



**T.C.
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**TÜRK ROMANINDA MEKÂNIN DÖNÜŞTÜRÜCÜ ETKİSİ
(1940-1960)**

Doktora Tezi

Cansu ORAL

Danışman

Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL

Nevşehir

Ağustos, 2023



**T.C.
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**TÜRK ROMANINDA MEKÂNIN DÖNÜŞTÜRÜCÜ ETKİSİ
(1940-1960)**

Doktora Tezi

Cansu ORAL

Danışman

Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL

Nevşehir

Ağustos, 2023

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Cansu ORAL

TEZ YAZIM KILAVUZUNA UYGUNLUK

“Türk Romanında Mekânın Dönüştürücü Etkisi (1940-1960)” adlı doktora tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzu’na uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Cansu ORAL

Danışman

Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Başkanı

Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL

KABUL VE ONAY SAYFASI

Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL danışmanlığında Cansu ORAL tarafından hazırlanan “Türk Romanında Mekânın Dönüştürücü Etkisi (1940-1960)” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı’nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

..... / /

JÜRİ

İMZA

Danışman : Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL

.....

Danışman : Prof. Dr. Yakup ÇELİK

.....

Üye : Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT

.....

Üye : Doç. Dr. Tekin TUNCER

.....

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Jale GÜLGEN BÖRKLÜ

.....

ONAY:

Bu projenin kabulü Enstitü etim Kurulunun / / tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

..... / /

.....

Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Doktora sürecini ve tez yazmanın zorluğunu ancak onunla uğraşanlar bilir. Sıkıntılı ve meşakkatli bu yolculukta, yardımlarını ve desteklerini eksik etmeyen insanların varlıkları şüphesizdir. Bana da kaç yıllık çalışmam süresince başta ailem olmak üzere hocalarım, meslektaşlarım, samimi ve içten olan arkadaşlarım yanımda olduklarını hissettirdiler ve varlıklarıyla destek oldular. Hepsine, burada yapılacak kuru bir teşekkürün yetersiz kalacağı düşüncesiyle...

Lisans eğitimimin birinci sınıfından beri sadece bir hoca olarak değil aynı zamanda bir baba olarak her zaman yanımda bulunan, bana iyi bir akademisyen olmanın yanında duruşuyla, dünyaya bakışıyla hayatı öğreten, ufkumu açan, vaktini, ilgisini ve desteğini eksik etmeyen kıymetli ve saygıdeğer hocam Prof. Dr. H. Abdullah Şengül'e sonsuz şükranlarımı sunarım.

Fikirleri ve eleştirileriyle Tez İzleme Komitesi'ndeki değerli hocalarım Doç. Dr. Şamil Yeşilyurt'a ve Doç. Dr. Tekin Tuncer'e

Savunma jürime katılarak beni onurlandıran ve özgün bakış açılarıyla teze katkı sunan değerli hocalarım Prof. Dr. Yakup Çelik'e ve Dr. Öğretim Üyesi Jale Gülgen Börklü'ye

Tezime, görüş ve tavsiyeleriyle destek veren Doç. Dr. Mehmet Bakır Şengül'e, Doç. Dr. Murat Gür'e ve Arş. Gör. Turhan Koç'a

Ve tabi ki kıymetli aileme... Beni sonsuz sevgi ve emekle büyüttükleri ve aldığım kararlarda destek olup yanımda bulundukları için varlıklarına her daim şükrettiğim ve haklarını hiçbir zaman ödeyemeyeceğim canım anneme ve canım babama

Çok teşekkür ederim...

TÜRK ROMANINDA MEKÂNIN DÖNÜŞTÜRÜCÜ ETKİSİ (1940-1960)

Cansu ORAL

**Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Ağustos, 2023
Danışman: Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL**

ÖZET

Bu çalışma, 1940-1960 dönemi Türk romanında kurgulanan mekânların, roman kişileri üzerindeki dönüştürücü/değiştirici etkisi hakkındadır. Çalışmada, anlatma esasına bağlı edebî metinlerden biri olan romanda, mekânın çeşitli işlevlerde kullanıldığı öne sürülmüş, bu sav edebiyat metinlerine yansıyan mekân-insan ilişkisinden yola çıkılarak irdelenmiştir. Bu doğrultuda öncelikle çeşitli disiplinlerin mekâna dair değerlendirmeleri ve edebiyattaki mekân algısı üzerinde durulmuş, ardından bu algının romanlarda neden ve nasıl değiştiği sorgulanmıştır. Sorgulamada, mekân kullanımının yazara, döneme, sanat akımlarına ve roman türüne göre değişkenlik gösterdiği anlaşılmıştır. Tanzimat Dönemi'nden itibaren, olay örgüsünü biçimlendirmede fiziksel bir yer olarak kullanılan mekânın, bu dönemden sonra insanla ilişkilendirilerek algısal boyutta kurgulanmaya başlandığı saptanmıştır. Ayrıca modernleşme süreciyle birlikte mekânın, insan varlığıyla bir bütün oluşturduğu ve bunun da edebiyat metinlerinde gittikçe belirginleştiği görülmüştür. Söz konusu bulguların ışığında, 1940-1960 arası döneminde yayımlanan romanlar araştırılmıştır. Araştırma için, mekân-insan ilişkisinin çeşitli boyutlarını sergileyen yüz beş roman seçilmiştir. Romanlarda mekân kurguları, insanın temel varoluş alanlarındaki etkilenmelerinden yola çıkılarak kimlik, cinsiyet, hafıza, aidiyet, mekânsal algı, dil ve üslup, davranış biçimleri doğrultusunda incelenmiştir. Bütün bu çözümlemelerin sonucunda Türk romanında mekânın dönüştürücü/değiştirici etkisinin, insanla ve onun temel belirleyenleriyle bağlantılı olarak kurgulandığı, bu etkinin de olumlu ve olumsuz bir şekilde roman kişilerine yansıdığı tespit edilmiştir. Romanlarda işlenen hemen her konunun, doğrudan ya da dolaylı olarak bu kurguyla ilişkilendirildiği gözlenmiştir. Dolayısıyla romanlarda mekânın dönüştürücü/değiştirici etkisinin, bu unsurun hem fiziksel yapısından ötürü hem de insanın mekâna yüklediği anlamla birlikte şekillendiği görülmüştür. Sonuç olarak, bir kurmaca metindeki mekânın, insan faktörü göz önünde bulundurulmadan değerlendirilemeyeceği ve söz konusu kavramın, alımlayıcının ona yüklediği anlamlar doğrultusunda olumlu ya da olumsuz bir nitelik kazandığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk romanı, mekân, insan, cinsiyet, kimlik, hafıza, dönüştürme/değiştirme.

TRANSFORMATIVE EFFECT OF SPACE IN TURKISH NOVEL(1940-1960)

Cansu ORAL

Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Institute of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature, Ph.D., August, 2023

Supervisor: Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL

ABSTRACT

This study is about the transformative/transformational effect of the spaces fictionalized in the Turkish novel of the 1940-1960 period on the novel's characters. In the study, it is argued that space is used in various functions in the novel, which is one of the literary texts based on the narrative principle, and this argument is analyzed based on the space-human relationship reflected in literary texts. In this direction, firstly, the evaluations of various disciplines on space and the perception of space in literature are emphasized, and then it is questioned why and how this perception changes in novels. During the investigation, it was understood that the use of space varies according to the author, the period, art movements and the genre of the novel. It has been determined that the space, which has been used as a physical place in shaping the plot since the Tanzimat Period, has started to be constructed in a perceptual dimension by associating it with human beings after this period. In addition, with the modernization process, it has been observed that space forms a whole with human existence and this has become increasingly evident in literary texts.

In the light of these findings, novels published between 1940 and 1960 were analyzed. One hundred and five novels displaying various dimensions of the space-human relationship were selected for the research. The constructions of space in the novels were analyzed in terms of identity, gender, memory, belonging, spatial perception, language and style, and behavioral patterns based on the effects of space on the basic areas of human existence. As a result of all these analyses, it has been determined that the transformative/changing effect of space in the Turkish novel is constructed in connection with the human being and its basic determinants, and that this effect is reflected positively and negatively on the novel's characters. It has been observed that almost every subject covered in the novels is directly or indirectly associated with this fiction. Therefore, it has been observed that the transformative/changing effect of space in novels is shaped by both the physical structure of this element and the meaning that people attribute to space. As a result, it has been determined that the space in a fictional text cannot be evaluated without considering the human factor and that the concept in question gains a positive or negative quality in line with the meanings attributed to it by the receiver.

Keywords: Turkish novel, space, human, gender, identity, memory, convert/replace.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	iii
TEZ YAZIM KILAVUZUNA UYGUNLUK	iv
KABUL VE ONAY SAYFASI	v
TEŞEKKÜR.....	vi
ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR VE SİMGELER.....	xi
TABLolar LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ	1
A. Gerekçe, Amaç ve Yöntem	1
B. Literatür Eleştirisi.....	3
C. Çalışma Evreni (1940/1960 Dönemi Türk Romanı) ve Romanların Seçimi	6

BİRİNCİ BÖLÜM

MEKÂNIN EDEBİYATTA İŞLEVİ VE ÖNEMİ

1.1. Mekân Kavramı.....	21
1.2. Romanda Mekân	23
1.3. Mekânın İşlevi.....	25
1.4. Mekân Tasnifleri	27

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK ROMANINDA MEKÂNIN DÖNÜŞTÜRÜCÜ ETKİSİNİN TEORİK TEMELLERİ

2.1. Mekân-İnsan İlişkisi.....	32
2.2. Mekân-Kimlik İlişkisi	39
2.3. Mekân-Cinsiyet İlişkisi	44
2.4. Mekân-Zaman (Hafıza) İlişkisi	56
2.5. Mekân-Eşya (Nesne) İlişkisi	66

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK ROMANINDA MEKÂNIN DÖNÜŞTÜRÜCÜ ETKİSİ

3. 1. İnsana Bakıştaki Dönüşüm.....	70
3. 2. Kimliksel Dönüşüm	206
3. 3. Cinsiyet Algısında Dönüşüm	229
3. 4. Mekânın Zaman ve Bellek İnşasındaki Rolü	239
3. 5. Ütopik ve Distopik Mekânlarda Dönüşüm	278

SONUÇ.....	287

KAYNAKÇA	295

KISALTMALAR VE SİMGELER

çev.	Çeviren
ed.	Editör
MEB	Millî Eğitim Bakanlığı
MÖ	Milattan Önce
MS	Milattan Sonra
TDK	Türk Dil Kurumu
vb.	Ve başkası, ve başkaları, ve benzeri, ve benzerleri, ve bunun gibi



TABLÖLAR LİSTESİ

C. 1. Tezde okunan/incelenen eserler listesi.....	16



GİRİŞ

A. Gerekçe, Amaç ve Yöntem

Pek çok disiplinin ilgi odağı hâline gelen ve bundan dolayı multidisipliner bir kavram olarak ele alınan mekân, anlamsal bir zenginliğe sahiptir. Ondaki bu anlamsal çeşitlilik, farklı alanların kendisine yönelik bakış açılarını değiştirdiği gibi ilgili alanın yaptığı değerlendirmeleri de farklılaştırır. Bu durum aynı zamanda disiplinlerin çeşitliliğini de artırır. Bir bilim dalı olarak edebiyatın, mekânı ele alış ve işleyiş tarzına bakıldığında bunun döneme, yazara, akıma ve kullanılan edebî metnin türüne göre değişkenlik gösterdiği saptanır. Önceleri yaşanan bir yer, hadiselerin sahnesi ve dekoru olmanın ötesine geçemeyen bu kavram, sonrasında algısal perspektiften incelenmeye çalışılır. Her iki durumda da o, insan odaklıdır. İkisi arasında ihtiyaçlar doğrultusunda var olan ilişki ağı, birbirlerine olan bağımlılıklarının hem derecesini artırır hem de devamlılığını sağlar. O yüzden hangi disiplinde ele alınırsa alınsın mekân, insandan soyutlandırılmış bir şekilde değerlendirilemez.

Bu tezin konusunu, 1940-1960 dönemi Türk romanındaki mekânın dönüştürücü etkisi oluşturmaktadır. Gerek alan yazında gerekse YÖK'ün tez kataloğunda yapılan taramalarda böyle bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Dolayısıyla “Türk Romanında Mekânın Dönüştürücü Etkisi (1940-1960)” başlıklı bu tezle birlikte alandaki eksiklik giderilmeye çalışılmıştır. Anlamanın ya da anlamlandırmanın temel alındığı bir yaklaşımla mekânın, gerek olumlu gerekse olumsuz yönde yaptığı hamlelerle dönüştürücü işlevi gösterilmek istenmiştir. Çünkü yaşamdan, toplumdan ve insandan ayrı düşünülemeyecek olan bu unsurun, etrafındaki her şeyle karşılıklı bir ilişkisi vardır. Bu da doğrudan birbirlerini etkilemeye yönelik sonuçlar doğurur. Dolayısıyla

bu çalışmada mekânın, etkilenen değil de etkileyen bir özne olarak dönüştürücü özelliğini ortaya koymak adına kuramsal bir çerçeve ve yaklaşım geliştirilmiştir.

Ana hatlarıyla tez, üç bölümden oluşmaktadır. “Mekânın Edebiyatta İşlevi ve Önemi” adlı birinci bölümde araştırmanın konusuyla ilgili gerekli kuramsal yaklaşımlar tanıtılmıştır. Bu tanıtımda tezin çerçevesini şekillendirmesi açısından önce mekân ile ilgili tanımlamalara, mekânın anlatma esasına bağlı edebî metinlerde ne şekilde ve hangi amaçla kullanıldığına değinilmiş ardından mekân tasniflerine yer verilmiştir. Hemen hemen her disipline konu olan mekân, edebiyatın özelde ise romanın atmosferine dâhil oldukça önemi artan ve bu doğrultuda kendisi üzerinde yapılacak incelemelere kapı aralayan bir yapıdadır. Mekânı sadece morfolojik (biçimsel) özelliğiyle ele almamak gerekir. Çünkü araştırmalar neticesinde onun, statik ve durağan bir yapı olmaktan ziyade çok boyutlu bir anlam evrenini temsil ettiği için dinamik olduğu görülmüştür. Bu da onun sadece fiziki boyuta haiz bir kavram olmadığını gösterir. O yüzden bu bölümde, mekânla ilgili tanımlamaların, edebî eserlerde kullanılan mekân işlevlerinin ve tasniflerinin tanıtılmasının ardından “Türk Romanında Mekânın Dönüştürücü Etkisinin Teorik Temelleri” adlı ikinci bölümde, mekânın insanla, kimlikle, cinsiyetle, zaman ve eşya (nesne) ile olan ilişkisi ele alınmıştır.

Son zamanlarda mekân ile ilgili yapılmış çalışmalara bakıldığında, onun fiziksel özelliğinden çok algıya dayanan yönünün işlendiği görülür. Çünkü mekân, fiziki olmanın yanı sıra sosyal, kültürel ve ideolojik boyutları da olan bir ögedir. İnsandan bağımsız bir şekilde değerlendirilemeyecek olan mekânın; cinsiyet, inanç, bellek, hafıza, aidiyet, toplumsal ilişkiler gibi insan kimliğini oluşturan faktörlerle sıkı bir ilişkisi vardır. Dolayısıyla onun yalnız başına değil, insanın temel var oluş alanlarıyla birlikte incelenmesi gerekir. Bu doğrultuda, “Hangi dönemde olursa olsun, hangi perspektife bağlı olarak toplumsal mekân felsefesi oluşursa oluşsun, hangi mekân tasavvuru belirleyici olursa olsun bir gösterge olarak mekân, toplumsallığın tüm boyutlarının gerçekleştiği, değiştiği ve dönüştüğü bir arenadır. Politikleşmeden aidiyet bilinci oluşturmaya, ideolojik tutumlardan uluslaşmaya ve kimlik kurgulamadan ayrışmaya kadar bütün toplumsallıklar kendini mekân aynasından yansıtırlar” (Karakaş, 2019: 36). O yüzden bu bölümde; mekânın insanla, cinsiyetle,

kimlikle, zaman unsuruna bağı olarak hafıza ve eşyayla olan ilişkisine değinilerek dönüştürücü işlevinin alt zemini oluşturulmaya çalışılmıştır.

“Türk Romanında Mekânın Dönüştürücü Etkisi” başlıklı üçüncü bölümde ise 1940-1960 dönemi Türk romanlarından seçilen eserlerle birlikte mekânın dönüştürücü özelliği anlatılmaya çalışılmıştır. Tezin spesifik döneminin özellikle 1940-1960 olarak belirlenmesi bilinçli bir tercihin sonucudur. Çünkü bu yıllar, Türkiye için önemli değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Özellikle 1938’de Atatürk’ün ölümü, çok partili hayata geçiş denemeleri, II. Dünya Savaşı’nın başlaması, Demokrat Parti’nin iktidara geçmesi, tek partili rejimden çok partili demokrasiye geçiş gibi hadiseler beraberinde çok fazla değişim ve gelişimi meydana getirmiştir. Özellikle siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik yapıda başlayan hareketlilikler dönem romanlarına yansımıştır. Bu da tezin, 1940-1960 arası dönemini temel alan romanlarına geniş ölçüde malzeme sunmuştur.

B. Literatür Eleştirisi

Mekân konusu, pek çok araştırmacının sorunsallarından biridir. Edebiyat bilimi alanına odaklanıldığında gerek Türk gerekse Batı edebiyatında bu kavram; önemsenen ve sıklıkla işlenen bir konudur. Ancak başlı başına mekânı ele alan müstakil çalışmaların sayısı hem Türkiye’de hem de dünyada son derece azdır. Türk edebiyatında mekânla ilgili bilimsel çalışmalara bakıldığında onun daha çok romanı konu edinen metinler içerisinde değerlendirildiği görülür. Son zamanlarda ise bu unsurun, başka kavramların içinde eritilmiş değil, aksine tek başına ön plana çıkarılmaya çalışıldığı tespit edilmiştir. Bu tezin teorik alt zemini, sadece mekân üzerine yapılmış çalışmalarla sınırlandırılmamıştır. Mekân; insanla ve insanın temel var oluş alanlarıyla birlikte ilişkilendirildiği için kimlik, cinsiyet, hafıza ve aidiyet okumalarına da yer verilmiştir. Faydalanılan ana kaynaklar arasında; Gaston Bachelard *Mekânın Poetikası*; David Harvey *Umut Mekânları* ve *Sosyal Adalet ve Şehir*; Henri Lefebvre *Mekânın Üretimi*, *Şehir Hakkı* ve *Ritimanaliz Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*; John Urry *Mekânları Tüketmek*; Lawrence Durrell *Mekân Ruhü*; Jennifer M. Groh *Mekân Yaratmak*; David Morley-Kevin Robins *Kimlik Mekânları*; Michel Foucault “Başka Mekânlara Dair”; Stavros Stavrides *Müşterek Mekân*; Andy Merrifield-Antonio Negri-Asaf Bayat-David Harvey-Loic Wacquant-Miguel

Amoros-Soner Torlak *Mekân Meselesi*; Michel de Certeau *Gündelik Hayatın Keşfi I-II*; Mihail Bahtin “Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar”; Jan Assmann *Kültürel Bellek*; Pierre Nora *Hafıza Mekânları*; Henri Bergson *Madde ve Bellek*; Daniel L. Schacter *Belleğin İzinde Beyin, Zihin ve Geçmiş*; Maurice Halbwachs *Kolektif Hafıza ve Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri*; Paul Connerton *Toplumlar Nasıl Anımsar*; Frances A. Yates *Hafıza Sanatı*; Douwe Draaisma *Bellek Metaforları*; Nira Yuval-Davis *Cinsiyet ve Millet*; İrvin Cemil Schick *Batının Cinsel Kıyısı Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık* gibi kitaplar çalışma için ufuk açıcı olmuştur.¹

Türk edebiyatı sahası içinden Ramazan Korkmaz ile Veysel Şahin’in editörlüğünü yaptıkları *Romanda Mekân* isimli eseri; Handan İnci Elçi’nin *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev*; Abide Doğan’ın *Tarih ve Mekân Odağında Türk Roman İncelemeleri*; Bekir Şakir Konyalı’nın *Edebî Mekânın Poetikası*; Ebru Burcu Yılmaz’ın *Edebiyat Şehir Hafıza Türk Romanında Hafıza Mekânı Olarak Şehir (1940-1960)*; Ayşe Demir’in *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı Türk Hikâyesinde Mekân*; Safiye Akdeniz’in *Tanzimat Dönemi Türk Romanında Mekân*; Nergiz Gahramanlı’nın *Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Mekân, Eşya, Kıyafet*; Mustafa Dere’nin *İhtişamdan Sefalet Yeni Türk Edebiyatı’nda Konak ve Yalı*; Mehmet Narlı’nın *Şiir ve Mekân*; Beyhan Kanter’in *Şiirsel Kimlikten Mekânsal Sınırlara İkinci Yeni Şairlerinin Mekân Algısı*; Evrim Ölçer Özünel’in *Masal Mekânında Kadın Olmak ve Eşikteki*; Özcan Bayrak’ın *Tevfik Fikret’in Şiirinde Mekân ve Algı* isimli kitaplar romana, hikâyeye ve şiire mekânı bahis konu yapan eserlerdir. Bunların dışında, yayımlanmış çeşitli yüksek lisans ve doktora tezlerinde de mekân, ya tek başına ya da başka bir kavramla ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Kimi, dönem odaklı çalışırken kimi de tek bir yazarı seçip onun eserleri üzerinden gitmiştir. Kimileri de Türkiye coğrafyasında geçen önemli illeri romanlar içinde çalışmaya gayret göstermiştir.

¹ Okuyup faydalanılan kitaplar sayıca fazladır. Ancak bunların hepsini zikretmenin eserin hacmini genişleteceği düşünüldüğünden burada sadece dikkat çekenlere vurgu yapılmıştır. Ayrıca yukarıda ismi geçen yayınların tamamının ayrıntılı bibliyografyası kaynakça kısmında belirtilmiştir.

Ferda Zambak'ın "Türk Romanında Mekân"; Abdülhakim Tuğluk'un "Servet-i Fünûn Romanında Mekân"; Özge Soylu'nun "Son Yirmi Yılın Türk Öyküsünde Mekânın Kuruluşu"; Yunus Nasır'ın "Toplumcu Gerçekçi Türk Romanında Mekân (1940-1980)"; Büşra Sarımeşeli'nin "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Mekân"; Esra Sezgin'in "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernliği: Tanpınar'ın Romanlarında Modernlik, Zaman ve Mekân" adlı yüksek lisans tezleri ile Fatih Ordu'nun "Toplumsal Bir Bellek Olarak Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın İstanbul'u"; Sevcan Güleç Solak'ın "Mekân-Kimlik Etkileşimi ve Kentsel Mekândaki Tezahürleri"; Esra Sazyek'in "Türk Romanında Ankara"; Nusret Yılmaz'ın "Türk Romanında Doğu Anadolu"; Fatih Aydoğan'ın "Türk Edebiyatında Şehir Denemeleri"; Kubilay Ünsal'ın "Refik Halit Karay'ın Coğrafyası"; Kevser Sönmez Sevinç'in "Türk Romanında Hatırlama ve Unutma Mekânı Olarak Kahvehaneler, Meyhaneler, Barlar ve Kafeler (1950-2000)" adlı doktora tezleri, bu çalışmaya katkı sunmuştur.

Edebiyat bilimi dışında farklı disiplinlerde, mekân üzerine çok fazla çalışma yapılmıştır. Bunlar içerisinde; Melek Göregenli'nin *Çevre Psikolojisi İnsan Mekân İlişkileri*; Zeynel Kıran-Ayşe Eziler Kıran'ın *Yazınsal Okuma Süreçleri (Dilbilim, Göstergebilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler)*; Köksal Alver'in *Kent Sosyolojisi, Edebiyat Sosyolojisi, Kültür Sosyolojisi, Taşra Halleri ve Mahalle* isimli kitapları ile "Mekân Tartışmaları ve Değişen Mekân Algısı" adlı makalesi; Ayten Alkan'ın derlediği *Cins Cins Mekân*; Selçuk Aydın'ın *Mekân Üzerinden Politik Kimlik İnşası*; editörlüğünü Mehmet Karakaş'ın yaptığı *Kent, Mekân ve Toplum*; Uğur Tuztaş'ın *Gölgesiz Şehirde Zaman ve Mekân*; Hasan Taşçı'nın *Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekân, Meydan*; Murat Gülbetekin'in *Mekânın Hafızası Yer Adları*; Şenol Göka'nın *Bir Bütünün İki Farklı Görüntüsü İnsan ve Mekân* gibi kitaplardan, tezin teorik kısmında önemli ölçüde faydalanılmıştır. Kısacası ismi verilen her bir çalışmanın bu tezde, ufuk açıcı olduğu şüphesizdir. Son zamanlarda mekân konusuyla ilgili yapılmış çalışmaların çoğunlukla algısal boyutta değerlendirilmesi mekânın dönüştürücü işlevini gündeme getirmiştir. Mekânın dönüştürme özelliğiyle ilgili kapsamlı bir çalışma olmadığı için bu teze, literatürdeki boşluğun doldurulması amaçlanmıştır.

C. Çalışma Evreni (1940/1960 Dönemi Türk Romanı) ve Romanların Seçimi

Bu tez, belirtilen amaç ve kavramlar doğrultusunda 1940-1960 tarih aralığıyla sınırlandırılmıştır. Burada, ilk olarak hem dönemin siyasal, toplumsal ve ekonomik yapısındaki değişmelere bakarak hem de dönem içerisindeki roman yazarlarını ve onların eserlerini inceleyerek 1940-1960 dönemi Türk edebiyatındaki roman türünün çerçevesi oluşturulacaktır. Ardından tezde okunan ve incelenen romanların listesi verilerek bunların genel değerlendirmesi yapılacaktır.

Anlatma esasına bağlı edebî metinler, oluşturuldukları toplumun birer yansımasıdır. Onlar, içinde bulundukları dönemin sosyal, siyasi, ekonomik şartlarından beslenerek ve o dönemin kültürel ortamında yetişerek varlıklarını sürdürür. Bu yüzden her edebî metni, öncelikle yazıldığı dönem içinde ele alıp değerlendirmek gerekir. “Türk Romanında Mekânın Dönüştürücü Etkisi” başlıklı bu tezin kronolojik zaman dilimi, 1940 ile 1960 yılları arasındaki süreci kapsamaktadır. Bu yıllarda yazılmış romanları, belli bir metot çerçevesinde inceleyebilmek için söz konusu dönemi genel hatlarıyla tanımak gerekir.

1940-1960 yılları, Türkiye için önemli bir dönemdir. Çünkü bu yıllarda, hem II. Dünya Savaşı’nın atmosferi hüküm sürmektedir hem de tek partili hayattan çok partili hayata geçişin mücadeleleri verilir. Öncesinde ise Türkiye, 1930’lu yıllarda dünyayı sarsan ekonomik krizden çokça etkilenmiştir. Türkiye’yi, çağdaş dünya içinde görmek ve onu çağdaş uygarlık seviyesinin de üzerine çıkarmak isteyen Mustafa Kemal Atatürk, bunun için gerekecek olan her türlü atılıma ön ayak olur. O, Türkiye’nin bekasını çok partili demokraside gördüğü için, genel başkan olduğu Cumhuriyet Halk Partisi’nin karşısına Serbest Cumhuriyet Fırkası’nı çıkarır ve başına da Fethi Okyar’ı getirir. Bu fırkanın, “çoğulcu demokrasi” ve “liberal ekonomi” gibi iki temel hedefi vardır. Ancak üç buçuk yıl sonra bu fırka, Atatürk tarafından kapatılır. Böylelikle girişilen demokrasi denemesi başarısız olur (Birand, Dündar ve Çaplı, 2016: 18). Öte yandan bu yıllarda iki önemli olay yaşanır. Bunlardan birincisi, faşizmle beraber İtalya’da Mussolini, İspanya’da Franco ve Almanya’da Hitler’in zorbalıklarını göstermeye başlamasıdır. Diğeri ise Cumhuriyet’in kurucusu Atatürk’ün 10 Kasım 1938’de vefat etmesidir (Birand, Dündar ve Çaplı, 2016: 22).

Atatürk'ün ölümünden sonra meclis, İsmet İnönü'yü yeni Cumhurbaşkanı olarak seçer. Atatürk'ün sağlığında Başbakan olan Celâl Bayar, İsmet İnönü ile birlikte yeniden başbakanlığa atansa da birkaç ay sonra istifa eder. Çünkü İnönü ve Bayar, birbirine zıt olan iki farklı karakterdir. Dolayısıyla İnönü, Bayar'ın istifasıyla birlikte CHP'nin değişmez genel başkanı sıfatıyla millî şef ilan edilir. 1939 yılında II. Dünya Savaşı başlar. Türkiye, altı yıl süren bu savaşa katılmamış olsa da onun sancılarını, sıkıntı dolu günlerini iliklerine kadar yaşar. 1945 yılında savaş sona erer. Bu tarih, hem dünyanın hem de Türkiye'nin kaderini değiştirir, Türkiye'de yeni bir dönemin başlangıcının habercisi olur. Siyasi cephede Celâl Bayar, yanına Adnan Menderes, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan'ı alarak İnönü'ye karşı olan muhalifliklerini gösterir. Aldıkları her kararda birlikte hareket eden bu dördü isim, Türkiye'nin tek partili rejimden çıkıp çok partili demokrasiye geçme zamanının geldiğini düşünür. Bundan dolayı yeni bir parti kurma girişiminde bulunulur. Böylece Celâl Bayar ve arkadaşları 7 Ocak 1946'da Demokrat Parti'yi kurar.

Ekonomide liberalizm ve siyasette demokrasiyi hedefleyen Demokrat Parti, kısa sürede halkın ilgi odağı haline gelir. Bunlara kayıtsız kalmayan İnönü de, "liberalleşme bayrağı"nı Demokrat Parti'den alabilmek için birtakım girişimlerde bulunur. Öğrencilere örgütlenme hakkı tanır, üniversitelere özerklik verir, basit suçlar affedilir ve kısıtlamalar gevşetilir. Köylünün zorlukla ödeyebildiği vergiler kaldırılır, işçilere sigorta güvencesi getirilir (Birand, Dündar ve Çaplı, 2016: 41). Değişmez başkanlık unvanı kaldırılarak yeni başkanın seçimle belirlenmesine karar verilir. Bir süre sonra Demokrat Parti, elindeki imkânları zorlayarak genel seçimlere katılır. İnönü'nün karşısına Mareşal Fevzi Çakmak çıkartılır. Kampanyalarını bile zorluklarla sürdürmeye çalışan Demokrat Parti üyeleri, seçimde yeterli sayıda aday çıkartamaz ancak halkın büyük desteklerini arkalarına alır. Böylelikle İnönü, 1946 yılında tekrar Cumhurbaşkanı seçilince 1950'ye kadar İnönü ve Bayar çekişmesi sürekli devam eder.

1950 yılı, Türkiye'nin kaderini değiştirmesi bakımından önemlidir. Çünkü 14 Mayıs 1950'de yapılan seçimle birlikte CHP, 27 yıllık iktidarını kaybeder. İktidarı İnönü'den devralan Bayar, Cumhurbaşkanı seçilince başvekilli de Adnan Menderes

olur. Böylece çok partili rejime, hayata başlanılır. Demokrat Parti, her alana yenilikler getirmeye çalışır. Örneğin ezanın, Türkçe okunması zorunluluğu kaldırılır. Bu girişim, Demokrat Parti'ye destek sağladığı gibi kendisinden bazı aydınların kopmasına da neden olur. Hatta ordu içinde birtakım rahatsızlıklar duyulmaya başlanır. 1950 yılı sonunda Halkevleri kapatılır. Demokrat Parti, 1954 yılında yapılan seçimi tekrar kazanır ancak 1954'ten sonra Türkiye, sıkıntılı bir döneme girer. İktidarın her kanaldan İnönü'ye sataşması, orduyu rahatsız etmeye başlar. Çünkü "İnönü orduda CHP genel başkanı olarak değil, itaat edilecek bir orgeneral olarak görülüyordu. Ve ona yapılan saldırılar orduya yapılmış sayılıyordu" (Birand, Dündar ve Çaplı, 2016: 113). Dolayısıyla başlangıçta Demokrat Parti'ye sempatiyle yaklaşan ordu, bir süre sonra onun için darbe planları kurmaya başlar. 1960'ta da yönetime el koyarak darbe girişimini gerçekleştirir. Demokrat Parti, bu ihtilal ile birlikte devrilmiş olur.

Yaşanan siyasi hadiseler, şu veya bu şekilde milletlerin hayatını derinden etkiler. Ayrıca o toplumun sanat ve edebiyat faaliyetlerini şekillendirir. 1940-1960 yılları arasındaki sürecin, Türk edebiyatındaki yansımalarına bakıldığında her edebî türün, Türkiye tarihindeki bu sosyal ve siyasi değişimleri, kurgu atmosferi içinde anlattığı görülür. Özellikle "roman, toplumu etkilemesi bakımından, anlatma esasına bağlı türler arasında en başta gelenidir. Türe özgü bu güç, kullanılan malzemeden ve teknikten kaynaklanmaktadır. Toplumdaki değişimlerden beslenen ve malzemesi insan olan roman, bağlı bulunduğu toplumun zaman içinde değişen sosyal yapısını, zevklerini, dünya görüşlerini ve eğilimlerini vermesi yanında; hayatı düzenleyen/yönlendiren bir özelliğe de sahiptir. Tanzimat'la birlikte tanıdığımız bu yazınsal türün sözünü ettiğimiz olanaklarından, roman yazarlarımızın geniş ölçüde yararlandıklarını söylememiz hiç de abartı olmasa gerek. Özellikle ulus olma sürecinin yaşandığı Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında roman, her alanda köklü değişimler öneren/getiren bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır" (Gündüz, 2009: 399).

1940-1960 dönemi Türk romanına bakıldığında bu sürecin, Cumhuriyet'in ilanı ve onu takip eden sosyal alanlardaki yeniliklerle beraber şekillendiği görülür. Ancak bu değişimleri, sadece Cumhuriyet'in ilanı ve sonrasındaki devrimlere bağlamamak

gerekir. Çünkü Türk edebiyatındaki yenileşme hareketleri, Tanzimat’la beraber hatta onun öncesinde başlar. O yüzden bir toplumda meydana gelen değişimleri, dönemler arasındaki geçişlerde bir bütün olarak değerlendirmek gerekir. Burada yapılacak olan bir kopukluk, sağlıklı değerlendirmelerin önünü kapatır. Nasıl ki Tanzimat süreciyle edebiyatımıza yeni konular, türler girmişse Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte bunlar yerlerini yepyeni türlere, şahsiyetlere, eserlere, konu ve temalara bırakır (Okay, 2018: 199). Dolayısıyla her bir dönemin kendinden önceki süreçle çok sıkı bir bağlantısı vardır. Yeni bir dönem, ya kendisinden öncekine bir tepki olarak çıkar ya da kendi varlığını önceki dönemin birikimlerinden beslenerek sürdürmeye çalışır. Nitekim Cumhuriyet dönemi Türk romanı, böyle bir birikimin ürünüdür. 1940-1960 yılları arasındaki süreci, Cumhuriyetle başlayan dönemle birlikte ele almak gerekir.

İsminden de anlaşılacağı üzere Cumhuriyet dönemi Türk romanı, Cumhuriyet ideolojisi etrafında gelişir. Kimi araştırmacılar bu dönemi, edebiyat hareketleri açısından bazı dönemlere ayırır. İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*’nda söz konusu süreci “1923-1945” ve “1946-1980 dönemi” şeklinde ikiye ayırarak inceler (2012: 265-447). Abide Doğan, Cumhuriyet dönemini “1923-1940”, “1940-1960”, “1960-1980”, “1980 ve sonrası” diye bölümler (2013: 588). Osman Gündüz, bu dönem romanını “1923-1950”, “1950 sonrası Türk romanı” ve “1980 sonrası Türk romanı” biçiminde ele alır (2009: 399-544). Konuya eğilen bazı tenkitçiler ise farklı açılardan yaklaşıp farklı dönemler düşünür. Onlar, dönemin liderini dikkate alarak “Atatürk Dönemi Edebiyatı”nı bahis konusu yapar ve bunu da İkinci Dünya Savaşı’na kadar uzatırlar. Çok partili hayatın 1945 ya da 1950’den itibaren eserlere konu olmasıyla yeni bir dönem oluştururlar. 1960 yılından sonra ülkede meydana gelen askeri darbeler; halk, işçi, gençlik, öğrenci ayaklanmaları, iç ve dış göçler söz konusu tasnif denemelerini başka bir mecraya sürükler (Okay, 2018: 199).

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı’nı ve bu dönemin roman anlayışını anlayabilmek ve iyi analiz edebilmek için Milli edebiyat akımına bakılmalıdır. Çünkü Cumhuriyet döneminin ilk romancıları, Milli Mücadele’ye destek vermiş ve halkın sesi olmayı başarabilmiş sanatkârlardır. En güzel ve en olgun eserlerini Cumhuriyet döneminde veren bu insanlar, yayın faaliyetlerine Cumhuriyet sonrasında da devam eder. Bu

dönemin önde gelen romancıları Halide Edip Adivar, Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halit Karay, Peyami Safa, Aka Gündüz gibi şahsiyetlerdir. Onların eserleri, “değişen sosyal ve siyasal koşulların getirdiği sorunları dikkate sunan birer belge” niteliğindedir (Gündüz, 2009: 403).

Milli edebiyat, bir milletin diliyle meydana gelmiş eserlere verilen isimdir. Bu edebiyat, kendinden öncekiler gibi başkalarına doğru giden değil, kendi diliyle ve kendi fikirleriyle kendisini anlatmak isteyen bir edebiyattır. Bu edebiyat akımının kökleri, Tanzimat dönemine kadar götürülebilir. Özellikle Ahmet Vefik Paşa, Şemsettin Sami, Ahmet Cevdet Paşa gibi sanatçılar tarafından başlatılan dil ve tarih çalışmaları, 20.yüzyılın başlarından itibaren siyasal bir akım niteliği kazanınca Türkçülük düşüncesi ortaya çıkar. Türkçülük ya da Türk milliyetçiliği düşüncesinin edebiyattaki yansıması olarak kabul edilen Milli edebiyat, “Cumhuriyet devrinin ilk edebî akımı olarak, tek parti döneminin resmî ideolojisinin de nisbî tesiri altında İkinci Dünya Savaşı yıllarına kadar varlığını sürdürmüştür” (Okay, 2018: 202).

Bu dönem romanının en temel vasfı, millet hayatını konu etmiş olmasıdır. O yüzden bu dönemde, devrini en iyi şekilde yaşatan ve yansıtan eserler ortaya konulur. Yenilikler sadece konu ve tema ikileminde görülmez. Anlatım teknikleri ve üslup açısından da romanda bir ilerleme kaydedilir. Biriken sosyal ve siyasal meseleler bu devrin romanlarında tartışılır. Eser içerisinde oluşturulan tip ve karakterler, hem kendi zihniyetlerini yansıtır hem de yaşadıkları dönemlerle özdeşleştirilir. Milli edebiyat döneminin romanı, memleket meselelerini ön plana almasıyla kendisinden önceki dönem romanlarından farklılık gösterir. Yani “Edebiyat-ı Cedîde ve Fecr-i Âti romanında kahramanların, kendi şahsiyetlerinin dar çerçevelerine sıkışmış, sadece aşkları ve kendi dertleriyle didişen kişiler olmalarına mukabil, Millî Edebiyat romanı dışa açılmış, başka insanların da var olduğu bilinciyle hareket eden, içinde yaşadığı toplumun siyasi, fikrî, ekonomik meselelerine, sıkıntılarına yabancı kalmayan insanların hikâyesini anlatır. Mekân olarak şehir, kasaba ve köyleriyle Anadolu romana girmeye başlar. Bir taraftıyla realist bir edebiyat olma gayreti yanında, bir memleket romantizmi de hissedilir. Olabildiğince sade bir dil bu edebiyatın diğer bir özelliğini teşkil eder” (Okay, 2018: 202).

Bir mekân olarak Anadolu'nun, romanlara konu oluşu Milli edebiyat öncesinde de vardır. Ancak bunlar, uzaktan taşra imajıyla yani İstanbul'un taşraya bakışıyla ilgilidir. Anadolu'ya gelen çoğu yazarın orada bulunma sebebi Milli Mücadele meselesidir. Hepsinin kafasında şekillenmiş bir Anadolu imajı söz konusudur. Bu, Anadolu insanının cehaletini, tembelliğini, ahlak anlayışını eleştiren bir imajdır. Ama Anadolu, bu şekilde izafe edilmiş bir yer değildir. Heybesinde binlerce hazine barındıran bu coğrafya, Faruk Nafiz'in de ifade ettiği gibi işlenmemiş bir masaldır. Milli edebiyat dönemi sanatkârlarının en önemli özelliği, bu Anadolu gerçeğini kavrayıp eserlerinde anlatmış olmalarıdır. Dönemler arası geçişte aydının, Anadolu ile yüzleşmesi farklıdır. Yahya Kemal'in Üç Tepe isimli çalışmasında belirttiği üzere Tanzimatçılar hayata Çamlıca Tepesi'nden, Servet-i Fünûncular ise Tepebaşı'ndan bakar. Anadolu'yu anlatanlar ise yönlerini Metris Tepe'ye çevirmiştir (Yahya Kemal, 2008: 70). İşte Milli edebiyatın önde gelen bu sanatkârları Cumhuriyet döneminin de ilk önemli isimleri olarak, yazmış oldukları eserlerle Anadolu'ya Metris Tepe'den baktıklarını belgelemiştir.

Cumhuriyet devri Türk edebiyatına gelindiğinde, bu dönemin romanını hazırlayan en önemli şey şüphesiz ki kendisindeki önceki deneyimler ve birikimlerdir. Bu sebeple Cumhuriyet dönemi, bir sürecin romanıdır. Onun arka planında geçmişin kalıntıları ve Tanzimat'tan itibaren tahkiye üzerine yapılan çalışmalar yer alır. Yani bu dönemin romanı, güçlü bir mirasın üzerine oturtulur. Kendisinden önceki romanlarda yer alan birçok tema, Cumhuriyet romanında da devam eder. Bu temaların başında Anadolu'ya açılma ve Anadolu halkının trajik hikâyesi yer alır. Yahya Kemal, "Memlekette Bahseden Edebiyat" isimli yazısında "mektepten memlekete" sözüyle Türk aydınlarının, mektepte öğrendiklerini memlekete götürmelerini ve bu şekilde geri kalmış saydıkları Anadolu'yu her anlamda aydınlatmaları gerektiğini söyler (2010: 139-144). Dolayısıyla yazarlar, bu dönem itibarıyla bizzat Anadolu'ya giderek ve orada gözlemler yaparak bu coğrafyayı ve insanını realist bir şekilde anlatır.

Genel olarak 1923-1946 yılları arasındaki dönemin tematik odak noktalarına bakıldığında Anadolu ve halkı, köylülerin ıstırapları, var olan halleri, Ankara, aydınların Anadolu insanı ile yüzleşmesi, bürokrasideki yozlaşmış memurlar ve daha

birçok mesele romanlarda dile getirilir. İstanbul'a karşı Ankara yükseltilir. Kazanılan mücadeleler ve kurtarılan vatan, yeni zaferlerin kazanılacağına müjdecisi olur. İyimser bir bakış açısıyla yoksulluk ve cehaletle mücadele hedeflenir. Ancak buna rağmen romanda kötümser bir bakışla yoksulluk tabloları da çizilir. Mazi ile hesaplaşma barış ile sonuçlanır. 1930'lu yıllardan sonra bu barış atmosferi içinde hatıraların güzellikleri anlatılır ve Osmanlı'ya karşı daha hoşgörülü bir tavır takınılır. Aşk, her dönemde olduğu gibi Cumhuriyet döneminde de varlığını sürdürür. Savaş sonrasında meydana gelen ahlaki çöküntü, İstanbul mekânında işlenir. Roman, her türlü ideolojinin kanalı olarak görülür. Bir yandan köy romanları vasıtasıyla feodal-ırgat çatışması, diğer taraftan sanayileşmeyle beraber işçi-işveren, sermaye-emek ekseninde sınıf çatışmalarını yansıtan eserler verilir. Özellikle işçi-işveren ilişkisi Sadri Ertem ile başlar. Bunun yanı sıra psikolojik eserlerle ferde dönüş yapılır. Vaka hikâyeleri, yerini sıradan insanların hikâyelerine bırakır (Enginün, 2012: 269).

1946-1980 arası dönemde mazi, özlemle anılmaya başlanır. Bu durum özellikle Abdülhak Şinasi Hisar'ın eserlerinde görülür. 1945 yılında son bulan II. Dünya Savaşı'nın bıraktığı izlenim ve aydın gençlik üzerindeki etkisi anlatılır. Demokratikleşme süreciyle birlikte çok partili hayata geçiş denemeleri ve bunun beraberinde getirdiği sancılar romana konu olur. Yapılan ihtilal ve askeri darbeler ise 1970 sonrası romanlarda anlatılır. Yine ihmal edilen köy bir diğer meseledir. Bu, Anadolu'dan büyük şehirlere özellikle İstanbul'a yapılan göçlerle anlatılmaya çalışılır. Kadın konusu çok farklı açılardan ele alınır. Bu anlamda feminizm, kadın yazarların artmasıyla farklı bir şekilde yani eril bir dil ancak kadınsı duyarlılıkla ifade edilir. Halide Edip, Şükûfe Nihal, Safiye Erol, Halide Nusret, Peride Celal, Güzide Sabri gibi sanatkarlar, eserlerinde bu durumu net bir şekilde yansıtır. Ayrıca 1960 sonrası Almanya'ya çalışmaya giden ailelerin, gurbet temi etrafında yaşadıkları sıkıntılar, bu dönem romanlarına konu olur (Enginün, 2012: 270).

Cumhuriyet döneminin 1940-1960 yılları arasındaki sürecine odaklanıldığında, bu yıllarda yayın faaliyetlerini sürdüren ve başarılı eserlere imza atan belli başlı yazarların olduğu görülür. Bunlar; Refik Halit Karay, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Peyami Safa, Aka Gündüz'dür. Onlar çoğunlukla toplumsal konuları, eleştirel bir bakışla ele alıp anlatır. Peyami Safa ise

daha çok psikolojik tarafı ağır basan konular işler. Refik Halit bu dönemde, *Sürgün* (1941), *Anahtar* (1947), *Bu Bizim Hayatımız* (1950), *Nilgün 1, 2, 3* (1950, 1952), *Dişi Örümcek* (1953), *Bugünün Saraylısı* (1953), *Yer Altında Dünya Var* (1953), *2000 Yılın Sevgilisi* (1954), *İki Cisimli Kadın* (1955), *Kadınlar Tekkesi* (1955), *Karlı Dağdaki Ateş* (1956) ve *Dört Yapraklı Yonca* (1957) olmak üzere on iki roman yayımlar. Halide Edip, *Sonsuz Panayır* (1946), *Döner Ayna* (1954) ve *Âkile Hanım Sokağı* (1958) adlı romanlarını yazar. Yakup Kadri'nin *Panorama I* (1943), *Panorama II* (1944), *Hep O Şarkı* (1956); Reşat Nuri'nin *Ateş Gecesi* (1942), *Değirmen* (1944), *Miskinler Tekkesi* (1946) ve *Kan Davası* (1960); Aka Gündüz'ün *Yayla Kızı* (1940), *Bebek* (1941), *Bir Şoförün Gizli Defteri* (1943), *Sansoros* (1945), *Bir Kızın Masalı* (1945) ve *Eğer Aşk...* (1946) romanları bu yıllara aittir. Peyami Safa'nın ise üç romanı vardır: *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949), *Yalnızız* (1951) ve *Biz İnsanlar* (1959). Halide Nusret, *Beyaz Selvi* (1945); Yusuf Ziya Ortaç, *Göç* (1943) ile *Üç Katlı Ev* (1953); Orhan Seyfi Orhon ise *Çocuk Adam* (1941) romanlarını, 1940-1960 yıllarında vermiş diğer yazarlardır (Doğan, 2013: 589).

Bu dönemin romanlarında ele alınan konulardan biri köydür. 1940 yılında kurulan Köy Enstitüleri ile birlikte yazarlar, bu konuyla daha yakından ilgilenir. Köyün romanla tanışması ise Cumhuriyet öncesindedir. Özellikle Tanzimat döneminde yazılan Nabizade Nazım'ın *Karabibik* ve Mizancı Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* ve Ebubekir Hazım Tepeyran'ın *Küçük Paşa* isimli romanları, köyü anlatan eserlerdir. Köye ve köylü sorunlarına ilgi Cumhuriyet'ten sonra başlar. Bunda hem köy enstitülerinin hem de Demokrat Parti'nin köyle ilgili politikalarının payı büyüktür. “Bu bakımdan köy romanı siyasî ve sosyal gelişmelere son derece bağlı, sosyal niteliği ağır basan bir romandır” (Doğan, 2013: 591). Mahmut Makal'ın 1950 yılında yazdığı *Bizim Köy* isimli deneme kitabı, köye olan ilgiyi arttırır. Bir köy öğretmeninin köyle ilgili notlarından oluşan bu eser, gerçekçi anlatımıyla kendisinden sonrakilere ufuk açıcı olur. Bu anlamda 1940-1960 yılları arasında köyü ve köy insanını ele alan belli başlı yazarlar ile eserleri şu şekildedir:

Faik Baysal *Sarduvan* (1944); Reşat Enis Aygen *Kara Toprak* (1944), *Despot* (1957); Talip Apaydın *Sarı Traktör* (1958), *Yarbükü* (1959); Fakir Baykurt *Yılanların Öcü* (1959); Halikarnas Balıkcısı *Ötelerin Çocukları* (1955); Yaşar Kemal

Teneke (1955), *İnce Memed I* (1955); Tarık Dursun K. *İnsan Kurdu* (1959); Refik Erduran *Yağmur Duası* (1954); Orhan Hançerlioğlu *Ekilmemiş Topraklar* (1954); Kemal Tahir *Rahmet Yolları Kesti* (1957), *Sağırdere* (1955), *Körduman* (1957), *Köyün Kamburu* (1959); Samim Kocagöz *Yılan Hikâyesi* (1954) (Doğan, 2013: 593). 1940 sonrası romanda, adından söz ettiren bir diğer yazar Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Çok yönlü bir sanatkâr olan Tanpınar, hocası Yahya Kemal gibi mükemmeliyetçidir. Zamanı bir bütün olarak düşünür. Eşyada zamanın izlerini gördüğü için ona değer verir. Maziden kopuş kendisini üzer. Dolayısıyla eserlerinde, millî romantik duyuş tarzıyla maziye olan özlemi vurgulayarak nostaljik bir hava oluşturur. Ayrıca modernist romanın örneklerini de verir. O, bu yıllarda *Mahur Beste* (1945), *Huzur* (1949), *Sahnenin Dışındakiler* (1950) ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1954) romanlarını yazar. 1940-60 yılları arasında tarihi konu edinen romanlar ise azdır. Burada Hüseyin Nihal Atsız'ın *Bozkurtların Ölümü* (1946), *Bozkurtlar Diriliyor* (1946) ve *Deli Kurt* (1958); Safiye Erol'un *Ciğerdelen* (1947); Cevdet Kudret'in *Havada Bulut Yok* (1958) eserleri sıralanabilir.

Her dönemde olduğu gibi bu yıllarda da aşk, ele alınan özel bir konudur. Özellikle Suat Derviş, Halide Nusret Zorlutuna, Burhan Cahit Morkaya, Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant, Esat Mahmut Karakurt, Güzide Sabri, Cahit Uçuk, Sermet Muhtar Alûs, Aka Gündüz, Mükerrerem Kâmil Su, Peride Celâl gibi yazarların, eserlerinde aşk temini yoğun bir şekilde işledikleri görülür. Dönemin romanlarında ele alınan bir diğer konu, geçmişe duyulan özlemdir. Yazarlar, anılardan hareketle geçmişini canlı tutmaya çalışır. Burada zikredilmesi gereken isimler Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Samiha Ayverdi, Oktay Akbal'dır. Bu doğrultuda yazılmış eserlere bakıldığında Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* (1941), *Çamlıca'daki Eniştemiz* (1944) ve *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* (1952); Samiha Ayverdi'nin *Ateş Ağacı* (1941), *Yaşayan Ölü* (1942), *İnsan ve Şeytan* (1942), *Son Menzil* (1943), *Yolcu Nereye Gidiyorsun?* (1944) ve *Mesih Paşa İmamı* (1948); Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*; Oktay Akbal'ın *Garipler Sokağı* (1950) ve *Suçumuz İnsan Olmak* (1957) adlı romanları bulunur (Doğan, 2013: 602-605).

Toplumsal gerçekçilik konusu bu dönem romanlarında işlenir. Özellikle Sabahattin Ali, Sadri Ertem, Orhan Kemal, Reşat Enis Aygen, Kemal Tahir, Tarık Buğra, Attilâ

İlhan, Samim Kocagöz ve Aziz Nesin gibi yazarlar, 1940-60 yılları arasında yazmış oldukları romanlarda bu gerçekçiliği yansıtır. Onların eserlerine bakıldığında, Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* (1940) ve *Kürk Mantolu Madonna* (1943); Attilâ İlhan'ın *Sokaktaki Adam* (1953) ve *Zenciler Birbirine Benzemez* (1957); Orhan Kemal'in *Baba Evi* (1949), *Avare Yıllar* (1950), *Murtaza* (1952), *Cemile* (1952), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1954), *Suçlu* (1957), *Serseri Milyoner* (1957), *Devlet Kuşu* (1958), *Vukuat Var* (1959) ve *Gâvurun Kızı* (1959); İlhan Tarus'un *Yeşilkaya Savcısı* (1955) ve *Var Olmak* (1957); Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın *Aganta Burina Burinata* (1946) ve *Ötelerin Çocukları* (1956); Reşat Enis'in *Toprak Kokusu* (1944), *Ekmek Kavgamız* (1947), *Ağlama Duvarı* (1949), *Yol Geçen Hanı* (1952) ve *Despot* (1957); Aziz Nesin'in *Kadın Olan Erkek* (1955), *Gol Kralı Sait Hopsait* (1957), *Erkek Sabahat* (1957) ve *Saçkıran* (1959) gibi romanlar görülür. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Osman Cemal Kaygılı, Sermet Muhtar Alûs gibi yazarlar da bu dönemde eserler vermiş başka isimlerdir.

Genel olarak 1940-1960 yılları, Türkiye'nin sosyal, siyasal, kültürel ve sanat alanında değişimler yaşadığı bir dönemdir. Özellikle Atatürk'ün ölümüyle siyasi hayatta başlayan çekişmeler, II. Dünya Savaşı'nın olumsuz yankıları, Demokrat Parti iktidarı, tek partili hayattan çok partili hayata geçiş, 1940 yılında kurulan köy enstitülerinin 1954'ten sonra kapatılması, aynı şekilde Halkevlerinin de kapatılması, Demokrat Parti'nin iktidarı kaybetmesi ve ordunun askeri darbe ile yönetime el koyması gibi pek çok siyasal dalgalanma dönem romanlarına sirayet eder. Eserlerde işlenen temaların mahiyeti yukarıda sıralanamıştır. Bu tezin ana sorunsallarından biri olan mekân, dönem romanlarında çoğunlukla Anadolu olarak karşımıza çıkar. Milli edebiyat dönemi ile başlayan köye yönelmeler, bu süreçte daha yoğun olur. Dolayısıyla köy ve köylü sorunları, ağa-köylü feodal-ırgat çatışmaları, bununla beraber gelen isyanlar, başkaldırı, köyden şehre başlayan göçler, mekân değişikliğinin beraberinde getirdiği olumlu ve olumsuz sonuçlar romanlarda işlenir. Şehir, kasaba ve köyleriyle Anadolu coğrafyası, gerçekçi ve toplumsal boyutuyla dönem yazarlarının ele aldığı mekân olur.

Cumhuriyet ideolojisi, modern olanı inşa etmeye niyetlendiği için etrafında var olanı modernite ekseninde yeniden şekillendirir. Özellikle mimari yapıda görülen yenilikler, geleneksel olandan sıyrılmanın birer kanıtıdır. "Mimari, toplumun kültürel

ve ekonomik yapısını, hayat standartlarını doğrudan doğruya yansıtan kuvvetli bir gösterge” (İnci Elçi, 2003: 173) olduğu için, yenilikler bu alandan yansıtılmaya çalışılır. Mimariye eşlik eden bir diğer simge de mekân olur. Ahşap evlerin yerlerini konak ve yalılar alır. Batılılaşmayla beraber ev içi düzenlemeler, modernizm düzleminde yapılır. Apartman kültürü ile başlayan değişim ve dönüşümler romanlarda çok belirgin bir şekilde kendini gösterir. İstanbul şehri; kültür ve tarih kokan mekânlarıyla maziyi özlemle anan yazarların kaleminde ele alınır. Özellikle Boğaz, bir hafıza mekânı olarak bu dönemin romanlarında ağırlıklı olarak yer tutar.

1940/1960 dönemi Türk edebiyatında eser vermiş yazarların ve romanların seçimi dönemin düşünce yapısını ve edebî yansımalarını anlamlandırabilecek şekilde yönlendirilmiştir. Romanlar, Ertuğrul Aydın’ın “1872-2002 Yılları Arasında Yazılan Türk Romanları Bibliyografyası” adlı çalışmasından faydalanılarak seçilmiştir. Ayrıca İnci Enginün’ün *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* kitabından, Osman Gündüz’ün “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı” ve Abide Doğan’ın da “1940-1960 Arası Türk Hikâye ve Romanı” makalelerinden yararlanılmıştır. Bu doğrultuda 105 romandan oluşan bir araştırma evreni geliştirilmiştir.

Romanlar ve yazarları hakkında eğer varsa yapılan tezler, hazırlanan kitaplar ve makaleler incelenmiştir. Yirmi yıllık bir dönem içerisinde çok sayıda eser vermiş yazar bulunduğundan bunların içinden Türk edebiyatında adından söz ettirmiş ve çalışmanın odak kavramı olan “mekân”ı detaylıca işlemiş kişiler seçilmiştir. Böylece aşağıdaki tabloda yer alan 105 romanlık bir okuma listesi kronolojik olarak hazırlanmıştır.

C. 1. Tezde okunan/incelenen eserler listesi ²

	Roman Adı ve Yayın Yılı	Yazar Adı	Okunma / İncelenme Durumu
1	Ankara Ekspresi (1940)	Esat Mahmut Karakurt	Okundu
2	İçimizdeki Şeytan (1940)	Sabahattin Ali	Okundu/İncelendi
3	Dalkavuklar Gecesi (1941)	Hüseyin Nihal Atsız	Okundu/İncelendi

² Tabloda yer alan 105 romanın hepsi okunmuştur. “Okundu” durumunda olanlar çalışmanın başında araştırma evrenine dâhil edilip içerikleri nedeniyle tezde incelemeye dâhil edilmeyen romanları ifade ederken “Okundu/İncelendi” durumunda bulunanlar ise incelemesi yapıp teze alınan romanları karşılar.

4	Ateş Ağacı (1941)	Sâmiha Ayverdi	Okundu/İncelendi
5	Necla (1941)	Güzide Sabri	Okundu
6	Fahim Bey ve Biz (1941)	Abdülhak Şinasi Hisar	Okundu
7	Sürgün (1941)	Refik Halit Karay	Okundu/İncelendi
8	İnsan ve Şeytan (1942)	Sâmiha Ayverdi	Okundu/İncelendi
9	Yaşayan Ölü (1942)	Sâmiha Ayverdi	Okundu/İncelendi
10	Ateş Gecesi (1942)	Reşat Nuri Güntekin	Okundu/İncelendi
11	Kesik Baş (1942)	H. Rahmi Gürpınar	Okundu
12	Hasret (1943)	Muazzez Aruoba	Okundu
13	Son Menzil (1943)	Sâmiha Ayverdi	Okundu/İncelendi
14	Denizin Çağırışı (1943)	Kemal Bilbaşar	Okundu/İncelendi
15	Gönül Bir Yer Değirmenidir Sevda Öğütür (1943)	H. Rahmi Gürpınar	Okundu
16	Kürk Mantolu Madonna (1943)	Sabahattin Ali	Okundu/İncelendi
17	Medarı Maişet Motoru (1944)	Sait Faik Abasıyanık	Okundu/İncelendi
18	Toprak Kokusu (1944)	Reşat Enis Aygen	Okundu/İncelendi
19	Yolcu Nereye Gidiyorsun (1944)	Sâmiha Ayverdi	Okundu/İncelendi
20	Mesihpaşa İmamı (1944)	Sâmiha Ayverdi	Okundu
21	Aşk Ölür Mü? (1944)	Reşat Engin	Okundu
22	Çamlıcadaki Eniştemiz (1944)	Abdülhak Şinasi Hisar	Okundu/İncelendi
23	Ülker Fırtınası (1944)	Safiye Erol	Okundu/İncelendi
24	Ayğır Fatma (1944)	Osman Cemal Kaygılı	Okundu
25	Bekri Mustafa (1944)	Osman Cemal Kaygılı	Okundu
26	Ölüm Bir Kurtuluş Mudur? (1945)	H. Rahmi Gürpınar	Okundu
27	Çılgın Gibi (1945)	Suat Derviş	Okundu/İncelendi
28	Sonsuz Panayır (1946)	Halide Edip Adivar	Okundu/İncelendi
29	Bozkurtların Ölümü (1946)	Hüseyin Nihal Atsız	Okundu/İncelendi
30	Çapkın Subay (1946)	Reşat Engin	Okundu
31	Miskinler Tekkesi (1946)	Reşat Nuri Güntekin	Okundu/İncelendi
32	Dirilen İskelet (1946)	H. Rahmi Gürpınar	Okundu
33	Aganta Burina Burinata (1946)	Halikarnas Balıkcısı	Okundu
34	Kıskanmak (1946)	Nahid Sırrı Örik	Okundu/İncelendi
35	Ciğerdelen (1946)	Safiye Erol	Okundu/İncelendi
36	Ekmek Kavgamız (1947)	Reşat Enis Aygen	Okundu
37	Anahtar (1947)	Refik Halit Karay	Okundu/İncelendi
38	Bozkurtlar Diriliyor (1949)	Hüseyin Nihal Atsız	Okundu/İncelendi
39	Ağlama Duvarı (1949)	Reşat Enis Aygen	Okundu/İncelendi
40	Dünyanın Mihveri Kadın mı Para mı? (1949)	H. Rahmi Gürpınar	Okundu
41	Baba Evi (1949)	Orhan Kemal	Okundu/İncelendi

42	Matmazel Noraliya'nın Koltuğu (1949)	Peyami Safa	Okundu/İncelendi
43	Dar Yol (1949)	Peride Celâl	Okundu
44	Huzur (1949)	Ahmet Hamdi Tanpınar	Okundu/İncelendi
45	Panorama I (1949)	Y. K. Karaosmanoğlu	Okundu/İncelendi
46	Mapa Melikesi Nilgün (1950) Türk Prensesi Nilgün (1950)	Refik Halit Karay	Okundu
47	Bu Bizim Hayatımız (1950)	Refik Halit Karay	Okundu/İncelendi
48	Köye Giden Gelin (1950)	Rakım Çalapala	Okundu
49	Avare Yıllar (1950)	Orhan Kemal	Okundu/İncelendi
50	Garipler Sokağı (1950)	Oktay Akbal	Okundu/İncelendi
51	Yolgeçen Hanı (1951)	Reşat Enis Aygen	Okundu/İncelendi
52	Yalnızız (1951)	Peyami Safa	Okundu/İncelendi
53	Teneke (1951)	Yaşar Kemal	Okundu/İncelendi
54	Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği (1952)	Abdülhak Şinasi Hisar	Okundu
55	Nilgün'ün Sonu (1952)	Refik Halit Karay	Okundu
56	Cemile (1952)	Orhan Kemal	Okundu/İncelendi
57	Murtaza (1952)	Orhan Kemal	Okundu/İncelendi
58	Biz İnsanlar (1952)	Peyami Safa	Okundu/İncelendi
59	Panorama II (1952)	Y. K. Karaosmanoğlu	Okundu/İncelendi
60	Karınca Yuvası (1952)	İlhan Tarus	Okundu
61	Harabelerin Çiçeği (1953)	Reşat Nuri Güntekin	Okundu/İncelendi
62	Sokaktaki Adam (1953)	Attilâ İlhan	Okundu/İncelendi
63	Kayıp Aranıyor (1953)	Sait Faik Abasıyanık	Okundu/İncelendi
64	Dişi Örümcek (1953)	Refik Halit Karay	Okundu
65	Yer Altında Dünya Var (1953)	Refik Halit Karay	Okundu/İncelendi
66	Üç Katlı Ev (1953)	Yusuf Ziya Ortaç	Okundu
67	Döner Ayna (1954)	Halide Edip Adivar	Okundu/İncelendi
68	Bugünün Saraylısı (1954)	Refik Halit Karay	Okundu/İncelendi
69	Yılan Hikâyesi (1954)	Samim Kocagöz	Okundu
70	Bereketli Topraklar Üzerinde (1954)	Orhan Kemal	Okundu/İncelendi
71	Yağmur Duası (1954)	Refik Erduran	Okundu
72	Dar Yol (1954)	Ali Yıldız	Okundu
73	Kadın Olan Erkek (1955)	Aziz Nesin	Okundu
74	Siyah Kehribar (1955)	Tarık Buğra	Okundu/İncelendi
75	Taş Konak (1955)	Meliha İksel	Okundu
76	İnce Memed I (1955)	Yaşar Kemal	Okundu/İncelendi
77	Sağırdere (1955)	Kemal Tahir	Okundu/İncelendi
78	Hep O Şarkı (1956)	Y. K. Karaosmanoğlu	Okundu/İncelendi
79	Kadınlar Tekkesi (1956)	Refik Halit Karay	Okundu/İncelendi

80	Esir Şehrin İnsanları (1956)	Kemal Tahir	Okundu/İncelendi
81	Gol Kralı Sait Hopsait (1957)	Aziz Nesin	Okundu
82	Erkek Sabahat (1957)	Aziz Nesin	Okundu/İncelendi
83	Zenciler Birbirine Benzemez (1957)	Attilâ İlhan	Okundu
84	Rıza Bey Aile Evi (1957)	Tarık Dursun K.	Okundu
85	Dört Yapraklı Yonca (1957)	Refik Halit Karay	Okundu
86	Onbinlerin Dönüşü (1957)	Samim Kocagöz	Okundu
87	Sultan Hamid Düşerken (1957)	Nahid Sırrı Örik	Okundu
88	Serseri Milyoner (1957)	Orhan Kemal	Okundu
89	Fosforlu Cevriye (1957)	Suat Derviş	Okundu/İncelendi
90	Körduman (1957)	Kemal Tahir	Okundu/İncelendi
91	Rahmet Yolları Kesti (1957)	Kemal Tahir	Okundu
92	Suçumuz İnsan Olmak (1957)	Oktay Akbal	Okundu
93	Var Olmak (1957)	İlhan Tarus	Okundu
94	Âkile Hanım Sokağı (1958)	Halide Edip Adivar	Okundu/İncelendi
95	Beni Kurtar (1958)	Muazzez Aruoba	Okundu
96	Deli Kurt (1958)	Hüseyin Nihal Atsız	Okundu/İncelendi
97	Yediçınar Yaylası (1958)	Kemal Tahir	Okundu
98	Aylak Adam (1959)	Yusuf Atılgan	Okundu/İncelendi
99	Yılanların Öcü (1959)	Fakir Baykurt	Okundu/İncelendi
100	Vukuat Var (1959)	Orhan Kemal	Okundu/İncelendi
101	Köyün Kamburu (1959)	Kemal Tahir	Okundu
102	Tütün Zamanı Zeliş (1959)	Necati Cumalı	Okundu/İncelendi
103	İnsan Kurdu (1959)	Tarık Dursun K.	Okundu/İncelendi
104	Dünya Evi (1960)	Orhan Kemal	Okundu/İncelendi
105	Ortadirek Dağın Öte Yüzü I (1960)	Yaşar Kemal	Okundu/İncelendi

“Türk Romanında Mekânın Dönüştürücü Etkisi (1940-1960)” başlıklı çalışmada, 1940-1960 Dönemi Türk romanında mekân kavramının dönüştürücü /değiştirici işlevini ortaya koymak amaçlanmıştır. Mekânın anlatıda ne şekilde konumlandığını ve dönüştürücü/değiştirici işlevini nasıl/neler üzerinde gerçekleştirdiğini göstermek hedeflenmiştir. Bu doğrultuda, yukarıdaki listede yer alan romanlar mekân odaklı okunarak insan, cinsiyet, kimlik, hafıza, inanç ve iktidar başlıkları altında fişlenmiştir. Romanların seçiminde kadın ve erkek yazar ayrımı yapılmamıştır.

Yazarın niyeti yanılgısına düşmemek için özellikle metin merkezli bir inceleme tercih edilmiş; yazarların düşünceleri, psikolojik kaygıları, ideolojileri ve anlatının temel öğelerine olan bakış açıları çözümlemelerin dışında bırakılmıştır. Çünkü bunların dâhil edilmesi durumunda romanın; bir ya da birkaç disiplin altında ve disiplinlerarası ilişkilerin gözetilmesini öngören metotlarla incelenmesi gerekir. Tezin kapsam boyutunu aşacağından dolayı bunun, başka çalışmaların konusu olabileceği düşünülmektedir.

Listede yer alan romanların hepsi okunmuştur. Bunların içinde malzemesi en fazla olanlar tekrardan okunup incelenerek teze dâhil edilmiştir. Okundu durumunda olan romanların bir kısmında mekân, benzer şekilde ele alındığı bir kısmında da mekânın dönüştürücü işleviyle ilgili malzeme bulunmadığı için incelenmemiştir. Romanların seçiminde eserlerin tefrika tarihleri değil yayımlanma tarihleri temel alınmıştır. Bu doğrultuda tefrika tarihleri 1940-1960 yılları arasında olup yayımlanma süreçleri 1960'tan sonra olan romanlar, çalışmanın dışında bırakılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MEKÂNIN EDEBİYATTA İŞLEVİ VE ÖNEMİ

1.1. Mekân Kavramı

Multidisipliner bir kavram olarak mekân, çoğu disipline konu olup onların özelinde farklı şekillerde tanımlanır. Her disiplinin mekânı ele alma amacı farklı olduğundan onunla ilgili yapılan tanımlamalar da bu çerçevede paralellik gösterir. Herhangi bir alanın kendi ölçüleri doğrultusunda belirlediği mekân tanımı, bazı disiplinlere ilham kaynağı olup hareket noktası sağlarken bazen de hiçbir yanı örtüşmeyen, birbirine karşıt durum sergileyen bir özellik gösterir. Dolayısıyla birçok bilimin sorunsallarından biri olarak mekân, hem disiplinlerarası hem de disiplinlerötesi bir kavram olarak ifade edilir. Mesela Aydınli, mekânın disiplinlerötesi bir kavram oluşunu “herhangi bir disipline ait sarsılmaz doğmalara ve ayrıcalıklı metodolojik kalıplara sığdırılamamasıyla” izah eder (2004: 43). Bu da mekânın, değişik açılardan değerlendirilebilecek yorumsal bir zenginliğe sahip olduğunu gösterir.

Etimoloji, bir sözcüğün hangi dilden meydana geldiğini ve dildeki hangi kökten türediğini inceleyen bir bilim dalıdır. Mekâna etimolojik açıdan bakıldığında kelimenin Arapça’dan geldiği ve “kevn” kökünden türediği görülür. Kevn, “olma, var olma, varlık, vücut” anlamlarını karşılarken mekân da; “yer, mahal, ev, oturulan yer” anlamlarını içerir (Devellioğlu, 2007: 604). Şenol Göka’nın belirttiği gibi, “Gerçekten de kelimenin sözlük anlamı biraz zorlanıp ayrıntıya girildiğinde mekân bir bakıma var olmaktır” denilebilir (2001: 8). “İnsan varoluşunun konumlandığı bir yer olarak” (Korkmaz, 2017: 9) tanımlanan mekân, aynı zamanda “İngilizce’deki space sözcüğünün karşılığı olan ve Türkçe metinlerde zaman zaman, uzam ve uzay olarak kullanılan ve her iki kavramı da kapsayan anlamıyla” metinlerde yer alır (Akbal Süalp, 2004: 89).

İnsanın en temel ihtiyaçlarından biri barınmadır. Bunu karşılamak üzere inşa edilen mekân, zaman içerisinde farklı anlamlar yüklenir. Yani o, fiziki bir yapı olmanın ötesinde insanın yaşamını yöneten bir yapıya sahiptir. Aynı zamanda insan ilişkilerini şekillendirir ve böylece toplumsal bir özellik kazanır. Bu konuda Şengül Öymen Gür mekânı, “insanın insanla, insanın nesneyle ve nesnenin nesneyle olan aralıklarının ve ilişkilerinin kısacası bizi saran evrenin üç boyutlu bir uzantısı” (1996: 34) olarak ifade eder.

Bir kavram olarak yer, “kendisine yönelen ve kendisinin yön gösterdiği insan eylemlerine konu olmakla mekânlaşır” (Konyalı, 2015: 41). Yani salt bir meta olarak yerin ya da zeminin mekânlaşmasını sağlayan insanın kendisi ve eylemleridir. Mekân, insandan, insan da mekândan ayrı düşünülemez. Çünkü birinin anlamı diğerini kapsar. Bu durum mekânla ilgili tanımlamaların boyutunu genişletir. Artık mekân sadece fiziki boyutuyla ele alınıp değerlendirilen değil, insan ile olan karşılıklı etkileşiminden dolayı algısal ve toplumsal boyutta incelenebilen bir kavram olarak çoğu araştırmacının gündeminde yer alır. Örneğin İrvin Cemil Schick mekânın, toplumsal ilişkilerin yapılandırıldığı ve kendisinin de bu ilişkiler çerçevesinde yapılandırılan bir yer, bir var oluş nesnesi olduğunu söyler (2001: 5). İrvin Cemil Schick dışında Lefebvre, Harvey, Castells gibi Marksist kuramcılar da mekânı, toplumsal ilişki ve süreçlerle ele alıp değerlendirir.

Mekânın bir tarihinin olduğunu ve onun zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağladığını dile getiren Lefebvre (2014: 25), toplumsal süreçlerin aynı anda hem ortamı hem de ürünü olarak yine mekânı gösterir. Ona göre mekân, toplumun, toplumsalın ürünüdür. Sadece ürün olarak da kalmaz, toplumu değiştiren/dönüştüren bir dinamiktir. *Mekânın Üretimi* adlı kuramsal çalışmasında bu unsurun; üretilen, yeniden üretilen ve gündelik hayatımızın vazgeçilmez bir unsuru olduğunu söyler.

Mekânla insan arasındaki ilişki, David Harvey’in de ele aldığı bir konudur. Nitekim o, mekânın insanı biçimlendiren ve aynı zamanda insan tarafından da biçimlendirilen toplumsal bir boyut olduğunu, her toplumsal faaliyet biçiminin de kendi mekânını belirlediğini söyler (2006: 34). Esasa odaklanıldığında, insan ile mekân ilişkisinin

toplumsal bir boyutta ele alınıp değerlendirilmesi mekân sosyolojisini oluşturur. Mekân sosyolojisi literatüründe Henri Lefebvre ve David Harvey dışında Manuel Castells, Edward Soja, Michael Foucault, John Urry, Doreen Massey, Richard Sennett gibi yazarları sıralamak mümkündür.

Farklı disiplinlerce değişik anlamlar içeren mekânın, insan ile olan ilişkisini ele alan çeşitli yaklaşımlar vardır. Tezin “Türk Romanında Mekânın Dönüştürücü Etkisinin Teorik Temelleri” bölümünün, “Mekân-İnsan İlişkisi” başlığında bu yaklaşımlardan bahsedilecektir. Ancak konuya değinmişken mekânla insan arasındaki ilişkiyi çok yönlü bir şekilde değerlendiren Gaston Bachelard ve mekâna fenomenolojik açıdan yaklaşmayı öneren önemli çalışması *Mekânın Poetikasi*’ndan kısa da olsa bahsetmekte yarar vardır. Bachelard, mekân özelinde evi ve insanın evle kurduğu ilişkiyi ele alıp inceler. Mekânın sadece insanların üzerinde yaşadığı basit bir yer, sahne değil; anlamsal derinliği fazla olan bir kavram olarak incelenmesi gerektiğini söyler. Bachelard dışında mekânı, fenomenolojik açıdan değerlendiren bir isim de Martin Heidegger’dir. Onun özellikle “Dünya içinde olmak” kavramı, mekân-insan ilişkisini dikkatlere sunması açısından önemlidir. O, insanı Da-sein (Var olan, burada olan) olarak tanımlar. Ona göre insan, doğduğu andan itibaren “dünya içinde olan”dır (aktaran Lüleci, 2017: 20). Bu durum onun, kendi varoluşunu mekân üzerinde gerçekleştirdiğini gösterir. Mekân da insanın varlığı sayesinde anlam kazanır. Çünkü insan, mekânı sadece üzerinde yaşanan bir yer olarak görmez. İletişime geçip onunla duygusal bağlar da kurar. Mekân, bu etkileşimsel bağ ile canlı bir varlık haline gelir.

1.2. Romanda Mekân

Romanda mekân konusuyla ilgili pek çok çalışma yapılmıştır. Burada hem konu bütünlüğünü bozmamak hem de esasa odaklanmak açısından değerlendirmeler kısa tutulacaktır. Öncelikle fiziksel ve toplumsal bir olgu olarak mekânın, insanın varlık sebeplerinin temel koşullarından olması hasebiyle birçok bilim dalının olduğu gibi edebiyatın da ilgi alanına giren ve bu alanın kendine uygun metotlarıyla değerlendirilen zengin bir yapısı vardır. İnsana ait bireysel ve toplumsal durumların, edebiyatın anlam evrenini oluşturduğu kaçınılmazdır. Bu anlamda gerçek dünyanın yansımalarını kendisine malzeme repertuarı olarak seçen edebiyat, özelde ise edebî

metinler içinde olduğu toplumdan ayrı düşünülemez. Çünkü her edebî eser, öncelikle yazıldığı dönem için vardır. O, bu dönemden, sanatkârın yetiştiği kültürel ortamdan ve üretildiği toplumun sosyal şartlarından izler taşır.

Geçmişten şu ana dek insanoğlu, belirli bir zaman ve mekân içinde yaşamını idame ettirir. Aynı durum, edebî eserin dünyasında yaşayan kahraman için de geçerlidir. Çünkü insanı ele alan her bir anlatı serüveni, mekândan ve zamandan bağımsız değildir. Şengül'ün ifade ettiği gibi, "ister gerçek ister kurgusal olsun, insan veya başka herhangi bir nesne, var olabilmek için bir mekâna ihtiyaç duyar" (2010: 528). Mekân, romanın dünyasını inşa eden ve onu şekillendiren temel unsurlardan biridir. Aynı zamanda romanın diğer unsurlarını da etkileyip onlara güç katar, yazarın niyetini ve amacını ortaya koyar (Bourneur ve Quellet 1989: 97).

Fransızların ünlü romancısı Stendhal, *Kırmızı ve Siyah*'ın on üçüncü bölümündeki epigraftan hareketle “Evet mösyö, roman geniş bir yolda dolaşan aynadır. Kimi zaman gözlerinize göğün mavisini, kimi zaman da yoldaki balçık çukurlarını yansıtır” (2021: 438-439) der. Gerçekten de roman, üretildiği toplumun aynasıdır. Çağdaş yazarlar, eserleri vasıtasıyla yaşadıkları dünyayı aksettirmek ister. Bir edebî eserden yeterince faydalanabilmek her şeyden önce o edebî eseri tanımaya bağlıdır. Bunları fark edebilmek için hem romanı meydana getiren unsurları bilmek hem de bunlara bir metot çerçevesinde yaklaşmak gerekir.

Anlatma esasına bağlı edebî metinlerin en önemlilerinden olan roman, “esas karakteri itibariyle bir terkiptir. Diğer birçok eleman gibi mekân da, bu terkiibi meydana getiren önemli unsurlardan biridir” (Tekin, 2008: 129). Mekân, nasıl ki insanın gerçek yaşamında hem barınma hem de gündelik yaşam pratiklerini gerçekleştiririnin bir sonucu olarak önemliyse hayatın bir yansıması olan roman için de aynı değere sahiptir. Çünkü “olay, olay örgüsü, zaman ve kişilerin yanı sıra mekân; tahkiyeli eserlerde kurucu bir öğedir. Hem anlatı kişilerinin kimliklerinin, kültürel ve ekonomik durumlarının ortaya konulmasında hem de eylemlerin somutlaştırılması noktasında mekân işlevsel bir özelliğe sahiptir.” (Yivli, 2009: 680). Romanın sahih bir hava kazanmasında önemli işlevi olan mekânın, çeşitli tanımlamaları yapılır. Bu anlamda mekân, romandaki olaylara ve roman kişilerinin

eylemlerine ayrılmış bir zemin olarak görülür (Çetin, 2019: 135). Şerif Aktaş da mekânı, vaka zincirindeki olayların sahnesi olarak ele alır (Aktaş, 1991: 142). Her iki ifade de mekân, temel niteliği itibarıyla romanın en önemli öğelerinden biridir. Romanda mekân, olaylar dizisini ve karakterleri etkilediği oranda bütünün bir parçası sayılır (Bland, 2017: 274).

Sevinç Ergiydiren, “İnsanın var oluşunu dünya üzerinde konumlandırılmış olmasına bağlayan Heidegger’den yola çıkarsak, bir tecrübeyi yaşayacak olan varlığın roman içinde de bir zemine yerleştirilmesi gerekir. Bazı kuramcıların dilinde ‘mekân’, bazılarının terimiyle ‘çevre’ romanda da yalnızca bir hareket zemini teşkil etmez. Var oluş biçimini belirleyici bir tarzda rol oynar” (2001: 19) diyerek mekânın anlatıdaki rolüne dikkat çeker. Bu doğrultuda mekân, hem olay örgüsü hem de anlatıdaki kişilere bir sahne ve dekor olma özelliği gösterirken aynı zamanda romanın diğer öğeleri üzerinde değiştirici/dönüştürücü bir hamlede bulunur.

Mekânla ilgili bir başka tanımlamayı Ferda Zambak yapar. Ona göre mekân, “eşyaların belirli bir düzen yani kompozisyon şeklinde yer aldığı, vak’a zincirine bağlı bulunan birey ve birey dışındaki tüm canlı ve cansız unsurların öncelikle fiziksel mânâda varlıklarını kuşatarak anlatının türü ve konusuna göre, bireyi, üzerinde bulunduğu zeminle ruhî mânâda paradoksal ya da paralel ilişki içine sokabilecek alandır” (2007: 3). Görüldüğü üzere mekân, farklı şekillerde tanımlanabilmektedir. Ancak esasa bakıldığında mekânla ilgili tanımlamaların onun daha çok fiziksel özelliğinin edebî metin içerisinde ne şekilde yer aldığı ve hangi amaçlarla kullanıldığıyla ilgilidir. Şu söylenilebilir ki hangi dönem ve hangi tarzda yazılırsa yazılsın romanda, her zaman mekân unsuruna gereksinim duyulur. Hatta "bazı romanlar, masalsı bir yapı içinde mekândan bağımsız görünseler bile en azından belirsiz bir mekâna sahiptirler" (Narlı, 2002: 98).

1.3. Mekânın İşlevi

Romanda mekânın kullanımı, yazardan yazara farklılık gösterir. Hatta yazarın dışında döneme, çeşitli sanat akımlarına ve roman türüne göre de değişir. Her yazarın anlatı kurgusunda mekânı işleyişi farklıdır. Öncelikle romancı, mekân unsurunu:

- Olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak,
- Roman kahramanlarını çizmek,
- Toplumu yansıtmak,
- Atmosfer yaratmak, yönünde kullanır (Tekin, 2008: 129). Temelde mekân, romanda aktarılan olayların sahnesi konumundadır. O, muhtevayı oluşturan önemli bir unsurdur. Ancak yazar, mekânı sadece bu amaç için kullanmaz. Okuyucunun zihninde olaylar dizisinin nasıl bir mekân panoramasında gerçekleştiğini de göstermek ister. En belirgin işlevi olaylara sahne teşkil etmek olan mekân, bunun dışında “yardımcı, engelleyici ve yönlendirici bir unsur” olarak edebî metinlerde kullanılır. Ancak yine belirtilmelidir ki mekânın, hangi amaçla kullanıldığı ya da kurgu metinlerde ne işlev gördüğü eserin yazıldığı döneme göre farklılık gösterir.

Gözün Vicdanı isimli eserinde Richard Sennett, “eğer içler gözlenebilseydi, mekân (kişi) çözümlemelerine gerek kalmazdı” der (1999: 38). Dolayısıyla mekân, hem karakter çiziminde hem de onun iç ve dış gerçekliğinin yorumlanmasında referans kabul edilen bir unsur olarak kurgu metinlerde yer alır. Çünkü hem gerçek hem de itibari dünyada insan, yaşadığı mekânla kaimdir. Mekân sayesinde kurgu metinlerdeki kahramanların hem fiziksel hem de ruhsal portreleri çizilir. Öte yandan anlatma esasına bağlı edebî metinlerin hiçbirisi, içinde var oldukları toplumdan soyutlanamaz. Bu anlamda mekân, toplumsal süreçlerin hem ortamı hem de ürünüdür. Bir edebî eserin mekân tablosuna bakıldığında; bir dönemin gelenekleri, eşya zenginliği, mobilya ve mefruşat tarzı, giyime ve eğlenceye dönük alışkanlıkları, modaları, argo ve günlük konuşmalarını öğrenilebilir. Bunlar da şüphesiz bir toplumu toplum yapan temel dinamikler olarak görülür (Tekin, 2008: 131). Dolayısıyla mekân, içinde yaşayan toplumun sosyal, kültürel ve siyasi hayatını yansıtmada etkili bir unsurdur. Bu yönüyle de o, ayna metaforuyla ilişkilendirilir.

Mekânın işlevi, bunlarla sınırlı değildir. Onun, romanı meydana getiren diğer terkipler üzerinde belirleyici ve şekillendirici etkisi vardır. Bunlardan ilki, soyut bir kavram oluşuyla zamandır. Bu kavramın görünürlük kazanmasında, somut olarak ifade edilebilir bir hal almasında mekânın rolü büyüktür. O yüzden herhangi bir edebî metin üzerine yapılacak mekânsal okumalar, mekânın işlevini ortaya çıkardığı gibi, metnin yazıldığı dönem ve zaman hakkında da bilgi verir ve bunun için ayrıca

önem taşır. Bunların dışında, edebî eserin okuyucusunu unutmamak gerekir. Yazar, metnini oluştururken okuyucuyu da hesaba katar. Söz konusu kurgu eserin dünyasına okuyucuyu, tasarlamış olduğu mekânla, mekânın tasviriyle çeker. Artık romanı oluşturan bütün terkipler, okuyucunun muhayyilesinde ve mekân düzleminde teşekkül eder.

Romanda mekân unsuru, mekân tasvirlerine bakmayı gerektirir. Çünkü roman, bir anlatma sanatıdır. Romancı, çeşitli anlatım tekniklerinden istifade ederek kişi, olay örgüsü, zaman ve mekân gibi unsurları daha belirgin kılmaya çalışır. Ayrıca mekânın daha iyi kavranması için, ya “mimesis” ya da “tecrit” esasına dayalı tasvirlerle başvurarak anlatımına gerçekçi bir hava kazandırmak ister. Mimesis, dış dünyayı olduğu gibi yansıtır. Geçmiş dönemin romanlarında sıklıkla kullanılan o uzun mekân tasvirlerinin, bugünün romanlarında azaldığını söylemek mümkündür. Onun yerine tecrit (soyutlama) esasına bağlı anlatımlar tercih edilir. Çünkü yazarlar, dış mekânın tasvirini olduğu gibi vermektense sezdirmek yoluna gitmenin ve böylece okuyucuda uyandıracak hisleri ele almanın daha makul olduğunu görür. Böylece onlar, okurlarına hem olay örgüsü ve zamanın gidişatı hem de roman kahramanlarının düşünce ve eylemlerinin seyri konusunda bilgiler sunmaya çalışır.

1.4. Mekân Tasnifleri

Mekân söz konusu olunca değinilmesi gereken bir başka husus tasnif meselesidir. Hem fiziksel hem de toplumsal boyutu ile çoğu disipline konu olan mekânın çeşitli tasnifleri yapılır. Türk edebiyatında anlatma esasına bağlı edebî eserler için kullanılan mekânlar, çeşitli sebeplerle farklılık gösterir. Dolayısıyla bu, onlarla ilgili yapılmış tasnifleri de değiştirir. Mekân tasnifiyle ilgili yapılmış çalışmalara bakıldığında, onun daha çok fiziksel boyutunun ön planda tutulduğu görülür. Örneğin Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi* adlı kitabında mekânları, Somut Mekânlar ve Soyut Mekânlar şeklinde iki ana başlığa ayırır. Somut Mekânlar başlığının kendi içinde “Açık ve Kapalı Mekânlar”; Soyut Mekânların ise “Ütopik, Fantastik, Metafizik ve Duyusal Mekânlar” adıyla alt başlıkları bulunur. Somut mekân; romandaki şahıs kadrosunun içinde bulunduğu, yaşayıp hareket ettiği ve eylemlerini gerçekleştirdiği mekândır. Onun alt başlığı olan açık mekân ise olayların cereyan ettiği, “şehir, ülke, dağ, ova” gibi açık alanlardan oluşan bir yerdir. Dar ya da

iç mekân isimlendirmesi yapılan kapalı mekân da ismiyle eş değer olarak “ev, oda, daire, iş yeri” gibi kapalı yerleri ifade eden mekân türüdür. İkinci bir ana başlık olarak sunulan soyut mekân, genelde ütöpik, hayali bir mekânın anlatımında kullanılır. Anlatının içeriğine göre bu mekân “ütöpik, fantastik, metafizik ve duyusal mekân” şeklinde alt başlıklara ayrılır (2019: 136-138).

“Romanda Mekânın Poetiği” isimli çalışmasında Ramazan Korkmaz, mekânı hem fiziksel hem de algısal boyutta ele alarak bir tasnif çerçevesi çizer. Özellikle mekân konusu üzerine yazılmış tez taramaları sonucunda, hem dönem bazlı hem de bir yazarın kendisine ait roman ve hikâye incelemelerinin çoğunda Korkmaz’ın yapmış olduğu Çevresel Mekân/Algısal Mekân ayrımının temel alındığı görülür. Korkmaz, “Romanda Mekânın Poetiği” isimli makalesinde, anlatılardaki mekân ayrımını önce; Anlatma (narration/tahkiye)’nin ağırlıkta olduğu eserlerdeki çevresel mekân sonra da Betimleme’nin ağırlıkta olduğu eserlerdeki algısal mekân diye ikiye ayırır (2017: 12). Korkmaz’a göre çevresel mekân, olay ağırlıklı eserlerde kullanılan ve üzerinden geçilen bir yer’dir. Bu mekânlarda henüz kişi-yer özdeşikliği tam olarak sağlanamamıştır. Olay örgüsünün üzerine asıldığı bir vestiyer işlevi gören bu mekânlar, coğrafi nitelikteki bir güzergâh olmaktan öteye geçememiştir. Yani mekân, anlatılacak olaya sahne işlevi görmekle beraber kahramanların üzerinde gidip geldiği, eylemlerini gerçekleştirdiği bir zemindir. Ancak algısal mekânlar, kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anılaştırılmış yerlerdir; yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir. Korkmaz, algısal mekânları da işlevleri itibarıyla “Labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar” ve “Sınırları sonsuza açılan mekânlar; açık ve geniş mekânlar” şeklinde ikiye ayırır (2017: 13).

Bu tezin spesifik tarih aralığı, 1940-1960 yıllarını kapsayan yirmi yıllık bir süreci içerir. Çalışma, bu dönem içinden seçilen Türk romanlarından, mekânın dönüştürücü etkisini göstermeyi amaçlamaktadır. Söz konusu algısal mekânın, özellikle anlam üretme, anıları barındırma, kişinin iç dünyasını yansıtma gibi özellikleri onu, mekânın dönüştürücü işlevine yakınlaştırır. Dolayısıyla roman incelemeleri bölümünde, mekâna algısal boyutta bakmanın tezde hedeflenen sonuçlara katkı sunacağı düşünülmektedir.

Mekânla ilgili bir başka tasnif denemesi, Safiye Akdeniz tarafından yapılır. O, *Tanzimat Dönemi Türk Romanında Mekân* adlı kitabında mekânı; “somut mekân (açık mekân, kapalı mekân, ara mekân)”, “soyut mekân”, “mekânsı nesneler veya nesne-mekânlar” olarak sınıflandırır. (2019: 9-11). Safiye Akdeniz’in soyut mekân tanımlaması, kendinden önceki “soyut mekân” sınıflandırmalarından farklıdır. O, soyut mekân başlığı altında ilk mekânlar ya da ilk alanlar olarak edebî türleri gösterir. Ona göre roman, insan hallerini konu edinen ve herkese açık bir kamusal mekândır. Roman dışında mektup, şiir ve masal da edebî bir form olarak tespit edilen alanlardır. Yazar, edebî türler dışında rüya, kâbus, gündüz düşleri gibi bilinçaltı türlerini de eserin kurgusuna katkıda bulunmaları sebebiyle bir mekân olarak görür. Bunların haricinde mekânsızlık, anne kucacı, ayakaltı gibi kavramları da mekânsal çağrışımları ve mekânsal içerikleriyle soyut mekân olarak ele alır. Üçüncü ana başlıkta ise Akdeniz, nesne özelliğini kaybedip mekâna dönüşen eşya veya nesneler üzerinde durur. Kese, zarf, çekmece, dolap, yatak, masa gibi eşyaların ya da nesnelerin değişim geçirip bir mekâna dönüşebildiklerini romanlar üzerinden göstermeye çalışır. Teze konu olan romanlardaki mekânların, fiziksel özelliğinden ziyade algısal boyutu ön planda tutulacağı için Akdeniz’in yapmış olduğu sınıflamada “soyut mekân” ve “mekânsı nesneler veya nesne-mekânlar” (2019: 10-11) başlıklarının bu çalışmaya ışık tutacağı düşünülmektedir.

Mekânın tasnifi konusunda zikredilmesi gereken bir başka çalışma, Zeynel Kıran-Ayşe Eziler Kıran tarafından hazırlanmış *Yazınsal Okuma Süreçleri (Dilbilim, Göstergebilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler)* isimli eserdir. Bu kitabın onuncu bölümü, uzam başlığı altında mekânı, mekânın türlerini ve işlevlerini konu edinir. Mekânın türlerine bakılacak olursa “açık uzam/kapalı uzam, kapsayan uzam/kapsanan uzam, özel uzamlar/ herkese açık uzamlar, aileye ait uzamlar/yabancı uzamlar, gerçek uzam/kurmaca uzam, burası/başka bir yer” şeklinde bir sınıflama yapılmıştır (2000: 230-238).

Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı adlı çalışmasıyla, 1870-1922 yılları arasındaki Türk hikâyeciliğinde, mekânın kurgudaki yerini ve bu ögenin (mekânın) olay örgüsü, kişiler, zaman ve diğer kurmaca öğeleriyle olan etkileşimini inceleyen Ayşe Demir,

mekân türlerini “İç Mekân, Dış Mekân, Kapalı Mekân, Açık Mekân, Burası-Başka Bir Yer, Kapsanan/Kapsayan Mekân, Karanlık Mekânlar, Aydınlık Mekânlar, Kadın Mekânları, Çocukluk Mekânları ve Rüya Mekânları” şeklinde sınıflandırır (2011: 19-135).

Mekân, anlatma esasına bağlı edebî metinlerin dışında şiir türünde de tasnife tabi tutulur. Örnek olması bakımından aşağıda kısaca verilen mekân tasniflerinin tezdeki çözümlemelere katkı sunacağı düşünülmektedir. Mesela *Şiir ve Mekân* isimli kitabında Mehmet Narlı, Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Türk şiirinde, şiir-mekân ilişkisini ele alarak bir sınıflama yapar. Mekâna şiir cephesinden yaklaşan Narlı, insanın hayat içindeki uygulamaları, düşünceleri ve hayalleri ile ilişkide olduğu bütün yerleri düşünerek; “Düzenlenmiş Yerler, Kozmik Yerler, Mitolojik Yerler, Var Olduğuna İnanılan Kutsal Yerler ve Hayal Edilen Yerler” şeklinde mekân tasnifi belirlemiştir (2014: 14).

Özcan Bayrak, *Tevfik Fikret’in Şiirlerinde Mekân ve Algı* kitabında, fiziki olarak mekânların bireyde oluşturduğu algıyı, yani bireyin mekân algısını önemser. Bayrak’ın, Tevfik Fikret’in şiirlerinden hareketle oluşturduğu mekân şablonu; “Yapay Mekânlar, Doğal Mekânlar, Toplumsal Mekânlar, Muhayyel Mekânlar, Fonksiyonlarına Göre Mekânlar (açık-geniş, kapalı-dar), Bellek Mekânlar, Mekânsal Metaforlar, Renk ve Mekân, Beden ve Mekân, Eşik Mekânlar” şeklindedir (2013: 25-280).

Mekâna şiir cephesinden yaklaşan bir diğer isim de Beyhan Kanter’dir. *Şiirsel Kimlikten Mekânsal Sınırlara İkinci Yeni Şairlerinin Mekân Algısı* isimli eserinde, İkinci Yeni şiirinin başat temalarını “Gündelik Yaşamın Dış Mekânları” ve “Gündelik Yaşamın İç Mekânları” şeklinde sınıflandırıp bunların içinde de mekâna dair alt başlıklar oluşturur (2013: 21-427).

Mekân sadece edebiyatla ilgili ve edebiyata ait bir kavram değil; aksine edebiyat dışında birçok sahanın ilgisini çeken ve onların araştırma konusu haline gelen bir unsurdur. Çok boyutlu anlam dünyasına sahip oluşu, onun değişik parametrelere göre sınıflandırılmasına yol açar. Bu bakımdan hem bulunduğu konum itibarıyla hem de

niteliğine göre mekân, yukarıda verilmeye çalışılan sınıflandırmalar haricinde, ele alındığı disiplinin kriterlerine göre “kamusal, yarı kamusal, özel, kentsel, mimari, doğal, bilişsel, düşsel mekân...” gibi tasniflere de ayrılır.



İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK ROMANINDA MEKÂNIN DÖNÜŞTÜRÜCÜ ETKİSİNİN TEORİK TEMELLERİ

2.1. Mekân-İnsan İlişkisi

*“Hüner dolu, ama şiirsel biçimde, insan
Mesken tutar bu yeryüzünde”*
Hölderlin

İnsanın mekânla ya da mekânın insanla ilişkisi, insanlık tarihine kadar uzatılmakla beraber hem çok yönlü ve karışık, hem de çok belirleyici ve etkilidir. Bu konu başta edebiyat olmak üzere pek çok disiplin içinde değişik başlıklar altında ele alınır. Mekân, fiziksel yapısıyla insana var olma, barınma, konumlanma gibi imkânlar sunarken insanın kendisi de eylemleriyle beraber mekânı bir “yer” olmanın ötesine taşır ve ona bir ruh kazandırır. Birbirlerine bağlı olan bu iki kavram arasındaki anlam ilişkisi, mekânları toplumsallaştırırken insanları da mekânsallaştırır. Mekânla insan arasındaki ilişki ve etkileşim, neden-sonuç bağlamında değil; karşılıklılık yönünde gelişir. Nasıl ki insanın mekân üzerinde inkâr edilemez bir etkisi varsa mekânın da insanın hayatı, düşünceleri ve eylemleri üzerinde belirleyici ve şekillendirici bir değişim/dönüşüm sağlama rolü vardır. Ayrıca o, insanın insanla olan ilişkisinin sağlanmasında, şekillenmesinde biçimsel olduğu kadar toplumsal bir işlev de görür (Karakaş, 2019: 18-19). Bu anlamda mekân, insanı sosyalleştirir veya sosyalleşmesi için gerekli alt zemini oluşturur. Dolayısıyla insana ait olan her şeyin, toplumsal ilişkilerin belli bir yerde yapılıyor olması mekânı, insan yaşamının en önemli ihtiyaçlarından biri haline getirir.

Mekânın insanla olan karşılıklı ilişkisi, onun dönüştürücü etkisinin teorik temellerinden birini oluşturur. Ayrıca bu karşılıklı ilişki, mekânın sadece insan değil, insan yaşamında var olan her şey üzerinde değiştirici/dönüştürücü bir işlevi olduğunu gösterir. O yüzden mekânın bu işlevi, tek taraflı olarak değil, çok yönlü bir şekilde görülüp değerlendirilmelidir. Bu da mekâna, salt fiziksel özelliklerinin dışında toplumsal, kültürel, psikolojik, sosyolojik vb. anlamları olan ve bu sebepten dolayı çoğu disiplin içinde kendisine alan açmayı başaramamış tarafıyla bakmayı gerektirir. O, sadece insanı içinde barındırmakla kalmaz; aynı zamanda onu, psikolojik ve sosyal yönden etkiler. Şu da belirtilmelidir ki mekân, dönemsel gelişmelerin etkisiyle yaşadığı değişimleri, havasını soluduğu insana ve insanla ilgili olan her şeye yansıtır.

Mekân, insanın üzerinde konumlandığı bir yer olmanın yanı sıra, insani olan bütün eylemlerin gerçekleştirildiği bir alandır. Bu yönüyle insan, mekânı fiziki yapısıyla kullanır. Kullanmakla da kalmaz, ona büyük bir aidiyet hissiyle bağlanır. Çünkü mekân, anıların yaşandığı bir yerdir; “peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar” (Bachelard, 2017: 38). Mekânın böyle bir işlevi, dünden bugüne var olan her şeyin kendisi üzerinde görünmesini sağlar. Yine insanın düşünceleri, düşleri, eylemleri ve hatıraları için mekân; birleştirici ve bütünleştirici dinamiklerden biridir. Ona anlam katan ve güç veren şey, insani edimlerdir. O, insanla olan ilişkisi sayesinde statik ve durağan bir yapı olmaktan çıkar; daha canlı ve işteş bir boyut kazanır. Dolayısıyla mekânla insanın bu iç içe olma hali, bedenle ruh arasındaki ilişkiselliğe benzetilir.

Mekân, ait olduğu toplumun sosyal, siyasi, kültürel ve ekonomik durumlarını yansıtır. İnsanların yaşam biçimlerini etkiler, onlara bir kimlik kazandırır ve onların anılarının barınağı olur. İnsan da kendisine ait bir yaşam alanı oluşturma noktasında mekânlar inşa eder, onları istediği yönde bozar, değiştirir ve geliştirir. İnsani eylemlerin ve birikimlerin çoğu mekâna yansır, hatta mekânda anlamını bulur. Tanpınar’ın “Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner” demesi ya da Lefebvre’nin, mekânı “ayna” metaforuyla ilişkilendirmesi boşuna değildir. Bu anlamda “İnsan mekânın aynasında görüldüğü gibi, insanın yaptığı eserin aynasında da mekân görünür” (Narlı, 2007: 252). Dolayısıyla mekân, içinde var olan ve yaşayan her şeyin, herkesin bir tür temsilidir, bu yönüyle ayna işlevi görür. Ona bakarak veya onu

tasvir ederek bir bakıma insan ve insanın yaşadığı toplumun sosyal, kültürel ve ekonomik yanı tasvir edilmiş olur.

Binlerce yıllık tarihiyle insan, mekânı hem ihtiyaçları doğrultusunda hem de kültürel birikimleriyle biçimlendirir ve kendinden olanı mekâna yükler. Zamanla mekân, kendisinde oluşan bu birikimlerle insanı etkilemeye başlar. Bu etkiyi çift taraflı düşünmek gerekir. Çünkü mekânı, donuk ve hareketsiz bir yer olmaktan çıkaran, insanla kurduğu ilişkidir. İnsan yaşamına dair birçok ögeyi barındırdığı için onu, toplumsal bir form olarak görmek gerekir. O, toplumda yaşanan her türlü gelişmeden etkilenir. Bu etkiye tepki verebildiği sürece de anlam kazanır.

İnsanlar, yaşamlarını idame ettirdikleri yerlere kendilerinden olan her şeyi; kimliklerini, inançlarını, zevklerini işler. Mekâna bakıldığında bunların izlerini görmek mümkündür. Çünkü insan, özdeşlik bağı kurduğu mekânı ya da eşyayı kendilemek, kendisine ait kılmak ister. Bu aidiyet ve sahiplenme duygusu insana, mekânı istediği ölçüde değiştirip dönüştürme fırsatı sunarken mekânın kendisini de bu işlevden nasiplendirir. Örneğin çoğu araştırmalarda mekân, bir kimlik üretme aracı olarak görülür ve onun üzerinden kimlik inşası yapılır. Bu konuya “Mekân-Kimlik İlişkisi” başlığında ayrıntılı olarak değinilecektir. Kimliğin yanı sıra insanın geçmiş yaşantısını, anılarını, hatıralarını saklı tutması açısından mekân, bellek işlevi de görür. Zamanı geriye çekmek mümkün olmasa da zamanla ilintili bütün eylemlerin yansımaları mekânda yaşamak ve görmek muhtemeldir. Kimi zaman bir mekânın adını duymak bile, o yerin anlam mahfazasını insana açar ve ona dair hatıraların canlanmasına, yeniden yaşanmasına vesile olur.

Mekânın insanla olan ilişkisi, mekânsal algı boyutuyla değerlendirilebilir. Çünkü mekâna anlam katan ve onun anlam üretmesine vesile olan şey bireyin algısıdır. Bu algı, onun psikolojisi tarafından oluşur. Mekânın çevresel ve algısal anlamda sınıflandırılmasında, dar/kapalı ya da açık/geniş şeklinde bir boyut kazanmasında insanın mekânı hissediş şekli yatar. Ayrıca bireyin psikolojik durumuna bağlı olarak değişen mekân, fiziksel yapısıyla insana ilham kaynağı da olur. Çünkü o, “insanda his veya fikrin doğmasına vesile olduğu gibi, hissin ve fikrin açıklanmasında hareket noktası veya aracılık işlevi görür. İnsanın intibalarının mühim bir kısmı mekâna

bağlıdır. Sanatkârlar en geniş mekân olan tabiat karşısında aldıkları tavır, maruz kaldıkları tabiat tesirleri ve tabiattan aldıkları intibalarla his ve fikir dünyalarını örerler” (Özarslan, 2010: 20).

İnsan, gündelik hayat pratiklerini gerçekleştirdiği mekâna büyük bir aidiyet hissiyle bağlanır. Başlangıçta o, mekânı oluşturup etkileyen temel figürken sonrasında mekândan etkilenir ve onun hâkimiyeti altına girerek yaşamını sürdürmeye çalışır. Mekâna atfedilen bu aidiyet duygusu, hem mekânı bir yer olmaktan çıkarır, hem de insana güvenebildiği, istikrarlı olması için nedenler sunduğu bir içsel mekân oluşturur. Çünkü artık o, insan eliyle inşa edilen ve dokunulabilen geometrik nesneden çok, insanın ruhunu yoğunlaştıran ve algısını harekete geçiren bir varlıktır. Dolayısıyla mekân, bir içselliği dile getirdiği ya da içsellik değerleriyle yüklü olduğu için, hem insanı konu edinen alanlara hem de mekân-insan incelemelerine psikolojik ve sosyolojik diyagramlar sunan güçlü bir kaynak olarak ele alınır.

Değişen ve gelişen dönemlere paralel olarak mekânın anlaşılması ve anlamlandırılmasında değişimler yaşanır. Doğal olarak bu, mekâna ve mekân-insan ilişkilerine karşı yeni yaklaşımların oluşturulmasına ivme kazandırır. Solak, mekân-insan ilişkileri konusunda oluşturulan yaklaşımları; “Fenomenolojik Yaklaşım, Sosyolojik ve Sosyo Psikolojik Yaklaşımlar ve Marksist Yaklaşımlar” şeklinde üç başlık altında toplar (2017: 26-34).

Fenomenolojik yaklaşım; mekân-insan ilişkisindeki anlamı sorgulamayı amaç edinir. Bu yaklaşıma göre Edmund Husserl, fenomenolojinin kurucusu kabul edilir. Ona göre varlık, bütünlüğü içinde ele alınıp incelenmelidir. Fenomenoloji, fiziksel dünyanın insanın algı ve duygularına göre değişebileceğini, bu bakımdan yaşamın yoruma dayalı olarak ele alınıp incelenmesi gerektiğini söyler. Bu yaklaşıma göre mekân, insan yaşamının hammaddesi durumundadır. Çünkü var olmak için insan, belli bir mekâna tutunur, orayı işgal eder. Buradan hareketle mekân, bir etkileşim ve deneyim yeri olarak düşünülmelidir. O, insanla olan ilişkisi sayesinde anlam kazanır. Martin Heidegger ve Gaston Bachelard, fenomenolojik yaklaşımın temsilcileri olarak gösterilir. Çünkü onlar mekânı, fenomenolojinin ilkelerine göre ele alıp değerlendirir (Solak, 2017: 26-27).

Sosyolojik ve sosyo psikolojik yaklaşımda mekân-insan ilişkisi, davranış bilimleri üzerinden ele alınır ve mekânın insan davranışları üzerindeki etkisi gösterilmeye çalışılır. İnsanlar mekânlara, mekânsal bileşenlere anlamlar yükler. Söz konusu yaklaşım, mekânlara yüklenen anlamları ve bu anlamların davranışlara olan etkisi üzerinde durur. Sonuçta mekân ile insan arasında karşılıklı bir ilişki ve etkileşim vardır. Birinin yaptığı değişim ve dönüşüm, diğerinin üzerinde yansımaları bulur. Dolayısıyla sosyo-psikolojik yaklaşım, iki kavram arasındaki etkileşimin, davranışlar üzerindeki etkisini inceler (Solak, 2017: 28). Marksist yaklaşımda ise toplum ile mekân arasındaki ilişkiler önemsenir. Yani mekân, sosyal olayların gerçekleştiği fiziksel bir yer olmanın yanı sıra bunlar üzerinde etkili olan bir unsurdur. O, insana alan açarak insanla birlikte şekillenir, anlam kazanır. Henri Lefebvre, David Harvey, Manuel Castells, Edward Soja, John Urry, Michael Foucault gibi Marksist kuramcılar, mekân üzerine yaptıkları çalışmalarda, mekânın sosyolojik boyutuna dikkat çeker (Solak, 2017: 31).

Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi* kitabında, mekânın bir tarihinin olduğunu söyler. Onu, pasif ve boş bir şey olarak değil; etki ve tepki yoluyla üretime müdahale eden bir unsur olarak düşünülmesi gerektiğini belirtir. Ona göre mekân kavramı tek başına bırakılmamalı, içindeki toplumla birlikte ele alınıp değerlendirilmelidir. Bu anlamda diyalektikleşen ve hem bir ürün hem de üretici olan mekân, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin sağlanmasına dayanak oluşturur. Lefebvre mekânı; mekânsal pratikler, mekân temsilleri ve temsil mekânları şeklinde üç başlık altında inceler. Buna göre herhangi bir toplum kendi mekânını, onun üzerinde hâkimiyet kurarak ve ona sahip çıkarak mekânsal pratikleri aracılığıyla yaratır. Mekân temsilleriyle, tasarlanmış mekân kastedilir. Yani bir toplumun kendi içinde ürettiği egemen mekân, mekân temsilleri isimlendirmesini alır. Temsil mekânları ise daha çok imgeler ve semboller aracılığıyla oluşturulan ve yaşanan mekânlar olarak görülür. Lefebvre, mekânsal olarak ele aldığı bu üçlüyü (mekânsal pratikler, mekân temsilleri ve temsil mekânları), aynı zamanda “algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân” olarak da ifade eder. Kısacası Lefebvre’ye göre mekân, toplumsal faaliyetlerin müdahalesi ve şekillendirmesi ile oluşan toplumsal bir üründür. Topluma etki eden her türlü değişim ve dönüşüm, mekâna sirayet eder. Bu yüzden mekân, yaşanan toplumsal

değişimleri gösterdiği ve yansıttığı için ayna metaforuyla ilişkilendirilir. Çünkü ayna, nesneler içinde bir nesnedir; ama bütün nesnelerden farklıdır. Lefebvre, aynayı, diğer nesnelerin özellikleri kendi mekânsal ortamları karşısında onun içinde ve onun sayesinde bir araya geldikleri için büyüleyici bulur ve mekânı da onunla ilişkilendirerek değerlendirir. Bu doğrultuda Lefebvre, mekânı toplumla beraber ele alır. O, mekâna basit, boş bir zemin olarak bakmaz; onu, insanla ve dolayısıyla toplumla olan ilişkisi ve etkileşimiyle birlikte anlatmaya çalışır (2014: 24-188)

David Harvey, *Sosyal Adalet ve Şehir* isimli kitabında mekânın, maddeden bağımsız mutlak bir kavram olarak görülmemesine vurgu yapar. Ona göre önce mekânın ne olduğu anlaşılmalı ve sonra onu göstermenin yolları bulunmalıdır. Eğer bu yapılırsa o zaman insan davranışları üzerindeki anlayışlar, genel bir mekân kavramı içine oturtulabilir ve böylece kentsel olguların analizine geçilebilir. Ayrıca Harvey kitabında, “sosyolojik muhayyile” ve “coğrafi muhayyile” kavramlarından bahseder. Ona göre sosyolojik muhayyile, sadece sosyolojinin değil; sosyal bilimlerin içerisindeki her bir disiplinin müşterek bağıdır. Sosyolojik muhayyileyi, “mekânsal bilinç” ya da “coğrafi muhayyile” dediği kavramla ele alır. Bu muhayyile bireyin, üzerinde yaşadığı mekân ve bu mekânın rolü hakkında bilgi sahibi olmasını sağlar. Aynı zamanda onun çevresiyle arasında bir ilişki kurmasına ve etrafında gördüklerini mekânla ilişkilendirmesine vesile olur. Yani bireye, mekânsal bilinç kazandırır. Harvey; bir mekândaki her şeyin, diğer her şeyi etkilediğini dile getirir. Dolayısıyla mekân, kişiden kişiye ya da gruptan gruba göre değişebileceği gibi, zamana bağlı olarak da değişir ve bu değişimi etkileşimde olduğu her şeye yansıtır. Bundan nasibini alan en önemli varlık ise insandır. David Harvey’in de mekâna yaklaşımı insanla birliktedir. İkisini ayrı ayrı değil, bir bütün olarak düşünüp değerlendirir. Çünkü her ikisinin varlığı birbirine bağlıdır ve onlar bu birliktelik sayesinde anlam kazanıp var olur (2019: 18-42).

Mekânın insanla ve dolayısıyla toplumla olan ilişkisine dikkat çeken bir diğer yazar John Urry’dir. *Mekânları Tüketmek* adlı eserinde, mekânın mutlak bir kendilik olarak görülmemesi gerektiğini ve mekânsal olanın toplumsal olandan ayrılamayacağını söyler. Mekân, içindeki nesnelerin maddi varlığıyla bütünleşik bir yapı oluşturur. Mekânsal ilişkiler de toplumsal nesnelerin kendilerine özgü karakterleriyle önem

kazanır. Urry, mekânın çok boyutlu bir yapıya sahip olmasından dolayı geniş bir yelpazede incelenmesi gerektiğini belirtir. O, söz konusu kitabında mekânı, bir tüketim alanı olarak ele alıp değerlendirir. Seyahat ve turizmin modern ve postmodern özneyi dönüştürdüğünü belirten Urry, herhangi bir bölge ya da kasabaya ait mekânların, orada yaşayan insanlar tarafından yeteri kadar farkına varılamadığını ve ona önem verilmediğini söyler. Bu doğrultuda yerli halkın görmezden geldiği ve sıradan bir yer muamelesi yaptığı mekânlar, turistlerin ilgi odağı haline gelir. Turistler bu tür mekânları, kendilerininmiş gibi sahiplenerek yerli halkı bu noktada duyarsız kılmaya çalışır. John Urry'e göre bu, mekânı tüketmektir. Aynı zamanda, mekân-insan ilişkisini gösterdiği için de önemlidir. Çünkü bir mekânı üretmek ya da tüketmek ve ona anlam kazandırmak insanla ve insan edimleriyle mümkündür (1999: 41-241)

Mekân-insan ilişkisini kapsamlı bir şekilde ele alıp değerlendiren ve mekânın poetikasını oluşturan önemli bir isim de kuşkusuz Gaston Bachelard'dır. Onun *Mekânın Poetikasi* isimli eseri, mekânla ilgili çalışmalara temel kaynak oluşturması bakımından önemlidir. Bir mekân olarak evin, insanla olan ilişkine değinen Bachelard, ev özelinde mekânın insan üzerindeki belirleyici faktörlerini anlatarak onun, bizim ilk evrenimiz ve dünyadaki ilk köşemiz olduğunu söyler. Ev, insanı hem dağınık hem de bütüncül hayallere doğru iter. Çünkü hayal denilen unsur, evin etrafında toplanır. Bu unsur sayesinde bütün bir geçmiş, yeni evde yaşanılabilir bir hal alır. Öte yandan ev, insana düşsellik yollarını açar. Yani hem düşlemeyi sağlar hem de düşleyen kişiyi korur. Dolayısıyla o; insanın hayalleri, düşleri, duygu ve düşünceleri için toparlayıcı bir güçtür. İnsanı, dışarıdan gelen her türlü felakete karşı koruduğu gibi hayatta var olan soyut fırtınalara karşı da korur ve kollar. Bu anlamda o, hem bir beden hem de ruhtur. Onun sayesinde insan, dağılmış bir varlık olmaktan kurtulur. Mekânın, zamanı sıkıştırılmış olarak tutması, geçmişin halde yaşanmasına sebep olur. İçsellik değerleriyle yüklü olan mekân, fiziki bir yapı olmanın ötesinde, içsellik mekânı da olur. Bu özelliğiyle insana, düşsellik alanı açar. Görüldüğü üzere Bachelard, ev özelinde mekânın, anlam serüvenini genişletir. O, düşünceleri ve bulguları itibarıyla mekânı, basit bir yer olmaktan çıkarır ya da en azından mekâna o şekilde yaklaşılmasının sınırlarını belirler (2017: 33-103).

Henri Lefebvre, David Harvey, John Urry ve Gaston Bachelard dışında Michael Foucault, Jan Assman, Manuel Castells, Italo Calvino, Pierre Nora gibi yazarlar, mekânı farklı şekillerde ele alıp işler. Burada, belli isimlerden hareket ederek mekânın insanla olan ilişkisine dikkat çekilmiştir. Konu bütünlüğünü bozmamak adına söz konusu yazarların çalışmalarındaki değerlendirmeler kısa tutulmuştur. Ancak şu belirtilmelidir ki mekân-insan ilişkisi, sadece yukarıda ismi geçen yazarların değil, pek çok disiplinin ve araştırmacının ilgi odağıdır. Her birinin çalıştığı disipline ait metotlarla yapmış olduğu incelemeler, mekânın anlam perspektifini genişletir. Sonuç olarak da mekân-insan ilişkisi, hem gündelik yaşamdaki görünümü hem de kurmaca metinlere yansıyan boyutuyla çeşitli disiplinlerde yerini alır. Özellikle Türk edebiyatı alanında mekân, anlatma esasına bağlı edebî metinlerde insanın üzerinde yaşadığı bir yer olarak kurguya anlam katar. Mekân, insanla olan çok yönlü ilişkisi sonucunda, olayların üzerinde gerçekleştiği dekoratif bir unsur olmaktan çıkar ve değişik amaçlar doğrultusunda incelenmeye çalışılır. Çünkü onun, insanla olan bütünleşik yapısı, insanla ilişkili olan cinsiyet, kimlik, inanç ve bellek gibi kavramları da beraberinde getirir. İnsanla olan birlikteliği, bir bakıma mekânın cinsiyetle, kimlikle, inançla ve hafızayla da bir ilişkisinin olduğunu gösterir. Dolayısıyla mekânın dönüştürücü etkisinin incelenmeye çalışıldığı bu tezde, insanın merkeze alınarak onun temel var oluş özelliklerinin ve alanlarının nasıl dönüşüme uğradığı mekân üzerinden gösterilmeye çalışılacaktır. Bu amaçla ilerleyen bölümlerde mekânın; cinsiyet, kimlik, bellek, eşya, inanç gibi kavramlarla nasıl bir ilişki içinde olduğu ve mekânın bunları nasıl etkileyip dönüştürebileceği anlatılacaktır.

2.2. Mekân-Kimlik İlişkisi

“Kimliğim beni başka hiç kimseye benzemez yapan şeydir”

Amin Maalouf

Kimlik, insanın kendini tanıma ve ifade etme biçimi olarak tanımlanır. Aynı zamanda, kişinin kendi hakkında bilinçsizce oluşan algılayışının bilince çıkmasını ifade eder. Bu anlamda o, toplumun bireye dayattığı ve birey tarafından da kabul görüp içselleştirilen bir algıyı karşılar (Assman, 2018: 139). Jan Assman, kimliğin iki boyutundan bahseder. “Ben” ve “Biz” olarak isimlendirdiği bu kimlikler arasında

paradoksal bir ilişkinin olduğunu söyler. Ona göre, “biz” kimliği yahut ortak kimlik, insanın “ben” kimliğinden (bireysel-kişisel) önce gelir. Parça, bütüne bağlı olduğundan kimliğini de ancak bütün içerisindeki aktifliğiyle kazanır. Bütünü ifade eden “biz” (ortak) kimliği ise parçaların bir araya gelmesinden oluşur. Yani, kendi başına bir ortak kimlikten söz edilemez. Dolayısıyla kimlik, “ben” kimliği de dâhil olmak üzere, toplumsal bir yapıdır. Aynı zamanda, çoğulluk ifade eden bir kavramdır. Bu özelliğiyle kimlik, başka kimlikleri içerir. Çünkü çeşit olmadan birlikten, başkaları olmadan da benlikten söz edilemez (2018: 140-145).

Yine “Kimliğin oluşumu bir süreci işaret eder; bir yaşanmışlık yani tarihsellik ve bir dünya algısı, tasavvur, hayat anlayışı kimliğin yapıcı elemanlarıdır” (Alver, 2012: 19). Kimliğin belirlenmesi noktasında mekânın önemine sıkça vurgu yapılır. Bu da onun, kimlikle sıkı bir ilişkisinin olduğunu gösterir. Daha önce belirtildiği gibi mekânın insanla olan ilişkisi karşılıklı ve dinamik yöndedir. O, insanla kurduğu ilişki sonucunda basit bir “yer” olmaktan çıkar. Taraflı ve ideolojik bir karaktere bürünür. Onun sahip olduğu bu güç ise kimliklerin inşa edilmesinde temel referanslardan kabul edilir. Böylelikle mekân, dinsel bir kimliğin olduğu kadar politik ve ideolojik kimliklerin inşasına da temel oluşturur (Aydın, 2020: 3). Aynı zamanda millî kimliğin inşasında bir veri olarak kabul edilir.

Mekânın kimlikle olan ilişkisi, insanın algısı ve aidiyet duygusuyla şekillenir. Özellikle kişinin, mekânı hissediş şekline göre oluşan mekânsal algının, onun davranışlarını etkilediği ve şekillendirdiği gözlenir. Yine insanın, kendini bir yere ait hissetmesi ya da o yeri yabancılaması mekânla kurduğu aidiyet ilişkisiyle sağlanır. Bu anlamda kimliğin, hem mekânsal algı hem de aidiyet duygusu ile yakın bir ilişkisinin olduğunu söylemek mümkündür. Amin Maalouf *Ölümcül Kimlikler* kitabında, kimlik ile aidiyet ilişkisini ele alır. O; kimliğin, basit bir nüfus cüzdanı kartı olmanın ötesinde, içinde çok fazla sayıda aidiyet duygusu barındıran ve bununla anlam kazanan bir kavram olduğunu söyler. Dolayısıyla insanların, birden fazla aidiyetten oluşan tek bir kimlikleri vardır. Kimlik de bu aidiyet duygularının toplamından oluşur (2000: 15-20).

Mekânın kimlikle olan ilişkisi, onun bir kimlik üretme aracı olarak algılanmasına yol açar. Hatta mekânın bizzat kendisinin bir kimliğe sahip olduğu vurgulanır. Bu bakımdan o, kimlik sahibi olarak insanın kendisine bir kimlik kazandırır. Ayrışmaları söz konusu olmayan bu ikili arasındaki ilişki, inşa eden ve inşa edilen yönünde düşünülür (Alver, 2008: 558). Mekânın, hem onu inşa eden insanla hem de onun yaşantısıyla, edimleriyle ve insan ilişkileriyle meydana gelen ve anlam kazanan toplumsal bir varlık olduğuna sıkça değinilir. Örneğin Doreen Massey, mekânın toplumsal ilişkilerin hayat bulmasında belirleyici bir unsur olduğunu söyler. Ona göre mekân, hem toplumsallığın oluşmasında hem de insan ilişkilerinin sürdürülmesinde temel rol oynar. Dolayısıyla mekân üzerinden sağlanan etkileşimsel süreç, kimliklerin oluşmasına zemin hazırlar (aktaran Aydın, 2020: 15).

Mekânın kimlikle olan ilişkisine, kadının evle özdeşleşen kimlikleri örnek gösterilebilir. Özellikle toplumsal normlara göre erkek ve kadın için biçilmiş roller, onların bulunabilecekleri mekânları belirler. Bu anlamda erkek, ayrıcalıklı kimliğiyle hem özel hem de kamusal mekânda hâkimiyet kurarken kadının yaşam alanı evle sınırlandırılır. Ev, “yuvayı dışı kuş yapar” söylemiyle kadına, eş ve anne kimliği kazandırırken aynı zamanda kendisi, bu söylemle cinsiyetleştirilir. Artık dişil bir mekân olarak ele alınan ev, kadın kimliğiyle özdeş kabul edilir. Sonrasında kadın, feminizm hareketleriyle birlikte kamusal alana dâhil edilir. Böylece geleneksel yapının, kadın için belirlediği “eş, anne ve ev kadını” gibi meşrulaştırıcı kimlik unsurları, feminist çalışmalarla aşılmaya çalışılır. Ancak kamusal mekân, kadının nasıl olması gerektiği üzerinde durur ve onları kendilerine dayatılmış kimlik kalıpları içine yerleştirir. Kadın da bu mekânlarda, kendisine biçilen kimliğe uygun davranış kalıpları gösterir (Sekmen-Yurdigül, 2021: 428-431).

İnsanın yaşadığı ve hâkimiyet kurduğu yere göre şekillenen kimlik, aynı zamanda o yerin sosyal ve kültürel şartlarından, dini inançlarından beslenir. O yüzden bireyin yaşadığı mekân ve oluşturduğu mekân algısı, onun kimliği konusunda bilgi verecek referans kaynaklar olarak gösterilir. Bir zaman Türk romanında, mekân olarak seçilen “İstanbul’da iki farklı yaşayış, iki ayrı mekânla ifade edilmeye başlanır: Asıl İstanbul ve Beyoğlu. Asıl İstanbul’u, hâkim Müslüman yaşayışını sürdüren özelliği ve muhafazakâr yapısıyla Aksaray, Fatih, Karagömrük gibi sur içi İstanbul’u

oluşturur. Beyoğlu ise Galata'dan başlayıp zamanla Şişli ve Nişantaşı'na kadar yayılan kozmopolit bir hayatın hüküm sürdüğü semtin adıdır” (Törenek, 2013: 139). Beyoğlu, batılı yaşam tarzını benimseyip yozlaşmış insanların mekânı olarak gösterilir. Dolayısıyla bu mekân ve ona ait değerler, yüceltilmesi gereken mekânlarla mukayese ettirilerek romanlarda kimlik inşası noktasında sıkça kullanılır. Örneğin *Fatih Harbiye* romanında yer alan mekânlar, eserin isminden anlaşılacağı üzere biri (Fatih) Müslümanların oturduğu, geleneksel değerlerin hüküm sürdüğü yer; diğeri de (Harbiye) batıyı temsil eden, batı kültürünün değerlerine göre oluşturulmuş bir mekân olarak ortaya çıkar. Romanda bu mekânlar, toplumsal kimliği oluşturan hafıza mekânları şeklinde gösterilir.

Bellek, kimliği oluşturan unsurlar içinde değerlendirilir. Çünkü “aidiyet duygusuna sahip olan kimlikler, kendi sürekliliklerini sağlayabilmesi için bir belleğe ihtiyaç duyarlar. Toplumsal kimliğin inşası, bizzat belleğin işlevlerine yaslanır. Ulusal ve dinî bayramlar, törenler, ortak hatıralar, geleneksel kurallar vs. belleğe dayanarak geçmişten günümüze aktarılabilirler” (Yücel, 2021: 199). Kimliğin olduğu kadar mekânın da bellekle önemli bir etkileşimi vardır. O, geçmiş yaşanmışlıkları hafızasına kaydettiği için bellek işlevi görür. Aynı zamanda geçmiş zamanın varlığını görünür kılarak belleğe yardımcı olur. Mekânın bellekle olan ilişkisi, kimlik kavramını inşa eder. Yukarıda ifade edildiği gibi, *Fatih Harbiye* romanında yer alan mekânlar, gerek Neriman ile Şinasi'nin gerekse Macit'in kimliklerini inşa eden bellek mekânlarıdır. Dolayısıyla mekânın, oluşturduğu bellekle içinde yaşayan insana kimliğini tahsis etmesi, söz konusu üç kavramın (mekân-bellek-kimlik) birbirleriyle girift bir ilişki içinde olduklarını gösterir.

İdeolojik ve politik yüklemelere açık olan mekân, hem mücadele alanı olarak hem de bu mücadele üzerinden edindiği anlamla politik kimlik inşası oluşturur. Burada mekânın siyasetle olan ilişkisi devreye girer. Çünkü mekânlar, siyasetin belirleyici bir unsuru olarak kimliklerin inşasında aracı rolü üstlenir. Bu anlamda iktidarlar için mekân; eylemlerini gerçekleştirme, güçlerini gösterebilme ve düşüncelerini yansıtmada noktasında vazgeçilmez bir alandır. Özellikle gücün mekânda sergilenmesi farklı şekillerde tezahür eder. Heykellerle, anıtlarla veya büstlerle şekillenen mekânın isimlendirilmesi, eril dille yapılır. Yani mekân, iktidar gücün kendi eline, diline,

prensiplerine ve ideolojik söylemlerine göre şekil alır. Kendisi üzerindeki her türlü sembolün, heykelin, anıtların politik olanın sergilenmesinde önemli rolü vardır. Yine özel günlerin belirli alanlarda kutlanması, mekânın politik bir unsur olarak kullanıldığını gösterir (Aydın 2020: 79-8). Bu anlamda siyasal iktidarların eylemleriyle, amaçlarıyla ve yönelimleriyle şekillenebilen mekân, yeni kimliklerin inşasında etkisini gösterir.

Ulus-inşa sürecinde mekânın, millî kimliğin oluşumunda aktif bir rolü vardır. Özellikle “milli kimlik tanımlarında yaşanan coğrafyanın yurt/ana yurt/vatan şeklinde tanımlanması bir bakıma bireyin yaşadığı yeri kendilemesi anlamına gelmektedir” (Aydın, 2020: 151). Bir mekâna bağlılık, oraya karşı oluşturulan aidiyet hissiyle ilintilidir. İnsanın ulusal bilinçle ve millî şuurla yaşadığı yeri kendinin kılması ve bununla birlikte meydana gelen kolektif ruh, millî kimliğin inşasını beraberinde getirir. Örneğin Yahya Kemal Fransa’da, Albert Sorel’in eserlerini takip etmek suretiyle hem Avrupa hem de Osmanlı tarihini yakından tanıma fırsatı bulur. O, Albert Sorel’in Camille Julian’dan aktardığı “Fransa toprağı bin yılda Fransız milletini yarattı” sözünü işittiğinde çok heyecanlanır ve bu onda bir ilah haline gelir. Ona göre milletleri, bin yıllık toprak ortaya çıkarıyorsa o zaman en az bin yıldır Anadolu topraklarında yaşanılmaktadır. Bu bakımdan Anadolu’da bir millet olmalıdır. Dolayısıyla Camille Julian’ın sözü, Yahya Kemal’de yeni bir tarih telakkisinin, özellikle coğrafyaya bağlı bir tarih anlayışının ortaya çıkmasına sebep olur. Üstelik bu sözü Fransız toprağında Fransız milletinden duymak onu çok etkiler. Bu anlamda vatan topraklarının, kendi insanını yaratarak millî kimliği oluşturması, mekânın kimlik üzerindeki etkisini göstermesi açısından önemlidir.

Mekân oluşturma ve ona anlam katma noktasında insanla beraber insanın temel var oluş özelliklerini de düşünmek gerekir. Bunlardan biri inanç meselesidir. İnanmak ihtiyacı, insanla birlikte hep var olmuştur. Çünkü kavmi dönemde insan, çevresinde olup bitenlere ve tanımlayamadığı şeylere karşı hep bir güç aramış ve bu güce sığınıp korunmaya çalışmıştır. O, korktuğu ve sığındığı güce karşı alelade değil daha saygılı bir dil geliştirmiştir. Bu bağlamda inanç, insanın dil ve üslûbunu dönüştürmede önemli etkenlerden biridir. İnsan, inancına göre şekil alırken bunu, yaşadığı mekânlara da yansıtır. Çoğu mekânlarda ya da mimari eserlerde, insanların inanç

sembollerini görebilmek mümkündür. Örneğin Mehmet Narlı, Türklerin, İslami düşünce tarzına göre evlerini inşa ettiklerini, bu dünyanın fani, geçici oluşuna inandıkları için evlerinde kireç, ahşap gibi dayanaksız malzeme kullandıklarını söyler (2014: 28). Bazı edebî metinlerde geçen mekânların, inanç birliğine göre şekillendiği görülür. Bu anlamda Namık Kemal, vatan kavramını işlediği tiyatrolarında, Osmanlı yurdunu İslam yurdu olarak düşünür ve bu şekilde bir kimlik oluşturmaya çalışır. *Vatan yahut Silistre*'de İslâm Bey'in, "Bence vatan iman ile beraberdir. Vatanını sevmeyen Allah'ını da sevmez" (Namık Kemal, 1961: 95) sözleri, bir mekân olarak vatanın inançla olan ilişkisini yansıtır.

Görülüyor ki inanç, hem insanı hem de onun yaşadığı mekânı biçimlendirmede temel unsurlardan biridir. İnsan mekânı, inancı doğrultusunda inşa ederken mekân da bu inançlar bütünüyle dinsel kimlik oluşturur. Yani o, politik kimlikle birlikte millî kimliğin önemli bir unsuru olan dinsel kimliğin inşasına da katkı yapar. Özellikle dini/kutsal mekânlardan hareketle oluşturulan dinsel kimlik, insanların inançları doğrultusunda şekillenir.

Sonuç olarak, Bachelard'ın Goyen'den aktardığı "*doğduğumuz ev, biz doğmadan önce kimliksizdi. Dünyada yitip gitmiş bir yerd*" (2017: 89) sözleri, mekâna anlam katanın ve ona bir kimlik kazandıranın insan olduğunu vurgular. Mekâna yüklenen anlam, kimlik oluşumunu beraberinde getirir. Bu doğrultuda kimlik olgusu, mekândaki anlamın yansımasından oluşur. Mekân, eğer dinsel bir anlam izafe edilmişse dinsel bir kimlik, politik amaçlı kullanılmışsa politik kimlik, kendisinin sahiplenilmesiyle millî kimlik ve bireye insan ilişkileri noktasında alan açmışsa toplumsal kimlik meydana getirir. Esasta kimlik oluşumunun temel belirleyeni insanın kendisidir. Çünkü o, hem sahip olduğu kimliği mekâna yansıtır, hem de mekânı kendi eylemlerine, düşüncelerine uygun hale getirerek kimlik inşasında araç olarak kullanır. O yüzden, hem mekânın kendi kimliğini hem de mekânın inşa ettiği kimlikleri, insanla ve onun mekânsal algılarıyla birlikte düşünmek gerekir.

2.3. Mekân-Cinsiyet İlişkisi

"Kadın tamam olmadıkça eksik kalır bu hayat"

Ziya Gökalp

İnsanla olan ilişkisi sayesinde çok yönlü bir anlam kazanan mekân, çeşitli rollere bürünerek işlevselliğini sürdürmeye çalışır. Şüphesiz ki onun, birçok temel kavram üzerinde olduğu gibi toplumsal cinsiyetle ilgili tutum ve davranışların ortaya çıkması ve şekillenmesi üzerinde de etkisi vardır. Farklı disiplinlerden birçok araştırmacı, mekânı ele alıp incelerken onun cinsiyetle olan ilişkiseliliğine dikkat çeker. Onlar mekânın, “zamandan ve orada yürütülen çok çeşitli ilişkilerden bağımsız, içi doldurulan bir boşluk gibi değil; üzerine yüklenen simgeler ve bunların taşıdığı tarihsel anlamlar dolayısıyla, cinsiyet ilişkilerinin nasıl vücuda geldiğini etkileyen (ve bunlardan etkilenen) yeni simgelerin de beraberinde üretildiği bir alan” (Özbay-Baliç, 2004: 98) olduğunu söyler. Buradan hareketle mekân, hem etkileyen hem de etkilenen yapısıyla cinsiyet rollerinin oluşumuna ve şekillenmesine katkı sunan temel bir formdur. Konunun daha iyi anlaşılması için öncelikle toplumsal cinsiyet kavramına, ardından mekânın bu kavramla olan ilişkisine ve birbirlerini nasıl değiştirip dönüştürdüklerine bakmak gerekir.

Cinsiyet, bir insanın kadın ve erkek olarak gösterdiği fizyolojik ve biyolojik özelliklerin genel adıdır (Akın, 2007: 2). Toplumsal cinsiyet ise toplum içerisinde erkek ve kadın için belirlenmiş rolleri ve sorumlulukları ifade eder. Yani toplumsal cinsiyet, toplumsallaşma süreci ve kültürü içinde kadın ve erkek olma özelliklerine vurgu yapar. Aynı zamanda kadın ve erkeğin toplum içerisinde yerine getireceği işlerin, doğal ve kendiliğinden olmadığını aksine kültürel olarak belirlenip öğrenildiğini ve zaman içerisinde değişebilir olduğunu gösterir (Çakır, 2009: 79). Dolayısıyla kadınlık ve erkeklik rollerinin biyolojik değil, içinde yaşanan toplumun ve dönemin şartlarına bağlı olarak belirlenen ve anlam kazanan farklılıklar olduğu söylenebilir (Altınay, 2013: 19). Toplumun kadın ve erkek için belirlemiş olduğu roller, onlar arasındaki eşitsizliği ortaya koyar. Bu amaçla feminizm, cinsler arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini ve rol dağılımlarını ifade eden toplumsal cinsiyet kavramına karşıt olarak kadın ve erkek eşitliğini, her fırsatta savunmaya ve kadının erkek karşısındaki ikincil konumunu sorgulamaya çalışır. Kadının erkek karşısındaki bu konumu, onun öteki olarak kurgulanmasının yolunu açar (Avcil, 2020: 476). Çünkü “...insanlık erildir ve erkek kadını kendisi için değil, erkeğe göre tanımlar; kadın özerk bir varlık olarak görülmez... Erkek kadına referansla değil, kadın erkeğe

referansla tanımlanır ve farklılaştırılır. Kadın rastlantısal olandır, özsel olana karşıt özsel olmayandır. Erkek öznedir (ben), mutlak olandır, kadın ise öteki cins”tir (Beauvoir, 1993: 17). Dolayısıyla toplumsal cinsiyet, cinselliği ve cinsiyeti erkek düzeninin evrenselliğine dayatır. Böylece eril tahakküm, kadınlığa karşıt olarak erkekliği üstün bir kategori haline getirir (Bourdieu, 2015: 71).

Toplumsal cinsiyet çerçevesinde kadının erkeğe bağlı oluşu yani ataerkil sistem, genel olarak bütün toplumlarda gözlenir. Bu sistem, kadın ve erkek için farklı durum ve statülerin ortaya çıkmasına sebep olur. Bir başka ifadeyle cinsiyet rollerinin belirginleşmesi, ataerkil sistemin çizdiği sınırlarla şekillenir. Öte yandan ataerkil düzenin nasıl oluştuğuyla ilgili çeşitli faktörler ortaya atılır. Bunlar biyolojik faktörler, toplumsal iş bölümü ve özel mülkiyetin etkileri olarak gösterilir. Biyolojik süreçlerle başlayıp toplumsal iş bölümüyle devam eden ve özel mülkiyetle güç sahibi olan erkek egemenliği, iktidarın eril cinsiyete göre şekil almasını sağlar (Uğureli, 2020: 224-225). Bu doğrultuda eril tahakküm, kadın bedenini eril itaate bağımlı kılarken elde ettiklerinin doğal gözükmesi için de var gücüyle çalışır (Bourdieu, 2015: 76). Cinsellik ve cinsiyeti eril tahakkümle ilintili hale getiren toplumsal cinsiyet, kadın ve erkek için belirlediği tutum ve davranışların bu yönde gelişmesini sağlar.

Toplumsal cinsiyet cephesinden kadınlık ve erkeklik rollerine bakıldığında kadın, “anne, eş, ev hanımı” gibi sıfatlarla ev içinde varlığını sürdürmeye çalışır. Onun bedeninin sessiz, sade, durgun olmasına karşılık erkeğin bedeni tam tersi yönde gelişim gösterir. Aynı zamanda güç ve iktidar sahibi olarak görülen erkeğin karşısında kadın, pasif ve boyun eğen bir konumdadır (Öztimur, 2014: 585). Kendilerini “asıl” olarak nitelendiren erkekler, kadınları “öteki” olarak görüp bütün cinsiyeti kapsayacak genellemelerin olanaksız ve gereksiz oluşuna vurgu yaparlar (Wiesner-Hanks, 2020: 143). Böylece cinsiyet rolleri, erkek egemenliğine göre inşa edilir. Kadının gerek ev içi gerekse ev dışındaki konumu ve buralardaki iş bölümleri ataerkil sistemin temel alınmasıyla belirlenir.

Cinsiyet tanımlarının ve ilişkilerinin, zaman ve mekân içinde değişmesi onların mekânla olan bağlılığını gösterir. Yani cinsiyet rollerine göre yapılan kadınlık ve

erkeklik tanımlamalarının yeniden yapılandırılması sürecinde mekân, aktif bir rol oynar. Çünkü toplumsal olarak üretilen mekân, olayların yaşandığı yer ile toplumsal faillerin ve davranışsal birimlerin yöneldiği şey arasındaki diyalektiğin bir ürünüdür. O, toplumsal faillerin etkinlikleriyle yeniden yapılandırılıp dönüştürülürken aynı zamanda kendisi de toplumsal faillerin davranış kalıpları üzerinde belirli etkiler yaratır (Alkan, 2009: 9-13). Toplumsal cinsiyetin mekânla olan ilişkiselliği, cinsiyete dayalı mekânsal bölünmelerin oluşumuna zemin hazırlar. Mekân, “özel” ve “kamusal” şeklinde sınıflandırılır ya da “eril” ve “dişil” olarak nitelendirilir. Cinsiyetli ayrım içinde kadın, özel mekâna ait kılınırken erkek de kamusal mekânı işgal eder.

Kadının yaşam alanı, özel mekân olarak isimlendirilen evle sınırlandırılır. Ev dışındaki mekânlara katılmanın ve onları kullanmanın gerekçeleri eril tahakküm tarafından belirlenir. Dolayısıyla kadın; erkek tarafından ev içinde, erkeklerin oluşturduğu iktidar aracılığıyla ev dışında yaşamını, sınırlı bir şekilde sürdürmeye çalışır. Öte yandan 1888’de yazılan *Mecelle*’de, makarr-ı nisvân yani “kadına ait yerler” ifadesi de kadınların yaşam alanlarının sınırlandırıldığına örnek oluşturur. Mutfak, kuyu başı ve avlular kadına ait mekânlar olarak tanımlanırken bu mekânların bir başka yerden görülmesi zarar-ı fahiş sayılır. Kadının erkekle yan yana bulunmasının mutat olmadığı dönemler, bazı mekânların kadınlara yasaklanmasını beraberinde getirir. Onların, geceleri sokakta dolaşmaları, çeşitli dükkânlara girmeleri ve orada erkeklerle bulunmaları fermanlarla men edilir. Mesire yerlerine gitmek belli kurallara tabi tutularak gerçekleştirilir. Böylece kadın, toplumsal olduğu kadar mekânsal açıdan da bağımsız değildir. Ne zaman ve nereye gideceği, oralarda hangi kıyafetlerde bulunacağı ve nasıl davranacağı gibi yasaklarla örülü uygulamalar onun, ev dışı mekânlarda özgürce hareket edemediğinin göstergesi sayılır (Çakır, 2009: 80-83).

Kadının ev dışındaki hayatının sınırlarını belirleyen kavramlardan biri namustur. Bu anlamda şeref, toplumsal cinsiyetleştirilmiş bir vasıf olarak görülür. Erkeğin şerefi bazı tür hareketlerle; kadının şerefi ise hareketsizlikle değerlendirilir. Erkek; ailesini koruma, fiziksel kahramanlık gösterme ve otorite kullanma anlamında şerefini yüceltirken kadın da sadece iffetini muhafaza ettiği sürece şerefli olmayı sürdürür.

Böylelikle kadınlar; iffetli ve iffetsiz olup olmamalarına göre “bakire” ve “fahişe” nitelendirmesi olarak gruplara ayrılır (Wiesner-Hanks, 2020: 13). Kadını, hem özel hem de kamusal alanda korumaya yönelik hareketler namus anlayışıyla ilintilidir. Çünkü kadın; erkeğin namusunu, toplumun ve devletin kültürünü, maneviyatını temsil eden bir sembol olarak görülür. Bu durum, kadının başta mekân olmak üzere hemen her alanda (eğitim, sosyal, ekonomik, cinsel) denetime tabi tutulmasını beraberinde getirir (Çakır, 2009: 78-79). Örneğin kadınların eğitimi, zihinsel dönüşümünü gerçekleştirmiş evdeki erkeklere emanet edilir. Yazar, karakter ve okuyucu olarak kadınlar; erkek bakış açısıyla şekillenip ona göre bir kadınlık durumu yansıtırsalar da zaman içerisinde kendilerini, ancak kendileri üzerinde düşünüp yazarak yaratırlar. İlk kalem tecrübelerini, içinde yaşadıkları dünyanın şartlarına bağlı olarak çekingen imzaların arkasına gizlenerek oluştururlar. Onların eserleri, evin içiyle dışı arasında iletişim kurmayı isteyen kadının çabalarını yansıtmaları açısından önemlidir. Bilginin kaynağı olarak gösterilen erkeğe göre kadının eğitimi, iyi bir eş ve iyi bir anne olmanın zeminini hazırlar. Böylece toplumun refah düzeyi, eğitilmiş kadın aracılığıyla yükselmiş olur (Argunşah, 2016: 10-16).

Kadının eğitimi konusundaki girişimler, beraberinde şüphe duygusunu getirir. Çünkü kadınlık rolleriyle toplumsal cinsiyet rollerinin örtüşemeyeceği ve yan yana sürdürülemediği düşünülür (Argunşah, 2016: 95). Bu anlamda ev içi düzenden tamamen kurtulamamış ve ev dışındaki sosyal hayatın da bir parçası olamamış kadın için okumak, bir sığınak haline gelir. Onlar, kendilerine şüphe ve endişe ile yaklaşan toplumsal hayatın içine giremedikleri ve bu hayatın tüm boyutlarının kendileri için henüz tam anlamıyla hazırlanamayışından dolayı kendilerine bir yer edinemezler. Dolayısıyla sığınak olarak düşündükleri okumak ve okuduklarını hem cinsleriyle paylaşmak adına yeni yerler ararlar. Bu anlamda bir mekân olarak yazı odaları ya da mekânsal bir unsur olan yazı masaları, kadınların dört duvarla sınırlandırılan yaşamlarının ufuk açıcı yeri olur (Argunşah, 2016: 51-52).

Mekânın cinsiyet rollerine göre bölünüşünün bir başka örneğini 1868’de kadınlar için çıkarılmış olan *Terakki* gazetesindeki yazılar oluşturur. O dönemde, kendi isimlerini kullanmayıp takma isimlerle yazılar kaleme alan kadınlar, erkeklerle aynı ücreti ödemelerine rağmen vapurlarda kendileri için ayrılan yerlerin kötülüğünden ve

kendilerinin hor görüldüğünden yakınır (Çakır, 2009: 96). Dolayısıyla kadın, ev dışındaki mekâna erişse bile toplumsal cinsiyet uygulamalarının bir uzantısı olarak erkeklerle aynı haklara sahip olamamaktadır. Erkek hem içeride hem de dışarıda iktidar sahibidir. Kadının kapalı mekâna ait olduğunun düşünülmesi, onların açık mekândaki sosyal hayatlarına bir kısıtlama getirirken erkeğin kullanım alanını genişletir. Bu anlamda mekânın dönüştürücü etkisine paralel olarak kadın, kapalı mekânlarda sadece fiziksel olarak değil; duygu, düşünce ve söylem itibarıyla da bir kapalılık durumu yaşar.

Ev, kadına biçilen rollerin yerine getirileceği mekân kabul edilir. Bir yaşam alanı olarak evde aile oluşur, aile birliği sağlanır. Kadın, hem eş hem de anne vasfıyla bu birliği güçlendirmeye çalışır. Dolayısıyla ev, açık mekâna özgürce çıkamayıp iktidar sahibi olamayan kadın için özel kabul edilir. Onun iktidara ulaşabilmesi, ev içinde sağlayacağı otoriteye bağlıdır. Öte yandan kadın, dışarıya çıkamadığı için dış dünyayla iletişimini ev içindeki pencere ile kurmaya çalışır. Bu doğrultuda pencere, kapıdan sonra dış dünyaya açılan önemli mekânsal parçalardan biri kabul edilir (Ölçer Özünel, 2006: 60). Mutfak da kadının bolca vakit geçirdiği, kendini bulup keşfettiği bir ara mekân olarak ele alınır. Böylelikle ev, hem kadınlık rolleriyle yüklü hem de kadına kadınlık kimliğini kazandırdığı için dişil bir mekân olarak görülür. Spain, evsel alanda güç sahibi olanın kadın olduğunu söyler. Nasıl ki dışarıyı erkeğin sorumluluğuna verilmişse içerisi de kadının kontrolü altındadır (aktaran Alkan Korkmaz-Allmer, 2000: 115). Kadının evde bulunması, onun güvende oluşuna gönderme yaparken ev dışına çıkması tehlikede olacağına ve bunun için de tetikte olması gerektiğine vurgu yapar. Ancak evin, güvenli bir mekân olmadığını düşünenler de vardır. Özellikle Wilson; evi, kadınların ücretsiz çalıştıkları ya da çalıştırıldıkları işyeri olarak görür. O, evin, erkeğin dinlenebilmesi için kadın tarafından konforlu bir alan haline getirildiğini ve aynı zamanda kadınların burada, erkeğin fiziksel, psikolojik, cinsel ve ekonomik şiddetine maruz kaldığını, bu sebeple de güvenilir bir yer olmadığını söyler (1992: 57).

Cinsiyete dayalı iktidar ilişkileri noktasında kadının, ev dışı mekânsal hareketliliklerindeki kısıtlama, sağlık problemlerine yol açar. Richard Sennett, 19 yy'da takip edilme endişesiyle dışarı çıkamayan ve bu sebeple çok az hava teneffüs

eden kadınların yüzlerinin solduğu beyaz hastalıktan bahseder (2013: 239). Aynı şekilde kadınlarda görülen histeriyi, mekânsal farklılıktaki krizin dışavurumu olarak açıklar (2013: 414). Toplumsal cinsiyet, mekânsal sınırları belirlediği gibi zamanın kontrolünü de elinde tutar. Erkeğin hem gündüz hem de gece saatlerinde özgür oluşuna karşılık kadın, zaman yönünden kısıtlanır. Onun gidebileceği yerler ve saatler eril iktidar tarafından belirlenir. Bu şekilde mekânla birlikte zamanın kendisi de cinsiyetlendirilir. Bu durum mekânı, zamansal olarak parçalar. Gündüz “hayır”, gece “şer” olarak nitelendirilir. Ev, insanı, gecenin şerrinden koruyacak güvenli bir mekân olarak gösterilir (Öksüz ve Deniz, 2019: 177-178).

Eve karşılık kahvehane, sokak, cadde gibi açık alanlar ile kamusal mekânlar toplumsal cinsiyetin erkek için belirlediği yerlerdir. Bu mekânlardaki davranış biçimleri de eril kimliğe özgüdür. Politik kimlik inşasında mekânların, birer iktidar aracı olarak kullanıldığı görülür. Çünkü iktidar, kadınlık ve erkeklik rollerine göre mekânın kullanımını belirler. Bu sebeple mekân ile iktidar kavramı yan yana geldiğinde mekânın cinsiyeti ile ilgili bilgiler sunar. İktidarın, erkek egemenliğinde olması mekânların erilleşmesini sağlar (Harnuboğlu, 2014: 26).

Tarihsel dönüşümler; sosyal, kültürel ve ekonomik değişimleri beraberinde getirir. Modernleşme öncesi klasik dönemde kadın ve erkek için yapılan mekânsal ayrımlar evlerin mimarisine yansır. Bu doğrultuda evlerde, haremlik/selamlık bölümleri oluşturulur, mahallelerde çıkmaz sokak düzenlemeleri yapılır ve yüksek bahçe duvarları örülür (Çakır, 2017: 80). Ancak modernleşmeyle birlikte cinsiyetin, mekânla olan ilişkisi değişir. Özellikle Sanayi Devrimi ile birlikte kadın, çalışma hayatına atılır. Evle sınırlı olan yaşamı, mekânsal anlamda genişler. Bu anlamda o, evle birlikte eril mekânların da öznesi olur. Bu değişimde feminist kuramcılar, önemli rol oynar. Kadını ve kadınlık değerlerini her fırsatta yüceltip eşitsizliği ortadan kaldırmak isteyen feministler, söz konusu amaçlarını mekânlara yansıtırlar. Onların bu girişimleri, kadına olan bakışı değiştirirken kadının evle sınırlanan hayatını da geniş bir yelpazede açar.

Modernleşmenin yol açtığı değişimle birlikte kadınların, kamusal alanda yer edinmeleri yasal hale getirilir. Ancak dışarıdaki iş hayatı, onların ev içindeki cinsiyet

rollerinde bir değişiklik yaratmaz. Aksine kadın, mekânsal olarak bölünen ev ile iş alanlarındaki rollerini eş zamanlı sürdürmeye devam eder. Bu durum, cinsiyete dayalı iktidar ilişkilerini besler. Çünkü birçok kültürde erkeğin çalışmaları iş olarak görülürken kadının çalışmaları ise daha çok destek, yardım şeklinde tanımlanır (Wiesner-Hanks, 2020: 9). Kadınlar, ev içerisindeki ücretsiz işçiliklerini kamusal alanda ücretli ancak değersizleştirilmiş bir şekilde sürdürmeye çalışır.

Bondi ve Davidson; mekân ile cinsiyetin karşılıklı ilişkisini, cinsiyete dayalı iş bölümü ile açıklamaya çalışır. Onlar; hemşirelik, sekreterlik gibi birimlerin kadınsı, buralarda çalışan erkeklerin feminen; otoban, uçak kokpiti gibi mekânların eril, bu mekânlarda bulunan kadınların ise erkeksi olduğunu söyler (aktaran Mirioğlu, 2019: 108). Böylece cinsiyete dayalı iktidar, mekânın kullanımını mekânsal ayrım üzerinden inşa eder. Ancak bazı edebî metinlerde, iktidarın cinsiyet rollerine göre belirlediği mekânlar, tam tersi yönde oluşturulabilir. Ömer Seyfettin'in "Nakarat" isimli hikâyesinde, bir kadın olarak Rada'nın, biyolojik kimliğinden sıyrılıp eril alana geçmesi, buna karşılık Subay'ın eril dile sahip çıkamayıp onun gereklerini yerine getirememesi ve bu nedenle de kadınsılaşması bu duruma örnek gösterilebilir (Argunşah, 2021: 398).

Kadın, eril iktidarın tahakküm kurduğu kamusal mekânda yeteri kadar özgür olamayıp sınırlılıklar ekseninde yaşamını sürdürmeye çalışsa da yine bunlar sayesinde arzuladığı şeylere ulaşır. Çünkü bu mekânlar aracılığıyla onlar, sosyal yaşamın bir parçası haline gelip sahip oldukları hakları elde ederek güç kazanmaya çalışır. Modernleşmeyle beraber toplumsal cinsiyetin kendilerine yüklemiş olduğu rolleri aşmaya ya da bunları eşitlik ekseninde sürdürmeye çalışarak iktidarın, kendilerine olan bakış açılarını değiştirmeye çaba gösterirler. Kadınların, bu konudaki hassasiyetleri, romanın kurgu evreni içinde yeniden şekillenir. Örneğin bir kadın yazar olarak Fatma Aliye Hanım, *Fazıla* isimli eserinde, Fazıla kişisi üzerinden toplumsal cinsiyet rollerini yeniden düşündürmeye çalışır. Fazıla, babasının ölümünden sonra Büyük Ayasofya'daki iki odalı küçük evi, kendi yaşamına uygun hale getirir. Bu evde, "kadınca" işlerin yapılacağı mutfak yoktur. Hâlbuki mutfak, kadının bolca vakit geçirdiği ve kendini gerçekleştirdiği bir ara mekân olarak görülür. Ancak Fazıla, kadınla özdeşleşen bu mekâna sahip olmayışıyla yeni kadını,

mekân üzerinden simgelemeye çalışır. Evin iki odası da kitaplarla doludur. Yazar, Fazıla ve onun evi üzerinden mekânın işlevinin değiştiğini ve sosyal hayatla bütünleşmenin ancak bilgi ile mümkün olabileceğini anlatmaya çalışır. Bu eserde, erkeğe ait olduğu düşünülen kütüphane mekânının kadına ait kılınması, kadının varoluş alanını kendi eliyle değiştirmesini gösterir (Argunşah, 2016: 99-101).

Mekânın cinsiyetle olan ilişkisinde, milliyetçilik kavramını gözden geçirmek gerekir. Çünkü Fransız İhtilali ile birlikte yayılan milliyetçilik akımının ya da milliyetçi hareketlerin, toplumsal cinsiyetle karşılıklı bir ilişkisi vardır. Ayşe Gül Altınay, “milliyetçiliği anlayabilmek için toplumsal cinsiyet ilişkilerine bakmanın, toplumsal cinsiyet ilişkilerini anlamak için de milliyetçiliğe, uluslaşma süreçlerine ve militarizme bakmanın elzem olduğunu” söyler (2013: 16). Çünkü “milliyetçilik, toplumsal cinsiyet ve cinsellik kavramlarının her biri toplumsal ve kültürel olarak inşa edilirler ve bu yüzden yapısal bir benzerlikleri vardır. Her birinin inşası öncelikle söylem biçiminde gerçekleşir ve bu süreçte “egemen” olanı belirleyen çeşitli tahakküm mekanizmaları söz konusudur. Milliyetçi söylemin kendisi de, özellikle millî bilincin yeni/yeniden uyandığı dönemlerde, toplumsal cinsiyet ve cinsellik söylemlerinin inşasında bir tahakküm mekanizması hâline gelir. Bu yönüyle milliyetçi söylem, millet için makbul “erkeklik” ve “kadınlık” hâllerini ve bu hâllere uygun ahlak ve görgü kurallarını, davranış kalıplarını, cinsellik biçimlerini belirler” (Gür, 2019: 33).

Yuval Davis ve Flora Anthias, *Women-Nation-State* isimli çalışmada, milliyetçiliğin toplumsal cinsiyetle olan ilişkisini kadınların uluslaşma süreçlerine girmeleriyle inceler. Ayrıca onlar, kadınların bu süreçlere dâhil olmalarının beş farklı koldan gerçekleştiğini ifade eder. Buna göre kadınlar; etnik toplulukların üyelerinin biyolojik üreticileri olarak, etnik ve ulusal grupların sınırlarının yeniden üreticileri olarak, toplumun ideolojik yeniden üretiminde yer alarak ve onların kültürlerinin aktarıcısı olarak, etnik/millî kategorilerin hem inşasında hem de yeniden üretimi ve dönüşümünde kullanılan söylemlerin sembolü olarak ve ulusal, askeri, ekonomik ve siyasi mücadelelerin katılımcıları olarak söz konusu sürecin içinde yer alırlar (1989: 7). Dolayısıyla kadınlar, ulusların biyolojik, kültürel ve sembolik olarak yeniden üreticileri ve onların birleştirici gücü olarak görülür (Yuval-Davis, 2010: 19).

Milliyetçiliğin, kadını ön planda tutup onları millî süreçlere ve milliyetçi projelere dâhil etmesi, yeni kadınlık tiplerini ve rollerini beraberinde getirir. Özellikle Milli Mücadele ve Cumhuriyet sürecinde kadınlar, en az erkekler kadar aktiftir. Bu dönemlerde yazılan tiyatro eserlerinde ve romanlarda kadınlar; erkeklerin yanında ve onlardan boşalan yerlerde onları aratmayacak şekilde roller üstlenir. Savaş ve kadın konusunun işlendiği eserlere bütüncül bakıldığında onlar; “sevdiğinin peşinden cepheye gidenler, cephede yavuklusuyla karşılaşanlar, cephe gerisinde savaşa destek verenler, Hilâl-i Âhmer’de gönüllü olarak yer alanlar, erkeklerden cepheye gitmesinden doğan boşluğu ellerine silah alarak dolduranlar, yaşadıkları yerlerde halka önderlik ederek işgale karşı koyanlar, savaşların sonucuna göre mükâfat olarak vaat edilenler, babaları ile sevdikleri arasında kalanlar hatta yeri geldiğinde bir erkek kadar kahramanca vatan müdafaasında bulunanlar” olarak ele alınır (Şengül, 2015: 536).

Halide Edip’in *Ateşten Gömlek* romanındaki Ayşe ile Peyami Safa’nın *Sözde Kızlar* eserindeki Mebrure, Milli Mücadele döneminin sembolü haline gelen model şahıslardır. Onlar, söz konusu vatan olunca savaşa girmekten bir an olsun çekinmeyen kişilerdir. Özellikle yurt içi ve yurt dışında büyük yankı uyandıran *Ateşten Gömlek*, Türk İstiklâl Savaşı’nın bir destanı kabul edilir. Bu eserdeki merkezi şahıslardan olan Ayşe; İngilizce bilmesiyle, Sultanahmet Mitingi’ne ve Milli Mücadele’ye katılmasıyla, bu mücadelede aktif rol almasıyla yani birçok özelliğiyle Halide Edip’i düşündürür. Onun bir kadın olarak mücadelesi, romandaki diğer kişilerde millî şuurun ortaya çıkmasına vesile olur.

II. Meşrutiyet sonrası Türk tiyatrosuna bakıldığında, kurmaca yoluyla oluşturulan kadınlar üzerinden ulus bilincinin işlendiği hatta Celâl Esat’ın *Büyük Yarın* ve Mehmet Nafi’nin *Kamer Sultan* isimli piyeslerinde bunun net bir şekilde yansıtıldığı görülür. *Büyük Yarın*’da Ulun Eke, kocasının zehirlenmesinden sonra dağılan kabilenin başına geçip halkının geleceği için mücadele eder. Konusunu Türk-Moğol tarihinden alan *Kamer Sultan*’da ise Kamer Sultan, aşktan önce vatanını düşünen bir kimlikle Türk kadınının devlet yönetimindeki aktif rolüne dikkat çeker (Şengül, 2020: 186-188). Burada örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak konu bütünlüğünü

bozmamak adına özellikle ön plana çıkan tespitler verilmek istenmiştir. Kısacası Meşrutiyetle birlikte kadın kimliğinin güçlenmesinin Türk kimliğinin güçlenmesiyle beraber yürütüldüğünü söylemek mümkündür.

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda kadın, benzer konular etrafında ele alınmaya devam eder. Bu durumu Şengül, iki gerekçeyle izah eder. Birincisi, yeni devlet düzeninde kadına yönelik oluşturulacak projelerin alt zeminini eski Türk tarihindeki kadını anlatarak vermek; ikincisi ise kadının, Milli Mücadele'deki aktif ve fedakâr rolüne dikkat çekerek yeni devlet sisteminde kadın kimliğini güçlendirmektir (2015: 542). Şengül, bu tespitlere bir üçüncüsünü daha ilave ederek birçoğu okul piyesi olan ve kadının kahramanlıklarını ön plana çıkaran bu oyunlarla kız çocuklarında özgüven oluşturma amaçlandığını belirtir. Yine onlara geçmişiyle övünme ve yarına daha kararlı adımlar atma cesaretinin kazandırılmak istenmesini söyler (2019: 126).

Milliyetçi söylemde kadın, vatan ve toprak kavramlarıyla ilişkilendirilir. Bir mekân olarak vatan, kadın bedeni ile temsil edilir. Özellikle erkek kardeşlerden oluşan milletlerde, erkek birliğine dayanan bir ulus kimliği yaratmada, vatanın kadın bedeni olarak temsil edilmesinden yararlanılır. Buradaki beden, “sevilip adanılacak, sahiplenilip korunacak, uğruna ölünp öldürülecek” bir kadın bedenini işaret eder (Najmabadi, 2013: 129-133). Najmabadi; ulusun erkek, vatanın ise kadın olarak tahayyül edilmesini namus kavramıyla ilişkilendirir. Coğrafya ile beden arasında kurulan bu ilişki erkeğe hem vatanını hem de namusunu koruma ve sahiplenme görevi verir. Burada cinsel namus ile ulusal namus birbirinin oluşturucusu durumundadır. Ayrıca kadın bedeni ile özleştirilen vatan; hem bir sevilen kadın hem de anne olarak görülür. Bu durum, kadın kavramlarını değiştirerek yeni kadınlıkların ve erkekliklerin doğmasına yol açar (2013: 134).

Namık Kemal, eserlerinde millî bilinç oluşturup millî kimlik yaratma noktasında vatanı, bir arzu nesnesi olarak kullanır. Vatana duyulan arzu ve aşk yani “vatan aşkı”, mekânı erotikleştiren ve cinsiyetleştiren bir söylem olarak karşımıza çıkar. Aynı zamanda o, *Vatan yahud Silistre*, *Celâleddin Harzemşah* ve *Akif Bey* isimli tiyatrolarında vatanı, anne arketipiyle ilişkilendirerek anlatır. Örneğin *Vatan yahud Silistre*'de vatan, “herkesin hakiki validesi (...) sağlığında sütünden, hastalığında

ilacından” (Namık Kemal, 1961: 12) faydalanılan bir ölkü değeri olarak görülür. Yine *Celâleddin Harzemşah* oyununda Celâleddin’in “Bir insana göre vatan valideden mübarek” (Namık Kemal, 2016: 149) sözleri vatani, erkeğin koruyup sahipleneceği bir kadın figürü olarak gösterir. Vatan toprağı ile özdeşleştirilen kadın bedeni, temsil ettiği anlam itibarıyla düşman tarafından ele geçirilip tecavüz edilmesi gereken bir beden olarak düşünülür. Bu bakımdan savaşlarda muktedirin dili, kadınlara tecavüz ederek ortaya çıkar. Bu tecavüz, cinsel anlamda değil öteki devlete iktidarını kabul ettirmek, onun soy zincirini bozmak ve o milletin rahminde kendi devamlılığını sağlamak anlamında düşünülmelidir (Argunşah, 2021: 397).

Sonuç itibarıyla mekân, coğrafi bir terim olmanın dışında, cinsiyet ilişkilerini ve kadınlık-erkeklik rollerini belirleyen temel unsurlar arasında yer alır. Bu durum, cinsiyetçi süreçlerin mekân odaklı çözümlenmesine olanak sağlar. Aynı zamanda mekân, “belirli bedenlerin kurulmasında aktif bir görev üstlenerek, öznelerin bedensellikleri üzerinde derin izler” bırakır (Zengin, 2017: 265). Bununla birlikte toplumsal cinsiyetin, hem mekânın kullanımını ve ayrımını belirlediği hem de mekânsal davranışı biçimlendirdiği görülür. Tüm bunlar mekân ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkinin girift olduğunu gösterir. Toplumsal cinsiyet, mekânı “özel” ve “kamusal”, “dişil” ve “eril” olarak belirleyip ona göre roller oluştursa da hem özelin hem de kamusalın içinde belli iktidar ilişkilerinin olduğunu ve bunun da hayatın tüm yönünü şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Mekânın insanla olan ilişkisi, bir bakıma bu toplumsal belirlenmişliği yansıtır.

Ataerkil sisteme göre belirlenen toplumsal cinsiyet, kadın ile erkeğe eşitsiz bir mekân panoraması çizerken iktidar ilişkilerini güçlendirir. Dahası milliyetçi söylem, kadına yeni roller vererek onu yeniden inşa eder. Milliyetçilikle beraber kadının, hareket alanını genişlettiği düşünülse de durum sanıldığı gibi olmaz. Onlar, eril tahakküm mekanizmaları tarafından yine sınırlılıklar yaşar. Çünkü ulus-inşa sürecinin aktif katılımcıları olarak erkekler gösterilir. Kadınların rolleri ise milliyetçi projelerde yardımcı rollerdedir. Onlar, kadınları “milletin biyolojik ve kültürel devamlılığını” sağlayan kişiler olarak gördükleri için, meydanlarda savaşçı rolünü erkeklere yüklerler.

2.4. Mekân-Zaman (Hafıza) İlişkisi

“Mekân, peteklerinin binlerce gözündeyse, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar”

Gaston Bachelard

Mekân ile zaman, kurmaca ya da kurmaca dışı bir anlatının genel yapısını şekillendiren temel unsurlardır. Özellikle olay örgüsüne zemin oluşturma ve yaşanılan hadiselerin tarihini bildirme noktasında onlar, edebî eserin çerçevesini oluşturur. Deyim yerindeyse anlatının, yere ayak basmasını sağlar. İnsan zihnini fazlaca meşgul eden zaman, anlatma esasına bağlı edebî metinlerde, anlatılacak olayın anlamını zaman yönünden tamamlar. Mekân ise nakledilen olayı yer açısından ifade etmeye çalışır. Herhangi bir anlatının zemin inşası, zaman kavramı olmadan gerçekleşemez. Bu sebeple bir hadise, ister belirli ister belirsiz olsun mutlaka bir zaman çerçevesi içinde teşekkül eder. Çünkü “romanda, zamana bağlılık zorunludur: onsuz roman yazılamaz” (Forster, 1982: 43). Aynı şekilde mekâna da bir ihtiyaç duyulur. Yazar, bunu hangi amaçla kullanırsa kullansın hem mekân hem de zaman, anlatının temel belirleyenleri arasındadır. Dolayısıyla anlamlı bir biçimde mekân ile zaman, birbirinden ayrı düşünülemeyecek iki kavramdır.

Mekânın bir zamanı, zamanın da bir mekânı içermesi (Lefebvre, 2014: 141), onlara kendilerini inşa etmede fırsat sunar. Özellikle zaman kavramı, zamanı ifade eden söylemlerin ve işaretlerin dışında, zaman anlamı taşımayan birtakım olgularla da okuyucuya duyurulur (Tekin, 2008: 126). Bu olgulardan biri mekândır. Zamanla meydana gelen her değişim, mekânı etkiler. Mekân ise soyut bir kavram olan zamanın görünürlük kazanmasında, daha somut hale gelmesinde önemli rol oynar. Zaman ile mekân, pek çok yazarın ele alıp ilgilendiği bir konudur. Bahtin, söz konusu yazarlar arasında yer alır. O; zaman ile mekânı, iç içe geçmiş kavramlar olarak değerlendirir. Bu zamansal ve uzamsal ilişkilerin bağlılığına kronotop adını verir (2017: 296). Kronotop, zaman ve mekân birlikteliğini, bu iki kavramın ayrılmazlığını ifade eder. Çünkü her ikisi de duyguların ve değerlerin izini sürer. Hem biçimsel hem de anlamsal boyutlarıyla onlar, edebî metinlerin kurucu kategorilerini oluşturur. Bahtin’e göre zaman ve mekân, bir arada var oldukları, iç içe geçebildikleri, birbirlerinin yerlerini aldıkları ya da birbirleriyle çelişip ters düştükleri için karşılıklı olarak kapsayıcıdır (2017: 306). Dolayısıyla onlar arasındaki

karmaşık etkileşimler, birbirlerine ne kadar bağlı olduklarını göstermesi bakımından önemlidir.

Görünmez Kentler'de Italo Calvino;

“Yüksek burçlarıyla Zaira'yı boşuna anlatmaya çalışacağım sana gönlü yüce Kubilay. Merdivenli yolların kaç basamaktan oluştuğundan, kemer kavislerinin aç derinliğinden, çatıların hangi kurşun levhalarla kaplandığından söz edebilirim sana; ama şimdiden biliyorum, hiçbir şey söylememiş olacağım sonunda. Zira bir kenti kent yapan şey bunlar değil, kapladığı alanın ölçüleri ile geçmişinde olup bitenler arasındaki ilişkidir” der (2019: 62).

Gerçekten bir mekânı mekân yapan şey, onun fiziksel özelliklerinden çok, içinde barındırdığı anlam dünyasında gizlidir. Mekân, geçmişte olup bitenleri hafızasına kaydederek bellek işlevi görür. Mekânın hafıza ya da bellekle olan ilişkisi, söz konusu iki kavramın ne oldukları üzerine düşünmeyi ve bunlarla ilgili yapılmış çalışmaların içeriğini bilmeyi gerektirir.

Öncelikle hafıza, deneyimle kazanılan şeylerin, aradan geçen zaman içinde zihinde tutulma işlevidir. O, soyut bir kavram olduğu için doğrudan gözlenemez; ancak zihinde yeniden inşa edilir. Hatırlama olgusu, hafızada tutma temelinin güçlü olmasına bağlıdır. Bazen hafıza içeriği, hatırlamaya olanak sağlayacak derecede sağlamken ortamın elverişsiz yapısı içeriğe erişmeyi engelleyebilir. Uygun ortam sağlandığı sürece başarılı bir hatırlama olgusu elde edilebilir. Hatırlama ile unutma süreçleri, zamana bağlı olarak değişir. Zaman aralığı uzadıkça, hafızada tutma derecesi azalır, bu da unutma miktarını arttırır. (Özakpınar, 2012: 10-35). Yine hafıza olgusu, üç evrenin başarılı bir şekilde cereyan etmesine bağlıdır. Bunlar; “öğrenme (hafızaya alma), hafızada tutma ve hatırlama”dır. Hatırlama, zihin faaliyeti olması hasebiyle bir süreci içerir. İnsan, hatırlama ediminde bulunurken bazı ipuçlarından yararlanır. Herhangi bir vesileyle ya da bir durumun gerektirmesiyle hatırlamaya çalışır. Bu süreçte mekân, hatırlamayı kolaylaştırıcı özelliğiyle ona yardımcı olur. Çünkü mekân, algıyı uyaran bir unsurdur (Özakpınar, 2012: 101).

Hafıza kelimesinin eş anlamlısı bellektir. Bunlar aynı anlamı barındırdığı için çoğu zaman birbirlerinin yerine kullanılır. Hatta onlar üzerine yapılmış çalışmalarda, kavramın kimi zaman “hafıza”, kimi zaman “bellek” olarak ele alındığı görülür.

Ancak ne şekilde ifade edilirse edilsin sonuçta her ikisinin de içerdiği anlam aynıdır. Bellek, pek çok düşünür tarafından ele alınıp incelenir. Özellikle Platon ve Aristoteles başta olmak üzere Henri Bergson, Maurice Halbwachs, Paul Connerton, Pierre Nora, Jan Assman, Douwe Draaisma, Frances A. Yates, Daniel L. Schacter gibi çeşitli filozof ve bilim adamları, bellek üzerine değişik açılardan yaklaşan önemli isimlerdir.

Aristoteles, “temsil etme ve imgeler üretme” açısından yaklaştığı belleğin, bir zaman aralığı gerektirdiğini söyler. Platon’un, mevcut olmayanın mevcut olanla temsilini öne sürüp anı’yı imgeye dayalı bir problem haline getirmesine karşılık Aristoteles, belleğin zamanı geçmiştir diyerek imgeyi anı’ya bağımlı hale getirir (Gemuhoglu, 2017: 25). Henri Bergson, *Madde ve Bellek* isimli çalışmasında belleği, madde fikri ve tin felsefesi çerçevesinde ele alır. Ona göre algının, kurgusal bir önemi vardır ve o, katıksız bir bilgidir. Belli bir süreç gerektirdiği için de bellek işlevi görür. Bilinç ve madde, ruh ve beden ikilileri, algının içinde temasa geçer. Algı ile bellek eyleme dönüktür ve bu eylemi hazırlayan da bedendir. Bellek, şimdiki zamandan geçmiş zamana doğru bir gerilemeden oluşmaz; aksine o, geçmişten şimdiki zamana doğru bir ilerlemeyi kapsar. Belleğin ilk işlevinin, şimdiki zamandaki bir algıyla benzeşen tüm geçmiş algıları anmak, öncekini ve sonrakini hatırlatmak olduğunu söyleyen Bergson, böylece en faydalı sonucu bize yine belleğin aktardığını ifade eder (2020: 216-227).

Bellek üzerine düşünen ve onunla ilgili çalışmaların teorik zeminini oluşturan isimlerden biri de şüphesiz Maurice Halbwachs’tır. O, gerek *Kolektif Hafıza*, gerekse *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi* isimli kitaplarında belleği, kapsamlı olarak ele alır ve onun bireysel ve toplumsal hatırlama süreçleri üzerine odaklanır. Ona göre insan, “bireysel hafıza” ve “kolektif hafıza” olmak üzere iki tür belleğe dâhil olur. Bireysel hafıza, toplumsal koşullar ve etkileşim yoluyla meydana gelir. Çünkü bir insan, kendi geçmişini hatırlamak için diğerlerinin hatıralarına sıkça ihtiyaç duyar. Kendisinin dışında kalan ve toplum tarafından oluşturulan temel kaynaklara geri gider. Dolayısıyla o, toplumsal olandan hareketle kendi bireysel belleğini oluşturur. Halbwachs, hatıralarımızın genellikle kolektif olarak kaldığını söyler. Hatta sadece bizim dâhil olduğumuz olaylar söz konusu olunca bile bu, bize başkaları tarafından

hatırlatılır. Bunun sebebi de insanın, yalnız olmamasıdır. Kişisel bir anıyı hatırlarken başkalarının hatırlamaya yardımcı olmaları, onların hatırlama ediminde ikincil ve tamamlayıcı roller olduklarını gösterir. Yani bireysel hafıza, hatıraların anımsanması ve tanınması için gerekli ve yeterli bir koşul değildir (2018: 10-46).

Halbwachs kolektif hafızanın, bireyin tanık olmayıp içinde yaşadığı grubun deneyimlediği hatıralardan oluştuğunu söyler. Kişi, bizzat şahit olamadığı bu tür hafızayı ancak gazete, kitap gibi değişik tanıklardan öğrenir. Yazar, kolektif hafızayı zaman ve mekân unsurlarıyla da ilişkilendirir. Ona göre hatıralar, zamanın seyrinde geri gidebilir. Bu anlamda zaman, akıp giden değil; aksine devam eden ve varlığını sürdüren bir kavramdır. Zamanın dışında mekânla da ilişkili olan kolektif hafıza, gelişimini uzamsal bir çerçevede sürdürür. Mekânın insanla olan ilişkisine değinen Halbwachs, hatırlama olgusunda mekânın, zamanın önüne geçtiğini belirtir. Çünkü mekân bize, zaman içerisinde hiç değişmeme ve geçmişe şimdiden hareket ederek ulaşma imkânı verir. Ayrıca, kolektif bir hafızanın inşa edilmesi ya da kuvvetlendirilmesinde de mekânlar, temel belirleyen olarak karşımıza çıkar (2018: 154-173). Halbwachs; hafızanın, geçmişin bireysel olarak korunması değil, onun bir yeniden üretimi olduğunu ifade eder. Geçmişin, şimdi içerisinde ve kişinin bağlı bulunduğu grubun toplumsal yardımıyla diğer bir ifadeyle kolektif hafızasıyla yeniden üretildiğini anlatmaya çalışır. Hafızanın yeniden inşasını sağlayan unsur ise kolektif anılardır (2019: 13). Dolayısıyla Halbwachs, hafızanın geçmişi yeniden yaşatmadığını, onu yeniden inşa ettiğini ispatlama çabası taşır.

Hafıza kavramını ele alıp değerlendiren bir diğer isim Paul Connerton'dır. *Toplumlar Nasıl Anımsar?* kitabında, “kişisel bellek, bilişsel bellek ve alışkanlık belleği” olmak üzere üç tür bellekten bahseder. Ona göre kişisel bellek, konusunu kişinin yaşam öyküsünden alan anımsama eylemlerini gösterir ve kişisel bir geçmişe göndermede bulunur (2019: 42). Tıpkı Halbwachs gibi Connerton da belleğin, bireysel bir yeti olmadığını düşünür. Geçmişte yapılan tüm insan etkinliklerinin toplamına, ancak onların bıraktığı yerleri ve izleri takip ederek ulaşılabileceğini söyler (2019: 27). Bellek üzerine çalışan bir başka isim, Douwe Draaisma'dır. O, Batı kültürü tarihinde, bellek ile yazı arasında daima yakın bir bağın oluştuğunu söyler. İngilizce'deki memorial sözcüğünün, hem “hatıra” hem de “yazılı kayıt” anlamında kullanıldığına

atıfta bulunarak bu ikiliğin, “insanın hatıraları ile bu hatıralardan bağımsız olarak bilgiyi kaydetmek için keşfedilmiş araçlar arasındaki bağlantıyı” vurguladığını ifade eder (2018: 47). Ayrıca Draaisma, ortaçağda belleğin, önce balmumu tablete, sonra elyazmalarına, ardından kitaba ve sonunda da bir kütüphaneye benzetildiğini belirtir (2018: 55). Yazının bellek ile olan ilişkisi, pek çok düşünür tarafından ele alınır. Kimileri yazıyı, belleğe yardımcı bir unsur olarak görürken kimileri de onun, belleğe yardımcı olmakla aslında hafızayı yavaşlattığını söyler. Çünkü hatırlama görevinin bedenden çıkartılıp yazıya verilmesi, bir taraftan anıların muhafaza edilmesini sağlarken diğer taraftan unutkanlığa yol açabilir. Bu anlamda yazı, Saussure’ün belirttiği gibi “aynı anda hem faydalı hem yetersiz, hem de tehlikeli” bir unsurdur (1959: 23-24).

Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür* isimli eserinde, sözlü ve yazılı kültür arasındaki farkları anlatınca yazının, hiçbir zaman sözlü nitelikten bağıni koparmadığını söyler. Çünkü o, konuşma diline bağımlı bir biçimlendirme sistemidir. Bu anlamda sözlü anlatım, yazısız var olur; ancak yazı, sözlü anlatım olmaksızın hiçbir zaman var olamaz (2014: 20). Yazının olmadığı ve iletişimin yalnız konuşma dilinden oluştuğı kültürleri, birincil sözlü kültür olarak nitelendiren Ong, bu kültürde yaşayan insanların, anımsanabilir şeyleri düşünerek hatırlamaya çalıştığını söyler (2014: 49). Yani ağızdan çıkarmaya hazır düşünce biçimlerini kullanmak, belleğe ve anımsamaya yardımcı olur. Öte yandan öğrenilenleri unutmayıp kalıcı hale getirmenin yolu da ardı ardına yapılan tekrarlardan geçer. Dolayısıyla bu tür toplumlarda düşünme ve anlatım, belleğe dayalı olduğu için hayatın odak noktasını yine bellek oluşturur.

Bachelard mekânın, “peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak” (2017: 39) tuttuğunu ve mekânın buna yaradığını söyler. Mekânın, zamanı sıkıştırılmış ya da dondurulmuş bir şekilde tutması, geçmişin şuan içinde yaşanıyor olmasını olanaklı kılar. Çünkü Bachelard’a göre zaman, hafızayı canlandırmaz. Yani süreyi kaydetmez. Süresi geçenlerin de tekrardan yaşanması mümkün değildir. İnsanlar ancak bu süreleri düşünebilir. Sürelerin görünürlük kazanması mekân sayesinde olur. Çünkü geçip giden anılar ve yaşanmışlıklar, mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşır (2017: 39). Bulunulan yer, anıları ve bilgiyi harekete geçirir.

Dolayısıyla mekân ile bellek, güçlü bir ilişki içindedir. Bellek, mekânsal algının önemli bir parçasını oluştururken mekân da anıların saklanıp erişildiği bir depo işlevi görür. Zaten belleğe depolanmış bilgilerin büyük çoğunluğu, doğal olarak mekânsaldır. Örneğin bir şey, hatırlanıp bulunmak istendiğinde daha çok onun nereye koyulduğuyla meşgul olunur. Burada nesnelerin yerini bildirmesi ve beynin bir mekân algısı oluşturmaya açısından görme duyusu önemlidir. (Groh, 2019: 183).

Pierre Nora, hafızanın anı değil, geçmişin şimdi içindeki genel tasarrufu ve idaresi olduğunu söyler (2006: 175). Geçmişin dile getirilmesi, hatırlama arzusunun bağlıdır. Mekânla ilgili anılar hatırlanırken bu anılara hayaller de eşlik eder. Dolayısıyla hayaller aracılığıyla bütün bir geçmiş, mekânda yaşamaya koyulur. Çünkü mekân, düşlemeyi barındırır, düşleyeni korur. Ayrıca anılar ve düşler için bütünleştirici bir güç sağlar (Bachelard, 2017: 36-37). O yüzden mekân, insanın geçmiş zamanını saklı tutan bir mahfazadır. Mekân sayesinde bütün bir geçmiş, halde yaşanabilir. Yani geçmişi halde yaşamak, geçmişe ait değerleri günümüzde hissetmek ve duymak mekânla mümkün olabilir. Birçok edebiyat araştırmacısı buna, millî romantik duyuş tarzı der. Örneğin Yahya Kemal'in şiirleri, konusu bakımından incelendiğinde ortaya çıkan şey, ondaki "mazi-hal" kompozisyonudur. Bir İstanbul sevdalısı olarak Yahya Kemal, millî romantik duyuş tarzıyla kaleme aldığı şiirlerinde, tarihi dokusu ve güzelliğiyle şehir olan değil, kültür olan İstanbul'u anlatmaya çalışır. Ona göre İstanbul'u muhterem ve kıymetli yapan şey, kendisinden önce yaşayan medeniyetlerin barındırdığı zamanı saklı tutmasıdır.

Anıları, yaşanmışlıkları ve geçmiş zamanı kaydeden belleğin, görünürlük kazanmasını sağlayan unsur mekândır. Tekin'in ifade ettiği gibi mekân, uygarlık vitrinidir. Mekâna bakılarak bir dönemin gelenekleri, eşya zenginliği, giyime ve eğlenceye dönük alışkanlıkları, günlük konuşmaları vs. öğrenilebilir (2008: 131). O yüzden insan yaşamına dair ipuçları barındırması, toplumların geçmiş yaşam serüvenlerini canlı kılması açısından mekân, bellek işlevi görür. Mekâna bu görevi yükleyen insanındır. Çünkü birey ve onun yaşanmışlıkları olmazsa mekân; pasif, anlamsız ve boş bir yerdir. Mekânın anlam mahfilini genişleten ve ona canlılık katan insanın kendisidir.

İnsanın, kendinden olanı mekâna yansıtması kaçınılmazdır. Çünkü “bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir” (Benjamin, 2002: 98). Zamanın akıp gitmesine karşılık mekân, muhafaza ettiği anılarla, belleğinde biriktirdiği değerlerle geçmiş zamanı şimdide yaşatarak daha canlı ve kalıcı bir özellik gösterir. Geçmiş zamanın çağrılması hatırlama sayesinde olur. Hatırlamayı tetikleyen ve harekete geçiren ise mekândır. İnsan mekâna bakarak ya da bir mekânın adını duyarak kayıp zamanın izini sürebilir. Geçmişte meydana gelen hadiseleri hissederek ve duyumsayarak o günkü zamanı kendinde yaşatabilir. İşte bunları olanaklı kılan mekânın kendisidir.

Zamanın değişimi mekânsal dönüşümü tetiklediği gibi, mekân da “anıyı olası kılacak biçimde zamanı dönüştürür” (aktaran Urry, 1999: 41). Yani mekân, içinde bulunduğumuz anda, geçmişin varlığını görünür kılar. Öte yandan o, gündelik dilde kullanılan metaforları da biçimlendirir. Özellikle zaman kavramına, mekânsal dil kullanılarak atıf yapılır. Buna; “önümüzdeki günler”, “artık zorluklar geride kaldı” cümleleri örnek gösterilebilir (Groh, 2019: 201). Tüm bunlar mekânın, pek çok işlevsel özelliğe sahip bir kavram olduğunu gösterir.

