurucularından olan Zeki Rıza Sporek de büyük makale yazar ve "altımlıkın klüp-leri ilemelelerini medar olan idari prensip ve şartlarınd" bahsedir. Klüp idare ettiği buana fana buldu aralar ve Zeki Rıza'nın klüpün eteklenmesi kararını bunun üzerine nitei futbolba da idare heyleti aleyhine 1. Asilme Kalkışması nede dava açar.

İdare heyletinin kuruluşu arastırda da bu bir karışılmaştır. 70-80 üye bir protest, klüpünleri barındırır ve bunlar imranya vavaylar.

Ölüm felsefesi Cumhuriyet gazetesi 16 Mart 1941 tarihli sayısında şöyle yazı:

"Felsefikteki Zeki'nin karşılaştığı zihniyet usmanlık değil dephdir. Önem gibi bu meleketteki usman yılar serfili bir spor havası ilamane ve kapılar derisi ölmü gibi aforizmlere, binafieri cümle verildiği bu teşekkül torunları tenkilten görülmeye, manidiki bu söz güsterilmeyi capamakta harek olmaktadır. Kaldı ki her akıyevi edim yerinden dışı filanından cümle kükümek, bu devirde usm şolaksak edip, tabanmı dahi Bıat, kükümek. Mevki kükümek, ölmü olup ve ölmüş deşkilatınlar ekmek vericiler Zeki'nin hakikim teşkil edebek gönlünü ilimahi ve hadisleri kapatılabılır."

həpimiz düşmədəyiz
şu görüdügün el düşüyər
nəyə baxsan həp o düşüş
ama biri var ki bu düşənləri
elləndə tutuyor
yumuşak və sonsuz

Rainer Maria Rilke

hepimiz düşmedeyiz
şu gördüğün el düşüyor
nereye baksan hep o düşüş
ama biri var ki bu düşenleri
ellerinde tutuyor
yumuşak ve sonsuz

Rainer Maria Rilke

Müslüman Saati

Ahmet HAŞİM

İstanbul’u yenileştiren ve yerlisini şaşırtan istilâların en gizlisi ve en tesirlisi yabancı saatlerin hayatımıza girişi oldu. “Saat”ten kastımız, zamanı ölçen alet değil, fakat bizzat zamandır. Eskiden kendimize göre yaşayışımız, düşünüşümüz, giyinişimiz ve kendimize göre, dinden, ırktan ve ananeden hayat alan bir zevkimiz olduğu gibi, bu hayat üslubuna göre de “saat”lerimiz ve “gün”lerimiz vardı. Müslüman gününün başlangıcını şafağın parıltıları ve nihayetini akşamın ışıkları tayin eder. Madenden sağlam kapaklar altında saklı tutulan eski masum saatlerin yelkovanları yorgun böcek ayakları tarzında, güneşin sema üzerindeki hareketiyle az çok ilgili bir hesaba uyarak, minenin rakamları üzerinde yürürler ve sahiplerini, zamandan aşağı yukarı bir sıhhatle, haberdar ederlerdi. Zaman sonsuz bahçe ve saatler orada açan, kah sağa kah sola meyleden güneşten rengarenk çiçeklerdi. Yabancı saati kuşatmasından evvel bu iklimde, iki ucu gecelerin karanlığıyla simsiyah olan ve sırtı, çeşitli vakitlerin kırmızı, sarı ve lâcivert ateşleriyle yol yol boyalı, heybetli bir canavar halinde, bir gece yarısından diğer bir gece yarısına kadar uzanan yirmi dört saatlik “gün” tanınmazdı. Işıkla başlayıp ışıkla biten, on iki saatlik, kısa, hafif, yaşanması kolay bir günümüz vardı. Müslüman’ın mesut olduğu günler, işte bu günlerdi; şerefli günlerin olaylarını bu saatlerle ölçtüler.

Gerçi, astronomik hesaplara göre bu “saat” ilkel ve hatalı bir saatti, fakat bu saat hatıratın kutsal saatiydi. Güneş

saatinin adetlerimiz ve işlerimizde kabulü ve ezan saatinin geri safa düşüp camilere, türbelere ve muvakkithanelere bırakılmış battal bir “eski saat” haline gelişi, hayata bakış tarzımızın üzerinde korkunç bir tesire sahip olmamış değildir. Giden saatler babalarımızın öldüğü, annelerimizin evlendiği, bizim doğduğumuz, kervanların hareket ettiği ve orduların düşman şehirlerine girdiği saatlerdi. Bunlar, hayatı etrafımızda serbest bırakan geniş ilgisiz dostlardı. Gelen yabancılar ise hayatımızı sonu meçhul bir düstura göre yeniden tanzim ettiler ve ruhlarımız için onu tanınmaz bir hale getirdiler. Yeni “ölçü” bir deprem gibi, zaman manzaralarını etrafımızda darmadağın ederek, eski “gün”ün bütün setlerini harap etti ve geceyi gündüze katarak saadeti az, meşakkati çok, uzun, bulanık renkte bir yeni “gün” vücuda getirdi.