Mekânın zamanla olan ilişkisinde, mekâna ait bir unsur olarak yer isimlerini önemsemek gerekir. Murat Gülbetkin’e göre bir mekânın, en önemli ve en ayırt edici özelliklerinden biri adıdır. Nasıl ki bir insanın adı, onun kimliğinin ve kişiliğinin bir parçasıysa mekân isimleri de onların tarihi ve kültürel birikimlerini yansıtan önemli bir unsurdur. Çünkü yer isimleri, içinde bulundukları kültürün değerleriyle yüklüdür. Onlarda, bir medeniyetin izlerini, kültürel değerlerini, inançlarını, yaşanmışlıklarını, acılarını, özlemlerini ve sevinçlerini görmek mümkündür (2017: 31-32). Dolayısıyla mekânın taşıdığı hafızaya, mekân isimleriyle yahut bu isimleri işitmekle ulaşılabilir. Örneğin zaman geçirdiğimiz ve anılarımızla dolu olan bir mekânın ismini duyduğumuzda, geçmiş zaman ve hatıralar canlanmaya koyulur. O yüzden mekânın kendisinde olduğu gibi isminde de hafızayı canlı tutma özelliği vardır.

Hafıza; mekân ve mekân isimlerinin dışında renk, koku, ışık, ses gibi unsurlarla da canlı tutulur. Özellikle müzik ile hafıza arasında, birbirini tamamlayıcı nitelikte bir

ilişki vardır. Çetinkaya; hafızanın, müzisyene iki açıdan katkı sağladığını söyler. Bunlardan biri, müzisyenin, müzik eserlerini ezberleyip akılda tutması hafıza sayesinde olur ve bu da onun icrasını kolaylaştırır. Diğer de müzik eserlerini ezberlerken harcadığı çaba karşısında, onun hafızası gelişir. O yüzden hafıza ile müzik, karşılıklı olarak birbirlerinin gelişmesine katkı sağlar. Kimi zaman tarihin yazmayıp sadece toplumun kendi hafızasında tuttuğu türküler ve halk hikâyeleriyle koruduğu bir bellekleri vardır. Hatta çoğu Anadolu ve Rumeli türkülerinden, yaşanmış bir acıyı, sevinci, hüznü, ayrılıkları, kahramanlıkları öğrenmek ve hissetmek mümkündür. Bu anlamda müzik, tek başına bir bellek işlevi görür (2017: 70-80). Üstelik topluma ait bilgileri içermesiyle, anlatmasıyla kolektif bir niteliğe, hafızaya sahiptir.

Hafızayı canlı kılan şey, hatırlama duyusudur. Geçmiş, hatırlanabildiği ölçüde hafızada iz bırakır. Bu anlamda mekânın, hem hafıza hem de hatırlama duygusuyla etkileşimsel bir bağı vardır. “Hatırlama figürleri belli bir mekânda cisimleştirilmek ve belli bir zamanda güncelleştirilmek isterler, yani coğrafi ya da tarihi anlamda olmasa da her zaman somut bir mekâna ve zamana dayanırlar” (Assman, 2018: 46). İşte mekânın zamanla olan ilişkisi burada başlar. Zaman, mekân üzerinde bir iz bırakarak geçer. Soyut bir kavram olduğu için onun nasıl geçtiği bilinmez. Zamanın akıcılığı ya da ilerleyişi mekânlar ya da nesneler üzerinden görülebilir. Bu anlamda mekân, hem zamanın akıcılığını görünür kılmada hem de geçmiş zamandaki yaşanmışlıkları hafızasına kaydetmede önemli rol oynar. Böylece “mekânın tanıklık ettiği zamanları depolayan bir toplumsal bellek ortaya çıkar” (Yılmaz, 2019: 16).

Mekânın hafızayla olan ilişkisi “hafıza mekânları”nı oluşturur. Bu mekânlar, “anımsadığımız şeyler değil, fakat hafızanın mayalandığı yerlerdir, geleneğin bizzat kendisi değil onun laboratuvarıdır” (Nora, 2006: 12). Nora, *Hafıza Mekânları* kitabında, hafızanın asıl mekânı olarak günlük yaşamı gösterir. Çünkü hafıza, günlük yaşam içerisindeki her şeye kaydolunur. Bir de iktidar tarafından çeşitli abidelere, yazıtlara kaydedilen resmi hafızalar vardır ki bunlar, hem hafızanın dönüşümüne hem de kimlik oluşumuna katkı yapar. Öte yandan Nora, hafıza ile tarihin eş anlamlı değil, aksine birbirine karşıt iki kavram olduğunu söyler. Ona göre tarih, olaylara bağlanıyorsa hafıza da mekânlara bağlanır. Bugün hafıza ortamları olmadığı için

hafıza mekânları vardır ve bunlar da geçmişin kalıntılarıdır. Müzeler, arşivler, mezarlıklarla koleksiyonlar hepsi birer hafıza mekânıdır. Bu yerler, hafıza ortamlarının yerini doldurmak için insan eliyle inşa edilmiş mekânlardır (2006: 23). Yates, hafıza yerlerinin oluşturulmasını çok önemli bulur. Çünkü bir yer, farklı konuları hatırlatmak için defalarca kullanılabilir. Bu yerlere yerleştirilen imgeler, kullanılmadığı süreç içerisinde kaybolup gider ancak yerler, hafızadaki yerlerini daima korur (2020: 21). Denilebilir ki hafıza mekânları, geçmiş zamanın kalıntılarını muhafaza edip hatıraları ve anıları canlı kılmak için düzenlenir. Bu mekânlar aracılığıyla kolektif aidiyet ve toplumsal bir bilinç oluşturulmaya çalışılır.

Mekânın hafızayla ilişkisi, çeşitli disiplinlerde olduğu gibi edebiyatın da önemseyip ele aldığı bir konudur. Özellikle yaşanan zamanların kayıt altına alınmasında edebiyat, önemli bir rol üstlenir. Bu anlamda edebî metinlerin bilhassa otobiyografik türlerin, hafıza ile sıkı bir ilişkisi vardır. Edebiyat, bu metinler aracılığıyla geçip giden bir zamanı kurguyla harmanlayarak insanlara sunmaya çalışır. “Daha da önemlisi, edebiyat, gösterdikleri, hatırlattıkları ve düşündürdükleri ile kültürel belleğin devamlılığını sağlar” (Yılmaz, 2019: 27). Onun oluşturduğu hafıza, her ne kadar kurguyla şekillense de “imge, sembol ve mecazla perdelenmiş bir birikime sahiptir” (26). Zaten mekânın, yaşanmış bir hayatı tüm yönleriyle hafızasına kaydettiği için bellek işlevi gördüğü ve ayrıca belleğin tutunduğu bir yeri işaret ettiği belirtilmiştir. Bu anlamda “belleğin mekâna ihtiyacı vardır, mekânsallaştırma eğilimi içindedir” (Assman, 2018: 47). Hem bir belleğe sahip oluşu hem de belleği destekleyici yapısıyla mekân, hafıza çalışmalarında referans kabul edilen kaynaklar arasındadır.

Anlatma esasına bağlı edebî metinlerde yazar, mekânı iki şekilde oluşturur. Ya gerçek hayatta var olan bir mekânı alıp yeniden kurgular ya da olmayan bir mekânı kendi hayal gücüyle, kurgusuyla inşa eder. Bazen de bir mekânın dış dünyada kazandığı anlamı kullanmaya çalışır. Böylece edebiyatın hafıza mekânları oluşur. Bu mekânlar da, yazar ve şairlerin şehre ait düşüncelerini, hayallerini, umutlarını ya da kaygılarını kaydettikleri için birer depo işlevi görür (Yılmaz, 2019: 29-33). Dolayısıyla edebiyat ile mekân, hem birbirini besleyen hem de birbirinden etkilenen iki önemli kavramdır. Çünkü mekân; edebiyata bir veri ve malzeme sunarken

edebiyat da bunu, kendi estetik ölçüleri doğrultusunda işleyip değerlendirir. Kimi zaman gerçek, kimi zaman kurgu dâhilinde hafıza mekânları oluşturmaya çalışır. Böylece okur, edebî eserler aracılığıyla, görmediği bir mekâna ya da yaşamadığı bir zamana tanıklık eder.

Bir edebî metin, hem kendisini oluşturan yazarın hem de içindeki kahramanların hafızalarıyla şekillenebilir. Okur, kendi hafızasını işin içine kattığında metin, çok katmanlı bir hafıza silsilesine dönüşür. Öte yandan eser, yazarın hafızasını yansıtırken içinde geçen kahramanlar ve eşya aracılığıyla hafızanın hem görünürlük kazanmasını hem de konuşmasını sağlar (Yılmaz, 2019: 21). Örneğin bir edebî metin olarak Turan Oflazoğlu'nun *Topkapı* piyesi, mekân üzerinden kolektif bir bilinç oluşturmaya yönüyle önemlidir. Bu eserde, “‘Ben’ anlatıcı olarak gözlemlediği olayları nakleden Topkapı Sarayı, bir dış anlatıcı olmanın yanında adeta bir belgesel anlatıcısıdır ve ‘ben’ dilini kullandığı için metnin inandırıcılık yönü kuvvetlidir. Yaklaşık dört yüz yıllık bir hafızaya sahip olan anlatıcının naklettikleri, Fatih Sultan Mehmet’in harem halkıyla devlet işlerini yürütmek üzere Topkapı Sarayı’na gelişinden, bu Sarayın, Batılı bir üslûpla inşa edilen ve bu yüzden devlet yönetimi tarafından tercih edilen diğer saraylara geçişine kadar olup bitenlerin adeta kısa bir özetidir” (Şengül, 2013: 127). Yazar bu oyununda, tarihi bir mekânı, tarih anlatıcısı olarak kullanır. Burada mekân, hem bir merkezi şahıs görünümündedir hem de yaşanılanlara tanıklık etmesi açısından anlatıcı rolünü üstlenir. Yine bir anlatım ve öğretim aracı olarak dramalar, “toplumsal bir hafızanın oluşturulması ve bu hafızanın sonraki nesillere taşınmasında her zaman önemli roller üstlenmiştir. Yani drama aynı zamanda çok önemli bir kültür taşıyıcısıdır” (Şengül, 2020: 27). O, anlattığı olayın şahıs, zaman ve mekân unsurlarını kullanarak bu taşımayı yapar. Aynı zamanda dramalar, göstermeyi esas alan tiyatrodaki mekân/dekor, olay ve zamanla ilişkisinin yanında ayrıca önemli bir hatırla(t)ma unsurudur. Dolayısıyla dramalar ve edebî eserler aracılığıyla mekânın, bir hafızaya sahip olduğunu görmek mümkündür.

Sonuç olarak mekânın, zamanla olan ilişkisini hafıza boyutuyla düşünüp değerlendirmek gerekir. Çünkü bellek, hem yer hem de zamanla ilintilidir. Anılar, her zaman geçmişle ilgili olduğu ve bu çerçevede geleceği biçimlendirdiği için zaman ile belleğin ayrılmazlığını ortaya koyar. Yine hafızanın zayıflaması, zamanın

geçişiyile ilişkilendirilir. Zaman geçtikçe elde edilen yeni deneyimler, eskilerin unutulmasına sebebiyet verir. Augustinus, hatıraların “tarifi imkânsız birtakım yollarla onları bölmelerinde saklayan büyük hafıza ambarlarında” (aktaran Draaisma 2018: 52) korunduğunu söyleyerek mekânın, hafıza ile olan ilişkiselliğine vurgu yapar. Assman, “Hatırlama Figürleri” olarak tanımladığı olguların içerisine zaman ve mekâna bağlılığı dâhil eder. Ona göre, bellekte bir olgunun yer edinebilmesi, zaman ve mekân birlikteliği çerçevesinde olur. Çünkü hatırlama figürleri, belli bir mekânda cisimleştirilmek ve belli bir zamanda güncelleştirilmek isterler (2018: 46). Tüm bunlar, mekân-zaman birlikteliğinin ayrılamazlığını ve bu ikilinin bellek kavramıyla bir arada kullanılarak incelenmesini gösterir.

2.5. Mekân-Eşya (Nesne) İlişkisi

*“Kentler birçok şeyin bir araya gelmesidir:
Anıların, arzuların, bir dilin işaretlerinin.”*

Italo Calvino

Mekâna anlam katan olgular, genellikle eylemi harekete geçiren nesneler ile eylemin kendisi arasında meydana gelen ilişkiler çerçevesinde tanımlanır. Mekânın ilişkileri tanımlanmaya çalışılınca önce nesneler tasvir edilir, bu tasvirle beraber eylemler ve gerçeklikler de tespit edilmiş olur. Mekân değiştiğinde, nesneyle ilişki kuran düşünce ve nesne dolayısıyla da bütün gerçeklik dönüşür. O yüzden mekânın, hem düşünceyi hem de gerçekliği belirlediğini söylemek mümkündür (Arayıcı, 2018: 101). Bu bölümde, mekânsal bir unsur olarak eşyanın ya da nesnenin işlevine dikkat çekilecektir.

Arapça’da “şey” kökünden türeyen eşya; nesneler, mevcut olan şeyler anlamına gelir (Devellioğlu, 2007: 238). Bir nesnenin ya da eşyanın mahiyeti, içinde bulunduğu mekânın şartlarına ve imkânlarına göre şekillenir. Bu bakımdan her nesne, bir mekân içinde bulunur ve mekân da içindeki nesnelerle anlam kazanır. Mekân, nesneleri konumlandırırken nesnenin kendisi de kendinden küçük olan parçalara zemin oluşturma noktasında mekân işlevi görür. O yüzden mekâna yüklenen anlamlar ve onun üzerine oluşturulan tasarruf hakları içinde nesneleri de düşünmek gerekir.

Mekân içindeki eşyaların yerleştirilme biçimleri, ait oldukları dönemin aile ve toplumsal yapısını yansıtırken ev sahiplerinin toplum içerisindeki hiyerarşik durumlarını da sergiler. Aynı zamanda eşyalar, belli bir düzen etrafına yerleştirilmiş olmalarından ötürü davranışların düzenli bir şekilde ve sırasıyla yinelenmesini sağlar. Bu da ailenin ev içindeki simgesel varlığını anımsatmaya çalışır. Dolayısıyla eşyalar, birer cansız varlık olarak değil mekâna canlılık ve ruh katan kavramlar olarak görülmelidir (Baudrillard, 2011: 21).

Nesne, insanın mekânla olan etkileşimsel ilişkisini kuran bir yapıdır. Mekânsal bir unsur olarak o, insanın duygu ve düşünce dünyasını değiştirip dönüştürür. Aynı zamanda, “insanın dünyayı etkilemesine, dünyayı değiştirmesine, dünyada etkin bir biçimde var olmasına yarar; nesne, eylem ile insan arasında bir tür aracıdır” (Barthes, 1993: 165). Nesnelerin insanlarla olan yakın bağları, onlara kişilik özelliği kazandırır. Özellikle çocuklukta yaşanan evlerin, insanın hafızasından kolay kolay silinemeyişinin sebebi burada aranmalıdır. Böylece anılar, mekân içinde bulunan nesnelere insanlar tarafından verilmiş simgesel değerlerle oluşur. “Birey ferdi mutluluk zamanlarının izlerini hatıralar ve onların içinden süzölmüş eşyalarla sürdürmek ister. Çünkü eşya, zamana hâkimiyet duygusu verir” (Argunşah, 2016: 375-376). Mekândaki her bir eşya, geçen zamanın izlerini ve kalıntılarını saklı tutar. Anıları çağrıştırmaları bakımından bellek işlevi görür. Assman, belleğin dört farklı dış boyutundan bahsederken bunlardan birinin “nesneler belleği” olduğunu vurgular. Ona göre insanın etrafını çevreleyen nesneler ya da eşyalar, bir bakıma kendisinin yansımasıdır. Her fırsatta ona, geçmişini ve atalarını hatırlatır (2018: 27).

Çağının tanığı olan yazarlar, edebî eserlerinde, zamanın getirdiği sosyal, siyasi, kültürel ve ekonomik değişimlerin anlatımında eşyadan sıkça faydalanır. Eşyalar aracılığıyla toplumsal hafızayı canlı tutmak isterler. Çünkü geçmiş, sadece mekânla değil, kimlik ve aidiyet göstergesi sayılan eşyalarla yeniden inşa edilir. Böylece eşyalar; insanları kimliklerine, mekânlara, kayıp giden zamanlara bağlayan araç olarak görünür (Bilgin, 2013: 195). Örneğin Tanpınar, yarım kalmış olan romanı *Mahur Beste*'de Behçet Bey'i, “zamanın dışına fırlatılmış” bir insan olarak çizer (Gürbilek, 2007: 125). Behçet Bey, eski şeyler arasında zaman geçirmeyi çok sever ve oradaki eşyalar aracılığıyla geçmişe gider. Eşyalara bakıldığında bir dönemin

anılarını, kültürel kimliğini, kolektif hafızasını hatırlamak mümkündür. Bu anlamda eşya, hafızayı şekillendirici güce sahiptir. Nuri Bilgin, eşyanın statü simgesi olduğunu da söyler. Ona göre eşyalar, “sosyal statümüzün, grup aidiyetimizin, benlik sunumumuzun işaretleri ve vasıtaları”dır (2013: 101).

İnsan, varlığını konumlandığı mekânla, mekân da içindeki nesneyle anlam kazanır. Bu üç kavram arasında bütünleşik bir yapının olduğunu söylemek mümkündür. Mekân, insan üzerindeki dönüştürücü etkisini, içine yerleşen nesnelerle sağlar. Çünkü nesnelere, insani özellikler yükleyip onu kişiselleştiren şey, insanın ta kendisidir. İnsani özelliklere sahip nesneler, o mekânda yaşanan duygusal ilişkilerin zihinsel olarak yeniden canlandırılmasını ve hafızamızda güzel bir yer edinmesini sağlar (Baudrillard, 2011: 22). Böylelikle yıllarca kullanılıp benimsenen eşyayla insan arasında güçlü bir bağ oluşur. Hele ki bu eşya, insanın kendi el becerisiyle yaptığı bir şeyse emek ürünü olması nedeniyle daha anlamlı hale gelir. Çünkü onlar; doğal unsurlardan yapılmış olması, kolayca bozulmayışları ve insanlar arasında duygusal bir bağ oluşturması noktasında kadim birer nesne sayılırlar (Göka, 2001: 26-27). İnsan farkında olmadan bu nesnelere bağımlı hale gelir. Bir zaman sonra da eşyanın hükmü ve etkisi altına girer.

Sonuç olarak mekân-eşya ikilisi, toplumsal süreçlerin kolektif hafızayı şekillendirme sürecinde önemli bir güce sahiptir. Onları cansız oldukları için hissiz kabul etmemek gerekir. Geçmiş zamanın ve nesillerin bir parçası sayılan eşyalar, genellikle kimlik ve hafıza çerçevesinde mekânla birlikte değerlendirilir. Çünkü geçmişin yeniden inşasında, kimlik oluşturmada ve hafızayı şekillendirmede mekâna eşlik eden unsur eşyadır. Onlar, basit bir yer ve basit bir nesne olmanın ötesinde geçmiş zamanı saklı tuttıkları için belleğe yardımcı olur. Hatta bizzat kendileri bellek kabul edilir. Ayrıca mekân; insan ile nesneyi bir araya getirerek onlar arasındaki ilişki ve değerlerin işlevini belir. İnsanın eşyayla olan ilişkisi de mekâna ruh katar.

Anlatma esasına bağlı edebî metinlerde, gerek mekân gerekse insan üzerine yapılacak incelemelerde eşya bir araç olarak kullanılmalıdır. Bu tür incelemelerde, eşyanın varlığını görmezden gelmek söz konusu çalışmada eksiklik yaratabilir. Çünkü bazen mekândan beklenileni, mekân içinde yer edinen nesne sunabilir. Bu

nesne ya da eşya aracılığıyla olay örgüsü çözümlenebilir, kahramanların ruh haletleri anlaşılabilir, zaman görünürlük kazanabilir ve tüm bunlar üzerinde dönüştürücü bir işlev sağlayıp sağlamadığı öğrenilebilir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK ROMANINDA MEKÂNIN DÖNÜŞTÜRÜCÜ ETKİSİ

3. 1. İnsana Bakıştaki Dönüşüm

“İnsan yaşadığı yere benzer

O yerin suyuna, o yerin toprağına benzer”

Edip Cansever

Romanın en önemli dokusunu oluşturan mekânın, olay örgüsüne sahne olmanın dışında insanın kişiliğini etkileme ve ruhsal durumunu değiştirme fonksiyonları vardır. Çünkü o, insan varlığının konumlandığı ve bireylerin karşılıklı etkileşim ve iletişim içerisinde olduğu bir yerdir. Burada kendisine yer tutan ve bütün eylemlerini bu alan içerisinde sergileyen insan, mekânın bir parçası olarak ona hem bağlı hem de bağımlı pozisyonudadır. Bu bağımlılık ve bağımlılık durumunu sadece bedensel olarak değil ruhsal olarak da düşünmek gerekir. Bu bağlamda mekân, zamanla beraber insana adeta bir dönüşüm geçirtir. İnsan, mekânsal ve zamansal değişimlerden çok etkilenir.

İnsan eliyle oluşan ve biçimlenen mekân unsuru, insanın varlığı sayesinde basit bir yer olmanın ötesine geçer. Çünkü yeri anlamlı hale getirmek insanın inancı, kültürü, değerleri, kimliği ve yaşam felsefesi çerçevesinde olur. O, sadece inşa edilen değildir, inşa edenlerin yansımasıdır. Tüm gerçekliği ve ruhuyla insan hayatının söylem analizini yansıtan bir bellektir. Kişi, bu zaman ve mekân düzleminde kendisini inşa eder. Bir müddet sonra zamanın izlerini üzerinde taşıyan mekânın, kuşatıcı etkisi altına girer. Mekân, insana dair her şeyi etkiler. Kurmaca metinlerden biri olan romanda, en temelde olayların yaşandığı yeri belirtmek için kullanılan

mekânın, zaman içerisinde başka işlevlerde bulunduğu görülür. Yani o, sadece fiziki bir çevre olarak değil, insan ile olan ilişkisinin bir sonucu olarak algısal boyutta değerlendirilmeye çalışır. Bu tezde amaçlanan hedef, insanla ilişkisinin bir gereği olarak mekânın, insan üzerinde olumlu ya da olumsuz manada dönüştürücü/değiştirici etkilerde bulunduğunu açıklamaktır. Aşağıda mekân odaklı okumalarla incelemesi yapılan romanlar üzerinden genel bütünlüğü bozmamak adına olumlu ve olumsuz dönüşümlerin yansımaları birlikte gösterilmeye çalışılacaktır.

Bu bölümde, insanı dönüştüren mekânların, daha çok içinde yaşadığı çevresel mekânlar ile bir şekilde içinde bulunduğu güç/iktidar mekânları olduğu tespit edilmiştir. Okuma fişlerindeki malzemelerin hep bu yönde yoğunlaşması, “İnsana Bakıştaki Dönüşüm” başlığının ilk sıraya alınmasına neden olmuştur. Dolayısıyla bu bölümü incelerken insandaki dönüşümün söz konusu mekânlardan hareketle gerçekleştiği görülmüştür. Aşağıdaki roman örneklerinde verilen mekânların çoğu, ferdin çevresi ile ilgilidir. Bu da dönüşümü sağlayan en önemli etkidir.

Yakup Kadri’nin *Hep O Şarkı* romanında, mekânın insana bakıştaki dönüşümüyle karşılaşılır. Olay örgüsünün geçtiği yerlerin, roman kahramanı üzerindeki etkisi olumsuz yöndedir. Öncelikle aşk temi etrafında şekillenen bu roman, Münire’nin sıkıntı dolu yaşamını konu edinir. Bu kadın, Cemil ile olan aşklarını anlatırken aynı zamanda onların evine yani Hakkı Paşa yalısına dikkatleri çeker ve bu mekânı tanıtır. Bebek’ten, Kandilli’den kalkıp Kalender’e, Büyükdere’ye doğru yol alan kayıkların, bu yalıların önünde mola vermeden geçmediklerini söyler. Bunda yalı sahiplerinin zevk ve sefa sahibi olmalarının yanında cemiyet adamı oluşlarının da payı büyüktür. Hakkı Paşa, bunlardan biridir. Onun hanedanlığı ve hovardalığı öyle bir nam salmıştır ki kendisini görmeyenler bile bu yalının önüne gelmenin ve burada beklemenin önemli bir his telakkisi olduğunu düşünür. Tabi bu, sebeplerden sadece bir tanesidir. Çünkü bu yalının, halkı kendisine doğru çeken esaslı birkaç yapısı daha vardır. Örneğin haftada bir kere, devrin önemli sazandelerinin etkinliklerine ev sahipliği yapar. Dede’nin ve Rıfat Efendi’nin yeni güfteleri, besteleri ilk defa Hakkı Paşa yalısında işitilip duyulur. Bu şekilde yalının önü, insanlarla kalabalıklaşır, bu da orayı daha cazip hale getirir. Münire ile Cemil’in birbirlerini görüp âşık olmalarına

imkân sağlayan yer de burasıdır. Dolayısıyla yalı, denizle birlikte kahramanlara huzur veren, onların gönlünü okşayan bir yapıda romanda belirir.

Hakkı Paşa'nın, oğlu Cemil için Münire'yi babasından istemesi, romanın olay örgüsünün seyrini değiştirir. Kişilerin ve aile içi ilişkilerin ipleri kopar. Hakkı Paşa ile Münire'nin babası çok samimi iki dosttur. Bu samimiyete rağmen Münire'nin babası, kızının Cemil'le olacak izdivaç teklifine sıcak bakmaz ve bunu reddeder. Hatta evde Münire'yi, sıkı bir göz hapsi içerisine alır. Münire, ihtiyaç duyduğu her şeyden mahrum kalır. Tıpkı “tel kafeste bir kuş gibi, çırpınmaya” (2021: 31) başlar. Çünkü geceleri Cemil ile pencereden fısıldaşmaları, gündüzleri ise ara kapının anahtar deliğinden birbirlerini gözetlemeleri ve birbirlerine iki satırlık kâğıtlar vermeleri hep son bulur. Artık Münire için ev, dayanılması mümkün olmayan labirent mekân halini alır. “Labirent izlekli anlatılarda mekân, yalıtık ve tek boyutludur; karakter, zaman, mekân ve onu çevreleyen bütün elemanlarla hatta kendisiyle bile kavgalıdır. Böyle durumlarda mekân, insanı ezmek için üzerine yürüyen karşı güçlerin simgesel bir göstergesidir” (Korkmaz, 2017: 14).

Cemil'le olan ilişkilerine bir sınırlama getirildiği için Münire'nin mekânsal algısı değişir. Fiziksel anlamda açık ve geniş olan yalı, onun sıkıştırılmış algısında darlaşır. Bu süreçte, onu teselli eden tek şey, Cemil Bey'in ya denizden ya da pencereden akseden sesini dinlemektir. Münire, onun sesini duyduğunda tarif edilemez bir heyecana kapılır ve bir nebze de olsa içinde bulunduğu karamsar havadan uzaklaşır. Hatta kendisi, bu sesin ve söylenilen o şarkının, pencereden içeriye sızdığına hapishane olarak gördüğü odasının kapısının aralandığını söyler. Burada mekânı, Münire için anlamlı hale getiren unsur Cemil'dir. İnsanın mekân üzerinde oluşturduğu etki, başka insanları da tetikler. Cemil'in mekâna yansıyan görüntüsü ve sesiyle Münire, odasının boğucu tesirden uzaklaşarak teselli bulur.

Romanın “Kısmet Bu...” isimli bölümünde Münire, konağa taşındıkları zamanı ve bu sürecin kendisi üzerindeki etkilerini anlatır. Onlar, kış ayı gelince yalıdan çıkıp Laleli'deki konağa geçer. Münire, konaktaki halini manastıra kapatılmış kızların durumuna benzetir. Çünkü burada, Cemil'le mektuplaşmalarını sağlayan Sıdika yoktur. Münire'nin tek tesellisi olan o ses ve o şarkı artık bitmiştir. Yalıda, kısmen de

olsa deniz üzerinde Cemil Bey'i gören Münire, bu konakta her şeyden mahrum kalır. Kendini kapana sıkıştırılmış gibi hisseder ve konağı şu şekilde tasvir eder:

“Etrafı yüksek duvarlarla çevrilmiş bir avlu, çakıl taşlarıyla döşeli boş, kuru bir avlu, önümde –ömrüm misâli- serilip dururdu” (2021: 42).

Münire'nin, yalıda bulunduğu zamanlarda Boğaz'ı, kayıkları, vapurların geçişlerini seyrederek avuttuğu gözlerine ve Cemil'in yakınlığını hissederek teselli ettiği gönlüne bu konakta, kalın bir perde iner. Konak, “İmparatorluk zamanının temsil ettiği değerleri üreten ve yaşatan bir mekân”dır (İnci Elçi, 2003: 19). Burada geleneksel değerlerin hâkimiyeti ağır basar. Ayrıca kapalı bir mekân oluşuyla yalıdaki ferahlığı, özgür atmosferi vermez. Bundan dolayı Münire, yalıda bulunduğu zamanların daha zinde ve eğlenceli olduğunu en azından hayatının bir tadının bulunduğunu söyler. Burada, Cemil Bey'in varlığıyla mutlu bir ruh haletine sahip olan Münire, konağa gelince marazi bir kişiliğe bürünür. Giyinip süslenmez, günlerce saçını taramadığı, örmediği olur. Lavanta şişelerine el sürmez, herhangi bir takı takmaz. Hatta çok defa gülmediğini anlatır. Konak, Münire'yi dönüştürmekle beraber aynı zamanda onun “alinyazısının ilk harflerinin yazılıp çizildiği” bir yer de olur. Çünkü buraya, sıklıkla kendisi için görücü kadınlar gelir. Sabahın erken saatlerinde kaldırılıp giyindirilen ve süsletilen Münire, tüm bu anlayışsızlıklar içinde her şeye boyun eğerek görücülerin karşısına çıkar. Sonunda da Nafi Molla'ların konağına gelin gider. Bu konak da Münire'nin hayatını ciddi anlamda değiştirme ve dönüştürme noktasında dikkat çekicidir. Münire, cehennem olarak nitelediği bu mekânda, Kazasker Nafi Molla'nın oğlu Rüknettin Bey'in karısı olmakla ve burada görüp geçirdikleriyle hayatının karamsar dolu günlerini yaşar. Kendisini o kadar isteyen ailelere rağmen babasının, bunları göz ardı edip birden bire onu Nafi Molla Konağı denilen cehennemin içine sorgusuz sualsiz atıvermesine akıl erdiremez. O, gelin geldiği bu evde, çok çaresiz kalır ve konağın kendisi üzerindeki olumsuz etkisini şöyle anlatır:

“Daldığım kâbustan Rüknettin Molla Bey'in eli vücuduma dokunur dokunmaz can havliyle uyanacak ve başıma gelen felaketin bütün dehşetini anlayacaktım. Lâkin, bu anladığım şey de bir başka korkulu rüyaya benzeyecekti ve her korkulu rüyada olduğu gibi mesela üstüme

bıçakla yürüyenler görecektim de “Yetişin; öldürüyorlar beni!” diye haykıramayacaktım. Gulyabani gibi birtakım mahlûkların arkamdan kovaladıklarını hissedecektim de, bacaklarımda kaçmak gücünü bulmayacaktım. Bu uğursuz konağın içinde hayat ve hakikatle –benim bildiğim hayat ve hakikatle- tek bağım dadımdan, bir de Cenân’dan ibaret kalacaktı. Lâkin dadım da günün birinde ağlayarak iki yanağımdan öptükten sonra bir çift söz söylemeksizin çıkıp gidecekti” (2021: 47).

Bu konaktaki insanlar, Münire için ne kadar yoksa Münire’nin varlığından onlar da o derece yoksundur. Dolayısıyla Münire, tiksinti duyduğu bu aile ocağında yapayalnız bir şekilde yaşamaya mahkûm olur. Ne gidebileceği bir yer ne de dertleşebileceği bir insan vardır. O, hantal kadın dediği kayınvalidesi ve arsız, uyuşuk olarak nitelendirdiği kocasıyla geceli gündüzlü yaşamaya mecbur kalır. Münire, bu konakta yiyip içmekten ve yatıp uyumaktan başka bir şeyin olmadığını dile getirerek tekdüze bir hayatın içine savrulduğunu gözler önüne serer.

Konağın harem dairesi ile selamlık bölümüne dikkat çeken Münire, buraların iki ayrı ev gibi olduklarını belirtir. Şeyhislam Efendi Hazretleri’nin, adamlarıyla beraber selamlık bölümünde vakit geçirdiğini, hareme sadece yatsıdan sonra geldiğini belirtir. Hanımefendi ise gün boyu harem bölümünde, hiç yerinden kımıldamadan hep aynı odada ve aynı minderin üzerinde oturarak, misafir ağırlayarak ömrünü geçirir. Rüknettin Molla Bey de cahil ve haylaz çocuk halleri sergilediği için kendisini rahatsız eder. İşte Münire böyle bir mekânda, bazen eline alıp okuduğu bir romanla nerede olduğunu ya da kimin yanında bulunduğunu unutmak, ruhen bu konaktan uzaklaşmak ister. Onun bu konaktaki teselli kaynağı Zeyrekli Fatma Hanım’dır. Bu kadın, Cemil Bey’den getirdiği selam ve mektupla Münire’nin acılarını hafifletmeye, onu mutlu etmeye çalışır. Cemil Bey’den gelen mektupla Münire, adeta bütünleşir. O, bir teselli olarak gördüğü bu mektupla içinde bulunduğu karamsar halden uzaklaşır. Öyle ki mektubu defalarca okur, kaç kere koynuna götürüp çıkarır. Gece Molla Bey uyuduktan sonra onun horultuları arasında bile mektubu yeniden okumaktan kendini alamaz. Dolayısıyla iki yıllık bir aradan sonra Münire, hayata gözlerini yeniden açar. Cemil Bey’le mektuplaşmaları, hatta buluşup görüşmeleri ona çok iyi gelir. Her günün, her saatin güzelliğini yeniden keşfeder ve yaşar.

Dolayısıyla bu romanda mekânlar, Münire’yi olumsuz anlamda dönüştürmüştür. İnsanın mekânı etkilemesiyle başlayan atılımlar, mekânın insanı dönüştürmesiyle devam etmiştir. Mekâna güzellik katan da mekânı yaşanılmaz hale getiren de insanın kendisidir. Onun, mekâna kattığı anlam başka insanları etkiler. Cemil ile olan ilişkisine yasak getirilince Münire, yalıtı hapishane kendisini de mahkûm olarak görür. Ama Cemil’in bir sesi, bir şarkısı onu, içinde bulunduğu bu ruh haletinden sıyrıp götürür. Konağa taşınmaları ise onun için başlı başına bir cehennemdir. Çünkü yalı mekânına anlam ve güzellik katan Cemil, burada yoktur. Hem kendi konakları hem de Nafi Molla Konağı, Münire’yi psikolojik açıdan sarsan yerler olur. Bu konakları da çirkin ve anlamsız yapan şey, ya içinde olması istenmeyen insanların bulunması ya da içinde bulunması istenen kişilerin olmamasıdır. Münire, her iki durumu da yaşadığı için mekânların olumsuz tesirine maruz kalır.

Yakup Kadri’nin bir başka romanı olan *Panorama*’da, mekânların olumsuz etkileriyle yeniden karşılaşılır. İki ciltten oluşan ve *Panorama I* ve *Panorama II* olarak isimlendirilen bu kitaplar, kendi içinde bölümlere ayrılarak çeşitli başlıklar taşır. *Panorama I*’in “Hayat ve Mektuplar” başlıklı bölümünde, Diyarbakır Lisesi’nde edebiyat ve felsefe hocası olan Ahmet Nazmi ile İzmir’de Dış Ticaret Ofisi Müdürü Cahit Halid’in birbirlerine yazdıkları mektuplardan bahsedilir. Ahmet Nazmi ona, Diyarbakır şehrinin kendisini boğduğundan bahseder ve burada yaşayamadığından dolayı serzenişlerde bulunur. Hatta Paris dönüşünde, Cahit Halid’in kendisine “Sen bütün manasıyla sudan çıkmış balığa benziyorsun!” (2020: 107) sözünü hatırlatan Ahmet Nazmi, Diyarbakır’a gelerek o balığın şimdi “ispazma devrini geçirmiş, hayatla ölüm arasındaki deprenip çırpınışlarını bitirmiş; kaskatı yere serili bir halde olduğunu ve pek yakında da artık çürümeye, kokmaya ve kurumaya yüz tutacağını” (2020: 107) söyler. Hâlbuki o, Diyarbakır’a gelirken Dicle’ye karşı sonsuz bir özlem duyduğunu hatta Dicle ismini işitince bile kendisinde çeşitli tarihî ve edebî heyecanların uyandığını belirtmiştir. Ancak bir zaman sonra burası, kendisini sıkıya başlar. O da teselliye, ders saatleri dışında, duvarlardaki yazıları okuyup bunlardan birer anlam çıkarmakta arar. Etrafındaki bu heybetli duvarlar, Ahmet Nazmi’nin biraz olsun can sıkıntısını giderir. Ancak yapılan inkılaplardan bu mekânların nasiplenmeyişi yani ısrarla bağırıp durdukları inkılap kelimesinin bu mekânlara, tarihi güzelliklere sinmediğini görünce çok üzülür. Kabahatin halkta

değil, inkılabı plansız ve tekniksiz yapılabileceğinin hayaline kapılanlarda olduğunu düşünür. Öte yandan umumi müfettişin inkılapla birlikte halkı, Avrupalı yaşama alıştırmak için misafirlerini akşam yemeğine smokinle kabul etmesini, lise müdürünün bütün gün okulun içinde terlikle dolaşmasıyla mukayese eden Ahmet Nazmi, her ikisinin de uygulamalarını inkılap metodundaki hataların kurbanları olarak görür.

Ahmet Nazmi mektubunda, okuduğu bir kitabın başında “Bir ruhun estiği yerler vardır” cümlesinden yola çıkarak Cahit Halid’e, bulunduğu mekânda böyle bir ruhun, fikrin bulunmadığını, onun hissedilmediğini anlatır. İsteddiği şey de sadece kendisini dinleyip anlayabilecek bir insan ve bir çevredir. Bulunduğu yerde fikir muhitinden, entelektüel bir havadan yoksun olan Ahmet Nazmi, bunun dönüştürücü etkisiyle karamsarlığa bürünür. Mektuba cevap veren Cahit Halid ise bu derde kendisinin deva bulacağını yani arzuladığı muhiti kendisinin yaratabileceğini söyler. Burada Cahit Halid, mekânın değil, insanın mekân üzerinde dönüştürücü bir hamlede bulunmasına dikkat çeker. Mekâna ruh katacak şey, insanın kendisidir. Fiziksel-çevresel manada mekân bir beden olarak düşünüldüğünde, ona ruh verenin ve anlam kazandıranın insan olduğu görülür. Biçimsel tarafıyla mekân, insanı sıkmadığı ve germediği sürece ikisi arasında pek fazla bir olumsuz etki oluşmaz. Ancak algısal anlamda mekânın, insan üzerindeki olumsuz tesirini sağlayan şey, yine insanın kendisidir. Onun, mekânı hissediş şekline bağlı olarak oluşan algısı, ruhsal ve psikolojik anlamda kendisini etkiler.

Romanın “İstanbul Esrarı” isimli yedinci bölümünde, büyük bir konaktan çıkıp küçük bir apartman dairesine yerleşen Osman Bey’in ailesi tanıtılır ve ardından mekân değişikliğinin Osman Bey’in oğlu Fuat üzerinde oluşturduğu olumsuz etkilerle karşılaşılır. Fuat, “Koca bir konakta, bir vezir kızından dünyaya gelmiş, dadılar, tayalar elinde kim bilir ne kadar nazlandırılarak, şımartılarak büyümüş ve ilk adımlarını kim bilir ne geniş divanhanelerde, ne yumuşak ve kıymetli halılar üstünde atmış” (2020: 183) bir çocuk olarak yeni geldiği Aksaray apartmanını yadırgar. Ona göre, “her odası bir hapishane hücresi gibi dar, kasvetli, her odası bir ayrı dert ve üzüntü yuvası böyle bir evde, bir yarım yoksulluğa mahkûm, bir yarım yoksulluğun

tezatları içinde çırpınıp durmaktansa (2020: 182) yoksul bir hayatın yaşam şartlarına alışıp kendini hırpalayan düşüncelerden kurtularak kendini bulmak daha önemlidir.

Fuat'ın ailesinin, o ihtişamlı konaktan bu apartman dairesine düşüşleri birdenbire olmamıştır. Konaktan sonra Emirgân'daki köhne bir yalıya geçilmiş burada uzun bir yoksulluk çekilmiştir. Ancak Fuat, bu yalıda geçirilen sefaletin asil bir tarafının olduğunu düşünür. Ona göre buranın, bütün eksiklik ve düzensizliğine rağmen tek bir odasının bile Aksaray apartmanının bütün bir dairesini içine alacak şekilde geniş ve gösterişli bir yapısı vardır. Nuri Paşa Yalısı denen bu ev, eskiden kalma koltuklar, kanepeler, masalar, aynalar, halılar ve karyolalardan müteşekkildir. Tüm bunlar geçmiş bir refahın tanıklığını yapmakla beraber aynı zamanda onun hâlâ devam ettiğini ya da edebileceği hissini vermektedir. Hâlbuki şimdi apartman dairesini kaplayan bu eşya döküntüsü Fuat'a, gülünç görünmekten ve kalbini hüznle doldurmaktan başka bir tesir yapmaz.

Kocası Osman Bey'i kaybettikten sonra iyice çöken ve ihtiyarlayan Seniye Hanım, bu apartmana taşındıktan sonra adeta yarı yatalak bir hale gelir. Ne çocuklarıyla ne de ev işleriyle ilgilenebilir. Bütün bu işler zenci bir dadının eline kalır. Fuat'ın kız kardeşi Semra, bu evin acayip bir nesnesi olarak görülür. O, bu romanda, yataktan kalkar kalkmaz çoraplarını giyinip aynanın karşısında saatlerce süslenen daha sonra ne yapacağını bilemeyip ya da yapacak bir şey bulamayıp tekrar aynı eylemleri yerine getiren bir kız olarak anlatılır. Hatta Semra, “bu evin eski püskü ve karmakarışık eşyaları arasında, sanki nereye konulacağı kestirilemeyen bir biblo”ya benzetilir (2020: 185). Fuat da kız kardeşini böyle görmeye başlar. Çünkü bundan bir yıl öncesine kadar abisiyle dertleşip konuşmaktan zevk alan, onu abi olmanın dışında bir arkadaş ve bir dost olarak gören Semra'nın, bu apartman dairesine taşındıktan sonra hâl ve hareketlerinden eser kalmamıştır. Bu durum, Fuat'ı kız kardeşinden uzaklaştırır. Onunla ilgilenmemeye başlar, ev içindeki varlığından haberi yokmuşçasına davranır. Hatta sadece Semra'yı değil, bu ev içinde hiç kimseyi, hiçbir şeyi görmek istemez.

Batılılaşmayla birlikte konut yapılarında bir değişime/dönüşüme doğru gidilir. Türk toplumunun her anlamda modernizme doğru yönelmesini hedefleyen bu asri hayat

projesi; eski yaşayış tarzından, eski kültürden uzaklaşmayı ve mimari yapıda yeniliğe doğru kaymayı öne sürer. Osmanlı Saltanatı'nın dağılışını ve çöküşünü mekân üzerinden yansıtan çalışmalara bakıldığında, konak ile apartmanın karşı karşıya getirildiği görülür. Nitekim Saltanat, devrini tamamlamışsa mekânın da evin de kendisini yenilemesi gerekir. Bu bağlamda eski değerleri yaşatan konakların yerini, yeni yaşamı simgeleyen ve Batılı değerleri üreten apartmanlar alır. Konaktan apartmana doğru geçişin gösterdiği izlekler, mekân düzleminde ve insan temelli olarak çok çarpıcı değişimleri beraberinde getirir. Mesela “Apartman sadece fiziki çevremizi değiştirmekle kalmaz, aynı zamanda, geleneksel aile yapısını da değiştirir” (İnci Elçi, 2003: 22). Bu bağlamda Fuat da ailesi de mekân değiştirme hadisesinin sadece fiziki boyutuna değil manevi tarafına da maruz kalmıştır. Bu değişim, aile fertleri üzerinde olumsuz manada etkiler yaratırken onların geleneksel evlerine ve değerlerine olan özlemini de arttırmıştır.

Panorama II'nin “Yeryüzünü Kaplayan Bir Yas” isimli ikinci bölümünde, mühendis Ragıp Bey'in; Banka İdare Meclisi Servet Bey'in kızı Sevim, oğlu Nedim ve karısı Naşide Hanımefendi ile olan Paris gezintileri anlatılır. Mekân değişikliğinin olumsuz yansımaları ve aile üzerindeki dönüştürücü etkileri bu geziyle beraber net bir şekilde görülür. Sevim'in, uğradığı bir tecavüz vakası sonrasında psikolojisi bozulur. Babası, hem hava değişimi hem de küçük oğlu Nedim'in eğitimi için karısı, kızı ve oğlunu Ragıp Bey'le birlikte yurt dışına gönderir. Ragıp Bey'in Sevim'e karşı hisleri vardır. Ancak bu ilgi ve alakasına, Sevim tarafından bir karşılık göremez. Çünkü bu genç kız, uğradığı o talihsiz vakadan sonra hiçbir erkekle münasebet kurmak istemez, “yaralanmış cinsiyetini dışarıdan gelen bütün tesirlere karşı” (2020: 375) kapatır. Bundan dolayı Ragıp Bey'e yüz vermez ve soğuk davranır.

Ragıp Bey, her gittikleri yerde ve her konakladıkları otelde bu ailenin sergilemiş olduğu tuhaf hareketlerine anlam veremez. Sevim'deki anormal davranışları zaten kabullenir ama Naşide Hanım'ın bir otel holünde, bir salonda ya da bir lokantada yüksek sesle konuşmasını, kahkahalarla gülüşlerini, garsonlara uzun ve merasimle selam verişini yadırgar. Yer değiştirme hadisesiyle yeni mekânlar gören insanların, buraların cazibesine kapılarak kendilerini nasıl kaybettiklerini anlatmaya çalışır:

“Ne garip şey, bu kadıncağız eskiden beri biraz taşkın ve delişmendi ama, bu kadar da gülünç ve patavatsız değildi. Anlaşılan Avrupa’ya bu ilk çıkış, ona bir nevi sarhoşluk verdi” (2020: 377).

Naşide Hanım’da başlayan değişim, Nedim’e de sirayet eder. Zaten kaba ve hayta olan bu çocuk, Avrupa’ya geldikten sonra huylarına yenilerini ekler. O, aile çevresinden sıkıldığı için kendi başına kalıp yaşamının ve baba parasını pervasızca harcamanın peşindedir. Ancak babasının gönderdiği paralar, Ragıp Bey’de olduğu için bu durum onun canını çok sıkar ve hayallerini gerçekleştirememesine sebep olur. Aynı şekilde Sevim, “sanki burada doğmuş, burada büyümüşken, birkaç senesini Ankara’da Servet Bey denilen bir adamın evinde geçirmeye mecbur kaldıktan sonra, tekrar doğup büyüdüğü yerlere dönmüş, vaktiyle alıştığı şeylere yeniden kavuşmuş gibi birdenbire etrafına karşı bir neşeli sokulganlık göstermeye” (2020: 378) başlamış gibi davranır. Mekân değişikliğinin beş on saatlik yabancılık devresini atlattıktan sonra ertesi gün şehrin bütün caddelerini, parklarını, mağazalarını kendi eliyle koyuvermiş gibi bulan Sevim, ne Ragıp Bey’in ne de kardeşi Nedim’in kendisine eşlik etmesine izin verir. O, buraları tek başına gezer.

Ragıp Bey’in, Sevim’in iyileşmesi yönündeki inancı tamdır. Çünkü doktorlar, Sevim’deki bu ruhsal rahatsızlığın zamanla ve bünyesi kuvvetlendikçe geçeceğini söylemiştir. Hatta ona açık havayı, sporu ve serbest bir yaşama tarzını tavsiye etmişlerdir. Nitekim

“Cannes’daki deniz ve güneş banyoları, tenis oyunları tesirlerini birkaç hafta içinde göstermişti. Rengi yerine gelmiş, yanaklarının çukurları dolmuş, gözlerinin ferisi yeniden parlamaya başlamış ve bütün vücuduna tatlı, ahenkli bir enerji gelmişti. Hele İsviçre dağlarında geçirdikleri bir kış mevsiminden sonra Sevim, bütün manasıyla bir ‘Diana’ kesilmişti” (2020: 379).

Sevim’in hem fiziki hem de ruhsal yapısında meydana gelen değişimler, Ragıp Bey’in canını sıkmaya başlar. Çünkü artık Sevim’i tanıyamaz, onun tarafından değersizleştirildiğini hisseder. Sevim, erkekli dişili birçok yabancı arkadaşlarla düşüp kalkmaya başladıktan sonra yüzü görülmez olur. Ragıp Bey de bu yalnızlıktan kurtulabilmenin yolunu radyo tiryakiliğinde arar. Ancak Sevim’den vazgeçemez ve

onun bu umursamaz tavırlarına katlanır. Hatta kendisini, çocukluğunda babasıyla sık sık gittikleri bir Mevlevî tekkesindeki çilekeş dervişlerin durumuna benzetir. Dolayısıyla Sevim'in ruh haletinde başlayan değişimler Ragıp Bey'i de dönüştürür. Burada insanın, insan üzerindeki etkisi söz konusudur. Ağzına bir damla alkolü bin nazlanmayla koyan bu adam, artık otel barlarının tezgâhından ayrılmaz olur. Bu yeni alışkanlığı sayesinde gittiği mekânlardaki insanlarla içerek, konuşarak sıkıntılarını atmaya çalışır.

Dolayısıyla romanın bu bölümü, Servet Bey ailesinin mekân değişimiyle beraber olumsuz ve trajik dönüşümlerini yansıtır. Avrupa'nın kendine özgü modern yapısı ve insanların rahat, ehlikeyf yaşayışları karşısında özlerini kaybeden bu aile, kendi hâllerinden gayet memnundur. Bu durum onların, değerlerine kapalı ve kültürlerini yeteri kadar özümseyememiş olduklarını gösterir. Adeta görmemişçesine Avrupa'nın meydanlarına ve insanlarına üşüşen bu insanlar, sanki yıllardır burada kalmış, yaşamış olmanın rahat davranışlarını sergilerler. Bu bakımdan yeni mekânın, kendilerine sunduğu hayat tarzını kısa sürede özümsemişler ve yozlaşan kimlikleriyle beraber romanın temel figüranları haline gelmişlerdir.

İnsana bakıştaki dönüşümü yansıtan bir başka önemli eser, *Huzur*'dur. Tanpınar'ın bu romanı ile ilgili fişlemelerin çoğu, geçmiş zaman ve bellekle ilintili olduğu için bu konudaki değerlendirmeler "Mekânın Zaman ve Bellek İnşasındaki Rolü" bölümde ayrıntılı olarak gösterilecektir. Ancak bu bölümde de değinilmesi gereken mekân odaklı etkiler mevcuttur. Romanda temel mekân, İstanbul'dur. Okur, Mümtaz'ın anlatımıyla beraber İstanbul'un çoğu ilçelerini, semtlerini, caddelerini, sokaklarını, çarşılarını, camilerini tanıma fırsatı bulunur. O da, Mümtaz'la beraber bu yerleri gezip dolaşır ve şehrin mimari yapısıyla, geçmiş kültürüyle büyülenir. Dolayısıyla romandaki mekânların dönüştürücü etkisinin esas muhatabı öncelikle okurdur. Yazar, toplumsal belleğin yapı taşı olarak gördüğü mekânı, kendi muhayyilesinden geçirdikten sonra edebî eserin kurmaca dünyasına emanet eder. Bu romanda İstanbul, adeta şahıs kadrosu içerisinde yer alan başkahramanlardan biri gibidir. Bu şehir, köklü bir medeniyetin en güzel timsalidir. Tanpınar, bu mekân kurgusuyla beraber modernleşmeye karşı kültürel ve geleneksel değerleri nesilden nesile aktarmanın ve bunlara sahip çıkmanın sorumluluğunu gösterir. Mekân, önemlidir. Mekânı insanla

birlikte düşünmek gerekir. Şerif Aktaş'ın ifade ettiği gibi milleti, mekândan ayrı düşünmek aldatıcı olur. Çünkü “Milleti meydana getiren insanların birlikte yaşadıkları mekânın tarihi ve coğrafyası ile ayrılmaz bütün hâlinde birleşmesi zaruri görünmektedir. Yani nehir hem yatağına vücut verir hem de o yatak içinde varlığını sürdürür. İnsanın yaşadığı mekânla bütünleşmesi vatan adı verilen bu mekânın tarihî ve kültür değerleriyle kaynaşması; coğrafyaya ait imkânları, sözü edilen kültür ve tarihî değerlerden hareketle insanileştirmesi gerekir” (1996: 171).

Okuru bir kenara bırakıp roman kişilerine geçildiğinde Mümtaz'ın, anlattığı ve gösterdiği her bir mekândan kendisinin de etkilendiği görülür. Ayrıca romanda, Mümtaz'ı hem ruhsal hem de fikrî anlamda değiştiren bazı mekânlar vardır. Bunlardan biri, İhsan'ın evidir ve önemlidir. Çünkü bu mekân, Mümtaz'ın dünya görüşünü şekillendirmede ve edebî zevklerinin oluşumunda kurucu bir öğedir. Şehzadebaşı'nda bulunan bu eve Mümtaz, anne ve babasını kaybettikten sonra gelir. Her ikisinin sevgi ve şefkatinden mahrum kalınca yuva özlemini ve aile saadetini bu mekânda arar. O, yeni mekânına alışmakla beraber kendisini aynı zamanda bu evin kalıcı bir üyesiymiş gibi hisseder. Çünkü “insanın sevdiği bir ev olunca kendisine mahsus bir hayatı da olur” (2005: 38). Bundan dolayı mektebe yatılı olarak girdiği için üzülür.

Mümtaz, İhsan'ın evinde yeni bir hayata doğru açılır. Bu yeniliğin temel figüranı Macide olur. O, Mümtaz'ın koruyucu meleği gibidir. Hatta “varlığı her şeyi değiştiren, eşyayı insana dost eden, günün saatlerine tatlı bir hava geçiren mahluk” tur (2005: 39). İhsan sayesinde Mümtaz, eski divanları okur ve tarih zevkini ondan alır. Önündeki koca eşiği, hem amca hem de hoca dediği İhsan ile aşmaya çalışır. Bir zaman sonra bu adam, Mümtaz'ın yol arkadaşı olur. Bir şeyleri beraberce konuşup tartışırlar. Mümtaz, Batı edebiyatını ve sanatkârlarını İhsan aracılığıyla okur ve tanır. Yine İhsan'ın büyük bir Türk tarihi kitabı yazma yolundaki yardımcısı Mümtaz'dır. Dolayısıyla ondaki felsefî düşüncelerin temel kaynağı bu evdir. Daha doğrusu evin içindeki insanlardır. Bu evin onun üzerindeki dönüştürücü etkisini açıklarken aslında bu dönüşümün İhsan ile Macide tarafından sağlandığını söylemek gerekir. Mekâna ruh katan onlardır. Mümtaz da gücünü bu ruhtan alarak ilerler.

Mümtaz'ı etkileyen ve huzursuzluğun mekânı olarak görülen bir başka yer, onun Emirgân'daki evidir. Çünkü o; hayallerini, hayal kırıklıklarını, acılarını, özlemini hep bu mekânda yaşamıştır. Ayrıca Nuran'la beraber geleceğe dair hayallerini bu mekânda kurmuştur. Onunla beraber geçirdiği zamanın en büyük tanığı bu evdir. Dolayısıyla bütün bir yaşamışlığa tanıklık etmesi bakımından bu mekân, Mümtaz'a ağır geldiği için burada yaşayamaz. Nuran'ın evi de onun için zor bir mekândır. Çünkü o, bu eve geldiği zaman birtakım gerçeklerle yüzleşir, kendini sorgular. Yine Mümtaz, Nuran'ı kendisinden ayırmaya çalışan Adile'nin evini, olumsuz bir yer olarak görür. Ancak bu mekân, Nuran'ı değiştirir. Özellikle Yaşar ile Adile, Nuran'ı, Mümtaz'dan ayırmak için ellerinden gelen her şeyi yaparlar. Bu evde düzenlenen davetlerin ve toplantıların hepsi bunun içindir. Nuran, kendisine sunulan bu şeylerden mutlu olur. Kalabalık, eğlence dolu bir hayat onun kabuğunu kırmasını sağlar. Çünkü sıkıntıda olan ve zor durumda kalan insan için bulunduğu mekân, “ruhsal bir sıkışma ve parçalanma” (Korkmaz, 2017: 18) duygusu yaratır. Onun bu psikolojik çökertiden kurtulabilmesinin yolu, yeni mekânlara doğru açılmasında yatar. Şifayı ya da umudu, dışa doğru akan mekânlarda arar. Nitekim Nuran için de Adile'nin evi, bu fonksiyondadır. O, mekânın sahip olduğu güçten enerji alarak duygu ve düşüncelerini şekillendirmek ister.

Attila İlhan'ın 1953 yılında yayımlanan ilk romanı *Sokaktaki Adam*'da, kendisini, içinde yaşadığı topluma ait hissetmeyen Kamarot Hasan'ın iç çatışmalarına yer verilir ve çevresine karşı yabancılaşması anlatılır. Roman,

“birbirinden farklı zevklere ve yaşama tarzına sahip insanların bulunduğu geminin İstanbul'a gelişiyle start alır. İlk bölümde anlatıcı durumundaki Kamarot Yakup'un çevresinde kendisine en yakın kişi, romanın da birinci dereceden kahramanı olan Hasan'dır. Hasan ve Yakup'u gemideki diğer insanlardan ayıran özellik, ikisinin de kimsesiz, sorumsuz ve mekânsız olmalarıdır” (Çelik, 2002: 77).

Mekân, genel itibarıyla İstanbul'dur. Bu şehir, Marsilya'dan gelen Yakup ve Hasan için değişik anlamlar taşır. Mesela Yakup için mutluluk ve eğlence ifade ederken Hasan için belirsizliği karşılar. Ayrıca romanın başında bu mekân, özlenilen bir yer olarak dikkatlere sunulur. Her iki kahramanda için de İstanbul, egzotik bir anlamla yüklüdür (Çelik, 2002: 82). Ancak Hasan'ın mekânla kurduğu kurduğu ve yaşadığı

ilişki biraz farklıdır. Çünkü o, marazi bir kişiliğe sahip olduğu için mekânsal algısı da bu yönde gelişir. İnsanların, kendisinde can sıkıntısı yarattığını söyleyen Hasan, İstanbul'un da ayrı bir sıkıntı olduğunu düşünür. Bu şehri sevmemezlik yapmaz. Ama ona göre, “bir şeyi, bu şey ister bir şehir, ister bir kadın olsun, sevmek yetmez; onunla ilgilenmek, onunla kaynaşmak, onu kendine ait bir şeymiş gibi hissetmek gerekir” (İlhan, 2019: 27). Hasan, şehrin güzel olduğunu kabul eder ancak bu mekân onun için bir anlam ifade etmez. Çelik'in yukarıda vurguladığı gibi onu, diğer kişilerden ayıran özellik, mekânsız oluşudur. Kendisini bir yere ait hissetmediği için hep sıkılır. Bundan dolayı gittiği yerlerden kaçıp kurtulmak ister. Hayatından memnun değildir. Parası vardır, karnı toktur ve sorumsuzca yaşar. Hiçbir şey umurunda olmamasına rağmen yine de hep sıkılır. Okulu bırakır, kamarotluk ve kaçakçılık yapar ancak bu da sıkıntısını gidermez. Gemiyle geldiği İstanbul, ilk andan itibaren sıkıntısını arttırır: “Şimdi İstanbul'da, Beyoğlu'nun süslü ve gösterişçi kalabalığı arasındayız. Bu defa, buraya geldiğim için sıkıldığıma eminim. Berbat bir şey. Beyoğlu, ezeli cümbüşüne devam ediyor. Hiçbir değişiklik yok. Yalnız şaşı bir orospu vardı, sinemaların önünde dolaşan, o görünmüyor” (İlhan, 2019: 31).

Hasan, bıraktığı İstanbul şehrine tekrar döndüğünde her şeyin eskisi gibi olduğunu, hiçbir şeyin değişmediğini görünce bunalır. Bunun çevre edinmekle geçebileceğini düşünürken aslında bütün çevrelerle uyuşamadığını da bilir. İnsanlarla iletişim kuramaz ve hatta “sanki mekân içinde değil, zaman içinde yaşıyorum” (İlhan, 2019: 76) der. Sahip olduğu marazi kişilik, Hasan'ın bulunduğu mekânlarla aidiyet ilişkisi kurmasını engeller. Özdeşlik bağı kuramadığı için her yer ona, kapalı/dar/labirent bir mekân gibi görünür. Hiçbir ortamda mutlu olamaz. Müthiş bir can sıkıntısı içinde kendisiyle çelişik durumlar yaşar.

Dolayısıyla bu romanda, mekânın dönüştürücü özelliğinden ziyade roman kahramanının psikolojik yapısıyla şekillenen mekânsal algısı söz konusudur. Hasan, yaşadığı duygusal ve düşünsel süreçle mekân arasında etkileşim kurarken aslında ruh dünyasını mekâna yansıtır ve bir mekânsızlık durumu yaşar. Kendisini Bâbil'in ötesinde gördüğü için bulunduğu mekânlarla bir etkileşim ve iletişim kuramaz. Bu durum onun, kimlik ve benlik inşasını olumsuz anlamda dönüştürür. Zamanı, mekânın üstünde görür. Marazi kişiliği, onun mekânla bağ kurmasını ve ona karşı

aidiyet duygusu geliştirmesini engeller. Hasan, insanlardan ve sosyal etkileşimden kendisini izole ederek yalnızlık ve yabancılaşma hissini daha çok artırır. Bu da onun, mekândan kaçma eğilimini tetikler. Mekânı terk etmek ya da kendini mekâna ait hissetmemek bir zaman sonra orayı, olumsuz anlamda değerdendirmesine neden olur.

Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* isimli romanında da mekân üzerinden insana yansıyan etkileri görmek mümkündür. Bu eser, “Kış, İlkyaz, Yaz ve Güz” olmak üzere dört bölümden oluşur. Olayların yaşandığı genel mekân İstanbul'dur. Aylak adam C., İstanbul'un Harbiye, Beyoğlu, Dolmabahçe, Karaköy, Taksim gibi semtlerinde gezerek hayatını sürdürmeye çalışır. Aylaklığından dolayı çalışmayan ve babasından kalma parayı yiyerek geçinen C. hep sokaklarda dolaşır. Bu anlamda müşterek bir mekân olarak sokaklar, C.'nin bohem hayatını yansıtmaları bakımından önemlidir. Onun tek gayesi kafasında kurduğu kadını bulmaktır, bundan dolayı kendisini sokaklara vermiştir. Romanın birinci bölümünde C.'nin, ressam olan Ayşe ile yakınlaşmaları anlatılırken ikinci bölüm onun sokakta görüp takip ettiğı ve tanıştığı Güler ile olan ilişkisini konu edinir. Üçüncü bölümde ise C.'nin tatil yerinde Ayşe ile karşılaşp yeniden yakınlaşmaları anlatılır.

Yukarıda belirtildiğı üzere C., kafasında oluşturduğu ideal kadını bulabilmek için sürekli gezer ve dolaşır. Romanın “Kış” isimli birinci bölümünde, mekânı bu amaçla kullanır. Sokaklar, onun için bir araç rolündedir. O kadını bulmanın, onunla karşılaşmanın heyecanı ve beklentisi içindedir. Sinemaya gidişinin, sokaklara çıkışının amacı budur. Yolda tesadüf ettiğı bir kadınla tanışmak dürtüsü içindedir. Otobüs ya da tramvayda ayakta giderken kadınlara sürtünmekten veya kadınların ona sürtünmesinden keyif alır. “İlkyaz” isimli ikinci bölümde ise Güler adında bir kızla tanışır. Karaköy'de, Dörtyol kavşağındaki tatlıcıda bir köşede oturan ve pencereden dışarısını izleyen C. bazen “görünür bir sebep olmadan, insana önünden geçtiğı yapı, bir sokak köşesi, üstünde oturduğu sandalye hayatında önemli bir yer tutacakmış gibi gelir” (2012: 47) diye düşünür. İşte o gün, bu köşede bir şeyler olur. Gelip geçenler için sıradan bir yer teşkil eden o köşe, C.'nin Güler'i görmesiyle anlam kazanır.

Özcan Bayrak, mekânsal bir düzlem olan köşeyi, bireyin sıkışmışlık içerisinde olup kendini sınırladığı ve iç-dış dünyaya kapattığı bir mekân olarak gösterir. Dışarıdaki

hayatta sıkıntı yaşayan eve, ev içinde sıkıntı yaşayan da köşesine sığınır (2013: 62). C., ev içerisinde kuramadığı mekânsal aidiyeti, sokaklarda ve köşelerde arar. Hem kendi içinde hem de mekânsal anlamda hissettiği kapalılığı, sokaklara ve köşelere sığınarak atmaya çalışır. Dolayısıyla o, mekânla olan sıkıntısını yine mekânla giderir. Köşede durup birbirleriyle sohbet eden iki kızıdan biri Güler'dir. Güler, Yüksekaldırım'dan, arkadaşı ise Tophane'den yoluna devam eder. C., hem vapur düdüklelerinin çağrısından korktuğu için hem de yol boyunca fakültede geçirdiği sıkıcı günleri hatırlattığı için Tophane yolunu hiç sevmez. Bunun aksine Yüksekaldırım'ı tercih eder. O, Güler'i takip ederken yürüdüğü yolun tanıdık geldiğini, eskiden burada geçmiş ve hatırlasa sevineceği bir şeyi unuttuğunu söyler. Ama o şeyi, bir türlü hatırlayamaz. Yine de ne olursa olsun Güler'le ilk konuşmasının bu sokakta, belki bugün değil ama başka bir gün mutlaka burada olacağını ifade eder.

C., Güler'i takip eder. Kendisinde yeniden bir kadın saplantısı oluşur. Bundan dolayı her sabah, Güler'in evinin karşısındaki kahvede oturur ve onu bekler. Ev ve okul çıkışında, çarşıda ve sokaklarda Güler'le konuşabilmenin heyecanını yaşar. Sonunda tanışıp samimileşen bu ikili, bir Pazar günü gezmeye çıkar. Mirgün'de yemek yiyip büyük çınarın altında çay içtikten sonra C., Güler'e dünyanın en küçük denizini gösterebilmek için onu İsmail Paşa korusunun üstündeki tepeye çıkarır. Burada yanlarından geçen adamların kendilerine laf atmaları üzerine C. kavgaya tutuşur, Güler'e de kaçmasını söyler. Bu olaydan sonra C., bir daha Güler'i göremez.

Romanın "Yaz" isimli üçüncü bölümünde C., mekân değiştirerek Heybeli'ye tatile gider. Bayan Naciye'nin evine yerleşir. İlk zamanlarını uyuyarak, denize girerek, yemek yiyerek geçirir, aylaklığı devam eder. Pansiyonda Ayşe ile karşılaşır. Bayan Naciye'nin on kişiden oluşan kiracıları arasında o da vardır. Kiracılar, yemek zamanı Bayan Naciye'nin evinde bir araya gelir. Bu evde yediği yemeklerin kokusu C.'ye, Alemdar'da Zehra teyzesiyle baş başa yemek yedikleri günleri hatırlatır. Yine bu mekân, C. ile Ayşe'nin tekrardan yakınlaşmasına ve birlikte kalmalarına vesile olur. Ancak pansiyondaki kişiler, C. ile Ayşe'nin birlikteliklerini edep ve ahlak açısından uygun bulmaz, bundan dolayı onlarla bir araya gelip yemeğe oturmak istemezler.

Bu pansiyonda C.'nin, sürekli olarak Ayşe'nin bacaklarını öpüp okşaması Ayşe'de bir merak uyandırır, bunun sebebini öğrenmek ister. İçinde başlayan gevşemeyle birlikte C. çocukluk ve gençlik anılarını, yaşadığı travmaları Ayşe'ye anlatır. Kadın bacaklarına olan korku ve isteğinin babasından kalma olduğunu söyler. Annesi ölünce C.'yi, Zehra teyzesi büyütür. Babası, eve gelen her yeni hizmetçiyle birlikte Zehra teyzesine de cinsel istismarda bulunur. Tüm bunlara çocuk yaşında şahit olan C.'nin, babasına karşı bir nefreti, ona benzemek istemeyişi vardır. Dolayısıyla Alemdar'da oturdukları bu iki katlı evin, C.'nin kişiliğini belirlemede ve hayatını farklı bir mecraya sürüklemekteki fonksiyonu önemlidir. Çünkü o, daha küçük yaşında birçok olaya, sık sık hizmetçilerin değişmesine, babasının bıyık buruşlarına, mutfakta sırtları kambur bir şekilde sarılmalara ve babasındaki korkunç kadın düşkünlüğüne şahit olur. Bundan dolayı babasına benzememe, onun gibi olmama kararı alır. C.'nin en büyük korkusu ona benzemektir.

C., Zehra teyzesine çok düşkün olduğu için onu kimseyle paylaşamaz. Teyzesinin, babasının cinsel istismarına maruz kalışını kabullenemez. Babasının gündüz vakitleri evde kaldığı günler, C.'ye azap gibi gelir. O, babasının vefatından sonra trajik ve korkunç olaylarla, anılarla dolu olan bu evi satar. Kendisine çok para kalır. Öyle ki C., babasının sevgisizlik borcunu, parayla ödediğini söyler. Onun yatılı okula verilmiş serüveni de kişiliğinin dönüşümünde etkili olur. Çünkü buraya verilmesinden bir ay sonra teyzesi ölür ve o tamamen yalnız kalır. Okuldaki arkadaşlarıyla anlaşamaz, onların ikiyüzlülüğüne tahammül edemez. Sürekli olarak baba figürünün travmasını yaşar. Ayrıca erkek olarak yaratılmanın azabını hiç kimsenin kendisi kadar çekmediğini söyler.

Dolayısıyla C.'nin içe kapanık, aylak bir adam olarak yetişmesinde ve bohem bir hayat yaşamasında doğup büyüdüğü mekânların etkisi vardır. Alemdar'daki evlerinde gördüğü ve yaşadığı travmatik durumlar, C.'yi mekânsal bir düzlem olan sokaklara iter. Bu durumu Aksu Bora şöyle izah eder:

“‘Ev’in bir başka içerimi, her zaman, ‘evden kaçma’dır (ama hemen eklemeli, ev, aynı zamanda, ‘yersiz yurtsuzlaş-tırıl-ma’yı da düşündürür bize). Ev, hem insanı insan yapan her şeyi barındırır, hem de insanı insan

yapan o en önemli özellik, özgürlük de evden kaçmadır bir anlamda” (2017: 64).

Bizim “dünyadaki köşemiz ve ilk evrenimiz” (Bachelard, 2017: 34) olan evde, düşlerini ve düşüncelerini gerçekleştiremeyen, buranın sıcak yuva oluşunu hiçbir zaman hissedemeyen ve görmeyen C., barınağının sınırlarını aşarak sokaklara gider. Herkesin üzerinde özgürce gidip geldiği ve ortak kullandığı bu yerler, hem kamusal hem de müşterek mekân bağlamında insanlara bir açıklık kazandırır. Onlara istediği şekilde davranma serbestliği sunar. Gündelik yaşamının çoğunu buralarda geçiren insanlar, aynı zamanda hep bir etkileşim içerisinde. Onlar için hatıralar oluşturan sokak, toplumsal bağı güçlü kılmada da temel unsurdur. Romadaki sokakların C. için anlam yaratan bir tarafı vardır. Sürekli bir hareketlilik içerisinde olduğu için aylak kimliğini sokaklar üzerinden kazanır. Buralarda gezen, dolaşan, düşünen ve aylaklık yapan C., mekânsal aidiyet duygusunu belki de sokaklar üzerinden kazanmaya çalışmıştır. Onun, gerek insanlarla olan ilişkilerinde gerekse duygularında inişli çıkışlı haller göstermesi sokaklardaki hareketliliğinden dolayıdır. Mekân ona, istikrarsızlık duygusu kazandırır. Ancak C., hakiki yuvasında hayatını yaşayabilseydi belki bu duyguyu aşabilirdi. Çünkü ev, “insana istikrarlı olması için nedenler ya da yanılsamalar sunan bir hayaller yekünüdür” (Bachelard, 2017: 48). Eve karşı aidiyet ruhunu hissetmek ve ona karşı gerçek bir psikoloji geliştirmek, hem mekâna hem de içindeki insanların varlığına bağlıdır.

Necati Cumalı’nın *Zeliş Tütün Zamanı 1* eserinde, mekânsal darlığın onun bütün içsellik değerlerini bozduğu ve bunun da insanlar üzerinde bir sıkışmışlık, huzursuzluk duygusu yarattığı görülür. İzmir’in Urla ilçesine bağlı bir köyü mekân olarak seçen roman, Zeliş ile Cemal’in tüm baskılara rağmen aşkları için verdikleri mücadeleyi, bölge halkının sosyo-ekonomik ve kültürel yapısını konu edinir. Zeliş’lerin keçisinin, bağlı bulunduğu urganı koparıp Topal Avni Bey’in tarlasına kaçmasıyla olay örgüsü şekillenmeye başlar. Keçinin bahçeye zarar verdiğini gören Zeliş ile kardeşi, Topal Avni Bey’in çardağında bulunan yarıcılara ziyadesiyle mahcup olur. Çardakta bulunan yarıcı ailesinin askerlik çağındaki oğlu Cemal, keçiye bahçeden dışarı sürükleyerek kızlara yardımcı olmaya çalışır. Onun özellikle keçinin eskiyen ve çürüyen urganını boynundan çıkarıp atmasından Zeliş çok etkilenir ve tuhaflaşır. Cemal’in, iri kemikli ve güçlü ellerinin varlığını kanıtlamak istercesine

harekette bulunuşu, Zeliş'in aklını başından alır. Gençlerin birbirlerine olan bakışları, Cemal'in ailesinin gözünden kaçmaz. Babası, oğluna gözünü açıp bu kızı kaçırmamasını söyler.

Çardağa döndükten sonra Zeliş'in ruh haleti değişir. Suskunlaşır, annesinin sorularına kısa cevaplar vererek geçiştirir, yemek yiyemez, yalnız kalmak ister. Burada, Topal Avni Bey'e ait olan tarlanın ya da bahçenin önemi büyüktür. Çünkü burası, Cemal ile Zeliş'in birbirlerini görüp etkilenmelerine vesile olan bir mekândır. Aynı zamanda algısal olarak kapalı-dar mekân özelliği gösterir. Böyle bir mekânda Cemal ile Zeliş, kendilerini gerçekleştiremedikleri, aşklarını beraberce ve doya doya yaşayamadıkları için büyük bir daralmışlık içerisine girer. Onlar, kadın ile erkeğin bir araya gelmesinin hoş karşılanmadığı bir zamanda ve çevrede, duygularını bastırmak ya da onları farklı yollardan kontrol altına almak zorundadır. Zeliş'te başlayan değişimlerin yansıması Cemal'de de görülür. Zeliş'i görememenin iç sıkıntısıyla boğuşan Cemal, onların bulunduğu çardağa bakarak beklenti içine girer, sıkıntısını hafifletebilmenin ümidini duyar. Zeliş onu görsün diye kendi çardaklarının önünde ateş yakar, onu duysun diye şarkılar söyler. Cemal, içinde bulunduğu mekânla çatışma halindedir. Aşağıda verilen pasaj, bunu yansıtır:

“Akşam sofrasından kalktıktan sonra Cemal, belki de ömründe ilk defa duyduğu, bir iç sıkıntısına tutuldu. Aysız, bol yıldızlı, çekirge ötüşleriyle dolu bir geceydi. Çardağın önünde bir iki adım dolaştı. İşte, bütün gidebileceği yer! Küçük sebze bahçesiyle tütün sergisi arasında, üç beş adımda tükenen, küçük düzlük! Düzlüğün ötesinde, önce kendi tütünleri, sonra komşularının bağları, tütünleri!.. Uzakta, şimdi, gündüz gün ışığındaki yerinden daha uzakta görünen Zeliş'lerin çardağı önünde, bir ağacın dalına asılı, küçük bir gemici fenerinin ışığı. Arada bir, bu ışığın altında bir karaltı dolaşıyor: Acaba kim? Zeliş mi, anası mı? Bütün bağ kulelerinin, çardakların, yerleri daha uzaklaşmış görünüyordu gündüzünkünden. Çok uzakta, Urla'nın sıra mahallesinin tepelerinde elektrik ışıkları. Aşağılarda, Batı'da, Altındaş mahallesinin ışıkları... Arada bir Çeşme'den İzmir'e dönen, yahut İzmir'den Çeşme'ye giden bir otomobilin farları gecenin içinde kayıyor... Işıklı, pırıl pırıl hızlı... Cemal'in duyduğu sıkıntıyı duyan Cemal'in akranları, akşam sofrasından, son lokma ağızlarında sokağa fırlar! Köyde, kasabada, büyük şehirlerde bu olur. Ama kır yerlerinde? Tarladan öteye üç adım atsa komşu tarlaya geçmesi gerekirdi Cemal'in. Orası da ya bir tütün tarlası ya da bir bağdır. Sahibi seslenir, sorar elbette: “Hey, kim var orada?” Ne diyebilirdi böyle bir soruya? Aslında duyduğu sıkıntı kolaylıkla geçebilecek bir duygudur onun. Cemal de bu sıkıntıyı duyan şehirli akranları gibi, fırlasa evinden, bir sinemada, bir dondurmacının önünde, Zeliş'ini arayıp görebilse, karşıdan karşıya küçük bir el sallama, bir ‘Nasılsın’ yeterdi bu sıkıntısının dağılmasına. Ondan sonra döner

yatağına girerse uyku tutardı gözünü. Ama Cemal'in gerçekleştirmesine imkân olmayan bir durumdu bu" (2006: 38-39).

Çardak ve çevresi, kişilerin yaşam alanlarını sınırladığı gibi duygu dünyalarını da sıkıştırır. Öyle ki Cemal ve Zeliş, içinde bulundukları mekânın dönüştürücü etkisiyle kendilerini gerçekleştirme sürecini tam olarak yakalayamazlar. Bundan dolayı "kahramanların kendilik süreçlerini kısıtlayan kapalı-dar mekânlar, birey ve insanlara kendini mutsuz, huzursuz, yalıtık hissettirir" (Şahin, 2017: 280).

Kadıovacıkların sergisinin olduğu gün, Cemal ile Zeliş bir araya gelir. Oynanan oyunlardan ve kalabalıktan istifade eden Cemal, Zeliş'e çardağın gerisinde bulunan zeytin ağacının yanına gelmesini söyler. Burada onlar, büyük bir hasretle birbirlerine sarılıp öpüşür ve aşklarını tam olarak yerine oturtur. Ancak Tenekeci'nin oğlu Yaşar'ın da Zeliş'te gözü vardır. Bundan dolayı Zeliş'in Cemal'le olan birlikteliğini kıskanır, onları ayırmak için türlü dedikodular çıkarır. Kendileri üzerindeki kötü bakışları ve dedikoduları önlemek için bir araya gelmemeye özen gösteren Zeliş ile Cemal, haberleşmelerini mektup yazarak ve bunu kuyunun başındaki ocak taşının altına koyarak sağlar. Dolayısıyla bir içtenlik mekânı olarak kuyu, onların aşklarını sahiplenir ve korur. Öte yandan Bekir'in de Zeliş'le ilgili düşünceleri vardır. Zeliş'in babası Recep'ten güç alarak kızını kaçırmanın planlarını yapar. Mevsim güz olup tütün ve zeytin işleri tamamlanınca Zeliş'ler, Urla'ya doğru yol alır. Kaçırılacağını haber alan Zeliş de Cemal'e haber verir ve onunla birlikte ovayı terk ederek kaçıp giderler.

Aşkları için çaresizce ve zorlu koşullar altında mücadele eden Cemal ve Zeliş ikilisinin kaçarken geçtikleri her mekân, onlara huzur verir. Çünkü fiziksel sınırlılığın ve toplumsal yapının olumsuz garabetleri içinde çırpınan Cemal ile Zeliş, kendilerini gizleyen ovanın, bağların, geniş sebze ve meyve bahçelerinin kuşatıcı gücüyle mutlu ve huzurlu olur. Üstelik buralar, Cemal'in hiç de yabancı olmadığı, görüp bildiği yerlerdir. O yüzden kendilerini güvende hissederler. Dağ bayır demeden ilerleyen bu âşıklar, harap bir bağın ortasında basık bir dam görürler. Kapısında bir asma kilit bulunan ve tahtadan tek kanatlı bir penceresi bulunan bu dam, Cemal ile Zeliş'e sığınabilecekleri bir yerin güvenini verir:

“Cemal yerinden söktüğü pancuru, duvarın dibine bıraktı. İkisi birden başlarını pencerenin boşluğundan içeri uzatıp, damın içini gözden geçirdiler. Sağ tarafta bir ocak, ocağın içinde bir su kovası gördüler.

Önce Cemal, sonra Zeliş pencereden içeri kaydılar. Ocağın yanında küçük bir gömme dolap gördüler. Açtılar, dolapta sadece bir kutu kibritle, bir toprak çanak buldular... İçinde bir avuç kadar tuz vardı.

Zeliş’in bakışları damın dört duvarını dolaştı. Bir sarayı geziyormuş gibi hayran, dam kendilerinin olmuş kadar sevinçliydi. Ellerini önce sevinçle kavuşturdu. Kibriti, tuz çanağını alıp yerine bıraktı.

-Ne talihliyiz! Diyordu. Kovamız var, su çekeriz! Kibritimiz var, ateş yakarız! Isınırız! Kuş vurursan pişiririz. Tuzumuz bile var! Ne talihliyiz.

Ocağın yakınlarına işaret ediyordu:

-Şu köşeye ottan bir yatak yaparız! Önce tahtaları bir güzel yıkarız. Sen kuyudan su çekersin bana verirsin, ben yıkarım. Sonra samanlıktaki kuru otları buraya taşır yatak yaparız. Burada aylarca kalsak canım sıkılmaz!” (2006: 202-203).

Kısa süreliğine de olsa bu dam, onları kaçtıkları her şeyden gizleyen, koruyan ve içinde bulundukları karamsar ruh haletinden uzaklaştıran bir görünüm sergiler. Onlara güven verir. Aşklarını doya doya ve beraberce yaşama imkânını sunar. Onlar da buradan güç alarak insani fırtınanın ve kasırganın düşmanlığına karşı kendilerini korur. Dolayısıyla romandaki mekânların bir kısmı, insan üzerinde olumsuz etkiler oluştururken bir kısmı da olumlu dönüşümler yapar. Cemal ile Zeliş, dar bir mekânda sıkışık olarak kalıp duygusal anlamda kendilerini gerçekleştirememelerinin acısını kaçmakla hafifletirler. Mekân değişimi, onların her anlamda bir yenilik ve açılım kazanmalarına yardımcı olur. Yaşadıkları mekânın olumsuz etkilerini, bir başka mekân üzerinden telafi etmeye çalışırlar. Bu durum da onların, mekâna dair algılarını farklılaştırır. Yaptıkları mekânsal açılmayla birlikte hem Zeliş hem de Cemal, daha kararlı, özgüvenli, hakkını arayan ve boyun eğmeyen bir duruşla ortaya çıkar.

Sabahattin Ali’nin *İçimizdeki Şeytan* romanına geçildiğinde, mekânların dönüştürücü etkileriyle yeniden karşılaşılır. Bu eserde Macide, müziğe ilgisi olan genç bir kız olarak anlatılır. Onların, mektepten ayrılan müzik öğretmenlerinin yerine, Bedri isminde başka bir hoca gelir. Macide’deki yeteneği fark eden öğretmen, her fırsatta onu müdüre ve diğer öğretmenlere anlatarak bu öğrencinin üzerinde durulması ve yetiştirilmesi gereken biri olduğunu belirtir. Hatta kendisi, onunla hususi olarak ilgilenir. Bedri öğretmenin Macide’ye olan ilgisi, hem öğrenciler hem de müdür ve diğer öğretmenler tarafından yanlış anlaşılır. Dolayısıyla ikisi, mektepte göz hapsine alınır. Bir gün Bedri, annesine yazmış olduğu mektubu Macide’ye vererek postaya

atmasını rica eder. Bunu gören müdür, Macide'nin elindeki mektubu alır ve onu başka biriyle yollatır. Bu durumu öğrenip sinirlenen Bedri, müdürle söz konusu meseleyi konuşmak ister. Müdür ise kendisine, böyle ufak yerlerde bu tür şeylerin yapılmasının yanlış anlaşılacağını, dedikoduya mahal vermemek için mektubu başkasıyla gönderdiğini anlatır. Burada küçük bir yer oluşuyla mekân; insanları, değer yargılarını, o yerin gelenek ve göreneklerini, adetlerini değiştirip dönüştürür. Özellikle okul, bir iktidar mekân özelliği gösterir. Kendine ait kurallar içerisinde sistemini icra eden bu mekân, hem insan kaynakları hem de fiziki bütünlüğüyle bir eğitim ortamıdır. Öğretme ve öğrenme yapılanmasıyla otoriter bir kimliğe ve disipline sahip olan bu yer, insanların kişiliklerini, kimliklerini ve davranış özelliklerini şekillendirir. İnsanlar buranın kendine ait disiplin ve değer yargılarına uymak ve kendilerini ona göre biçimlendirmek zorundadır. Romandaki müdür de iktidar mekândan gücünü alarak insanlara bunu hatırlatır.

Macide, Emine teyzesinin yardımı ve aracılığıyla Balıkesir'den İstanbul'a gelir ve konservatuvara yazılır. Teyzesinin evinde kalan bu kız, ev halkıyla içli dışlı değildir. Buraya gelişinin üzerinden altı ay geçmesine rağmen bile hanedekilerle samimiyet kuramamıştır. Zaten onun buradaki hayatı da pansiyondakinden farksızdır. Çünkü sabahları notalarını alıp evden çıkan Macide, eve gelince de hemen odasına kapanır. Emine teyze kendi âleminde ve dostlarıyla meşgul olduğu için Macide'ye pek dikkat etmez. Kocasını Galip amca, yemeğini yer yemez kabuğuna çekilir. Evin oğlu Nuri, Gedikli çavuş mektebinin son sınıfında okuduğu için haftada bir kez eve ya uğrar ya da uğramaz. Teyzesinin kızı Semiha ise Macide'nin ukala biri olduğunu düşündüğü için kendini ağırdan satarak aralarında soğukluk yaratır. İşte Macide, böyle bir eşraf evine gelip konservatuvar okur. Evin son zamanlardaki ekonomik durumu hiç de iç açıcı değildir. Macide'nin babasının gönderdiği kırk liraya bile ihtiyaç duyan bu aile, ne yazık ki yaptıkları hesaplarla evin durumunu düzeltemez. Macide, Balıkesir'deki büyük evlerinde sürekli ekonomik sıkıntılara, hesaplara şahit olduğu için teyzesinin evindeki bu durumu olağan karşılar. O, karmakarışık hayat içinde tesadüflerin sevgiyle büyür ve okur.

Macide, mektebe biraz geç yazılmıştır. Bu bakımdan yedinci sınıfa gelince o, on altı yaşına basmış bir genç kızdır. Aşağıdaki alıntı, içinde bulunduğu eşraf evinin, Macide’yi olumsuz anlamda nasıl dönüştürdüğünü gösterir:

“Loş bir taşlık etrafında birkaç oda ve kilerle üst katta geniş bir sofanın etrafına dizilmiş gene kocaman bir sürü odadan ibaret olan eşraf evi, Macide’nin gözünde günden güne yabancı bir şekil alıyordu. Mektepteki hayat, okuduğu kitapların ve dinlediği derslerin anlattığı şeyler onun, elli sene evvel taş kesilip olduğu yerde kalmış gibi hakikatten uzak olan evinden ve oradaki yaşayıştan tamamen ayrıydı.

Odasının şurasına burasına dağılı duran elbiseleri, göğüslükleri, kapıları yontmalı yerli ceviz dolapların raflarında karmakarışık yığılı duran kitapları buraya hiç yakışmıyordu. Birbiri arkasına okuduğu ve birçoğunu elinden garip bir tiksinti ile attığı bir sürü roman ve hikâye kitapları kafasının içinde, iyiliği veya fenalığı hakkında bir hüküm veremediği, fakat başkalığını ve içinde bulunduğundan daha hakiki olduğunu sarahatle gördüğü bir hayatı canlandırıyorlardı” (2015: 27-28).

Eşraf evinin ağırbaşlı ve baskıcı havası, Macide’nin hâl ve hareketlerine yansıdığı için arkadaşları ona pek fazla yaklaşamaz. O, yalnız ve sade bir yaşam tarzıyla sadece dersleriyle meşgul olur. Arkadaşlarından uzaklaşarak kendi başına kalmayı tercih eder. Zaten yaş itibariyle hepsinden büyük oluşu, bu sınırlılığı daha da belirginleştirir. Yani o, bol bol kitap okuyarak, kafasında birtakım hayaller, düşünceler kurarak etrafında bulunan insanlardan kendini hem fiziksel hem de ruhsal anlamda ayırmaya çalışır. Orta mektepteki kızlarla konservatuvardaki kızları mukayese etmeye başlayan Macide, buradakilerin, şimdiye kadar gördüklerine asla benzemediğini ve tuhaf insanlar olduklarını söyler. Çünkü konservatuvardaki kızlar, ne olursa olsun kendilerini bir sanata bağladıkları için en azından uğraşları vardır. Ancak mektepteki arkadaşları sadece bir hiçtir. Burada gördükleri, hiçten daha ileri bir seviyededir. Her birinin tavrı, Macide’nin sinirlerini alt üst eder ve kendi kendine böyle insanların arasında yaşanılmayacağını söyler:

“Acaba bütün insanlar böyle mi? Yoksa daha beter mi? Belki de beter... Çünkü yeni gördüğüm her muhit eskisinden bir derece daha fena oluyor... Mesela ortamektepte... Her şeye, bütün dedikodulara, manasızlıklara rağmen bir parça arkadaşlık bulmak mümkündü. Müdür bey bile, bütün fesatlığına rağmen, tamamıyla fena bir insana benzemezdi... Kocaman ve boş evimizin, ne olursa olsun, bana hoş gelen tarafları vardı... Halbuki buraya geldim... Emine teyzeler benim Balıkesir’deki muhitimden daha mı iyidiler? Ne gezer! Belki beş on misli daha fena... Galip amcamdan Semiha’ya kadar hepsine bir özentilik

çökmüş... Komşuları da kendileri gibi... Dedikoducu, düşüncesiz insanlar... Oradan bu tarafa geldim... Halbuki burada gördüklerim hepsinden beter... Ne Balıkesir’de, ne Şehzadebaşı’nda bu kadar saçma insanlar yoktur... Hiç olmazsa bu kadar toplu halde yoktur... Asla bunların arasında yaşanmaz...” (2015: 134)

Macide, teselliği Ömer’in yanında olmakta, onun evinde bulunmakta arar. Bir gece eşyalarını toplayıp büyük bir cesaretle Emine teyzesinin evinden ayrılır. Ömer’le beraber onun bulunduğu pansiyona giderler. Ancak Ömer, içinde kaldığı pansiyonun perişan ve kötü halinden mustarip olduğu için Macide’yi oraya götürmekten imtina eder.

Temizlik ve kirlilik düşüncesinde olmayan Macide, bir an evvel gidecekleri odaya varmak ister. Bunun için dar merdivenleri çıkıp el yordamıyla kapı tokmağını bulup açan Ömer, Macide’de septik bir düşünce uyandırır. Kapının kilitli olmayışı onu hayrete düşürür. Romanda, Ömer’in odası şu şekilde tasvir edilir:

“Ömer genç kızın elini bırakmış, elektriği açmıştı. İlk göze çarpan şeyler hiç de iyi intiba bırakacak soydan değildi. Ortada bir masa ve üzerinde rengini kaybetmiş kalın bir örtü vardı. Yıkanmamış bir tıraş takımı, üzerinde kurumuş sabunlarla, hâlâ orada duruyordu. Sönük bir ampul, kirli pembe ipekten bir abajurun altında, ancak masayı ve civarını aydınlatıyor, odanın diğer taraflarını loş bırakıyordu. Hemen kapının arkasına gelen bir karyola, üzerinde tepinilmiş gibi darmadağınaktı. Ayak tarafında duran yorganla beyaz bir pikenin uçları yere kadar sarkıyordu. Macide korka korka bir adım daha ilerledi. Ömer elindeki bavulu bir kenara bırakarak kumaş kaplı tahta bir iskemleyi genç kıza göstermiş ve hemen ortalığı toplamaya koyulmuştu. Acele hareketlerle tıraş takımını, bunların yanında duran bir kelebek boyunbağıyla bir elbise fırçasını karyolanın altına sürdü. Yatağa koştu. Yastıkların altından birtakım kirli mendiller, bir pijama pantolonu çıkardı ve bunları genç kızdan saklamaya çalışarak karşı taraftaki eski ve dışardan aynalı bir elbise dolabının alt gözüne yerleştirdi. Dolap, karyola ve masa odayı tamamen doldurduğu için her gelip geçişinde Macide’ye sürtünüyor, onun iskemlesini yerinden oynatıyor ve göz göze geldikçe mahcup bir tebessümle özür dilemeye çalışıyordu” (2015:110-111).

Macide, bu dağınık ve kirli oda karşısında hayretini gizleyemez. Hatta odayı tetkik ederken kafasından türlü düşünceler geçirir. Kendi kendine şöyle der:

“Hiç kimse tarafından görülmeden buraya kadar geldik. Acaba her zaman böyle yanına birini alarak mı gelirdi? Belki de... Olsun... Bir zamanki Ömer’le bugünkü Ömer’i birbirine karıştırmak doğru değil... Sanki ben eski Macide miyim? Ne gezer... Artık onunla hiç münasebetim yok... Kendimi kendim bile

tanıyamıyorum... Ömer'in de hiç olmazsa bu kadar değiştiği muhakkak... Şu halde eski şeyleri düşünmek manasız..." (2015: 111).

Görüldüğü gibi, gerek fiziksel gerek algısal anlamda kapalı-dar bir mekân olan Ömer'in odası, Macide'yi boğar, sıkar. Hatta onu korkutur, aklında kuruntu bırakacak düşüncelere sevk eder. Ömer'le evlendikten sonra ruhsal anlamda değişen Macide için bu mekân, zamanla hapisaneye dönüşür. Ömer'le kişilik ve karakter bakımından uyuşamamaları ve onun kendi içindeki şeytanla mücadelesine anlam verememesi, Macide'nin evliliğini sorgulamasına hatta bitirmesine sebebiyet verir. Onun için tek kurtuluş evliliğini sonlandırıp bu köhne yerden çıkmaktır. Macide'nin bu dar-kapalı mekânda sıkışan ruhu, çareyi sokağa ve şehrin تنها yerlerine kaçmakta arar. Dolayısıyla eğitim için Balıkesir'den çıkıp İstanbul'a gelen Macide'nin, mekân değişimiyle beraber yaşadığı dönüşümler net bir şekilde görülür.

Sabahattin Ali'nin en çok okunan ve satılan romanı *Kürk Mantolu Madonna*'da mekân, İstanbul-Berlin-Ankara hattında gidip gelir. Aslen Havran'da doğup büyüyen ve ilk tahsilini orada yapan Raif Bey, Umumi Harbin son senelerinde daha on dokuz yaşındayken askere alınır. İdadiye devam eder ancak bitiremez ve tahsilden soğur. Mütarekeden sonra dönemin şartlarından dolayı babası onu İstanbul'a gönderir. İyi resim yapan Raif Efendi, İstanbul'da Sanayii Nefise Mektebi'ne girmeyi aklından geçirir ve bu durum ona tatlı hayaller kurdurur. Zaten küçüklükten itibaren gerçekte değil de hayal dünyasında yaşayan, sessiz ve içine kapanık bir adam olan Raif Efendi, çoğu zaman etrafı tarafından yanlış anlaşılacak korkusu içindedir. Sınıf arkadaşlarının işlediği bir kabahat, kendisine mal edildiği zamanlarda bile savunmaya geçemeyip ağlar ve ailesi tarafından sanki bir kızmış muamelesi görür. Onun en büyük zevki, evin bahçesinde ya da derenin kenarında yalnız başına oturup hayallere dalmaktır. Bu tür mekânların, Raif Efendi gibi hassas ruhlu bir adamın hayallerine cesurca ve geniş ölçüde bir pencere açması önemlidir. Çünkü o, bazen bu hayaller vasıtasıyla hareketlerine tamamen zıt olan bir ruh haletine bürünür. Mesela bir mahalle ötede oturan Fahriye isimli bir kızı, yüzünde bir maske ve belinde çifte tabancalarla dağlardaki muhteşem mağaraya kaçırdığı olur. Kızın nasıl korkup çırpındığını, nasıl büyük bir hayrete düşeceğini ve en sonunda da kendisinin boynuna atılacağını tasavvur eder.

Mütareke senelerinde Raif Efendi, İstanbul'dan sıkılır ve Havran'a dönmek için babasından para ister. Almanya'da paranın kıymetini kaybetmesi yüzünden ecnebilerin ucuz, hatta İstanbul'dakilerden daha az bir meblağ ile geçindiklerini duyan babası, onun Almanya'ya giderek sabunculuğu öğrenmesini söyler ve bunun için bir miktar para yollar. Raif Efendi, bir hafta içinde hazırlanıp Berlin'e gider. Kendisinde bir Avrupa merakı vardır. Zaten Raif Efendi'nin kendi muhitinden uzak duruşunun, burayı yabancılamasının sebebi, kitaplarda tanıyıp benimsediği insanları bu çevrede bulamayışıdır. O, bu tür insanların Avrupa'da bulunacağını tahmin eder. Avrupa merakı da bu yüzdendir. Ancak geldiği Berlin şehrinden bir zaman sonra sıkılır. Burada, sabun işinden ziyade dil öğrenmeye çalışan Raif Efendi, gündüzleri müzeler ve yeni açılan galerilerdeki tabloları seyrederek zamanını geçirmeye çalışır. Bir gün, gazeteleri karıştırırken yeni ressamaların açtığı bir sergi hakkındaki tenkit makalesi gözüne ilişir. Birkaç gün sonra da rastgele sokaklarda dolaşırken serginin açılmış olduğu binanın önünde bulunduğunu fark eder. İçeri girip duvardaki küçük küçük büyüklü birçok tabloyu seyrederek dolaşır. Büyük salonun kapıya yakın bir duvarının önünde birdenbire durur. Orada gözüne kürk mantolu bir kadın portresi gözüne ilişir. İnsanlar resimlere bakıp geçerken Raif Efendi, bu kadın portesi karşısında mıhllanmış gibi kalır:

“Bu portrede ne vardı?.. Bunu izah edemeyeceğimi biliyorum; yalnız, o zamana kadar hiçbir kadında görmediğim garip, biraz vahşi, biraz mağrur ve çok kuvvetli bir ifade vardı” (2012: 55) diyen Raif Efendi, bu çehreyi hiçbir yerde görmemesine rağmen sanki onunla daha önceden tanışmış hissine kapılır:

“Ben bu kadını yedi yaşımdan beri okuduğum kitaplardan, beş yaşımdan beri kurduğum hayal dünyalarından tanıyordum” (2012: 55). Bu portre, onun hayalindeki tüm kadınların adeta bir terkididir. Tablo hakkında bilgi almak isteyen Raif Efendi, bunun Maria Puder isminde bir kadına ait olduğunu öğrenir. Etkisinden kurtulamadığı bu resmi görmek için hemen her gün sergi yerine gider. Bütün gününü bu kadını aramakla geçirir ve bu yüzden diğer insanlardan kaçır, daha çok içine kapanır. Burada Maria Puder'in tablosu, yazarın cisimleştirmesi ile romana esaslı vurguyu yapar. Çünkü bu portre aracılığıyla kahramanın hayatı ve düşünceleri aktarılır. Yine bu portre, Raif Efendi'nin Maria ile olan ilk karşılaşmasına vesile olur.

Dolayısıyla mekân içindeki cisim üzerinden sağlanan bu etkileşimler, Raif Efendi ile Maria arasında başlayacak aşkın ilk nüvesini oluşturur.

Arkadaşı Hamdi'nin yanında çalışmaya başlayan anlatıcı, burada Raif Efendi'yi görür. Onun suskun ve kendi halinde oluşu, anlatıcıyı meraka düşürür. Bunun için Raif Efendi'yi yakından tanımak ve onun hakiki hüviyetine dair bir şeyler öğrenebilmek için mekânsal bir açılma yapar. Evine ilk defa, Raif Efendi'nin hastalığında gider. Onun gözlem ve anlatımıyla, Raif Efendi'nin nasıl bir mekânda yaşadığı ve kişiliğinin nasıl bir çevrede şekillendiği dikkatlere sunulur:

“Mevsim kış ortalarıydı. Erkenden karanlık çöken sokaklarda yürümeye başladım. Ankara'nın asfalt döşeli yollarına hiç benzemeyen bozuk kaldırımlı dar mahalleri geçtim. Birbiri arkasına yokuşlar ve inişler vardı. Uzun bir yolun sonunda, adeta şehrin bittiği yerlerde, sola saptım ve köşedeki kahveye girerek evi öğrendim: Taş ve kum yığılı arsaların arasında tek başına duran iki katlı, sarı boyalı bir bina. Raif efendinin alt katta oturduğunu biliyordum. Zili çaldım. Kapıyı on iki yaşlarında bir kız çocuğu açtı” (2012: 24)

Anlatıcı, içeriye buyur edildikten sonra evin içini tasvir etmeye başlar:

“Evin içi hiç de zannettiğim gibi değildi. Yemek odası olarak kullanıldığı anlaşılan holde büyük ve açılıp kapanır bir masa, kenarda içi kristal takımlarla dolu bir büfe vardı. Yerde güzel bir Sivas halısı duruyor, yan taraftaki mutfaktan dışarı yemek kokuları vuruyordu. Kız beni evvela misafir odasına aldı. Buradaki eşya da güzel, hatta pahalı şeylerdi. Kırmızı kadife koltuklar, alçak ceviz sigara masaları ve bir kenarda kocaman bir radyo odayı dolduruyordu. Her tarafta, masaların üstünde ve kanapelerin arkasında ince işlenmiş, krem rengi dantel ve gemi şeklinde yazılmış bir “Amentü” levhası asılıydı” (2012: 25).

Raif Efendi'nin bulunduğu odaya geçen anlatıcı, gördüğü manzara karşısında hayretini gizleyemez:

“Raif efendinin yattığı odaya girince büsbütün şaşırdım. Burası evin diğer taraflarına hiç benzemeyen, adeta bir leyli mektep yatakhane, veya bir hastane koğuşu gibi yan yana bir sürü beyaz karyolaların dizili durduğu küçük bir odaydı. Raif efendi bu yataklardan birinde, beyaz örtülerin altında, yarı oturur bir vaziyette yatıyor ve gözlüklerinin arkasından beni selamlamaya çalışıyordu. Oturmak için bir iskemle aradım. Odada bulunan iki iskemlenin üzeri de yün hırkalar, kadın çorapları, sırttan çıkarılıp atılmış birkaç ipekli elbise ile doluydu. Bir kenarda, kapısı yarı açık duran, vişneçürüğü boyalı adi elbise dolabının içinde rastgele asılmış elbiseler, tayyörler ve bunların altında düğümlü bohçalar vardı. Odada insanı şaşırtacak bir kargaşalık hüküm sürüyordu. Raif efendinin başucundaki komodinin üzerinde, teneke bir tepsi

içinde, öğleden kaldığı anlaşılan kirli bir çorba tabağı, ağzı açık küçük bir sürahi ve bunların yanında, şişeler veya tüpler içinde bir sürü ilaç duruyordu” (2012: 25).

Küçük ve dağınık olan bu evde Raif Efendi; karısı, iki çocuğu, baldızı ve kocası, iki kayınbiraderi ve baldızının iki çocuğuyla beraber toplamda on kişi olarak yaşar. Yazar, bu eve yerleştirdiği eşyalarla aslında Raif Efendi’nin iç dünyasının panoramasını vermeye çalışır. Burada, Raif Efendi dışında herkesin borusu öter. Bütün yükleri kendisi çekmesi rağmen, evdeki yokluğu ile varlığı aynıdır. Kendisiyle gündelik ihtiyaçlardan ve para meselelerinden başka bir şey konuşmayan aile, bunları da çok kere Mihriye Hanım vasıtasıyla yapar. Raif Efendi de bu aileye karşı küçük bir manevi bağlılık göstermez. Hatta bilerek ve isteyerek onlardan kaçır. Ne çevresindekiler onu tanımak ister ne de o kendini tanıtmak eğilimindedir. Her iki taraf da bu zahmetli işe girmektense körler gibi rastgele dolaşmayı ve ancak çarpıştıkça kendilerinin varlıklarından haberdar olmayı tercih eder. Anlatıcı ile Raif Efendi’nin iletişimini güçlendiren ve onları birbirine yakın kılan unsur söz konusu mekândır. Her ikisini sırdaşlık bağı içinde eriten yine mekândır. Öyle ki anlatıcı, şirkette Raif Efendi’nin boş masasına oturarak siyah kaplı defteri bir kere daha yeniden okumaya başlar. Anlatıcı, Raif Efendi’nin defteri sayesinde onunla ilgili bilgi sahibi olur. Tıpkı Maria Puder’e ait olan tablo gibi bu defter de mekân üzerinden sağlanan cisimleştirmenin bir başka örneğidir. Raif Efendi gerek kendi evinde gerekse çalıştığı şirkette, görünmezden gelinir. O, çalıştığı şirketin Almanca tercümelerini yapar. Zorlu bir iş olmasına rağmen şirkettekiler, onun yaptığı işi çok sıradan ve basit görürler. Kendisine karşı gösterilen tepkilere kayıtsız kalan Raif Efendi, sadece işiyle ilgilenir.

Kısacası çeşitli mekânlar içeren romanda Raif Efendi, iş sebebiyle gittiği şehirlerden etkilenir. Bunlar her ne kadar onun yalnızlığını, içsel çatışmalarını ve özlem duygusunu yansıtırsa da aynı zamanda ona yeni başlangıçlar ve farklı tecrübeler de kazandırır. Mekânda yaşadığı deneyimler, onun duygusal dünyasını etkiler. Maria Puder’in evi buna örnek gösterilebilir. Burada Maria’nın geçmiş hayatına dair ipuçları yakalayan Raif Efendi, hem Maria’ya hem de kendi hayatına karşı bakış açısını değiştirir. Mekânlar arası geçişle birlikte onun karakteri dönüşür.

Safiye Erol'un 1944 yılında yayımlanan *Ülker Fırtınası* romanı, aşk temi etrafında şekillenen kültürel bir çatışmanın varlığını konu edinir. İstanbul ve semtlerinde (Şişli, Suadiye, Mühürdar, Maltepe, Feneryolu) geçen olay örgüsünün esas kahramanları Nuran ve Sermet'tir. Romanda, onların yakın çevrelerinde bulunan insanların hayat hikâyelerine de yer verilir. Nuran, Avrupa terbiyesiyle büyümüş ve Viyana'da musiki eğitimi almış usta bir sanatkârdır. Numan Bey-Dilruba Hanım çifti, hem kendi çocukları Selçuk ve Turan'ı hem de yeğenleri Nuran'ı anlatırken aslında mekânın insanı şekillendirici yönüne dikkat çekerler. Örneğin Viyana'da Nuran'ın, yüksek bir sanat ve ideal âleminde yaşadığını, oradaki muhiti kendi memleketinde bulamayacağını, evlenmesinin zor olduğunu çünkü Avrupa'da büyüyen gençlerin kendi vatanlarını yadırgadıklarını ve erkekleri beğenmediklerini söylerler. Selçuk ve Turan ise Nuran'a göre daha maddi ve basit insanlardır. Onların aradığı şey; konfor, lüks bir hayat, spor ve arkadaşlardır. Bu yönüyle ailenin hem Şişli'deki konaklarına hem de Suadiye'deki yazlıklarına dikkat çekilir. Şişli'deki konak, eski ve kıymetli eşyası ile her zaman ihtişamını korur. Ancak Suadiye'deki sayfiye, Avrupa'dan gelen bu çocukların isteklerini karşılayacak yapıda olmadığı için değişiklik gösterir. Gençlerin her biri kendilerine ait hususi bir banyonun olmasını yani Avrupa'da gördükleri duş tertibatının burada da devam etmesini ister. Avrupa usulüne uygun yemeklere alıştıkları için alaturka yemek yemezler. Avrupa'daki hizmetçilere alıştıkları için kendi evlerindeki hizmetkârların davranışlarını beğenmeyip onlarla tartışma yaşarlar.

Boğaziçi'nin Anadolu yakasında eski yapısını koruyan ve Mehpâre Hanım'a ait olan yalıda; Süreyya Bey, Nuran, Kadıköylü Müfit Galip ve Sermet Bey bir araya gelir. Bu insanların bulundukları salon şu şekilde tasvir edilir:

“Şark tarzında döşenmiş büyük bir salondur. Zemin göbekli yekpâre bir İzmir halısı ile örtülmüştü. Nakışlarla süslü tavandan kırk mumlu bir âvîze sarkıyordu. Yıldızlı kornişlerden yere kadar inen atlas perdeler açık bırakılmıştı. Denizde kaynayan mehtâbın mâdenî parıltısı içeriye vuruyor, lambaların ışığı ile karışarak eriyordu. Sâzendeler, hücre gibi girintili bir köşenin içindeki sedire oturmuşlardı” (2019: 33).

Süreyya Bey Nuran'a, birkaç sanatkârı özellikle ûdî Sermet'i dinletmek ister. Onun hem yakışıklı hem de ustalıkla ud çaldığını söyler. Nuran'a, alaturka musikiyi tanıtır

sevdirecek kişinin Sermet olacağını düşünür. Ancak Nuran, eline ud alan bir erkeğin güzel ve yakışıklı olacağını düşünmez. Süreyya Bey ise Sermet'in hem şahsıyla hem de sanatıyla Nuran'ı lüzumundan fazla etkileyeceğinin bilincindedir. Her ne kadar Nuran bunu reddetse de gerçekten Sermet'ten, onun sanatından ve alaturka musikiden çok büyülenir. Büyük salonda, o musiki havasının hüküm sürdüğü yerde vücudu gevşer ve hayranlıktan erir. Mekânın, Nuran üzerinde oluşturduğu etki şöyle anlatılır:

“Şimdi şarkılar başlamıştı. İlk dakikada biraz yadırganan bu âleme genç kız yavaş yavaş alışıyor gibiydi. Şarkılar kendisine besteden daha iyi, munis gelmişti. Hele bir tanesi vardı ki... Dede Efendi'nin eseriymiş: ‘Esti nesîm-i nevbahar’ diye başlıyordu, enfes bir şeydi. Baharın çılgın müjdesi sanki sahiden bu dört duvar arasında infilâk etti” (2019: 34).

Nuran, çok genç yaşta Avrupa'ya gittiği için Türklere ait düşünüş tarzlarını, gelenek ve görenekleri, adetleri anlamakta sıkıntı çeker. Bu mekân ise hem Nuran'ın ön yargılarını silmeye hem de Sermet'le aralarında başlayacak olan aşka zemin hazırlaması bakımından önemlidir. Nitekim bu ikili, birbirlerinden hoşlanırlar. Hatta Mehpâre Hanım'ın Kanlıca'daki konağında üç gün beraber kalırlar. Ancak evlilik konusu açılınca Sermet hep susar. Çünkü evli ve dört çocuk babası olduğunu Nuran'dan gizler. Bir zaman sonra bunu öğrenen Nuran, psikolojik anlamda çöker. Her ne kadar karısını sevmediğini ve Nuran'ı tanıdıktan sonra ona boşanma davası açtığını söylese de Sermet, ne karısından ne de Nuran'dan vazgeçebilir.

Sermet'in kendisini kandırdığını öğrendiğinde Nuran, Feneryolu'ndaki köşke taşınır. Yanına Hüseyin Ağa isminde ihtiyar bir aşçı alır. Dîlrûba Hanım ile Nuran; Suadiye ve Şişli'den getirdikleri ve kısmen de yeni aldıkları eşyalarla köşkü döşerler. Sermet, bu eve de gelir. Nuran'la barışır ve tekrar beraber olurlar. Dolayısıyla Feneryolu'ndaki bu köşk, Sermet-Nuran aşkına sahne olan önemli bir mekândır. Bir gün Sermet Nuran'ı, Mühürdar'daki evine götürür, karısı ve çocuklarıyla tanıştır. Bu ev vasıtasıyla onu, fakir sofrasında oturtmak ve kendi evindeki şaşıla hayatin dışına çıkarmak ister. Nuran, burada değişir. Hem evin atmosferi hem de Sermet'in Müzeyyen'le ilişkisi ve birbirlerine olan sevgileri Nuran'ı kötü yapar. Üstelik uyumak için çıktığı Seymen'in odasından, bu karı kocanın birlikte uyuduğunu görür. Bachelard; mekânın, eylemi çağırdığını ve hatta hayal gücünün

eylemenden önce çalışmaya koyulduğunu söyler (2017: 42). Nuran da hülyalarında hayal kırıklığı yaşayıp hemen evi terk eder. Çünkü Sermet kendisine, onu tanıdığı günden beri karısıyla beraber olmadığını söylemiştir. O, bu evin hem yoksul görünümünden etkilenir hem de bu ailenin saadetine gölge düşürdüğü için utanır. Bu mekân, ona hayal ile hakikat arasında bir çatışma yaşatarak kendisini sorgulamasını öğretir. Ancak Sermet'in tekrar Nuran'a dönmesiyle aradaki buzlar erir. Nuran, Sermet ile olan ilişkisini gizlemek için Feneryolu'ndaki bu köşkü kullanır.

Romanda geçen bir başka önemli önemli mekân, Maltepe'dir. Nuran, bir ara Maltepe'de oturan ve bir derviş hayatı yaşayan babası Ali Fethi Bey'in evine gelip kalır. Kendini fani dünyanın işlerinden uzak tutup tamamen ahir dünyaya veren Ali Fethi Bey, evinde kızına güzelce bakar. Bu ev, Bektaşî geleneğine uygun olarak düzenlenmiş, içinde fazla eşya bulunmayan, sadece insanın temel ihtiyaçlarını gideren birkaç mütevazı eşyadan ibaret olan sade ve temiz bir yerdir. Büsbütün şark kültürünün hâkim olduğu bu evde Nuran, babasının Bektaşî diline alışır, kendisini çok rahat hisseder. Dışarıda onu gördükleri zaman, "Dedenin kızı" geçiyor derler. Burada o, daha başka bir göz ve kulak edinir. Her şeye daha farklı bakmayı ve onları farklı bir şekilde yorumlamayı öğrenir. Dolayısıyla hem babasından hem de münzevi bir hayatın hâkim olduğu bu evden çok etkilenir. Tasavvufi telkinlerle huzur bulur. Böylece mekânın, Nuran üzerinde yaptığı dönüşüm olumlu yöndedir.

Babasının verdiği bir bütçeyle köşkünü tamir ettiren Nuran,

"Evvelce bahçede bulunan mutfağı binanın içerisine aldırılmış, mutfağın yerine de zarif bir pavyon yaptırmıştı. Döşemesi ve dekoru asıl binaya hiç benzemiyordu. Evin kibar, sakin ve renklerde çok ihtiyatlı mobilyasına mukabil burası çiçekli halılar, ipekli yayvan sedirler, irili ufaklı kuş tüyü yastıklarla süslenmişti. Evde, taze kesilmiş, birkaç çiçekten başka şey istemeyen Nuran, buraya palmyeler, egzotik nebatlar koydurdu. Karanfil renkli fânuslarda bayılan ışık, bir Kleopatra dekorunu tamamlıyordu" (2019: 198).

On beş günde bir gelen Sermet, artık eve değil pavyon bölümüne alınır. Burada Nuran'la içki içerek yemek yiyerek eğlenir. Nuran, bu vaziyetin çirkin tarafını bütün acılığıyla duysa da bunu, etine zulmetmek derecesine götürmek istemez. O, hem kanı hem de kadınlığıyla Sermet'e mühürlenmiş gibidir. Hayatına hiçbir zaman ortak

olamayacak bir adamı hâlâ sevdiği için kendini zayıf bulur ama gönlüne de söz geçiremez.

Genel olarak Nuran'ın, sürekli olarak kapalı mekânlara sığındığı görülür. “Roman içindeki ilk kapalı mekân Nuran'ın Sermet'le tanıştığı Kanlıca'daki yalıdır. Yine Nuran, hayatındaki en büyük yanıışı bu yalıda yapar, çünkü Sermet'le gayrimeşru bir ilişkiye bu yalıda başlar” (Savcan, 2005: 124). Sermet'in evli olduğunu duyunca büyük bir buhran geçiren Nuran, mekân değiştirerek Feneryolu'ndaki köşke taşınır. Sermet'le yeniden barışınca gayrimeşru ilişkisini saklamak için, bu kapalı mekânı kullanır. Romanda tasviri yapılan köşkün iç mekânı, onun ruh haletiyle paralellik gösterir:

“Salon, soluk kahverengi ve soluk mavi renkler üzerine döşenmişti. Eşyaların kibarlığı tatlı bir tevâzu içinde gizlenmişti. Gösteriş yoktu burada. Gözleri dinlendiren âhenkli bir düzlük, ruha hülya ufukları açan baygın, utangaç bir güzellik vardı. Çiçekler bile ölçü bilen çekingen bir el tarafından yerleştirilmişti. Şurada burada bir iki demet düz eflâtun renkli kasımpatı havaya yağmur içmiş toprak kokusu salıyordu” (2019: 100).

Sermet'in mektup göndererek kendisiyle görüşmek istemesi üzerine Nuran, randevu günü ayarlar. Evlilik hayalleri kuran ancak atılan yalanla alt üst olan umutlar, bu köşke gelince Sermet'i yeniden düşündürür:

“Bu yerin daha eşiğinde Sermet acı; fakat ılık bir ürperti geçirdi. Nûran'ın evi! Kendisine de yuva olmasına ramak kalmış olan bu ev ne kadar da Nûran'ın kokusu, onun şahsiyetinin sihiriyle ısınmıştı. Ne çabuk! Pencere kenarındaki iki koltuğa oturdukları zaman Sermet, odanın manzarasını içine çeker gibi iyice etrafına bakınarak hep bunu düşündü: Kaybolan yuva!..” (2019: 99).

Sermet'in sevmediği ve aldattığı karısı Müzeyyen ile çocuklarının yaşadığı Mühürdar'daki ev de kapalı bir mekândır. Kötü ve sefalet içinde olan bu ev ve hane halkı Sermet'in umurunda değildir. O, vaktinin çoğunu Nuran'ın yanında ya da Beyoğlu gazinolarında geçirir, mutlu olmasa da ne Müzeyyen'den ne de Mühürdar'daki evden vazgeçebilir. Nuran'la evlilik planları yapan ve bunun için Müzeyyen'den boşanma kararı alan Sermet, bir gün Mühürdar'da bir göç arabası görür. Ailesinin taşındığını anlayan Sermet, arabanın üstünde çocuklarına ait salıncaklı bir atı görünce çok fena olur, kendinden geçer ve gidip Müzeyyen'le

barışır. “Sembol haline giren bir oyuncak karşısında kendi mukadderâtını, Nûran’ın, Müzeyyen’in, o dört çocuğun mukadderâtını alt üst eden” (2019: 94) Sermet, kendi içinde çatışmalar yaşayarak alıştığı düzeni sürdürmeye çalışır. Mühürdar’daki evde ‘Müzeyyen’in kocası’, çalgılı meyhanelerde ‘ûdî Sermet’ diye tanınan bu adam, gönül ilişkisinin uzantısı olarak da soluğu Nuran’ın yanında alır. Dolayısıyla bu romanda mekânlar, sadece dış görünüş itibarıyla değil, bireyin mekâna yönelik algısıyla da ön plandadır. O, içindeki atmosferle birlikte roman kahramanlarını hem duygusal hem de düşünsel anlamda etkilemiştir. İnsanda yarattığı değişimler, kişinin çevresine yönelttiği bakışı farklılaştırmıştır. Bu durum, mekân-insan birlikteliğini vurgulamakla birlikte aynı zamanda her iki kavramın birbirlerini nasıl değiştirip dönüştürdüğünü de dikkatlere sunar.

Reşat Nuri Güntekin’in 1942’de yayımlanan *Ateş Gecesi* romanına geçildiğinde, olaylar, Milas ve İstanbul’da geçer. Aydın’dan Milas’a sürgün edilen ve büyük bir özenle korunması istenen Kemal Murat, romanın merkezi şahsıdır. O, Milas’a geldiği zaman Kaymakam, onu hem merak eder hem de ondan tedirgin olur. Çünkü padişahı korkutan, polisler ve jandarmalar korumasında uzak yerlere sürgün edilen bu insan, onda tehlike hissi uyandırır. Sonrasında ise Kemal Murat’a ermiş, yetişmiş bir delikanlı gözü ile bakar. Milas’a gelince ona, Rum mahallesinde Ermeni bir matmazelin yani Varvar Dudu’nun evini tutarlar. Bu ev; ince, uzun, dar cepheli ve biraz yana eğilmiş ahşap bir yerdir. Alt katta Matmazel Varvar oturur. İki odası ve sofası ile ikinci kat Kemal Murat’a verilir (2008: 24).

Ev, hem beden hem de ruhtur. İnsanın ilk dünyasıdır. Anaç özelliğine sahiptir. İnsanın düşüncelerini, anılarını ve düşlerini bütünleştirir (Bachelard, 2017: 37-38). Küçük yaşta evinden ayrılıp onun içsellik değerlerinden mahrum kalan Kemal Murat, sürgün geldiği bu mekâna alışamaz, ilk günlerde bu yeni hayatını yadırgar. Buradan bir daha kurtulamamanın korkusunu yaşar, buhranlar geçirir. Bu durum, onun mekânsal algısıyla da ilgilidir. Yeni mekânda kendisini sıkışmış hissettiği için algı dünyasında mekânı sıkıcı ve kasvetli görür:

“Kendimi odada yalnız bulunca birdenbire cesaretimi kaybettim ve yapılacak başka iş kalmamış gibi ağlamaya başladım. Hem de ne türlü ağlayış!... Ana kucağından ayrılmış hiçbir minimini kız çocuğu benim yaptığım bu rezaleti

yapmamıştır. Felaket beklenmedik bir zamanda tokmak gibi başıma inmiş, beni sersemletmişti. Mektepten Zaptiye Nezaretine kaldırıldığı gece ile bu gece arasındaki hayatım bir rüyadan farksızdır. Her an hiçbirini izah edemediğim yeni sürprizler, yürek çarpıntıları, yorgunluklar, bunlar arasında da kurşun gibi uykular... (...) Bunun on sekiz yaşında bir çocuk için acı da olsa, bir heyecan ve zevk tarafı vardı. Hâlbuki bir hafta geçmeden kendimi yolumun sonunda buluyor, aynı yanlış muhakeme neticesi olarak kendimi bu sefer ölünceye kadar bu odada bu hareketsizlik içinde yaşamaya mahkûm görüyordum” (2008: 24-25).

Kemal Murat’ın bu yeni mekânda yaşadığı sıkıntılar fazla sürmez. Çünkü o, ailesine düşkün biri değildir. Kendisi küçükken yatılı mektepte okuyan abileri, kılıç kuşandıktan sonra evlenip gitmişlerdir. Evde, sıkı bir baskı altında olan Kemal Murat, konuşkan ve şakacı yapısından dolayı ailesi tarafından pek sevilmez. Onun sokağa çıkmasına ve komşu çocuklarla oynamasına izin verilmez. Tatil günlerinde bile babasıyla bahçeye inip ona yardım eder. Kemal Murat, okulu sevmemiş olmasına rağmen mühendis mektebine girdiğinde hapishane olarak gördüğü evden kurtulduğu için ferahlar. Şimdi ise sürgün geldiği Milas, onun bu özgürlüğünü daha çok genişletir ve kendisini “birdenbire karışanı görüşeni olmayan bir büyük insan mertebesine” (2008: 34) çıkarır. “İnsan, her yeni eve ocak tanrılarını da götürür” (Bachelard, 2017: 35). Böylece o, yeni mekânında ocak tanrılarıyla beraber yaşama yeniden koyulur. Nafia kondüktörlüğüne alınır. Burada saman kâğıtlarına bazı planlar yazarak, haftada bir gündelikleri dağıtarak ve yol amelesinin hesaplarını yaparak meslek tahsilini gerçekleştiren Kemal Murat, bu işle içtimai bir mevki temin eder. Kasaba halkı ile memurlar arasında itibarı yükselir. Yaşının küçüklüğüne rağmen nikâh törenlerine ve düğünlere çağrılır. Yaşlı insanlardan akran muamelesi görür (2008: 36). Dolayısıyla kasabadaki hayat ona, küçük yaşına rağmen çok şey kazandırır. Bu mekânda kendisine sorumluluk yüklendiği için duygu ve düşüncelerini ona göre yönetir. Yaşının üstünde bir duruş ve roller sergilemeye başlar. O, buradaki yaşamından şikâyetçi olmamakla birlikte asıl zevkli saatlerini de Kilise mahallesindeki evinde geçirir. Romanda Kilise Mahallesi ve buradaki yaşam ayrıntılı olarak şöyle anlatılır:

“Kilise mahallesi kışın çamur, yazın bir güneş ve toz deryası haline gelen bir meydanın etrafına dizili çarpık çurpuk eski zaman evlerinden meydana gelmiş bir mahalleydi. (...) Gündüzleri erkekler ve genç kızlar işe, çocuklar kilisenin mektebine giderler, mahallede yalnız kadınlar ve ihtiyarlar kalırdı. Pencere cam ve perdelerinin inik bulunmasına mukabil sokak kapıları daima açıktı. İkide

birde sulanan loş avlularda dokuma şalvarlı, siyah yemenili ihtiyar kadınlar tezgâh dokur, çocuk salıncakları sallanır, başları beyaz bir bezle kundaklanmış çıplak bacaklı, kılıksız ve şapşal kadınlar şarkı söyleyerek, çamaşır yıkarlardı. Fakat akşama doğru güneşin çekilmesiyle manzara birdenbire değişirdi. Evlerin kül rengi cephelerinde garip boyalar belirir, gündüz ışığında fark edilmeyen ince asmalar ve sarmaşıklar uygulanmaya başlar, açılan pencerelerin önü sardunya ve fesleğen saksılarıyla dolardı. Çocuklar, kilise duvarının kenarındaki kapıdan bağırsa çağrışa meydana dökülürken, evlerdeki hayat, yavaş yavaş sokağa intikal ederdi. Pazar kurulur gibi kapıların önüne kerevetler, iskemleler, çıkırıklar, testiler, zerzevat tepsileri çıkar, hasırlar serilirdi. Gündüz tezgâh dokuyan şalvarlı ihtiyarlar şimdi çıkırık çevirirler, genç kadınlar birkaçı bir araya gelerek zerzevat ayıklar yahut dolma sararlardı. Kundaktaki çocuklarından hafif hastalara ve yatalak ihtiyarlarına kadar Kilise mahallesinin bütün nüfusu bu saatte sokaktaydı. Misafirlikler ve ikramlar orada yapılır, ufak tefek para ve miras davaları orada feshedilir, düğün ve drahoma pazarlıkları orada neticelendirilir, suçlu çocuklar orada dövülürdü. Gruba doğru akşam gezintisine çıkan kilise başpapazı hemen her kapıda durup konuşur, bazılarında içeriden merasimle çıkarılan bir koltuğa oturarak kahve veya likör içerdi. Kilise mahallesi yalnız meydanın etrafındaki sıra evlerden ibaret değildi. Burası daha ziyade kibarlara mahsus kısımdı. Asıl demokrat kalabalık arka sokaklardaki izbelerde yaşar ve geceyle beraber, eğlenceli bir karnaval kalabalığı halinde ara yollardan meydana dökülürdü. Meydanın bu saatinde hemen herkes iki dirhem bir çekirdekti. Genç kadın ve kızlar en yeni elbiselerini giyerler; aylarca iğne ucu kakarak, göz nuru dökerek meydana getirdikleri danteller, pul ve boncuk işlemeli kumaş ve kordela parçaları, kalaydan mücevherler, mumdan incilerle başlarını, kollarını, göğüslerini donatırlardı. Erkek kıyafetlerine gelince, onlardaki sefalet boncukla, kurdeleyle, kalayla saklanır cinsten değildi. Saçları taranmış, mintanlarının omuzuna işlemeli bir çevre atılmış da olsa dirsekleri yenmiş eski ceketleri, diz kapakları çıkmış biçimsiz pantolonları, arkaları basık yarım pabuçlarıyla karılarının, sevgililerinin yanında çok süfli ve hakir kalıyorlardı. Bununla beraber alışkanlık neticesi kadın, erkek kıyafetleri arasındaki bu acı müsavatsızlık kimsenin keyfini kaçırmıyordu. (...) Mahalle; birkaç sokak feneri için senelerce Belediye ile mücadele etmiş, nihayet masrafının yarısı kilise, yarısı halk tarafından temin edilmek üzere İzmir'den büyük bir lüks lambası getirmiştir. Fazla masraf olmaması için yalnız mehtapsız gecelerde yakılan bu lüks altında bazen toplantılar yapılır; kalabalığın ortasında kızlarla erkekler el ele vererek gramofon veya gayda ile kasap havaları oynarlardı” (2008: 42-43-44).

Kemal Murat, bu mahalleye çok çabuk ısınır ve alışır. Kızların aksine hep ihtiyar ve çocuklarla ahabplık eder. Rum kızlarına takılmak kasabanın bir âdeti olmasına rağmen Kemal Murat, onlara hep uzak durur. Onun bu duruşu, Kilise mahallesinde namuslu ve ağırbaşlı bir insan olarak anılmasına neden olur. Öte yandan onun bu hareketi, kızların tahrik olmasını ve kendisine yanaşmasını sağlar. Mahallenin en aristokrat binalarından biri olan Matmazel Varvar'ın evine bile, Kemal Murat ile beraber bir zenginlik girer. Bir gün bu evde, ziyafet düzenlenir. Kaymakam, başpapaz ve muhtarın geldiği bu ziyafete Varvar Dudu, bir alay Rum kızını da toplayıp eğlendirir. Mahallelinin bu duruma isyan etmesi gerekirken onlar, en yüksek

mevkilerde bulunan insanları aralarına almakla ve hükümetin, kilise ve mahallenin himayesini temin ettikten sonra bir meselenin kalmayacağını düşünürler (2008:65). Mahallenin düzen ve idaresinden sorumlu olan Kaymakam, Başpapaz Hrisantos ve Muhtar Lefter Efendi bir an sorumluluklarını, toplumun değer yargılarını görmezden gelip kendileri için hazırlanan bu ziyafet evinde, içkilerini içerek, gülüp eğlenerek mekânın dönüştürücü etkisine maruz kalırlar. Yani Varvar Dudu'nun evi, söz konusu bu kişilerin içlerinde saklı tutup çıkarmaya korktukları zaaflarını gözler önüne serer. Örneğin Baba Hrisantos'u düşünerek programdan kaldırdıkları musikiyi, bizzat Hrisantos'un kendisi ister. Muhtar Lefter Efendi, rakı içmeye karısının kulağına gidecek diye istemsiz yaklaşır, hatta korkar ama yine de içer. Kaymakam ise Rum kızlarını etrafına toplayarak çapkınlıklar eder. Aslında bu roman, Türkiye'nin bürokrasi hayatını yansıtmaya yönüyle önemlidir. Çünkü bu kasabadaki devletler, bürokratlar, onların eğlenceleri, halkın bürokrasiye karşı bakışı, bürokrasinin halka karşı duruşu ve düşünceleri, devlet hayatındaki çöküklük, eğlenceye düşkünlük gibi yargılar aslında incelenmeye tabi tutulması gereken durumlardır.

Kemal Murat'ın kısa zamanda alıştığı ve kendini özgür hissettiği yere, Milas'a annesi ve babası gelir. Onların, kırk gün kaldıktan sonra tekrardan gitmeleri Kemal Murat'ın yaşadığı mekânda yalnız ve boşluk içinde kalmasına neden olur. Henüz on sekiz yaşında bir sürgün vakası yaşayarak ailesinden ayrılan ve gittiği yere çabuk uyum sağlayan Kemal Murat, ailesinin gelip gitmesiyle melankolik bir hale bürünür. Ondaki bu durum, içinde bulunduğu mekânı farklı görmesine neden olur. Burada mekâna anlam katan insandır. Mekân, öncelikle insani edimlerle birlikte şekillenir ve değerlendirilir. Ardından insandan aldığı güç ve ruhla tekrardan ona yansır. İnsan, kendi yansımasını mekânda bulur:

“Babamla annemin Kilise sokağındaki evimde geçirdikleri bu kırk gün bana şimdi kırk ay kadar uzun görünmektedir. Kâh sokakta manasız gündelik işlerle, kâh evde onlarla meşgul olarak geçirdiğim zamanın görünüşte fazla bir hususiyeti yoktu. Fakat hakikatte bu saatlerin tayinine muktedir olmadığım bir garip madde ile dopdolu bulunduğu şüphesizdi. (...) İki ihtiyarın birkaç gün evime konup göçmesi neremde neyi bozmuş olabilirdi ki, bende bu kadar derin bir sarsıntı yapıyordu. (...) Eskiden o kadar çok sevdiğim kilise mahallesi bana dayanılmaz bir pislik ve sefalet gibi görünüyordu. (...) Bahçede babamın boyadığı yahut tamir ettiği tahtalara, sokakta onun yorulup çömeldiği yerlere bakarken izah edilmez garip hüznün ve ümitsizlik krizlerine düşüyordum” (2008: 110-117-118).

Görüldüğü gibi Kemal Murat, ailesinin gelip gitmesiyle içinde yaşadığı mekâna artık karamsar bir gözle bakar. Kırk günlük bir süre içerisinde mekâna ailesinden çok şey sinmiştir. Onların hatıralarıyla dolu olan bu mekân, yine onların geri dönmesiyle birlikte oğullarının gözündeki cazibesini kaybetmiştir.

Bir ateş yortusu gecesinde Kemal Murat, birçok Müslüman ve Yahudi seyircinin katıldığı kilise mahallesinde Rum sandığı ama aslında bir Müslüman Osmanlı kadını ve aynı zamanda Doktor Selim Bey'in kız kardeşi olan Afife ile tanışır. İzmirli bir tüccarla dört yıllık evli olup üç yaşında bir çocuğu bulunan bu kadın, kilisede kendisini sahte bir hüviyetle tanıtır, Türkçe bilmiyor gibi davranır. Kocasıyla mutlu bir evlilikleri olmadığı için Afife, hayatının yarısını Milas'taki abisinin evinde geçirir. Kemal Murat, evli ve çocuğu olan bu kadına âşık olur. O, uğradığı kaza sonucu ayağının kırılmasıyla Doktor Selim Bey'in evinde tedaviye alınır. Afife'nin odasında yatıp dinlenen Kemal Murat için bu oda, ümitsiz aşkının tesellisi durumundadır. Afife'yi görmediği zamanlar mekân, Kemal Murat'a sıkıcı gelmeye başlar. Yine Afife'nin eşi Rıfkı Bey'in, bu eve gelmesiyle birlikte mekân, Kemal Murat'ı iyice boğar. Burada mekân, insanın kendisi üzerinde oluşturduğu tasarruf haklarıyla anlam kazanır ve diğer insana da bu etkiyle sirayet eder. Doktor Selim Bey'in evini, Kemal Murat için anlamlı kılan, Afife'nin varlığıdır. Yine bu mekânı sıkıcı yapan Rıfkı Bey'in oluşudur. Yani her halükarda mekân, içindeki insanların varlıklarıyla darlaşır ya da genişler:

“Afife, bir sandalye alarak, kocasının arkasına oturdu ve onun omuzu üzerinden oyunu seyretmeye başladı. Bazen kendini bırakarak hafifçe Rıfkı Bey'e dayanıyor, saçları onun çenesine sürünüyordu. (...) İçim sızlayarak yerimden kalktım ve doktoru takip ettim. Fakat Afife'nin bulunduğu yerden uzaklaşmamak için kalbim ve vücudum öyle bir enerji ile doluydu ki, Selim Bey, bahçenin ortasına doğru yürümek istediği halde muvaffak olamıyor, bir manyetik dalga içinde gibi pencerenin önüne dönüyordum” (2008: 169).

Afife'ye olan aşkını dile getirdikten sonra rahatlayan Kemal Murat, aynı zamanda böyle bir kadına kendisini sevdiğini söylemenin büyük bir cesaret işi olduğunu düşünür ve bu cesaretin kendisinde bulunmasının gururunu yaşar. Ona bu gücü kazandıran, içindeki mekândır. “Yeni muhit, yeni ev, yeni rejim en bezgin insana mutlaka bir parça bir şey bekletir” (2008: 248). Afife'nin içten içe kızdığını ve onu

görmek istemediğini bilen Kemal Murat, aslında onun da ister istemez kendisiyle meşgul olduğunu/olacağını bilir. Hatta bir zamanlar Afife'nin odasında kalan Kemal Murat, kendi hatıralarıyla dolu olan bu odanın, Afife'ye kendisini hatırlatacağından ve onu duygusal anlamda dönüştüreceğinden dolayı da mutludur:

“Afife'nin geceleri küçük odadaki karyolasına uzandığı zaman da benden kurtulamadığı muhakkaktı. Bu karyola bir zaman benim olmuştu. Pencerenin yanındaki koltukta otururken birçok defalar gözlerimin iki küçük böcek gibi yanaklarında, burnunda, dudaklarında gezindiğini hissederek ürpermişti. Aşkımın bu karyolada başladığını, içimdeki fesadı masum çocuk bakışları ile gizleyerek kendisini istediğimi biliyordu. Ne yapsa beni bu yataktan tamamıyla atmaya, yastığının bir kenarında benim de başımı görmemeye muktedir değildi” (2008: 249).

Kısacası bu romanda Kemal Murat, mekân değişimiyle beraber duygusal deneyimlerinde, insanlarla olan ilişkilerinde ve hayata dair düşüncelerinde dönüşümler yaşar. O, çocuk yaşta geldiği Milas'ta, kendi ayakları üzerinde durmanın sorumluluğunu kazanarak olgunlaşır. Sürgün edilmenin derin etkilerini yaşar ve bu durum onun duygusal, zihinsel ve sosyal olarak değişmesine yol açar. Çünkü yeni bir mekânın yaşam tarzına ve kültürel farklılıklarına uyum sağlamak zordur. Bu da ister istemez insanın düşünce yapısını ve kişisel davranışlarını değiştirir. Dolayısıyla farklı bir ortamda türlü insanlarla iletişimde ve etkileşimde bulunmak, Kemal Murat'ın dünya görüşünü genişletir. Burada, kendisi üzerine düşünüp daha derinlemesine değerlendirmeler yaparak kişisel büyümesini tamamlar. Bu bakımdan romanda, sürgün yeri olarak geçen Milas'ın, Kemal Murat üzerindeki dönüştürücü etkisi olumlu yöndedir. O, bu deneyimden olumlu şekilde istifade etmiştir.

Reşat Nuri'nin ilk olarak 1946 yılında yayımlanan *Miskinler Tekkesi* eseri de mekânsal anlamda zengin malzeme barındırır. Romanda, çocukken dilencilik oyunu icat eden, büyüyünce de bunu meslek haline getiren isimsiz kahramanın hayat macerası anlatılır. Olaylar genel olarak İstanbul, Sinop, Halep ve İzmir mekânlarında geçer. Edirnekapi'da çıkan bir yangın sonucu kahraman ve ailesi, Cinci Meydanı taraflarında bir eski zaman konağına taşınır. Kahraman, daha çocuk yaşında, bitişiklerdeki pembe bir konakta oturan Mesrure adında bir kıza âşık olur. Hayatı,

türlü mekânlarda değişimler geçirerek şekillenen kahraman, on sekiz yaşında Rüştîye'yi bitirdiği zaman Evkaf-ı Hümayun Nezareti'nde işe başlar ancak inkılaptan sonra kovulur. Evkafta Sakallı Talât isminde biriyle ahabap olur. Kahraman, tasfiyeden birkaç ay sonra Talât'ın sakalını kestiğini, Darülfünun öğrencisi olduğunu ve hukuk okuduğunu öğrenir. Mekânın dönüştürücü etkisiyle değişen Talât, Darülfünun'a onun da girmesini söyler. Ancak kahraman, Darülfünun'un o zamanlar bir yolgeçen hanı olduğunu, oranın bir politika kazanı gibi kaynadığını ifade ederek reddeder. Kendisi, hiçbir politikanın içinde yer almamasına rağmen onu, İttihat Terakki karşıtı olarak gösterirler ve üç senelik bir zaman için Sinop'a sürgün ederler. Dolayısıyla kahraman, bu sürgün hadisesiyle birlikte değişim göstermeye başlar.

İlk zamanlar bu şehirde epeyce bocalayan kahraman, sonrasında buraya alışır. Çarşıbaşı'nda bir kocakarının dükkândan bozma evinde kalır. Bir gaz sandığı ile hokka kalem tedarik ederek arzuhal ve köylü mektupları yazar. Bazen de zengin bir kitap satıcısından muşamba üzerine toptan muska siparişleri alır ve geçimini bu şekilde sürdürür. “Darülfünunlu politika mahkûmu” sıfatıyla o, mahkemede, vergi dairesinde bazı çapraşık işi olanların akıl danıştıkları kişi hüviyetini kazanır. Bir aralık nezle olduğu için başına yün takke takan kahraman, sakalı da uzun olunca ihtiyar kadınların hasta okuyup okumadığını sordukları bir hoca özelliği yansıtır. Çarşıda oturduğu için bütün alışverişlerini pencereden yapar ve bu suretle haftalarca yerinden kımıldamaz. O, buradaki hayatını mesut bir midye hayatına benzeter. Öte yandan burası, onun kimliğini de dönüştürür. Hatta sürgün sonrası İstanbul'a dönüp Sirkeci'de ucuz bir otel odasına yerleştiğinde Sinop'taki odasına özlem duyar:

“Yaptığım deliliği ancak Sirkeci'de ucuz bir otel odasına yerleştiğim gece bütün dehşetiyle anlayabiliyordum. İşte o zaman, Sinop'taki odam, yahut dükkânım bana gerçekten kaybedilmiş bir nezaret koltuğu gibi görünmüştür” (2013: 37).

İstanbul'a dönünce arkadaşı Talât, ona, mektepte bir iş ayarlar. Yazı hocalığı ve kâtiplik yapacak olan kahraman, mektepte yiyip yatacak ve burada kendine ait hususi bir odası olacaktır. Mektebin adı Nur-i İrfan'dır. Bu mektep, onun hayatını değiştirmesi bakımından önemlidir. Çünkü kendisini çağıran yazgıya yani dilencilik mesleğine, bu mekân aracılık edecektir. İç içe selamlık ve harem bahçeleri, yıkık

ahırlar, hamamlar ve havuzlar arasında bulunan Nur-i İrfan mektebini, bir baba ile oğlu işletir. Burada o, kâtiplik ve yazı hocalığı dışında canı istedikçe boş derslere girmekle ve bir de odasının penceresinden teneffüs bahçesine gözcülük etmekle görevlidir. Mektepteki kâtiplik odasını şu şekilde tasvir eder:

“Benim kâtiplik odam binanın en mükellef odalarından biriydi. Duvarlarında türlü nakışlar; yarısı insan, yarısı balık denizkızı resimleri; tavanında gökteki burçları temsil eden yağlıboya bir kubbe vardı. Birkaç yerinden çatlamış ve aralıklarından samanlı kireç parçaları sarmaya başlamış olan bir kubbenin bir gün Akrepleri ve Terazileri ile başıma göçmesi korkusu olmasa manzara pek güzeldi. Bir de gene merhum paşadan kalmış antika bir yazıhane vardı ki, eşine gerçekten ne Galatasaray’da, ne de hatta Maarif Nezareti’nde rastlamak mümkündü. Yalnız ağaç kurtları tarafından tamamıyla yenmiş iç kısımları teller, sopa parçaları ve temel çivileriyle, pek ustalıklı bir şekilde birbirine tutturulmuş olduğu için yanından geçerken çarpmamaya ve otururken kenarlarına dayanmamaya dikkat etmek lazımdı” (2013: 40).

Umumi Harp başlayınca Çanakkale’den hiç de iyi haberler gelmez. İstanbul’da da sıkıntılar artmaya başlar. Nur-i İrfan mektebine parasız beş şehit çocuğu alınır. Buna karşılık başka çocuklar da kırmızıya boyanmış teneke kutularla sokakta iane toplamaya gönderilir. Kahraman; “Mektebin kâtibi sıfatıyla redingotumun yakasına bir kurdele takarak ve saat hesabıyla kiralanan bir arabaya bindirilerek beni bazı dükkânlar ve ticarethanelerden iane toplamaya gönderiyorlardı. İlk ciddi dilencilik talimimi ben bu dolaşmalar esnasında yapmışımdır” (2013: 44) der. Daha fenası da kahraman, kendi imzasıyla etrafa makbuzlar dağıtarak sahtekârlık ve dolandırıcılık yaptığını söyler. Dolayısıyla bu mektep, kahramanın dilencilik hayatına atılmasında, kimlik değiştirmesinde bir geçiş ve köprü görevi üstlenir.

Daha sonra o, Mısır’a askere gönderilir. Uzun ve meşakkatli bir yolculuğun sonunda Halep’e varır. Burada sakallı bir binbaşı, yazısından dolayı kahramanı yanına alır ve iki seneden fazla bir zaman Halep’te yazıcı neferliği yapar. Boş vakitlerinde arzuhaller, asker mektupları yazmaya devam eder, hatta muskalar yazarak gelirini biraz daha arttırır. Bir gün sokak başında katır kazasına uğrayan kahramanın, sağ bileğiyle kolu birkaç yerinden kırılır, üstelik tek geçim kaynağı olan parmakları da iş göremez hale gelir. O da malûl gazi olarak İstanbul’a dönmeye niyetlenir. Ancak beklenmedik bir anda başlayan bozgun, onun canını bile zor kurtarmasına neden olur. Türlü zorluklarla kendisini, İzmir’deki bir hastanede bulur. Yollarda perişanlık

içinde üstünde ne varsa satan, hatta boynundaki muskaya kadar soyulan kahramanın, üzerine giyecek bir kıyafeti bile kalmamıştır. Öyle ki doktor, onu hastaneden taburcu ederken ölmüş ve kimsesiz bir ihtiyarın kıyafetlerini ona verir. Yunanlılar tarafından işgal edilen ve bir kargaşa içinde olan İzmir’de kahraman, Kâtipoğlu taraflarında eski bir tütün deposuna misafir edilir. Burada bir süre toparlandıktan sonra ayaklanır ve etrafında gezintiler yapmaya başlar. Kızılçullu yolu üstündeki Eşrefpaşa Camii önünde oturarak dilenmeye başlar. Dolayısıyla Nur-i İrfan’da başladığı dilenciliği, İzmir’de devam ettiren kahraman, topladığı parayı depodaki arkadaşlarıyla paylaşp geçirir. O günden sonra da yolunu değiştirip Tatar mahallesinden İkiçeşmelik’e, akşamüstleri de büyük insan kalabalıklarının olduğu caddelere yönelir. Gündelik kazancı artınca Kadifekale eteklerinde Tamaşalık denen bir mahallede kendisine yer bulur. İsimsiz kahraman, Tamaşalık’ı şu şekilde anlatır:

“Tamaşalık, dağın dibinde deve sırtı gibi biçimsiz yokuşlar ve inişlerden meydana gelmiş bir oyuktu. Tufandan evvel yaşamış ve Nuh Peygamber’in gemisine sığacak halde olmadıkları için nesilleri kurumuş fil-i Mamudiler malum! Dağdan baktığınız zaman sanırdınız ki, her biri beş altı fil cesametinde olan bu hayvanlardan bir sürü, günün birinde bu çukurda dolaşarak oraya, buraya terslemiş ve bu Tamaşalık mahallesi onların öbek öbek kuruyup katılaşmasından hasıl olmuştur. Fakat içine indiğiniz vakit manzara başkadır. Çoğu, en adi bir hendeseden mahrum köstebek kümbetleri arasında taştan, tenekeden, hatta tahtadan yapılmış kulübeler de vardır. Dağdan inen seller toprağı yalayarak yer yer yollar açmış ve bunlardan bazıları adeta merdiven haline gelmiştir. Tamaşalık’ın ahalisi Afrika zencileridir. Konaklardan çırac çıkarılmış, yahut kaçmış sürü sürü Gülfidan bacılar ve onların erkekleri... (...) Tamaşalık’ta geceler de gündüzleri aratmayacak kadar sıcaktır” (2013: 51).

Kahraman, Nur-i Nigâh isminde bir hastabakıcının evini tutar. Kadın öldükten sonra bu sefer evin tamamını kiralar. Bu durum onu, mahallenin en büyüklerinden biri mertebesine çıkarır. Komşu kadınlar, evini süpürüp yemeğini yapar, çamaşırlarını yıkar. Mesule kalfayı burada tanır. Kalfanın barakasının su baskısıyla dağılması üzerine kahraman, onu kendi evine alır. Yine Mesule Kalfa, sokakta bulduğu bir çocuğu yani İsmail’i de bu eve getirerek hep birlikte yaşamaya başlarlar. Dolayısıyla bu evde kahraman; Mesule Kalfa ve İsmail’le bir araya gelip küçük aile oluşturmasıyla yalnızlığını giderir. Onlar, çevre tarafından ötekileştirilip müşterek bir mekânda buluşur. Yoksulluk kokan bu yer, onların tutunmaya çalıştığı bir umut mekân özelliği de gösterir. Kahraman, yaptığı mekân değişimleriyle beraber dilenciliği artık meslek haline getirir, hayatı büsbütün değişir ve devlete yük

olmaktan kurtulur. Onun Tamaşalık'ta itibarı artar. Buranın kendine özgü havası, gelenek ve görenekleri, adetleri, insanların yaşam biçimleri kahramanı dönüştürür. Hatta kendisini “gitgide çölde bir kabile reisi gibi görmeye” (2013: 55) başlar.

Kahraman, İzmir'de birkaç yıl kalıp güzel bir şekilde geçinir. Ancak birtakım sebeplerden dolayı tekrar İstanbul'a dönmek zorunda kalır. Çünkü İzmir, İstanbul'a göre daha küçük bir şehirdir. Burada onun rakipleri günden güne çoğalır. Herkes birbirinin ne yaptığını bilir. Etrafında şüpheli insanlar dolaşmaya başlar. Öte yandan o, İsmail'in, kendisinin ne iş yaptığını öğrenmesiyle beraber burada kalmak istemez. Yani dilenci oluşu ifşa edilince ve ağızdan ağıza dolaşılınca mecburen Tamaşalık'ı terk etmek zorunda kalır. Ona göre, “İstanbul'un hali başkadır. Orada kimse kimsenin farkında değildir. Ayaklara dolaşmamak şartıyla bir duvar kenarına upuzun yatarak ölmeye kalksan kimse ‘Ne yapıyorsunuz?’ diye sormaz” (2013: 83). Bu yüzden meslek haline getirdiği dilencililiği, İstanbul'da daha rahat bir şekilde sürdürür. İzmir de büyük ve bir ticaret şehridir. O, zaten bura sayesinde zenginleşir. Ancak kişi, bir zaman sonra İzmir sokaklarında dolaştıktan sonra şehrin tanınmış çehreleri arasında karışıp gider. Bu bakımdan kahraman, tanınmamak gayesiyle daha geniş mekânlara ihtiyaç duyar. Çünkü ona göre şöhretin iyi tarafları olduğu gibi yıpratıcı tarafları da vardır. “Halk, maymun iştahlıdır; şair ve hânendesi gibi fukarasını da sık sık eskitmek meylindedir” (2013: 83). Her gün yeni bir yüzle ortaya çıkan rakiplerle baş etmek kolay olmadığından, İstanbul'a yönelir. İstanbul'un sonsuz köşe bucakları, işini daha iyi yapabilmesi yönünde ona fırsatlar sunar. Ancak dilencililiğe başlamadan önce arkadaşı Talât ile bir tütüncü dükkânı açar. Bu mekân, özellikle İsmail'in kendisini “dilenci baba” olarak tanımasının sonrası ve baskısı altında açtığı bir yerdir. O, burası sayesinde dilenmekten vazgeçer. İsmail ile olan çatışmalarının bilinçaltına yerleşmesiyle kahraman, tütüncü dükkânı sayesinde babalık duruşunu yakalayıp İsmail'in zihnindeki olumsuz düşünceleri silmek ister. Süleymaniye'de tuttuğu evin tasvirini yaparken burayı, sevgilinin kucağından daha rahat bir yer olarak anlatır:

“Bu gezintilerden Süleymaniye'deki evime ben aşağı yukarı aynı perişanlık içinde dönerdim ve gördüğüm, duyduğum şeylerin sarsıntısı uzun müddet devam ederdi. Bu zamanlarda hangi cananın kucağı benim bu evdeki köşem kadar rahat olabilirdi. Benim köşem Haliç'i, Beyoğlu tepelerini ve açık bulunduğu zaman da bir kıyısından Süleymaniye kubbesinin bir parçasıyla bir

minaresini gören o kırık pancurlu pencerenin karşısında bir büyük kerevetti. Üstünü, geçen yıllar içinde öteden, beriden elime düşmüş birkaç keçe, kilim parçası ve ne kadar aşinsa hâlâ yaşamakta devam ediyor gibi tazeliğini kaybetmeyen bir geyik postu ile donatmışım. Yanımdaki duvara oyulmuş çiçeklikte daima elimin altında bulundurmaktan hoşlandığım bir iki ufak tefeğim dururdu. Mesule bacının yağmurlu havalarda bile her sabah sulamayı âdet ettiği bir cılız asma, gitgide büyüyerek evin bahçe yüzünü ve pencerelerini sarmıştı. Açık kapaması güç olduğu ve rutubetten mantarlaşmış kanatları her zorlayışta orasından, burasından toz halinde döküldüğü için pancurları daima kapalı tutardım. Bunun bu semtte oldukça sert olan kış rüzgârını kesmekte az çok yardımı olduğu için, yazın fazla sıcak günlerinde odayı serin ve loş tutardı. Sonra, önümüzde basamak basamak Haliç'e inen damlarda birkaç leylekten başka bizi görececek kimse olmadığı halde bu kapalılık, bana bu odada izah edilmez bir mahremiyet ve emniyet duygusu vermekteydi.

Geceleri lamba yanmadığı zaman pancurların aralıklarından tavana, duvarlara çok zayıf ve yeşilimsi aydınlıklar aksederdi. Bu yol yol çizgilerle akarsulara benzer bir belli belirsiz kaynaşma ve harelenme vardı ki, bende uzun zaman, imkânsızlığa rağmen, aşağıdaki denizden gelen bir gerçek akarsu aksi şüphesini uyandırmıştı. Denizden, yahut gökyüzünden, yahut da sadece aralık pancur tahtalarının henüz tamamiyle dökülmemiş rutubetli ve kaypak boyalarından, mehtapta ve gökyüzünün bazı fazla aydınlık gecelerinde bu ışık çizgileri bende âdeta seyret sepet sazlarından yapılmış bir büyük kulübe içinde yatmak vehmini uyandırır. Dünyada kadından gayri de bir şeye âşık olmak mümkünse, bu fazla hırpalanmış zamanlarımda bu odaya ve bu kerevete karşı duyduğum şeye aşktan başka bir şey denemezdi” (2013: 143-144).

Görüldüğü üzere kahraman, yaşadığı mekânı sevgili ile mukayese eder. Evdeki köşesinin sevgilinin kucağından daha rahat olduğunu söyler. Çünkü “Bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın dertop olmaktan, kendi üstüne kapanmaktan hoşlandığı her kuytu, hayalgücü için bir yalnızlıktır, yani bir odanın tohumu, bir evin tohumudur” (Bachelard, 2017: 171). Kahraman, bu odaya karşı aşk duyduğunu ve aşkın sadece kadına beslenen bir duygu olmadığını belirtir. Yine ona, mahremiyet ve emniyet duygusu veren, kazandıran bu odadır. Aslında onun, odaya ve köşeye olan düşkünlüğünde sığınma figürü saklıdır. Buralarda o, kendisini daha korunaklı ve güvende hisseder.

Havaların soğumasıyla birlikte dilenmenin mekânları değişir. Değişen mekânla beraber dilenen kişinin sergileyeceği davranışlar, konuşacağı sözler, uyduracağı yalanlar da farklılaşır. Mekân, her anlamıyla insanı dönüştürür. Soğuk havalarda onlar için en emin yer, kapalı bir mekân olarak daireler ve Adliye'dir. Buralarda herkes, kendi işinin gücünün peşindedir. O yüzden karşılarında olup biten şeyler, onları o kadar ilgilendirmez. Kahraman da yağışlı ve soğuk kış günlerini bu

dairelerde geçirmekten hoşlanır. Çünkü bu mekânlar ona, yıllardan beri insanlarla kaybettiği iletişimi ve yakınlığı yeniden kazandırır. Onun kapalı mekân ile açık mekân arasındaki çalışma tarzı çok farklıdır. Açık ve geniş bir mekân olan sokaklarda daima sessizce dolaşan kahraman, söz konusu kapalı mekân olunca (daire ve Adliye binası) konuşmak zorunda kalır. Söz düellolarıyla ya da anlattığı hadiselerle insanları aldatır. Özellikle Ayasofya'daki Adliye binasını kendine mesken edinir. Oraya, daire memurlarının bazılarında daha düzenli gidip gelmeye başlar. Mahkeme kapılarının önünde türlü davaların görüşüldüğü hikâyeler ya da her biri ayrı hikâye olan davaların altında olan paralar ve bunu alabilmek için sonu gelmez boğuşmalardan dilenciler de nasibini alır. Sonrasında kendisinden yalancı şahitlik yapması istenince Adliye'yi bırakır.

Dolayısıyla hava şartlarıyla kapalı mekânlara yönelen kahraman, sokak adamı hüviyetinden çıkıp sandalyesiz kalem efendisi olarak hem ısınır hem de sanatını icra eder. Kazancı da oldukça iyidir. Türlü mekânlara girip çıkmasıyla hem kendisi hem de hayatı değişir. O, mezarlıkları da sever. Ancak burayı kâr düşüncesiyle değil, daireler gibi mezarlıkların da kendisi için bir kazanç yeri olmasından çok birer mektep oldukları için sever. Buraların kendisine çok şey kattığına inanır. Hayatının döner aynasında türlü serüvenlerle karşılaşarak olgunlaşır ve kendini mekânlara kabul ettirir.

Reşat Nuri'nin, "Gangue" adlı bir romanla konu bakımından benzerlik gösterdiği için 1953 yılında yayımlanan ve ilk romanı olan *Harabelerin Çiçeği*'nde, Süleyman Kemal'in hayat hikâyesi konu edilir. Çok güzel bir yüze sahip olan ve ailesi tarafından özenle yetiştirilen Süleyman Kemal'in, evlerinde çıkan yangın sonrası yüzünü kaybetmesi, ardından bu fiziksel çirkinliğinden dolayı yaşadığı sıkıntılar, bulunduğu mekânlarla birlikte daha derin anlamlar kazanır. Her mekâna giremeyen ve girdiği mekânlarda da rahat olamayan, eziyet çeken Süleyman Kemal'in yaşam alanını, kendisi değil çevresi belirler. Roman, iç içe geçmiş vakalardan oluşur. Kronolojik bir zaman dilimi yoktur. Romanın dış çerçevesini oluşturan olay örgüsünde Süleyman Kemal, Doktor Hayrullah Bey vasıtasıyla tanınır Burada mekân, Bursa'dır. İç çerçeveyi oluşturan vaka, geriye dönüş tekniği ile Süleyman

Kemal'in çocukluk, gençlik ve olgunluk yıllarında yaşadığı hayatı konu edinir. Bu bölümde mekân, İstanbul, Paris, Avrupa, İsviçre olarak görünürlük kazanır.

Doktor Hayrullah Bey, Süleyman Kemal'i Bursa'da tanır. Kemal'in, onu evine davet etmesiyle Hayrullah Bey, Çekirge yolundaki köşklere birinde yalnız başına oturan ve göz doktoru olan Süleyman Kemal'i ziyarete gelir. Onu şu şekilde anlatır:

“İhtiyar bir hizmetçi, beni, uzun bir sofadan geçirerek zengin bir salona götürdü. Evini, ne ince ve sade bir zevkle döşemişti. Hiçbir odanın bana bu kadar münis geldiğini hatırlamıyorum. (...) Bilgilerindeki genişlik, görüşlerindeki hususiyet, hislerindeki asalet, beni hayran bıraktı. Tavrıları, sade ve zarıftı. Tatlı sesindeki, metruk çocukluk şikâyeti, sözlerine tarif edilmez bir tatlılık veriyordu. Uzun saçlarının sarı ipeği altındaki geniş beyaz alnı, çocuk gözleri gibi saf, parlak, yeşil gözleri zaman zaman yüzünün feci çirkinliğini adeta unutturuyordu. (...) Sesinde olduğu gibi düşünce ve duygu tarzında da hüznün ve şikâyet meyl vardı. (...) Mesleğini, harikulade derecede iyi biliyordu. Sonra, güzel resim de yapıyordu” (2014: 21).

Hayrullah Bey, Seniha Hanım'ın evinde gördüğü fotoğrafın aynısını, Süleyman Kemal'in evinde de görür. Kemal, ona kitaplarını gösterirken içinden bir fotoğraf düşer. Hayrullah Bey bu fotoğrafı, ölen kadının evinde gördüğünü söyleyince Süleyman Kemal heyecanlanır. Bu fotoğraf aracılığıyla o, geçmişine döner ve yaşadığı hadiseleri Hayrullah Bey'e anlatır. Bu fotoğrafın on dört yaşındayken ve kazaya uğramadan birkaç ay evvel çekildiğini belirtir. Bir yangın sonucu yüzünün yarısının kaybolduğuna içerlenir. Hatta o yaşta ölmenin daha avantajlı olduğunu düşünür. Çünkü en azından ailesine güzel bir çehrenin hatırasını bırakarak dünyadan gitmiş olacağını söyler ve hüznelenir. Dolayısıyla bir fotoğraf aracılığıyla Süleyman Kemal, o hüznülmü geçmişine geri döner. Kendilerinin Nişantaşı'nda büyük bir konaklarının olduğunu, orada doğup büyüdüğünü, güzel bir çocuk olduğu için ailesi tarafından çok sevildiğini hatta iki kardeşinden bile üstün tutulduğunu (yüzünün yanmasıyla bu sevilme ters tepecektir), onların leyli mektebe verilmelerine karşılık kendisinin evde tahsil gördüğünü anlatır.

Bu konakta, sütünesinin odası mekânın insan üzerindeki dönüştürücü etkisini göstermesi açısından önemlidir. Özellikle Süleyman Kemal'in aynı yaştaki kuzeni Seniha onlara gelince, ikisi birden sütünesinin odasına kaçar, orada gazetelerden kesilmiş vapur resimlerini pencerenin camlarına yapıştırır ve onların resimlerini

yaparlarmış. Hatta bir gün Süleyman Kemal, camın üstünden değil de bizzat Seniha'nın kendisinin resmini çizmek ister. Bunun için Seniha, kitaplardan gördüğü bir genç kız resmini taklit ederek poz verir ancak Süleyman Kemal çizemez. Onun çizdiği acayip resim karşısında Seniha, hayal kırıklığına uğrar ve üzülür. Süleyman Kemal ise onun çirkin olmadığını bunun kendi beceriksizliği olduğunu söyleyerek onu teselli eder. Büyüyünce resim yapmayı öğreneceğini ve o zaman resmini çizeceğini söylese de Seniha, belki büyüyünce onu kendisinden kaçıracaklarını ifade eder ve ağlar. O sırada her ikisi de bu duruma bir çare düşünür. Büyüyünce evlenecekleri malumdur. Süleyman Kemal, başkasını alacağıma Seniha'yı alırım diyerek o günkü resim merakının bu odada, kendi kendilerine nişanlanmalarına sebep olduğunu belirtir.

Mekânın insan üzerindeki dönüştürücü etkisi, Süleyman Kemal'in evden kaçmasıyla yine başlar. Özellikle babasının, bir hafiyeci olarak Hilmi Bey'i (kendisi askeri bir doktordur ve Seniha'nın babasıdır) Fizan'a sürgün ettirdiğini duyan Süleyman Kemal, Seniha'yı görmek için evden kaçarak Beylerbeyi'nde oturan teyzesinin evine gelir. Onun, evden tek başına ve habersizce gidişi konağı telaşa düşürür. Bundan sonra Süleyman'a yasaklar getirilir. O, ikinci defa kaçma teşebbüsünde bulunduğu zaman yakalanır ve odasına kapatılır. Hatta sütninenin, onu idare edemediği anlaşılmca onu bile konaktan çıkarırlar, yerine bir İngiliz mürebbiye tutarlar. Dolayısıyla Süleyman, sütninesiyle huzur bulduğu odasında artık yalnız kalır. Onun sevgi tesellisinden mahrum kalır. "Bu koca konakta, artık mahpus bir kuş ömrü geçiriyorum" (2014: 37) diyerek konağın kendisini boğduğunu, ruhunu sıkıldığını ifade eder. Öyle ki odasında kilitli olduğu bir gün, konakta yangın çıkar. Haykırmasına rağmen ta ki bir itfaiye ekibi ulaşana kadar imdadına yetişen kimse olmaz. Ateşlerin içinden kurtulan Süleyman'ın yüzünün bir kısmı yanar. Bu yüzün içinde tek kurtulan gözleri olur. Bundan dolayı gözlerine "Harabelerin Çiçeği" der. Çünkü yanan yüzünün içinde tek güzel kalan şey gözleridir. Süleyman Kemal, bir zamanlar konağın "canlı bir ziyneti"yken yüzünün yanmasıyla birlikte kendisi üzerindeki ilgi ve alakayı kaybeder. Sevgi ve şefkate aç kalır. Hatta babası onun için "amma da berbat olmuş ha... Hani, büsbütün ölseydi, bence daha iyi idi..." der (2014: 40). Dolayısıyla konak, içindeki insanlarla beraber Süleyman'a, zebanilerle dolu olan cehennem gibi görünür. Onun bu süreçteki tek limanı, sütninesidir.

Kendisinden hiçbir zaman sevgi ve şefkati esirgemeyen sütüne, Süleyman'ın sığınağı olur.

Küçükken büyük bir özveriyle yetiştirilen ve çok sevilen Süleyman'ın eğitimi yüzünün yanmasıyla Galatasaray Sultanisi'nde –leyli, mecani- olarak devam eder. Bu mektep, Süleyman'ın kendi içine daha çok kapanmasına neden olur. Öğrencilerin meraklı gözleri, gülüşleri ve gizli konuşmaları karşısında Süleyman, “göğsüm tıkanmış, gözlerim, düşmeye cesaret edemeyen yaşlarla yanarak, yüzümü ellerimin içinde saklamaya çalışıyordum” (2014: 46) der. Yatakhane de öğrencilerin hem sözlü sataşmalarına hem de tekme ve çimdiklerine maruz kalarak geçirdiği ilk geceyi şöyle anlatır:

“O gece, ne kadar ağladım. Minimini bir çocuk olmak, kimseye fenalık etmemiş bulunmak. Sonra, hiç sebepsiz, etrafındakilerin husumetine uğramak, çok acı şeymiş. Bahusus, benim gibi, kalbi sevgi ve şefkat ile dolu bir çocuk için...” (2014: 47).

Yüzünü “korkunç çehre” olarak tanımlayan Süleyman, hem mektep hem de yatakhane de hiç mutlu günler yaşamaz. Mektepte geçirdiği beş yılını azap seneleri olarak tanımlar. Çünkü hiç bahtiyar olamadığını, bir tek arkadaş bile edinemediğini ve bu derece bir kimsesizliğin o yaştaki bir çocuğa çok ağır geldiğini ifade eder. Mektepte, yemekhanede ve yatakhane de sürekli olarak hakarete maruz kalarak yaşayan Süleyman Kemal, içinde bulunduğu durumu şöyle izah eder:

“Arkadaşlarımdan hiçbiri, benim yanımda oturmak istemiyordu. Hatta mubassırın, zorla yanıma oturttuğu uslu bir talebenin velisi, resmen müdüre şikâyetle bulunmuştu. Nihayet, sınıfın en arkasında bana bir yer verdiler. Hatta karyolamı bile, yatakhanenin en kuytu bir köşesine koymuşlardı. Fazla hassasiyetim, bu ağır muamelelere bir türlü alışamıyordum. Arkadaşlarım, benden ayrı, benden çok fazla kuvvetli idiler. Nazarlarımla, beyhude yalvarıyordum” (2014: 49).

Dolayısıyla okulun paydos zilinin çalması, Süleyman Kemal için bir kurtuluştur. Ama o, sonrasında daha iyi bir çare keşfeder. Okul bahçesinin ağaçlıklı ve kuytu bir köşesini, kendine yeni bir mekân olarak seçer. Burası, müdürün dairesine yakın olduğu için talebelerin oraya geçmesi yasaktır. Ancak Süleyman'ın gördüğü hakarete

acıyan Mubassır, onun burada gezinmesine izin verir. O, omuzlar düşmüş ve vücudu ağlamaktan harap olmuş bir halde gezinirken şunları söyler:

“İlk defa, oraya girmeme müsaade ettikleri vakit, sonbahar nihayetiydi. Birer birer yapraklarını döken ağaçlar arasından bulutlu semayı uzun uzun seyrediyordum. Sebebini bilmeden, bu ağaçlara o vakit, kendi kardeşlerim, derdim” (2014: 49). Açık bir mekân olarak bahçenin dönüştürücü etkisiyle Süleyman, bulundukları yerde münzevi ve metruk durdukları için ağaçları, kendi kardeşleri gibi görür. Bir yakınlık hissiyle onlara sarılan Süleyman, içindeki huzursuzluğu böyle giderir. Yani o, kendisini boğan kapalı mekânın kuşatıcı etkisini, yine bir açık mekân olan bahçe ile atmaya çalışır.

Beş yıllık mektep hayatının ardından Süleyman, tahsil için Paris’e gider. Burası hakkında çok zengin hayalleri vardır. Hatta kendi umutsuzluğunu, karamsarlığını bu mekânla unutacağını sanır. Ancak Paris’e yağmurlu ve sisli bir günde inişi, sokakların çamur, havanın ise karanlık oluşu ve çevresindeki gürültülü kalabalık, şehri olumsuz hissetmesine neden olur ve bu da onu ümitsizliğe sürükler. Ancak Paris’in kendi memleketine göre avantajlı bir tarafı vardır. Mesela buradaki insanlar, kendisine düşman gözü ile bakmaz. Bu bile ona kâfi gelir. İstanbul’da olduğu gibi Paris’te de en büyük teselliye çalışmakta bulur.

Süleyman, Paris’teki eğitimini tamamladıktan ve babasının vefat haberini aldıktan sonra İstanbul’a geri döner. Babasından kendisine büyük bir servet kalır. Bu bakımdan geçim derdinden yana bir korkusu kalmaz. Seyahat etmek ister. Yıllarca memleket memleket dolaşır. O, maziye hatırlatmayan, dertlerini tazeletmeyen mekânlarda dolaşmaktan zevk alır. Süleyman’ın gördüğü yeni mekânlar, ona daha ferah ve insanlar da daha iyi gelirken bu durum, onun ruhsal ve psikolojik durumunu ve hayata bakış açısını değiştirir. Genel olarak Süleyman Kemal, yüzündeki yanığın yüreğinde açtığı yara ile yalnızlaşan, kendi kabuğuna çekilen, insanların olmadığı mekânlarda huzur aramaya çalışan ve bundan dolayı kaçış sendromu olan biridir. İçinde bulunduğu mekânların, onun nazarındaki yeri hapishanedir. Bu durumun ondaki olumlu tarafı ise kendini gerçekleştirme noktasında çalışması ve okumasıdır. Gerek aile gerekse çevre tarafından mutlak bir kimsesizliğe bırakılan Süleyman

Kemal, onlardan kaçarak ruhsal anlamda olgunlaşır ve hayatın cilvesini tek başına göğüslemeye çalışır. Onun kendisi için seçtiği mekân, Mudanya’dır. Küçüklüğünde Mudanya’yı bir kere görmüş olan Süleyman, baharın ilk aylarını özellikle orada geçirmek ister ve “dünyanın hiçbir yerinde bulamadığım saadete, muvakkaten orada kavuştum” (2014: 71) der. Mudanya’yı ve burada yakaladığı huzuru bize şöyle anlatır:

“Mudanya’ya, biraz ufak bir yerde, küçük bir köşk tutmuştum. Orada, gözün alabildiğine kadar uzanıp giden zeytin ormanları, çiçek ve yeşillik dolu tarlalar, güzel bir deniz vardı. Çok kere deniz kıyısına gider, sulara taş atmakla eğlenirdim. Vaktiyle, deniz rüzgârları, aynı sahillerde; kısa pantolonlu bir çocuğun, sarı, uzun saçlarını güzel yüzüne dökmekle eğlenmişlerdi. Bu boş yıllarda dolaşan o çocuğun hayali beni uzun müddet mesut etti. Sahile yakın yerlerde, yapraklar, otlar içinde kaybolmuş gizli ve gölgeli köşeler vardı. Ben, onların yeşil loşluğu içinde otururken, başımda kuşlar cıvıldaşır, etrafımda keçi yavruları dolaşırdı. Zaman zaman, onların arasından öküzler başlarını uzatırlar, durgun ve masum gözleriyle, bana kinsiz ve garazsız bakarlardı.

Küçük ve naçiz şeylere olan muhabbetim, orada daha ziyade büyüdü. Ben, bu hayvanları anlıyor, kardeş gibi seviyordum. Bütün arzum, bu kinsiz, gurursuz, sade ve sakın mahlûkların içinde yaşamaktan ibaretti. Onlar gibi başıboş ve sakın yaşamak, güneşten, rüzgârdan istifade etmekten başka bir şey düşünmüyordum. Ağaçları da, benim sessiz, hür, fakat münzevi kardeşlerimi de çok seviyordum. Gölgelemin altında, rüzgâra karşı fısıldadıkları seslerin manasını ararken, beyaz çiçeklerinden birkaçını önüme döküyorlar, benimle masum masum şakalaşıyorlardı” (2014: 71).

O, içinde bulunduğu bu mekânın, herkesten uzak oluşuyla tadını çıkarmaya bakar. Kanter’in ifade ettiği gibi,

“Mudanya’da ‘küçük bir köşk’e yerleşen Süleyman Kemal, ‘göz alabildiğine uzanan zeytin ormanları, çiçek ve yeşillik dolu tarlaları’ ile denize yakın bir inziva yaşamı içerisinde kendi yapay mutluluk yuvasını kurar. Bu yuva onun toplum dışındaki yalıtılmış halini ruhsal anlamda huzura kavuşturan bir mekân olur” (2008: 43).

Kısacası Süleyman Kemal, yüzünün yanmasıyla birlikte hem ailesi hem de içinde bulundu çevre tarafından hor görülür ve dışlanır. Bachelard, “Ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar” der (2017: 37). Süleyman, eve rağmen dağılmış durumdadır. Ev, onu yaşamdaki talihsizliklere karşı ne koruyabilmiş ne de ayakta tutabilmiştir. Duygusal anlamda pek çok kişi için güvenli ve rahat bir sığınak

olarak algılanan ev, içindeki insanların varlığıyla beraber Süleyman'ı olumsuz anlamda dönüştürmüştür. Onun düşüncelerini, anılarını ve düşlerini yıkan bir mekân olarak ön plana çıkmıştır. Ailesinden göremediği sevgi ve şefkat onda güven eksikliği oluşturmuş, bu da her mekâna girememesine neden olmuştur. Bir şekilde içinde bulunmak zorunda olduğu mekânlar da Süleyman Kemal'in ruhsal durumuna ve psikolojik algısına göre labirent izlekli. Bu kaotik ortamın atmosferinden sıkılan kahraman, kendisini tanımayan ve fiziksel çirkinliğinin ilgi uyandırmadığı mekânlara yönelir. Bu anlamda Paris, ona duygusal ve düşünsel anlamda kendini gerçekleştirme fırsatı verir. Her anlamda bu şehrin imkânlarından faydalananarak, dağılmış olan varlığını bütünleştirmeye çalışır. Mekân, bu birleştirici güçlerden biridir.

Halide Edib Adıvar'ın 1958 yılında yayımlanan *Âkile Hanım Sokağı* eseri, isminden anlaşılacağı üzere mekânın ön planda tutulduğu, Cumhuriyet döneminin mekânsal yapılanmasını yani 1950'li yıllardaki sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel değişimlerin mekâna olan yansımalarını ve bu yansımayla beraber geleneksel ve modern insan ayrımının mekân içindeki tezahürlerini yansıtan bir romandır. Bu esere adını veren Âkile Hanım Sokağı, romanda doğu-batı sentezinin harmanlandığı bir yer olarak dikkat çeker. Halide Edib, tıpkı Sinekli Bakkal romanında olduğu gibi bu romanına da Âkile Hanım Sokağı'nın geniş tasviriyle başlar:

“Lâleli civarında, oldukça kısa fakat genişçe, orta yeri gayet dikkatle yapılmış, beton bir sokak. Bu, ana caddeye muvazi olan sokakların galiba üçüncüsüdür. Bir tarafta Aksaray'a giden dik ve arızalı bir iniş vardır. Öbür tarafı Beyazıd'a çıkar. Birkaçı sokaktan geçen, yer yer ana caddeden inen sarp yokuşlar görürsünüz.

Yamrı yumru arka sokaklar arasında bu sokağın beton olması, dümdüz ve muntazam görünüşü herkesin dikkatini oraya çeker ve merak uyandırır. O civarlılar bunu şöyle bir düzme veyahut doğru bir rivayetle izah ederler: Güya, orada oturanlardan biri mevki sahibi olan bir şahsın yakın dostu imiş. Herhalde bu düzlük o civar çocuklarını buraya çeker.

Burası bütün manasıyla demokrat bir memleket çocuklarının oyun meydanı manzarasını gösterir. Konaklardan, apartmanlardan olduğu kadar izbelerden, gecekondularından da çocuklar orada birleşirler. Orta yerde ve yaya kaldırımında, her kılık ve kıyafette çocukların top, koşmaca, güreş taklidi sporlarını, hulâsa her nevi oyunların numunelerini görürsünüz. Ayakları çıplak, pantolon ve gömlekleri parça parça, yüz göz toz içinde, sümüklü çocuklar, gömlekleri ütülü, pabuçları pırıl pırıl, saçları dikkatle fırçalanmış, hatta briyantınle şekillendirilmiş çocuklar mutlak bir müsavat içinde orada oynar, dolaşırlar.

Kavga, gürültü, sövme-sayma, el veya dil dalaşı yok gibidir. Evet, oraya “Birleşmiş çocuklar” toplantısı diyebilirsiniz ve herhalde Birleşmiş Milletler toplantılarındaki mücadeleden fazla bir mücadele görmezsiniz.

Buradaki evler bugünkü Türkiye’nin, mimarî bakımından eski ve yeni birbirine benzemeyen üslûplarının bir hulâsası gibidir. Çökmeye mahkûm cumbalı, kafesli, yanları teneke kaplı evcikler, biraz daha içinde yaşanabilecek başka ahşap binalar ve bu eski biçim evlerin aralarında mesela, yüzleri iki metreyi geçmeyen, altı yedi katlı kâgir veya beton Hilton karikatürleri de göze çarpar. Herhalde, üç, dört yüz yıllık bina usullerinin –şaka olsun diye- numuneleri karmakarışık bir sergi halindedir.

Hiçbiri fazla büyük değildir, fakat Aksaray’a inen tarafın iki köşesinde karşı karşıya, biri ahşap, öteki kâgir iki konak vardır. Bunlar adeta kibar mahallelerden buraya uçmuş gelmiş gibidir. Bunlardan biri, kâgiri, tuğla renginde kırmızı; öteki, boyları dökülmüş, beyaz bir ahşap konaktır.

Kırmızı konak ve onun sırasındaki evler, arka taraftan sadece bahçelere, küçük camilere, evlere, ön taraftan sokağa bakar. Beyaz konak ve sırasındaki evlerin arka manzaraları çok gariptir: bir takım daracık, inişli yokuşlu garip izbeler, kulübeler, eski zamandan kalmış yarı yıkık hamam kubbeleri, bunların arasında dolaşan insanlar ve onların arkasında bütün ihtişamıyla mavi deniz! Bu iki konağın arasından İstanbul’un ev toplulukları, yüksek minareler görünür. Bunların arkasından da her akşam güneş batır, göğü ve bulutları hayale sığmayan gizli renklere bular.

Sokaktan gelip geçenler de kılıp kıyafet bakımından, çocuklar kadar birbirine benzemeyen insanlardır. Saçlı sakallı, kellifelli efendiler arasından geçen kadınlar da hiç birbirine benzemez. (...) Bu sokak halkını en çok alâkadar eden, köşedeki karşı karşıya olan konağa gelen misafirlerdir. Bazan hususî arabalarla, bazan taksilerle gelirler. Bunların ekserisi ceketli, boyunbağı, umumiyetle şapkalıdır. Kadınları, yüksek terziler elinden çıkmış şık elbiseli, azametli, sokağa yukarıdan bakan bayanlardır.

Herkes buraya “Âkile Hanım Sokağı” der. Fakat bu isim sokağın başındaki levhada yoktur. Resmi adı “Ahmet Kemal Sokağı”dır. Fakat eski adı olan “Âkile Hanım Sokağı” kim bilir kaç yüz yıldır civar halkın hafızasında yer etmiş olacak ki bir türlü yeni adını benimseyemezler” (2021: 17-18-19-20).

Halide Edib, bu sokağı tasvir ederken eski ile yeniye yani geleneksel olanla modern olanı konak ve apartman düzleminde gösterir. Bu sokak, her ne kadar yeniliklere açık olsa da daha çok eskinin hüviyetiyle harmanlanmış bir yerdir. Bundan dolayı “Âkile Hanım Sokağı, yeni etkileri de bünyesinde taşıyan ancak daha ziyade eskinin yeni içindeki bir tezahürü olarak değerlendirilmelidir” (Bekiroğlu, 1987: 519). Halide Edib, bu sokağın ne kadar canlı bir yer olduğunu gösterirken aynı zamanda insan manzaralarından kesitler sunar. Her anlamda bir homojenlik barındıran bu sokak, beraberinde türlü değişimlere sahne olur. Bundan dolayı “Âkile Hanım Sokağı,

bilhassa da vak'anın ilk kısmında sakinlerinin iç ve dış âlemlerini dikkatlere sunması cehdiyle bir mekân romanı sayılabilir" (Bekiroğlu, 1987: 518).

Bu sokak, Tarık Tamar'ın Roma'da düzenlenecek toplantıya katılmak için karısı Nermin'i, Ankara'dan İstanbul'a teyzesinin yanına getirmesiyle ön plana çıkar. Teyzesi ve eniştesi, Âkile Hanım Sokağı'ndaki beyaz konakta oturur. Burada yazar, geriye dönüş tekniğini kullanarak Nermin'in hayatından kısaca bahseder. Buna göre, anne ve babası küçükken öldüğü için Nermin'i, teyzesi ve eniştesi büyütür. Onu yetiştirmek için her türlü fedakârlığı yapan bu çift, büyük bir itinayla büyüttükleri Nermin'i öz çocukları gibi sever. Eniştesi Washington'a sefir olunca Nermin'i de kendileriyle beraber götürürler. O, burada çok iyi eğitim alır ve İngilizcesi iyi bir seviyeye ulaşır. Nermin, kocasının Roma'ya kendisiyle değil de Sevim Hoşsoy ile beraber gideceğini duyunca kıskanır. Tarık da ona, Roma öncesi İstanbul'u gezdirerek gönül yapmaya çalışır. Bir gün öğleden sonra ikisi, İstanbul'u gezmeye çıkar. Müzeleri, antikacıları ziyaret ettikten sonra bir vapura binip Boğaz'a giderler. Kanlıca'da çay içerler. İstanbul'un eşsiz güzelliği Nermin'i çok etkiler:

"İstanbul'un sıfat bulunamayacak kadar hususi olan güzelliğinin içime o günkü kadar sızdığını bilmiyorum. İstanbul'a bir değil, binlerce sıfat verilebilir... Ben bunlardan birini düşünemeyecek kadar kendimden geçmişim. Boğaz'dan İstanbul'a bakarken adeta biraz sarhoş gibi idim" (2021: 49).

Roma'ya gitmeyerek teyzesinin yanında kalan Nermin, evin karşısında bulunan kırmızı konaktaki Âkile Hanım ile tanışır. Onun hayatını öğrendikten sonra bu konakta oturan Doktor Sadri Köksal, eşi ve Gülbeyaz hakkında bilgiler edinir. Eniştesi Samim Akyürek'in, bu evdeki Gülbeyaz ile yakından ilgilenmesi teyzesini çıldırır. Ardından Tarık'ın, Roma'dan mektup göndererek Nermin'e Rock and Roll yani "Sallan ve Yuvarlan" dansından bahsetmesi, Nermin'i de kıskançlığa iter ve eşinin Sevim Hoşsoy ile yakınlaşmalarını hayal eder. Bu durum onu, daha bir karamsar yapar. Fakat kendisi de Amerika'dan tanıdığı Dick Jones ile birlikte Emirgân kahvesine giderek "Sallan-Yuvarlan" dansı yapar. Ertesi gün de yaptığı bu eylemden utanç duyar. Bu dansın, Türk kültürüyle bağdaşmadığını düşünen yazar, bu durumu her fırsatta roman kahramanlarına söyler. Hatta Türk kültürüne hayranlık

duyan Amerikalı Dick Jones bile, Nermin ile yaptığı bu danstan sonra batılı değer ve eğlencelerin Türk toplum yapısına uymadığını şöyle anlatır:

“Geçende bir gün, Bayan Nermin’le Emirgân’da “Sallan-Yuvarlan” oynadık. Bunu hiç unutmuyacağım. Fakat iyi oynadığı için değil. Bir aralık başaşağı kaldırdım. Tabii bacaklarının bir kısmı göründü. Beni tokatlayacak zannettim. Ruhunun mahremiyet tarafı isyan etti. Hâlbuki bizim kızlar bunu pek tabii görürler. (...) Fakat her şeye, hatta Rock and Roll’daki ustalığına rağmen tamamen Türk kalmıştır. İşte asıl bizleri cezbeden taraf bu...” (2021: 212-213).

Beyaz konak, geleneksel değerleri barındırmakla beraber var olan toplumsal değişimlerle batı özentisine doğru kaymaya başlar. Bu konakta teyzesinin yanında kalan Nermin, onun kıskançlık duygularından etkilenir. Kendisi de eşini kıskanır, hatta Tarık’ın onu aldattığını bile düşünür. Bu septik durum, ister istemez onu da aynı şeyleri yapmaya doğru teşvik eder. Emirgân’daki sallan-yuvarlan dansı buna bir örnektir. Genel olarak Emirgân’daki bu kahve, geleneksel yaşantılar göz önüne alındığında algısal anlamda dar-kapalı bir mekân özelliği gösterir. Amerikan Koleji’nde okuyup batılı yaşam biçimine hâkim, modern ama millî değerlerinin de farkında olan Halide Edib, eserlerinde batılı yaşam biçimine kapılıp kendi değerlerinden uzaklaşan insanları eleştirir. Bu romanda, Emirgân kahvesinde oturan siyah takkeli, sakallı bir ihtiyara, dans edip kendini kaybeden ve çalan caz müzikle mekânın cazibesine kapılıp değerlerinden uzaklaşan insanların eleştirisini yaptırır:

“Bu lâtif Boğaziçi’nde bir sürü küffar çırağı zıpır bozuntusunun çaldığı havalar hiç, ama hiç uymuyor. Ne çare ki şimdikiler hep oyun havaları isterler. O halde köçek, çiftetelli çalsınlar! Hayır, onlar da olmaz. Buraya göbek atma, boyun kırma, omuz titretme yaraşmaz. Köçek havaları Rumeli hovardalarını, çiftetelliler kavm-i Arab’ın ebedî olan şehvî insiyaklarını ifade eder. (...) Aman ya Rabbî, ne kadar köklerimiz kopmuş, maziden ayrılmışız. İbret! İbret... Hele şu orta yerde zıplayan, hoplayan kopuklara bir bakın! Tuh, Allah cezalarını versin!” (2021: 123-124).

Beyaz konağın, modernleşmeyle beraber yaşadığı değişim romanda şöyle ifade edilir:

“Pazar günleri, Samim Beylerin modaya uygun bir kabul günü telâkki edilemez. O gün, o ev, fikir, sanat, hatta alelâde siyasî ve gayrı siyasî dedikoduların birbirine karıştığı bir pazar yeridir. Her gelen orada kendi kanaatini, derdini ve düşüncesini mizacına göre teşhir edebilir. Beyaz konak, öğleden sonra

başlayarak geceyarısına kadar her nevi misafire açıktır. Bazan sayıları parmak üstünde hesaplanabilir” (2021: 116).