Bu Müslüman’ın eski mesut günü değil, sarhoşları, evsizleri, hırsızları ve katilleri çok ve yeraltında mümkün olduğu kadar fazla çalıştırılacak köleleri sayısız olan büyük medeniyetlerin acı ve nihayetsiz günüdür. Unutulan eski saatler içinde eksikliği en ziyade hasretle anımsanan saat akşamın on ikisidir. Artık “on iki” solgun yeşil sema altında, ilk yıldıza karşı müezzinin Müslümanlara hitap ettiği, sokakların lacivert bir sisle kaplandığı, ışıkların yandığı, sinilerin kurulduğu ve yarasaların mahzenlerden çıkıp uçtuğu o dokunaklı ve titrek saat değildir. Akşam telakkisinden koparak, kah öğlenin hararetinde ve kah gece

yarılarının karanlığında gizli bir zamanı bildiren bu saat, şimdi hayatımızda renksiz ve şaşkın bir noktadır. Yeni saat, Müslüman akşamının hüznü ve gösterişli dakikasını dağıttığı gibi, yirmi dört saatlik yabancı “gün”ün getirdiği geçim şekli de bizi fecr aleminden uzak bıraktı. Başka memleketlerde fecri yalnız kırdan şehre sebze ve meyve getirenlerin ahmak gözleriyle ıstırap çekenlerin şişkin kapaklar içinden bakan kırmızı ve perişan gözleri tanır. Bu zavallılar için fecrin parıltıları, yeniden boyuna geçirilecek olan hayat ipinin kanlı ilmeğini aydınlatan bir ışıktır. Halbuki fecir saati, Müslüman için rüyasız bir uykunun sonu ve yıkanma, ibadet, neşe ve ümidin başlangıcıdır. Müslüman yüzü, kuş sesleri ve çiçek kokuları gibi fecrin en güzel tecellilerindendir. Kubbe ve minareleri o alaca saatte görmemiş olan gözler, taşla en ilahi anlamı veren o akılları hayrette bırakan mimariyi anlamış değillerdir. Esmer camiler, fecrden itibaren semavi bir altın ve semavi bir çini ile kaplanır ve İslam ustalarının bitmemiş eserleri o saatte tamamlanır. Bütün mabetler içinde güneşten ilk ziya alan camidir. Bakır oklu minareler, güneşi en evvel görmek için havalarda yükselir.

Şimdi heyhat, eski “saat”le beraber akşam da, fecir de bitti. Birçoklarımız için fecir, artık gecedir ve birçoklarımızı güneş, yeni ve acayip bir uykunun ateşlerinden, eller kilitli, ağız çarpılmış, bacaklar bozuk çarşafırlara dolanmış, kıvrılırken buluyor. Artık geç uyanıyoruz. Çünkü hayatımıza sokulan yeni ve fena günün eşiğinde çömelmiş, kin, arzu, hırs ve haset sürülerinin bizi ateş saçan

gözlerle beklediğini biliyoruz. Artık fecri yalnız kümeslerimizdeki dargın ve mağrur horozlara bıraktık. Şimdi Müslüman evindeki saat, başka bir alemin vakitlerini gösterir gibi, bizim için gece olan saatleri gündüz ve gündüz olan saatleri gece renginde gösteriyor.

Çölde yolunu şaşırانlar gibi biz şimdi zaman içinde kaybolmuş kimseleriz.