Geleneksel değerlerin ve eski yaşamın hâkim olduğu konaklar, Osmanlı’nın önemli sembollerinden biridir. “Büyük ve hali vakti yerinde bir ailenin, çocuklarını, damat ve gelinlerini, torunlarını, hizmetkârlarını barındıran oldukça büyük bir konut” (Kuban, 1994: 51) şeklinde tanımlanan konaklar, “sadece bir ev tipi değil, incelmış bir yaşama zevkini yansıtan gelenekleriyle Türk kültürüne derin etkileri olmuş son derece özel yapılardır” (İnci Elçi, 2003: 28). Konak, Osmanlı’nın saltanat zamanlarını yansıtan bir yapıdır. Apartmanlar ise batılılaşma hareketinin bir sonucu olarak saltanatın yıkılış sürecini temsil eder. Dolayısıyla konak da apartman da belli bir zihniyeti, kültürü ve dünya görüşünü temsil eden mekân örnekleridir. Medeniyet değiştirme hadisesinin mekânlara yansıyan boyutu ve bununla beraber değişen hayat şekilleri, romanlarda sıkça işlenir (İnci Elçi, 2003: 19-22). Batılılaşma kültürü ile beraber konaklar ve içindeki geleneksel yaşam, değişir ve dönüşür. Yukarıda, beyaz konakla ilgili verilen bir kesit, bunun bir göstergesidir. Bu konak, ahlaki yozlaşmaya sahne olmuş ve içinde gizli sırlar barındıran bir yerdir. Özellikle Samim Akyürek’in, evin hizmetçisi Güzide ile yaşadığı gizli aşkın meyvesi, bu konakta gerçekleşir. Esasta Gülbeyaz, Samim ile Güzide’nin çocuğudur.

Mekânsal açıdan Emirgân’daki kahvenin yanı sıra Taksim Gazinosu da ahlaki ve toplumsal değerlerin görmezden gelindiği eğlence mekânıdır. Emirgân kahvesindeki “Rock and Roll” “Sallan-Yuvarlan” dansı, Taksim Gazinosu’nda “Strip Tease” yani “soyun takıl yahut taciz et” dansı şeklinde daha ileri bir boyutta devam eder. “Birçok kişinin eşi ile birlikte geldiği bu mekân, insanî değerlerin eğlence kültürüne kurban edildiği ötekileşmiş bir mekân özelliği gösterir. Öteki kültürünün değerleri ile dolu olan Taksim Gazinosu, soysuzlaşan yaşam ve soyunan kadının/kişilerin darlaşıp körelmiş bilinçlerin yeridir” (Şahin, 2010: 534). Burada Rus kızlar, erkekler arasında dolaşıp soyunarak bedenlerini onlara teslim eder. Özellikle Dört Motorlu lakaplı Pemela isimli Rus kadının, İsmail’in kucağına oturmasıyla başlayan gelişimler bunu kanıtlar niteliktedir:

“Dört Motorlu, tam üç ihtiyarın dizlerine oturup kalktıktan sonra gözlerini birdenbire İsmail Bey’e çevirdi. Kalçalarını sallayarak ona doğru yürüdü. (...) İsmail Bey’in ağzının suyunun akması durmuş, küçük, çökük gözleri evlerinden

uğramış, yanakları mosmor, iki eli titreyerek yanındaki gençlerden imdat ister gibi onlara doğru uzanmıştı” (2021: 190).

İsmail Bey’in eşi Feyziye Hanım, bu gazine yaşıyanları öğrenince kocasından boşanmak ister. Romanda Konyalı bir müteahhit olduğunu öğrendiğimiz İsmail, İstanbul’a gelince hiçbir tahsili olmadığı halde buranın aydın sınıfı arasında yaşamaya kısa sürede ayak uydurur. Ticaret hayatına sokak satıcılığı ile atılan İsmail, sonradan milyoner hacıağa sıfatı ile meydanlarda görünmeye başlar. Modernleşmenin giyim, kuşam ve konuşmada olduğunu düşünen İsmail Bey gibi sonradan görme cahil hacıağaların, kendi millî değerlerine karşı olan ruhsuzlukları, mekânlarla ve yapılan mekân değişimleriyle beraber ortaya çıkar. Nitekim Sadi Arslan ve Fehmi ile beraber dans gösterisini görmek için geldikleri bu gazine, ahlaki duruşuzluklarını belli ederler. Burada onlar, ahlaki değerlerinden uzaklaşarak batılı eğlence yaşamının esiri olurlar. Taksim Gazinosu’ndaki soyunma dansının bir benzeri de Âkile Hanım Sokağı’nın dışında kalan yeşil evde görülür. Bolu’nun bir köyünden İstanbul’a teyzesinin yanına çalışmaya gelen ve evlere hizmetçiliğe giden Ayşe’nin, mekânla birlikte nasıl bir dönüşüm geçirdiği romanda çok nettir. Ayşe, İstanbul’daki batılı yaşamı, modernliği görünce köyüne dönmek istemez. Bunlara karşı kendisinde bir özentilik başlar. Özellikle temizliğine gittiği Rum asıllı Madam Karamanidis’i taklit ederek çıplak uyur. Modern erkeklerin kendisine ilgi duymasını bekler. Bunun için de çıplak bedenini kullanır. Her gece pencerenin önüne geçerek soyunduğu için ona Cıvı Kız derler. Oradan geçen kamyon ve taksii şoförleri, kendisini izler. Tüm bunlar, batılılaşma ile beraber değişen toplum yapısını, çöken ahlaki değerleri gösterir.

Kısacası romanda, 50’li yıllardaki değişim ve dönüşümün konaklara, sokaklara ve eğlence yerlerine nasıl sirayet ettiği ve insanların da bundan nasıl etkilendiği gösterilmeye çalışılmıştır. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Türk toplum yapısında birtakım değişimler meydana gelir. Bu savaşa girmemiş olsa da onun bütün sancılarını çekmiş olan Türkiye’de, bu süreçten sonra başlayan batı özentisinin, batılı yaşam tarzının, modernleşmek isteyen Türk toplumunun sosyal, siyasi ve kültürel yaşamında birtakım yaralar açtığı muhakkaktır. Kanter, Halide Edib’in, bu yaraları, roman kurgusu içinde net bir şekilde gösterdiğini şöyle izah eder:

“Eserlerinde bireysel, sosyal ve tarihi pek çok konuyu tematik bir çeşitlilikle/canlılıkla işleyen Halide Edib, kültür ve medeniyet arasındaki tekâmül ve inkişafa dayalı ilişkinin şehre etkisini ve şehrin bireylerin kimlik edinme sürecine katkısını geniş bir perspektiften ve çok bilindik bir ifadeyle *sentez* olgusundan hareketle karakterize eder” (2020: 1034).

Âkile Hanım Sokağı’nda, modernleşme sürecindeki toplumsal ve ahlaki yozlaşmanın mekânlara yansıyan görüntüsü, roman kişileri üzerinden okunmaktadır. Modernleşme ve yanlış batılılaşma ile beraber insanların, kültürel ve millî değerleri kaybolur. Bu durumu Halide Edib, “Şark milletlerini Garplılaştıracağız diye garipleştirdiler, kökleri koptu, gitti. Esasen bir makine devri medeniyetinin de kökleri çürümüştür. Demokrasi, demokrasi nakaratı... Her siyasî havaya nakarat” (2021: 54) şeklinde eleştirir. Bunu da İstanbul’un eğlence mekânlarında meşhur olan batılı dansların, kendi millî değerlerine yabancı ancak sözde modern olan ruhsuz insanları nasıl değiştirdiğiyle gösterir.

Halide Edib’in, 1954 yılında yayımlanan *Döner Ayna* isimli romanında da çocuk yaştaki Hanife’nin mekân değişikliğiyle beraber yaşadığı dönüşümler net bir şekilde görülür. Evlilik dışı bir ilişki sonucu dünyaya gelen ve bundan dolayı hem annesi tarafından nefret edilen hem de toplumun “piç” nitelendirmesine maruz kalan Hanife, bulunduğu mekânlarda çocuk yaşıyla insanları mesut edebilmek için çalışır ve onlara hizmet eder. Dereköyü’nde annesiyle beraber kalan Hanife, İzmir’de Ziba isimli bir kadına evlatlık verilir. Ardından babası Hacı Murat’ın, kendisini istemesiyle beraber Samanambarı Köyü’ne gelir. Köyde Hacı Murat’ın evi şu şekilde anlatılır:

“Samanambarı köyünün en büyük ve gösterişli evine inmişlerdi. Ortasında üstü açık kocaman bir avlunun (bulunduğu) ev dört tarafını kaplıyor ve bu avluya nazır ince koridora oda kapıları açılıyor ve avluya tahta bir merdivenle iniliyordu. Hanife bu odaların birinden kulağına gelen sesin Hacı Murat’ın olduğunu tahmin etmişti” (2020b: 25).

Hanife için ayrılan odanın iç tasviri yapılırken bile Hacı Murat’ın, köy içinde zengin biri olduğu anlaşılır. Hanife, bu odada çok mutludur:

“Hanife’nin olduğu odadaki tek eşya, ocağın karşısındaki sedir, bir de yine ocağın yanındaki duvara yığılan yatak yorgan... Hanife’nin gözleri yerdeki bir halıda... Herhalde “Şarki Anadolu Halı Kumpanyası”nın Anadolu’ya nüfuz edip de halka muntazam şekillere, mekanik tenazura, kimyevi boyalara dayanan

zevkini aşılamadan evvel dokunmuştu. Satı Nine'nin yıllarca göz nuru döktüğü, emek sarf ettiği bu halı ne sıcak, ne sadece makineye bağlı olmayan hudutsuz ve şahsi muhayyilenin eseri, üzerinde tabiatın fantezilerine dayanan ne garip, ne rengârenk çiçekler serpili! Hanife önündeki tepsiyi iterek ocağın karşısına bağdaş kurmuştu. Birdenbire ruhuna aşına bir ruhla karşılaşmış gibi, içindeki yalnızlık erimiş, yerini bir huzur almıştı. Ocakta dimdik duran kocaman kütüğün altından üstüne doğru birbirini kovalayarak yükselen kızıl alevler iliklerine kadar hoş bir sıcaklık salmıştı” (2020b: 29).

Babasının evine on bir yaşında gelen Hanife, dönüşmeye başlar. Burada onun, ruhunda duyduğu huzur ve sükûn bütün varlığını derin bir şekilde sarar. Üvey kardeşleri Macit ve Hasan, onun karanlıktaki ışığı ve boşluktaki dayanağı olur. Hanife'nin döner aynasında akisler yaratan bu mutluluk, Mürsel tarafından kaçırılınca tekrardan söner. Mürsel'in tecavüzüne uğrayıp İstanbul'a kaçırılan Hanife'nin hayatı, Mürsel'in hükmü altında şekillenir. Dolayısıyla evlatlık olarak Ziba Kadın'a verilip İzmir'e gelen Hanife, Dereköyü'ndeki baskıcı ve aşağılık zihniyetin mağduru olmaktan kurtularak rahatlar. Hem İzmir hem de Samanambarı Köyü'nde Hanife, annesinin yazgısından kurtulma şansını yakalayıp mutlu olsa da tecavüz ve kaçırılma hadiseleriyle karanlık bir hayatın dibine gömülmeye başlar. Yani onun kaderinin döner aynası, çocukluk yıllarında “hizmetçi” olarak belirlenmiş ve bu rolü değişen mekânlarda hayatının sonuna kadar sürdürmüştür.

İstanbul'a geldikleri ilk günlerde Hanife, Mürsel'in karanlık işlerini yürüttüğü kötü ve pis yerlerde bulunur. Onun kirli işlerine alet olur. Suçluluk psikolojisiyle her şeye ve herkese boyun eğer, Mürsel ve Halim'in zoruyla rakı içer. Altın Palas Apartmanı'nda başladığı hizmetçiliğe, Hıfzı Demirbaş'ın konağında devam eder. Bu mekânlarda çok şey öğrenen, hem hayata hem de İstanbul mekânına bakışı çok değişen Hanife için dönüşüm noktası, Demirbaşların evi olur. Değişen mekânlarla beraber Hanife de dönüşür. Bu mekânlarla kimliksel dönüşüm yaşarken gerçek anlamda kadın kimliğini de oturtur. Dolayısıyla bu romanda, “Batılı değerlerin mahiyetleri iyice öğretilmeden kelime olarak yaygınlaşmasının mahzurları üzerinde durulmuştur. Köyden şehre akın temiz köylünün değerlerini bozarken, ahlâksızlar da, kötülüklerini geliştirme imkânına kavuşurlar” (Enginün, 2007: 315).

Halide Edib'in bir başka romanı *Sonsuz Panayır*'da, mekân üzerinden zengin ve fakir insanların hayat koşulları mukayese ettirilerek onlar arasındaki farklılıklar

gösterilmeye çalışılır. 1946 yılında yayımlanan bu romanda, sermayeleri arttıkça yaşamları ve ahlaki değerleri yozlaşan bir muhitin panoraması çizilir. Olay örgüsünün yaşandığı genel mekân, İstanbul'dur. Bu şehir, iki farklı mekânsal boyutuyla dikkat çeker. Biri, Eski İstanbul diye isimlendirilip “Fatih, Aksaray, Cerrahpaşa” gibi semtleri içine alan ve geleneksel yapının korunduğu, kendi millî değerlerinden kopmamış insanların yaşadığı yerdir. İkincisi de Köprü'nün öbür tarafı diye tabir edilen ve “Beyoğlu, Şişli, Taksim” gibi batılı yaşam biçiminin hâkim olduğu semtleri içine alan ve özünü kaybetmiş, yozlaşmış insanların bulunduğu mekândır. Olay örgüsü, çeşitli mekânlarda cereyan eder. Bunlar; Ayşe Balkar'ın evi, Bolluk ailesinin evi, Şaşırtmac ailesinin oturduğu Refah Palas Apartmanı, Uzman Safitürk'ün evi, Şaş-Bak Pavyonu, Taksim Gazinosu ve Ayşe'nin Uzmanpalas'ta oturduğu bodrum kattır.

Ayşe Balkar ve ailesi, Cerrahpaşa'da bulunan bir evde, fakirlik ve sıkıntı içinde bir hayat yaşar. Bu durum Ayşe'yi sıkır. O, refah ve kaliteli yaşamın Köprü'nün öbür tarafında olduğuna inanır. Enginün, bu durumu şöyle yorumlar:

“Fakir tabakadan kimi şüpheli yollarla ‘sıçraya sıçraya’, kimisi de kendi kabiliyetleri ve çevrenin yardımıyla emin adımlarla yüksek tabakaya geçerler. Romanda bu ikinci grup için Ayşe bir örnektir. Evden apartmana, İstanbul tarafından Köprü'nün öte yanına geçmek, bir çeşit ideal gibi görünür” (2007: 287).

Anne ve babasından maddi beklentileri olan Ayşe, bu noktada girişimlere başlar. Babasına sigarayı bıraktırır. Annesinden gündeliğe gitmesini, dikiş dikmesini ister ve bunların iyi bir para getireceğini söyler. Kendisi de okulu bırakıp para kazanma yollarına yönelir. Onun tek isteği, fukara memur sınıfından kurtulmak, para kazanıp şöhret sahibi olmaktır. Çünkü içinde yaşadığı bu fakir ve ezik muhit, Ayşe'yi gün geçtikçe sıkmaktadır. Anne ve babası da o mutlu olsun diye ellerinden geleni yapar. Hatta babası, karısının el altından hizmete girmesine bile göz yumar.

İçinde iki ayrı zihniyeti (eski-yeni) barındıran İstanbul'da, ipek çorap ve altı mantar iskarpin giyen ve dudak boyayanlar yeni zihniyeti temsil eder. Ancak bunları yapmayan, yeldirmeli ve başörtülü, boyasız ve ipek çorapsız kadınlar da eski zamanın örneğidir. Yeni zihniyet, İstanbul taraflarındadır. Buradaki tramvaylarda

erkeklerin kılıksız ve paltosuz olanlarına; kadınların ise boyasız ve ipek çorapsız oluşlarına saygı gösterilmez. Bu duruma maruz kalanlardan biri, Ayşe'nin babası Saffet Balkar'dır. O, üstündeki paltoyu sattıktan sonra bir gün, İstanbul taraflarındaki kalabalıkta yürürken biletçiler kendisine, “Hey herif, ileride yer var, yürüyelim!” (2020a: 14) diye bağırır. Burada “Hey herif” sözü, daha çok düşkünlere izafe edilen bir hitabı karşılar. Ayşe ise babasına “herif” denilmesi bir yana aslında o, herif denilen bu adamın kızı olmaktan utanır. Babasının kılık kıyafet bakımından düşüklüğü, onu rahatsız eder. Ayşe, bu eski zamane insanını yani babasını, moruk sınıfına koyar ve bundan utanmaz. Öte yandan ihtiyarların da bu zamane gençliğe isyanları vardır. Onlar, eski zaman kalıntılarını yeni nesil gençlerde görememekten yakınırlar.

Ayşe, hocası Ali Bey'in yardımıyla Bolluk, Şaşırtmaç ve Uzman Safitürk ailelerinin çocuklarına ders vermeye başlar. Böylece Köprü'nün öbür tarafındaki muhitlere girerek ve buradaki yozlaşmış yaşamı görerek kendi muhitinin geleneksel değerlerini fark eder ve önemsemeye başlar. Yani Ayşe, o çok merak ettiği ve içinde yaşamak istediği mekânlara girerek, zihniyet ve düşünsel anlamda bir dönüşüm geçirir. Özellikle Şaş-Bak Pavyonu ve Taksim Gazinosu'nda, iki binlere mensup kişileri ve apartman beylerini tanıyan Ayşe, onların kendi ahlaki değerlerinden kopan kişiler olduklarını görünce kendi ‘ben’ine dönmeye başlar. Romanda Şaş-Bak Pavyonu ve içindeki atmosfer şöyle tasvir edilir:

“Perdeleri tabii surette pes, kalın kadın sesleri, sahnede ve hayatta kalbe giden derin bir tesir yaparlar. Fakat alkolden, sefahatten, rezalet düşkünlüğünden hâsıl olan falso ve çatlak kadın sesleri bunlardan çok başka şeylerdir. Böyle bir sesin sahibi, eğer ihtiyar değilse, bilhassa erkeklerde cinsî ve hayvani iştihalar uyandırır; bundan dolayı makbul oldukları bir saha vardır. Fakat bu nevi kadınlar ihtiyarlayınca, galizliğin köhne bir timsali olurlar ve iğrençtirler. Bu çatlak sesli, gençliğe özenen kocakarılarla, çok zaman umumi yerlerde, balolarda ve partilerde birer rezalet tayfı gibi tesadüf edilir.

Bir elde kokteyl veya viski kadehi, bir elde sigara, ortalıkta kırıta kırıta gezinen bu nevi kadınlar; ekseri ötekinin berikinin kulağına açık saçık bayat şakalar veyahut bir gece evvel sabaha kadar briç oynadıkları dostlarının isimlerini çamurlara sürükleyen dedikodular fısıldarlar. Bunların suratları tabii ihtiyar kadınlara hiç benzemez. Genç ve narin kalmak için saatlerce yapışıp kaldıkları güzellik enstitülerinin ilaçları derilerini kaba, seri, içinden kırışmış murdar kösele parçalarına çevirmiştir. Bunlar, herhangi bir caz havasına uyar gibi omuz, gerdan kırar, kalça sallar ve mantolarını çapkın bir edayla şöylece omuzlarının üstüne atıverirler” (2020a: 30).

Öte yandan Ali Bey de Ayşe'ye, gittikleri ve sıkıldıkları bu Şaş-Bak Pavyonu hakkında bilgi verir:

“-İstanbul'un eğlence ve sefahat yerlerini görmek için taşradan gelenler, modernlik diplomasını buradan alırlar.

-Ne öğrenirler?

-Her şey. Hayatın içini dışını, altını üstünü... Hayatın murdarlıkları hep buraya dökülür.” (2020a: 38).

Taksim Gazinosu, içindeki gümbürtü ve bağrıışmalarla beraber bir rezalet ve sefahat ortamıdır. Bu mekânlardaki çıkar ilişkileri, samimiyetsizlik, ötekileştirme, aşağılama gibi durumlar, Ayşe'nin bilincini olumlu yönde açılar. Çünkü buradaki insanlar, nereden geldiklerini unutan, paranın cazibesine kapılıp modernleşmeye çalışan ve bunu da alkol, kumar ve eğlenceden ibaret sayan bir zihniyetin yansımalarıdır. Roman, bu tür insanların bir zaman sonra kendilerini nasıl tükettiklerini anlatır. Özellikle bahsedilen pavyon ve gazino gibi eğlence mekânları; kendi olamamış, kimliklerini görmezden gelmiş bu tür insanların, nasıl sarsıldığını göstermesi açısından önemlidir. Çünkü bu mekânlarda yapılan eğlenceler, danslar, Batı müziğine olan özentiler, kendi köklerini yolup atmış insanları dönüştürerek tüketir.

Uzman Safitürk'ün apartmanı, türlü eğlencelerin, ruh çağırma gösterilerinin ve kumar partilerinin yapıldığı bir mekândır. Tramara Şirketi de her türlü eroin, afyon kaçakçılığı işlerinin gizliden yürütüldüğü bir yerdir. Bu şirkette Ayşe, kendinden hiç taviz vermeyerek, bu mekânın ve içindeki insanların etkisine kapılmayarak kendi öz benliğini korur. Safitürk'ün bodrum katındaki evine ailesiyle birlikte yerleşen Ayşe, kendisine sunulan kira bedelini hakkıyla ödeyerek “patronun kahpesi ya da karısının dalkavuşu” yakıştırmalarının önünü keser. O, bu evi, hem sevinç hem de bir imtihan mekânı olarak görür. Çünkü hiçbir zaman kendisini, anne ve bilhassa babasına bu kadar yakın hissetmemiştir. Cerrahpaşalı küçük bir memur kızı olmaktan utanan Ayşe, gördüğü ve katıldığı bu mekânların dönüştürücü özelliğiyle şimdi babasının

kızı olmanın haklı gururunu yaşar. Başta Cerrahpaşa'daki evinden, yoksulluk günlerinden, hatta babasının kıyafetinden utanan Ayşe, Köprü'nün öbür tarafındaki mekânlara geçince, oradaki yaşama tanıklık edince kendi değerlerine sahip çıkma noktasında bir dönüşüm geçirir. Yani o, bu mekânları ve içindeki insanları tanıdıkça kendi evrimini geçirip özüne dönmeye başlar. Bu anlamda romandaki mekânlar, onun üzerinde olumlu yönde değişimler yapar. Böylece kendi benliğini ve aidiyet hissini mekânsal ilişkiler üzerinden tamamlayarak şöyle der: “Demek realiteler, görüş zaviyesine, muhitin tesir ve tazyikine göre bambaşka şekillere ve renklere giriyorlardı” (2020a: 255).

Ayşe'yi, özüne dönüş noktasında değiştiren en önemli mekân, Şaşırtmacılar'ın dairesidir. Çünkü Ayşe'nin ifadesine göre bu dairede,

“Birbirine kapalı iki âlem, iki mesken vardı. Biri sade misafirlere, sade camekân hayatı yaşadıkları zamana ve camekân zümresine ait! Öteki Emine'nin köşesi, dört odaya ayrılmış dünyası. Burası Emine'nin Anadolu'dan getirdiği ruhun mahrem köşesi, buraya hep Anadolu hasreti çekebilen Anadolulu dostlar alınır” (2020a: 254).

Ayşe de Safinaz da bu dostlar arasındadır. Ayşe'nin, iki binlerin şahı sayılan Samet Şaşırtmacı'nın evinde böyle bir oda görmesi, onun bakış açısını tamamen değiştirir. Bilinçaltına yerleşmiş olan kıymetlerin yeri değişir, ufku açılır. Bu odada Ayşe, Emine ile Safinaz'ın geçmiş hayatlarını dinlerken onların yerel oluşlarına da şahit olur. Dolayısıyla bu mekânla birlikte Ayşe ile Safinaz'ın varlığı Ayşe'ye, Cerrahpaşa'daki evden, oradaki hayatından, anne ve babasından asla utanmama, aksine bunlarla gururlanma hissini yeniden kazandırır.

Kemal Bilbaşar'ın 1943 yılında yayımlanan *Denizin Çağırışı* adlı eseri, mekânın insan üzerinde oluşturduğu dönüşümlere/değişimlere zengin malzeme sunan bir romandır. Küçük ve gelişmemiş bir kasabada öğretmenlik yapan isimsiz kahraman, hem kasabada hem de mekân değiştirerek gittiği yerlerde olumsuz anlamda dönüşümler yaşar. Mekânlar, hem fiziksel görünümleri hem de algısal boyutlarıyla öğretmeni, ruhsal anlamda sıkır. O, mekândan kaynaklandığını düşündüğü psikolojik

rahatsızlığını yine mekânla gidermeye çalışır ancak başarılı olmaz. Gittiği her yeni mekân, hem onu hem de kimliğini olumsuz manada dönüştürür/değiştirir.³

Sait Faik Abasıyanık'ın 1944 yılında yayımlanan ve ilk romanı sayılan *Medarı Maişet Motoru*, dört bölümden oluşur ve her bölüm kendi içinde değişik hayat hikâyeleri barındırır. Birinci bölümde, Burgazada'da yoksul bir hayat yaşayan Ali Rıza ile ailesi anlatılır. Bir zamanlar mevki sahibi bir memurken geçirdiği hastalık sebebiyle işinden olan ve kendini alkole veren Ali Rıza; kızı Melek, oğlu ve evlat edindiği Hikmet'le bodrum katında oturur. Burası çok pis ve sefalet içindedir. Ali Rıza, kızı Melek'i berber Dimitro'nun yanına çırak olarak verip onun berberci olarak yetişmesini ister. Bir zaman sonra da Melek'in kendine ait bir dükkân açacağını düşünerek refah bir hayata geçmenin hayalini kurar. Çünkü ona göre, kızının üç sene sonra açacağı dükkâna bütün Ada halkı dolacaktır. Bu vesileyle o, İstanbul'dan iki çırak daha getirecektir. Dükkânın lüks lambasının altındaki masanın üstünde yabancı dergiler, Türkçe gazeteler bulunduracaktır. Yine Ali Rıza, perdelerin arkasında sakallı müşterilerin kuyruk oluşturacağını, paravanayla ayrılmış kadınlar tarafında değişik aletlerin tavanlardan sarkacağını hayal eder. O, kafasında henüz olmamış bir mekân tasavvuru inşa ederek kendini mutlu eder. İlk defa bir Türk berber kızının babası olacağını düşünerek hayaller kurar. Burada yazar, Ali Rıza'nın mekânla etkileşimini kullanarak okura duygusal anlamda bir deneyim sunar. Sefalet içinde yaşadıkları ev, Ali Rıza'yı berber dükkânı üzerinden tatlı hayaller kurmaya sevk eder.

Sait Faik Abasıyanık'ın 1953 yılında yayımlanan *Kayıp Aranıyor* romanında Nevin, anne ve babasıyla kaldığı küçük Tiroliyen Oteli'ndeki odayı tasvir ederken mekânın dönüştürücü etkisini vurgulamış olur:

“İstanbul'un içinde bu oda tek başına; dışardaki acıtıcı soğuğun göbeğinde, yanan sobaların ortasında varlığından kimseciklerin haberi olmayan, hatta annesinin bile zevkine varamadığı bu sessiz sedasız sıcaklık; bağırmayan bir güzellikle meçhul ve canlı her insanoğlu için, her insanoğlunun kış günü saadeti için lüzumlu ama belki de yalnız anlayanlar için bestelenmiş bir musiki parçası,

³ Bu konuda daha fazla bilgi almak için bkz: Oral, C. & Şengül, A. (2022). Kemal Bilbaşar'ın Denizin Çağırışı Romanını Mekânın Dönüştürücü Etkisi Bağlamında Okumak. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15(37). 347-360.

işitenler için durmadan çalan, her parçasında histen, umuttan, hatıradan, aşktan, sulh ve sükûndan değişik değişik nefesler üfleyen bir flüt, bir ney gibiydi.

Trollerde kış sporları için yapılmış halli bir Avusturya kasabası otel odasının ahbaplığı çökmüş eşyalarıyla; köpüklü Viyana kahveleri içilen, yalnız gazeteleri hafifçe; adeta itina ile hışırdayan, sessiz koltuklarında geçkin Viyanalıların ağarmış zülüflü, yorgun ve sarkık yanakları ile damarları kabarmış elleri ve sarı tahtadan gazetadanlıkları fark edilen bir Viyana kenar mahalle kahvesi keyfi ve sinirsizliği ile bu oda... Odanın bir köşesini bir metre yetmiş santim boyu, metrelik eniyle kaplayan kahverengi çini soba, keserken kanı birdenbire derisine ve tüyelerine fışkırtmış bir Ankara keçisi haliyle kırmızı velense, sonra o maroken ciltleriyle tavana kadar gidip gelen kitaplık...” (2020: 21).

Burada oda, algısal değil de daha çok biçimsel boyutuyla dikkatlere sunulur. Odanın fiziki yapısı ve düzeni, içindeki eşyaların konumu roman kahramanlarına rahatlık ve huzur hissi verir. Bu da onların duygusal durumlarını etkiler ve zihinlerinde unutulmaz anılar oluşturur.

Peyami Safa’nın 1949 yılında yayımlanan *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* romanında mekân, olay örgüsünü şekillendirmede ve karakterlerin ruhsal durumlarını etkilemede önemli bir fonksiyona sahiptir. Olaylar, Yüksekaldırım’daki pansiyon ve Ada’daki evde geçer. Değişik özelliklere sahip bu iki zıt mekânın, dönüştürücü etkileri farklıdır. Birinci bölümdeki olaylar, Odabaşı Vafi Bey’in idaresindeki pansiyonda geçer. Bu pansiyon, vakanın üzerinde sahnelendiği salt bir zemin olmanın dışında, kahramanların psikolojilerini değiştirme noktasında dikkat çeker. Romanın başkişisi Ferit, tıp fakültesini bırakıp felsefe bölümüne geçen ancak bunu da düzenli bir şekilde yürütemeyen üniversite öğrencisidir. Psikolojik sıkıntıları olan Ferit, Yüksekaldırım’daki pansiyona yerleşir. Fiziksel anlamda harap bir yapıda olan bu pansiyon, iğreti duyulacak bir çevre içinde bulunur. Zira arka sokaklarında genelevler bulunmaktadır. Yine bir tarafı, sarhoşların mesanelerini boşalttıkları mundar sokağa bakmaktadır. Güneş almayan ve her haliyle karışık olan bu pansiyon, insanın ruh sağlığını olumsuz yönde etkiler. Nitekim buraya bir gazete ilanı ile gelip yerleşen ve ciddi bir psikolojik buhran geçiren Ferit’in durumu, daha çok kötüleşir.

O, pansiyona yerleştiği günden itibaren burayı ve odadaki insanları tanımaya çalışır. Çok farklı ve karamsar bir atmosferi olan bu mekânda, geceleri çıplak bir kadın görür. Bunları anlamlandıramayan Ferit, halüsinasyon gördüğünü de düşünür. “Ne karışık ev! Kalk, sen burada çıldıracaksın” (2021a: 58) diyerek pansiyondan

uzaklaşmaya çalışır. Bu durumu Vafi Bey’e anlatır. Aşağıdaki alıntıda Vafi Bey, Ferit’e, pansiyonla ilgili geniş bilgiler verir ve buranın diğer mekânlara benzemediğini, farklı bir atmosfer barındırdığını anlatır. Geldiği mekânın normal dışı olduğunu ve kendisinde başlayan septik davranışların, ruhsal bozuklukların bu pansiyondan kaynaklanabileceği gösterilmeye çalışılır:

“Sen, dedi, içine girdiğin bu evin taife-i cin yatağı olduğunu bilesin. Ben buraya geldim geleli, iki bin üç yüz doksan iki Âyet-i Kürsî okudum ve taifeyi bir nebze teskine muvaffak oldum. Yedi ay evveline kadar bu ev Kasım’ın idaresindeydi. Ben o zamana kadar iki sene Fettan’ın karşıdaki odasında oturdum. Ev dört senedir Kasım’da imiş. Git ona sor. Dört sene içinde kiracılardan ikisine selâmün kavle yani nüzul indi. Birinin ağzı, birinin yüzü çarpıldı (Eda Hanım’ın). Biri çıldırdı. Altı kişiden ikisini bacağından, ikisini başından yaraladılar. İkisini öldürdüler. Senin odanda oturan çilingirin karısı Mannik kayboldu. Bir sabah Hırant baktı, karısı yok. (...) Benim idareme geçmeden bu evin odalarında, geceleri, ulumalar, inilti, ağlamalar olurdu. Bazen acı acı bir feryat kopardı. Hemen koşar ve bir de bakardım ki şoför muavini Said’i takacı Hüseyin başının üç yerinden yaralayıp kaçmış. Hırant’ın Mannik’i öldüresiye dövdüğü geceler, herifi karakola götürünce kadın sabaha kadar kuduz köpek gibi ulurdu. Bu eve asilzadelerin biri gidip öteki gelirdi. Giden kirayı takar, gelen ortalığı kasıp kavururdu. Bu sokak insan bedeninden çıkan bilumum ifrazat ve maiyatın boşaldığı bir çanak haline gelmişti: İdrar, kan, meni, kusmuk, sümük, tükürük; belediye ve polis ilan-ı acz eylemişti” (2021a: 101-102).

Pansiyonun odabaşılığına bakan Kasım, sabahtan gece yarısına kadar dükkânda beklemekten yorulduğu için odabaşılığı, Vafi Bey’e bırakır. O, Allah’a sığınıp bu pansiyonu “haşeret ve levsiyattan” (2021a: 103) temizlemeye çalışır. Bütün odaları boşaltıp babadan kalma kitapları satarak evi baştanbaşa badana ettirir. Bir buçuk ay boyunca odalara kiracı almayan Vafi Bey, bundan sonraki süreçte içgüveysi alacakmış gibi pansiyona başvuranlar hakkında tahkikat yaptırmaya başlar. Böylece pansiyona, “erbab-ı namusu” (2021a: 104) yani namusa düşkün olanları kabul etmeye başlar. Ancak tüm bunlara rağmen pansiyon, olağanüstü özelliklerini sürdürmeye devam eder. Mehmet Tekin’e göre, “pansiyona bu hali kazandıran, ‘harap’ ve ‘karışık’ yapısından ziyade insan manzarasıdır. Çünkü burada kalan insanların hemen çoğu, ya ruhen, ya bedenen malûldür” (1986: 219).

Burada insanın, mekân üzerinde belirleyici etkisi söz konusudur. Sonrasında ise mekânın, hastalıklı ve karamsar atmosferiyle içindeki insanları dönüştürdüğüne şahit olunur. Dolayısıyla romanda, hem insanın mekân üzerinde hem de mekânın insan

üzerinde değiştirici etkileri vardır. Pansiyon içinde somnambül, dilsiz, küçük yaşta mide rahatsızlığı çeken, romatizmalı, sinir hastası gibi hastalıklara sahip insanlar, aynı zamanda düşünce ve dünya görüşü bakımından da birbirlerinden farklıdır. Hem beden hem de ruhen hastalıklı olan bu kişilerin kaldığı pansiyon, daha ilk günden itibaren Ferit'i etkilemeye ve psikolojisini bozmaya başlar. Özellikle pansiyon içinde gece yarısından sonra dolaşanların olduğunu ve bundan korktuğunu dile getiren Ferit'in ruh hali gittikçe bozulur.

Pansiyonda dikkat çeken bir başka özellik, hiçbir yerde saatin olmamasıdır. Bundan dolayı zamanın takibi yapılamaz. Ferit de kol saatini rehinden kurtaramadığı için zamanla ilgili durumlarda tahminler yürütür. Dokuz odası bulunan bu pansiyonda saat, sadece Vafi Bey'in yelek cebinde bulunur. Anlatıcı, pansiyondaki kişilerde neden saat olmayışını açıklarken aynı zamanda onların durumlarından da bahseder. Böylece Vafi Bey idaresindeki pansiyonun, hangi tür insanlara ev sahipliği yaptığı, buranın Ferit'in hem sağlığı hem de psikolojisi üzerinde nasıl tesirlerde bulunduğu aşağıdaki pasajda görölmektedir:

“Ayak fotoğrafçısı Karnik'in saatini yankesici çarpmış; onun yanındaki odada yatan hazır yiyici karı, gümüş saatini kızının sünnet olan oğluna hediye etmiş; Denizli'ye gidip gelen seyyar dişçi üç gün var, bir ay yok; Bandırma'dan tavuk getiren Fettah da görünmez, odası kapalıdır; şu üst yandaki odada oturan romatizmalı yerinden kımıldamaz ki saat kullansın; onun karşısındaki odada oturan, vekâlet emrine alınmış lise hocası, bir gün kendisine saati soran Tahir Bey'e (ihtiyara) gece ile gündüzden başka zaman bilmediğini söylemiş. Tahir Bey'in saati çaycı Kasım'da rehin. Babuş burada olsa koşar, köprübaşındaki saate bakar gelirdi. Zehra'nın da bazen saatin kaç olduğu içine doğar, saniye şaşmaz” (2021a: 24).

Ferit, ilk geldiği günden beri bu pansiyonda çok huzursuzdur. Marnik'i taifenin götördüğü söylentisi, Fatma'nın Hüseyin'in hortlayıp koynuna girdiğini dile getirmesi, gecenin bir yarısı çıplak kadın görmeler, Zehra'nın havayı koklayarak saatin kaç olduğunu bilmesi gibi olaylar, onu çok rahatsız eder. Sonrasında ise Tosun'un, Ferit'in teyzesini öldürmesiyle ipler kopar ve o, bu mekânın boğucu kasvetinde halüsinasyonlar geçirir:

“Gerisin geriye, birkaç adım yürüdü. Beline ağır bir şey çarptı ve yere düşüp gürültü çıkardı. Hemen arkasına dönen Ferit, biraz evvel içine paraları koyduğu çantanın ayaklarının dibinde sallandığını ve duvara doğru yürüdüğünü gördü.

Dizleri o kadar şiddetle titremeye başladı ki, vücudunu çekemiyor, kırılacak gibi oluyordu. Sol tarafında ve uzakta bir gürültü daha duydu. Koltuğun üstüne koyduğu traş kutusu yere düşmüş kapağı açılmış, makine dışarı fırlamıştı. Peşinden yere iki kitap düştü. Odanın içini yine kan renginde bir sis dolduruyordu. Gözlerini sımsıkı yumdu” (2021a: 200).

Geçirdiği krizle Yahya Aziz’in odasına giden Ferit, sakinleştikten sonra teslimiyet hali içinde bütün olup biteni ona anlatmaya başlar ve ayağa kalkıp birdenbire;

“Çıldıracağım. Söyleyiniz bana, nasıl bir dünyadayız biz? Vazgeçtim, söyleyiniz, nasıl bir evdeyiz? Demin hesapladım. Altı gündür burada imişim. Bana altı ay gibi geldi. Hayatımın en büyük hayretlerini bu altı günde yaşadım” (2021a: 202) der. Yaşadığı bu kriz, onun sağlığını da tetikler. Öksürünce mendilinin kan olduğunu görür. Bu durum karşısında Yahya Aziz, ona yeni bir mekâna geçmesini söyler:

“Bence sizin bu evde bir gece daha kalmamanız lazım. Haziran’a girdik. Havaalar çok güzel. Yarın sizinle Ada’ya gidelim. Güzel bir ev bulalım. Orada size bakacak bir kadın da olsun. Maddi durumunuz da düzeliyor. Ahlâkî endişelerinizi bırakınız. Bu para sizindir. Güzel ve sıhhi bir eve taşınınız. Nilüfer’i de alınız yanınıza. En büyük krizler size bu evde geliyor. Çıkınız buradan.” (2021a: 207).

Ada’da Ferit’i yalnız bırakmayacağını, kendisinin de bir müddet orada kalacağını ve böylece bol bol konuşacaklarını dile getirerek Ferit’i rahatlatmaya çalışır. Bu noktadan sonra Ferit’in hayatı, yeni bir mekânda bambaşka bir hal alır. O, Yahya Aziz ile birlikte Ada’ya gelir. Yüksekaldırım’daki pansiyonun kendisi üzerindeki olumsuz etkisini, Ada’nın güzel ve iç açıcı manzarasıyla atmaya çalışır:

“Ferit hasır koltuğa oturdu. Çam ve deniz kokan taze ve tertemiz bir sabah havası genzinden göğsüne kadar açılan büyük bir boşluğu dolduruyormuş gibi ona ferahlık veriyordu. Bahçeyi yoldan ayıran demir parmaklığın kenarındaki sarı, pembe ve kırmızı güller, kendilerini kuşatan aydınlık hava hâlelerini boyayacak kadar parlak birer küçük renk yangını halinde gözleri aldıktan sonra dikkati yakalayıp kendilerine çekiyorlardı. Karşıdaki denizin üstüne bir şimşek aydınlığı yapışıp kalmıştı” (2021a: 235).

Rum kadını Fotika’dan bir oda kiralayan Ferit, panjurları kapalı bu odanın içine girince, uzun bir zamanın koyulaştırdığı atmosferle birlikte mekânı, içindeki eşyalarla birlikte kişiselleştirmeye başlar:

“Kapalı kalmış evlere mahsus koku, sanki aylarca istidat hâinden vazife hâline geçmeyi beklemenin sıkıntısı içinde terleyen mobilyaların mesamelerinden sızmaya devam ediyor ve dışarıdan gelen taze havayı bastırıyordu. Şiltensiz karyola, boş dolaplar, kâğıtla örtülü tablolar ve üzerlerine kılıf geçmiş koltuklar, yaptıkları işlerden aylarca uzak kalmış olmaktan gelen bir unutkanlıkla neye yaradıklarını hatırlamıyorlarmış gibi dalgın duruyorlardı. Onları kendilerine getirebilmek için, bu odada, sesi çıkmadan ve tek başına yaşayacak bir hastanın solukları yerine, kahkahalar, havayı çalkalayan ve eşyayı tartaklayan dinamik oturup kalkışlar lazımdı” (2021a: 209-210).

Ferit, boş odayı bu şekilde kişiselleştirirken mekâna sinen geçmiş zamanı da göstermeye çalışır. Somut olarak mekân, soyut bir kavram oluşuyla zamanı, peteklerinin içine hapsederek onun kaybolup gitmesine engel olur. Ada’daki bu evi, Vafi Bey idaresindeki pansiyonla mukayese eden Ferit, buranın daha lüks olduğunu ama pansiyondaki fakir eşyaların, üzerlerine düşen görevden çok daha fazlasını yaptıklarını ve böylece Ada’daki lüks eşyalardan daha büyük varlığa sahip olduklarını söyler. Ayrıca bu evde, saat de vardır. Böylece o, kaybettiği zamanı Ada’daki bu evde yeniden yakalar.

O, Fotika’nın kendisi için hazırladığı odaya geçip uzanınca Vafi Bey’in rutubetli odasındaki yatağını hatırlar. Somyası olmadığı için kamburlaşan şiltede bel ağrılarına yakalanan Ferit, şimdi uzandığı kuş tüyü yatağın rahatlığıyla kendini güvende hisseder. Hatta “yastığın lavanta çiçeği kokan tertemiz keten örtüsünün serinliğine sıcak yüzünü değdirince” (2021a: 228) bile, takip ediliyor olmanın ya da polis tarafından aranıyor olmanın tedirginliğinden sıyrılarak uyur.

Ferit, rüyasında bir ses işitir. Bu ses ona, çatı katındaki odaya gelmesini söyler. Sese kulak vererek yukarı kata çıkar, panjurları kapalı ve bomboş bir odaya girer. Burası, Matmazel Noraliya’nın koltuğunun bulunduğu odadır ve şu şekilde tasvir edilir:

“Köşede, iki pencere arasında alçak ve ufarak bir koltuk. Mumun alevi ona yaklaştı. Bütün dikkatiyle bakıyordu. Siyah maroken kaplı, arkası yarım daire biçiminde, kolları geniş ve yassı, hiçbir stili olmayan koltuk bomboştu. Mum birdenbire söndü. Gözlerini koltuktan ayıramıyordu. Odada çıt yoktu” (2021a: 230).

Matmazel Noraliya, vefat ettikten sonra terekede sadece bu koltuk satılmaz. Çünkü o, otuz iki sene boyunca o koltukta oturmuş, gündüzleri bile panjurları açmadan

sadece mumu yakarak o koltuk üzerinde vakit geçirmiştir. Hiç kimseyi sokmadığı odasından kendisi de çıkmazmış. Rüyasında Ferit'i çağıran ses de Matmazel'e aittir. O, Ferit'in elinden tutup onu koltuğuna oturtmak ister. Eğer Ferit oturursa ruhunun dibine ineceğini ve kendi mutlak 'ben'ini bulacağını söyler. Ferit, koltuğa oturunca Matmazel'in bahsettiği sonsuz derinliklerdeki duygu, onun bütün ruhunu sarıp sarmalar. Uyandığında büyük bir hayret ve sevinç içinde olan Ferit, karşısında Yahya Aziz'i görür. Rüyasındaki koltuğun büyümlü etkisinden kurtulamayarak, ruhunun içinde kaybettiği bir şeyi, dışarıda arıyormuş gibi gözlerini odadaki eşyalarda dolaştırır. Hatta bu koltuktan öyle etkilenir ki, gördüğü şeyin rüya olmadığını söyler. Fotika ile birlikte yukarı kata çıkıp Matmazel'in koltuğunu görünce bunun rüyadaki koltuk olduğunu anlar. O, mekân içindeki bu eşyanın kendisi üzerindeki etkisini şu şekilde açıklar:

“-Bunlar maddi deliller... Fakat asıl... İşte ben burada kalacağım, bu noktada: Asıl koltukta geçirdiğim ânlar... Aziz Bey, insan kendinden geçince şuurunu da kaybeder. Ben kendimden geçtim, fakat şuurumu kaybetmedim. Daha doğrusu şuur kaybetmedim. Çünkü bu artık benim şuurum değildi. Ben yalnız o şuurun belki şahidi olarak vardım. Bu nüansı anlatamam. Ölünceye kadar unutamayacağım. Sonra derin bir sevgi hâli... Bunu hiç unutamam. O büyük aydınlık bir ân sürdü. Fakat o, her şeyi kucaklayan bir aşk ânıydı. ‘Onu göreceksin’, demişti hayalet. O kim? Bu ışık mı? Işık kim? Allah! Kendisi veya sembolü” (2021a: 244-245).

Ferit, Matmazel Noraliya'nın koltuğunda geçirdiği birkaç saniyelik ruh halinde, Noraliya'nın bu evdeki otuz iki senelik hayatını hisseder. Hem Fotika'nın Noraliya için anlattıklarından hem de Noraliya'nın kendi defterlerinde yazdıklarından etkilenen Ferit, bir türlü koltuğun kendisine aşıladığı havasından çıkamaz. Çünkü anlatılan ve yazılan her şeyi o, rüyasında görüp hisseder. Bundan dolayı çok değişik bir psikoloji içinde ne söyleyeceğini bilemez ve hiçbir şey düşünemez. Böylelikle mekân, hem fiziksel yapısıyla hem içerdiği eşyayla Ferit'in hem düşünsel hem de duygusal durumunu etkiler.

Fotika, Matmazel Noraliya'nın hayat hikâyesini anlatırken aslında mekân değişikliğinin Noraliya'nın yaşam şeklini nasıl değiştirdiğini de gösterir. Babaannesinin evinde yaşayan Noraliya, babaannesi öldükten sonra annesinin yanına geçer. Babaannenin evinde Müslüman kültüre göre yaşayan Noraliya, onunla beraber

araba gezmelerine, Göksu'ya gider. İtalyanca ve Fransızca öğrenir. Ancak annesinin yanına gelince yaşantısı değişir. Çünkü annesi Hristiyan'dır, evini de kilise tarzına göre döşemiştir. Burası karanlık bir evdir ve Noraliya'nın dışarıya çıkması yasaktır. Kendisine Latince ve İtalyanca öğretilir, Hristiyanlık sevdirmeye çalışılır. Babaannesinin evinde Müslüman kültüre ait eşyalar bulunurken annesinin evinde Meryem Ana tasvirleri, haçlar, Hristos'un heykelleri vardır. On beş yaşına kadar camiye giden Noraliya, bundan sonra kiliseye götürülür ve orada zorla dua ettirilir.

Kısacası bu romanın başkişisi Ferit, ruhsal anlamda sıkıntıları olan ve felsefeye dair düşüncelerinde kimi zaman gelgitler yaşayıp çıkmaza giren nihilist bir kişiliktir. Olağanüstü olayların yaşandığı ve garip insanların bulunduğu Vafi Bey idaresindeki pansiyon, hem fiziksel hem de algısal anlamda kapalı oluşuyla onu, daha çok boğar. Burada gerek Vafi Bey'in gerekse Yahya Aziz'in yardım ve telkinleriyle fikri anlamda biraz değişse de ondaki yeniliği Ada mekânı sağlar. Fotika'dan kiraladığı ve Matmazel Noraliya'nın hatıralarıyla dolu olan Ada evinde Ferit, mistik bir hâle bürünür. Yani onun, nihilist bir kişilikten mistik noktaya kayması, bu mekân sayesinde olur. Ferit'teki köklü değişim ve gelinek nokta, aşağıdaki alıntıda net bir şekilde görülür:

“Çamlığa girdiler. Ağır ağır yürüyorlardı. Konuşmadılar. Rüzgâr yoktu. Sık ve uzun çamlar arasından genç bir hamle ile yukarıya doğru fırlayan ince bir yolun hafif yokuşunu çıkmaya başladılar. Asfaltın sesleri uzaklaştıkça inceliyor, gökyüzünü tamamıyla örten dalların ve yaprakların ince boşlukları arasından sızan mehtabın ormana dolan uçuk mavisinde renkler ve gölgeler uğulduyordu. Ferit durdu, derin bir nefes aldı. Her yer baygındı. Elenmişen elenmiş ve süzülmüşten süzülmüşe giden bir safiyetler silsilesi içinde, bütün mekânı saran ve ne düşünülürse hemen sezip, cevabını dikkat edilmeyen işaretler hâlinde vermeye hazır, fakat herkese değil, müstesnalara açılan bir sır halveti içine çekilmiş, büyük bir anlayış var gibiydi; havada, karanlığın fanusu içine kapanmış, göze görünmeyen meşaleler arasında ruha akan gizli dualara, ayinlere, galeyanlara benzer tesirlerin sezintisi içinde Ferit, gittikçe derinleşen bir hayretle Aziz'e baktı” (2021a: 316-317).

Peyami Safa'nın 1959 yılında yayımlanan *Biz İnsanlar* adlı eserinde, romanın başkişilerinden olan Orhan'ın, ruhsal ve düşünsel yapısını şekillendiren unsurlar içinde yetiştiği mekânın önemli bir etkisi vardır. O, yaratılış itibarıyla babasının düşüncelerine ters bir insandır. Çünkü babası onun, dini ve şeri meselelerle ilgilenmesini, ilim namına hadis ve tefsir öğrenmesini ister. Bu bakımdan onun

sinemaya gitmesine izin vermez, romanlarını yakar, tıbbiye isteğini reddeder. Ona göre imansızlık, doktorlarla beraber yayılır. Orhan'ın Darülmuallimin'e girmesini istemez. Onu, orduya girmekten de yasaklayan bu despot baba, bir zaman sonra oğluyla çatışmaya başlar. Kafasındaki sarığı çıkartıp kendini gazetelere, mecmulara, kitaplara veren Orhan, babasının ilerlediği yolda ilerlemez. Yine babasıyla her gün yapmış olduğu münakaşalar onun, materyalist düşüncelere yönelmesine neden olur. Bu düşüncelere saplanıp kalmasında hem babasının hem de cehennemden bir farkı olmayan evlerinin büyük tesiri vardır:

“Acaba, diyordum kendi kendime, ben de... Benim materyalist fikirlere saplanışım, denize düşenin yılanı sarılmasına mı benziyor? Anladın değil mi? Evimin cehennemi içinde bana biraz serinlik verebilecek bir bu fikirler vardı” (2021b: 111).

Dolayısıyla Orhan, Küçükayasofya'da bulunan ve içeri girildiği vakit küf kokusuyla karşılaşılacak rutubetli ve köhne evlerinin kasvetli atmosferinden kurtulmak için materyalist fikirleri cazip bulmaya mahkûm olduğunu söyler. Mecmualar ve materyalist kütüphanelerle haşır neşir içindedir. Babasına inat olarak ulumu tabiiyeyi çok sever. Okuldaki öğrencileri, camiye gitmekten alıkoyar.

Orhan'ın hem kendisini hem de hayatını şekillendiren mekânlardan biri de Darülmuallimin'dir. O, burada okur ancak eğitimi tamamlayamaz. Çünkü amacı öğretmen olmak değil, yalnızca babasının istediği şeyi yapmamaktır. Bundan dolayı da Darülmuallimin'i tercih eder. Bu okulun müdürü, öğrencilerin başındaki sarıkları çıkaracak kadar açık fikirli biridir. Tek gayesi okumak olan Orhan, burada insan ruhunun meselelerini öğrenir. Bilhassa okulun kütüphanesi, onun dönüşümünde çok etkili olur. Buradan hiç çıkmaz ve Fransızca'yı kendi başına öğrenir. Onun için amaç, bilmekten ziyade anlamaktır. Dolayısıyla mektep, ulaşmak istediği fikirlere doğru Orhan'a yardımcı olur, bu bakımdan onun üzerinde olumlu anlamda bir dönüşüm sağlar. Artık o, marksizme karşı idealizmi savunan bir insan olarak ortaya çıkar.

Pek çok araştırmaya konu olup değerlendirilen ve üzerine çokça incemeler yapılan *İnce Memed I* romanı, Yaşar Kemal'in çocukluk ve gençlik yıllarının geçtiği Çukurova'yı mekânsal anlamda konu edinir. Özellikle Çukurova'nın 1930'lu

yıllardaki durumuna dikkat çeken yazar, bölgenin sosyal, ekonomik, toplumsal ve siyasal düzeninden kesitler sunar. Feodal-ırgat çatışmasının hâkim olduğu o dönemlerde, köylünün kendini ezerek ve her şeyi kabullenerek karın tokluğuna çalıştığı yoksul bir yaşam, bununla beraber süre gelen cehalet, ağa ya da bey'in baskın zulmüne susup boyun eğme romanın en belirgin temalarıdır. Romanın başkışisi İnce Memed'in, gerek içinde bulunduğu Değirmenoluk Köyü'nün zor şartlarına gerekse Abdi Ağa'nın baskıcı ve eziyet verici tutumlarına tahammül edemeyip başkaldırmasıyla olay örgüsünün seyri değişir.

Vakanın geçtiği coğrafyanın mekânsal panoramasına bakıldığında, İnce Memed'in bu başkaldırı serüvenine hak vermek yerinde olur. Romanın en başında Çukurova'nın, gerçekçi tasviri şöyle başlar:

“Toros dağlarının etekleri ta Akdeniz'den başlar. Kıyıları döven ak köpüklerden sonra doruklara doğru yavaş yavaş yükselir. Akdenizin üstünde daima, top top ak bulutlar salınır. Kıyıları dümdüz, cilalanmış gibi düz killi topraklardır. Killi toprak et gibidir. Bu kıyıları saatlarca içe kadar deniz kokar, tuz kokar. Tuz keskindir. Düz, killi, sürülmüş topraklardan sonra Çukurovanın bükleri başlar. Örölmüşçesine sık çalılar, kamışlar, böğürtlenler, yaban asmaları, sazlarla kaplı, koyu yeşil, ucu bucağı belirsiz alanlardır bunlar. Karanlık bir ormandan daha yabani, daha karanlık!

Biraz daha içeri, bir taraftan Anavarzaya, bir taraftan Osmaniyeyi geçip İslahiyyeye gidilecek olursa geniş bataklıklara varılır. Bataklıklar yaz aylarında fıkır fıkır kaynar. Kirli, pistir. Kokudan yanına yaklaşılmaz. Çürümüş saz, çürümüş ot, ağaç, kamış, çürümüş toprak kokar. Kışınsa duru, pırıl pırıl, taşkın bir sudur. Yazın otlardan, sazlardan suyun yüzü gözükmeyiz. Kışınsa çarşaf gibi açılır. Bataklıklar geçildikten sonra, tekrar sürülmüş tarlalara gelinir. Toprak yağlı, ıslık ıslıdır. Bire kırk, bire elli vermeye hazırlanmıştır. Sıcacık, yumuşaktır.

Üstleri ağır kokulu mersin ağaçlarıyla kaplı tepeler geçildikten sonradır ki, kayalar birdenbire başlar. İnsan birden ürker. Kayalarla birlikte çam ağaçları da başlar. Çamların birer billur pırıltısındaki sakızları buralarda toprağa sızar. İlk çamlar geçildikten sonra, gene düzlüklere varılır. Bu düzlükler boz topraktır. Verimsiz, kıraç... Buralardan Torosun karlı dorukları yanındaymış, elini uzatsan tutacakmışın gibi gözüktür” (2021a: 9-10).

Çukurova'nın ardından Dikenlidüzü'ne geçilir, söz konusu yerin de panoramik görüntüsü çizilir. Yazarın, “dünyanın dışında, kendine göre apayrı kanunları, töresi olan bir dünya” (2021a: 10) diye tanımladığı Dikenlidüzü'nde bulunan beş köyün beşinin de insanları topraksızdır. Buraların sahibi Abdi Ağadır. Köylüler, düzlükten dışarıya nadir olarak çıktıkları için kendi köylerinden başka bir yer bilmezler. Öte

yandan bu bölge insanının hangi zorluklar altında yaşamlarını idame ettirdiklerini de başka kimse bilmez. Yalnızca tahsildar vardır, o da iki üç yılda bir uğrar, muhatap aldığı kişi Abdi Ağa olduğundan köylülerle hiç görüşmez. Dikenlidüzü’nde bulunan beş köyün en büyüğü, Değirmenoluk’tur. Abdi Ağa başta olmak üzere romanın esas kahramanı İnce Memed ile ailesi bu köyde yaşar. Kayalığın dibinde yer alan Değirmenoluk, büyük bir sessizliğin içine gömülü gibidir. Üstelik bu köyde; tarla, bağ, bahçe yoktur. Tümünden çakırdikenlikle doludur. İnce Memed üzerinde, olumsuz tesiri bir hayli fazla olan bu çakırdikeni bitkisinin uzunca tasviri, romanın ikinci bölümünde şöyle verilir:

“Çakırdikeni en pis, en kıraç toprakta biter. Bir toprak ki bembeyaz, peynir gibidir. Ot bitmez, ağaç bitmez, eşek inciri bile bitmez, işte orada çakırdikeni keyifle serile serpile biter, büyür, gelişir.

En iyi toprakta bir tek çakırdikenine rastgelinmez. Bunun sebebi, bir kere iyi toprak boş kalmaz, her zaman sürülür ekilir. Bir de, öyle geliyor ki, çakırdikeni iyi toprağı sevmez.

Ne iyi, ne kötü boş bırakılmış orta halli toprakta da biter çakırdikeni. Çakırdikenini söker, yerini ekerler. Toros eteklerinin doruklara yakın düzlükleri bu minval üzeredir.

En uzun çakırdikeninin yüksekliği bir metre kadar olur. Bir sürü de dalları vardır. Dallar dikensi çiçeklerle donanır. Bu çiçekler beş perli, yıldız gibi, uçları sert, sivri iğnelerin ortasındadır. Her çakırdikeninde bunlardan yüzlerce bulunur.

Çakırdikeni bittiği yerde bir iki, üç dört tane bitmez. Öyle üst üste, öyle sık biter ki arasından yılan geçemez. İğne atsan çakırdikeninden yere düşmez.

Baharda zayıf, açık yeşildir. Hafif bir yel esse, toprağa degecekmiş gibi yatar. Yaz ortalarında, dikende, önce mavi damarlar peyda olur. Sonra yavaş yavaş dikenin dalları, gövdesi mavileşir. Açıkça bir mavidir bu... Sonra mavi gittikçe koyulaşır. Bu en güzel bir mavidir. Bir tarla, uçsuz bucaksız bir ova tüm maviye keser. Gün batarken eğer bir yel eserse mavi dalgaları, hışırdar, aynen deniz gibi. Gün batarken sular nasıl kızarır, çakırdikeni tarlası da öyle kızarır.

Güze doğru dikenler kurur. Mavilik beyaza döner. Çatırtılar gelir çakırdikeninden.

Düğme büyüklüğünde sütbeyaz sümüklüböcekler vardır hani. Bunlardan yüzlercesi, binlercesi dikenlerin gövdelerine sıvanır. Diken gövdeleri boncuk boncuk sütbeyaz olur” (2021a: 12-13).

En ince ayrıntısına kadar anlatılan bu çakırdikeni bitkisi, İnce Memed’in köyünden kaçma sebeplerinden biridir. Bulunduğu mekânın fiziki şartları ve doğanın zorlukları

kahramanın yaşam mücadelesini vurgular. Bu durum onun, düşünce tarzını etkilediği gibi davranışlarını nasıl şekillendirdiğini de gösterir. Romanda, İnce Memed'in bu köyden kaçışı sadece biçimsel anlamda değil, çocuk yaştaki bir insanın kendi içinde yaptığı hesaplarla, düşüncelerle, çaresizliklerle birlikte verilir. Bir yandan ayaklarını yırtan çakırdikenleri, öte taraftan coğrafyanın sıcaklığı ve vahşi tabiatla baş başa kalış, Memed'in doğayla mücadele halinde olduğunu gösterir. Çakırdikeni içinde soluk soluğa koşturarak kan ter içinde kalan Memed, kendi kendine ve sanki yanında biri varmış gibi seslice konuşarak alternatif çözümler bulmaya çalışır:

“Giderim derim ki onlara... Giderim derim ki... Size derim... Size çoban olmaya geldim. Çift de sürerim... Ekin de biçerim. Derim ki benim adım Mıstık derim, Kara Mıstık... Anam yok, babam yok... Abdi Ağa da yok derim. Sizin davarınızı güderim... Sizin çiftinizi sürerim. Sizin çocuğunuz da olurum. Olurum işte. Benim adım İnce Memed değil. Kara Mıstık derler bana. Anam ağlasın. Olurum işte. Gavur Abdi Ağa da arasın beni. Çocukları olurum işte” (2021a: 15).

Büyük bir çaresizlik içinde içsel çatışmalar yaşayan Memed, bulunduğu mekânın olumsuz tesiriyle başka bir yerde çoban olmayı, çift sürmeyi, ailesinden ayrı kalmayı, başkasının çocuğu olmayı hatta ismini bile değiştirmeyi göze alır. Yani acı ve zorluk dolu bir hayat, onu her türlü şeyi yapmaya sevk eder ya da her şeyden feragat etmeye kadar götürür. O, annesiyle beraber Abdi Ağa'nın tarlasında çalışır. Ağa, çakırdikenlikte ona, yalınayak çift sürdürür. Hem bu dikenlikte perişan olan hem de Abdi Ağa'dan hakaret işitip dayak yiyen Memed, tahammül sınırlarını aşıp köyden kaçır. Dursun'un, kendi köylerinde çocukları dövmediklerini, onları çiftle salmadıklarını ve en önemlisi de tarlalarında çakırdikenlerinin olmadığını söylemesi Memed'e çok cazip gelir. Bu sebepten dolayı o, kuracağı yeni hayat için rotasını Dursun'un köyüne çevirir. Kaçış yolculuğunda, ilk olarak Süleyman isminde bir adamın evinde konaklar. Bu aile, Memed'i çok sever ve onun bir yere gitmemesini, kendi yanlarında kalmasını ister. Aslında Memed'in de arzusu budur. Süleyman Emmi'nin oğlu olup yanında kalmak ve çalışmak, Değirmenoluk'taki yaşamdan daha güzeldir. Yirmi, yirmi beş hanelik bu köyde, evler ham toprakla yapılmıştır. Biçimsiz, üst üste, gelişigüzel konmuş taşlarla inşa edilmiştir ve yükseklikleri yerden bir metredir. Bu mekânda Memed, çok mutludur. Özellikle köyü dolaşınca bir gübrelüğün üstünde çocukların köküç oynadıklarını, kadınların çıkırık eğdiklerini görür. Akşama kadar tek tek her yeri gezen Memed'e, hiç kimse nereden gelip

nereye gittiğini sormaz. Ama Değirmenoluk'ta bir yabancı görülse bütün çocuklar hemen onun başına üşüşür. O yüzden bu köy, Memed için bir başkadır. Kısa zamanda kendisini köye ve köylüye alıştıır.

Memed'in köyden kaçtığını duyan Abdi Ağa, onu bulup getirir. Cezalandırmasını ise ürünlerinin dörtte üçüne el koyarak ve bir kış boyunca onları aç bırakarak yapar. Bir gün Memed ile Mustafa, kasabanın nasıl bir yer olduğunu merak ederler ve Abdi Ağa'dan habersiz oraya giderler. Çünkü köyün hâkimiyeti ağada olduğu için onun izin vermeyeceğini düşünürler. Köylüleri köle gibi çalıştırıp aç bırakan Abdi Ağa'nın izni olmadan kimse bir yere gidemez ve evlenemez. Neyse ki kasabaya gelen Memed ile Mustafa, çok değişir. Kasaba onları çok etkiler:

“Cilpirtiliği geçince kasabanın ilk evleri göründü. Bir kısmı saz evlerden bunların. Saz evlerin alt başında büyük kiremitli bir yapı görünüyordu. Sonra, onların ötesinde, parlayan çinkoları, beyaz badanalı evleri, kırmızı kiremitleriyle bir oyuncak şehir gibi kasaba uzanıyordu. Memedle Mustafanın gözleri kasabada. Hayretle açılmış gözleri... Ne kadar da beyaz. Ne kadar da çok ev! Gözlerini bir türlü kasabadan alamıyorlar.

Boklu dereyi geçtikten sonra kasabaya girmiş oldular. Gün ışıkları camları parlatıyordu. Binlerce cam pırıltısı... Sırça saraylar... Dursunun dediği... Peri padişahlarının şehiri... Sarayları.” (2021a: 72-73).

Memed, gördüğü manzara karşısında hayretini gizleyemez ve dükkânlara, çarşılara bakınca “toprağı bile örmüşler” (2021a: 72) der. Burada, ağalık yoktur. Herkes, kendi toprağının sahibi olarak işinde gücündedir. Ayrıca kasaba, geniş ve büyük bir yerdir. Burayı, köyüyle mukayese eden Memed, hayatın Abdi Ağa'dan ve Değirmenoluk'tan ibaret olmadığını anlayarak kendini değerli hissetmeye başlar. Bu anlamda kasaba, Memed için bir aydınlanma yeri olur.

“Gözüne uyku girmiyordu. Düşüncelere kaptırmıştı kendini. Düşünceler kafasına akın ediyordu. Düşünüyordu artık. Dünya kafasında büyümüşü. Dünyanın genişliğini düşünüyordu. Değirmenoluk köyü bir nokta gibi kalmıştı gözünde. O kocaman Abdi Ağa, karınca gibi kalmıştı gözünde. Belki de ilk olarak doğru dürüst düşünüyordu. Aşk ile şevk ile düşünüyordu. Kin duyuyordu artık. Kendi gözünde kendisi büyütmişti. Kendini de insan saymaya başladı. Yatakta bir taraftan bir tarafa dönerken söylendi. ‘Abdi Ağa da insan, biz de...’” (2021a: 80).

Kasabada onlar, “büyük kapılı, kapısının tahtalarını kurt yemiş, çürütmüş, hantal, çürük” (2021a: 75) bir yapıda olan hana yerleşirler. Hayatlarında ilk defa bir handa kalmanın şaşkınlığını yaşarlar. Burada Hasan Onbaşı ismindeki bir ihtiyar da Memed’e, Değirmenoluk köyünün dışında bir hayatın olduğunu öğretir ve onu ciddi anlamda etkiler. Çünkü bu adam ona;

“Kasaba hayatını ve geniş topraklı Osmanlı İmparatorluğu’nda bir asker olarak maceralarını anlatarak Memed’in gözlerini hayattaki çok geniş olanaklara açar; göçebe Saçıkara aşireti beyi Kerimoğlu (Kerim: Allah’ın doksan dokuz isminden biri, cömert ikram sahibi anlamına gelir.) adından da anlaşıldığı gibi Memed’e karşı cömert, müşfik, merhametli ve asalet örneği olan doğanın bir yansıması fakat aynı zamanda cennet gibi olan çadırının içindeki kültürel ortam vasıtasıyla zarif bir yaşam örneği sunar” (Fırat, 2019: 71).

Memed, bu kasabaya gelirken eskiden eşkıya olan ve her yere nam salan Koca Ahmet ile tanışır ve ondan çok etkilenir. Koca Ahmet, yol kesip haraç toplayan ve halka zulüm eden eşkıya tiplerinden değildir. Aksine köylünün hakkını gözetken, onlara sahip çıkan, bir dehşet olduğu kadar bir sevgi de barındıran eşkıya modelidir. Dağlarda destan olan Koca Ahmet, Memed’in zihnine eşkıya kimliğini yerleştirir ve kendisini gerçekleştirmesine vesile olur. O, kasabadan köye gelince sevdiği kadın Hatçe’ye buralardan kaçalım der. Abdi Ağa’nın yeğeni ile zorla nişanlandırılan Hatçe’yi, Memed kaçıtır, bir kaya dibinde beraber olurlar. Abdi Ağa, yeğeni Veli, Topal Ali ve beraberindeki kaç kişi dağlara onları aramaya çıkarlar ve izlerini bulurlar. İnce Memed, Abdi Ağa ile yeğenine kurşun sıkar, ağa yaralanırken Veli de ölür. Hatçe’yi köye götürüp Veli’yi vurdu diye hapse atarlar. Memed’in annesi Döne’yi döverler. İnce Memed de Kötek köyünden Süleyman Emmi’nin yardımıyla dağlara kaçar, eşkıya olur. Yer değiştiren Memed’in, bundan sonraki yaşamı dağlarda devam eder. Onun bu mekândaki dönüşümü ve yaşadığı kimliksel değişim, “Kimliksel Dönüşüm” başlığı altında anlatılacaktır.

Yaşar Kemal’in *Teneke* romanına bakıldığında mekân, olay örgüsünün yaşandığı Çukurova merkezli bir kasabadır. Üç aydır kaymakamı olmayan bu kasabanın işlerini, vekâleten tahrirat kâtibi Resul Efendi yürütür. Bu yaşlı adam, çeltik vakti gelince sıkıntıya düşer. Çünkü çeltikten büyük kazanç sağlayan ağalarla çatışması başlar. Rahat yaşamak ve yaş tahtaya basmamak için çeltikçilerden uzak durmaya çalışan Resul Efendi’nin tek isteği, bir an önce yeni kaymakamın gelmesidir.

Kısa bir zaman içinde kasabaya, mektepten yeni çıkmış ve ilk memuriyeti olan Fikret Irmaklı isminde genç bir kaymakam atanır. O, daha öncesinden Anadolu'ya gelmediği için burayla ilgili duydukları kendisini tedirgin eder:

“İçinde korku vardı. Anadolu kasabaları için kendisine neler anlatmışlardı! Uçsuz bucaksız bozkırların ortasında bir tepeye sırtını dayamış, birkaç toprak dam. Susuz. Kışın kar altında, yazın toz içinde. Yalnız. Sonra ağalarla hırsızlarla, eşkıyalarla cebelleşmeler. Kasaba insanları deyince gözünde poturlu, kangal bıyıklı, yanları tabancalı, saldırmalı... Hele eşrafı bir anlatmışlardı ki... Kemal Taşan!.. Eşraftan!.. Ziraatçi... Yüzü itimat telkin eden bir yüz, Kemal Taşanın. Kumral saçları gür, dalgalı... Genç yüzündeki hatlar gergin, cilt cilalanmış gibi... Siyasal Bilgiler Okulunda Sarıyerli Nüzhet... Nüzhet en candan arkadaş... Kemal Taşan ne kadar Nüzhete benziyor. Gülüşü tıpkı... Nüzhetin dudaklarında daima bir tango bulunurdu. Kemal Taşanda o eksik” (2021b: 17).

Anadolu'yu ve Anadolu insanını, sadece kendisine anlatıldığı kadarıyla tanıyan Fikret Irmaklı, çekinerek geldiği bu yerde, İstanbul'un taşra imajını yansıtır. İdealleri olan bu genç kaymakama Anadolu'yu, cehennem gibi tanıttıkları için kendisinin tereddütleri vardır. Ancak onun, Anadolu eşrafına karşı düşünceleri, kasaba halkının, kendisini güzel bir şekilde karşılamaları sonrasında değişir. Hatta onlarla konuşurken şaşkınlığını ve meslekteki tecrübesizliğini bile gizleyemez:

“Kusura bakmayın. Çok çok heyecanlıyım. Çok çok... Şaşkına döndüm... Dilim tutuldu. Bize Anadolu'yu cehennem gibi tanıtmışlardı. Halbuki... Şimdi şu insanların her biri kardeşlerim, babam gibi... Eşraf mı? Ben eşrafı canavar, haydut, eşkıya bilirdim... Şu beyler mi eşraf? Anadolu'nun eşrafı dedikleri bu efendiler mi? Allah aşkınıza bunlar mı?” (2021b: 19).

Kaymakam, kasabaya gelmeden önce burayla ilgili epeyce tahkikat yaptırır. Kasabanın yobaz ve eşkıyalarla dolu olduğunu, ancak kötülerle mücadele etmekten kaçınmayacağını anlatır. Yine bu kasabada sıtmanın çok olduğunu, her yıl binlerce insanın sıtmadan dolayı öldüğünü ve bunun önüne geçeceğini söyler. Ancak çeltikten menfaat sağlayan ağalar, kaymakama sıtmanın çok az olduğunu, var olanla da kendilerinin mücadele ettiklerini anlatarak kaymakamın gözünü boyamak ve hatta onu işleri uğruna kullanmak isterler. Bunun için Nazifoğlu'nun lokantasında yüz kişilik bir ziyafet verilir. Burada, yenilir ve içilir. Kaymakamın gelişi şerefine verilen bu ziyafet, Fikret Irmaklı'nın kısa bir süreliğine de olsa ideallerinden sıyrılmasına

yol açar. Çünkü o, kasaba eşrafının bu yoğun ilgisine kapılmaktan kendini alamaz. Fikret Irmaklı'nın bu hali, bize Refik Halit Karay'ın “Şeftali Bahçeleri” adlı hikâyesindeki Agâh Bey'i hatırlatır. Kaymakam, bu etkilenmeyle beraber Çeltik Kanunu'nu okumadan ağaların talep ettikleri yerlere ruhsat verir. Bununla beraber kasaba, sular altında kalır, insanlar perişan olur. Tahrirat kâtibi Resul Efendi'nin uyarılarıyla kaymakamın gözü açılır. Kendisine gösterilen ilgi ve alakanın, verilen ziyafetlerin hepsinin, aslında ağalar tarafından menfaat sağlama uğruna tertip edildiğini anlar ve kanun yolunda ilerlemeye karar verir. Kasaba eşrafının çıkarları ters düşünce ve kaymakamı eskisi gibi kullanamayınca onu, şikâyet ederler. Böylece Fikret Irmaklı, başka bir ilçeye atanır. Dolayısıyla başta kasabada şenliklerle karşılanan kaymakam, bu sefer teneke sesleri ve alaylarla uğurlanır. Fikret Irmaklı, ideallerinden vazgeçmeyerek, mekânın ve içindeki insanların kendisini dönüştürmesine müsaade etmeyerek bulunduğu yeri terk eder. Bir anlık zevk ve sefa ortamına, insanların misafirperverliğine aldanan ve kapılan kaymakam, kendindeki olumsuz dönüşümün hemen farkına varır ve bunun önüne geçer.

Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin ilk sayısı olan *Ortadirek*'te de mekân, Çukurova'dır. Romanda, çok ağır şartlar içinde yaşam mücadelesi veren insanların hikâyesi anlatılır. Buna göre Yalak köylüleri, yaz sonu Çukurova'ya pamuk toplamak için yola çıkar. Uzun bir kış boyunca aç kalmamak ve Adil Efendi'ye olan borçlarını ödeyebilmek için buna mecburdurlar. Dolayısıyla köyde başlayan kıtlık sorunu, oradaki insanları bir araya getirip pamuk toplamak ve para kazanmak için Çukurova'ya göçe zorlar. Olay örgüsü, yollarda geçer. Bu anlamda romana, yol hikâyesi gözüyle de bakılabilir. Yollarda yaşanan güçlükler, verilen yaşam mücadelesi eserin konusunu oluşturur. Yani roman, Moran'ın ifade ettiği gibi, “köylülerin ölüm kalım meselesi olan pamuk toplayabilme sorunu”nu gündeme getirir (2012: 124).

Özlem Atar ise Berna Moran'dan hareketle yolu, olay örgüsünün kahramanlarından biri olarak ele alır:

“Ortadirek'te yolun başlı başına bir roman kişisi olduğunu iddia etmek pek de yanlış sayılmaz. Berna Moran'ın ‘insanoğlunun aşması gereken engellerle dolu yaşamının bir simgesi’ olarak ele aldığı yol, gerçekte amansız yokuşları,

ayakları parçalayan taşları ile romanın anti kahramanıdır. Bu nedenle romanın bir diğer önemli karakteri Meryemce'nin yol ile çekişmesi hiç bitmez" (2015: 367).

Yalak köyü ile Çukurova arasındaki yolda geçen olaylar, çoğunlukla mekân-insan çatışması üzerine kuruludur. Köylülerin, özellikle romanın başkişileri Meryemce, Uzunca Ali, karısı Elif ve çocukları Hasan ile Ummahan'ın Çukurova'ya ulaşma mücadelesiyle perişan oldukları o yollar, bu insanları hem fiziksel hem de ruhen çok etkiler. Ki zaten roman boyunca bu ailenin, yollarda çektiği perişanlığın panoraması gerçekçi bir şekilde yansıtılır. Meryemce ve Koca Halil'in bindiği yaşlı at Küheylan ölünce bu aile geride kalarak diğer köylü ailelerden ayrılır. Uzunca Ali, zor ve çetin koşullar altında Çukurova'ya erkenden ulaşma ümidiyle sık sık annesini sırtında taşımak durumunda kalır ve bu durum yolculuğu daha çekilmez bir hale getirir. Dolayısıyla bu romanın "büyük bir kısmı yolla yapılan bu boğuşmanın anlatımına ayrılmıştır. Yol, aynı zamanda bir simge; insanoğlunun aşması gereken engellerle dolu yaşamın simgesi" (Moran, 2012: 125) hâline gelir.

Romanda, kişiselleştirilen ve anti bir kahraman olarak görülen yolun, insanlar üzerinde olumsuz dönüşümler yaptığı açıktır. Mekânsal bir alan olarak yol,

"Evin barkın, yurdun yuvanın dışıdır. Yol, yersizlerin yeri, yurtsuzların yurdu, mekânsızların mekânı mesabesindedir. Yol, belirsiz bir mekândır. Başı sonu yoktur. Yollar insanı ya bir yere götürür, ya bir yerden getirir. Yolda konaklamak, barınmak mümkün değildir. Yol gidişin veya gelişin zeminidir, durmanın, eğleşmenin veya ikametinin değil" (Özarslan, 2010: 26).

Uzunca Ali ve ailesinin karşılaştıkları güçlükler, yolun bu anlamsal özelliklerini yansıtır niteliktedir. Onların çaresizlik içinde verdikleri tepkiler, Uzunca Ali ile annesi arasında yaşanan çatışmalar hep mekân temellidir. Yol, onları bir yere götürmediği gibi bulundukları yerden de getirmez. Bu da onların Çukurova'ya ulaşma ümitlerini yıkar. Diğer taraftan hem Uzunca Ali'ye hem de Meryemce'ye karşı saygısını yitirmeyen ve anne-oğul arasındaki bağın kopmasına izin vermeyen Elif'in verdiği tepkiler de bu dönüşümün sonuçlarıdır. Yol, onların hem kişiliklerini hem de aralarındaki inişli çıkışlı ilişkileri dönüştürmede temel belirleyendir.

Koca Halil'in ata binmesi sonucu yolda ölen Küheylan, Uzunca Ali'yi ve ailesini perişan eder. Çünkü atın olmayışı, bu ailenin Çukurova yolculuğunu, sürekli gitmeli-dönmeli bir hale sokar. At ölünce bütün yükü taşıma sorumluluğu Ali'ye düşer. Zor ve meşakkatli yollarda hem ağır yükleri hem de annesini sırtında taşıyan Ali, en sonunda isyan eder. O, önce çocuklarını ve eşini götürür, ardından bir daha gelip annesini alır. Biraz ilerledikten sonra annesi geri döner, Uzunca Ali tekrar dönüp onu getirmeye çalışır. Dolayısıyla hep bir gitme gelme serüveni içinde devam eden bu yolculuk, roman kişilerini fiziksel anlamda yorduğu gibi davranışsal anlamda da yoldan çıkarır. Bu durum onların, iletişimdeki dil ve üsluplarına yansır. Özellikle Meryemce ile Uzunca Ali arasında başlayan gerilimlerin, kısa süre içinde konuşmalarına yansıdığı görülür. Meryemce, atın ölümüne şikâyet etmek bir yana Uzunca Ali'nin sırtında gitmekten bıkar. Tüm bunlara sebebiyet verenin oğlu olduğunu söyler ve ona beddua eder:

“‘Allahım’ diye yalvardı, ‘şu Uzunca Alinin halini bundan beter et. Çoluğunu çocuğunu dağda koydun, kendini de bu hale soktun, daha da perişan et, koca Allahım, kara gözlüm, güzel Allahım’” (2020: 116).

Meryemce, sadece oğluna değil gelini ve torunlarına da bedduada bulunur:

“‘Haydin cehennem olun siz de. Alçak adamın südükleri, sizi de istemem. Düşerim de yollara, bir başıma da giderim. Kocasam da, şu ayaklarım sağ olsun’” (2020: 132).

“‘Ulaştın işte, ulaştın orospu gelin. Boynuzlu herifin avradı. Ulaştın da, geçtin de’ diye inledi. ‘Seni şu kör olası Uzunca Ali’ye almaz olaydım da, Allah belamı vereydi. O Uzunca Aliden sen azıcık daha iyisin ya. Bak o çocuklara, bak o it doğurduklarına da domuz döllerine, onlar da... Ulaştın işte. Ulaştın da beni yazıda yabanda koydun da gittin...’” (2020: 137).

Aynı şekilde Uzunca Ali de annesi yüzünden Çukurova'ya vaktinde inemedikleri için sinirlenir, geç kaldıklarından dolayı çocuklarının bir yıl boyunca aç kalacaklarını söyler, karısı Elif'e çaresizliğini anlatır:

“‘Çocuklar aç, perişan kaldı bu kış, ulaşamadım işte. Ulaşamam da böyle giderse. Ben ne bok yeyim, söyle? Ne bok! Adil Efendi beni hapislerde süründürür. Ya köylü, ya Delice Bekir ırzı kırığı, ya Muhtar olacak zebani?’” (2020: 170).

Öfkesini kontrol edemeyen Ali de annesine beddua etmeye başlar:

“İşte şu geberesice koca domuzun, koca orospunun... Gebermez de kurtulmam. O olmasaydı, ben çoluk çocuğumla şimdiye Çukuru çoktan tutmuştum. Bana ettiği yetmiyor gibi, bir de geri dönüp köye doğru gider de, iki gün de beni ardından koşturur. Gönül diyor ki, şunu koy şuraya, bas git. Ne hali varsa görsün” (2020: 170-171).

Dolayısıyla Çukurova’ya uzanan yolun uçurumlarla, dağlarla şekillenışı ve beraberinde gelen iklim koşulları, ana ile oğulun birbirlerine olan duygularını, tepkilerini inişli çıkışlı olarak dönüştürür ve bu da onların konuşma dillerine, üsluplarına yansır. Mekân, insanın inanç duygularını da şekillendirir. Bu romanda Yalak köylüleri, Çukurova’ya inip pamuk toplama zamanını, Koca Halil’in “döngeler” dediği otları gözlemleyip haber vermesiyle öğrenir. Bu durum, köyde bir gelenek haline gelir. Romanda “döngeler”nin ayrıntısı şu şekilde verilir:

“Ağustos ortasından ekime kadar döngeler kırmızıdır. Bir kırmızı sis, bir kırmızı bulut gibi bozkırın üstüne çöker. Ardından gün verilmiş. Bir kırmızı yol, uzun, dalgalı bir şerit, bir turna katarı, çığlık çığlığa geçen bir kuş sürüsü gibi açılır kapanır, iner çıkar, toplanır dağılır. Deli yeller önünde bozkırı bir uçtan bir uca dolanır. Yalar. Bir yerde duramaz. Kabına sığamaz.

Döngeler bozkırın en önemli bitkisi, dikenidir. Yazın tatlı bir yeşildeyken dikenleri kadar kökleri de sağlamdır. Görünüşü bozkıra can verir, hayat bağışlar. Kuruyunca kökü zayıflar, dikenleri sertleşir daha da. Esen yellerin önüne düşer sonra.

Orta güzden sonra yeller iyice azıtır. Döngeler de. Ve döngelerin rengi açılır altın sarısına keser. Toprağa sağlamca yapışmış, inat, kopmaz. Ama kökler iyice inceler. Orta güzden sonra esen ulu yeller toprakta dikili hiçbir döngeler bırakmamacasına çabalar. Islıklar doldurur bozkır dünyasını. Yüzlerce binlerce döngeler bozkıra ağar. Bozkır sarı, altın pırıltısına boğulur. Bozkır gün ışığına batar, balkır. Yalp yalp eder. Balkıyarak döner, savrulur. Döngeler olmasa bozkır bozkır değildir” (2020: 21).

Yolda Meryemce’nin Ziyaret Ağacı’nı görmesi, orada dua etmesi mekân-inanç ikilemine bir başka örnektir. Köylünün bu ağaca karşı hem korkusu hem de saygısı vardır. Onların, sıkıntılı anlarında koşup geldikleri, sığındıkları ve kutsiyet yükledikleri yer, ceviz ağacıdır. Özellikle Uzunca Ali, oğlunun ziyaret ağacına işediğini görünce hemen tepki gösterir ve ona ağacın kutsallığını anlatır:

“Vay, it südüğü vay! Ulan adam varır da Ziyaret cevizinin yanındaki çalının altına siyer mi? Cin çarpar adamı. Vallaha billaha çont olursun. Alimallah olursun. İt dölü. Köylü neden konmaz ziyaretlerin dibine? Bundan dolayı işte. İşler altına, işerler. Dalını keserler, gövdesine çivi sokarlar. Onların da canı var. Onlar da çarpıverir, sakat korlar, adamı. Amma değmedin miydi keyiflerine ziyaretlerin, uğur getirirler. Kim bilir, şu ulu ağaç, nakışlı ağaç bize bir uğur getirir ki. Ne gelmez ki elinde. Ulan, azıcık iyi olursam, halim olursa, bu ağacın altında beş rekat namaz kılacağım ki... Namazdan hoşlanırlar bunlar. Belki de yüreğine bir hoşluk gelir de şu ağacın, bize yardım eder. Kim bilir? Belki yüreği acır da halimize. Şu anam olacak bir akıl etse de o da kılsa bir namaz.” (2020: 120-121).

Burada mekân, insanı dönüştürdüğü gibi onun inancını da etkiler. Kişilerin inançları, daha çok çevreleriyle etkileşime girdikleri vakit şekillenir. Özellikle kutsal ve manevi bir anlamının olduğu düşünülen mekânlarda insanlar, inançlarını pekiştirip manevi deneyimlerini güçlendirir. İnançlar da mekânın anlamını ve kullanımını etkiler. Dolayısıyla her ikisi arasında insan merkezli olarak karşılıklı bir iletişim ve etkileşim bağı vardır. Kişi, mekâna yüklediği anlamdan güç alarak zihinsel durumunu kuvvetlendirir ve kendini daha güvende hissederek huzura kavuşur.

Hüseyin Nihal Atsız’ın, çalışmaya dâhil olan eserlerine bakıldığında, bu kitapların birer tarihî roman oluşlarıyla daha çok açık ve geniş mekânları temel aldıkları görülür. *Bozkurtların Ölümü* ve *Bozkurtlar Diriliyor* romanlarında mekân, zor bir coğrafyayı kapsar. Ötüken bozkır, kendi kahramanını yaratarak onunla kendisi arasında ayrılmaz bir bütünlük oluşturur. Tanpınar, “Coğrafya kaderdir. Bu demektir ki bunun yeteneklerini kabul etmek, ona ayak uydurmak şartıyla onunla iyi kötü uzlaşılabilir. Fakat bu şartları büsbütün unutanlar için perişanlık mukadderdir” (2000: 78) der. Romanda bozkır coğrafyası, üzerinde yaşayan Türklerin kaderidir. Bozkırın zorlu yaşam koşulları, burada yaşayan insanlara hayatta kalabilmenin mücadelesini öğretir. Mekânın, çetin ve zor oluşu olumsuzluk barındırabilir ancak insana yansıması farklı şekillerde olur. Sonsuz bozkırda, özgür yaşam vardır. Türkler, ruhlarını bozkırın özgürlüğüne emanet ettikleri için güçlüdürler ve özgürdürler. Mesela Yamtar, Çin esaretine girince savaşçı özelliğini yitirir. Kapalı mekân, onun özgürlüğünü sınırladığı için mücadelecî ruhu gider ve felsefe ile ilgilenir. Kara Kağan da esir olduğunda, bozkırdan uzak kaldığına çok üzülür. Dolayısıyla mekân, bu insanları mücadelecî, özgür, sert, haşin yaptığı için onlar, bozkırın özlemini çeker. Bozkır, hem fiziksel hem de ruhsal anlamda güçlü insanlar

yetiştirerek onlara birikim kazandırmış ve onları hep tetikte kılmıştır. Kahraman, mekânın olumsuzluğunu yine mekândan aldığı güçle yenmeye çalışır.

Atsız'ın bir başka romanı *Deli Kurt*'ta, Murat Beğ'in, sipahilere bir aylık izni çıkınca Çakır; yanına Evren ile Deli Kurt'u alıp Türkmen obasına, Satı Kadın'ın yanına gider. Vardıkları her çadırda çok güzel bir şekilde ağırlandırlar hatta çok yemekten çatlayacak duruma gelirler. Türkmen'in biri, ileride bir pınarın olduğunu ve onun suyundan içilince tekrardan acıkacaklarını anlatır. Gerçekten de oraya gidip içtikleri su, kendilerinde açlık hissi uyandırır. Ardından bu Türkmen adam onlara, pınarın masalını anlatmaya başlar. Gökçen Kız'ın gözyaşlarından oluştuğu söylenen bu pınarın hikâyesi, Deli Kurt'u çok etkiler. Hatta masal bitince içinde bir boşluk duyar. Böylece ileride, Deli Kurt'un Gökçen Kız'a karşı başlayacak olan aşkının ilk nüvesini bu pınar oluşturur. Birkaç gün sonra tımarlarına geri dönerler. Çakır ile Evren gayet mutluken Deli Kurt düşüncelidir. Türkmen obasından, bu pınar başından ayrıldığı için buruktur. Bunu kendine de sorar ancak cevabını veremez. Çakır ise ona takılmadan yapamaz:

“-Tuna boyunda orduların mı bozuldu be Deli Kurt? Kişi evine döner, çoluğuna çocuğuna kavuşmak üzere yol alırken böyle kara kara mı düşünür? Bize bir baksana!.. Güreş kazanmadık ama içimizde tasanın damlası yok. Böyle ne oluyorsun? (2021: 68).

Aradan geçen on yılın ardından Çakır, Evren ve Murat, Satı Kadın'ı ziyaret etmek için tekrar obaya gelir. Bir kere daha pınar suyunun başına giderler. Uzaktan birinin geldiğini görünce bunun, Gökçen Kız olduğunu öğrenirler. Satı Kadın onlara, Gökçen Kız'ın yüzüne bakmamalarını ve bunun tekin olmadığını söyler. Deli Kurt, yüreğinden Gökçen Kız'ı atamaz. Gün aydınlanmaya başlayınca kendini önce pınara ardından Yassı Tepe'ye atar:

“Pınara vardığı zaman ortalık biraz daha ağarmıştı. Kana kana içti. Yüzünü yıkadı. Başına ve yanan alına su serpti. Doğuda bir kıızılık belirmişti. Birdenbire, içinden gelen bir dürtüyle başını geriye çevirerek batıya baktı ve ağaran gün altında Yassı Tepe'yi görerek gönlü sızladı.

Dayanılmaz bir kuvvet kendisini oraya itiyordu. Yürümeğe başladı. Orasını, Gökçen Kız'ın her gün koyunlarla birlikte yaşadığı yeri merak ediyordu. Orası her yer gibi olamazdı. Orada mutlaka olağanüstü bir şey vardı. Orası insanı büyüleyen bir yer olmalıydı. Çünkü orada Gökçen vardı" (2021: 103).

Yassı Tepe, Murat'a, yeni bir sevdayı açıklaması bakımından önemlidir. Onun yüreğini, pınardan sonra bu Yassı Tepe sızlatır. Çünkü bu mekân, Gökçen Kız'ın koyunlarla beraber yaşadığı, kaval çaldığı ve kendisiyle bütünleştiği bir yerdir. Deli Kurt, buranın olağanüstü bir mekân olduğunu düşünür. Hatta Yassı Tepe ismini duyunca bile kendinden geçer, ruh haleti değişir. Dolayısıyla o; "Aşkın ruhunda oluşturduğu duygusal yoğunluğu mekân ile bütünler. Bu anlamda başkişinin bilincindeki duyarlık, mekâna yansiyarak mekânın hareketli bir yapı kazanmasına zemin hazırlar" (Kanter, 2008: 188).

Tımarlarına dönmek için yola çıkan Deli Kurt'u, artık karısı Melek ve kızı Zeynep heyecanlandırmaz. Çünkü o, Gökçen Kız'a gönül kaptırmıştır. Her yerde ve her zaman Gökçen ile meşgul olur. Hatta Gökçen, onu o kadar sarmıştır ki evde karısı Melek Hatun'a bile onun ismiyle hitap eder olmuştur. Dolayısıyla Yassı Tepe'ye anlam katan ve bu mekânla birlikte dönüşen Murat'ın arzu nesnesi Gökçen Kız'dır. Murat, buraya gelince çok mutlu olur ve kendinde huzur bulur. Gerek fiziksel gerek ruhsal anlamda sığındığı bu Yassı Tepe onu, suçluluk psikolojisinden ve içinde bulunduğu baskının ezici tesirinden kurtaran aydınlık mekândır.

Hüseyin Nihal Atsız'ın bir başka romanı *Dalkavuklar Gecesi*'nde, adından da anlaşılacağı gibi dalkavuklarla dolu bir iktidarın ve çevrenin eleştirisi yapılır. Olay örgüsü, Hattuşaş şehrinde Kral Subbiluliyuma'nın sarayında geçer. Burada Kral, doğan yeni çocuğu için ziyafet verir. Sarayın esrarengiz ve gülmez yüzlü kadını diye tanınan Hantilyas'ın, mahzendeki fiçilerde zehir olduğu düşünülen sulardan içtiği ancak ölmediği görülür. Sarhoş olarak dönen Hantilyas'ın bu durumu, Kral'ı şaşırtır ve hemen bunun araştırılmasını ister. Bütün ülkelerin krallarına mektuplar yazılır. Fiçilerdeki suyun ne olduğunu anlamak için bilginler gönderilir ancak kimse bunu çözemez. Hem kralın yanındaki adamlar hem de dışarıdan gelen bilginler, bu suyun Tanrı tarafından Kral'a gönderildiğini söyleyerek ona dalkavukluk yapar. Tılsımlı suyun güzel bir içki, şarap olduğunu Kargamış'tan gelen İkeznini söyler fakat bilginler buna karşı çıkar. En sonunda Kral'ın fermanıyla bu suyun, Tanrı tarafından

gönderilen bir su olduğuna karar verilir. Kral, her gün bundan içerek sarhoş olur. Bir zaman sonra kâhin Şilka da suyun, şarap olduğunu iddia eder. Aynı zamanda devam eden bir savaş vardır. Tutaşıl, binlerce ordusuyla savaşa katılıp galip gelse de ordunun yarısını kaybeder. Onun adına düzenlenen ziyafetlerde, kendisini kıskanan dalkavukların Kral'ı tahrik etmesiyle işinden atılır. Düzenlenen kahramanlık gecesinde herkes içip sarhoş olurken içlerinden biri, kahramanların öldüğünü dolayısıyla da bu gecenin bir dalkavukluk gecesi olduğunu söyler.

Dalkavuklardan oluşan çevre, Kral Subbiluliyuma'yı kendi olmaktan çıkarır. Öyle ki şaraba iyice sarar, geç vakitlere kadar uyuyarak devlet işlerini aksatır, akşam olunca da yanındaki dalkavuk vezirlerle beraber körkütük sarhoş oluncaya kadar içer. Kral, sarhoş olunca kendini, Tanrılardan daha büyük ve yüce görür. Yanındakilere rütbelere bağışlar. Bazen de ayıldığı vakit verdiği rütbeleri geri alır. Bir zaman sonra devlet işleri bile bu içki masalarında konuşulur olur. Tüm bunlar, Kral'ın ahlakını da değiştirir. Devlet işlerini kendi şahsi zevk ve eğlencesine alet eder. Eskiden çok ciddi olan ve kimseyle eğlenmeyen Kral, artık herkesle eğlenir duruma gelir. Vezirlere nükte ve alayın dışında hakaretler de eder. Aslında bir hiciv romanı olan bu eser, görüldüğü gibi yazarın, yaşadığı devrin yönetim anlayışını yansıtan ve aslında bunu tenkit eden bir romandır. Toplumsal çürüme ve ahlaki değerlerin yozlaşması, iktidar bir mekân olan saraydan yansıtılır. İktidarı elinde bulunduran Kral, çevrenin ve etrafındaki dalkavukların dönüşümüne uğrayarak hem gücünü hem de itibarını yitirir.

Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü* romanında olaylar, mekân üzerinde yaşanan güçlü-güçsüz çatışması etrafında şekillenir. Vakaya sahne olan yer, Burdur'un Yeşilova ilçesine bağlı ve seksen evi bulunan Karataş Köyü'dür. Romanda; küçük, gelişmemiş ve verimsiz topraklarıyla köyün akşam manzarası şöyle çizilir:

“Karataş köyünde akşam ıpıssız bastırır. Havana'nın Sivri'nin gölgesi kaplar düzü. Derken gün anasının koynuna girer. Koyun gelir ağılına. Sığır gelir ahırına. Ağılına, ahırına gelmeyen mallar için sahipleri karşıya çıkarlar. Herkes sürer getirir yitiğini. Bundan sonra bir tek hayvan kalmaz dışarda.

Yavaş yavaş insanları da çekilir Karataş'ın. Işıklar çekilir. Sesler çekilir. El ayak çekilir. Köy silinir. Yiter. Beytullah Hoca'nın okuduğu akşam ile yatsı ezanları tek ve son sestir çoğu zaman.

Akşamla yatsının arasında Nuri'nin Kahve biraz işler. Kendini fazla yorgun bulmayan birkaç komşu için ışıklı, kısa bir zamandır bu. Fakat tatlı bahar uykuları tez zamanda gelir, göz evlerine oturur. Nuri'nin körpe aydınlığı köyün yaşlı karanlığına 'ayakta pes' der, çekilir. Karanlık egemen olur her yere, her eve..." (2020: 197).

Karataş Köy Kurulu'nun ikinci üyesi olan Haceli'nin evi, köy içinde olmayıp aşağı mahalle denilen bir yerde bulunur. Köksuyu'nun dibindeki bu ev, sürekli ıslak ve nemlidir. Küf kokar. Haceli de batağın üstünde bulunan bu evden hoşnut değildir ve buradan kurtulmak ister. Muhtar Hüsnü Ağa, köy içinden kendisine bir yer satar. Haceli, aldığı bu yere hayalindeki evi inşa etmek ister:

"Oh! Öyle bir ev yaptırayım, iki katlı, haney olsun, bir! Yönü güneye olsun, iki! Önü turalı olsun, üç! Tahta raflı, oyma dolaplı! Yazlık tahta sekili güzel bir ev olsun! Ardında bir hela. İki odanın arasına küçük bir hamamlık. Ön duvarına bir öküz başı gömdürdüm mü yakışır. İlerde üstüne kiremit de yaptırabilirim" (2020: 17).

Haceli'nin iki katlı, önü turalı, damı kiremitli, altı ahır ve samanlık, üstü göz göz odalar, helalı ve hamamlı yaptıracığı evin haberi, Bayram'a gider. Ağali, Haceli'nin hayalini kurduğu bu evin, Bayram ve ailesi için bir felaket olacağını düşünür ve bunun önüne geçmesi için Bayram'ı uyarır:

"İyi düşün Kara Bayram!' dedi. 'Bir adamın, başka bir adamın evinin önüne ev yapmağa kanunda hakkı yoktur! Eğer Haceli senin evin önüne ev yaparsa, seninkinin manzarası kapanacak. Manzarayı geç, yarın getirir senden yana bir hela kor, gayri ölüp ölesiye efendinin kokusunu çek! Haceli evin altını ahır yapacak. Nereye atacak gübreyi? Her evin gübresi kendi ardına atılır. Haceli evi yaparsa ardı nere olacak? Tabii, senin evin önü olacak. Yani, senin evin önü, Haceli'nin gübreliği! Çekilir mi bu Kara Bayram? Sen çeksen bile köylü neye çeksın? Kim oluyor Deli Haceli, köy içine ev yapacak? Pisin biridir. Karataş'ın şerefi yok mu?'" (2020: 52).

Bayram, Haceli'nin ev yapma niyetini annesi Irazca'ya da söyler. Bu duruma sinirlenen Irazca, bir yandan Haceli ile karısına diğer yandan Muhtar Hüsnü Ağa'ya kızarak söylenmeye başlar. Bundan sonraki süreç, kişiler arasında mekâna dair başlayan çatışmaların seyri şeklinde yürür:

"Desene, karısı Kokar Fatma akşam sabah bizim evin önüne sıçacak!... Deli Haceli gübreyi ağzımıza burnumuza atacak! Vay ırzı kırıklar vaay!... Neden başka yeri satmadı da bizim evin önünü sattı bu Cimbıldak Hüsnü? Kurul'daki

dürzüler neden hoş gördü bunu? Ses çıkarmaz, gık çıkarmaz, yoksul, korkak bir ev saydılar demek bizi! Hımm!...

(...)

‘Tehhooo!... Onlar bizim evin önüne sıçarsa, ben de onların tümünün ağzına sıçarım. Yaptıramazlar! Dikkat edin, savaş var! Deli Mehmet’in zeyinsiz Haceli kendini ne sanıyor? Köy Kurulu’na üye olmakla adam mı olmuş? Evveli eşşeğidi, şimdi gene eşşek! Onun karısı Kokar Fatma, burnunun sümüğünü toplayamaz! Leş gibi kokar on adım öteden. Köy içine ev yapacak adamın dahiliyesi düzgün olmalı! Karataş’ın şerefi yok mu? Gelene gidene ayıp değil mi? Yapamaz! Yaparsa yıkarım! Yaparsa, itten irezil ederim onu! Kurul’da üyeyim diye güvenmesin. O Kurul’da üye ise, ben de Karataş’ta Irazca’yım!’ (2020: 54).

Haceli’nin hayalini kurduğu eve karşılık Bayram; babadan kalma, ahırlı, samanlıklı, toprak damlı bir evde oturur. Bu ev, tek odalıdır. Bütün aile, aynı odada uyuyup kalkmaktadır. Dar ve yetersiz olan bu mekân, onların fiziksel ve zihinsel durumlarını etkiler. Yaşam kalitelerini düşürdüğü gibi rahat ve özgürce hareket etmelerini de engeller. Bu da onların duygusal yönlerini etkileyerek huzursuzluk ve mutsuzluk gibi reaksiyonları ortaya çıkarır. Bütün bu olumsuzluklar içinde Haçça, düş kurmayı bırakmaz. Sürekli güzel bir evin, ayrı bir odanın hayalini kurar. Evinde sıcak suyunun, leğenin, güzel bir sobasının olmasını ister. Dolayısıyla mekânın, fiziksel yetersizliği, geniş bir hayal penceresi açar. Bachelard da evin en değerli lütfunun “düşlemeyi barındırması ve düşleyeni koruması” olduğunu anlatır (2017: 36). Bu bağlamda mekânsal sıkışmışlık, hem olumsuz manada dönüşümler yapmış hem de düşlemenin varlığına doğru bir erişim sağlamıştır.

Köylünün evine karşılık iktidar gücü temsil eden Muhtar’ın evi ise şöyle anlatılır:

“Yukarı Mahalle’de, Leylek Sereni’nin yanında. Önünde suyu buz gibi bir kuyu var. Karısı sabırla, kuyu suyu ile iğdeler, armutlar, selviler yeşertmiş avluda” (2020: 65).

Burada, üç farklı statüyü temsil eden insanların oturduğu mekânların durumu birbirinden farklılık gösterir. Muhtar, köyü temsil eden en yetkili kişidir. Haceli, Köy Kurulu üyesidir. Irazca ve ailesi ise kimsesiz ve statüsü bulunmayan sıradan köy insanlarıdır. Onlar, yoksul bir mekânda, sefalet dolu bir yaşam sürer. Haceli’nin evi de kötüdür ancak yeni bir mekân inşa edecek sermayeye sahiptir. Yoksulluk, henüz onlara uğramış değildir. Muhtar ise yukarıda tasviri verilen bir mekânda keyfince,

insanları dikte ederek, onlara yaptırım uygulayarak köy yaşamında görmeye alışkın olunan ağa-köylü sınıfının panoramasını çizer. Bir mekân olarak köy ya da köyler, kabuğunu kıramamış bir yapı içerisinde geleneksel değerlerini ve var olan düzenini hep korur. Köy halkı ise adet ve geleneklerine uygun bir şekilde yaşamlarını sürdürür. Onların değişmez gerçekleri vardır. Çoğu şey, sorgulanmadan olduğu gibi kabul edilir.

Ezen-ezilen çatışmasının konu edildiği bu romanda da benzer bir durum gözlenir. İnsanlar, kendilerine tek yardımcı olarak Allah'ı görür. Onlar, iktidar gücü elinde bulunduran devlete, hükümete, muhtara veya ağaya karşı bir serzenişleri olsa da bu, içte saklanır dile getirilmez. Dolayısıyla mekân, içinde bulunduğu insana kendi kabullerini benimsetmeye ve onları kendi düzenine uydurmaya çalışır. Karataş Köyü de halkını hiçe sayan, savunma haklarını elinden alan, her şeyi olduğu gibi kabul ettiren, öyle ki boyun eğdiren bir yapıyla hemhal olmuş bir mekândır. Hâkim güce eğilmek zorunda kalan halk, gücünü mekândan alarak var olan düzeni yıkmak ve haklarını korumak ister. Onların arasındaki çatışmaların nüvesini, mekâna dair başlayan anlaşmazlıklar oluşturur. Haceli'nin, Bayram'ın evinin önünü kazdırıp oraya temel attırmasıyla iki ailenin huzursuzlukları başlar. Buna köyün muhtarı da dâhil olur. Olay örgüsünü yönlendirip geliştiren ve romanın bel kemiğini oluşturan şey, bu kişilerarası çatışmalardır. Haceli'nin temel atıp hayalini kurduğu ev, Bayram'ın hakikat penceresini yıkmaktadır. Irazca, yaşanmışlıklarla dolu bu küçük ve yoksul evlerindeki huzurun kaybolmasına rıza göstermez. Bu yüzden korkmadan, çekinmeden Haceli'nin temel yerini taşlarla doldurur, kerpiçleri kırar. Yine pervasızca kaymakamın karşısına dikilip şikâyetlerini dile getirir, eşitsizliğe olan şikâyetini haykırır. Bu anlamda o, otoriter kadın kimliğiyle ve gücünü mekândan alarak köylünün haykıran sesi olur.

Sâmiha Ayverdi'nin eserlerine geçildiğinde, *Son Menzil* romanında genel mekânın İstanbul olduğu görülür. Ressam Hâşim'e ait köşkün, ağaç yeşillikleriyle dolu geniş ve güzel bir bahçesi vardır. İçinde yaşadığı mekân, görsel açıdan mükemmel olsa da Hâşim, zevksiz ve hep bir bocalama içinde olan hayatın esiridir. Genel itibarıyla o, sinir sistemi bozuk ve bakışlarında melankoli barındıran, neşeli zamanlarına az rastlanır, hislerinde iniş ve çıkışlar yaşayan, kararsız bir kişiliğe sahiptir. Hayatını,

kocasından yeni boşanmış Cemile ile birleştirir ancak bu izdivaç, onun bohem hayatını daha taşlı ve dikenli bir hâle getirir. Bu köşkün kilit noktalarından biri, Ressam Hâşim'in Melek'e duyduğu aşkın ve ilginin zeminini oluşturmastır. Olay örgüsünde aktif bir şekilde yer alan kişiler, sık sık Hâşim'in köşkünde buluşup bir araya gelir. Kendine ait hususi bahçesi ve Hâşim'e ait resim atölyesi ile bu köşk, bulunduğu mekâna estetik değer katarken dışarıdan bakan insanların mekânsal algılarını da şekillendirir:

“Ressam Hâşim'in bir ucu Marmara sularına inen bahçesine yer yer iskemleler, koltuklar konmuştu. Asırlık ağaçlar, bol ve ağırbaşlı yeşillikler, bilhassa çiçekli çimenlerle örtülü tarhların taksimatı o kadar tabii ve cazibeli ki, ilk defa bu bağçeyi gören kimse, bir başka âleme geçmiş gibi oluyordu” (2018: 121).

Hâşim, yalnız kalmak istediği zamanlarda köşkün bahçesini, sığınılacak bir liman gibi görür. Bunaldığı zamanlarda onu yatıştıran iki dostu vardır. Bunlar, Seniha ile Okçu Bahâeddin'dir. O, iki dostuyla çoğu zaman köşkün bahçesinde bir araya gelir. Okçu ile bu bahçede “sanat, şekil ve mana” üzerine konuşur. Hâşim'in karısı Cemile, beraberinde getirip sahiplendiği Melek'e ilgi duyan Aziz ile bu bahçede dertleşir. Dolayısıyla kişilerarası ilişkilere alan açan bu bahçenin, roman içerisindeki fonksiyonu fazladır. O, insanlar üzerinde olumlu etkiler yaratan, hem fiziksel hem de duygusal açıdan zengin olan bir mekân olarak belirir. Doğanın bahşettiği sakinlik ve huzurla, insanlara rahatlık hissi verir. İnsanların bir araya gelmesini sağlayarak onların sosyal bağlarını güçlendirir.

Köşkün içinde Hâşim'e ait bir resim atölyesi de bulunur. Zaten bu köşkün her köşesi, değişik zevk ve sanatlarla döşenmiş odalardan ve koridorlardan oluşur. Okçu Bahâeddin, Hâşim'in resim atölyesine bu canlı koridorlardan geçerek gider:

“Oda karanlıktı, eli duvardaki düğmeyi ararken, Hâşim daha evvel davranarak yanındaki abajurlu lambayı yakmıştı. Odaya yayılan sarı, kırık ışık, donmuş gibi koltuğunda oturan Hâşim'i meydana çıkardı. Okçu, onun bütün ruh vehçelerini belki kendinden iyi bildiği için gene bir buhran arifesinde olduğunu hemen anladı” (2018: 28).

Hâşim, odasında bir tablo üzerinde çalışmaktadır. O, “çalışmakla dinlenmek arasında, kâh pencereye, kâh epey müddettir üstünde durduğu ‘Hasat’ ismini verdiği

tablonun önüne gidip” (2018: 11) gelerek huzursuz hâlini mekândaki tablo ile görünür kılar.

Romanda geçen mekânlardan en dikkat çekici olanı İlyas Bey Yalısı’dır. Bu yalının Seniha üzerindeki rolü büyüktür. Bunu anlayabilmek için dikkati İlyas Bey Yalısı’na çevirmek gerekir. Romanda bu mekânın tasviri şöyle yapılır:

“Boğaziçi yalılarının eskiden ne kadar zevkli bir mîmârî tarzı vardı. Ekserisi bir veya iki katı geçmeyen geniş, düz, bol ışıklı binalar, âdeta uzayıp giden sâhille yarış etmek ister gibi bir baştan bir başa serilip uzanmışlardı. Bunlar, gökyüzüne kafa tutar gibi sivrilen binâların yanında, gurur sâhiplerini tevazularıyla mağlûp ve mahcup eden kimselerin mutlak zaferine mâliktiler.

Anadoluhisarı ile Kandilli arasında aynı karakteri temsil eden bu binâların son örneklerinden bilhassa bir tânesi, yıllardan beri Boğaz’a, bir sevgiliye bakar gibi hayran hayran bakıp durur. Ne sular onu görmekten ne de o bu diyârın şiirine hayranlıklarını söylemekten bıkmıştır.

Göz yaşlarında bile sevinçli zamanların zevkini taşıyan Boğaz’dan hiç bıklır mı? Her bir dalgacığında bir sevdâ nağmesi gizli olan denizinin, her otunda bir çiçeğin dili ile konuşan dağlarının ne içten, ne sıcak bir âşinâlığı vardır! Onda, ne baş üstünde gezdiği devirlerden kalma bir gururun izi ne de düşkün ve yoksul günlerinin ızırâbı görülür; zîra hâdiselerin mihnet ve horluklarına, iltifat ve alkışları kadar bigâne kalabilmiş, müsbet olsun menfî olsun her şey, bu sudan ibâret çehre üstünde iz bırakmadan akıp gitmiştir.

Güzel ve taptâze bir yüz, düzgünlerini yıkadığı zaman nasıl daha latif daha hoş olursa, Boğaz da şeref ve îtibar boyalarını atmakla, bu tenhâlıkta hakikî sadelik ve asâletini kazanmıştır.

Fakat ne yazık ki eski günlerin, eski zevklerin eski âlemlerin sırları üzerine vurulmuş birer düğüm gibi şurada burada tek tük kalmış olan köşkler yalılar, ne yapsak bize geçmiş devrin hikâyelerinden bir sahife bile ifşâ etmezler, ketum, mütehemmil ve sabırlıdırlar.

İşte bunlardan biri olan İlyas Bey Yalısı, yalnız Anadoluhisarı’nın değil, belki de Boğaz’ın, içinde en keskin zevk hâtıraları taşıyanlarından biridir. Fakat o da dilsizdir, o da diğerleri gibi ne dışından bakana ne de içini gezene bir tek sırrını söylemez” (2018: 60-61).

İlyas Bey’in sağlığında bu yalı, her yaz mevsimi Boğaz’ın zevk ve eğlence mekânlarından biri haline gelir. Kayıklar, onun yalısından gelen müziği dinlemeye gider, gezmeye çıkanlar bu yalının önünde edalı ve çalımlı yürür hatta vapurla geçenler ve işlerine gidenler bile İlyas Bey Yalısı’na bakmaktan kendilerini alamazlar. Çünkü

“Dedikodular o noktada merkezîleşir, mâsum fısıltılar bile aynı menbadan ilham alırdı. Hâsılı gerek hovarda ve zevk ehli bir adam olan İlyas Bey’in şahsından, gerek tükenmek bilmeyen servet ve refahından uzanan gizli bir el, bütün alâkaları kendi üstüne toplar ve bağlardı” (2018: 61-62).

Romanın merkezi şahıslarından olan Seniha, bu yalıda doğup büyür. Çocukluk ve gençlik yılları, baba yadigârı olan bu mekânda geçer. Hâşim’e duyduğu aşkın mekânsal düzlemini bu yalı oluşturur. Ancak onun, Cemile ile evlenmesi üzerine Seniha, kabuğuna çekilir ve kendi kişilik özelliklerine tamamen zıt olan Siret ile evlenir. İlyas Bey’in ölümünden sonra yalı, bütün ihtişamını kaybeder. Çünkü damat Siret, Boğaz’ı sevmediği için yaz aylarını kulüp ya da oteli olan semtlerde, eğlencesi bol olan memleketlerde, su şehirlerinde geçirmeyi tercih eder. Çünkü “onun için târîh ve an’ane kokusu olan her şey, insanı iki temel çivisi olduğu yere mıhlar ve hareket serbestîsine mâni olur” (2018: 62). Yine Siret’in, Seniha ile evlenmesi, sefalet çektiği bekâr odasından ayrılıp bu yalıya gelmesi, onu hem öfkeli yapmış hem de bilinçaltına işleyen küçüklük hissiyle baş başa kalmasını sağlamıştır. Yalı, her anlamda Siret’e yoksulluğunu, düşmüşlüğü, kimsesizliğini, çaresizliğini haykırır. Dolayısıyla bu durum, yalıya karşı onda, sinsî bir hınç ve haset bırakır. Ne yapsa da bu eve karşı bir sıcaklık hissetmez. Kendisiyle mekân arasında özdeşlik bağı kuramaz. Onun mekânsal algısı olumsuzluk barındırır. Seniha ise babasından kalan ve içinde bütün hayatının anılarını barındıran bu yalıya, kocasının istek ve tepkilerinden dolayı uğramaz olur. Artık burası; Seniha, kocası, Şöhret Dadı ve birkaç hizmetkârın senenin ancak bir ayı içinde geçirdikleri bir mekân olur. Gelinince de o koca yalının sadece birkaç odası ve salonun perdesi açılır, diğer kısımlar ise cansız ve iş görmez durumda durur. Bu bakımdan insanları dönüştüren mekân, aynı zamanda insan tarafından dönüştürülür.

Romanda dikkat çeken yerlerden biri de Okçu’nun evidir. Hâşim’in köşkü ve İlyas Bey Yalısı ile mukayese edildiğinde bu evin, onlara göre daha sade, basit, alelade ve gösterişsiz olduğu görülür. Romanda bu mekân, Aziz aracılığıyla dikkatlere sunulur:

“Aziz, ihtiyar dostunun her köşesini ayrı ayrı bildiği odasına tecessüssüz, dalgın dalgın bakıyordu. Bir tarafta yüzlerce kitabı karmakarışık içine almış bir dolap, bir taraftan her çeşit eşyâyı üstünde toplamış geniş, tozlu bir masa, perdeleri yırtılmış, sarkmış pencereler ve bu pencerelerin önüne konmuş boydan boya bir

sedir. Sonra duvarlarda, dolaplarda, masanın üstünde oklar, oklar... Odanın en mebzul eşyası, bu kaddi bükülmüş san'at eserleri..." (2018: 114).

Aziz, Okçu'nun bu karmaşık ev manzarasından hoşlanmaz ve sıkılır. Eğer yaz mevsimiyse evin içinde durmaz, bir kilim parçası alarak küçük ve mütevazı bahçeye çıkar. Yani evin hem fiziksel hem de algısal anlamda kapalı ve dar oluşu Aziz'i, açık mekâna yöneltir. O, bahçede huzur bulur. Buranın, Aziz üzerinde sağladığı olumlu etki aşağıdaki pasajda verilmiştir:

"Aziz, bir yaz akşamı, günün geceye yaklaşan şu saatinde bu bahçenin ne demek olduğunu çok iyi bilir. Etrâfını saran hanımelleri, akşam safâları, mor salkımlar, Okçu'nun bir arkadaş bağlılığı ile sadâkat gösterdiği bütün bu çiçekler, sanki konuşmaktan utanan mahcup birer âşinâdır. Aziz, burada birçok akşamlar geçirmiştir. Güneşin, iğde ağacının son yapraklarına sürtünerek çekilişi ve tahta perde ile bölünmüş komşu bahçelerden gelen tufeyli sesler, hatta belki de genç adamı, buradan uzak olduğu zamanlarda bile, ılık bir hatırlayışla zaman zaman oyalar. Hele o su serpintisi gibi içini okşayan kıvrak kadın gülüşleri bir başka dünyadan çarpan dalgalar gibidir. Sonra belki bir çardak altında, bir ağaç dibinde başlayan akşam yemeği hazırlıkları, bakır sininin, sahan ve kaşıkların mâdenî gürültüleri, genç bir dudağın yarısını ezip çiğnediği bir şarkı nakarâtı, nihayet kalın ve yorgun bir erkek sesi ve günün son ışıklarından istifade ederek bahçede yenen neşeli bir yemek sahnesi..."

Aziz, iki komşu bahçenin de görür gibi tanıdığı bu akşam saatlerinin ortasına sıkışıp kalmayı ne kadar sever" (2018: 114-115).

Dolayısıyla bu romanda, fiziksel anlamda açık ve geniş olan mekânların, roman kişileri üzerinde olumlu dönüşümler yaptığı görülür. Özellikle onların, rahatlama ve ruhsal açıdan iyileşme durumlarına yardımcı olur. Aynı zamanda kişileri, yaratıcılığa doğru teşvik eder. İnsanların, bir araya gelmesini sağlayarak onlar arasındaki sosyal bağları güçlendirir. Bakış açılarını değiştirdiği gibi düşünce tarzlarını da dönüştürür. Dinginlik ve huzur veren atmosferiyle, insanın kendini daha iyi keşfetmesine olanak sağlar.

Sâmiha Ayverdi'nin *Ateş Ağacı* romanında, çocuk yaşta anne ve babasını kaybeden Cemil, amcasının yanında büyür. Avrupa'da doktorasını tamamlayınca İstanbul'a döner ve amcasının isteğiyle bir bankada geçici olarak çalışmaya başlar. Amcası onu, zengin bir gazete sahibinin kızıyla evlendirmek ister. Ancak Cemil, bütün ümitlerini, hayallerini bir anda kesip Bursa'ya kaçar. Yüksek sosyeteye mahsus parlak bir işte çalışmaktansa basit bir mektep hocası olmayı tercih eder. Bursa'ya geldiği ilk hafta,

Yeşil’de, bir ev tutar ama buraya ısınamaz. O yüzden hem şehre hem de okuluna uzak olmasına rağmen Çekirge’ye taşınır. Burası, etkileyici manzarasıyla Cemil’i çok etkiler. O, tuttuğu evin içini, eşyalarıyla birlikte şöyle anlatır:

“Bursa ovasına bakan şahnişli odam, geniş bir solukla kabarmış bir göğüs gibi evden ileri doğru şişkin ve dışarı... Bu şahnişin bir ortada, iki de yanlarda üç penceresi var. Ben bu üç camın ortasına bir sedir yerleştirdim; arkama gelen pencereyi de uşağım Sâlih’e yapıştırttım ve rüzgârı büsbütün kesmek için büyük kilim perdeler takdirdim. Zaten odanın içindeki eşyâ, sayılabilecek kadar az. İki tahta iskemle, bir yazı masası, gene küçük bir masa, bunun üstünde tıraş takımım, fırçam, tıraşım ve bir de küçük ayna. Tam karşıma gelen duvarda ise, Sâlih’in sonbaharda bahçeden topladığı nar hevengi asılı. Nihayet kapının yanında, odanın son eşyası olarak, Sâlih’in üstüne otura otura bir hayli çökerttiği bavulum durur. Sâlih iskemlelere oturmayı saygısızlık addettiği için, bavulu kendi mevkisine daha uygun bularak daima onun üstünde oturur” (2020b: 25).

Cemil’in ev içi düzeni, kendi mizacına çok uygundur. O, konforlu ve ihtişamlı bir hayattan ve mekândan isteyerek kaçmıştır. Arzu ettiği yaşam ise şaşırtıcı olmayan, kendi halinde ve basit bir düzenden ibarettir. Karmaşık ve süsü fazla olan mekânlar, insanda baskı hissi yarattığı için Cemil, bu mekâna gelerek o duygusal yükleri üstünden atmak istemiştir. Onun hayatı, “eski dünya-yeni dünya” şeklinde ikiye ayrılır. Bursa’ya gelmeden önce İstanbul ve Avrupa’da yaşadığı süreç, eski dünyayı oluştururken Bursa’ya geldiği süreç, yeni dünyasını ifade eder. O, buradaki küçük, gösterişsiz ve sade evinde mutludur. Çünkü arzuladığı rahatlığı ve dinginliği burada yakalar. Bazen pencere önünde oturarak İstanbul’daki hayatını düşünür ve iki dünya arasında bir denge kurmaya çalışır:

“İstanbul’dan ayrılalı hayli zaman oldu. Fakat bu ayrılışın intibâını henüz kaybetmedim; etmek de istemediğim için onu ara sıra, eskimiş ve yıpranmış kâğıtları çekmecedan çıkarır gibi, hâfızamda zaman zaman uyandırıyorum. Yarı okunan yarı okunmayan bu hâtıralar silsilesini, kâh kâh uyandırışım, eski dünyam ile yeni dünyanın arasında bir muvâzene yapmak kaygısından, kendimi bugünkü hayatımın seline büsbütün kaptırmamak endişesinden gelen hileli bir tedbir ve ihtiyat endişesi...” (2020b: 31).

Cemil, önce Avrupa’nın, ardından İstanbul’un salonlarından kaçmıştır. Etiyle yaşayan bir kadından ziyade içiyle yaşayan bir kadınla evlenmeyi ister. O yüzden amcasının kendisine önerdiği kadınları reddeder. Senelik iznini kullanıp İzmir’e teyzesinin yanına giden Cemil, teyzesinin kızı Kadriye’yi eş olarak düşünür ve

onunla evlenir. İstanbul’da bir müddet kaldıktan sonra Kadriye’yi, Anadolu’ya yerleşip işlerini yoluna sokana kadar İzmir’e ailesinin yanına yollar.

Genel itibariyle Bursa, Cemil’in ruhî tekâmülünde ve felsefî düşüncelerinin oluşmasında kilit bir mekândır. Özellikle semtleri ve mevsime gören değişen peyzajıyla Bursa, Cemil’e göre “tekke çilegâhı” gibidir. O, buraya bilerek ve isteyerek gelmiştir. Hatta kendisi de “Kaçtım. Zîra hem dinlenmem, hem de bir kaybım var, onu bulmam için” der. Her fırsatta bunu dillendirmekten zevk duyar. Evinin önündeki dişbudak ağacı, ondaki felsefî düşünceleri harekete geçiren önemli bir belirleyendir. Özellikle ağaçta, kırılan iki dalı görünce hemen bunu yorumlamaya girişir:

“Penceremin karşısında bir dişbudak ağacı var. Geçen günkü fırtınadan iki dalı kırıldı ve bu kırılan dallar, iki gün içinde kurudu. Şimdi rüzgâr estikçe onlar da yaş dallar gibi sallanıyor...

Hadiseler fırtınaları, insanları da bunlar gibi kâh sağa, kâh sola döndürüp duruyor. Bu rüzgârların şiddetine mağlûp olup kırılanlar da var, ki kökten ayrılmak suretiyle kuruyor ve soluyorlar” (2020b: 86).

Romanda dikkat çeken bir mekân da Vali Rasim Bey’in evidir. Burası, asri hayatın yaşandığı bir dekorla şekillenmiştir. Benzer bir görüntü, Cemil’in amcasının evinde de vardır. Çünkü bu insanlar, birer salon adamıdır. Salonlar da Cemil’i sıkıttığı için bu mekânlardan hoşlanmaz. O, bazen Vali Rasim Bey’den bazen de çevresindeki dostlarından kaçıp yalnız başına kalmak, kendini dinlemek ister. Kendisi için uygun olanın mekânın Konya şehri olduğunu düşünür. Kimi zaman burayı hayal ederek, düşüncelerinden, yorgunluklarından kurtulmuş gibi olur:

“Konya’ya yahut gene tarihî şehirlerden birine nakletmek istemiyor değilim; kâh etrafımın alâkasından bîzar oluyorum, kâh bu alâkada bir nevi durak, yorucu ve çetin bir yolda yürüyen kimsenin durup, geniş bir soluk alışması gibi yorgunluklarımı dinlendiriyor” (2020b: 61).

Kısacası Cemil, İstanbul’un o şaşaalı hayatından kaçıp Bursa’ya gelmekle ruhunun ihtiyaç duyduğu enerjiyi elde eder. Mekân değişimiyle beraber yaşadığı her şeyi, tuttuğu deftere not eder. Memnuniyet duyduğu Bursa, defterinde teferruatlı bir

şekilde anlatılır. Buranın kendisi üzerindeki olumlu etkisi, söz konusu defterin sayfalarından okunur:

“Zaten şu çatının altında her şeyden hoşluk duyuyorum. Ne iyi ettim de yüklü ve sadece dünya kokan bir hayattan basit, sade ve tertemiz bir âleme döndüm. Buraya kaçışım, tıpkı, selin önüne katılmış kimsenin bir ağaç kütüğüne bir kayaya tutunarak sahile çıkışına ve dinlenişine benziyor.

Dinlendim mi? Belki henüz, evet diyemeyeceğim.

Fakat ne Avrupa’da ne de amcamın Avrupaî salonlarında, bu basit ve sade hayat çevresi içinde bulduğum keskin ve tabii zevke rastlamadım. Gülhâne’nin bir kapısından girip bir kapısından çıkan kimsenin bu kokudan dimağında kalan intibâ, belki de Gülhane’de yaşayan kimseninkinden daha canlıdır.

Zîra işbâ hâlinde olduğumuz için hissetmediğimiz azametler gibi, Gülhane içinde devamlı yaşayan da bu kokudan nasipsizdir. Gün olup bu şehirden ayrılırsam, bende de Gülhane’nin bir kapısından girip diğerinden çıkan kimsenin zevkli intibâ kalacaktır. İşimin başına, çağdaş sosyetenin îcapları arasına avdet etsem bile, bu kokuyu unutmayacağım” (2020b: 61).

İnsan ve Şeytan romanında da Ayverdi, hem kahramanların geçmiş hayatlarında yaşadıkları mekânların onlar üzerinde bıraktığı tesiri hem de olay örgüsünün geçtiği mekânların romanın akışını nasıl değiştirdiğini ve kişilerin psikolojilerini nasıl etkilediğini net bir şekilde gösterir. Doktor Şevket Bey, ailesi ile birlikte Çengelköyü’ndeki bir köşkte oturur. Vakanın büyük çoğunluğu burada geçer. Şevket’in yeğeni Ferhat, tıp okumaktadır. O, kızı Güzin’in Ferhat ile evlenmesini ister ancak Güzin ile annesi, tercihlerini Doktor Murat’tan yana kullanır. İsmet Hanım’ın, maddi anlamda sıkıntı çeken kardeşi Muhtar, Avrupa’dan döndükten sonra karısı ve kızı Lale ile beraber Şevket Bey’in evine yerleşir. Bir zaman sonra Lale’nin ayartmalarıyla Şevket Bey yoldan çıkar ve ikisi arasında hummalı bir aşk başlar. Evde, kendini suçlu ve baskı altında hisseden ve rahat olamayan Şevket Bey, Lale’yi alıp Osman’ın köyüne götürür. Ancak Lale, köy yaşantısını sevmediği ve buraya alışamadığı için köşke geri dönmek ister. Şevket Bey’e bu köşkü boşaltmasını söyler. O da karısına mektup yazıp durumu izah ettikten sonra İsmet Hanım, köşkü bırakıp gider. Dolayısıyla roman, hayatı yoksulluklar içinde geçen ve en sonunda Osmanlı konağında elde ettiği başarılarla hayata tutunan Doktor Şevket’in, şeytanıyla beraber çıktığı yolculuğu anlatır. Burada Şevket Bey’i karakter ve mizaç itibarıyla tanıyabilmek için onun geçmiş hayatına bakmak gerekir. Çünkü çocukluktan itibaren yetiştiği çevrenin, olgunlaştığı ortamın kendisi üzerindeki etkisi

fazladır. Buna göre Şevket Bey, Halim Paşa Konağı'nda himaye edilip okutulmuş ve başarılı bir doktor olarak yetiştirilmiştir. Romanın başında Halim Paşa Konağı, bir hatıra mekân olarak yer alır. Şevket'in geçmiş hayatı, karısı için tuttuğu defterden yola çıkarak dikkatlere sunulur.

Şevket, yedi yaşına basınca babası Şaban Ağa onu, Halim Paşa Konağı'na verir. Zaten kendisi de bu konağın aşçısıdır. Şevket, babasından pek bir sevgi göremediği için onu sevmez. Düşkünlüğü daha çok annesinedir. Babası, annesi ile olan sevgi bağına bile karışır. Hatta evdeki son gecesinde, annesiyle beraber uyumak istemesine bile rıza göstermez ve onu koca dedesinin yanına gönderir. Onun, mektup yazıp köye geleceğini haber ettiği zamanlarda Şevket'i büyük bir korku sarar. Çünkü babasının gelişi, annesinden ayrılışı ve kopuşu demektir. Onun yanında annesine yaklaşılamayan ve anne sevgisinden mahrum kalan Şevket, bir an önce babasının gitmesini ister. Neyse ki bu vefasız baba, son gelişinde Şevket'i de alıp yanında götürür ve anne-oğul bağına tümünden koparır. Konağa gelince çocuk Şevket'in ruh haleti değişmeye başlar. Oturduğu, kalktığı, yediği, içtiği ve çalıştığı tüm mekânlar, Şevket'i ciddi anlamda olgunlaştırmaya ve kendi ayakları üzerinde durmaya doğru götürür. Aşağıda verilen pasaj, onun bu gelişim serüvenini göstermesi açısından önemlidir:

“İşte babamın peşine takılıp, tamamen yabancı olduğum bir uşak koğuşuna girdiğim zaman, köyüm, kardeşlerim, kocadedem, hâsılı arkamda kalan her şey, dağ, ırmak, tarla, davar ne varsa, annemin hasreti ummânının yanında birer damla gibi kaybolmuş ve ben, toprak, güneş kokan anamın hayâlini, bütün bunların sembolü olarak yüreğimde taşımaya başlamıştım.

Bir elimde heybe; bir elimde köyden beri getirdiğimiz yumurta sepetiyle babamın kapı yoldaşları arasına girdiğim zaman, cigara dumanıyla sun'î bir sis içinde gömülmüş olan uşak koğuşunun en karanlık köşesinden, incecik bir ses haykırdı:

-A, a... Şâban Ağa, yamaklık etsin diye bu süt kuzusunu ne getirdin? O senin işine yaramaz ki ayo...

Gözlerim loşluğa alışınca, bu sesin sahibinin simsiyah bir adam olduğunu farkettim ve korkarak babama sokuldum; çünkü o zamana kadar hiç arap görmemişim. Babam bu kadın sesli erkeğe cevap vermedi. Lâkin koğuşta başka sesler, başka itirazlar da yükselmeye başlamıştı:

Çok küçük, Şâban Ağa başına dert olur bu senin...

Sen onu hemen katırcıya teslim et de anasına gönder...

Fakat babamın:

-Ağaç yaşken eğilir, bakın ben onu nasıl adam edeceğim, diye ağalara karşı koyan sesine yalnız:

-Doğru Şâban Ağa doğru, iyi ettin de getirdin, diye iştirak eden bir tek uşak olmuştu.

Mamafih ben pek küçük yaşımdan itibaren zaruretlerin îcaplarına ayak uydurmak yolunda fitrî bir kabiliyete mâlikmişim ki, bu içine girdiğim yabancı muhite kendimi alıştırmak için kendi kendime ilk telkini şöyle yaptım: ‘Bu adamlar her zaman böyle toplaşıp oturmazlar a... yalnız kaldığım zaman ben de bu şeytan işleriyle oynarım.’

Koğuşun boşalmasını bir teselli gibi beklemekte haklıydım; zîra konağın en basit bir köşesi olduğunu sonradan öğrendiğim bu isli, dumanlı oda bile, beni hayretten hayrete atan ve şeytan işi demekten başka vasıf bulamadığım acayip eşyalarla dolu idi.

Sarı kabartma kadifeden dört köşe koltuklar, ipine dokunuverince kendi kendine yukarı fırlayan perdeler, tavanda etrafı mumlarla dolu kocaman ve renkli bir lamba, duvarın bir köşesinde içi kıvılcımlı külle dolu acayip, süslü bir ocak ve etrafında irili ufaklı cezveler. –Bunun kahve ocağı olduğunu sonradan öğrendim.- Gerçi bütün bu eşyâ oldukça harap ve kirli idi, meselâ kanepelerin yayları bozulmuş, kumaşlarının havı yer yer açılmış, perdeler güneşle sararmış ve lekelenmişti. Belki de, onlar yukarıda kullanılmak çağını doldurduğu için buraya düşmüştü. Fakat bana göre hepsi önünde uzun durulup düşünülecek şeylerdi. Ve ben hakikaten yabancıysa olduğum bu eşya ile uzun müddet avundum.

Uşaklar mevcudiyetime az zamanda alıştılar. Hatta bana, etraflarındaki cansız eşya kadar bile kıymet vermemeye başladılar. Kaba ve galiz şakalarını, acayip ve açık sözlerini, çekinmeden yanımda da konuşuyorlardı. Mamafih beni seviyorlardı da. Yalnız en alâkadar olanı bile, bu sığıntı çocuğa, oturmaya kıyamadığım kadife kanepelerin üstünde uyuyan beyaz kediden fazla ehemmiyet vermiyordu.

Belki de onlar için beyaz kedi, uzun ve temiz tüylü sırtını okşattığı, bir işaretle kucaklarına fırlayıp yüzlerine, boyunlarına sürtündüğü için daha makbuldü ve ben sadece, ağaların cigaralarını, köşedeki ocağın ateşli küllerinden yakıp ellerine verdiğim, sıcak su ibriğinin üstünü eksildikçe doldurduğum, tablaları silkip temizlediğim ve koğuşun gedikli misafirlerine, dökmeden kahve verebildiğim için hoşla gidiyordum” (2021a: 45-46-47).

Şevket’in, koğuşta en yakın hissettiği kişi, küçük keten helvacısıdır. Şevket bu konağa ya babası gibi aşçı ya da uşak olmaya gelmiştir. Tavanları kir içinde bulunan uşak koğuşunun “küçük, mânâsız ve tufeyli” üyesiyken bir gün kendisini haremde çağırırlar. Tam koğuşa uyum sağlayama çalışırken o, birdenbire kendisini haremde bulur. Artık kader, Şevket’in yüzüne gülmeye başlar. Onun şans dolu günleri, bu mekânla birlikte büyük açılım kazanır:

“İlk, girdiğim yer, genç kızların kaynaştığı halayık odası olmuştu. İçlerinde yaşlı bir kadın, heybetli vücûdiyle minder üstüne uzanmış, bir kıza dizlerini ovduruyordu. Fırtınadan devrilmiş kart ve köhne bir ağacı andıran bu ihtiyar kadını birdenbire evin hanımı sanmıştım. Çünkü beni selâmlıktan içeri alan Yâver Ağa, incecik sesiyle, Hanımefendi’nin eteğini öpeceğimi söylemişti. Fakat erkeklerin içinde olduğu kadar kadınların da arasında serbestçe dolaşabilen siyah rehberim, yatmakta olan kadına teklifsiz bir arkadaş gibi:

-Haydi Nasib Hanım, çocuğu getirdim, hazır Paşa efendimiz haremde iken yukarı çıkar da etek öptür” (2021a: 52).

Yâver Ağa, Şevket'i yukarı göndermede ısrar ederken kâhya kadın da bu kıyafette bir çocuğun, Hanımefendi'nin karşısına çıkmasının doğru olmadığını söyler. Önce onu uzun bir merasime tutarlar. Hamama gönderip yıkatırlar, saçlarını kestirirler ve temiz, yeni elbiseler giydirebilirler. Ardından kendisine adab-ı muaşeret öğretilir ve etek öpmesi için yukarı çıkarılır. Harem, Hanımefendi'nin özel yeri olduğu için iktidar mekân özelliği gösterir. Buraya çıkabilmek için temizliğe, kılık kıyafete, davranışlara özen gösterilir ki Şevket de bu protokole uygun bir şekilde hazırlanır. Dolayısıyla bu konak; içindeki insanlarla, kendine mahsus hayat tarzıyla, kendini tamamlayan eşyalarla bir bütün olarak Şevket'in çocuk kişiliğini dönüştürür. Hatta çocukluğundan evliliğine kadar geçen zamanı, hayatının gelişim basamaklarını ciddi bir şekilde değiştirir.

İlk olarak uşak koğuşunda, bu yabancı muhitin atmosferik havasında pişmeye başlayan Şevket, buranın içindeki insan manzarasından ve eşyalarından çok etkilenir. Ne zamanki eski ancak rahat elbiseleri üstünden alınıp yeni kıyafetlerin içine sokulduğunda o, farklı bir yaşamın içine girdiğini anlar. Haremin ölçülü, düzenli, kurallı hayatı Şevket'i çok sıkır. Ama o, bütün gücünü ve azmini kullanıp babasının koğuşuna dönmekte ısrar eder. Bu yeni muhitin, insanları yükselttiğini düşündüğü için Şevket, büyük bir gayret ve sebat gösterir:

“Her ne kadar küçük bir çocuk idiysem de, hareme alınmakla, uşaklıktan efendiliğe doğru sıçrayıcı bir adım atmış olduğumun farkına varmış, bu zevkle de, çektiğim ve çekeceğim sıkıntıları unutturacak gizli teselli ile kuvvetlenmişim” (2021a:56).

Şevket daha sonra mektebe yazılır. Halayıklar tarafından sevildiği için derslerini onların odasında, büyük pirinç mangalın yanına koydukları rahlede yapar, boş kalan vaktini akıllı ve sessiz bir şekilde onları dinleyip seyretmekle geçirir. Burasını, uşak koğuşuyla mukayese eden Şevket, her anlamda halayık odasını daha üstün tutar:

“Halayıkların odası, uşakların dairesinden daha süslü değildi; fakat koğuşla kıyas edilemeyecek kadar temizdi. Hele buradaki pirinç mangal, cezve ve kahve bezleriyle oraninkiler arasında anlatılmaz bir fark vardı. Bâhusus burada hiç kimse mangala tükürmüyor, yemiş kabuklarını yere atmıyor ve cigara içmiyordu. Bâzı bâzı bohçacı Hâver Hanım, elinde fitil gibi incecik cigarasıyla içeri girdiği zaman odadakilerin yüzleri değişir, bir an evvel kalkıp gitmesi için

gözünün içine bakarlar ve gittikten sonra da pencereler açılıp da oda havalandırılır ve mangala ada çayı ile limon kabuğu atılırdı” (2021a: 57-58).

Şevket, geceleri Şekerpâre Kalfa ile yatar. Kalfa, Şevket’in iyi yetişmesi için ona evlât muamelesi yapar, ahlakı üzerinde etkili olacak sözler söyler. Onun, okuyup yazmasını, büyük adam olmasını çok ister. Şevket’in zor günlerinin, üzüntülü zamanlarının tesellisi bu kalfa kadındır. Şevket, her ders yılının sonunda başarılı bir şekilde konağa dönünce paşa ile karısına daha çok yaklaşır. Dolayısıyla konak, artık ona, Şâban Ağa’nın oğlu olduğunu unutturmaya başlar, onu evin uşaklığından çıkar. Yine yaşının hakkını tanımayan bu mekânda, hiç arkadaşı olmadığı için Şevket, kendisinden yaşça büyük insanlar arasında yetişir, büyük adam muamelesi görür. Bir zaman sonra o, Halim Paşa’nın kız kardeşi Nazîfe Hanım’ın kendisinden beş altı yaş küçük olan kızı İsmet ile evlenir. Bu arada Şevket’in anne ve babası da arka arkaya ölmüştür. Bu durum onu, daha içli ve çekingen yapmıştır. Şevket’in konak içindeki itibarı artınca Şekerpâre Kalfa’nın yanından ayrılıp kendine ait odaya geçer. Yemeklerini selâmlıkta Paşa ile beraber yer ve misafir olmadığında da Hanımefendi ile oturup konuşur. İlerleyen günlerde ise Halim Paşa’nın mütemedi olur. Meşrutiyet’in ilanıyla birlikte konağın atmosferi değişir. Görevden alınanlar arasında Halim Paşa da vardır. Buna tanıklık eden Şevket, söz konusu süreci ve konağın durumunu şu şekilde ifade eder:

“Lakin bana az çok bir heyecan ve sevinç veren bu hareket, maalesef konakta en fena şekilde karşılandı. Tabii konak demek, Paşa demekti. (...) Evet Paşa bu siyâsî değişmeyi memleket nâmına kurtarıcı bulmuyordu. (...) İşte böylece birkaç gün içinde Halim Paşa da, işinden çıkarılanlar sırasına geçti. (...) Halim Paşa zengindi; onun için memuriyetini kaybetmiş olmaktan maddeten de müteessir olmadı. Lâkin yaşlanmıştı, bir idareciye ihtiyacını gizleyemiyordu. Selamlık hemen hemen kapanmış gibi idi; çünkü herkes bir âlemde, yeni çığırın îcaplarına intibak etmeye uğraşıyor, toplantılar, ağır başlı eğlenceler, ocak başı safâları kimsenin hatırına gelmiyordu.

Harem de aşağı yukarı aynı vaziyette idi; umumi bir şaşkınlık ve kararsızlık, misafir yekûnunu hemen hemen sıfıra düşürmüştü. Esâsen ortada gelene gidene hizmet edecek câriye de pek kalmamıştı” (2021a: 65-66).

İşte Halim Paşa konağı, “tek kanatla kalmış bir kuş gibi” çırpınmaya çalışırken Şevket, bu konağı ve aileyi elinden geldiğince bir vefa borcu olarak toparlamaya çalışır. Paşa, Şevket’e düğün hediyesi olarak Çengelköyü’ndeki köşkü verir. Onun,

İsmet Hanım ile olan evliliğinden Güzin isminde bir kızı olur. Bu köşkün çok güzel ve insana huzur veren bahçesini Şevket şöyle anlatır:

“Yemeği bahçede yiyoruz. Uzaktan görünen ışıklı İstanbul, bir hülyâ kadar câzip; sanki bu bir şehir değil de gökyüzünün yere inmiş bir parçası. Seneler, uzun seneler var ki Çengelköyü’nün şu yüksek sırtından aynı manzarayı seyrederim; fakat ne hayretim eksilir, ne de zevkim tükenir. Sofrada yerim hiç değişmez; köşkün cenup istikametindeki iç bahçesinde daima şehri en iyi gören çamin altında otururum. Bahçenin bu kısmı köşkün yan cephesini baştan başa tutan büyük bir settir. Ben, siyah ve beyaz çakıl taşlarıyla işlenmiş olan bu iç bahçeyi çok severim ve ekseri akşamlar İstanbul’un dumanlı çehresini buradan seyrederim” (2021a: 36).

Böyle güzel bir mekânda yaşayan Şevket Bey ailesinin mutluluğu ve düzeni, İsmet Hanım’ın Avrupa’dan dönen kardeşinin bu köşke yerleşmesiyle son bulur. Mekân, tüm cazibesini ve ruhunu bu insanların gelişiyi kaybeder. Dolayısıyla sadece mekân, insanı dönüştürmez. İnsan da duygusal ve psikolojik etkilerle mekânı dönüştürür. Romanın bundan sonraki ayrıntısı, mekânın bellek inşasındaki rolünde işlenecektir. Çünkü olay örgüsünü devam ettiren diğer mekânlar, daha çok hafızayı harekete geçirici ve geçmişi çağrıştırmaya yapıda olduğu için o bölümde değerlendirilecektir.

Sâmiha Ayverdi’nin bir başka eseri olan *Yaşayan Ölü*’de, romanın ana mekânları Konya ve İstanbul’dur. Olay örgüsü, Leyla’nın Konya’ya tayin edilmesiyle başlar. O, İstanbul’da aristokrat bir çevrede doğup büyümüştür. Seniye ise onun en yakın arkadaşısıdır. Onlar, ayrı mekânlarda olsalar da birbirleriyle sürekli mektuplaşırlar. Konya’daki Gerçek Çelebi ile torunu Ayşe, Leyla’nın burada görüşüp dostluk kurduğu ve evlerine gidip geldiği kişilerdir. Leyla, Seniye’ye yazdığı mektupta, bu insanlardan ve onların oturdukları evden şöyle bahseder:

“Bu ev ve bu sanatkâr, temiz, yüksek insanlar, beni menfaat mihveri etrafında dönen insan kümelerinin kâbusundan kurtardı. Aydınlık, âsûde ve şifâkâr muhitlerinde bana yer verdiler; ilk defa karşılık beklemeyen bir dostlukla kuşatıldım” (2021b: 49).

Leyla, Gerçek Çelebi’nin, kendini sürekli olgunlukla ve durgun bir sessizlikle gizlediğini, kudret sahibi bir adam olduğunu düşünür. Bu muhitin ve içindeki

insanların, Leyla'ya nasıl tesir ettiği ve onu nasıl dönüştürdüğü, Leyla'nın arkadaşına yazdığı mektuptan öğrenilir:

“Ben bu çatının altında bir yandan soyundum, bir yandan da giyindim. Buraya geldiğim zaman kibirli, küstah, belki de bencildim. El'an da aynı kötü itiyatlardan içimde izler olduğuna şüphe etmiyorum; fakat bütün bu zararlı ve tehlikeli vasıfların, açlıktan ölmeye mahkûm bir zindan ehli gibi kımıldamaya mecalleri yok. Benim kötülüklerimi bu insanların meziyetleri, faziletleri ve büyüklükleri boğazladı. Hislere ferah ve adaletle tasarruf etmenin, zaafların, ihtirasların üstüne yükselmekle mümkün olabileceğini onlardan öğrendim.

Belki el'an nüksetmek istidadında olan zararlı duygularım mevcut. Fakat Ayşe'nin muhiti, onlara afyon almış sancılı bir hasta gibi sükûnet veriyor. Buraya ilk geldiğim zaman, belki de dünyada, yalan, vefasızlık ve menfaat mikroplarıyla hastalanmış sâlim bir dost ihtiyacını en had bir şekilde hissetmekte idim.

Vaktaki günün birinde Ayşe'nin kapısından içeri girdim; bu muhitin yıkayıcı, durultucu ve tatmin edici havası, benim bulanık ve karmakarışık hislerle, kâh yeis kâh ikrah ve kâh ümitsizlik arzeden içime sükûnet verdi. Şimdi ben de onlar gibi, sâde, samîmî ve tarafsız olabilmek kolaylığını bulacağımı zannediyorum.

Burada her şey bambaşka. Dünyayı dünyevîlere, ahreti uhrevîlere bağışlayan vecitli bir sükûn ve kemal galip.

Sana evvelce de söylediğim gibi bu evin hemen hiç ziyaretçisi yok. İşin hoş ciheti şu ki, onlar bu yalnızlık içinde bana dört elle sarılmadılar, yani beni bir devler telakki etmediler. Bu, biraz da kendi kendilerine yetmekten gelen bir istîğnaya benziyordu. Çelebi'nin çatısının, bir Leylâ ile şerefi ziyâde olmadı; fakat aristokrat bir ailenin bu mütevâzı çatı altına ruhen ilticâ eden kızı, karşısında gördüğü insanlık şâheseri karşısında küçüldü, onların üstün ve seçkin vasıflarıyla söndü ve hüviyet değiştirdi” (2021b: 50-51).

Leyla, kendisini ruhsal anlamda değiştiren bu maneviyat dolu evin, fiziki portresinden de bahseder. Eve, öncelikle küçük ve güzel bakılmış bir bahçeden, eski ve tokmaksız bir kapıyı iterek giriş sağlanır. Oda içinden başka bir odaya girilir ancak burada kapı yoktur. Onun yerine iki odayı birbirinden ayıran yalnızca bir kilim parçası vardır. Leyla, bu evi Seniye'ye anlatmaya devam eder:

“İç içe iki oda, deyince, sakın salonlar filan hatırına gelmesin. Büyük anne, büyük baba ve bir torundan ibaret olan bu üç kişilik ailenin barındığı tek katlı ev, ancak üç odadan ibaret. Fakat bu üç oda da, kökleri sadece asırlardan gelme eski Türk sanat örnekleriyle dolu. Ancak onlar bütün bu eski eşyâyı bir zînet mânâsında değil, bir ihtiyacı karşılamak yolunda kullanmaktadırlar. Türk kalemiyle nakışlanmış bir bakır ibrik, kehrubardan nefis bir ağızlık, bir Beykoz

çanağı, birkaç çini masa ve nihâyet harikulâde güzel sadepli bir rahle..” (2021b: 33-34).

Evi, içindeki eşyalarla birlikte tanıtan Leyla, hem burayı hem de içindeki insanları “tevâzu ile karışıp mayalanmış bir sanat ve kudret şahikasının zirveleri” (2021b: 35) olarak görür. Gerçek Çelebi’nin çalıştığı köşede bulunan bir levha, Leyla’yı etkiler. Dolayısıyla Çelebi’nin evi, kendisine ait felsefî düşüncelerle harmanlanmış bir hayat tarzına sahiptir. Evin dekoru da bu düşüncelerle şekillenmiştir. İçindeki eşyalar, geleneksel Türk evini yansıtır özelliktedir. Buraya, Leyla’dan başka misafir gelmez. Çünkü bu mekân, mânâ ilmini arayan ya da mânâyâ ermiş insanların geldiği bir “Rahmet Kapısı” gibidir. Tıpkı bir dergâhı sembolize eder. Bu dergâhın duvarları, Çelebi’nin sülüs ve tâlikle yazılmış Türkçe levhalarıyla süslüdür. Leyla, ders saatleri dışındaki bütün zamanını bu evde geçirir. Tercüme ve yazılarıyla bu evde ilgilenir. Hatta kısa zamanda, evle kendisi arasında öyle kuvvetli bir aidiyet ilişkisi geliştirir ki, kimsenin olmadığı günlerde rahat bir şekilde Ayşe’nin odasına gider, buradaki kitapları okuyup inceler. Dolayısıyla dört bir yanı yeşilliklerle çevrili olan bu mekânda Leyla, ömrünün en zevkli ve en ferah dakikalarını yaşar. Ona göre, “bu odada ferâgat ve kemal, bu odada tarih ve an’ane, bu odada ibdâ ve îcat, bu odada bilgi ve irfan ve nihayet bu odada vecit ve duygu var” (2021:b 62). Dolayısıyla geniş bir belagata sahip olan bu oda, içindeki temiz ve hususi havayı Leyla’ya yansıtır.

Leyla, Konya’da fizik hocalığı yapar. Burada hem öğrenci velileri hem de arkadaşları vasıtasıyla içinde bulunduğu çevreyle zorunlu bir bağ kurar. Ancak yabancı olduğu bu yeni muhite, istediği gibi uyum sağlayamaz. Çünkü içinde yetiştiği aristokrat çevreden ve onun fikir dünyasından birdenbire kopup daha sade bir hayatın gündelik koşuşturmaları içine düşer. Onun, bu yeni muhitte hissettiği eksiklikler, kendi fazlalıklarını atmak yönünde ona tesir yapar. İlk zamanlar çok yalnız kalır. Hatta çalışmadan yaşayabilme imkânına sahipken çalışmayı tercih edip İstanbul’dan ayrılışına akıl erdiremez, pişmanlıklar yaşar. Ama bu hayatta onun, ulaşmak istediği bir gaye vardır. Bazen bu hedefler uğruna çekilen sıkıntılar, mubah karşılanır. İlk süreçte onun, Konya mekânı ile uzlaşmadığı aşağıdaki pasajda net bir şekilde görülür. Bu şehrin, onun üzerindeki ilk tesiri olumsuz yöndedir:

“Konya gibi içine kapalı bir vilayetin dokuduğu basit libâsı fazla sâde ve biçimsiz buluyordum. Bu tıpkı, sıcak bir hücrenin havasını tahliye ettiğimiz sırada, yeni ve eski havaların çarpışması gibi bir şeydi. Şimdi de, kibar dünyanın bunaltıcı sıcaklığı üstüne esen bu mütevazı dünyanın serin rüzgârı ile üşüyordum. Çünkü içine girmiş olduğum yeni havada da istediğim sâfiyeti bulamamıştım” (2021b: 30).

İşte Leyla, ilk zamanların bu bocalama devresinde sıkılır, bunalır, yalnızlaşır. Burada, üç dört sene önce Güzel Sanatların çay davetinde tanıştığı Ayşe ile karşılaşır ve bu onun hayatının dönüm noktası olur. Kendisine kapılarını açan bu ev ve Gerçek Çelebi, onu ciddi anlamda dönüştürür. Ayşe’nin yazgısı Leyla’da da görülür. Her ikisi de küçük yaşta anne ve babalarını kaybedip büyük anne ve büyük baba yanında büyümüş kişilerdir. Özellikle otoriter bir kadın olan büyük annesinin, Leyla’nın kişiliği üzerindeki tesiri büyüktür. Onun gibi asi, mağrur ve inatçı olan Leyla, aslında biraz da kendi ‘ben’iyle uzlaşamayan bu yapıdan sıyrılmak için mekân değiştirir. Büyük annesine benzememek, onun gibi olmamak için bulunduğu muhitten kaçır. İç ‘ben’iyle savaş halinde olan Leyla, üstün iradesiyle bu savaşı hakkıyla kazanır.

Ayverdi’nin *Yolcu Nereye Gidiyorsun* romanında geçen mekânların da kişiler üzerinde dönüştürücü etkileri vardır. Şark Şimendiferlerinin Muamelat Şefi Asaf Bey, Ziver Paşa’nın (kendisi Abdülhamit döneminin ünlü hafiyesidir) kardeşidir. Bir Tanzimat aydını olan Asaf Bey’in evi, fikir ve edebiyatçılara açıktır. Kendisinin üç çocuğu vardır. İkisini (Rıdvan ile Jale) mürebbiye elinde ve Avrupa tarzlarına göre yetiştirmiş, Adli ise istenmeyen bir çocuk muamelesiyle sütanne elinde büyümüştür. O, babasının meclislerine katılıp fikir ve edebiyat sohbetlerinden nemalanan biridir. Liseye, gececi olarak yazdırılınca hayatı, mekânsal anlamda değişir. Dayısının evinde kaldığı zamanlarda Fahrünnisa’nın (dayısının kızı) arkadaşı Mecbûre ile tanışır. Mecbûre’den hoşlanan Adli, Sinan’ın da gönlünün Mecbûre’de olduğunu görünce vazgeçer, Mecbûre’ye bir mektup yazarak durumu izah eder ve başka bir memurluğa gider. Olay örgüsünün yaşandığı genel mekân, İstanbul’dur. Adli’nin kişilik ve karakter özelliklerinin şekillenmesinde babası Asaf Bey’in evinin etkisi büyüktür. Bunun yanı sıra dayısının evi, amcası Ziver Paşa’nın konağı ile yalısının da bu insan üzerinde belirleyici etkileri vardır.

Yukarıda ifade edildiği gibi Asaf Bey’in kapısı, fikir ve edebiyat adamlarına sürekli açıktır. Dönemin sıkı şartlarına rağmen onun evinde serbest bir şekilde sohbetler yapılır ve kendisi bundan çok gururlanır. O, bir Tanzimat aydınıdır, aynı zamanda Edebiyat-ı Cedîdecilerin yakın dostlarından. Lükse düşkün olan Asaf Bey, yaradılış itibarıyla yakın dostları tarafından çok sevilir ancak kendisini sadece eşine sevdirememiştir. Oğlu Adli’ye karşı ise merhametsizce davranır. Adli’nin yaptığı her şey onun gözüne batar. Çelimsiz, gösterişsiz ve çekingen yönüyle bu çocuk, ne annesi ne de babası tarafından sevilir. İstenmeyen çocuk dışlanmasıyla aile kadrosu tarafından hep ötekileştirilir. Asaf Bey’in selamlık odasının Adli için ayrı bir önemi vardır. Çünkü bu oda boşaldığı zaman o, hemen yerinden fırlar, masaların, sigara iskemlelerinin ve kütüphanenin üstünü araştırarak eline geçen kâğıtları toplar ve sonra odadan kaçıp gider:

“Hemen her gece fikir, sanat, tasavvuf ve bilhassa edebiyat adamlarının toplandığı bu odayı, sabahları uşak derleyip toplamadan evvel dolaşmak ve sigara paketlerinin arkalarına, gazete kenarlarına, kâğıt parçalarına yazılıp bırakılmış mısralar, vecizeler, felsefi sözler bulursam alıp saklamak âdetimdir. Fakat bu işi elimi yüzümü yıkamaya çıktığım sırada yaptığım için kimse farketmezdi. Yalnız bâzı bâzı elinde süpürgesi ve toz bezleriyle içeri giren uşağımız Süleyman Ağa ile karşılaştım. Fakat onun mevcudiyetiyle ürkmez, belki memnun bile olurdum. Hatta bâzen o benden evvel gelmiş bulunursa bu yırtık pırtık kâğıtları atmamış olduğunu görerek sevinirdim. Beni görünce, ne maksatla bu odaya girdiğimi bildiği için, onları sakladığı yerden çıkararak:

-Al küçük bey!

Diye uzatır veyahut mânîdar bir tebessümle güler:

-Bu akşam sermâye yok, bir şey bırakmamışlar.

Diyerek, alay kokusu bulaşmamış şefkatli bir gülümseme ile mahzun mahzun arkamdan bakardı.

Ben bu evde o kadar az tebessümle karşılaşır, o kadar az iltifat görürdüm ki, basit bir uşağın, şu basit iltifâtını bile minnetle karşılardım.

Bazen bu, ihtirasla topladığım kâğıtların arasında, çocuk dimağının çözemediği ağır, dolgun mânâlar olurdu ki, onları da sırf ses ve âhenk kudretleri bakımından bir köşeye saklardım. Altı yaşında okuyup yazma öğrenen, on birinde bir allâme gayreti gösteren ben, müşkül bir mânâ ile karşılaştığım zaman cidden üzülürdüm” (2020a: 15-16).

Adli, bu kâğıtlar içerisinde anlayamadığı şeyleri, evde kimseye sormaz. En büyük korkusu da kendisinden üç yaş büyük olan ikiz kardeşlerinin diline düşmek, onların alay konusu olmaktır. Çünkü o, kardeşlerinin fikre, hisse ve kültüre arkasını çevirmiş bir terbiye ile büyütüldüklerini ve bu yüzden de kendilerine hoş gelmeyen her şeye hücum ettiklerini söyler. Adli’nin bu evdeki en büyük teselli kaynağı, sütannesidir.

Kendisini büyüttükten sonra kocasının yanına dönen bu kadın, Adli'nin hayatında derin bir boşluk oluşturur. Adli, annesini çok sevmektedir. Bu kadın, her gün her saat piyano çaldığı için diğer iki çocuğu tarafından sevilmez. Ancak Adli, annesinden sevgi ve şefkat görememesine rağmen bile onu çok sever. Büyükannesi, bu evin yaşayış tarzına, hayat temposuna ayak uyduramadığı için oğlunun evinde kalır. Bu kadın; kibar, gelenek ve göreneklerinin farkında olan biridir Nedim'i, Fuzuli'yi okur ve Battal Gazi destanıyla ilgilenir. Ancak kızı, annesinden çok farklıdır, onun karakter özelliklerine zıt ve alafranga hayatın esiri olmuş bir insandır. Evinin üst katında müzik ile meşgul olmayı, alt kattaki işlerden daha önemli bulur. Dolayısıyla zamanının çoğunu evinin bu üst katındaki manevi hapisanesinde geçiren Nemide Hanım, piyanodan arta kalan zamanında da lisan dersleri alır.

Annesinin ev içindeki kayıtsızlığını, babası dışarı hayatta gösterir. Babasını ilgilendiren tek şey, selamlık odasında bir araya gelip arkadaşlarıyla fikir teatisinde bulunmaktır. Onun, bu oda sayesinde her şeyden, her dertten kurtulup rahat bir nefes aldığını Adli, şöyle anlatır:

“Babamı bu kadar koyu bir iptilâ ile her şeyden uzaklaştırmış olan selâmlık meclisleri, harâretli münâkaşalar, fikir çarpışmaları, karşılıklı söylenen şiirler, latîfe ve hicivlerle ona evinin yorgun nefeslerini pek çabuk unuttururdu” (2020a: 21).

Asaf Bey, zengin biri değildir. Oturdıkları ev, kaynanasının kızına ve damadına yaptığı yardım ile alınmış uşaklı, aşçılı ve refahlı bir yerdir. Üç kişinin bile rahatça bir araya gelip konuşamadıkları bir dönemde bu ev, fikir ve edebiyat adamlarına serbestlik hakkı tanır. Selamlık odasında kurulan meclisler ve toplantılar, evin atmosferini değiştirdiği gibi çocuk yaştaki Adli'yi de geliştirip dönüştürür. Adli, bu odanın kendisi üzerindeki olumlu etkilerini şu şekilde izah eder:

“Ben bu meclislerde, dîvan edebiyatı son nefesini verirken ona bir yudum kadirşinaslık suyu vermek istemeyenleri olduğu kadar Hâmid'in hayranlarını ve düşmanlarını, Servet-i Fünûncuları ve bilhassa Fikret'in meftunlarını ve muârizlerini, nihayet Şâhâbeddin'e ayrılan edebî pay üstünde çekişenleri, çarpışanları, hulâsa edebiyatı, beşerî ihtiyaçlarının en lüzumlu nafakası sayan zümrenin bir bütün hâlinde bu nafakaya atılışlarını, onu aşkla, hırsla didikleyişlerini seyreder ve dinlerdim. Hicivler, müşâareler de benim içindi” (2020a: 42).

Böyle bir muhitin fikir ve düşüncelerinden faydalanıp edebiyat zümresine hâkim olan Adli, kardeşi Jale'nin Napoleon kolyesini delik deşik ettiği için anne ve babası tarafından cezalandırılır ve leyli mektebe verilir. Burada hafta sonları dayısının evine giden Adli, kendi evleri ile burayı mukayese ederek gerek mekân gerekse insanlar arasındaki uçurum farkını gösterir:

“Dayımın evi ile babamın evi arasında ancak iki sokak vardı. Her ikisi de İstanbul’un karakteristik semtlerinden biri olan Şehzâdebaşı’nda idi. Bekçi Ömer Ağa, ramazan geceleri mahallesine ve başka semtlerden gelen dinleyicilerine, âhenkdar davulunu her iki evin önünden de çalarak geçer. O ev de, bu ev de âmâ dilencinin günlük melodisini gene beraber dinler. Lokmacı, kuş lokumcu, tel kadayıfçı, oranın da buranın da esnafıdır. Çeşmemeydanlı köşklü, şehirdeki yangınları soluk soluğa, döne döne her iki kapının önünde de bağırarak haber verir. Donanmalarda her iki ev de fenerler asar; bayramlarda her iki evde de husûsî kabul merâsimi olur. Aynı kanunlar, aynı örf, aynı mukaddes mefhumlar ve ölçüler, görünüşte her iki binanın da hayat temellerini teşkil eder. Fakat bütün bu müşterek cemiyet kuşaklarına rağmen, babamla dayımın evleri, tamamen ayrı birer rûhun mümessilidir.

Babam ve anam, Tanzimat kitabının iki zavallı îzâhçılarıdır. Onun için bu kitabı onlarda okuyup bellemek isteyenler, tıpkı onlar gibi korkunç hatâlara düşerler. Bu kitapta mâzî ile şuursuz bir istihzâ vardır. Ne vatan duygusu ve an’ane, ne geçmiş kıymetler onda yer almıştır.

Dayım ise, babamınkinden dört adım ilerde olan evinde, büsbütün ayrı bir âlemi temsil eder. O, vatan aşkının keskinleştirdiği bir hassasiyetle, devletin ve milletin hastalığını, mikroskop salâhiyetiyle görebilen bir şuurun temsilcisidir. O, yarım kalmış inkılâpların adamı değil, doğrudan doğruya inkılâpçı, ateşli, cesur ve teşkilatçıdır. Fakat her şeye rağmen yürüdüğü gizli yolda ihtiyatlı olmaya da mecburdur; çünkü en ufak bir dalgınlık, bir tedbirsizlik yalnız kendisine değil, gayelerine ve kendisiyle beraber bu gaye yolunda yürüyenlere de suikast yapabilir” (2020a: 106-107).

Küçük yaşından itibaren babasının sohbet ve edebiyat meclislerinde yuvarlanıp giden Adli’yi, mektepten arkadaşı Sinan’ın Kızıltoprak’taki evi de etkiler. Bir gün buraya gelirken sanki bu evi daha önceden görmüş hissine kapılır. Orayı uzun zamandır terk etmiş de yeniden kavuşmuş gibi bir hale bürünür. Trenden inip köşkün sokağına gelince kendisini çok tatlı heyecanlar sarar.

Adli, kendi evlerinden ziyade dayısının ve büyük annesinin yanında daha rahat ve serbesttir. Burada herkes tarafından gösterilen sevgi ve saygıya karşılık, kendi baba evinden yarı sürgün olarak uzaklaştırılmak onu çok üzer. Bir zaman sonra dayısının evine, Mecbure gelir. Onun varlığıyla mekân, daha bir anlam kazanır. Mecbure,

Adli'nin, ev içinde kendisinden üstün olduğunu hissettiği tek kişidir. Bunun için o, Mecbure'nin eve gelmesiyle hem mekânın atmosferinin değiştiğini hem de kendisinin daha mesut olduğunu ifade eder. Burada insanın, insan üzerindeki dönüştürücü etkisine mekân, köprü oluşturur. Dayısının geleneksel değerlerle kuşatılmış evinde zaten mutlu olan Adli, Mecbure'nin gelişiyle daha keyifli hâle gelir. Burada mekâna anlam katan, Mecbure'nin varlığıdır. İkisinden doğan bütünlük, Adli'ye bulunduğu yeri daha çok kendilemesi ayrıcalığını katar. Onun hayatına sütannesini ve sütbabasının da önemli dokunuşları olmuştur. Bu insanların evi, Adli'nin huzur hissettiği içtenlik mekânı gibidir. Kendi ailesinden göremediği evlatlık bağını ve sorumluluğunu bu insanlardan alır. Kendilerinde olduğu gibi yaşadıkları mekâna kattıkları içtenlik değerleri de Adli'yi, olumlu anlamda dönüştürür:

“Yaz tatillerinin mühim bir kısmını ve kışın da haftada bir gecesini dayımda kalışlarım, beni sütbabam Âtîf Bey'in delâletiyle, hayatı münâkaşasız, tahlilsiz ve endişesiz kabul eden basit halk tabakasının içine de daldırıp çıkarıyordu. İtiraf edeyim ki ben bu âlemin kaba, çıplak ve dümdüz rûhiyâtı içinde bir heyecan bir zevk duyuyordum. Bu yüzdendir ki sütannemin Çukurçeşme'deki evini sık sık ziyaret ederdim. Âtîf Bey'le, sütannem, bütün çocukları küçük yaşta öldüğü için, beni bu kaybolan evlatların temsili bir ifadesi imişim gibi çok severlerdi. Ben de onların aşî boyalı eski evlerinin kapısını çalarken, içimde tatlı bir başıboşluk zevki dolaşır ve arkamda kalan her kaydı unutturdum. Küçük toprak taşlık ve bir kenarda duran ağzı beyaz bezle bağlı iyi su küpü, evin ilk karşılaştığım âşinâları idi. Sonra her basamağı bir başka sesle gıcırdayan, küpeşesi elle tutulamayacak kadar salınlı, çarpık merdivenden çıkarak sütannemin hem yatak, hem de misafir odası olan yüklü dolaplı ve basık tavanlı odasına girince, kendimi rahat ve âsûde hissederdim. Nihayet her tarafta, evin harap manzarasını zînetleyen titiz bir temizlik ve kıvraklık göze çarpardı ki, bu da insana ayrı bir ferahlık ve huzur verirdi” (2020a: 150-151).

Romanın ilerleyen bölümlerinde o, dikkatleri tekrardan kendi evlerine çeker. Anne ve babasının kendilerine ait zevklerini, bu zevklere göre döşenmiş evlerini ve bunun da kendisi üzerindeki etkisini şöyle anlatır:

“Ben, yüksek zevkli kimseler arasında yetişmiş değildim. Annem bütün inceliğini mûsikîde gösterir; babam bir kuluçka hassasiyeti ile bütün zevkini, şiir ve edebiyat adamlarını kanatlarının altına toplamakta bulurdu. Onların bu tek noktalarda hulâsa olmuş zevkleri yüzünden, evimiz çok defa acınacak kadar başkalarının irâde ve arzularında yürürdü. Faraza odalarımızda asil ve sanatlı eşya ile, kıymetsiz ve değersiz eşyayı daima yanyana görmeye alıştım. Annemin Louis Quinze salonu vaktiyle iyi bir dekoratörün elinden çıktığı için cidden güzel ve okşayıcı idi. Fakat hemen sofaya çıktığınız zaman, siz bu kibar eşya ile tam bir tezat teşkil eden patlak hasır iskemleler, boyalı masalar,

üstlerinde teneke sigara tablaları olan kırık bacaklı sehpa ve havı dökülmüş örtüler, en âdisinden cam vazolar, hiçbir sanat kıymeti bulunmayan uydurma biblolar karşıları. Ama bu sıra mallarının ortasında bazen, eskiden kalma yahut hediye olarak gelip evin malı olmuş kıymetli ve zevkli eşya da yok değildi. Babamın selâmlık odası da, hakikî goblenden kıymetli bir takım olmakla beraber, bacağı kırılmış bir iskemlenin, yayı bozulmuş bir kanepenin tamiri külfetine katlanılmayıp bodruma atılmış ve bu eksilen parçaların yerine en bayağıları ve zevksizleri konmuş olduğundan, evimiz, parmağındaki elmas yüzüğüne rağmen ona buna avuç açan bir el gibi gülünç olmuştu. Mesela gündelik sofraya takımıımızın bir kısmı, dededen kalma Saksonyalar, bir kısmı ise bunların kırılanlarının yerine konmuş, kaba toprak tabaklardı” (2020a: 293-294).

Evinin zıtlık üzerine kurulmuş düzeni, Asaf Bey’i ilgilendirmez. Onun kulak verdiği tek şey, edebiyat dedikodularıdır. Bunun dışındaki her şeyin angaryası onu sıkır, evin teferruatı ile uğraşmayı gereksiz bulur. Tabi bunda bütçesinin dar gelirli oluşunun da payı vardır. Hem kendisinin hem de karısının vurdumduymaz kişilikleri, evi harap hâle getirir. Ancak dayısının evi, köklü bir geçmişi, bütün ayrıntısıyla ve tazeliğiyle yansıtır. Özellikle büyük annesinin, geleneksel değerlerini koruması, duyarlı oluşu, evini en küçük ayrıntısına kadar bile düşünüşü, mekânı hem fiziksel hem de algısal boyutta olumlu ve güçlü kılar. Ancak hem yaşam tarzı itibarıyla hem de içindeki eşyalarla zıtlık yaratan Asaf Bey’in evi, hane halkının birbirlerinden kopuk bir şekilde ömür sürmelerine neden olur. Aile olarak görünürde bir ama özde yalnız olan bu insanlar, “anne-baba-evlat” üçlemesinin anlamını dolduramamış ve sorumluluğunu üstlenememiş kişiler olarak karşımıza çıkar. Böyle bir ailenin ve mekânın mensubu olan Adli, roman boyunca gerek mekânlarda gerekse insan ilişkilerinde kendi çabaları ile ayakta durmanın, diri kalmanın mücadelesini verir. O, hem ilgisizlik veya yetersiz ilgiyle hem de evin sıcak ve destekleyici bir ortam sunmamasıyla kaçışlar arar. Kendini bir yetişkin gibi hissedip ihtiyaç duyduğu mekânlara yönelir. Bu anlamda babasının selâmlık odası, çocuk yaştaki Adli’nin hem zihinsel hem de duygusal gelişimi için fırsatlar sunar. Adli, ailesiyle kuramadığı duygusal bağı, bu mekânla kurmaya çalışır. Dolayısıyla onun algısal dünyasında bu oda, kendisi için olumluluk ifade eder. O, bu oda sayesinde olumlu dönüşümler yaşar.

Romanlarında, bir mekân olarak köyü ve köylü yaşantısını konu edinen Reşat Enis, çalışmaya dâhil olan eserlerinden *Toprak Kokusu*’nda, Anadolu’yu bütün özellikleriyle ele alır. Romandaki dönüşümleri görebilmek için olay örgüsüne kısaca

değirmek gerekir. Hadiseler, Kötüköy’de geçer. Boyalısakal, ürününü kaldırmak için paraya ihtiyaç duyar. Bankalara bulaşmayıp sözde faizden nefret eden Yarım Hacı Hasan Ağa’dan yüzde elli faizli para alır. O, borcunu ödeyemediği için tarlasının bir kısmını bu ağaya verir, geri kalanına da Şakir Ağa el koyar. Böylece elinde ve avucunda bir şey kalmayınca kızı Elif’le birlikte Şakir Ağa’nın tarlasında çalışmaya başlar. Bu köye Yalçın isminde idealist bir öğretmen gelir. Kısa zamanda Yalçın, Elif ile nişanlanır. Ardından köy halkını sömüren ve Elif ile babasına haksızlık yapan Yarım Hacı ile mücadeleye girişir, özelde onların genelde ise tüm köylünün hakkını savunmaya çalışır. Ancak bir müddet sonra Yalçın, Yarım Hacı’nın iftirasıyla hapse düşer. Hapisten çıkınca cehalet kokan bu köyde çalışamayacağını anlar ve Niğde’ye tayin ister. Elif ise Şakir Ağa’nın tecavüzüne uğramıştır. Babası ölünce yalnız kalan Elif’in hayatı, farklı mekânlarda ve farklı kimlikler altında devam eder.

Boyalısakal, hurafelere inanan cahil bir adamdır. İhtiyaç duyduğu parayı temin edebilmek için Yarım Hacı Ağa’nın eline düşer. Köyün en büyük tabaka evine sahip olan ağa, bu evde karısı ve kör baldızıyla oturur:

“İnce buluşları vardır Yarım Hacı’nın. Hile-i şer’iye ile yaptığı servetinin zekâtını verecek kadar Müslümandır. Fakat, bu zekâtı şeytanca bir buluşla geri alacak kadar da kurnazdır. Onun zekât veriş tarzını çok kimse bilir amma, oynadığı oyun Tanrı ile kendi arasındadır” (2002: 8).

Yarım Hacı Ağa, halkın dini duygularını istismar eder. Örneğin Osman Dayı’nın sıtmadan hastalanan torunu, iyileşsin diye ağanın evine getirilir. Ona avuç dolusu para vererek üzerinde “yetmiş bin melâikenin başı için” yazılı okunmuş kâğıtları alıp giderler. Yine hükümetin, köy halkını sıtmadan korumak için bir sürü para harcayarak gönderdiği kininler, sıhhiye memuru tarafından doğruca Yarım Hacı Ağa’ya verilir. Çünkü o, sıhhiye memurunu da rüşvet ile kandırmanın yolunu bulmuştur. Yarım Hacı, bu kininlerin üzerine de “yetmiş bin melâikenin başı için” yazısını yazarak yüksek fiyatlarla satar. Aslında bir tefeci olan bu ağa, köylünün en zor durumunda yanına koşar, onlara para verir ancak mültezimlik zamanında da zavallı köylünün boğazına çöker.

Yazar, Yarım Hacı Ağa'nın evini ve buraya gelip bir dönüşüm yaşayan Boyalısakal'ı şöyle anlatır:

“İşte Yarım Hacı'nın evi... Kapıyı vururken, yüreği de küt küt vuruyordu Boyalısakal'ın... Kısa bir zaman sonra kapı açıldı ve bir yaşlı kadın, üst katta misafir odasına buyur etti. Boyalısakal, ot minderleri bembeyaz patiska örtülü sedire oturmaya cesaret edemedi. Kilimin üzerindeki şilteye şöylece ilişti. Gözleri; bir müddet duvarları kaplayan levhaların kimi yaldızlı, kimi kara yazılarında; Mekke, Medine resimlerinde gezindi; duvarda asılı büyük tahta saatin rakkasıyla bir oradan bir oraya gitti geldi; yığılı yatakların uçları görülen, beyaz bir örtüyle gizlenmiş yük yerine, içleri sap dolu yastıkların işlemelerine uzun uzun baktı. Eskimiş bir hâtıranın kafasında uyanışıyla oyalandı” (2002: 20).

Geleneksel toplumlarda ağalar, nüfuzlu bir kişiyi temsil eder. Bu nedenle onların evi ve yaşam tarzları, köylü üzerinde güç ve saygı imgesi olarak algılanır. Bu romanda da Yarım Hacı'nın evi, güç dinamiklerini yansıtarak Boyalısakal'ın hem ağaya hem de evine karşı saygısını ve çekingenliğini arttırmıştır.

Yarım Hacı, bu evini Hüsmen Ağa'dan satın alır. Hüsmen Ağa, Kötüköy'ün en büyük ve en güzel evini, cinlerin perilerin bulunduğu bir yer olarak düşünür. Bundan dolayı Yarım Hacı'ya değerinden çok düşük bir fiyatta satar. Ne gariptir ki Yarım Hacı'nın bu evi satın almasıyla birlikte artık o garip olaylar yaşanmaz. Kötüköy için bir bela olan Yarım Hacı'ya, kimse korkudan ses çıkaramaz, aksine herkes saygı duyar. Çünkü köylü için o, bir kurtarıcıdır. Hatta yarım Tanrı bile sayılır.

Yarım Hacı Ağa'nın evinin, dikkat çeken en önemli tarafı, geniş avlusunda bulunan büyük ahırın, ayın yeri olarak kullanılmasıdır. Burası, çıralarla aydınlanan alçak damlı bir ahırdır. Her cuma gecesi buraya toplanılır, herkes ipek kumaşından yabancı elbisesini giyer ve dizliklerinin de en temizini ve rengi atmamış olanını seçer. Yarım Hacı'nın karısı Dudaklı Feride, üzerinde simsiyah bir örtüyle, kardeşi Kirli Fatma da elinde tespihle meydana çıkar. Burada saatlerce zikirler yapılır. Zikir bitince Kirli Fatma, zikre katılan müritlere zemzem dağıtır. Büyük kaplarla dağıtılmasına rağmen bir türlü sonu gelmeyen bu zemzem, Dudaklı Feride'nin kerametli oluşuna delil sayılır. Ayrıca bu kadın, Kadir gecesinden bayrama kadar Peygamber'in sakalını ve hırkasını da öptürtür. Bu zamanlarda civar köylerin kadınları da çıkıp gelir. Böylece ahır, bu kalabalığı kaldıramayınca geniş avluya

geçilir. Ziyaret sonrası köylüler, dini görevlerini yerine getirmenin huzuruyla kapıdan çıkarken Kirli Fatma'nın avucuna para da bırakır. Dolayısıyla Yarım Hacı Hasan Ağa'nın kendisi yetmiyormuş gibi karısı ve baldızı da insanları kullanarak, onlara ayinler düzenleyerek topladıkları paraları faizle işletir. Halka verdikleri parayı da yüzde elli faizle geri alırlar. Böylece köyü hepten sömürürler. İşte bu düzene, Elif ve Yalçın karşı çıkar. Yalçın'ın verdiği mücadele, bu haksızlığın, sömürünün önüne geçmek içindir. O, cahil olan halkın gözünü, reel gerçeklerle açmak ister. Kısmen başarır da. Bu konuya, kimliksel dönüşüm başlığında genişçe yer verilecektir.

Kısacası bu romanında Reşat Enis; acıları, kaygıları, cehaleti, haksızlıkları ve neşeleri ile Anadolu'yu ve insanını anlatarak toplumcu gerçekçi yönünü ortaya koyar. Mekân olarak Adana-Çukurova bölgesini temel alan yazar, feodal-ırgat çatışmasını realist bir şekilde yansıtır. Ağalar, işçileri zor şartlar altında çalıştırıp ezmekle kalmaz aynı zamanda onların sahip oldukları haklara ve topraklara da el koyar. Boyalısakal ile Şakir arasındaki mücadele, bunun bir örneğidir. Boyalısakal ile Yarım Hacı Ağa arasındaki çatışma da benzer niteliktedir. Kendini akıllı zannedip sözde yardımsever görünen bu ağa, aldığı faizle köylüyü sömürmekle kalmaz, onların dini duygularını da istismar eder. Köylünün ise ağaya ve onun yaptırımlarına göz yummaktan başka bir şansı yoktur. Onlar, uğradıkları haksızlık ve zulmü haykırmaktan bile çekinirler. Çünkü zorbalığı yapan bu toprak ağalarının arkasında, devletin ileri gelen bürokratları vardır. Ağalar, her türlü rüşvetle bu insanları kandırmayı başarır. Romanda, haksızlığa boyun eğmeyen, susmayan bir insan vardır: Yalçın öğretmen. Onun dışında "sâbık vâli Hüdâverdi ile sâbık belediye başkanı S. de bu mücadele içindedir. Bunun yanında Çiftçi ve Amele Birlikleri, sömürüyü önlemek için vardılar ancak onlar da buna göz yumup var olan bozuk düzenin çarkında dönmeye devam ederler. Dolayısıyla dar ve gelişmemiş yapısıyla köy mekânı, egemen gücü elinde bulunduran ağaların hakimiyetiyle insanları olumsuz açıdan dönüştürür. Toplumsal düzeni sağlamakla ve yönetmekle görevli olan ağalar, bunu yerine getirmemekle beraber var olan düzeni, kendi keyfi ve çıkarıcı yönetimleri çerçevesinde şekillendirir. Köydeki istihdamı, elinde bulundurarak ve kontrol ederek köy halkını kendine bağımlı hâle getirir ve onları her açıdan zorlu koşullar altında sömürür. Bu anlamda, hem fiziksel hem de algısal anlamda mekân, köylüyü suskun,

bağımlı, itaatkâr ve korkar kıldığı gibi kendilerini gerçekleştirmelerine de fırsat sunmaz.

Enis'in bir başka romanı *Yolgeçen Hanı*, doktor olan Emin'in; karısı ve arkadaşı tarafından uğradığı ihaneti ve toplumda var olan yozlaşmayı konu edinir. Emin, romanın başından itibaren çevresinde bulunduğu insanlar tarafından hep aşağılanır. Bu da onu, insanlardan intikam duygusu almaya doğru iter. Çocukluk yıllarına bakıldığında onun, anne ve babasını küçük yaşta kaybettiği ve süt halası tarafından İstanbul Lisesi'nde yatılı olarak okutulduğu öğrenilir. Emin, haftalık izinlerini, Mısırlıoğlu Mahallesi'nde ve süt halasının evinde geçirir. Bu ev; üç katlı, eski stil ve tahta bir yerdir. Halasını bu eve bağlayan şey, klâsik Türk müziğine duyduğu hayranlıktır. On yedi-on sekiz yaşlarında olan Emin, halasının çalışma odasına girince değişik bir atmosferin etkisiyle büyülenir. Çünkü burası, küçük bir müzik laboratuvarı gibidir. Yine bu odada, Türk klasiklerinden Zekâi Dede'nin portresinin oluşu ortama ayrı bir manevi hava katmıştır. Emin burada, kendisinden geçer:

“Köşede, notaları açık kalmış bir piyano... Piyano üzerinde biblolar, fotoğraflar... Cevizden bir metronom. Bu küçük alet, yalnız sazların ve seslerin değil, süt halasının yaşantısını da düzenliyordu. (...) Kırmızı-beyaz karanfillerden örülmüş bir lir... Duvarda renkli bir tablo: Pişekâr İsmail'in orta oyunlarından bir sahne... (...) Bu evde, güzel sanatlar dallarından herhangi birine tutkun olmayan kim vardı? Tekir kedinin horlayışından bile, yıllardan beri 'meşk geçilen', yüzlerce 'müzisyen' yetiştiren bu küçük müzik laboratuvarının tılsımlı havası” (1979: 35).

Geleneksel Türk evlerinin, kendine ait kültürel bir kimliği vardır. Bu evler, geçmişin değerlerini ve birikimlerini yansıtarak insan kimliği üzerinde olumlu etkiler yaratır. Burada geçirilen zamanlar ve biriktirilen anılar, geleceğe dair güçlü bağlar oluşturur. Nitekim Emin, talihsizlik içinde geçen çocukluğunun travmasını süt halasının evinden güç alarak atmaya çalışır. Ruhsal ve manevi öneme sahip olan bu ev, Emin'e pozitif bir güç ve duyarlılık vererek kendi ayakları üzerinde durmasını, yaşamında karşılaştığı zorluklara göğüs gerebilmesini, yılmamasını ve yoluna kararlılıkla devam etmesini öğretmiştir.

Enis'in, *Ağlama Duvarı* romanında ise çalıştığıın karşılığını alamayan bir gazete emekçisinin mekân değişimiyle beraber yaşadığı dönüşüm anlatılır. Gazetecilerin,

mesleklerinde yaşadıkları en büyük problem, düşüncelerini özgürce yazamamalarıdır. Genelde politikacılar, kanunlar ve polisler tarafından kendilerine doğru gelen bir kısıtlama vardır. Romanda da bir gazeteci olarak Selami, mesleğini hakkıyla yapar. Bâbîâli'nin patronları tarafından susturulup hak etmediği muameleyi görünce mesleğini bırakıp İstanbul'dan ayrılır. O, köy öğretmenliği alarak Adana'ya kaçar ve burada altı yıl kalır. Öğretmenlik yaptığı köyde “Halkçı-Demirkırat” zıtlaşması vardır. Hatta köyler bile bu zıtlaşmaya göre ikiye ayrılır. Kendilerinden olmayan insanlara çay vermezler. Köy öğretmenliğinden sonra Selami, tekrar İstanbul'a döner. Burada liman işçiliğine başlar. Angeliki isminde bir kadınla evlenip gecekondu mahallesine yerleşir. İlerleyen zamanlarda Angeliki'nin kocasının cebinden çıkan piyango para ile hayatları değişir ve zengin olurlar.

İdealist bir gazeteci olan Selami, farklı işlerle meşgul olsa da mesleğine olan ilgisini yitirmez. “Hür Adam” dergisini çıkarmaya başlar. Ancak daha büyük ideallerin peşinde koştuğu için yayın politikalarını eskisi gibi önemsemez. Gecekondudaki evlerinden çıkıp daha lüks ve konforlu bir yere taşınırlar. Mekân değişimiyle beraber onun alışkanlıkları ve yaşam tarzı değişir. Mesela gecekondu mahallesinde beraber kaldıkları dostlarını unutur. Sosyal ağı genişledikçe hem yeni deneyimler kazanır hem de insanlarla olan ilişkilerine ve samimiyetine bir sınırlılık gelir. Dolayısıyla romanın en başından itibaren sürekli bir hareketlilik içerisinde olan, mekân değiştirip gittiği yerlere uygun meslekler icra eden Selami, bir anda zengin olup yeni mekânlara doğru açılınca dönüşümler geçirir.