*Dergâh, c.1, nr.3, 16 Mayıs 1337/1921
(Bu yazı Dergâh Edebiyat Sanat Kültür Dergisi'nin Cilt: I Sayı: 4 / Haziran 1990 tarihinde 19'uncu sayfada yayımlanmış olan metin gözden geçirilerek az da olsa yeniden sadeleştirilmiştir.)*





Ozan Atalan
"Kabul"
2017
Hazır yapım
Yerleştirme



Burak Ayazoğlu

"Form-IV"

2017

115x93x130cm

Karışık teknik, Mukavva, Epoksi,

Pleksi, Akrilik boya, Cam elyafı

Heykel



Ünal Bostancı

“Teessür”

2017

PVC kedi iskeleti, mermer

(30x60x27cm);

Audio (180' loop)

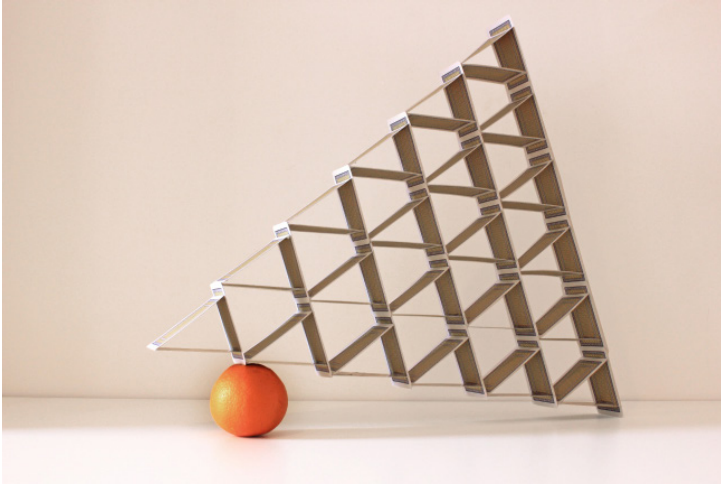
Yerleştirme



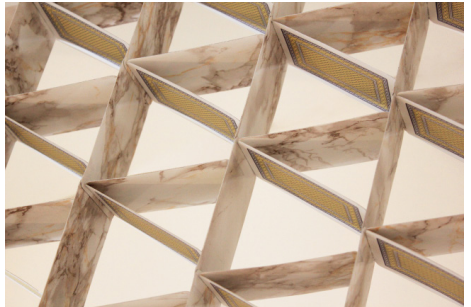
Ayesu Duran
“Manzaralı Oda 1”
2017
Yerleştirme



Ayçesu Duran
“Manzaralı Oda 2”
2017
Yerleştirme

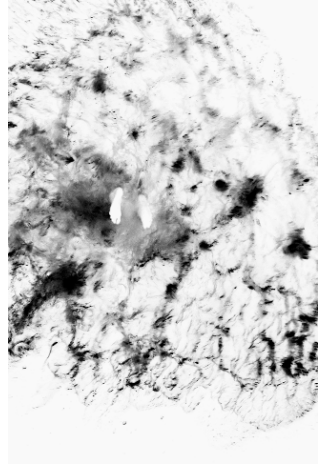


Ayçesu Duran
"Manzaralı Oda 3"
2017
Yerleştirme





Beril Gülcan
"I Try"
2017
54x110 cm
Fotoğraf



Beril Gülcan
"Lost"
2017
45x68 cm
Fotoğraf



Beril Gülcen
"Together"
2017
52x68 cm
Fotoğraf



Beril Gülcen
"We're Drowning"
2017
54x95 cm
Fotoğraf



“Hemingway Fantezi Odası”

Performansı Tasarlayan:

Onur Karaoğlu

Performansı Sunanlar:

Aren Fındık

Burak Çevik

Can Güvenç

Dila Yumurtacı

Hakan Kalgıdım

Hicran Demir

Melek Nur Dudu

Merve Uzunosman

Ahmet Yaşar



Hakan Kırdar

"Dekadans/Bir Kadın Özgürlüğü Sorunu"

2017

Değişken boyutlarda

Yerleştirme



Muhittincan

"İffet-i Endam"

2017

115x220 cm

Tuval üzerine karışık teknik



Öner Taylan Öztürk
“Çelişkinin Akışkanlığı”
2017
Cam kavanoz ve süt
Video Yerleştirmesi, 3’00



Koral Sagular

"İsimsiz"

2017

63x39 cm

Pirinç çerçeveli ayna, tahnit edilmiş albino yılan

Yerleştirme



Sena

"Dekadans Serisi" 9 Adet

2017

35 x 50 cm

Kağıt üzerine derin baskı



DAS Art Project.

"Susurluk"

2017

Yerleştirme













Teşekkürler

Pera Palace Hotel Jumeirah Yönetimi ve Personelleri,
Can Erol, Yasemin Vargı, Ayşe Umur, Emre Zeytinoğlu,
Pınar Timer, Tolga Egemen, Yağmur Yıldırım, Orhan Taner,
Bora Olgunsoy, Ufuk Şahin, Can Küçük,
Beril Ece Güler, Sena Ofset, Sena Balkaç



IDA ART PROJECT.