Suat Derviş'in *Çılgın Gibi* adlı romanında, yetiştiği muhitin Celile'nin kişiliği üzerinde yaptığı dönüşümler net bir şekilde görülür. O, Nişantaşı'nda bulunan eski bir sadrazam konağında doğar. Celile, bu konakta ancak dört beş yılını geçirir. Bu konağa ait hatıralarında, “pembe bir karyola, pembe cibinliğe işlenmiş mavi kuşlar, leylak kokan dantel ve ipekle süslü ve saçlarının arasında küçük taştan yapılmış bir yıldız pırıldayan, yüzünü hiç hatırlamadığı halde dünyadaki kadınların en güzeli olduğunu bildiği” (2015: 30) annesi vardır. Annesi, o küçükken vefat eder. Bir yıl sonra da babası başka kadınla evlenir, Celile ise anneannesine verilir. Dolayısıyla onun çocukluğu, büyükannesiyle birlikte Anadolu sahilinde yer alan pencereleri

kafesli, ahşap ve kocaman bir yalı içinde sessizce geçer. Söz konusu bu yalı, romanda şöyle tasvir edilir:

“Bu yalının sağ kanadında artık tütmeyen ocakların üstünde leylekler yuva yapmıştı ve dalgalar kayıkhanenin içine dolup boşaldıkça, yalının metruk odalarında, geniş salonlarında bir salıncak ipinin aynı tempo ile gidip gelişinde duyulan garip bir inilti, mütemadi bir şikâyet sesi duyuluyordu.

Rıhtımdaki mermer merdiven ilk kata kadar yosunlanmıştı. Yalının denize bakan cephesi yere kadar midye tutuyordu. Eskiden çok muntazam olan bahçesinde şimdi baharları ve yazları güller, hanımelleri, akasya ve leylak ağaçları birbirleriyle rekabet eden bir cömertlikle birbirine katılarak çiçek açardı.

Sokağın öte tarafındaki bütün sırtı kaplayan koru şimdi balta girmemiş bir ormanın küçük bir numunesiydi” (2015: 32).

“Ahşap yalı eski bir tabut gibiydi. Tahtaların her tarafını böcekler kemiriyordu. Rüzgâr kiremitlerini savurdukça yağmur iliklerine sızıyor, sıvalar dökülüp bağdadiler meydana çıktıkça bu muazzam tabutun içinde etleri dökülen bir devrin, bir ihtişamın, bir servetin sanki iskeleti beliriyordu. Ve deniz senelerden beri bitmez tükenmez bir sabırla bu muazzam yalının temellerini çürütmekle savaşıyordu” (2015: 47).

Celile, böyle bir mekânda büyür, hayatı bu mekân içinde öğrenip anlamaya çalışır. Büyükannesi Çeşmiahu Hanım, bir saray kadınıdır ve Çerkes’tir. Evin içinde tek başına yaşamasına rağmen bile her zaman yaşına uygun giyinir ve buna büyük bir itina gösterir. Bu yalıda, Celile ile yaşıt, ona benzeyen ve kendi neslinden olan kimse yoktur. O, idrakinin gözlerini yalnız başına ve bu yalıda açar. Kırk odası bulunan yalıyı, adeta teftiş eder gibi sürekli gezer, inceler. İçinde az insanın bulunuşu, yalıyı sessizliğe ve kimsesizliğe bürür. Kendisinden başka çocuk bulunmadığı için Celile, büyükler kendisine ne öğrettiyse onu bilir. Çok meraklıdır ve her ayrıntıyı merak eder. Yalı, gerek fiziksel yapısındaki eskimişliğine gerekse içindeki yalnızlık ve sessizliğine rağmen onun için bir cennet yeridir.

O, bu yalının rıhtımından Boğaz’ı seyretmeyi çok sever. Yalının her yerinde rahatça gezip dolaşmasına rağmen hep de bir kontrol altındadır. Bu, bahçıvanın kızıyla konuşup oynamaması, bahçedeki kuyu ve rıhtımın ucundaki denize yaklaşmaması içindir. Okula başlayıncaya kadar Celile, hiçbir çocukla arkadaşlık kuramamıştır. Büyükler karşısında ise daima çekingen ve uzak kalmıştır. Kimseye içinden geçenleri anlatmaz, dış hayattan aldığı intibaları kendi içinde saklar. Hatta okul hayatı bile onun, sessizliğini ve usluluğunu bozmamıştır. Her zaman yalnız kalıp derslerine çalışmayı tercih etmiştir. Arkadaşlarından uzak kalışında gurur yoktur, yaratılış

itibariyle böyledir. Ki bunda yetiştiği çevrenin etkisi vardır. O, hayatın içine bir türlü girememiş ve hiçbir zaman yalının bir unsuru olamamıştır. Mektep hayatında da bu yabancılığı sürüp gitmiştir:

“Mektepte ise, yeni yetişen bir muhit ve yeni yetişen bir devrin çocukları arasında, o, genzinde hâlâ yıkılan yalının küf kokusunu ve ruhunda o muhitin ölü terbiyesini taşıyan küçük kız, kendinin daima bu muhite ait olmadığını ve yabancı olduğunu hissetmişti.

Ve nasıl yeni yetişmeye başlayan çocuk, ölen yalının bir unsuru olmamışsa, ölen yalının çocuğu gelişen mektep muhitinin de bir unsuru olamıyordu. Nasıl yalıda artık içinde hiçbir mahluk yaşamayan ve hiçbir aktüel vaka geçmeyen odaların ve salonların kapısında durup bir müze seyrederek gibi onları seyretmişse, şimdi de mektep hayatının bir kenarında duruyor, ona iştirak etmeden oradan geçen hayatı yine aynı seyirci gözleriyle seyrediyordu” (2015: 55).

Celile sadece yalının ve mektebin değil, evlilik hayatının safhalarına da iştirak edememiş, bunların bir parçası olamamıştır. Hiçbir zaman hiçbir muhite katılmamıştır. Sadece kenarında durup izlemeyi tercih etmiş ve her şeye karşı seyirci gözüyle bakmayı prensip edinmiştir. Hayatın cilvelerine karşı koymayı düşünmediği gibi onları reddetmeyi de seçmez. Öylece seyrederek. Büyükannesi öldükten sonra yalı, borçlarından dolayı satılır. Celile de Nazikter Kalfa ile amcasının evine yerleşir. Bu ev, yalıya göre daha kalabalık ve neşelidir. Onlar, bu kalabalık içinde yine sessiz birer gölge gibi kalır. Burada Celile, amcasının oğlu Refik’in okuldan arkadaşı olan Ahmet ile tanışır ve evlenir. Firuzağa’da, üç odalı bir apartmana taşınırlar.

Celile’nin hayatındaki kırılma noktası, Muhsin’le tanışmasıyla başlar. Muhsin, onları otele davet eder ve beraber yemek yerler. Çalan müziğe eşlik edip dans ederler. Ardından gaziolarda buluşurlar. Böylece ikisi arasında gizli saklı yaşadıkları duygunun nüvesi başlamış olur. Duygularını hiç utanmadan, sıkılmadan keskin bir şekilde haykıran Muhsin’i, Celile de bir çılgın gibi sever. Önceleri buluşmayı reddeden Celile, sonrasında Muhsin’in Ayazpaşa’daki küçük apartmanından çıkmaz olur. Ahmet de Muhsin sayesinde işlerini düzeltir ve çok zengin olmanın hayallerini kurar. Oturdıkları eski apartmandan ayrılıp Ayazpaşa’daki altı odalı bir daireye yerleşirler. Bu evin yerleri, parke döşelidir ve bir de içinde gömülü banyosu vardır. Hizmetçileri bulunur. Celile, bu yeni mekânında, daha şık ve çeşitli tuvaletler giymeye başlar. Ahmet ise haftalarca eve uğramaz olur. Evde olduğu zamanlarda da

işleriyle, dosyalarıyla meşgul olur. Bu durum, Muhsin ile gizli aşk yaşayan Celile'nin işine gelir. Ahmet, para hırsıyla yanıp tutuşurken Celile-Muhsin aşkı da hızlıca ilerler. Celile, Ahmet'ten iyice soğur ama Ahmet de yaşanan felaketi görmemekte adeta ısrar eder. Hatta eve geldiği bir gün, yatak odalarının ayrılmış olduğunu görünce sorgulamaz ve bunu zengin hayatının bir sonucu olarak düşünür.

Dolayısıyla Celile'nin, içinde yetiştiği muhitin etkisiyle şekillenen ürkek ve çekingen yapısı, mekân değişimiyle birlikte dönüşür. Onun, kendi hâlinde ve sade bir hayat tarzıyla geçirdiği ömrü, mekân aracılığıyla yeni bir çerçevede gelişmeye başlar. Farklı mekânlar, Celile'nin öz saygısını ve bağımsızlığını güçlendirerek kendi kabuğunu kırmasını sağlar. Mekân değişikliği onun, kimlik ve değerleri üzerinde etkiler yaratarak alışkanlıklarını ve davranışlarını hem olumlu hem de olumsuz açıdan dönüştürür.

Mekânın, insana bakıştaki dönüşümünde zikredilmesi gereken bir başka yazar, Orhan Kemal'dir. O, sosyal hayattaki sıkıntıların insanlar üzerindeki etkisini mekânla bütünleşik olarak verir ve bunu özellikle “Küçük Adam Romanı” serisinde net bir şekilde gösterir. *Baba Evi*'nde, kendini bulmaya ve ayakları üzerinde durmaya çalışan kahramanın, hem otoriter babası hem de bulunduğu mekânlarla bir çatışması vardır. O, evden kaçıp üzerindeki baba baskısını ve sorumluluklarını atarak özgür olmak ister. Savaşla birlikte kahraman ve ailesi, mekân değiştirmek zorunda kalır. Babası, işinden dolayı Beyrut'a kaçır, bir zaman sonra da ailesi yanına gider. Burada, Lübnan tebaası olmadığı için babası avukatlık yapamaz. Yüksek bir apartmanın altında küçük bir lokanta açır ancak buraya pek uğramaz. Yemekleri Süreyya adında bir Türk mültecisi pişirirken, kahraman ile Niyazi de garsonluk yapıp bulaşık yıkarlar. Babası hastalanıp lokanta iflas edince oğlu, önce işportacılık yapar ardından matbaada işe başlar. Çocuk yaşta ve yabancı bir şehirde hem üzerine yüklenen sorumluluklardan hem de geçim kaygısından dolayı kahraman, çok sıkılır. Bir çıkmazın içinde gibidir. Sevdği Rum kızı Eleni'nin bu şehri terk etmesiyle beraber o da Adana'ya, memleketine geri döner. Dolayısıyla kaçma hadisesiyle mekân, değişik şehir ve kasabalarla çeşitlilik gösterir.

En temelde kahramanın, kendi evinde barınamama durumu söz konusudur. Çünkü otoriter, sıkıcı ve baskıcı bir babanın hem evine hem de ailesine karşı gösterdiği eril tahakküm, içtenlik değerleri ile yüklü olan evi yaşanılmaz hale getirir. Yani ev, “düşü barındırma ve düşleyeni koruma” (Bachelard, 2017: 36) özelliğini bu romanda kaybeder. Bir mekân olarak ev, insanın kendini en güvende hissettiği ve huzur bulduğu bir yuvadır. Ancak kahraman, bu özelliği kendi evinde göremez. Baba evi, taşıdığı ismin anlam değerini, olumsuz bir şekilde yansıtır. Onun evde olduğu saatlerde mekân, hane halkı için yaşanılabilir bir yer değildir. Ailenin tek isteği, bir an önce babanın bu evden gitmesidir. Onun, uzak şehirlere gitmesiyle hem evin atmosferi değişir hem de insanlar rahat bir nefes alır. Dolayısıyla babanın, mekâna tesir etmesiyle ev, ailede bir korku sembolü haline gelir. Onun baskısıyla özgürlükleri kısıtlanır. Öte yandan savaş nedeniyle Beyrut’a kaçan bu aile, savaşın mekâna tesirini, kıyamet ve mahşer olarak niteler:

“Mahşer gibiydi... Millet tren bekliyordu, millet düşmandan kaçıyor, sabırsızlanıyordu. Gidip gelenler, gelip gidenler... Kıyamet...” (2000: 12). Gerek savaşın gerekse babanın aile üzerinde oluşturduğu baskı ve ruhsal çöküntü, kahramanın mekândan kaçma zorunluluğunu doğurur.

Avare Yıllar’da kahramanın, hem kendisinden hem de çevresinden kaçma isteği devam eder. Babasının evi, onun nazarında bir hapisanedir. Hiçbir anlamda huzurun, mutluluğun, birlik ve beraberliğin, aile dayanışmasının olmadığı bir mekândır. Burada ruhsal anlamda boğulan kahraman, kendini başka mekânlara atar. Sığındığı, ferahlamak ve açılmak istediği yerlerden biri Giritli Kahvesi’dir:

“Kalın gövdeli sıtma ağaçlarının gölgesindeki kahve, çok pencereli büyük bir kibrit kutusunu hatırlatırdı. Şehrin epeyce dışındaydı” (Kemal, 1995a: 5-6).

Cinsiyetçi mekân anlayışında kahve, çoğunlukla erkeğin mekânı olarak görülür. Burası, erkeklere sohbet etme, dertleşme, oyun oynama, kendini dinleme gibi imkânlar sunar. Bir nevi erkeğin hobi mekânıdır. İçinde yaşadığı baba evinin, boğucu kasvetinden kaçan kahraman, şehrin epeyce dışında kalan bu kahveye gelerek dinginlik ve huzur bulmaya çalışır. Ayrıca kahvenin, şehrin çok uzağında olması da

bu anlamda manidardır. O, arkadaşlarıyla beraber umut mekânı olarak gördüğü kahveye, sıkıntılarını götürmek istemez.

Halasının gönderdiği parayla İstanbul'a eğitim için giden kahraman, burada arkadaşı Gazi ile sıkıntı dolu günler geçirir. Yaşadıkları sefalet ve gördükleri açlık, mekânı hem yaşanmaz hale getirir hem de onun bütün cazibesini yok eder. Öyle ki kahramanın kafasında, çocukluğunun İstanbul'una ait resimler tek tek silinir. Buradan umduğunu bulamayınca hayal kırıklığı yaşar ve çareyi memlekete dönmekte arar. Onun yeni mekânı, doğa ve tabiat olur. Huzuru buralarda aramaya çalışan kahraman, Allah'ı, evren ve varlığı düşünerek kendi 'ben'ini sorgulamaya başlar:

“Kırlar! Diz boyu yeşilliğin üzerine bir kubbe gibi eğilmiş mavi gökler ve kelebek, arı, serçe, kuyruk sallayan tibili, üveyik kuşlarının kaynaştığı güneşli boşluk. (...) Çoğu sefer çimenlerin üzerine sırtüstü uzanır, mavi gökte kayan hafif, beyaz bulutları seyrede seyrede Allah'ı ve onun meselelerini düşünürdüm. Kara karanlıkta, kara taşın üstündeki kara karıncanın bile attığı her adımı gören ve bunu ezelde tayin eden o... (...) Adalet neresinde bunun? Yakışır mı sana? Bizden ne istiyorsun? Gülüyorsun değil mi? Onlar gibi gülüyorsun!” (Kemal, 1995a: 55-56).

Kısacası maddi imkânsızlık içinde çırpınan yoksul, aç insanlar, bulundukları mekânların özelliklerini yansıtırlar. Onlar, bu yerlerle özdeşleşmiş hâldedir. Genelde kırık dökük, harabe ve çürümüş bir mekânda, türlü çatışmalar yaşayarak ömürlerini sürdürürler. Burada mekân, sadece yüzeysel bir yer değil, aynı zamanda kahramanlar üzerinde etkileyici rolü bulunan bir özelliktir. O, kişinin fiziksel ve ruhsal dünyasında dönüşümler yapmakla birlikte onların mekânsal algılarını da şekillendirir. Mutsuz ve huzursuz olan roman kişisi, dar ve sıkışmışlık içerisinde kendisini, başka mekânlara atmak eğilimindedir. Mekânla yaşadığı sıkıntısını, yeni mekânlarla atmaya çalışır. Ancak geldiği nokta, hep aynıdır. İçinde bulunduğu muhit, hem duygusal hem de düşünsel açıdan kahramanı, olumsuz yönde etkiler.

Orhan Kemal'in *Cemile* romanına bakıldığında ise kitabın, aşk temi etrafında feodal-ırgat, köylü-şehirli ve yoksul-zengin gibi zıt değerlerin birbirleriyle olan çatışmalarını hem içinde çalıştıkları hem de içinde yaşadıkları mekânlar üzerinden yansıttığı görülür. Olay örgüsü, Adana'da geçer. Yazar, ezilen ve sömürülen işçilerin yaşadığı mahalleyi şöyle anlatır:

“İşçi mahallesi uyuyordu. Çürümüş, tahta, paslı, teneke ve kerpiç yığınlarından ibaret evleriyle işçi mahallesi sanki bir seldi, bir seldi de bu sel, uzak, çok uzaklardan yuvarlana yuvarlana, köpüre köpüre, korkunç anaförler yapa yapa gelmiş, yıllardan beri mahallenin nabızı gibi atan fabrikanın ağır, beyaz taşlarla örülü, kalın, sağlam ve yüksek dört duvarına dört yandan yüklenmiş, ama duvarları aşamadan takılmış kalmıştı. Evler.. Yan yatmış, diz çökmüş, bağdaş kurmuş, kapaklanmış yahut tam yuvarlanacakken, tutunuvermiş evler, işçi evleri.. Bu evlerin çürük kapıları..” (1999a: 10).

İşçilerin oturduğu mahalle, onların kaderiyle aynileşmiş gibidir. Çekilen sıkıntılar, yaşanan yoksulluk, mahallenin her bir köşesine yansımıştır. Özellikle evlerin yan yatması, diz çökmesi ve tam yuvarlanacakken tutunuvermesi gibi mekânsal kişiselleştirmeler, insanların çaresizliğini, hayata zorluklarla tutunuşlarını ve yenikliğini yansıtır. Fiziksel manada sıkışmışlığı, darlığı, eskimişliği gösteren işçi mahallesi, algısal anlamda da insanları boğan, kasvete düşüren bir özelliktedir. Verdikleri emeğin karşılığını alamayan, sömürülen işçi sınıfı iktidar mekân olan fabrikanın, ezici tahakkümü altındadır. Onlar, bir lokma ekmek için ezen sınıfın ve mekânın sömürüsü olmaktan öteye geçemezler.

Romanda, derme çatma evlerden oluşan işçi mahallesi, “Musaların avlusu” diye anılan mekânın tasviriyle yeniden dikkatlere sunulur:

“Tapu ve kadastro kayıtlarında bir bap hane olarak gözüken 268 plaka numaralı ev, mahallenin öteki evleri gibi maili inhidamdı. Yağmur yiye, güneşte kuruyup çatlıya, fırtınaların göğüs gere kaditleşmiş, öne kaykılmış, tekmi tahtaları çürümüşü.

Üst kattaki yanyana iki odanın sağdakinde dokumacı Musa, karısı ve dört çocuğu: soldakinde de Musa’nın babası, analığı ve babasının doksan beşlik annesi Tetka Bilelka (Bilelka teyze) oturmaktaydılar. İki odayı birbirinden ayıran duvar, delik deşikti, damın paslanmış kiremitleri de kırık veya çatlak olduğundan, kuvvetli yağmurlarda tavan yer yer akar, hemen hemen hiç kaldırılmayan yataklar sırsıklam olurdu.

Alt kattaki odalardan birinde İzzet Usta, öbüründe de Cemile’ler aylığı ikişer buçuk liraya oturmaktaydılar.

Bundan başka, kocaman avluyu çevreleyen yanyana odalar da birer buçuk, ikişer lira aylıkla fabrika işçilerine kiralanmıştı. Otuz, kırk aileyi barındıran bütün bu avluya kısaca Musaların avlusu denirdi” (1999a: 59).

Böyle harap bir mekânda işçiler, çaresizlik içinde yaşam mücadelelerini sürdürmeye çalışır. Dolayısıyla hem yaşadıkları mahalle hem de çalıştıkları fabrika, işçileri

fiziksel, ruhsal anlamda çökerttiği gibi onların hayallerini de ellerinden alır. Böylece insanlar, mekâna ve onun ağır şartlarına mahpus bir şekilde hayatlarının döner aynasını çevirmeye çalışır.

Foucault, iktidarın sadece devlet veya hükümet gibi resmî kurumlardan ibaret olmadığını öğretir. Ona göre iktidar, toplumun değişik katmanlarına ve ilişkilerine yayılmıştır. Yani o; bilgi, söylem ve normlar aracılığıyla her yere kök salmıştır. Bu anlamda etkisi her yerde hissedilir ve mekânlar da bu etkileri yansıtır (2014: 57-83). Romanda fabrika, ezen ile ezilenin karşı karşıya geldiği bir iktidar mekânıdır. Boyunduruğu altındaki insanları öğüten, acımadan çalıştıran ve buna karşılık hak ettiği emeği ve değeri vermeyen iktidar güce, işçiler karşı duramaz. Karın tokluğu uğruna fabrikanın her türlü tehdit, aşağılama, ezme, yok etme tahakkümüne maruz kalır. Yaşar Kemal'in kahramanlarında dikkat çeken başkaldırı olgusu, Orhan Kemal'in roman kişilerinde görülmez. Romanda, insanların ümitlerini, sevdalarını, yarına dair hayallerini tüketen fabrikadan şöyle bahsedilir:

“Fabrikanın kurşuni boyalı demir kapısı önünden üçe ayırarak her biri bir başka mahalleye giden yollar öküz, camız arabaları, İnegöl çift atlıları, boy boy, renk renk kamyonlar ve yüklü deve dizileriyle doluydu” (1999a: 9). Fabrikanın sahip olduğu güç, çevresindeki her yere sirayet etmiştir. Etrafında var olan öküz, camız arabaları, İnegöl atlıları, kamyonlar, yüklü develerin hepsi, onun hâkimiyet alanının gücünü gösterir.

Orhan Kemal'in *Dünya Evi*'nde, fabrika ve işçi mahallesiyle tekrardan karşılaşılır. *Cemile*'de mekânla insan arasında var olan ontolojik ilişki, bu romanda varlığını sürdürmeye devam eder. Hayatlarını günlük olarak yaşayan, gelecek beklentileri olmayan ve ezilen kişilikleriyle sömürünün kurbanı olan yoksul işçiler, dışarıdan gelen tehlikelere karşı korunamadıkları gibi bunlara yönelik önlemler de almak istemezler. Hareket alanlarını genişletmek istemeyip aynı mekânda sıkışık olarak yaşamayı tercih ederler. Kadere boyun eğerek kendilerine sunulan her ne ise onu yaşarlar. Yazar, “ilk roman denemelerim” dediği bu eserlerde, kendisini ve ailesini anlatarak öz yaşam öyküsünü, kurgusal metin üzerinden yansıtmaya çalışır.

Orhan Kemal, *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de benzer konuları işlemeyi sürdürür. Maddi kaygılar sebebiyle şehre göç edip çok kötü şartlar altında çalışan ve egemen güç tarafından zalimce ezilen, sömürülen insanların acıklı halleri, burada da meydana çıkar. Roman, çalışmak için toprakların bereketine güvenip köylerinden ayrılan üç arkadaşın, mekân değişimiyle beraber yaşadıkları dönüşümleri anlatır. Bu anlamda Orta Anadolu'nun seksen evlik köylerinden biri olan Ç. Köyü'nün erkekleri, çeşitli iş bölgelerine dağılır. Kimi Kayseri Dokuma Fabrikası'na, kimi Sivas Çimento Fabrikası'na, kimi de Çukurova yoluna doğru ilerler. Roman Çukurova yolunu tutan üç arkadaşın; İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali'nin dönüşümüne odaklanır.

Onlar, Ç. Köyü'nden çıkıp şehre geldiklerinde mekânın kendileri üzerindeki etkisini “Gurbet gibi kötü var mı? Gavurdan beter dinime imanıma” (2021: 7) şeklinde ifade eder. Burada adeta bir hayal-hakikat çatışması yaşarlar. Kaldıkları yer ise ahırdan bozma bir evdir:

“Oturdukları ev, iki mahallede aşağıda, mahalle muhtarının bir zamanlar hayvanlarını bağladığı tavanı hâlâ gübre örtülü, genişçe bir ahırdı. At sinekleri vızıltılı daireler çizerek uçuşuyorlardı. Harap kerpiç duvarlar yarı bellerine kadar ıslaktı. (...) Oda ekşi ekşi dışkı kokuyordu” (2021: 70-71).

Kanter, onların kaldıkları evi, kentteki mekânsal ayrışma olarak izah eder. Ona göre, “Mevsimlik işlerde çalışmak için kente gelen ırgatların kaldıkları yerler, kentsel dokunun medenilik göstergelerine aykırılık özelliği gösterdikleri gibi kent yoksulluğunun ve ‘sosyal ayrışma’nın da somutlandığı mekânlardır” (2020: 337). Dolayısıyla hem fiziki hem de temizlik açısından kötü olan ve bir zamanlar hayvan barınağı olarak kullanılan bu mekânda üç insan, kendi benliklerini unutarak ve insani değerleri hiçe sayarak yaşamaya koyulurlar.

Üç arkadaştan İflahsızın Yusuf, “adamı cin gibi çarpar” dediği şehre karşı arkadaşlarını daima uyarır. Bu mekânın köye benzemediğini vurgular ve onları birlik-beraberlik içerisinde olmaya davet eder. Yusuf'un bu atılımları, şehrin dönüştürücü etkisine karşı bir uyarı niteliğindedir:

“Lakin biz biz olalım, şehir yerinde göz kulak olalım kendimize kardaşlar. Neden derseniz, şehir yeri köy yerine benzemez. Şehir adamı köylüyü cin çarpar gibi çarpar. Birbirimize iyice sarılalım, el sözüne kulak asmayalım. Anca beraber, kanca beraber” (2021: 8)

“Gece olmaz mı, sokaklarda bütün elektrikler yanar, gündüz gibi, ipil ipil. O tomafiller, o avratlar ne bileyim canım, dille tarifi imkânsız. Siftah gidince adamı bir çarpar ki, eh kendi kendini yitirirsin, ne yana bakacağını şaşırırsın” (2021: 12).

Trende karşılaştıkları Veli, onlara otomobili tanıtınca Ali ile Hasan’ın şehre karşı korkuları oluşur. Onlar, kendilerine anlatılanlardan yola çıkarak şehrin, adaletsiz bir yer olduğunu düşünür. Tek güvenceleri Yusuf’tur. Çünkü Yusuf’un şehir görmüş emmisi ona, şehirle ilgili çok öğütler vermiştir. Yusuf da kendi arkadaşlarını emmi sözü üzerinden tembihler. Özellikle kadın konusunda ve harçlıklarına sahip çıkmaları yönünde onlara akıl hocalığı yapar. Ancak Pehlivan Ali, bu telkinlere rağmen kadın kurbanı olmaktan kendini alamaz.

Kısacası Adana’ya gelip menfaat-çıkar ilişkisinin hâkim olduğu fabrikada, zorlu şartlar altında çalışan bu insanlar, bir lokma ekmek için her şeye direnir. Şehrin yaşam şartları, onları çok yorar. Üstelik burada, kimsesiz ve sahipsizdirler. Bir zaman sonra arkadaş bağlılıklarını da yitirirler. Herkes kendi derdine ve âlemine döner. Fabrikanın kötü çalışma koşullarına, ıslak ve soğuk ortamına alışamayan ve dayanamayan Köse Hasan, hastalanarak sahipsizce ölür. Pehlivan Ali ise inşaatta birlikte çalıştığı Ömer Zorlu’nun karısı Fatma ile gönül ilişkisi yaşamaya başlar. Zaten bu mekânın dikkat çekici bir tarafı da aynı yerde çalışan insanların, kendi aralarındaki gayrimeşru ilişkilerine sahne olmasıdır. Ahlaki anlamda yozlaşan insanlar için bu ilişkiler, gayet normal ve sıradandır. Bu şehirde kendini korumayı bilen sadece İflahsızın Yusuf olur. O, arkadaşlarına uymaz, Kılıç Usta’nın yanında işe başlar. Duvar ustalığı öğrenir. Kılıç Usta buradan ayrılınca onun yerine geçer. Yani mücadelesini sonuna kadar götürür. Ali ise patozda çalışmaya başlar. Ancak bir gün dengesini kaybedip makinenin içine düşer ve ölür.

Orhan Kemal'in *Vukuat Var* ve *Murtaza* isimli romanlarında mekân-insan ilişkisi devam eder. Ekmek kaygısı için hem bedenlen hem de ruhen çöküntü içinde olan insanların yaşadığı mahalle onlarla aynileşmiş durumdadır.

Köye ve köylü insanın yaşantısına ayna tutan, toplumsal gerçeklikleri realist bir şekilde yansıtan yazarlardan biri de Kemal Tahir'dir. O, nehir romanlarının çoğunda, bu konuları temel alıp işlemiştir. Genelde köyünden çıkıp şehre giden insanların, hayata tutunma mücadelesi Tahir'in romanlarının temel izleklerinden biridir. Burada *Sağırdere* ile *Körduman*, nehir roman oldukları için birlikte ele alınıp değerlendirilmeye çalışılacaktır. *Sağırdere*, Çankırı'nın Yamören Köyü'nde yaşayan Mustafa'nın gurbete gidişini konu edinirken *Körduman*, onun gurbetten döndükten sonraki hayatını anlatır.

Sağırdere'de başkişi Mustafa, sevdiği kız olan Ayşe'ye, Vahit de Güldane'ye kavuşamayınca iki arkadaş gurbete çıkmaya karar verir. Daha öncesinden köy dışına çıkmadıkları için şehre ait bir tecrübeleri yoktur. Bundan dolayı Ankara'da sıkıntılar yaşarlar. Şehre uyum sağlama konusunda zorlanırlar. Özellikle Mustafa, yaşının küçüklüğünü dinlemeyip gurbete çıktığı bu şehrin acımasızlığını çok yaşar ve onun yabancılığına esir düşer:

“Ankara'ya geldikleri zaman, Mustafa'nın kafası kazan gibi olmuştu. Ayağının bastığı toprak sallanıyordu. Bir merdivenden yerin altına indiler, tahta döşemeli bir yoldan geçip başka bir merdivenden yerin yüzüne çıktılar. Şehre doğru yürürlerken, Mustafa, arkadaşlarını kaybetmek korkusuyla iki yanına bile bakmadı. ‘Gel de yitmekten korkma bakalım!.. Evler, yollar, adamlar, madamlar birbirlerine benzer ama, bu kadar mı benzer?’ Mustafa, nişan koyacak bir yer bulamadığı için Ankara'da tek başına gezemeyeceğini düşünerek ürkütükçe ürküyordu...” (2011: 195).

Ankara'nın büyük, devasa mimarisi ve göz kamaştıran gelişmişliği, Mustafa'nın gözünü korkutur ve onda yalnızlık, güvensizlik duygusu oluşturur. Özellikle dördüncü gününde, yaşının küçük olmasından dolayı işten çıkarılması onu bu şehirde iyice sıkır. Üstelik yabancısı olduğu bu yerde, hem Vahit'ten hem de arkadaşları tarafından hor görülmesi, ondaki yabancılık ve kısıtlanmışlık duygusunu tetikler. O, bu günlerini, Bentderesi'ndeki bir handa geçirir. Hanın; dış görünüş itibarıyla eski,

bakımsız ve pis oluşu da onun psikolojisini bozar. Dolayısıyla Mustafa, bu şehirde ve böyle bir mekânda kendisini hapishanede yaşıyormuş gibi hisseder:

“Ankara’nın hanı taştan yapılmıştı, eskiydi: Tuttukları küçük odanın tahta döşemeleri, hiç su yüzü görmemişti. Duvarlarda tahtakurusu öldürmüşler, her tarafı batırmışlardı. İki küçük pencerenin camlarını, toz kir kapattığından, avlu görünmüyordu” (2011: 195-196).

Orhan Kemal’in romanlarında, şehir için yapılan “cin” nitelemesi ve temada görülen ezen (şehirli)-ezilen (köylü) çatışması, Kemal Tahir’in romanlarında yoktur. Köyün, kapalı ve dar toplum yapısı içinde anne sevgisi ve şefkatinden mahrum olarak büyüyen Mustafa, sevdiği kadın tarafından da reddedilir. Üstelik köyde, fiziki yapısı ve yaşı itibarıyla de küçümsenir. Tüm bu baskılar Mustafa’yı, bulunduğu mekândan kaçışa doğru yönlendirir. Geldiği şehirde aynı horlamalara ve küçümseyişlere maruz kalınca o, yılmadan istikrarlı bir şekilde kendi ayakları üzerinde durur. Kendini gerçekleştirecek fırsatların peşinden gitme cesaretini yakalar. Şehirde, mücadelesini yılmadan sürdüren Mustafa, şehrin kendisinde yarattığı dönüşümü *Körduman*’da şöyle anlatır:

“Evet! Taşçılığa girdik. Ankara milleti bize ‘Mustafa Usta’ demeye başladı. Uzatmayalım, köye geliyoruz. Cemal Usta razılık vermez: ‘Ulan diyor, şurada bir ay daha dişini sık, diyor, sen benim elim ayağımsın, koca inşaatın işi aksar.’ (...) Dinlemedim, bastım geldim” (2004: 34).

Kemal Tahir’in *Esir Şehir Üçlemesinin* ilk cildi olan *Esir Şehrin İnsanları*’nda, işgal altındaki İstanbul resmedilir. Savaşın etkisiyle birlikte bu şehir, gerek çevresel gerek algısal anlamda olumsuzluklar barındırır. Düşman kuvvetleri tarafından doğal güzellikleri, tarihi dokusu ve her köşesi tahrip edilen bu şehirde, mekâna dair her şeyin anlamını yitirmesi kişiselleştirme ve benzetmelerle anlatılır. Romanın başkışisi Kâmil Bey, harap ve perişan halde bulunan İstanbul’u şöyle tasvir eder:

“Dübbünün içindeki denizle gökyüzü koyu kurşunî, adalar, Kayışdağı’na kadar Kadıköy, beride İstanbul, kirli bir camdan bakılıyor gibi, silikti. Küçük Ayasofya’dan Etyemez’e kadar bütün mahalleleri yangınlar silip süpürmüş, yanmayan ahşap ev yığınlarını da, uzun savaş yılları, onarimsızlıktan kağşatıp çökertmişti. Büyük camilerin kubbeleriyle minareleri bile sanki artık

kargir katılıklarını taşıyor, pamuk balyası yığınları gibi insana yumuşaklık duygusu veriyorlardı” (2012: 28).

Bu roman, mekân-insan tamamlanışını göstermesi bakımından önemlidir. Bir şehir olarak İstanbul’un her anlamda esir edilişi, zevk ve sefa peşinde koşturanların, Batı hayranlığı içerisinde olanların dikkatini çekmez. Dolayısıyla

“Döneme hâkim olan bu müphemiyet ve müphemiyetin doğurduğu ahlaksızlık ve yılgınlık, şehri tümüyle ‘esir’ alır. İstanbul’un her köşesinde bu ‘esaretin’ izleri görülür. Bu izler, şehrin bazı yerlerinde, esaretten duyulan ızdırap şeklinde ortaya konulurken; bazı yerlerde, işgalin farkında olmayan bir eğlence alemi vasıtasıyla ifade edilir” (Coşkun, 2006: 202).

Mesela Hala Hanım’ın Batılı yaşam biçimine göre döşenmiş evi, esir İstanbul’un panoramik bir görüntüsüdür. Eşyaların kargaşalığıyla boğucu bir atmosfer oluşturan bu ev, Kâmil Bey için çok sıkıcıdır:

“Nermin’in halası, Nişantaşı’nın en değerli kâgir konaklarından birini satın almış, girişten başlayarak, tıka basa antika eşyalarla doldurmuştu. (...) Evin böyle antika deposu haline gelmesinde ana, baba, kız eşit olarak suç ortağıydılar. Her şeyde üç ayrı yola saptıkları için koltuklarda, kanepelerde Sabriye, Luilerden XV.’yi tutuyor. Hala hanım, Mari Antuanetin kanlı sonuna çok acıdığı için XVI.’ya bayılıyordu. Rene Dubos’un bu bahtsız kraliçe için ‘yarattığı’ söylenen bazı komodin konsolların, Serwerolfeger tarafından yapılmış bir mücevher çekmecesinin çok pahalı kopyalarını ele geçirmişti. Bilhassa evine gelen Amerikalılara karşı bunların sahici olabilecekleriyle övünüyor. Enişte Bey, altına güç yettiremediği için gümüşe, bunun yanı sıra da porselen biblolarla meraklıydı. Göz bebeğiye J. Fieffe’in olduğunu yeminle ileri sürdüğü oymalı duvar saati... Gümüş şamdanların, duvar tabaklarının sayısı artık bilinmiyordu” (2012: 42-43).

Yaşam alanlarındaki eşyalarıyla resimlenen bu insanlar, esir edilen şehrin trajik insanları olarak çizilir. Her anlamıyla burası, Batılı bir çehreye sahiptir. Kâmil Bey, kendisini boğan bu evde kalmak istemez. İçindeki insanların ağlanacak hallerine şaşırır. Bağlarbaşı’nda anneannesinden kalan konağın, selamlık bölümünü tamir ettirerek oraya yerleşir. Esaretin izlerinden nasibini almayan eğlence mekânlarından biri Beyoğlu’dur. Burada, kendi kimliklerini kaybedip eğlenen insanlar, şehrin esaretine karşı duyarsızlıklarını gösterirler. Romanda tasviri verilen Adliye Nezareti ile Babiâli yokuşu ise esaretten duyulan ızdırapları yansıtır.

Refik Halid Karay'ın eserlerine geçildiğinde, onun özellikle *Bugünün Saraylısı* adlı romanında, Düzce'den çıkıp İstanbul'a gelen Ayşen'in, mekânla beraber nasıl bir değişim geçirdiği, insana bakıştaki dönüşümü net bir şekilde yansıtır. Ondaki bu değişim aşamaları, romanın bölümlerine verilen isimlerden hareketle vurgulanmaya çalışılacaktır. Buna göre olay örgüsü, dört bölüm şeklinde ortaya çıkar. “Düzce'den Gelen Kız” adlı birinci bölüm, Yaşar'ın kızı olan Ayşen'in, İstanbul'a, Ata Efendi'nin evine gelip yerleşmesine ve bir zaman sonra İstanbul'un zengin ve eğlence dolu mekânlarının onu nasıl değiştirdiğine odaklanır. Ayşen'in İstanbul öncesi bir köylü kızı olma hali, onu tren garında karşılayan Ata Efendi tarafından dikkatlere sunulur:

“Karşısında on sekiz, on dokuz yaşlarında, kahverengi mantolu, saçlarını siyah tülle sıkıca sarıp sarmalamış, yapısı ince, yüzü boyasız bir kızcağız buldu. Yeldirmeli, başörtülü, kaçgöz zamanında gibi bir hali vardı. Konuşuyor, ama mahcubiyetinden sözü anlaşılmıyor” (2019: 18).

Ayşen; topuklarına inen mantosuna, görünmeyen saçlarına, çenesine dolanan başörtüsüne rağmen etrafındaki insanların dikkatini çeker. Ki bu durumu Ata Efendi; “İstanbul bu... Açığını da beğenir, kapısını da... Aşıftesinden de hazzeder, hanım hanımcığından da!” (2019: 21) şeklinde izah eder. Ayşen, ilk etapta fazla konuşmaz sadece Ata Efendi'nin sorularına kısa cevaplar verip geçer. O, eve geldiklerinde “taşralı bir kız olarak” olarak hem küçümsenir hem de istenmez. Çünkü aile yoksul bir yaşam sürdürdüğü için Ayşen'i ekstradan bir masraf olarak görür ve kaygılanır. Ancak Yaşar, kızı için bu aileye destek olur. Ayşen sayesinde onlar, refah içinde bir değişim yaşar.

Bir müddet sonra Ayşen, içinde bulunduğu mekânı benimseyerek dışarıya açılır. Köylü, cehalet kokan, sığ ve kapalı halinden uzaklaşarak zekice bir kız olduğunu etrafına yansıtır. İstanbul'un semtlerini merak eder, Beyoğlu'nu sordurtur. Üftade Hanım oranın; eğlenceli, kibar ve zengin bir muhit olduğunu anlatır. Böylece Ayşen'deki ilk değişim nüveleri, mekânları merak edip kurcalamasıyla başlar. Özellikle Üftade Hanım'la beraber Beyoğlu'nu gezmeye gittikleri vakit, başını örtmez ve uzun ökçeli yeni bir iskarpin alır. Onun bu gezinti sırasında büyük bir zevk

içinde oluşu, Üftade Hanım'ın dikkatinden kaçmaz. Beyoğlu; vitrinleri, yüksek binaları, güzel kıyafetleri, kürkçü dükkânlarıyla Ayşen'in gönlüne nakşeder. Bunlar, onu çok heyecanlandırır, hayretler içinde bırakır.

Ayşen; güzel ve boylu poslu bir kız olduğu için çevresinde ilgi uyandırır. Bu durum, Ata Efendi ile Üftade Hanım'ı endişelendirir. Onlar, bu koca ve yutucu şehrin felaketlerinden Ayşen'i korumak isterler. Ancak Ayşen'in; süs ve gösteriştten başka bir derdi yoktur. Bu anlamda Ata Efendi de Üftade Hanım da, onun bu yöndeki cehaletini, süse olan düşkünlüğünü kendileri için bir teselli olarak görür:

“Yok! O tarzda bezi yok; gözü hep süste, tuvalet, kürk, cevahir gibi şeylerde. Öbür gün Mahmutpaşa yokuşuna giderken Kapalıçarşı'daki kuyumcular arasından geçireceğim. Görsün sıkır sıkır bilezikleri, pantantifleri, göğüs iğnelerini... Haspa! Malın da en pahalısını seçiyor; iyisini, zarifini anlıyor, doğrusu. Bavulunda altın bilezikler gözüme ilişti. Galiba kabadır diye takmıyor” (2019: 46).

Ayşen, bu aile için maddi bir kazançtır. Çünkü onu, hayatlarının seyrini değiştiren ve seviyelerini de yükselten bir şans olarak görürler. Bundan dolayı Ayşen'e olan bakışları ve davranışları değişiklik gösterir. Başta “taşra” kızı olarak küçümsedikleri ve istemedikleri Ayşen, bu ailenin ilgi odağı haline gelir. Mekânlar sayesinde kabuğunu kıran Ayşen, yakaladığı modernliği ve yaşadığı zenginliği bu aileye de yansıtır. Ondaki mekân merakını ve eşya düşkünlüğünü fark eden Üftade Hanım ve kızı, bu zafiyeti kullanarak onun her anlamda dışsal bir açılım yaşamasını sağlar.

Babasından gelen parayla ekonomik özgürlüğünü sonuna kadar yaşayan Ayşen, yeni mekânlara doğru yönelir. Bu romanda mekân, açıldıkça açılır. Gidilen her mekân, başka bir mekânı tetikler. Ayşen'in gittiği mekânlar değişir ve çeşitlilik kazanır. Bu değişimler, onun dış görünüşüne de yansır. Artık o; üzerindeki mantoyu ve başındaki yemeniyi atmış bir kadın olarak karşımıza çıkar. Yürüyüşü değişir. Hayat karşısındaki düşünceleri yenilenir. Hatta Florya'ya yüzmeye indiklerinde, “Filmlerde gördüğüm gibi... Ah, ne hoş!” diyerek hayallerini gerçekleştirme şansı yakalar. Mayo giyip denize gider. Dolayısıyla o, geldiği bu şehirde hem fiziksel hem de ruhsal anlamda bir yenilik yaşar. Bundan Ata Efendi ve ailesi de nemalanır. Onun kendisiyle beraber getirdiği Acem halıları, bu eve zenginlik katar. Halılarla birlikte

gelen kumaşlar ve Ayşen'in her alışveriş esnasında bu aileye hediyeler alması, mekânın atmosferini değiştirdiği gibi içindeki insanlara da bir zenginlik havası katar. Süs ve şatafa olan düşkünlüğünden dolayı aklını başına toplayamayan Ayşen, artık eşyalar konusunda seçici davranmaya başlamış ve her şeyi de beğenmez olmuştur. Ondaki bu değişimler, Üftade Hanım'ın eleştirileri bağlamında şöyle yansıtılır:

“Gece, Üftade tafsilat vermişti; çarşıdaki kuyumcu dükkânları önünden kızı ayıramamış. Çok anlayışlı, doğuştan kibar yaratılışlıymış da... Bunlara bakmış bakmış, sonra ‘Kaba şeyler! Beyoğlu’nda gördüklerim başkaydı!’ demiş. Daha beş gün evvel Adapazarı treninden inen yeldirme biçimi mantolu, başı örtülü, şaşkın ve sarsak yürüyen kasabalı kızda meğerse ne cevher varmış; kapalı kutuymuş haspa!” (2019: 68).

Romanın, “Pavyona Giden Kız” adlı ikinci bölümünde Ayşen, başka mekânlarda farklı bir insana dönüşmüş halde görülür. Onun hayatındaki yenilikler, babasının kendisine mükellef bir apartman tutmasıyla çeşitlenir. Bundan böyle Ayşen, hayatını, Üstün Palas Apartmanı'nın üçüncü katında oturarak sürdürmeye başlar. Apartman; Batılılığı ve modernist çizgileri yansıtan bir yapıdır. Bu bakımdan hem mimari açıdan hem de yaşam pratikleri bağlamında Batılılığı vurgular. Romanda, Gedikpaşa'daki evde bolluk ve eğlence içinde yaşayan ailenin, “gazino, balo, akşam yemekleri” gibi alışkanlıkları yoktu. Onların avundukları şeyler; konser, sinema ve tiyatrodan ibaretti. Fakat apartmana taşındıktan sonra Ayşen, “birdenbire muhitini ve eğlence şekillerini değiştirmiştir. Artık önüne gelen sinemaya değil, en iyilerine gidiyordu; Ayaspaşa'daki bahçeli pastacıda Berin ile çay içiyor, büyük otel ve gazinolarda yemek yemeye alışıyordu” (2019: 88).

Apartmanla beraber Ayşen'in, mekânsal çevresi genişler. Eğlence kültüründe farklılıklara gider. Mesela kendisinde gazino tutkusu başlar. Sürekli Ata Efendi'yi Taksim Gazinosu'na götürür. Bu mekânla ilgili hayalleri bile vardır. Bunun için karın yağmasını beklemektedir. Özellikle yılbaşı gecesinde gazinoya gitmeyi ve bu gecenin de karlı bir havaya denk gelmesini ister. Çünkü yeni aldığı kürkte, karın çok güzel duracağını tıpkı filmlerdeki gibi hayal eder, düşünür. Dolayısıyla romanın başında mantolu, yeldirmeli olarak tanınan Ayşen, İstanbul'daki günlerinin ardından kürklü ve kürkünün üstüne düşeceği karı hayal eden bir kadın olarak ortaya çıkar. Tabi ona bu özgüveni veren şey, babasının kendisine sağladığı maddi güçtür. O,

gücünü paradan alarak kendini bu mekânlar üzerinden inşa etmeye çalışır. Beyoğlu'nda ona, "Sarı Kız" lakabı verilir. Yine ondaki değişimlere baktığımızda, günde birkaç defa duş aldığını, vücuduna ipekten başka çamaşır ve kumaş giymediğini görürüz. O, güzelliğini para ile daha kıymetli bir hale getirir. Tek sokulduğu insan da Ata Efendi'dir. Her gittiği mekâna, onu da götürdüğü için Ata Efendi de en az Ayşen kadar değişimler yaşar.

Apartmanla beraber muhiti ve eğlence şekilleri de değişen Ayşen, sinema konusunda seçici olmaya çalışır. Artık önüne gelen sinemalara gitmez. Yukarıda da ifade edildiği gibi apartman, onun daha geniş çevrelere yayılmasını sağlar. Bu anlamda büyük oteller ve gazinolar, onun yeni mekânları olur. Böyle bir hayatı arzuladığı için Ayşen'in mekânlarla bir çatışması olmaz. Tek isteği, alıştığı yaşamında seviye yükseltmektir. Ata Efendi ile Taksim Gazinosu'na geldikleri vakit, merdivenden zarif ve alışkın bir tavırla çıkması, güzel ve ahenkli adımlarla ilerlemesi mekânın, onun davranışları da şekillendirdiğini göstermektedir. Yaklaşık bir yıl önce Haydarpaşa Garı'nda, takır tukur ve ürkek bir şekilde Ata Efendi'nin arkasından koşturan bu yeldirmeli kız, İstanbul'un zengin sosyetesine karışmış durumdadır. Ata Efendi, ondaki bu kısa süreli değişimi şaşkınlıkla anlatır:

"Bu, ne mühim değişikliktir! Hele Anadolu'nun kıyıcığından gelmiş bir kızın göz açıp kapayacak kadar kısa bir zamanda zahiren olsun şu hali almasına ne buyrulur? Evet, çoğu değişikliğimiz zahirî. Zahirî ama onu da becermek bir iş, bir marifet..." (2019: 97).

Ayşen, gazinoyla yetinmesini bilmez, pavyona da gider. Buranın "caz sesi, lavanta kokusu ve alkollü havası" onu kendinden geçirir. Basık tavanlı, loş, sigara dumanıyla kaplı ve daracık bir yer olan bu mekânda Ayşen, içki de içer. O, hayatında açıldıkça açılır. Bir hayali daha vardır. O da sefir karısı olup ecnebi memleketlere gitmektir. Görüldüğü üzere Ayşen, mekân sınırlarını zorlamak ister. Çünkü artık o, "kürküne bürünmüş küçücük şapkası başında, arabanın yastığına rahatça dayanmış, bambaşka bir mahluk" (2019: 142) oluvermiştir. Üstelik başta erkeklerle ilgisi olmayan Ayşen, mekânsal değişimlerle birlikte eline düşen erkeklerle fareymişçesine oynamaktan zevk alır duruma gelmiştir.

Romanın “Modern Hayat Saraylısı” isimli üçüncü bölümünde Ayşen, modern hayatın saraylısı olur. Her geçen gün katıldığı mekânların etkisiyle o, modern hayatı temsil eden bir figüran haline gelir. Özellikle 1946 yılında Dolmabahçe Sarayı’nda, Amerikan Filosu şerefine düzenlenen baloda, göz kamaştırıcı güzelliyle bütün ilgiyi kendinde toplar. Yeni çevresi, yabancı muhitte şekillenmeye başlar. Amerikalı adamlarla içki içip sohbetler eder. Ondaki bu değişime Ata Efendi, babası Yaşar’a seslenerek isyan eder;

“Yaşar, neredesin? Gel de kızını şu halde seyret, dünyanın nasıl değiştiğini anla! Dolmabahçe Sarayı’nda Amerikan Visamiraliyle kadeh tokuşturuyor!” (2019: 185). Dikkat edildiği üzere Ayşen; hiçbir şeyden kendini mahrum etmek istemez. Her zevki tatmak, her mekânı görmek, istediği her şeyi alıp giymek ister. Romanda bir mekân olarak gazinolar, barlar, kokteyller, dans salonları, plajlar Ayşen’in daima uğradığı, sefahat sürdüğü ve etkisinde kaldığı mekânlardır. Özellikle Cadillac marka araba kullanmak ve onunla her yere gitmek ister.

Romanın “Beklenen Kadın” isimli son bölümünde Ayşen’in, Ruveyha Paşa ile evlenip Mısır’a gidişi, buradaki mutsuzluğu ve Mısır’dan başka ülkelere geçişi anlatılır. Mısır şehri, Ayşen’i bütünüyle değiştirir. Taşradan çıkıp İstanbul’a gelen ve birden ne oldum delisi olan Ayşen; eğlenceye, süse ve şatafata olan düşkünlüğü bırakır. Ata Efendi’ye yazmış olduğu mektupta, Mısır’ın kendisini her anlamda mutsuz ettiğini, değiştirdiğini söyler:

“... Eskiden o kadar hazzettiğim, doyup bıkamayacağımı sandığım sosyete hayatından tamamıyla bezdim, iğrendim. Bucak bucak kaçmak istiyorum; olmuyor. Tek günüm, tek gecem boş değil; kasırgaya tutulmuş gibiyim. Giyin, kuşan, tak takıştır... Bir yerden öteye koş, yetiş... Terzi, tuvalet peşinde didin, uğraş... Ah, bu şehir! Beni bitirdi. Yatağıma girdiğim zaman sabaha kadar kulaklarımda davullar, ziller çalıyor. Yine de irademi kullanıp kendimi selden kurtaramıyorum, sürüklenip gidiyorum... Boğulacağım!” (2019: 285-286).

Mısır’da Ayşen, eğlenceden baş alamayıp keyif verici ilaçlara bulaşır, morfin kullanır. Bu tür ilaçlar, insana uyuşukluk verdiği için memleket hasreti çekenler bununla avunup dertlerini, özlemlerini unutmaya çalışır. Ayşen de bunlardan biridir.

Yabancı bir memlekette ve hiç de keyif alamadığı yaşamında o, uyuşukluk veren ilaçlarda teselli arar.

Ayşen'in, mekân değişimiyle beraber yaşadığı dönüşümlere genel hatlarıyla bakıldığında o, Düzce'den gelip duru güzelliği ve özgüveniyle İstanbul'un yaşam tarzına ayak uydurur ve hayatı değişir. Kendisiyle beraber bir aileyi de hem maddi hem de manevi anlamda dönüştürür. O, babasının gönderdiği parayla bir yandan eve ve aileye katkı sağlarken diğer yandan İstanbul'un kendisine cazip gelen her mekânı ile tanışır, buraların atmosferiyle değişmeye başlar. Bu değişim; kılıf kıyafet başta olmak üzere davranış, düşünüş, hayal, üslup ve kimlik çerçevesinde Ayşen'i, bütünsel anlamda kuşatır. Burada Ayşen dışında değinilmesi gereken bir isim de Ata Efendi'dir. Onda en belirgin değişimi Ayşen oluştururken onunla birlikte gittiği ve hayatında ilk defa gördüğü mekânlar da ondaki değişimi tetikler. Hiç görmediği sosyete muhit ile tanışması, Ata Efendi'ye sınıf atlatır. Kendisi de on bir yaşında köyünden çıkıp Saraçhanebaşı'ndaki konağa gelerek İstanbul'un yaşamına dâhil olmuştur. Ancak o, Ayşen gibi keskin yaşayamamıştır. Genelde taşralı olmakla şehirli yaşamak arasında sıkışıp kalmıştır. Ayşen gibi İstanbullulaşamamıştır.

Öte yandan Ayşen, romanın ismiyle ilintili olarak bugünün saraylısı imajını çizer. O, hem güzelliği ve zarafeti hem de ekonomik güvencesiyle "taşralı" kimliğinden sıyrılmayı başarmış ve en sonunda saraylı kadın kimliğini yakalamıştır. Kısa süre içinde İstanbul'un sunduğu her yeniliğe, modaya ayak uydurarak geldiği mekânın kendisi üzerindeki kalıplarını kırmıştır. Ayşen'i bunlara iten şey, belki baba sevgisi ve şefkatinden mahrum kalışıdır. Bir tarafı manevi anlamda hep açıktır. İlgiden ziyade maddiyata gömülmüş ve parayla doyurulmaya çalışılmış bir kızıdır. Bu sebepten dolayı, baba ilgisini daha çok kendisinden yaşça büyük insanlarla görüşerek sağlamaya çalışır.

Refik Halid Karay'ın bir başka romanı *Anahtar*'da, Kenan-Perihan çiftinin, evlerinden çıkıp apartman dairesine taşınmalarıyla birlikte başlayan sorunları anlatılır. Mekân değişimiyle beraber gelen dönüşümler, romanın temel izleklerinden biridir. Buna göre olay örgüsü, Bomonti'deki ev ve Taksim Apartmanı düzleminde şekillenir. Kenan, evinin anahtarını kaybettiğinde bunu eşine söylemeden halletmeye

çalışır. Karısının çantasından alıp çoğalttığı anahtarın, kapıyı açmadığını görünce şaşırır ve eşinden şüphelenmeye başlar. Bir zaman sonra kendinde oluşan septik davranışlardan dolayı psikolojisi bozulur. Şişli'deki evlerinden çıkıp Taksim'deki apartmana taşınınca hayatlarını alt üst edecek olan süreç başlamış olur.

Bomonti'de oturdukları ev; küçük, ahşap ve gayet mütevazıdır. Kenan ile Perihan, evlenip buraya yerleşmiş ve kendi hallerinde mutlu bir hayat sürmüşlerdir. Hatta Perihan, “Orada hayatımın en saadetli günlerini geçirdim; bırakırken yüreğim sızladı; ayaklarım geri gitti” diyecektir. Buradaki evlerinde, toplumsal çevreyle pek bir ilgileri yoktur. Taksim'deki apartman dairesine taşınınca modern bir hayat yaşayacaklarını düşünürler ancak şüphe ve ayrıntı dolu bunalımlı bir hayatın esiri olurlar. Handan İnci'nin ifade ettiği gibi apartman, “batıllığı ve modernliği” temsil eder. Yeni dönemle beraber apartman mekânlarına özenen insanlar, bir zaman sonra onun yozlaştırıcı ve yıkıcı etkisine maruz kalırlar. Nitekim bu evli çift de apartmanın dönüştürücü etkisini yaşar. Perihan, bu dönüşümü, her iki mekânsal düzlemi yan yana koyup mukayese ederek şöyle anlatır:

“Bu apartmana gireli Kenanın mizacı değişti. Ötede ne kadar mesuttuk... Yeni hayatımıza ısınamadık bir türlü! Ah, kendimi gelecek kış beyaz evde, çini sobanın önünde bulsam, Kenanı da gazetelerini okurken sedirin üstünde! Karayel tarafına olan pencereleri çift camlıdır, bilirsiniz. Ev pek iyi ısınır. İnsanın ruhunu da ısıtan bir ev!” (2015: 197).

İki zıt mekân üzerinden kendi evlerinin geleneksel, sade ve mutlu tarafına dikkat çeken Perihan, orayı içtenlik mekânı olarak görür. Lüzumsuz eşyalarla dolu olup yaşam alanını kısıtlayan apartmanın samimiyetsiz atmosferi, bir zaman sonra insanları kendi girdabına doğru çekmeye başlar. Burada Perihan ile Kenan, karı kocadan ziyade iki yabancı gibidir. Daireye taşındıklarından beri birbirlerine doğru düzgün tesadüf etmezler. Sadece toplantı ya da davetlerde bir araya gelip buluşan bu çift, yeni mekânla birlikte başlayan yeni hayatın onların arasında açtığı uçurumları göstermesi bakımından manidardır. Yeni muhitle ilgili Kenan da en az Perihan kadar muzdariptir. O, kendilerine huzursuzluk ve mutsuzluk verdiği için bu mekâna karşı kötümserdir:

“Etrafına, salona ve salondakilere firdolayı göz gezdirdikten sonra bunu daha iyi anladı: Bir sürü özentî eşya ve bir sürü özentî insan... Kontrplâk kaplanarak yapılmış pırıl pırıl cilâlı kübik ve modern eşya son derece sevimsizdi; küçük salona koydukları Louis Philippe takımında şuna buna, modağa uyalım, anlar görünelim diye alınmıştı; öbür eşya arasında yerini yadırgıyor, mânasını kaybetmiş duruyordu. İşte bir vitrin... Antika öteberi ile karmakarışık dolu: ‘bohem’ler, ‘sevr’lerle; kötü ‘portekiz’ tabaklar, nefis ‘saks’larla; ‘çeşmibülbül’ler, işportalık çekoslovaklar’la yan yana. İşten anlamıyanlar, eskiden görgüsü olmıyanlar tarafından toplanılıp dekor olarak cahilce sıralandığı ne belli...” (2015: 25).

Perihan-Kenan çiftinin, Bomonti’de oturdukları süreçte gittikleri yerler, apartmana taşındıktan sonra değişir. Kenan, bu yeni mekâna geçmekle kendisini iki kere evlenmiş zanneder. Çünkü “dik merdivenli, üç katlı, küçük, yarı çıplak ve ışıklı” olan ilk evlerindeki Perihan ile “geniş apartmanın eşya dolu, yüklü perdelerle kapanık, halılara boğulmuş salonlarında” (2015: 88) gördüğü Perihan çok farklıdır. O, ilk evlerindeki Perihan’ı özler. Apartmanın kendi toplum yapılarına uymadığını söyler.

Anahtar, bir nesnedir ve mekâna aittir. Ancak “Refik Halid’in son romanında anahtar sadece romana ismini veren bir vesile veya romanda bahsi geçen mühim eşyadan biri değildir, doğrudan doğruya romanın başkahramanıdır. Bedbahtlıklar, ıstıraplar yaratan, şahısları faaliyetlerinde tahrik eden, buhran ve cinnetlere sevkeden hep o...” (Ayda, 1947: 2).

Modern dönemle birlikte Batılı yaşam biçimine özenen insanlar, yozlaşma belirtilerini kendi varlık alanlarını terk ederek gösterir. Onlar, yeni mekânlar içinde iki farklı duruş sergiler. Birincisi, Avrupalı yaşamın standartları arasında boğulup kendi öz mekânlarını özlemek, ikincisi ise yeni mekâna hızlıca uyum sağlayıp kendi benliklerini ve geleneksel değerlerini kaybetmektir. Kenan ile Perihan, bu modern mekânın kurbanları olmaktan ziyade “beyaz yağlı boyalı, küçük ve ahşap” evlerine büyük bir özlemle tekrardan geri dönerler. Burası, ihmal ettikleri kendilerini yeniden buldukları bir yerdir.

Tarik Buğra’nın *Siyah Kehribar* eserinde, insanın mekân değişimiyle beraber nasıl bir dönüşüm yaşadığına yeniden şahit olunur. Bu romanda, Sanat Tarihi doktorası yapmak için İtalya’ya giden Türk gencinin, başından geçen olaylar anlatılır. Zaman olarak İtalya’nın Mussolinili yıllarını temel alan bu eser, faşist yönetimin insanlar

üzerindeki olumsuz etkilerini anlatmakla kalmaz aynı zamanda bu insanların birbirlerini nasıl yok ettiklerini de dikkatlere sunar. Romana ismini veren Siyah Kehribar, Roma'daki bir barın adıdır. Ki bu bar, Türk gencinin hayatındaki kırılma noktasını oluşturan bir mekândır. Çünkü pansiyonda tanıştığı Fernando ile Siyah Kehribar'a gelen Türk gencinin hayatı, burada görüp tanıştığı insanlarla birlikte değişir. Romanda söz konusu bar, şöyle anlatılır:

“Siyah Kehribar büyük ve eski tarz bir binanın zemin katında bulunuyordu. Önü dar, vitrini fakirdi. Küçük bir kapıdan girer, dört basamak inerdimiz: Burası küçük bir salondur; iki masa, beş altı sandalye ve büfenin önündeki taburelerle büsbütün daralmıştır. Orada günün çeşitli saatlerine rüzgârın attığı müşteriler otururdu.

İkinci salon ağır perdeler asılı bir kemerle ayrılmıştır. Dipte kuyruklu bir piyanonun yerleştirildiği sahne vardır. Bu büyük salonda gündüzleri buzlu bir karpuzla ışığı yumuşatılmış bir lâmba yanar. Bu loşluğun içinde Roma ve Roma'daki hayat bütün uğultu ve bungenluğu ile silinir, erir gider” (2020: 16).

Türk genci bu salonun, yeni müşterilerin kaderini bir gecede belirlediğini, onları ya benimsediğini ya da itip uzaklaştırdığını söyler ve “İnsan oraya gidince birkaç kişinin ve garsonların sempatisini kazanmaya bakmalıdır” (2020: 16) diye uyarıda bulunur.

Burada Türk gencine gayet yumuşak davranılır. O, Fernando'nun arkadaşları ile tanışır ve bunların içinden Melina, onun dikkatini çok çeker. Melina'nın, onu, kendi evine davet etmesini tuhaf karşılar ancak yine de gider. Burada Leonardo ile oğlu Barbaryo'yu da gören genç, şaşkınlığıyla bir çatışma yaşar. Çünkü Türk kültüründe, böyle rahat ve özgür yaşayış biçimi yoktur. Bu bakımdan genç bir kızın, evine erkek almasını yadırgar ama kendisi de gider. Yine Melina'nın geç saatlere kadar dışarıda kalması, hatta çoğu zaman evine gitmeyip nerede olduğunun bilinmemesi, onda şüpheler uyandırır, Melina'nın bu davranışlarını tuhaf bulur. Kendi geleneksel değerleriyle arkadaş topluluğunun yaşam biçimini mukayese eder ve onlarla her bakımdan bir tezatlık yaşadığını düşünür. Bundan dolayı da Melina'yı, Türkiye'ye götürme konusunda tereddütler yaşar.

Bu roman, dönemin iktidar rejiminin, halk üzerindeki baskıcı uygulamalarını, onların hayata dair düşüncelerini ve duruşlarını nasıl değiştirdiğini gösterir. Siyah Kehribar barına gelip nefes almaya çalışan gençlerin düzensiz yaşayışları, soyutlanmış ve

silikleşmiş aile ilişkileri ve sabit bir yerde kalamayışları hep bu rejimin dikte edici uygulamalarıdır. Bunlar karşısında Türk genci, bir anlamda kendi ülkesine özlem duyar ve o toprakların evladı olmaktan gururlanır. Öte yandan burada, yukarıda da belirtildiği üzere bir değerler karmaşası yaşar. Fakat Melina'ya olan aşkı ve sevgisi, onu özgürlüğe ve rahatlığa alıştırır. Buranın gençlerinden biri oluverir. Yabancı bir muhitte, kendi öz değerlerinden uzaklaşır. Ayrıca, “Yabancılaşmış insan ruhsal gereksinimlerini göz ardı eder ve âdeta bir makineye dönüşür. Ancak Buğra'nın bu romanında Türk gencinin ruhsal tatmine ulaşmak için kendini şehrin şartlarına zorla uydurarak makineleştirdiğini görmekteyiz” (Bulut, 2014: 125).

Dolayısıyla Türk genci, doktora eğitimi için gittiği ülkede, eğitimi gerçekleştirmediği gibi birtakım sosyal ve siyasi meselelere adı karıştığı için çatışmalar yaşamıştır. Girgin, girişken bir adam olmamasına rağmen Siyah Kehribar barı, onu kabuğundan koparıp çıkarır. Burada hiç unutamayacağı arkadaşlıklar edinir. Özellikle Melina, sevdiği bir kadın olarak onun hayat felsefesini değiştirir. Kendi kültürel ve dini değerlerini hiçe sayarak Melina'yla birlikte nikâhsız bir şekilde yaşar. Burada Türk gencinin, yabancı bir muhitte olumsuz anlamda bir dönüşüm yaşadığı net bir şekilde görülür.

Oktay Akbal *Garipler Sokağı* romanında, İstanbul'un Fatih semtinde bulunan bir sokağı ve bu sokağın şekillendirdiği insanları anlatır. Üniversite öğrencisi Salih, kendi varoluşunu gerçekleştirmek için evinden ayrılır. Garipler Sokağı'na gelip bir oda kiralar ve yalnız yaşamaya başlar. Onun buraya gelmesiyle Garipler'in hikâyesi de başlamış olur. Romanda ayrıntılı biçimde tasvir edilen sokak şöyle anlatılır:

“Garipler, iki mezarlığı birbirine bağlayan bir köprü gibidir. Mezar taşları ile başlar, öyle biter. Bu sokak, dertlerini bir kaşık suda boğmasını bilen insanların. Yirmi dört saat saniyesi saniyesine yaşanır. Sokağın insanları her akşamüstü arnavutkaldırımlarını terk edip, ilk mezar taşı ile karşılaşınca kendilerini bambaşka bir dünyanın insanıymış gibi değişik bulurlar” (2018: 9).

Sokağı şehirden ayıran düzenek, Arnavut kaldırımıyla belirlenmiştir. Şehir, Garipler Sokağı'na kadar bu kaldırım ile döşenmiştir ancak bu sokak öylece bırakılmıştır. Sokağa gelen insanları, bu kaldırım taşları yerine mezar taşları karşılar. Öte yandan buranın insanlarını, şehrin insanlarından farklı kılan özellikler vardır. Bunlardan ilki,

güne erken başlamalarıdır. Çünkü sabah, önce bu sokağa gelir. Şehir, en tatlı uykusundayken Garipler'deki insanlar bir canlılık içinde koşturmaya başlar. Güneş, ancak bu insanlar gittikten sonra belirir. Sokak, ahşap kâgir evleri birbirine bağlayan koridor gibidir. İnsanlar bu sokağın, Tanrı tarafından yalnız kendileri için yaratıldığını düşünür. Sokaktan geçen her yabancı insan, buranın sakinleri tarafından göz hapsine alınır. Garipler'de her çeşit insan mevcuttur. Herkes birbirini tanır. Her ev, elleriyle çalışan insanlarla doludur ve burada işsiz insanlara iyi bir gözle bakılmaz. Kadını, erkeği, çoluğu çocuğuyla herkes, ellerini kullanarak bir şeyler becermesini bilir. Dolayısıyla Fatih'teki bir sokağa tutulan kamera, bize aynı şehirde yaşamalarına rağmen hayat şartları çok farklı olan insan manzaralarını gösterir. Bu sokağın kendine ait bir atmosferi, kültürü ve geleneksel yapısı vardır. Mekânı ve içindeki insanları uzun uzun seyreden Salih, kendisinde oluşan intibayı şöyle aktarır:

“Bu çıplak ayaklı, yırtık pantolonlu, bol küfürlü çocuklar nereden çıkmışlardı? Bunlar nasıl yaşarlar, nasıl büyürlerdi? Şehrin el değmemiş bir yerinde olduğunu anlamıştı. Bu mahallede kimsenin bilmediği, tanımadığı insanlar yaşıyordu. Bunlar her yerde görülen, fakat önem verilmeden geçilen basit insanlardı” (2018: 24).

Salih, uzaktan gözlemlediği bu insanları her anlamda farklı görür ve asla onlar gibi olamayacağını söyler. Kahveye gidip insanların arasına karışmanın, onlarla beraber gülüp eğlenmenin, konuşmanın ve dost olmanın imkânsız gibi bir şey olduğunu düşünür. O, bu insanlara sadece tepeden bakmakla yetinir. Yani buraya kendi varoluşunu ortaya koymak için gelen Salih, sokağı da içindeki insanları da her anlamda küçümser. Aidiyet hissi kuramadığı mekândan, sokağın istimlak edilmesiyle birlikte çekip gider. Buradan ayrılışı, ilk geldiği gün gibi değildir. İçindeki insanlarla birlikte mekânı, darlaşmış gibi hisseder ve boğulur. Hatta bu durum, onun uyanışa geçmesini sağlar. Çünkü yaptıklarının boş bir uğraş olduğunu düşünür ve yolculuk macerasını da bir düş sayar. Hayallerini daha tatlı ve zengin bir yolda yaşamak için buradan ayrılır:

“Salih, uzaktan sokağı, evleri, uzaklaşan arabayı, boşalmış kulübeyi, öyle acıklı, öyle gülünç buldu ki, şimdiye kadar hayallerini bu kadar saçma bir şey için yorduğuna şaşıtı. O, her şeye rağmen başka bir dünyanın insanıydı” (2018: 127).

Dolayısıyla Garipler’e gelip yerleşen Salih, burasını hayallerini gerçekleştirmede bir fırsat olarak düşünür. Ancak ne mekâna ne de içindeki insanlara ısınabilir. Her anlamda iki ayrı dünyayı yansıtan bu kişiler, aralarında kaynaşmanın ve birleşmenin olmayacağı bir uçurumu bulundurlar. Salih, erken bir uyanışa geçerek kendi dünyasının yolunda ilerlemeye karar verir. Bütün sahte güzelliği ve gönül aldatan haliyle, eski yaşamına geri döner.

Nahid Sırrı Örik’in *Kıskanmak* isimli eserine bakıldığında mekân olarak Zonguldak, İstanbul, Ankara, Amasra ve Samsun şehirlerinin ele alındığı görülür. Olay örgüsü çoğunlukla Zonguldak’ta şekillenir. Romanda yer alan kişiler, bu mekânın küçük ve gelişmemiş olduğundan muzdariptirler. Özellikle Mükerrerem, havanın kapalı ve yağmurlu olduğu zamanlarda, Zonguldak’ta daha çok sıkılır. Mekânsal anlamda boğulan Mükerrerem’in arzuladığı şey, İstanbul’da yaşamaktır. O, buradan gelen gazetelerde baloları, konserleri, ecnebi truplarının gelişini, Dârülbedâyî’nin programıyla sinemalarda değişen filmleri görünce İstanbul’da yaşama isteğini daha bir tutkulu hale getirir.

Seniha’ların komşusu Nuriye Hanım’ın oğlu Nüzhet’in de mekândan etkilendiği görülür. Romanda haylaz ve tembel olarak tanıtılan ve buna rağmen yüksel tahsil görmüş insanlara tepeden bakmayı meziyet sanan Nüzhet’i, gittiği mekânlar şımartır. Özellikle İstanbul dönüşlerinde, onun hem kılık kıyafet hem de davranış itibarıyla değişim geçirdiği romanda şöyle anlatılır:

“İstanbul’a her gidişine ait türlü aşk muvaffakiyetleri göklere çıkarılıyor, yeni bir kostümü, yeni bir kundurası, gömlek veya kravatı hakkında mübahaseler oluyor, hele mağrur ve hâkim bakışlar ile etrafını süzerek çarşıda yahut dalgakırana giden deniz yolunda hemen daima bir iki dalkavukla beraber yürüyüşü âdeta bir hadise şeklini alıyordu” (2009: 21).

Roman kahramanlarından bazıları, Zonguldak’ı taşra olarak görür ve küçümser. Ancak yine de burasını, kendilerini diğer taşra halkından farklı gösterdiği ve ilgiyi kendi üzerlerinde toplayıp dikkat çekme olanağı yarattığı için ideal bir yer olarak görürler. Onlar, başka bir yerde ikinci sırada yer almaktansa kendi taşralarında birinci olmayı yeğler. Nuriye Hanım ile oğlu Nüzhet, İstanbul’a kalıcı olarak gitseler bile yine kendilerini Zonguldak’ta bulurlar. Oluşturacakları etkinin ve

uyandıracakları ilginin ancak Zonguldak'ta yankısını bulacağını düşünürler. Dolayısıyla bu mekân onların, kendilerini topluma ayrıcalıklı birer insan olarak tanıtmaları noktasında ideal bir yerdir. Öte yandan vatana hizmet cemiyetleri ile hayır kurumları menfaatine düzenlenen balonun dışında Fransız şirketin sinema salonu da bu anne ile oğulun kendi sınıfsal üstünlüklerini sergilemek istedikleri başka yerlerdir. Bu salonlarda gerilerde oturmak şerefli sayıldığı için onlar da hep arka taraflarda otururlar.

Sonuç olarak, burada incelenen romanların tamamına bakıldığında, mekânın insan üzerindeki dönüştürücü etkileri net bir şekilde görülmektedir. İkisi arasında ihtiyaçlar doğrultusunda gelişen ilişki ağı, onlara birbirlerini etkileyip dönüştürme işlevi kazandırmıştır. İnsan, gerek içinde yaşadığı gerekse yaşamak zorunda olduğu mekânların etkisi altındadır. Mekân, hem fiziki yapısı hem de algısal yönüyle insanı dönüştürmektedir. Ayrıca insan tarafından geliştirilen mekânsal algının da dönüştürme özelliği mevcuttur. Göç, gezinti, seyahat, eğitim, taşınma, sürgün, kaçma hadiseleriyle ortaya çıkan mekân değişimleri, roman kişinin duygusal ve psikolojik durumlarını etkiler. Bu etki, onları olumlu ya da olumsuz manada dönüştürür.

3. 2. Kimliksel Dönüşüm

“Şehir, bir terbiyenin ve zevkin etrafında teşekkül eden müşterek bir hayattır.”

Ahmet Hamdi Tanpınar

İnsanın hem bedeniyle hem de ruhuyla etkileşim içinde olan mekân, kendi varlığını bu etkileşimsel bağ üzerinden inşa eder. Toplumsal bir varlık olan insana dair pek çok şey, hem mekân hem de zamanla ilişkili olarak daha katmanlı hale gelir. Yaşayış tarzını, düşünüş şeklini, psikolojik ve duygusal yaklaşımları etkileyen mekân, yüklendiği anlamlar itibarıyla insan kimliği üzerinde belirleyici roller üstlenir. Kimliğin, bir oluşum süreci vardır. Köksal Alver, bu süreçte yaşanmışlığı yani tarihselliği, dünya algısını, tasavvurları ve hayat anlayışını kimliğin yapıcı elemanları olarak görür (2012: 19). Bu unsurlarla beraber mekânı da, kimliği belirleyen temel etkenler arasında saymak gerekir. Çünkü insanın kimliği, yaşadığı ve aynı zamanda hâkimiyet kurduğu yere göre de şekillenir.

Mekân ile kimlik arasında bulunan ilişkinin temel belirleyeni öncelikle insandır. Çünkü o, hem kendini gerçekleştirme hem de var oluş özelliklerini ortaya koyabilme noktasında yer inşa edip bu düzlem üzerinden hareket etmek zorundadır. Kişiye ve onun eylemlerine anlam katacak olan şeyin, üzerinde yaşadığı ve yaşayacağı mekân olduğu unutulmamalıdır. Bu bağlamda bir insan ürünü olarak mekân, kendisi üzerine yapılan biçimlendirmelerle şekil alıp anlam kazanırken bu biçimlendirmeyi yapan insanlardan izler de taşır. İnancı, kimliği ve kültürüyle mekânsal düzleme yansıyan kişi, bir zaman sonra onun tarafından şekillendirilmiş olur. Yani mekânı üreten insan, o mekânda kendini de üretmiş olur. Kendi kimliğini mekâna yansıtır. Dolayısıyla mekân, “kimliğin yansımasıdır, insan ve toplum için referans alanıdır. Böylece ‘nasıl bir insan / nasıl bir toplum’ sorularının cevabı mekân bağlamında karşılık bulmaktadır” (Alver, 2008: 559).

İnsani edimlerle ve değerlerle yüklü olan mekânın, kimlikle olan ilişkisini bu çerçevede düşünmek gerekir. Bir zaman sonra o, kendisine değer katan ve anlam yükleyen bireyin hayatının vazgeçilmez bir unsuru olarak kimlikler üretir. Yani var olan kimliğini mekâna yansıtan insan, mekâna kimlik katmakla birlikte onun da kimlik üretmesine aracı olur ve ivme kazandırır. Artık mekân düzleminde insan, etken/etkileyen değil de edilgen/etkilenen bir pozisyonda ortaya çıkar. Aşağıda incelemesi yapılan romanlarla, mekânın insana bir kimlik kazandırdığını/kazandırabileceğini örneklenmeye çalışılacaktır. Bu örnekler vasıtasıyla mekânın dönüştürücü/değiştirici bir işleve sahip olduğu bir kez daha vurgulanacaktır.

İlk olarak Peyami Safa’nın *Biz İnsanlar* romanına bakıldığında, mekânın, bireyin kimliğini şekillendirmede önemli bir rolü olduğu görülür. Safa, olay örgüsünü İstanbul merkezli kurar. Vaka, Boğaziçi’ndeki hususi bir okulda okuyan Tahsin’in, kendisine “Eşek Türk” diyen zengin sınıf arkadaşı Cemil’e taş atarak kafasını yarmasıyla başlar. Olay örgüsünü başlatan bu taş atma hadisesi;

“İlk merhalede okulun ‘en fakir’ talebesiyle ‘en zengin’ talebesini karşı karşıya getiren, ancak, daha sonra onları da aşır fertler, hatta grup ve tabakalar arasında sürtüşme ve çatışmaya yol açan ‘Eşek Türk!’ ifadesi, uyandırdığı akis ve

kazandığı –daha önemlisi romana kazandırdığı- anlam bakımından hadiselerin asıl sâiki, genel bir adlandırma ile eserin ‘çekirdek’i mahiyetindedir” (Tekin, 1986: 188).

Romanın başkişisi Orhan Şakir, Boğaziçi’ndeki okulda öğretmendir. Bir gün dersten çıkıp bahçeye gidince, tespihini kürsüde unuttuğunu fark eder ve tekrar sınıfa gider. Ancak bahçede oynayan çocukların çığlıklarını duyunca çıkıp gelir ve bu taş hadisesiyle karşılaşır. Öğrencisi Cemil, “Eşek Türk” sözünü, annesinden öğrenmiştir. Çünkü annesi Samiye Hanım, oturdukları yalıda aşçıya, uşağa, kayıkçıya yani sinirlendiklerine hep “Eşek Türk” diye çıkışır. Bunun sebebi de yalının, yabancılarla dolu olmasıdır. Yalının sahibi Halim Paşa, alafranga mizaca sahip biri olduğu için evine hep ecnebler dolar. Karısı Samiye Hanım da, Türklere düşman, yabancılara hayran biridir. O, Halim Bey vefat ettikten sonra bile yalıya, hep İngilizleri, Fransızları doldurur. Ayrıca yalıya, Fransız bayrağı da çekirtir. Ona göre Avrupa’ya başını teslim etmeyen, evine Fransız bayrağı astırmayan ve asanlara da kızan Türk, eşektir. Dolayısıyla Halim Paşa yalısına sinen alafranga düşkünlük ve batı hayranlığı, içinde yaşayan insanları dönüştürür, üsluplarını belirler. Genel itibarıyla de Tahsin’in attığı taşta, “kozmopolit bir aileye karşı milli vicdanın, hem de refahlı bir sınıfa karşı halkın öfkesi vardır” (2021b: 53).

“Eşek Türk” meselesi, Orhan Şakir de dâhil okuldaki bazı hocaları çok rahatsız eder ve bu anlamda atılan taşın onlar arasında haklılık boyutu oluşur. Mesela edebiyat öğretmeni Necati, söz konusu hadiseyle ilgili şunları söyler:

“İmkânı yok... Şu odanın içinde milli namusuna sahip tek bir adam gösteremezsiniz ki milliyeti müdafaa eden bir çocuk aleyhine, Fransız bayrağına sığınarak bütün millete küfür eden bir soysuz piçi himaye için reyini versin! Neydi adı taş atanın? Hüseyin mi, Tahsin mi? Onun attığı taş, bugün, bu saatte Anadolu’da harp eden bütün Türklerin tek bir madde içine sıkıştırılarak teksif edilmiş ruhudur! Elinden her şeyi alınmış bir halkın son silahıdır, gözleri dönmüş bir ümitsizin yere eğilir eğilmez kaptığı ilk tabiat kuvvetidir. Bu çocuğu kim kovmak ister? Anlayamıyorum ki... Böyle bir namussuzluğa reyini verecek adamı biz elbirliğiyle buradan kovarız; yahut hepimiz bahçede birer taş yapışarak onun kafasını patlatırız; olmazsa toptan istifamızı dayarız” (2021b: 69).

Orhan Şakir, okul müdürü Selâhaddin Bey’e, bu olayı alelade, sıradan bir mesele olarak düşünmemesini söyler. Çünkü bu, bir memleket ve tarih vakasıdır. Hatta

“Anadolu’nun İstanbul’la mücadelesinin bir küçük örneği, bir minyatürüdür. Aynı dava: İstanbul bu memleketin battığına inanmış ve inkıraz vesikasını Sevr’de imzalamıştır. İstanbul için karşısında durulmaz bir Avrupa faikiyeti, bir Avrupa medeniyeti vardır. Ona hücum edilmez, iltihak edilir, yüzde yüz teslimiyetle, münakaşasız ve mücadelesiz iltihak edilir. Babıali şimdi böyle düşünüyor. Babıali yetiştirmesi ve Avrupa dostu birçok Avrupalılaştırmış Türkler, rical, Hariciye memurları bu meyanda bir başşehbender de böyle düşünmüştü. Adı Halim Bey.” (2021b: 76).

Romanda yalının, geleneksel Türk değerlerinden ve yaşamından ziyade kozmopolit bir havadan esintiler taşıdığı görülür. Yabancı milletlere ev sahipliği yapan ve onların yaşam tarzını örnek alan bu mekân, içindeki insanları da yabancılaşma ve yozlaşma ekseninde dönüştürür. Öyle ki bu insanlar, kendi kimliklerini beğenmeme ve onu inkâr etme noktasına kadar gelir. Batıya olan hayranlıkları, onların yaşadıkları ve etkileşimde oldukları mekânı şekillendirdiği gibi kimliklerini ve kimlik algılarını da dönüştürür. Romanda basit gibi durup aslında derinlik boyutu çok olan bu olayın ve hakaretin muhatabı sadece Tahsin, faili de yalnız Cemil değildir. Her Türk ancak bu hakareten yalnız Türk olmadığını söyleyerek kurtulabilir. Dolayısıyla bu bireysel değil genel, bütünsel bir durumdur. Cemil’ler çoğaltılınca İstanbul, Tahsin’ler çoğaltılınca Anadolu olur. Çünkü bir mekân olarak köy, bu konuda çok hassastır. Bundan dolayı Fransız bayrağı çeken yalının camları parçalanır. Onlar, binlerce yıldır uğruna savaştıkları vatan topraklarının hakiki evlatları olarak millî kimliklerini korumayı ve yaşatmayı bilirler.

Safiye Erol’un *Ülker Fırtınası* romanında da gençler, kendi aralarında yaptıkları konuşmalarda mekânın, kimliği etkileyen temel unsurlardan biri olduğunu vurgular. Meeala Selçuk ile Turan, Avrupa’da tahsil görüp yetiştikleri için fazlaca Batılıdır. Ancak vatana olan duyguları da derinliğini korumuştur. Hatta bir gün, köşke davet ettikleri birkaç yazar, şair ve ressamla birlikte “İdeal Türk” mefhumunu tartışırlar ve Selçuk her defasında, “İdeal Türk, Türk olmanın mesuliyetini, millete karşı borcunu en çok duyan ve ona göre çalışan adam” (2019: 78) olduğunu söyler. Sohbeti yeni bir yol açmak isteyen Turan ise İstanbullu aydınlar da birtakım eksikliklerin olduğunu dile getirir. Buna sebep olarak da İstanbul’u gösterir. Ona göre, “İstanbul, insanları yumuşatan, gevşeten bir şehir”dir (2019: 79). Dolayısıyla burada yaşayanlar, mekânın dönüştürücü etkisine bağlı olarak sağlam bir çalışma sistemi edinemezler.

Yine Turan, “İstanbul’un insanda en ziyade muhayyile kuvvetini harekete getirdiğini; fakat enerjiyi tavsattığını” (Erol, 2019: 79) anlatır. Buna örnek olarak da Nuran’ı gösterir. Onun, İstanbul’a gelişinden bu yana nasıl bir dönüşüm geçirdiğini gözler önüne serer. Çünkü Nuran onlar için “bir hicran, bir kördüğüm” olup kalmıştır. Büyük bir aşkla bağlandığı Sermet’i; karısı ve çocuklarına rağmen kabul edip onunla metres hayatını sürdürmeye devam etmiştir. Yabancı bir muhitte; oranın gelenekleri, alışkanlıkları ve yaşam tarzıyla bir kimlik kazanan Nuran, İstanbul’a gelip kişilik özellikleri bağlamında dönüşümler yaşar. Burada tanıştığı yeni insanlar ve kurduğu yeni bağlar, onda kimlik dönüşümüne neden olur.

Erol’un bir başka romanı olan *Ciğerdelen*’de de mekânın, insanlara nasıl bir kimlik kazandırdığının örneğini görmek mümkündür. Eserde, olay örgüsünün yaşandığı yer Keşan’dır. Roman, Keşan’ın anlatımıyla başlar. Turhan Tuna isimli kahraman, memleketi Keşan’ın yüzlerce yıllık geçmişine dikkat çekerek onun tarihî, efsanevi, mitolojik ve doğa harikaları gibi yönlerini ortaya koyar. Ayrıca romanda, olay örgüsü içinde anlatılan iç hikâyeler de mevcuttur. Sarı Sipâhîler, Yedi Peçeli ve Ciğerdelen Efsanesi olarak yer alan bu hikâyelerin anlam kazandığı mekân ise Şahinkonak’tır. Çünkü bu konak; din büyüklerinin, yiğit ve savaşçı kahramanların yetişmesine olanak sağladığı gibi türlü aşk maceralarına sahne olmakla da önemli bir fonksiyon yüklenir. Çok büyük bir mekân oluşuyla Şahinkonak, devasa bir yapı arz eder. Burada Türk kültürünün, gelenek ve göreneklerinin nasıl yaşatıldığı çok canlı bir şekilde tasvir edilir. Özellikle konak hayatı, bayramlar, hamam kültürü, evlilik gibi Türk kültürünün maddi ve manevi birikimleri ayrıntılı olarak anlatılır. Dolayısıyla “bireysel duygular ve davranışlar, Şahinkonak’ta toplumsal süreçlere dönüşerek millî kimliğin karaktere dönüşümünde mekânın işlevsellik kazanmasına hizmet eder” (Dağ, 2019: 102). Burada Şahinkonak, Türk kültürünün geleneklerinden, göreneklerinden, yaşam biçiminden, adetlerinden güç alan bir mekândır. Bu değerlerle yüklü olan konak, içinde yaşadığı insana kendi kültürünün millî değerlerini yansıtarak ona millî kimliğini kazandırır.

Halide Edib’in *Döner Ayna* romanında Hanife, Mürsel tarafından İstanbul’a getirildiğinde, değişik mekânlardaki yaşam tarzlarına tanık olunca kimlik dönüşümleri yaşar. Özellikle başta Mürsel’in, kız kaçırma ve usulsüz işleri sebebiyle

girmiş oldukları ve “modern” diye tabir ettikleri düşmüş kişilerin bulunduğu çevre, Hanife’yi içindeki girdaba doğru sürükler. Para kazanmak için küçüklükten beri yaptığı hizmetçilik, onu farklı mekânlara itmiş ve buralardaki yaşam tarzından etkilenmesine neden olmuştur. Bu yerlerden ilki, Altın Palas Apartmanı’dır. Burada Hanife, Şükrü Şaşmaz’ın evinde çalışmaya başlar. Bu apartmanın her yeri mermerden olduğu için buraya “Mermer Palas” da derler:

“Hanife’nin, Nazire’nin arkasından o sabah girdiği bu apartman, tavanları müstesna, hemen her tarafı mermerden olduğu için Hanife’nin kafasında “Mermer Saray” adını aldı. Ve bu apartmana içinde büyük bir tecessüsle girdi” (2020b: 182).

Normalde başörtüsüyle bütün yüzünü kapatan Hanife, Altın Palas’a gelirken bunu yapmaz. Fakat Nazire ona, tek gözünü gösterir şekilde başını örttürür ve “onların bu daha fazla hoşlarına gider” (2020b: 183) ifadesini kullanır ve hatta dalga geçer. Altı katlı ve her katında iki daire bulunduran bu apartmanda Şaşmaz ailesi, son katta ve tek daireli, on odalı bir evde oturur. Hem Boğaz’a hem de Adalar’a bakan bu evin, arka tarafında camlarla kaplı döşeli bir balkonu vardır. Kapıdan girince kendilerini karşılayan bir garson onları içeri davet eder. Hanife gördüğü manzara karşısında şaşırır kalır:

“Hanife’nin gözleri tavanlardan sarkan parlak avizelere, yerlerdeki ipek halılara daldı. Hamfendi yatak odasıydı. Aynanın karşısına oturmuş, posbıyıklı bir erkek yüzüne masaj yapıyor, elleri bir genç maniküre uzatılmıştı. Yatak odasına açılan büyük bir odada şişman bir erkek, arkasında ipek robdöşambryyla bir şezlonga uzanmış, çıplak ayakları bir genç kadın pediküre terk edilmiş, o da elindeki aletlerle bu ayaklara bir şeyler yapıyor, şişman adam da ikide birde ayağını çekiyor, kısık bir sesle, ‘Dikkat, dikkat, acıyorsun,’ diyordu. Acaba bu herifin de ayakları kokuyor mu? Öyleyse kızcağız istediği kadar onlara şiş saplasın” (2020b: 183).

Hanife, ayaklarının tırnaklarını başkalarına kestiren bu İstanbulluları çok tuhaf karşılar ve onları atlara benzetir. Evin iki şımarık kızı, kapalı Hanife’yi görünce etrafında dönüp gülüşür ve “Ne tuhaf, ne tuhaf!” diye ellerini çırpırlar. Tüm bunlar Hanife’de, İstanbul’a karşı inkisarla karışık bir düşmanlık uyandırır. O, gençleşmek için suratını erkeklere elleten kadını, ayak tırnaklarını kadın nalbantlara kestiren adamı ve etrafında dönen bu iki şımarık kızın hareketlerini yadırgar ve zenginliğin

böylesini garipser. Evin, Şaşmaz'ın misafirleriyle sürekli dolu oluşu, bir araya gelindiğinde yapılan müsrifliğin pervasızca anlatılması ve yapılan dedikodular, Hanife'nin muhayyilesindeki büyüü İstanbul şehrinin tüm cazibesini siler. Çünkü bu evin lüks tüketiminin, sözde modernliğinin, ailenin alafranga yaşayış tarzının hem mekâna hem de içindeki insanlara sindiğini görünce, Altın Palas muhitinden uzaklaşır.

Hanife'nin yeni çalışma yeri, Hıfzı Demirbaş'ın konağı olur. O, Samanambarı Köyü'nün ilk yıllarında, babası ve üvey kardeşlerinin yanında bulduğu huzuru ve emniyeti burada tekrardan yakalar. Bu evdeki hayatını “cennet hayatı” (2020b: 208) olarak niteler. Hanife, İstanbul'a geldiği ilk zamanlarında hayatının çok acı dönüm noktalarını yaşamıştır. Hem bedenene hem de ruhen yaşadığı bu sıkıntılar, gerek uyanık gerekse uykudayken onun aklından bir türlü çıkmaz. Emsalsiz bir manzarası olan bu ev, bir nebze de olsa onu, Mürsel'in hâkim olduğu cehennem hayatının sınırları dışına çıkarır. Öte yandan Demirbaş'ın evi;

“Meşrutiyet dönemi Osmanlı seçkin sınıfının yaşantısından izler taşımaktadır ve Altın Palas'ın görgüsüz “modernliği”ne karşıt bir yüksek kültürü temsil etmektedir. Bu evdeki toplantılarda modern hayatın hoşnutsuzlukları, Freud, Picasso gibi modernist ressamlar, felsefi ve entelektüel meseleler müzakere edilir. Demirbaşların çam kameriyesi, genel olarak modern yaşamın ve özel olarak Türkiye'de Cumhuriyet döneminde Halk Partisi öncülüğünde hayata geçirilen modernleşme projesinin, 1945 yılında Demokrat Parti'nin kuruluşuyla, çeşitli aktörler tarafından daha da kıyasıya sorgulandığı adeta bir forum mekânıdır” (Durakbaşı, 2020: 239).

İşte Hanife, hayatının dönüm noktasını yaşadığı bu evde, kendini her anlamda geliştirir. Hizmetçi kimliğiyle girdiği bu evi, işinin hakkını vererek dört dörtlük bir şekilde temizler. Öyle ki Hanife, yaşadığı bu yere sevimli bir hava katarak ailenin üyesiymiş gibi olur. Hatta Demirbaş'ın misafirleri bile ona çok alışmıştır. O, evdeki herkesten bir şeyler öğrenerek kendini gerçekleştirir ve kimliğini oluşturur. Mürsel de artık Hanife'yi kendine bağlamak için yaptığı kıskançlıkların, attığı dayakların ona tesir etmeyeceğini anlar. Tek çarenin çocuk olduğunu düşünür ancak Hanife'nin tepkisiyle bundan da vazgeçer. Dolayısıyla Hanife, “kılık kıyafet müstesna, başka her bakımdan hakkını herhangi İstanbullu bir kadın gibi müdafaa edebilecek bir dereceyi bul(ur)” (2020b: 209). Aradan geçen dört sene zarfında o, bu evin esaslı bir unsuru

haline gelir. Yıldan yıla onun, bilgi ve düşünceleri artar. Hemen her muhite, modaya uymayan kıyafetiyle katılır ve kendini o şekilde kabul ettirir ki zaten ev halkı da ona, kendi başına bir şahsiyet gibi bakmaya başlar. O, aynı zamanda okumasını iletirir hatta sadece dini mevzulara inhisar etmek şartıyla kendi gazetelerini çıkarır. Öyle ki Mürsel, akşamları onu dinlerken İzmit'teki modern grubu gölgede bırakacak şeyler ıştır. Bu durum onun, Hanife'ye karşı olan vaziyetini gün geçtikçe değiştirir. Ondan gizli tuttuğu işler hakkında, Hanife'den akıl danışmaya başlar. Bu da onların, daha ahenkli bir ilişki yaşamalarına vesile olur.

Dolayısıyla hayatının döner aynasında, çeşitli talihsizlikler yaşayan Hanife, mekân değişiklikleriyle beraber bazen yazgısından kurtulma şansı yakalarken bazen de bu kara yazgının daha beter halleriyle karşılaşır. Karşılaşmakla da kalmaz kimlik değişimleri yaşar. Daha çocukluktan itibaren bir hizmetçi olarak hayata başlayan Hanife, Dereköyü'nde bu kimliğe ilaveten “piç” sıfatını alır. Annesinin sevgisizlik ve kayıtsızlığına karşılık o, sürekli insanları mutlu etmeye ve onların hizmetinde bulunmaya çalışır. Bu durumunu, gerek İzmir'deki Ziba Kadın'ın evinde gerekse Samanambarı Köyü'ndeki baba evinde aşar. Ancak Mürsel tarafından kaçırılıp İstanbul'a götürüldükten sonra “Mürsel'in kahpesi” kimliğine bürünür. Yoksul ve düşkün mekânlar, Hanife'yi dönüştürür. Ta ki Altın Palas Apartmanı ve Demirbaş konağında çalışana dek. Hanife, buralarda da hizmetçi kimliğini sürdürür. Ama Demirbaş'ın evi, yukarıda da belirtildiği gibi onun hayatının dönüm noktası olur. Çünkü kara yazgısından kurtulma şansını, bu mekânda yeniden yakalar. Kendi benliğinin farkına varıp kadın kimliğini yarattığı mekân, burasıdır. Bilişsellik noktasında aydınlanan Hanife, kendi benlik sınırlarını oluşturarak hayata katılır.

Sait Faik Abasıyanık'ın *Medarı Maişet Motoru* romanında Berber Dimitro, İstanbul'a tekrar gelince yeniden evlenir ve çocuğu yine olmaz. O da Ada'ya göç edip çok fakir bir Yahudi ailesinin kızını kendine evlatlık alır ve onu büyütür. Hatta bazen “belki de soyu soppu Yahudi değildi” der. Çünkü ona göre insanlar, anasından ne Yahudi, ne Müslüman, ne Hristiyan doğar. O;

“-Beni anam, doğduğum zaman Balat'taki havraya bıraksaydı, ben şimdi mis gibi bir Yahudi olurdum. Seni Mişon, anan doğduğum zaman Süleymaniye Camii'ne

bıraksaydı, sen de şimdiye kadar müezzin olmuşsun” (2019: 31) diyerek mekân-kimlik ilişkisine vurgu yapar. İnsana kimlik kazandıran etkenin bulunduğu mekân olduğunu söyler. Dolayısıyla mekânın, bireyin yaşamını şekillendirip deneyimlerini etkilediğine ve onun kimliğini belirginleştirdiğine bir kez daha şahit olunur.

Yaşar Kemal’in *İnce Memed I* romanında, Hatçe’yi kaçırıp adam vurduğu için dağlara kaçan Memed’in, yer değişimiyle birlikte yaşadığı kimliksel dönüşüm, mekân-kimlik bağdaşıklığını göstermesi açısından önemlidir. Memed’in, açık ve zor bir arazi olan Çukurova dağlarıyla karşılaşması şöyle olur:

“Yağmur, sabahleyin kesilmişti. Ova çamurdu. Ama şimdi dağa tırmanıyorlardı. Bastıkları yer küçük taşlıydı. Taşlar, ayaklarının altında kayıyordu. Hava çürük ağaç, acı çiçek, ot kokuyordu. Gökteki yıldızlar iri iri... Her birinin yöresini aydınlık bir halka çevirmiş... Bir kuş vardır oğlak gibi meler, işte arada bir de o meliyordu. Biraz daha yukarılara çıkınca bir yusufçuk kuşu öttü. ‘Yuusuuufçuuuuuuuk!’” (2021a: 124).

Jandarmaya yakalanmamak için Alidağı’na sığınan Memed, burada çok sıkıntılı günler yaşar. Aslında kendisi için tehlike çanları olan dağlar, aynı zamanda onun sığınıp barındığı yerlerdir. Yani o, korku atmosferiyle dolu bir mekânın az da olsa koruyucu tarafına sığınır. Eğer bir eşkıya olacaksa dağları avucunun içi gibi bilmeli ve bölgeye hâkim olmalıdır. Çünkü yapacağı en ufak bir hatanın bedeli çok ağır olabilir. Bundan dolayı Memed’i, hem fiziksel hem de ruhsal anlamda kasıp kavuracak ama sonunda da destansı bir kimliğe ulaştıracak zor günlerin ateşi başlamış olur:

“Alidağının doruğuna çıkmak zor oldu. Zımpara taşı gibi kayalar, ellerini ayaklarını yedi bitirdi. Başları dönüyordu. Aşağılar, Dikenlidüzü bulutlar arasında, küçük el kadar kalıyordu. Dikenlidüzündeki beş köy küçük birer nokta gibi kalmıştı” (2021a: 394).

İnce Memed, dağlarda, Deli Durdu’nun ekibine katılır. Bundan sonraki hayatı, bir eşkıya olarak devam eder. Onu dağlara iten ve eşkıya olmasını sağlayan sebepler tamamen mecburi ve şahsidir. Deli Durdu’nun çetesine sığınarak başlayan bu serüven, onun Deli Durdu’ya meydan okuyup kendi çetesini kurmasıyla devam eder.

Çünkü Memed, Deli Durdu'nun kötücül, soylu olmayan eşkıyalığını beğenmez. Onun yaptığı her bir eylem, İnce Memed'in yüreğini sızlatır. Hâlbuki o, dağlara halkın, köylünün hakkını aramak ve ağalık düzenine başkaldırmak için çıkar. Bu doğrultuda onun soylu eşkıyalığı, Deli Durdu'nun soysuz eşkıyalığı ile çatışır.

Başlarda eşkıyalık, İnce Memed'in çocuksu vücuduna ve kişiliğine tam olarak oturmuş değildir. Onu, eşkıya kıyafetleri içinde gören Durmuş Ali'nin çocukları, içten içe bir alaya tutulurlar:

“Durmuş Alinin oğulları, torunları, gelinleri, evde kim varsa ocak başında oturanların etrafına halka olmuşlar, başı mor fesli, göğsü çaprazlama fişekli, kalçasının üstü hançerli, tabancalı, bombalı, göğsü dürbünlü Memede bakıyorlardı. Gözlerinde bir şaşkınlık, bir inanmazlık, azıcık da alay okunuyordu. Onlara Memed eşkıyacılık oynuyormuş gibi geliyordu, şu kocaman adamların yanında” (2021a: 239).

Geçen zamanla birlikte Memed de dönüşür. Artık o, eşkıya kıyafetinin ya da bu kimliğin içinde sırtan değil, aksine bu kalıbı layığıyla dolduran bir görüntü ile meydana çıkar. Memed'e düşman olan Kalaycı, onun nasıl biri olduğunu Horali'den sorup anlatmasını isteyince Horali konuşmaya başlar:

“Şöyle bakarsan hiçbir şeye benzetemezsin. Kısacık, incecik, koca kafalı, büyük gözlü, yirmi yaşında gösteren, hep düşünceli duran bir çocuktur. Onun kurşun attığını görmeyen, bir çatışmada yanında bulunmayan kim olduğunu anlayamaz. Bir nişan atar ki, meteliği vurur. Çeteye geldiği gün –Deli Durduyu bilirsin, ne kadar iyi kurşun attığını da bilirsin- İnce Memed, ondan iyi attıydı. Şimdi artık iğnenin deliğinden geçiriyordur. Çok atiktir. Yörük çadırı kavgasında istese Deli Durduyu, hepimizi vururdu. Vurmadı. O böyle adam olmasaydı, Deli Durdu onun hakaretinin altında kalır mıydı? Deli Durdu korkuyordu ondan...” (2021a: 316).

Yine Topal Ali, Koca Osman'a Memed'i şu şekilde anlatır:

“Kocaman ala gözleri var. Saçları diken diken. Yüzü acı. Çenesi ince, rengi yanık, boyu orta, kurşunu iğnenin deliğinden geçirir, atik, yiğit. Korkmaz. Öleceğini bile bile yürür” (2021a: 349).

Gün geçtikçe Memed, tümünden dönüşür. Eşkıyalığın, onun hem fiziksel görünümüne hem de davranışsal durumuna derinden sirayet ettiğini yazar şöyle anlatır:

“Memed, biraz dolmuş, yanaklarına hafif bir kızılık gelmişti. Kara bıyıkları uzamıştı. İncecikti. Yüzü daha sertleşmiş, her dakika dövüşe hazır, atıldı atılacak bir hal almıştı. Daha yanmış, kararmış, kavrulmuştu. Boyu da eskisinden daha uzun görünüyordu” (2021a: 351).

Kısacası *İnce Memed I*’de geçen mekânlar, yazarın hiç de yabancı olmadığı yerlerdir. Çünkü o, bu coğrafyada doğup büyüdüğü için bölgeyi çok iyi bilir ve bunu da eserinde gerçekçi bir şekilde tasvir eder. Bütüncül bakıldığında *İnce Memed*’in, romanın başından sonuna kadar hep bir mücadele içerisinde olduğu görülür. Yani o, sürekli bir hareketlilik halindedir. Gerek insanlarla gerekse zor bir coğrafya ile baş etmeye kalkan *İnce Memed*’in geldiği nokta dağlardaki eşkıyalıktır. Var olan düzene boyun eğmeyip halkın hakkını aramak için ağayla, jandarmayla, eşkıyalarla, mekânla ve en önemlisi de kendiyle savaşıyor. Başta zor şartlar altında ve insan yerine konulmadan, her türlü hakarete ve dayığa maruz bırakılarak çalıştırılan Memed’in isyanı, bulunduğu mekândan kaçmakla şekillenir. Köyden kaçıp dağlarda eşkıya olan Memed, kendi gibi zulme uğrayan insanların intikamını Abdi Ağa’yı öldürerek alır. O, eşkıyalık öncesi dar bir çevrede sıkışıp kalmıştır ancak kız kaçıran adam öldürdükten sonra daha geniş mekânlara açılır ve özgürlüğünü eline alır. Abdi Ağa’dan korkup kaçan bu insan, sonrasında eli silah tutup ona ilk kurşunu sıkan delikanlı olur. Hükümet tarafından arandığı için dağlar, onun sığındığı koruyucu mekânlardır. Dolayısıyla çocukluktan eşkıyalığa doğru bir erginlenme süreci geçirerek hem içinde bulunduğu mekânların tesiriyle hem de bu mekânları terk edip başka mekânlara doğru açılmasıyla yaşadığı dönüşümler, romanın kurgu dünyasını şekillendirmesi açısından dikkat çekicidir.

İnce Memed I’deki kimlik dönüşümünün benzer şekli, Tarık Dursun K.’nin *İnsan Kurdu* romanında da görülür. Burada, para kazanmak için köyünden çıkıp şehre gelen genç Ali’nin başından geçen olaylar anlatılır. Hadiselerin çeşitli mekânlarda vuku bulması beraberinde kimliksel dönüşümleri getirir. Köyden kasabaya çalışmak için gelen gurbetçi Ali, Gülizar’ın evine gitmekle ilk değişimini yaşar. O, Zeynep’le evlenmesiyle beraber içinde bulunduğu toplumun değer yargılarıyla çatışır. Adam öldürüp kız kaçırdığı için dağlara sığınır. Doğal bir mekân olarak buralar, onu hem

fiziksel hem de kimliksel anlamda dönüştürür. Murat Ağa'nın Ali'ye, dağlarda nasıl yaşanacağını ve eşkıyalığın gereklerini anlatırken aslında Ali'nin bu mekân sayesinde nasıl bir kimlik değişimi yaşadığına şahit olunur. Çünkü o, bu dağlarda ve dağın gereklerine uygun bir şekilde yaşamını sürdürmeye başlar. Adına tam olarak eşkıyalık denmese de Ali; eli silah tutan, jandarma tarafından aranan ve Murat ağanın yanında bulunmakla kendisine ağa gözüyle bakılan bir kişiliğe dönüşmüştür. Ali'yi buna iten sebeplerden biri de toplumun değer yargılarıdır. O, kasabadaki zihni bozuk insanların emrine itaat etmeyerek ayakta durmaya, namusuna sahip çıkmaya çalışır. Ali'deki bu değişim etrafına da yansır. Kasabalının orospu olarak nitelediği anne ile kız, Ali sayesinde dönüşüm geçirirler. Dolayısıyla bu romanda, hem mekânın insan üzerinde hem insanın mekân üzerinde hem de insanın insan üzerinde dönüştürücü etkileri mevcuttur.

Hüseyin Nihal Atsız'ın, Osmanlı'nın kuruluş yıllarını anlattığı tarihî romanı *Deli Kurt*'ta, taht kavgaları ve savaşlarla birlikte aşk da konu edilir. Eserdeki kimlik dönüşümünü anlayabilmek için öncelikle şahısları ve yaşanan vakaları bilmek gerekir. Buna göre Balâ Hatun, Yıldırım Bayezid'in oğullarından İsa Beğ'in karısıdır. Yıldırım Bayezid, Ankara Savaşı'nda tutsak düşüp kendi canına kıyınca oğulları da "beğlik" davasına düşerler. Büyük şehzade Süleyman Beğ, Edirne'de; ortanca şehzade İsa Beğ ise Bursa'dadır. İsa Beğ, abisinin varlığını tanımadığı için küçük kardeşleri de kendisini saymaz. Çaresizce vuruşmalarında hep yenilir. Onun tek sıkıntısı, ölünce eşi Balâ Hatun'un yalnız kalmasıdır. Üstelik üç dört ay sonra çocuğu da olacaktır. Eğer erkek olursa kardeşleri onu sağ bırakmaz, öldürür. Bu, değişmez bir kanundur. Bunların hesabını yapan İsa Beğ, Balâ Hatun'u çok güvendiği Çakır'a teslim eder ve onu hiç kimsenin bilmediği bir yere götürmesini ister. Çakır da Balâ Hatun'u, sütanası olan Satı Kadın'ın evine getirir. Çakır, yirmili yaşlarda Karasili bir sipahidir ve küçük bir tımarı vardır.

Geçen aylarla birlikte Balâ Hatun, bir erkek çocuk doğurur ve adını Murat koyar. O, İsa Beğ'in öldüğünü duyunca çok üzülür ve kısa bir zaman sonra kendisi de ölür. Anne ve babasız olan Murat'ı ise Satı Kadın büyütür. Köyde Murat'a Deli Kurt demeye başlarlar. Çünkü o; korkusuz, ata binmeyi seven, giriştiği her yarışı ve kavgayı yenen bir çocuktur. İyi bir sipahi olmak ister. Bu konudaki sorumluluk da

Çakır’a düşer. Zaten o da tımarının geliri dolayısıyla savaflara iki tane cebeli askerle gitmeye mecburdur. Yanına Evren ile Deli Kurt’u alıp köyden ayrılır. Deli Kurt’un, mekân değişimleriyle birlikte yaptığı hamleler, onun kimliğini de değiştirir. Onların köyden ayrılışıyla yalnız kalan Satı Kadın, akrabalarının olduğu Türkmen köyüne gider.

Deli Kurt, Çakır’la beraber ilk savafla katılır. Manisa dolaylarında Torlak Kemal emrindeki dervişlerle çatışmaya girer. Kimi atlı, kimi yaya olan bu dervişleri alt eden Deli Kurt, kâfirlerin başı olan Torlak Kemal’i de yakalar. Bu, Osmanlı ordusu için büyük bir başarıdır. Sancak beği hemen Deli Kurt’u, Şehzade Murat Beğ ile Beyazıd Paşa’nın yanına götürür. Deli Kurt’un bu yararlılığını ve kahramanlığını onu sipahi yaparak taçlandırırlar. Çakır’a komşu bir tımar verirler ancak bu küçük bir tımandır ve cebelisi yoktur. Artık bu süreçten sonra sipahi olarak kimlik değişimi yaşayan Deli Kurt’un hayatı dönüşmeye başlar:

“Deli Kurt’un hayatında artık yeni bir çağ başlıyordu. Çünkü o, sipahi olduktan biraz sonra evlenmiş, hocasının kızı Meleği alarak kendi tımarının bulunduğu köye getirmişti. Bu melek, adı gibi melek huylu bir kızdı ve hoca kızı olduğu için de okuyup yazması vardı” (2021: 61).

Deli Kurt’un adı ve yavuzluğu bütün çevreye yayılır. Güçlü bir pehlivan olarak düğünlerde güreşler tutar. Yoksullara, öksüzlere, dullara elinden gelen yardımı yapar. O; Çakır ve Evren ile sürekli sefer halindedir. Gelen haberlerle birlikte Karaman şehrine yürümek için yola çıkarlar. Bir yeniçeriyle yaptığı atışmada yaralanan Deli Kurt, Karaman’ın “Kara Salur” köyünde, yaraları sarılarak iyileşir. Ardından o, Varna Meydan Savaşı’nda gösterdiği kahramanlıkla bu sefer “alay beğliği”ne yükselir. Dolayısıyla önceleri küçük bir Türkmen obasında “Deli Kurt” olarak bilinen Murat, bulunduğu dar çevreden çıkıp daha geniş mekânlara açılınca kendini gerçekleştirir ve kimlik kazanır. Çünkü savaş meydanlarında Murat’ın, hünerlerini sergileyeceği düşman rakipleri vardır. O, karşı güçleri alt ederek önce sipahi ardından alay beği olur. Savaş meydanları, Murat’ın millî kimliğini ve hafızasını inşa eder. Aynı zamanda toplumun; ulusal hafızasını, değerlerini, aidiyet duygularını ve tarih anlayışını etkileyerek kimlik algısında bir farkındalık oluşturur.

Reşat Enis'in *Toprak Kokusu* romanı, idealist öğretmen Yalçın'ın, Adana'dan Kötüköy'e gelmesiyle yaşadığı kimliksel dönüşümü göstermesi açısından önemlidir. Onun öğretmen olarak atandığı okul, Kötüköy'de tek kat üzerine oturtulmuş, üç gözlü ve mezarlığın hemen kenarında bulunur. Adana'dan geldiği ilk gün bir cenaze töreniyle karşılaşır. Okulun en büyüğünden en küçüğüne herkesin dersi bırakıp cenazenin gömülüşünü seyretmesi ona çok tuhaf gelir ve etkilenir:

“Yalçın; bu ölüm kokan binada –bir mezarlık bekçisi gibi- yapayalnız geçireceği geceleri düşünmüş, ürpermişti. O henüz çok gençti ve büyük bir şehirden ilk defa dışarı çıkıyor, adına tıpatıp uygun Kötüköy'e düşüyordu” (2002: 31).

Yalçın'ın, mekân aracılığıyla nasıl bir kimlik değişimi yaşadığını görüp anlayabilmek için bu köyü, hem çevresel-fizikî boyutuyla tanımak hem de içinde sürdürülen yaşam tarzına yakından bakmak gerekir. Yalçın'ı sadece mekân değil, mekân içinde bulunan cahil köylü tayfası da etkiler. İsmiyle müsemma olan bu köy, içindeki insanlara da kendi yobazlığını, pislğini yansıtır. Romanda yazar, Kötüköy'ü genişçe tasvir edip şöyle anlatır:

“Kötüköy... Gerçekten de kötüydü. Üç dört yüz insan; damları toprak, duvarları kerpiç, yalnız daracık kapılarından ışık ve hava alan tek gözlü basık evciklerde; camızlarıyla, öküzleriyle, eşekleriyle bir arada yaşıyordu. Rutubetli kerpiçlerin kokusuna; ev kenarlarına rastgele yığılıvermiş gübrelerin ekşimiş kokusu, ocaklarda yakılan tezeklerin geniz tıkayan dumanı karışıyordu.

Ev aralarında bırakılmış daracık boşluklar sözüm ona sokaktı. Bulaşık sularıyla vıcıklaşan, yakıcı yaz güneşlerinin bile kurutamadığı bu iğrenç sokakların bütün mikrobi ve pislğı; kırba karınlı çocukların çıplak ayakları, nalçalı postallar, altlarına sivri uçlu kösele dikilmiş sarı çizmeler, çarıklarla tek gözlü köstebek yuvası evlere taşınıyordu. Ekin sapı doldurulmuş kara yüzlü döşeklerin altına yerleşiyor, gün görmemiş çamurlu toprağın üzerine rastgele döşenmiş taşların aralıklarına kadar sokuluyordu.

Binlerce karasineğin vızıldadığı tetanos kaynağı gübre yığınlarında; kirli entarilerinin çıplak topuklarına değen ucunu kaldırarak çükleriyle oynayan sümüklü, dalaklı, değnek bacaklı çocuklar yuvarlanıyordu.

Köy yollarındaki bulaşık suyu birikintilerinde on binlerce sivrisinek kaynaşıyor; dam üstlerinde kahve peykelerinde ölü benizli, değnek bacaklı sıtmalı birer loğ taşı gibi uzanıyordu. Anofelin zehirli iğnesini yiyip de nöbetlere tutulanlar paçavra bağlayacak evliya, okutup üfletecek, muska yazdıracak, sıtma kesecek hoca arıyor; hastalığına sebep oldu diye hıyar, yoğurt, yumurta yemeye tövbe ediyor; sıcağın, rüzgârdan korkuyordu.

Kir, bit içinde yüzüyordu Kötüköy'ün insanları... Köylünün çoğu, sırtına taktığı gündelik kılığını ayda yılda bir çıkarırdı. İşten baş kaldırdığı, boş kaldığı

zaman; nasırlı ellerini basma mintanına, karadonuna, Trablus kuşağına sokar, dakikalarca hadır hadır kaşınır da bitini ayıklamayı hatırına bile getirmezdi. Köylü kadının, örgülerle kuyruk sokumuna kadar uzattığı saçının her telinde bir bit dolaşırdı.

Yalçın, bu pis insanlara daima acıyarak bakar, ‘Köylü ancak suya düştüğü zaman yıkanır!’ diyen Fransız âlimini hatırlardı.

Gerçekten de erkekler ayda yılda bir, Kurbağalı Dere’nin bulanık sularına – kazlar gibi- şöylece girip çıkarlardı; kadınlar evlerin ortasında, bir leğen içinde su dökünürler, sonra da kirli suyu kaldırıp yola dökülürlerdi” (2002: 32-33).

Yalçın, idealleri olan bir öğretmendir. Ancak mekân, Yalçın’ı dönüştürür. O, ilk zamanlar bu köyde çok sıkıntı çeker. Bir okul binasına yerleşir. Kendini köy halkına bir türlü sevdirep kabul ettiremez. Aslında buna sebep olan biraz da kendisidir. Çünkü kafaları eşek tıraşlı, üzerleri entarili çocuklara İsveç usulü jimnastik yaptırmaya kalkışınca köylüler, “Yeni hoca zındığın biri... Çocuklarımızı tapındırıyor!” diye ona karşı tepki alırlar. Yalçın, bu duruma çok şaşırır ve anlam veremez. Dolayısıyla onların huyuna gitmeye karar verir. İçinde bulunduğu cehaleti, görmemişliği ortadan kaldırmak için farklı kimliklere bürünür. Öğrencilere “İsveç usulü jimnastik” yaptırmaktan vazgeçerek müezzinliğe yönelir. Ezan okur, cenaze yıklar ve hutbe verir. Sesi çok güzeldir. Bu, onun vurucu silahı olur. Böylece o, köy halkı üzerinde etkisini çok çabuk gösterir. Halkın itibarını kazanmaya başlar. Başta öğretmene düşmanca gülüp kafa çeviren insanlar, artık onu saygı ile selamlamaya çalışır. Gözlerine ter kaçan ya da göz bebeklerine perde inen yaşlılar ve hastalar bir üfürükçüden şifa beklemek yerine Yalçın öğretmene gelip akıl danışır. Bu şekilde köylünün gözünü açmaya ve onları ağanın sömürüsü olmaktan kurtarmaya çalışan öğretmen, aslında intikam oklarını kendine doğru yöneltmeye zemin hazırlar. Yarım Hacı Ağa’nın çeltik tarlaları yüzünden bitmeyen sıtma hastalığı, halkın en muzdarip olduğu konudur. Yalçın öğretmen, halkı ikna ederek mücadeleye çağırır. Ancak Yarım Hacı Ağa’nın hileleri ve kışkırtmaları yüzünden işleri yolunda gitmez. En sonunda Boyalısakal ile kızı Elif’in, ağanın haksızlığına uğramaları sonucunda ağayla da mücadeleye girer. Üstüne atılan iftiradan dolayı hapse düşer. Burada çok düşünüp taşınan Yalçın, köyde çalışamayacağını, cehalet dolu bu insanları düzeltmeyeceğini, haksızlıkların önüne geçemeyeceğini anlayınca, çareyi mekân değiştirmede görür ve ayrılıp gider.

Romanda dikkat çeken bir başka kişi Elif'tir. Toprakları ellerinden gidince babasıyla beraber Şakir Ağa'nın tarlasında çalışır. Yalçın ile nişanlanan Elif, öğretmenin hapse düşmesiyle Şakir Ağa'nın tecavüzüne uğrar. Babası öldükten sonra o, Türk Dokuma Fabrikası'nda çalışmaya başlar. Daha sonra mekân değiştirerek İstanbul'a gelir. Tıp Fakültesi'ni kazanır ancak Doçent Mustafa ile yaşadığı aşk ve metres hayatı yüzünden okulu bırakır. Bir zaman sonra da o, kötü yola düşer ve ismini Melek olarak değiştirir. Onun içinde bir intikam duygusu vardır. Çektikleri eziyeti, yapılan haksızlıkları ve uğradığı tecavüzü unutmaz ve Şakir Ağa'dan intikam almak için memleketine geri döner. Ağa'yı baştan çıkartıp iflas etmesini sağlar. Daha sonra isyan çıkartır. Cezaevine düşer. Kısacası Elif'te, topraklarının kokusu vardır. O, bu kokunun alınmasına, kaybolmasına göz yummaz. Mücadelesi, buna mahal vermemek adınadır. Bu uğurda çok sıkıntılar yaşar. İstanbul'a gitmesi her anlamda kendisini ve kimliğini dönüştürür. Başta Mustafa'nın metresi kimliğiyle karşımıza çıkan Elif, Mustafa'dan sonraki hayatına bar kadını kimliğiyle devam eder. Hatta mekânlardan aldığı bu kimlikle Adana'ya gidip son kertesine kadar halkı için mücadele eder.

Enis'in *Yolgeçen Hanı*'nda, Emin'in katıldığı Sümbüllü Kumpanyası'nda, oyuncu ve aynı zamanda kanser hastası olan Semahat ile karşılaşılır. Hayatı türlü talihsizlikler içinde geçen bu kadın, Z.... Kasabasının ismi verilmeyen bir köyünde doğar. Güzel bir kız olduğu için isteklisi de fazladır. O, bunlar içinde ağanın oğluyla nişanlanır. Ancak bu köye, günün birinde bir şeyhin çıkıp gelmesiyle Bedrettin, kararını değiştirir ve sevap işlemek kaydıyla kızını yetmiş yaşındaki bu adama verir. Semahat de yaşadığı bu talihsiz olaydan sonra köyü terk edip kaçır ve yakın kasabalardaki bir tiyatro trupuna katılır. Aç ve kimsesiz olan Semahat'e, bu trupun primadonnası yardım eder. Ona akrobasi öğretir ve hayatı bundan sonra değişir, usta bir akrobat olur.

Trupla birlikte kent kent, kasaba kasaba dolaşan Semahat, akrobatlığı sayesinde kazandığı parayı primadonnaya verir. Serpilip geliştikçe madonnanın kocasının dikkatini çeker. Üzerine atılan bir iftira sonucu buradan ayrılır ardından başka bir kasabada, primadonnası dağa kaldırılan başka trupa artist olur. Bu, yoksul bir kumpanyadır. Onlar, borçlandıkları otellerden ya dekorlarını ya da giysilerini bırakarak kurtulurlar. Sonrasında Semahat, İstanbul'a gelir. Yeni kurulan bir operete,

balerin olarak alınır. Burada da hem balerin hem de metres olur. En sonunda da bara düşer, sonra sahnelere çıkar. Dolayısıyla köy içinde ve evlenmek üzere olan bu kadın, yaşadığı talihsiz olaydan sonra kaçır. Yaşam etkinliğini gerçekleştirmesi adına bir şekilde içinde bulunduğu mekânlar, ona yeni kimlikler kazandırır. Önce usta bir akrobat, ardından balerin, sonrasında metres ve bar kadını kimlikleriyle karşımıza çıkan Semahat'ın, mekânın atmosferi ve normlarıyla nasıl bir dönüşüm geçirdiği roman üzerinden gösterilmeye çalışılmıştır.

Reşat Enis'in bir başka romanı *Ekmek Kavgamız*'da da Meliha, kocası ile küçük oğlunu kaybettikten sonra bar kadını olur. Başka bir adamdan da kızı vardır. Kızı altı yaşına basınca onu, çocuk yuvasına yerleştirir ve kendini İstanbul'un Beyoğlu sokaklarına, barlarına bırakır. Bu mekândaki eğlenceli ve içkili hayat, Meliha'yı iyice yoldan çıkarır. Çünkü bardan sonra da o, ya bir müteahhitin ya da dışarılıklı bir ağanın yatağında cinsel bir obje olarak kullanılır. Ardından Meliha, bar kadını kimliğiyle Ankara'ya, Adana'ya ve Trabzon'a götürülür. Dolayısıyla başta sade bir ev kadını olup kocası ve oğluyla mutlu bir yaşam süren bu kadın, onların ölümüyle kendini dışarılara atar. Girdiği mekânların anlam yüklü atmosferlerini soluyan Meliha'nın, buraların esiri olarak kimliği değişir. Aslında bu esere, yoksulluk meselesi açısından da bakılabilir. Özellikle sömürgeci sınıf, her fırsatta kendinden aşağı gördüğü yoksul kesimi ezmeye, yok saymaya çalışır. Bu da insanları ya ölüme sürükler ya da kadınların kötü yola düşmesine sebebiyet verir.

Enis'in bir diğer romanı *Ağlama Duvarı*'nda Cemil, yasa ve törelere aykırı bir ilişki sonucu Eyüp'ün kuş uçmaz kervan geçmez mahallesinde doğar. Eyüp'te, basık tavanlı bir evde oturur. Evin sahibi, Cemil'e yıllarca büyükanne rolüyle zulmedip kötü davranır. Oysaki bu kadına, Cemil'e bakması için yüklü miktarda para verilmiştir. Üstelik o, Cemil'i de sömürür. Sekiz yıl boyunca onu, Eyüp Sultan Camii'nde el açtırtıp dilendirir. Cemil, her cenazenin ardına düşüp ıskatçılar arasına karışır. Kazandığı parayla ona sigara ve rakı alır. Her şeyden memnuniyetsiz olan kadın, öfkелendiğinde Cemil'i döver hatta hastalandığında çocuğa bakmaz. Bu yüzden Cemil, çoğu akşam bu merhametsiz ve acımasız kadının rakı ve sigarasını bıraktıktan sonra kaçıp gider. Mahalle camiinin teneşirliğinde bir yer bulur ve eski bir tabutun içine uzanıp yatar. Bu mekânın, Cemil'in yaşamındaki yeri büyüktür.

Hayatta kimsesi olmayan ve gidecek bir yeri de bulunmayan bu çocuğun, sığındığı ve hayata tutunmaya çalıştığı yer bu camiidir. Kötü kadından esasta bir “piç” olduğunu öğrenince onun yanından kaçıp gider. Bu caminin imamı, Cemil’e yardımcı olur. Hayata piç ve dilenci rolüyle olumsuzluklar içinde başlayan Cemil’in, bundan sonraki hayatı farklı mekânlarda değişik kimlikler kazanmasıyla pozitif bir şekilde ilerler. İmam, onu Babîâli’ye götürür, burada Cemil gazete satıcılığına başlar. Geçen zamanla birlikte Cemil’in okumaya olan hevesi, baş makinistin dikkatini çeker. Boşalan makine siliciliğine onu tutar. Hatta makine dairesinde Cemil’e, başyazar denilmeye başlanır. Bu ifadeden çok hoşlanan Cemil’in, okuma hevesi de artar. Yıllar geçtikten sonra o, artık makine silicisi değil, okunan ve aranan başarılı bir gazeteci kimliğini elde eder. Dolayısıyla hayatta yaşanan talihsiz olaylar, bazen insanın kaderini ve kimliğini değiştirebilir. Burada bir imamın yardımıyla Babîâli mekânına geçen Cemil’in, hayatındaki değişimlerine tanık olunur. Mekânlar, sahip oldukları kimlikleri insana yansıtır. Birey, mekânı deneyimlerken o mekânın taşıdığı kimlik özelliklerini fark eder. Bu durum, onun tecrübelerini, duygularını ve düşüncelerini etkiler. Babîâli de taşıdığı anlamı ve özelliği Cemil’e yansıtarak onun bu ortamda olumlu dönüşüm yaşamasını sağlamıştır.

Suat Derviş’in *Fosforlu Cevriye* isimli romanında, hem ruhen hem de bedenen hiç bakir olamamış Cevriye, bir sokak kadını olarak yaşamını sürdürür. İstanbul’u olduğu kadar erkeklerini de en iğrenç özelliklerine kadar tanınması, sevdiği adamı kendinde ayrıcalıklı kıldırmıştır. O, şimdiye kadar hissetmediği duyguları, bu adamda hisseder. Onun yanına gidince “fosforlu” hüviyetini kaybeder. Bütün geçmiş sokaklarda geçtiği için hayatının çirkinliklerini bu adamın kapısına gelince temizler. Oraya gidince üstündeki fahişeliği, sokağı, meyhaneyi, jilet yaralarını, küfürleri ve her türlü rezaleti, tıpkı elbise çıkarır gibi üzerinden atar ve bambaşka bir kimlikle süslenir. Adeta bütün varlığı değişir:

“İri siyah gözlerine büyük sevdâ kadınlarının manalı bir ateşle tutuşan derin, muammalı bakışları doluyor, benzi bir fildişi bebek benzi gibi sararıyor, kırmızı dudaklarının kenarında bir ümidin titreşmesi hâsıl oluyordu. Ümit, korku, saadet, üzüntü, endişe ve hicap bu sürtük ve sıyrık görünümü yüzünden koparıp atıyordu.

Vücudunu rastgelene vermiş olan Cevriye umulmaz bir ruh bekâretiyle onu seviyordu ve bu odaya girdiği zaman, saçlarının pırıltısı sokak fenerlerinin dibinde durduğu, geçenleri davet ettiği zamanlardaki pırıltıya benzemiyordu. En karanlık gecelerde bile, gönülleri tutuşturan ve ona İstanbul kaldırımlarında

Fosforlu lakabını kazandırmış olan saçlarının bu pırıltısı günahkâr bir davetçi, çekici bir ışıltı değildi. Hayır bu pırıltılar onun odasında, onun yanında olduğu zaman, adı kartpostallarda melek resimlerinin başları etrafına sürülmüş yıldızlara benziyor ve bu saçlarında sanki ilahi bir hale yaratıyordu. Cevriye ‘Fosforlu Cevriye’ kimliğinden tamamıyla soyunarak onun yanına geliyordu” (2016: 156-157).

Sokak kadını olan Cevriye, kendisine bu gözle bakmamış olan O’nun karşısında, eline hiçbir erkek elinin değmediği, yüzüne hiçbir erkeğin bakmadığı bir bakire gibi temiz olur. Onun yanında bütün günahlarından, kirliliklerinden arınır, en azından kendisini öyle hisseder. Dolayısıyla bu odada, Cevriye’nin kaldırımlardaki, meyhanelerdeki, randevu evlerindeki ve yangın yerlerindeki halinden eser kalmaz. O, kendisini sadece ruhen arındırılmış hissetmez. Onun yanına gidince aynı zamanda kılık kıyafetine ve temizliğine de çok dikkat eder, bunlara özen gösterir. Şöyle dönüp bakıldığında, aslında Cevriye’yi bu hale getirenin sokak hayatı olduğu görülür. Bir mekân olarak sokaklar, Cevriye’yi olumsuz anlamda dönüştürüp kimliğini de ona göre belirlemiştir. Bu hayat onu, hem özgürleştirmiş hem de geveze kılmıştır. Kirli yaşantısına rağmen Cevriye, hep çocuk saflığıyla konuşur. Yine bildiği şeyleri söylememe konusunda çok ketumdur. Bu özelliği ona kazandıran da sokakta edindiği terbiyedir. Aslında o, kendindeki namus anlayışını sorgularken namusunu mahvedenin sokaklar olduğunu açıkça dile getirir:

“Biz köprüaltı çocuğuyuz. Köprüaltında namus hak getire!” (2016: 208).

Refik Halid Karay’ın *Kadınlar Tekkesi* romanına bakıldığında, mekânın insan kimliği üzerinde yaptığı dönüşümlerle yeniden karşılaşılır. Kitapta, tekke ve zaviyelerin kapatılmasından sonra ortaya çıkan ve sözde “şeyh” diye nitelendirilen Baki Bey’in, yanına birtakım kadın müritler toplayarak onları her türlü söylem ve hareketleri ile etkilemesi ve kendine bağlaması anlatılır. Olay örgüsü, İstanbul’da geçer. Ön planda olan mekân ise Baki’nin Zeyrek’teki konağıdır ve romanda şu şekilde tasvir edilir:

“Ahşap konak, içi dışı tamir görmüş, boyanmış, halılarla bezenmiş olmakla beraber gıcırtdan ve esnemelerden kurtulamamıştı. Üst katta azıcık hızlı yürünse aşağı katın avizeleri şingirdiyor pencere camları sarsılıyordu. Kapılar hâlâ eşikli ve bazı odalar sedirli idi” (1999: 7).

“Selamlığı da, sofrası da komşularına ve ahabplarına açık, hayır yapmayı ve halka hizmet etmeyi seven kemal sahibi bir zatın konağı... bazı dedikodular oluyordu ama, akşamları meclisinde bulunanlar ertesi günü bu mübarek zatın din ve ahlak bahçesindeki hizmetlerini şurada burada hayran hayran anlatıp durduklarından aleyhteki sözler tesirsiz kalıyordu” (1999: 14).

Baki'nin kadın müritlerinden olan Melâl, bu konakta rakı ve meze sofralarında geçen yün hırkanın, pos bıyığın ve dağınık kokulu kaba hırsların olmadığını söyler. Burası, ayin yapılmadığı, daha çok modern toplantılar düzenlendiği için bir salon tekkesi, salon kadını tarikatı olarak görülür. Biraz İngilizce ve Fransızca bilen Baki, tekkesindeki kadın müritlerle edebiyat ve sanat konuşmaları yapar, kıbar münakaşalarda bulunur. Burada sadece adına “gülzar” denilen bir merasim düzenlenir. Bu bakımdan konak, bir tarikat değil, bir mektep, yeni bir tasavvuf ekolü ve bir mistisizm akademisi olarak görülür. Baki'ye verilen şeyhlik ise tekke sahibi ve tarikat ehli anlamındaki şeyhlik değil, onun ilim ve fazlından dolayı verilmiş bir unvandır.

Tekkede Gülzar olarak isimlendirilen merasimde Baki'nin, kadın müritleri nasıl sömürdüğü açıkça görülür. Müritler için çok kıymetli ve anlamlı olan bu törenin, protokol kuralları şöyledir:

“Tasavvuf lisanında ‘gülzar’ kalp safası, ferahlık, açıklık demeye gelirdi, yatağa bu ismi şeyh vermişti ve onun yatak merakından dolayı şu ‘Gülzar merasimi’ zamanla, kendi kendine yerleşmişti. Yerleşen bu geleneğe göre Baki yatağa girince yorganını başvefa örttü; ayak durdu. Öbür iki kadın boyun kırıp geri geri yürüyerek sessizce odadan çıktılar. Prenses nöbetçi kalıyordu.

Nöbetçi kalan için kapısı bu odaya açık ufak bir yatak odası daha vardı. Şeyh uyuyunca nöbetçi elektirkleri yavaş yavaş ve birer birer söndürür, ışıkları derece derece karartır, nihayet idare kandili ziyasında olanını bırakır, öyle giderdi.

En sıkı tutulan, kimseye hatta birbirlerine de ifşa edilmeyen, edilmesine imkân olmayan sır, öbür ‘vefa’lar, yani tasavvuf ağzı ‘Allahın nimetleri’ gittikten sonra gülzar yanında kalanın geceyi nasıl geçirdiği meselesiydi. Bilinen yalnız şu idi: Şeyh bazı defa hemen uykuya varmaz, hizmetindeki kadınla yatağına uzanmış vaziyette konuşurdu; ‘bîdarî uyanıklık’ adıyla anılan bu karşılıklı sohbet kendi lisanlarında ‘feyz-i ilâhinin zuhuru, tecellisi’ manasına gelmekte idi” (1999: 10-11).

Şeyh Baki, gençlik dönemlerinde (Zeyrek'teki konak henüz eline geçmeden) Kıztaşı taraflarında tuttuğu bir konakta da şeyhlik saltanatını sürdürürmüş. Üstelik bu işi, sakalını göbeğine kadar uzatarak ve klasik tekke şeyhi kıyafeti giyerek yaparmış. Adına Kıztaşı tekkesi denilen bu yerde, resmen ayinler düzenlenir, cuma akşamları

selamlık ile harem daireleri müritlerle dolar ve tehlil sesleri gece yarısına kadar sürermiş. Üstelik burası, “Orta tabakanın koştuğu bir yerd; şeyhin oturduğu postun altına uzanan eller mütemadiyen bir şeyler bırakıyor, her taraftan erzak ve zahire hediye ve adak yağıyordu” (1999: 148).

Şeyh Baki, memurluktan parasız ayrılmasına rağmen bu konak ve sömürdüğü insanlar sayesinde köşeyi döner. Mekânını daha ihtişamlı hale getirir. Onun, dini kullanarak etkisi altına aldığı insanların özellikle de kadınların, sömürü mekânı olan bu evde hem kendilerini hem de kimliklerini nasıl kaybettiklerini, şeyhin altındaki şiltenin hallaç tarafından atıldığı merasimde görmek mümkündür:

“Hallaç da bir mürit idi; harem dairesinde bir odaya sokulur, şiltelerin açılıp pamuklarının meydana çıkarılışı ve atılışı sırasında müritler ve mürideler bir kenara dizilir, iş bitinceye kadar ayakta ve hürmet vaziyetinde bu muamele seyredilirdi.

Hanımlar arasında öylelerine rastgelinirdi ki atılan pamukların tozunu içlerine çekmek için derin derin nefes alırlar, daha coşkunkları eğilip yerdeki zerrelere yüzlerini, gözlerini sürerler, toplayıp mendillerine doldurarak evlerine götürürlerdi” (1999: 148).

Tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla Baki Bey, bir inkılap yapar. Halası ölünce Zeyrek’teki konağa geçer. Burada daha modern bir düzen ve yaşam biçimi oluşturur. Sakalını keser, tekke teşrifatını ve ayinleri bırakır. Sadece sabık mektupçulardan ve irfan eshabından Baki Bey olur. Esasında şehvani olan Baki, kadınları da şehvani duyguları için kullanır. Kadınlar; onun konağına gelerek, şehvani duygularını tatmin ederek ve arınarak hem bedenlerini hem de duygularını Baki’ye teslim eder. Zeyrek’in atmosferi bu kadın müritlere huzur verir. Çünkü “burada set set bahçeler içinde evler, birçok türbeler vardı; durgun, kenara çekilmiş, kendine dalmış, ruhanî, dinlendirici, aynı zamanda tatlı tatlı düşündürücü ve insanı gönül tarafına çekici bambaşka bir hayat” (1999: 19) sezilir.

Kısacası bu roman, Şeyh Baki’nin, tasavvufi söylemleriyle birlikte kadınları hem bedenlen hem de ruhen kendisine bağlayarak ahlaki değerleri “din” adı altında nasıl yozlaştırdığını gösterir. Onun müritleri, genelde zengin kadınlardan oluşur. Baki, hepsine bir gelir kaynağı olarak bakar. Özellikle Kadınlar Tekkesi’nin gönüllü halayıkları olup “Vefa” grubunda bulunan Prenses Peryal, Bersad Hanım, Melâl,

Samiye ve Memhure, “şeyhin hizmetinde bulunmayı temel gaye haline getiren” (Kanter, 2015: 22) kadınlardır. Şeyh Baki, kendini tasavvufa veren bu kadınların dini zaatlarını kullanarak onları hem maddi hem de manevi açıdan sömürür. Bu kadınların her birinin, hayatlarında çektikleri bir sıkıntı vardır. Bundan dolayı tekkeyi, sığınılacak bir liman gibi görürler. Baki’ye ise körü körüne, sorgusuz sualsiz bağlanırlar. Bu bağlanma, tasavvuf eksenli olsa da esasında hepsinin Baki’ye karşı maddi aşkları vardır. Bu sebepten ötürü onlar, birer “adanmış beden(e)” (Kanter, 2015: 23) olarak şeyhin tekkesinde ve şeyhe karşı kendi kimliklerini kaybederler. Tekke, söz konusu amacından sapıp insanları her anlamda sömüren bir mekân haline gelir.

Refik Halid’in *Sürgün* romanında, ana vatanından sürgün kimliği ile ayrılan Hilmi Bey’in, gittiği mekâna çok çabuk uyum sağlayamadığı görülür Çünkü sürgünlük, “zaman/mekân tasavvurunun kalıcı olarak alt üst olması kişiler açısından daha yıkıcı ve onarımı zor bir yerinden edilme tecrübesi üretmektedir” (Çakmak, 2018: 354). Ayrıca temelde o, fiziksel yönü ile bir yerden ayrılma/edilme kavramlarını karşılasa da esasında onun, psikolojik eşikleri sarsan bir eylem olarak düşünülmesi gerekir. Bunu deneyimleyen kişinin, gittiği yerde yeni bir yaşam pratiği oluşturmaya çalışması epeyce zor bir süreç karşılık gelir (Çakmak, 2018: 354).

Hilmi Bey’in sürgün olarak geldiği yer, onun millî kimliğini çok etkiler. Çünkü o, bütün aidiyet hissiyle bağlandığı öz vatanından koparılınca geldiği yeri epeyce yadırgar ve yabancı karşılar. Her şehir; yaşama biçimi, dili, dini, kültürü ve değerleriyle farklılık gösterir. İçinde yaşayan insana da sahip olduğu kimliği kazandırır. Hilmi Bey, kendi topraklarının millî kimliğini muhafaza ederek bu yabancı şehirde zor günler geçirir. İçinde bulunduğu kimsesizlik ve yalnızlık duygusu, onu çevresine karşı duyarsızlaştırır. Kimseyle konuşmak istemez. Çünkü “İnsanın yalnızca bedeni değil, duyguları düşünceleri de mekâna bağlı ve bağımlıdır. Varoluş yalnızca maddesel yönüyle değil ruhsal yönüyle de mekânsaldır” (Tümer, 1984: 2). Çaresizlik içinde o, bütün benliğini memleketine ve ailesine yoğunlaştırır.

Nahid Sırrı Örik’in *Kıskanmak* romanında Mükerrerem’in kimliksel dönüşümü, mekânsal değişimlerle beraber görünürlük kazanır. Onun ilk mekânsal dışı vurumu

evlilikle olur. İstanbul'da İhlamur'daki evde ailesiyle birlikte oturan ve refah içinde yaşayan Mükerrerem, durumları birdenbire kötüye gidinde kendisine kurtuluş yolu olarak evlenmeyi seçer. Ardından Ankara'da, Ticaret Vekâleti mühendislerinden Halit isminde ve kendisinden yaşça büyük biriyle evlenir ve Ankara'ya gelir. O zamanlarda bu şehir, biraz geri ve her türlü imkândan mahrum kalmış bir şekildedir. Özellikle İstanbul'un kibar semtlerinden gelen süslü, nazlı kadınlar bazen hava değişimi için Ankara'ya geldiklerinde burada geçirdikleri zamanı, “bir haysiyetsizlik ve bir fakr ü zaruret itirafı” (2009: 72) sayarlar. Ancak Mükerrerem öyle düşünmez. Buranın çok latif ve birçok eğlence imkânlarına sahip olduğunu söyler. İstanbul'da gerçekleştiremediği şeylerin çoğunu Ankara'da yapma fırsatı bulur. Mesela İstanbul'da üç dört ayda bir sinemayı ya gören ya görmeyen bu kadın, Ankara'nın iki sinemasına gelen hiçbir filmi kaçırmaz ve her gece müziği olan, haftada bir kere de dans edilen Şule Lokantası'nın danslı gecelerine kocasıyla beraber katılır.

İstanbul'da geçim derdiyle uğraşan ve bazen gelen misafire bile kahve ikram etmeyi yıkım saymış bir evden çıkan Mükerrerem, Ankara'da kabul günleri düzenler. Bu günlere çay ve likör içerek, kâğıt oynayarak katılan İstanbul'un şık ve kibar hanımefendileri, onun aklını başından alır. Dolayısıyla Ankara'da gördüğü refah çevreyle o, değişmeye başlar. Kocasını Halit'e duyduğu sevgi azalır. Evlilik hâlleri çok az sürer. Birkaç ay sonra geceler, uyku saatlerinden ibaret kalır. Karı kocanın birbirlerine karşı olan hisleri biter. Halit, Beyoğlu'nun evlerine ve barlarına dalarak Fransız, Alman, Macar ve İtalyan kadınlarıyla gönül eğlendirir. Mükerrerem ise baloda tanıştığı uçarı ve çapkın olan Nüzhet ile ilişki yaşamaya başlar. Aşkılarını Kapuz'da tuttukları küçük bir evde sürdüren Mükerrerem ile Nüzhet, bir zaman sonra kendilerini kaybeder. Buradaki ev, herkesin kullanımına açık ve gönül eğlendirilen bir mekândır. Mükerrerem, bu mekânla birlikte kendisini daha çok kaybeder. Kocasının bu ilişkiyi öğrenmesiyle Nüzhet, Halit tarafından öldürülür. Halit, cezaevine düşerken Mükerrerem de çaresizce İstanbul'a döner. Madenci Şevket Bey'in metresi olur, aldığı nikâh sözü gerçekleşmeyince de Samsun'a gider. Burada ismini Ayten olarak değiştirip “bar kadını” kimliğiyle yaşamaya başlar. Dolayısıyla mekân değişimleriyle beraber o, girdiği ortamlardan ve çevresindeki insanlardan etkilenerek duygusal ve düşünsel anlamda değişimler gösterir. Onun Ankara şehriyle gözü açılmış ve hayata

daha farklı bir pencereden bakmıştır. Kendisinde başlayan değişim önce evliliğine ardından kimliğine ve sonrasında tüm hayatına yansımıştır.

Sonuç olarak mekânların, insan kimliğiyle karşılıklı bir ilişkisi vardır. İnsanlar mekânı, kimliklerini yansıtabilecekleri bir alan olarak görür. İnsanın kimliği, bulunduğu yere göre şekillenmektedir. Belirli bir kültüre ya da etnik gruba ait olan kişilerin kimlikleri, bulundukları alan üzerinden ifade edilir. Dolayısıyla mekânlar, sahip olduğu özelliklerle beraber insana bir kimlik kazandırır. Onun var olan kimliğini olumlu ya da olumsuz manada etkiler ve dönüştürür. Tabi bu etki, sadece mekândan kaynaklanan bir dönüşüm değil, aynı zamanda insanın mekânsal algısıyla da yakından ilişkilidir.

3. 3. Cinsiyet Algısında Dönüşüm

*“Dünyada renkler ve ışıklar, hep kendi dimağ
âlemimizdeki şeylerin aksidir”*

Reşat Nuri Güntekin

Anlatma esasına bağlı edebî metinlerin en önemlilerinden sayılan ve malzemesi insan olan romanda mekân, çeşitli işlevlerde kullanılır. Bu tezde onun, dönüştürücü/değiştirici yönünü temel almakla birlikte bu özelliğini sadece insanda değil, insanın temel belirleyeni üzerinde de gerçekleştirdiğini göstermek nihai hedefler arasındadır. Mekânın, insanla karşılıklı bir ilişkisinin olduğu herkes tarafından kabul edilen bir gerçektir. Bu bağlamda söz konusu edilecek kavram eğer insansa, mekânı da ele almak gerekir. Mekân değerlendirilecekse de onu, insanla beraber bir bütün olarak düşünmek gerekir.

Mekânın, kimlikle olduğu kadar cinsiyet kavramıyla da sıkı bir etkileşimi vardır. İnsanın cinsiyeti ile kurduğu ilişkiyi, mekân üzerinden anlamak ve yorumlamak mümkündür. Aynı şekilde toplumsal cinsiyet normları, mekânlar vasıtasıyla biçimlenir ve düzenlenir. Bu bağlamda cinsiyetin, mekânsal sınırlılıklarla beraber şekillendiğini, kimi mekânsal sınıflandırmaların da cinsiyet rollerine göre yapıldığını söylemek yerinde olur. Mekâna anlam katan insan, orayı cinsiyeti ölçüsünde eril ya da dişil hale getirir. Aynı şekilde “cinsiyetçi mekân” da kadınla erkeğin mekân

kullanımlarını ve mekânsal davranış biçimlerini belirler. Bu durum mekânın hem cinsiyeti hem de cinsiyet algısını dönüştürebileceğini göstermektedir. Roman incelemelerinde de bu özellikler temel alınıp mekânın cinsiyet algısı üzerinden insanı nasıl dönüştürdüğü vurgulanmaya çalışılacaktır.

İlk olarak Safiye Erol'un *Ülker Fırtınası* romanında Nuran, İstanbul'da teyzesinde kalır. O, konservatuvarın müdürü Süreyya Bey'e, kışın tek başına ayrı bir eve çıkacağını söyler. Bunu dile getirirken İstanbul'da genç bir kızın tek başına oturmasının hoş karşılanmadığının bilincindedir. Ancak onun, çalışmak için yalnızlığa ve kendisini dinlemeye ihtiyacı vardır. Süreyya Bey ise ona, İstanbul'da artık genç bir kızın tek yaşayabildiğini/yaşayabileceğini söyler. Çalışıp para kazanan bir kadının, kendine ait bir yuvada özgür ve tek başına kalmasını olağan karşılar. Dolayısıyla ikisi arasında geçen konuşma, mekândaki kadın dönüşümünü yansıtır.

Mekân, cinsiyet kimliğini ve rollerini hem şekillendirir hem de dönüştürür. Aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerini yansıtır. Yukarıdaki roman örneğinde mekânın, toplumsal cinsiyet normlarına göre şekillendiği, bunun da cinsiyet ayrımcılığını tetiklediğini görülür. Tek başına kalmak isteyen Nuran, cinsiyeti ile mekânı arasında bir çatışma yaşar. Çünkü onlara, cinsiyetleri ölçüsünde sunulan mekânlar ve buralarda nasıl davranmaları ve ne kadar bir süre kalmaları konusundaki normlar öğretilmiştir. Ataerkil bir toplum ve eril bir mekânda kadın, yeteri kadar özgür değildir. Mekânı kullanım amacı da buna göre şekillenir. Bu açıdan Nuran, tek başına eve çıkma isteğini toplumun değer yargılarıyla ilişkilendirerek anlatır.

Sait Faik Abasıyanık'ın 1953 yılında yayımlanan *Kayıp Aranıyor* romanında, yurtdışında büyüüp okuyan ve Konsolos Vildan Bey'in kızı olan Nevin'in, ülkeye döndükten sonra içinde bulunduğu mekânlarla ve insanlarla olan çatışmaları anlatılır. Avrupa'nın serbest ve özgür ortamında yetişen Nevin, davranış ve düşüncelerinde de rahatlığını, serbestliğini sürdürür. Kendisi gibi gazeteci olan Özdemir ile evlenir. Eşinin, kendisini aldatmasıyla ondan boşanır. İstanbul'un bir köyünde balıkçı olan Cemal ile tanışır. Cemal, bir halk çocuğudur. Bolluk ve zenginlik içinde yetişen, üstelik bir Konsolosun kızı olan Nevin ile Cemal arasında her anlamda uçurumlar vardır. Evlenmeyi düşünürler ancak Nevin'in ailesi, sınıfsal farklılıktan dolayı buna

rıza göstermez. Nevin de hayatına, artık Ayşe olarak başka bir yerde devam etmek ister. Babasına bir mektup yazıp gider ve kendisinden bir daha haber alınamaz.

Bu romanda mekânın, cinsiyet algısında yaptığı dönüşüm, Nevin kişisi üzerinden okunabilir. O, yurtdışında yetiştiği için bu mekânın kendisine öğrettiklerini ülkesinde de uygulamaya çalışır. Bir kadın olarak, gittiği köyde herkesle konuştuğu ve hatta kahvelere, meyhanelere girdiği dikkat çeker. Toplumsal cinsiyet normlarına göre kadının evle sınırlandırılan yaşamı, bu romanda Nevin karakteriyle bir açılım kazanır. Onun umulmadık bir erkekle kol kola dolaşması, meyhanede rakı içmesi İstanbul köyünde hiç de olacak şey değildir. Ancak o, köy mekânının kadın ve erkek için belirlediği rollerin dışına çıkarak kendi kimliğini kabul ettirir ve etrafındaki her şeyi ona göre şekillendirir. Nevin'in bu durumunda, babasının rolü büyüktür. Çünkü Konsolos Vildan Bey, kızını ecnebilerin mektebinde okutmuş, oranın özgür ortamında erkek gibi yetişmesine olanak sağlamıştır. Nevin, gazetecidir. Bu kimlik de ona, mekânlara istediği şekilde girip çıkmasına ve oralarda rahat davranmasına katkı sağlamıştır. Köy halkı, her ne kadar suçu onun babasına, babasının gâvurluğuna ve alafrangalığına bağlasa da ve her ne kadar kahvelerde Nevin'in arkasından dedikodusu yapılsa da kimse onun yüzüne karşı bir şey diyemez:

“Bir genç kızın umulmadık bir erkekle apaşıkâr, kol kola dolaşması, tutup meyhanede iki kadeh rakı içmesi bir İstanbul köyünde bile olmayacak bir şeydi ama köy halkı buna alışmıştı. (...) kimsenin dili Nevin'e orospu diyememişti. Buna dair ima dahi yapılmamıştı. Bu bir haksızlık olurdu. Köyün çarşısında tığ gibi bir delikanlı olan Balıkçı Apostol'un oğlu ile bağıra bağıra, güle güle konuşuşu; yalı kahvesinde karşı kıyıya gün boyu adam taşımakla ekmeğini kazanan Avni Efendi'yle tavla oynayışı, Beyoğlu'nda köyün tanımadığı bir erkekle sinemaya girmesine kötü manalar verdimeye mâni olurdu. Dillerinin ucuna gelen kötü kelimeyi çıkarmaya utanırlardı. Komşusu Balıkçı Cemal'le de güneşin batışını karada çürüyüp kalmış bir sandalın içinden seyretmelerini kötüye yormaya kimse cesaret edemezdi” (2020: 11).

Köy yerinde bir balıkçı olan Cemal'in Nevin'le olan ilişkisi dillerde dolaşırken, Nevin'in ailesi bu evliliğe sıcak bakmaz. Fazıla Hanım ile Vildan Bey; kızlarının Cemal'le olan ilişkisi hakkında konuştuklarında, mekânın cinsiyet rollerini belirlediğine vurgu yaparlar. Örneğin Fazıla Hanım, bir kızın mensup olduğu sınıfın icaplarına göre büyütülmeyip tecrübe edilmemiş yeni sistemlerle terbiye edilmesinin sıkıntıları yaratacağını düşünür. Cemal, köyde doğup büyüyen bir adamken Nevin de

yabancı okullarda okumuş ve yabancı kültürlere göre yetişmiş serbest, rahat bir kadındır. Bir anne olarak Fazıla Hanım, kızının, Cemal’in köy yaşantısına ayak uyduramayacağını düşünür. Ona göre genç kızlar, girdikleri ailenin terbiyesine, gidişine ayak uydururlar. Ama onun kızı, köy yaşamına uyum sağlayabilecek biri değildir. Eşinin, Cemal’i övmesine karşılık Fazıla Hanım; kızının bunları yapabilirse ve son nefesine kadar bunlara dayanabilirse ancak o şekilde mutluluğu yakalayabileceğini söyler:

“Ama kızımız meremmet yapmasını bilir mi? Bulaşık yıkar mı?  ocuk bezi değiştirebilir mi? Soğanlı yahni yapar mı? Balık  orbası pişirebilir mi? Sabahleyin güneş doğmadan kalkar, çorba hazırlar mı? Tahta kaşıkla içer mi?  atalsız yemek yer mi? Ahşap evin içinde kaygısız türkü  ığırıp dikieş dikerek, kuyudan su çekerek, tavuklara yem vererek gün öldürebilir mi? (2020: 89).

Yine Fazıla Hanım, kızının ileride pişman olup döneceğinin tereddütlerini yaşar:

“Ama yakın bir günde okumuşları, çatalla yemek yiyenleri, şarap içenleri, dans edenleri, her sabah tıraş olanları, kolay kazananları, kitap okuyanları, tiyatro seyredenleri hatırlar da pişman olursa, s yleyemezse, haftanın beş günü eve geç giderse... Cemal Ağa,  alışmayacaksın, istemiyorum, deyiwerirse... Dinletemez de rakıya başlarsa...” (2020: 90).

Bir anne olarak o, iki ayrı mekânın yaşam şartlarına göre yetişmiş Cemal ile Nevin’in birbirlerine hiçbir şekilde uymadıklarını düşünür. Konsolos Vildan Bey ise kızına saygı duyar. Çünkü o, insanın kendi hayatını yaşamasını ama her şeye rağmen yaşamasını öğrenmiş ve kızına da öğretmiştir. Kızının hem zek sına hem de huyuna çok güvendiği için onun, arzuladığı şekilde yaşamasına saygı duyar.

Peyami Safa’nın *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* romanında Vafi Bey, kendi idaresi altındaki pansiyona giriş çıkış yapanlara ve bu kişilerin ahlak ve namus anlayışına uygun kimseler olmasına dikkat eder. Mesela bir gün, Ferit’in kız kardeşi Nilüfer’in, abisinin bulunduğu bu pansiyona gelmesi Vafi Bey’i tedirgin eder. Çünkü Nilüfer’in güzel bir kız olduğunu ve güzelliğin de daima bir mesele oluşturacağını söyleyen Vafi Bey, Ferit’e bir kereye mahsus olmak üzere kardeşini kabul edeceğini dile getirir. Ferit, bahsettiği kadının kız kardeşi olduğunu izah etse de bu sefer Vafi Bey ona;

“Buraya gelirken boyanmasa ve uzun bir elbise giyse olmaz mı?” (2021a: 125) diyerek pansiyon mekânına göre cinsiyet algısını dönüştürmek ister. Ferit, bu pansiyona geldiği zaman kız arkadaşı Selma’dan yeni ayrılmıştır. Pansiyonda Zehra’nın geceleri soyunmasından rahatsız olan ve bundan dolayı odasını kilitleyen Ferit’te, şehvet anından doğmuş bir Selma buhranı başlar. Duygularında gelgitler yaşar ve Selma’yı görmek arzusuyla kıvrılır. Onun, pansiyona gelişini hayal eder. Ancak bu hayale, Vafi Bey’in tutum ve davranışları engel olur. Çünkü kız kardeşine bile ne zorluklarla izin veren Vafi Bey’in, Selma’ya müsamaha göstereceğinden pek umudu yoktur.

Peyami Safa’nın *Biz İnsanlar* romanında Orhan ile Necati, Beyoğlu pastacılarının birinde otururken içeriye, Vedia ile Madam Sofi girer. Vedia, Orhan’ın Halim Paşa yalısına Cemil’in meselesi için gittiğinde gördüğü ve âşık olduğu kadındır. İçeri girdiklerinde garson, oturdukları masaya iki kadeh nane likörü bırakır. O sırada, üstünde eski bir sivil elbiseyle ve ayağındaki çizmeyle Vedia’ların masasına gelen eli kırbaçlı bir adam onlara, öncelikle Türk mü yoksa Müslüman mı olduklarını sorar. Ardından onları karakola götürmek ister. Çünkü “muhadderatı islamiyenin” (2021b: 155) yani Müslüman kadınların uygun kaçmayan kıyafetlerle böyle umumi yerlere gelip oturması ve likör içmesi yasaktır. Mekânın cinsiyetle olan ilişkisinde de belirttiğimiz üzere, toplumsal cinsiyet rollerine göre kadın için belirlenen mekân evdir. Onun yaşam alanı, ev içiyle sınırlıdır. Dışarı çıktığında da gideceği mekânlar, dışarıda duracağı saatler ve giyineceği kıyafetler bellidir. İsteddiği zaman dışarı çıkma hakkına sahip değildir. Dolayısıyla Vedia’ların söz konusu mekândaki rahat hareketleri, doğrudan dikkat çeker ve uyarılır.

Reşat Enis’in *Toprak Kokusu* romanında, adı gibi kendisi de kötü olan Kötüköy’de, erkek işçilerin yanı sıra kadın işçiler de dikkat çeker. Onlar, toprakta çalışmakla birlikte bedenlerinin de zenginler tarafından kullanılmasına izin verir. Kendilerine yapılan tacizlere ses çıkarmayıp bu durumu kabullenirler hatta bizzat kullanılırlar. Mesela Fadime, başı sıkıştığı zaman kadınlığını ve güzelliğini ön plana çıkarır. Zeliha, kocası ile beraber zor şartlar altında çalışır. Ancak kocası, Şakir Ağa tarafından kovulunca onun koynuna girmek zorunda kalır. Cinsiyete göre mekân kullanımlarının, toplumsal cinsiyet normlarına göre farklılık göstermesi gerekirken

bu romanda her iki cinsin de aynı mekânda çalıştıklarını görülür. Dolayısıyla burada, ataerkil sistemin çizdiği sınırlar aşılmış, maddi kazanç sağlama sorumluluğu kadına da verilmiştir. O, mekâna bağlı olarak hem benliğini hem de bedenini eril itaate bağımlı kılmıştır.

Aziz Nesin'in *Erkek Sabahat* isimli romanı, mekân-cinsiyet ilişkisini çok net bir şekilde gösterir. Kadına ve kadınlığa dair emarenin bulunmadığı bir mekânda kadın olan Sabahat'in, nasıl erkeksileştiğine yakından şahit olunur. Sabahat, bir ailenin on dördüncü çocuğudur. Ondan önce doğanların altısı ölmüş, yedisi de sağ olarak kalmıştır. Sabahat, evin en küçüğüdür. Onun erkek diye tanınmasının sebebi, kendisinden önce doğan kardeşlerinin hepsinin erkek oluşudur. Erkek egemen bir muhitte o, kadın değil erkek olarak tanınır ve hayatını bu cinsiyet rolüne bürünerek yaşar. Yirmi yaşına kadar bir kere bile olsun kadın çamaşırı giymemiştir. Evdeki âdete göre her çocuk kendisinden öncekinin elbiselerini giyer. Sabahat de kendinden önceki abisinin kıyafetlerini giyer. Dolayısıyla o, bu dünyada en çok fakir insanların eline düşmüş eşyalara acır. Çünkü bu eşya, eskiyip paramparça olmasına rağmen bir türlü fakirin elinden kurtulamaz. Ona göre, fakir bir ailenin eline geçmiş pantolonun hayatı, bir kralın hayatından daha ilgi çekicidir. "Dünyada hiçbir şey yok olmaz" gerçeğine en iyi örneğin ise fakirin eline düşmüş eski elbisenin olduğunu ifade eder. Onun erkek diye bilinmesinin nedeni, üzerindeki bu eski kıyafetlerden dolayıdır. Babasından ağabeylerine, ağabeylerinden kendisine kalan bu elbiseleri giyme zorunluluğu, Sabahat'in kendisini erkek gibi görüp hissetmesine ve erkekçe davranmasına yol açar. Annesi, küçük yaşta öldüğü için kadın elbiselerinden mahrumdur. Saçlarını örüp temizleyecek kimse olmadığından onları kökünden sıfır numara ile keser. Zaten erkek olarak tanınıyorsa ve kendisi de bu cinsiyeti kabul ettiyse erkekliğe uygun, ona yaraşır biçimde giyinip davranacaktır. Sabahat, hiç entari giymemiş ve saçlarına toka, kulaklarına küpe takmamıştır. Dolayısıyla doğup büyüdüğü bu baba evinin, onun cinsiyeti üzerinde oluşturduğu etki, mekân üzerinden cinsiyet rollerinin sorgulanmasına bir açıklık getirir.

Sabahat dokuz yaşına gelince babası, onu Mümtaz isimli bir adama evlatlık vermek ister. O, gitmemek için dirense de maddi imkânsızlıktan dolayı kabul eder. Geldiği evde dikkatini çeken en önemli şey salon olur. Çünkü hayatında ilk defa süs eşyaları

görür, merakını onlara dokunarak gidermeye çalışır. Bu eve alınma sebebi ise ailenin tek çocuğu olan Oktay içindir. Mümtaz-Saffet çifti, çocuklarının Sabahat ile oynamasını ve bu şekilde terbiye almasını sağlamak ister. Onlara göre Oktay, bu kızla oynasır ve düşer kalkarsa ahlakı bozulmaz, kötü huylar edinmez. Sabahat, karı koca arasında geçen bu konuşmayı duyunca Oktay’a düşman kesilir. Zaten Oktay’ın kendisi de kız gibi bir çocuktur. On altı yaşında olmasına rağmen hal ve düşünce itibariyle on yaşındaki bir çocuğu andırır. Oktay’ın muhiti, kendisini dişileştirirken Sabahat’in evi de onu erkeksileştirir. Ne olursa olsun Sabahat, ev ve kadın işlerinden hoşlanmaz. Onun gözü hep sokaklardadır. Bayramlarda bile kız elbisesi giymemek için direnir, erkek gibi davranır. İçinde yetiştiğı muhit gereğı, erkeksi rollere bürünen çocuk yaştaki Sabahat, Mümtaz’ın evine gelip burada gördüğü muamele ile kadınlıktan bir kez daha kaçır. Çünkü çocuklarının ahlak ve terbiyesini, bir kadınla, kadın bedeniyle sağlayabileceklerini düşünen bu zihniyeti bozuk anne ve baba, onu ruhsal anlamda çok etkiler. O da tek çarenin bir an önce buradan kaçmak olduğunu düşünür.

Sabahat’in babasının evi; üç odalı, küçük ve harap bir gecekondudur. Burada kapı çalmak âdeti yoktur. Kapıyı sırtlayan herkes içeri girer. Sabahat’in evden gitmesiyle babası, ikinci evliliğini yapar. Bundan da üç çocuğu olur. Evlerinin bir odasını, vardiya olarak kullanan on kişiye kiralar. Evin düzeni bozulunca abileri teker teker buradan çıkar. Üstelik üvey anne şiddeti de görürler. Kadının bütün akrabaları da gelip buraya yerleşir. Dolayısıyla kiracılarla birlikte toplam kırk altı kişi bu küçük ve köhne gecekonduda kalır. Sabahat’in baba evine dönme şansı kalmaz. O da küçük abisi Ali ile beraber kaçır sokaklarda yaşamaya başlar. Hayatlarını sürdürebilmek için iş ararlar. Tophane’de kaldıkları bir sabahçı kahvesinde Kör Andon isminde bir çocukla tanışır. Andon, Galata ve Tophane’de hamallık yapmaktadır. Vapurlardan, gemilerden inen yolcuların eşyalarını taşıyarak para kazanır. Hatta Ali ile Sabahat’i de kandırır rıhtımda hamallık etmeğe teşvik eder. Sabahat ile Ali, sokaklarla çok haşır neşir oldukları için İstanbul’un her yerini, nerede ne var hepsini bilirler. Dilencilik yaparlar, gazete satarlar ve kuş uçurup azat ettirirler. Bir zaman sonra erkeksilik, mekânların etkisiyle Sabahat’in üslubunu da yansıır. Kardeşi Ali için, “Dışarıda olsak, suratının ortasına bir yumruk konardım” (1957: 71) der.

Sokaklarda yaşayan bu iki kardeş, bazen soğuk kış gecelerinde Elekli Baba türbesine gider, sandukanın içine girip Elekli Baba'nın ruhuyla sarmaş dolaş olduklarını ve onun ruhuyla ısınıp sıcacık bir şekilde uyuduklarını söyler. Para kazanmak için merhamet kuşu satıp uçurma işine girerler. İnsanları; cennete gireceklerine ve günahlarının bu kuşla silineceğine dair inandırmaya çalışırlar. Sabahat bu işi, günahı çok olan insanların yanına yani genelev sokaklarına taşır. İyi de kazanç sağlar ancak en fazla parayı “büyük tüccarların, makine, buzdolabı gibi eşyaların satıldığı semt” (1957: 86) verir. Uzun bir müddet bu işi yürüten iki kardeş, artık serserilik hayatından yavaş yavaş uzaklaşmaya ve namuslu, iş gücü sahibi insanlar gibi yaşamaya başlarlar. Tarlabasındaki ara sokaklarda bulunan boş bir evin odasını pansiyon olarak tutarlar. Ali, zamanla çok değişir. Yirmi yaşında genç bir delikanlı olmuştur. Bazı geceler eve gelmez. Gittikçe Sabahat'ten uzaklaşır, dünyaları ayrılır ve erkekliğini yaşamaya başlar. Sabahat de kendi hayatına yönelir. Merhamet kuşu ticaretine devam ettiği sırada, Şaban Bey isminde biri kendisini takip eder ve ondan iyi bir politikacı olacağını düşünür. Sabahat'i, Kırmızı Gül Gazinosu'na davet eder. O, hayatında ilk defa ve bir müşteri olarak böyle içkili bir gazinoya girer. Kendisine “Sabahattin Bey” olarak seslenilir. Oturduğu masada rakı ısmarlanır. Bu yaşta bir delikanlının bira değil de erkek içkisi denilen rakıyı içmesi gerekir. Kadeh tokuşturulurken Sabahat, hem kendisine “bey” denilmesinden hem de böyle bir mekânda bulunmasından çok utanır ve sıkılır. Dolayısıyla ilk defa bu gazino, ona kadınlığını düşündürtür. Yıllardır erkek gibi olmaktan hoşlanan ve hatta kendini öyle gören Sabahat, bu mekânla birlikte değişmeye ve kadınlığını sorgulamaya başlar.

Şaban Bey, Sabahat'in esaslı bir işinin olmadığını görünce onu siyasi hayatın içine çekmeye çalışır. Kendisiyle beraber arkadaşları da Sabahat'i daha doğrusu Sabahattin Bey'i parti adamı olarak görür. Daha sonraları o, siyasi maksatlarla bara da gider. Hitabeti yüksek ve güzel olduğu için partinin propaganda şubesine alınır. Kendisinden, halka karşı partilerinin iktidara gelince neler yapacaklarını anlatması istenir. Bunun için de Anadolu turnelerine çıkar. Bir gün o, Milli Müsavat Partisi'nin Gençlik Kolu Başkanı şair Ahmet Kemal'in yazdığı şiirleri görür, okur ve onlardan çok etkilenir. Kendisi de şiir yazmaya başlar, yazdıkça mutlu ve yazdığını okudukça da sarhoş olur. İçinde, sanat ateşi doğmaya başlar. Bu ateşi söndürecek reçeteyi Ahmet Kemal ona verir. Balıkpazarı'na çıkan pasajdaki bir meyhaneye gider. Her

akşam büyük sanatçılar, burada toplanır. Ortam, Sabahat'in çok hoşuna gider, çok etkilenir. Hatta Ahmet Kemal'in çıkarmayı düşündüğü sanat dergisine aklı yatar, bu işe olumlu yaklaşır. Merhamet Kuşları ticaretinde kazandığı paraları bu dergi için harcamayı düşünür. Şair olmak istediği için para umurunda değildir. Kendine şairlik ismi bile seçer: Yılmaz Yıdır. Şiirlerini, eleştiri yazılarını bu isimle dergiye gönderir. Dergi heyecanı ile iş tutamaz, eve bile sabaha karşı gider.

Dolayısıyla romanın başında erkek olarak tanıtılan kız Sabahat, bulunduğu muhit gereği daha o çocuk yaşında erkeklik olgusu ve kurguları bağlamında dönüşmeye başlar. Kadın kimliğini kabullenemediği için bulunduğu mekânlarda erkeksi davranışlar sergiler. Kadın olduğu anlaşılmaması diye erkek gibi giyinir, erkek gibi davranır, erkek gibi yer ve içer. Mekân, onun cinsiyet algısını şekillendirmiş ve deneyimlerini etkilemiştir.

Oktay Akbal'ın *Garipler Sokağı* romanında, sokağın tam ortasına kurulu bir mahalle kahvesi vardır. Burayı işleten bir kadındır. Normalde erkeklerin müdavimi olduğu bir kahvenin işletmeciliğini toplumsal cinsiyet açısından erkek üstlenir. Ancak bu romanda Zülfü Hanım, her gelenle sohbet eden, kahveler pişiren, çaylar demleyen üstelik başı örtülü bir kadın olarak toplumsal cinsiyet normlarının kabuğunu kırar, eril tahakkümün çizdiği sınırları yok sayar. O, evden ziyade kahvesinden güç alan bir kadın olarak gözüktür. Bundan dolayı mahallenin komandolarından biri sayılır. Mahallenin bütün kararları, onun kahvesinde ve onun fikri sorularak alınır. “Burada, bekâra kız bulunur; evli karısından boşatılır, mektuplar yazdırılır; babalar oğullarından, oğullar babalarından şikâyet eder; âşıklara öğütler verilir” (2018: 12).

Kahvede her türlü eğlenceler yapılır, oyunlar oynanır. Burası her semtte tanınan, bilinen bir yerdir. Hatta Zülfü'nün ismi, karakollarda bile sık sık geçer. Ağzında sigarası, başında örtüsüyle adeta bir erkek gibi o, sorumluluklarının peşindedir. Bu kahve, mahalleye farklı bir atmosfer katar. Polis baskın yapıp kahveyi kapatınca mahalle, kasvetli bir hale bürünür. İnsanların canı sıkılır, ne yapacaklarını bilemez. Aslında bu mekânla birlikte Zülfü, kendi hâkimiyet alanını açar. Çevresindeki insanları değiştirir. Bir erkeklik mekânı olarak kahvehane işletmeciliğini yaparak “erkek kahvesinde kadının ne işi var” gibi cinsiyet eşitsizliklerini ortadan kaldırır.

Kadınların önünü açar, onlara örnek olur. Erkeklerin hal ve hareketleri, davranışları, üslupları bu açıdan değişir.

Refik Halid'in *Bugünün Saraylısı* romanında Beyoğlu, dejenerasyonun yaşandığı bir mekândır. Mağazaları, sinemaları, gece eğlenceleriyle sosyete kesime hitap eden bu mekânda Ayşen, gezmekten ve orada bulunmaktan keyif alır. Ata Efendi ile Üftade Hanım, onu her türlü olumsuzluktan korumak için dışarıda yalnız dolaşmasına izin vermezler. Özellikle Üftade Hanım, Ayşen'i, Beyoğlu'na gezmeye götürürken buraya erkeksiz gidilemeyeceğini söyler: "Beyoğlu çoktandır haşarat yatağına döndü. Anadolu'da cebine bir deste papel koyan, karı kız göreyim diye soluğu Cadde-i Kebir'de alıyor" (2019: 43-44).

Beyoğlu, İstanbul'un eğlence mekânlarından biridir. Aynı zamanda farklı kültürlerden olan insanların bir araya geldiği kozmopolit bir yerdir. Ondaki bu çeşitlilik, farklı cinsiyet kimliklerinin bir araya gelmesine olanak sağlar. Dolayısıyla cinsiyet normlarının etkisi, bu mekânda hissedilir. Ayrıca cinsiyetle ilgili beklentiler ve deneyimler buna göre şekillenir. Geleneksel Türk değerlerine bağlı olan Ata Efendi ve Üftade Hanım, Beyoğlu'nu yozlaşmış bir mekân olarak gördükleri için cinsiyet algılarını buna göre oluştururlar. Onlara göre bu mekân, kadının tek başına gidebileceği, eğlenebileceği bir yer değildir. Hatta Müslüman bir Türk'ün uğrayacağı yerler hiç değildir. Ayşen'i titizlikle korumalarının ve uyarlamalarının altında bu sebep yatar.

Tüm romanlara bütüncül bakıldığında mekânın, cinsiyet rolleri üzerinde belirleyici ve şekillendirici etkisinin olduğu görülür. O, hem cinsiyeti hem de cinsiyet algısını etkiler ve dönüştürür. Toplumsal cinsiyet normlarına göre belirlenen mekân kullanımları, sınırlılıklarını aştığı zaman çatışmalar başlar. Cinsiyet ayrımcılığı ve cinsiyet eşitsizliği yüzünden kişi, her mekâna giremez ve istediği şekilde davranamaz. Onun için oluşturulan mekân kullanımları bellidir. Cinsiyetine rağmen bu mekânların dışına çıktığı zaman bir dönüşüm yaşar.

3. 4. Mekânın Zaman ve Bellek İnşasındaki Rolü

*“İnsanın yaşadığı değildir hayat;
aslolan, hatırladığı ve anlatmak için
nasıl hatırladığıdır.”*

Gabriel Garcia Marquez

Einstein, mekân ile zamanın anlamlı biçimde birbirlerine bağlı olduklarını ve onların ayrışmalarının mümkün olmadığını söyler. Kurmaca metinlerde ise olay örgüsü, bu iki kavramın birlikteliğiyle anlaşılır. Bu bölümde, mekânın zamanla olan ilişkisi, daha çok bellek/hafıza kavramı üzerinden yürütülmeye çalışılacaktır. Çünkü geçmiş zaman, genelde bellekle ilintilir. Zaman, soyut bir kavram oluşuyla görünmezdir. O, somut bir varlık oluşuyla mekân üzerinde görünürlük kazanır. Geçip giden zamanları geri getirmek mümkün değildir. Onlar sadece mekânlar aracılığıyla hatırlanabilir. Dolayısıyla mekân, burada bellek işlevi görür. Walter Benjamin de bellek için mekân ifadesini kullanır.

Mekân, hatıraları ve anıları biriktiren bir barınaktır. Aslında o, bir nevi zamanı saklar. Eşyaya sinen aidiyet duygusu ya da ona yüklenilen anlam, mekânın ve zamanın algılanmasında önemli bir etkiye sahiptir. İnsanlardan izler taşıyan yerler, onların içtenlik değerleriyle sarmalanınca hafıza mekânları görünümüne ulaşır. Nasıl ki mekân, bir bellek olarak nitelendiriliyorsa eşya da bellek metaforlarından biridir. Çünkü mekân, içindeki eşyalarla birlikte hafızayı harekete geçirir. Bazen onun kendisiyle değil içinde bulunan bir eşya aracılığıyla da geçmiş zamana doğru gidilir. Tüm bunlar insanın algı dünyasını şekillendirir. Burada, romanlar üzerinden mekânların ve birer bellek metaforları olarak da eşyaların, roman kişisine geçmişini hatırlattığı ve onun anılarını canlandığı söylenilmeye çalışılacaktır. Bunlar aracılığıyla geçmişini hatırlayan insanın, düşsel değerlerinin ortaya çıktığı vurgulanacaktır. Bazen bu hatırlamayla mutlu olan birey, bazen de hüznlenir. Dolayısıyla mekân, geçmiş zamanı hatırlatan fonksiyonuyla insan psikolojisi üzerinde, olumlu ve olumsuz dönüşümlerde bulunmaktadır.

Geçip giden zamanları ve hatıraları, mekân düzleminde insanla beraber yeniden inşa eden yazarlardan biri şüphesiz Abdülhak Şinasi Hisar’dır. Bu anlamda onun, *Fahim*

Bey ve Biz, Çamlıca'daki Eniştemiz, Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği adlı üç önemli eseri “hatıra-roman” türünde değerlendirilir. Bekir Şakir Konyalı, insana varlık kazandıran zamanın bu eserlerde mekânlaştığını söyler (2021: 1065). Hisar'ın romanlarında İstanbul, bir hatıra ve hafıza mekânı olarak nostaljiyi yaşatır.

Çamlıca'daki Eniştemiz'de mekân, çoğunlukla Çamlıca eksenlidir. Bunun yanında Beyoğlu'ndan söz edilir. Çamlıca üzerinden Doğu medeniyeti anlatılır. Evlerden ve ev içindeki yaşantılardan örnekler sunularak o dönemin hayat tarzı hakkında bilgiler verilir. Roman anlatıcısı, enişte ve halasının bulunduğu köşke gitmek için yola çıkar. Vapurla Üsküdar iskelesine gelir ve buradan Çamlıca'ya doğru gider. Yolculuk esnasında gördüğü çevreler, onda geçmiş zamana ait değişik hisler uyandırır. Mezarlığın önünden geçerken ruh haleti değişir ve yaşamak istediği mekânlardan bahseder. Yürüdüğü için de sürekli bir hareketlilik halindedir. Bu bakımdan anlattığı yerlerin yelpazesi genişlerken anıları da aynı ölçüde çoğalır. Bir zamanlar ismi çok meşhur olup şuan eski şaşaasını kaybeden köşkleri sıralar ve bunların eski yuvalarına geri döndüklerini, sessizlik içinde kanatlarını kapayıp boyunlarını büken kuşlara benzediğini söyler. Anlatıcı, Çamlıca'ya gelince onu büyük bir tutku ve özlemle tanıtmaya çalışır:

“Nihayet, asıl Çamlıca demek olan Kısıklı caddesi, solda, Büyük Çamlıca, sağda, Kısıklı meydanında, Küçük Çamlıca yolları başlar ve etrafı yine şairane isimler sarardı. Karşımızda uzun Alemdağı caddesi, sağ tarafta Suphi Paşanın kır menekşesi kokuları ve bülbül sesleriyle meşhur büyük korusu, daha ileride Libâde, korunun arkasından geçen Bulgurlu caddesi üstünde, sol tarafta, Hanım şeddi denen bir yer vardı ki hakikat, o civardaki köşklere bulunan hanımlar akşamları buraya gelirler, asırlık büyük çınarların gölgesinde yerlere serili ehramlar üstünde otururlardı. Daha sonra Bulgurlu ve Söğütlü çayırı gelirdi ki orada Hüseyin Cahit Beyin hikâye ettiği köy düğünleri olurdu” (1956: 22-23).

O, eşsiz güzelliği ve ihtişamlı yapısıyla Çamlıca'yı anlatırken bile etkilenir. Eski Çamlıca, şimdiki zaman içinde varlığını devam ettirerek kolektif bilinci harekete geçiren bir mekân hüviyeti kazanır:

“Çamlıca'nın bu asıl eteğine gelince bir 'alâimüssema'ya bakar gibi içimde birkaç hissin birden en şefkatli renklerle parıldadığını görürdüm. O zaman cidden bir kurtuluş emniyeti bulur, Üsküdardan Çamlıcaya çıkmak için yorulan manevi kanatlarımın artık çırpınmadığını, dümdüz bir sahada uçtuğunu duyardım. Burası yüksek, ihtişamlı, biraz münzevi ve başkalarınca unutulmuş

ve kendi gönliyle biraz mumyalaşmış gibi bir yer, fakat kendi kendine kâfi gelen bir bütün şehirdi” (1956: 23).

Çamlıca'nın en şaşıaalı dönemi, Sultan Aziz devrine rastlar. Burası, hem fiziki yapısı hem de manevi atmosferiyle gelen giden herkesin dikkatini çeker. İnsanların her birinin burayla ilgili bir hatırası vardır. Mekân, aurası ile beraber onları etkisi altına aldığı için aralarında farklı bir iletişim ve bağ söz konusudur. Dolayısıyla aradan yıllar geçse de onun her köşesine iz bırakan dokunuşlar daha dün olmuş gibi insana canlılık ve hüznün verir:

“Tâ eskiden, Çamlıca demek, hem çam, hem fıstık ağaçlarıyla dolu büyük korular demekmiş. İnsanlar burada ulu uğultularını ve engin kokularını duydukları bu yüksek huylu ağaçlar altında huşû ile dolaşırlarmış! Daha, bir yükselişe benzeyen aşkı duyanlar bu yüksek tepenin cazibesine tutularak buraya gelirler ve tepe onlara aşkın ve ebediyetin kudsiliğini öğretmiş gibi, burada birbirlerine vefa ve sadakat yeminleri ederlermiş! Sonradan Büyükadanın olduğu gibi, burası âdetâ bir aşk toprağıymış. Her İstanbullunun Çamlıcaya ait mutlaka bir gönül hâtırası olurmuş! (1956: 24).

Anlatıcı; Çamlıca'yı, Tarabya ve Bebek ile mukayese edip buranın, tamamen Türk ve Müslüman bir muhitten oluştuğunun altını çizerek ve onun millî yapısına dikkat çekerek. Deli eniştesi de böyle bir mekânda oturur. Onun köşkü, fiziksel güzelliğiyle anlatıcıyı çok etkiler. Köşk, kendisine anlam katan bahçesiyle, çiçeklerinin kokusuyla insanın ruhunu okşar ve onu tüm içtenliğiyle sarmalar. Buranın dikkat çeken bir başka hususiyeti de renginin, yeşil olmasıdır. Anlatıcı, köşkü kişiselleştirerek anlatır. Bahçesinde bulunan fiske, onun çocukluk günlerinin bir neşe kaynağıken şimdilerde ise sadece hüznün ve melankoli uyandırır. Tabi mekâna bu anlamları yükleyen, anlatıcıdır. O, geçen zamanla birlikte burayı farklı şekillerde algılar. Zira çocukluk yıllarında büyük bir aidiyet ve mutluluk hissiyle bağlandığı bu köşk, ona şuanda geçmişini hatırlatan bir nostalji gibi gelir. Enişte ve halasına misafir kaldığı günlerde, burada çok anılar biriktiren anlatıcı, tıpkı Bachelard'ın vurguladığı gibi anılarının, köşkün binlerce peteğinde sıkıca tutulduğuna inanır.

O, Çamlıca'yı günün farklı saatlerinde görme şansı yakalayıp bundan zevk duyar. Buranın, içindeki güzelliklerle beraber zihnine kazındığını ve ona baktıkça duygu dolu anlar yaşadığını söyler. Halbwachs, hatırlamak için mekânın dışına çıkmak değil, aksine istikrarlı olması sebebiyle bize zaman içerisinde hiç değişmeme ve

geçmişe bugünden hareketle ulaşma yanılması veren imgenin mekân olduğunu söyler (2018: 173). Anlatıcı da hatırlamak için bilinçli olarak mekâna yönelir. Mekân sayesinde geçmiş, geleceğe taşımak ve tanıtmak ister. O, Çamlıca'nın, gündüz saatlerindeki eşsiz manzarasının, akşama doğru bambaşka bir hal aldığını da belirtir. İnsanların, büyük bir hayranlıkla bağlandıkları ve görmekten zevk duydukları bu mekân, onlara “huzur içinde düş kurma”larını (Bachelard, 2017: 36) sağlar.

Eniştesi, köşkünü çok sever. Burayı harap bir halde aldıktan sonra tamir ettirir ve içine yerleşir. Köşk, onun “ebediyete kök saldığı yer”dir (1956: 176). Yaşama sebeplerinden biridir. Öyle ki iş sebebiyle başka vilayetlere giden enişte, işinden azledilince köşküne dönecek diye çok sevinir. Çünkü burası onun için, dostlarına ve komşularına karşı bir yuvadır, düşmanlarına karşı bir kaledir, karısı ve kızına yönelik muhabbetinin mükâfatı ve dindarlığına karşı bir camidir. Köşkün içinde yediği yemeklerin ve içtiği suların tadı, hiçbir yerde yoktur. Neşesine ve hüznüne, hayatının her alanına tanıklık eden bu ev, eniştesinin vücudunun bir uzvu gibidir. Karısından ayrıldıktan sonra mekân, içtenlik değerini kaybeder. Çünkü “yuvayı yapan dişi kuş” artık yoktur. Tutkuyla bağlandığı köşk, karısıyla beraber anlam değerini yitirir. Dolayısıyla burada, mekânı anlamla hale getirenin insan olduğu bir kez daha görülür. İnsanın dokunuşuyla biçimlenen, varlığıyla da anlam kazanan mekân, ondan mahrum kalınca sıradan bir yer olur. Halası ile eniştesinin vefat etmesiyle hem Çamlıca hem de köşk, anlatıcıdaki cazibesini yitirir. Çocukluğunun ve ilk gençliğinin cenneti olarak gördüğü bu yerler, artık onun ruhunda bir tesir yapmaz. İçinde insan manzaralarından eser kalmayınca anlatıcı da cennetini kaybetmiş olur. Sadece onun tatlı hatıralarına sığınarak teselli bulmaya çalışır.

Modern Türk edebiyatının öncü yazarlarından biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* adlı eseri, romanı meydana getiren kurucu öğelere geniş bir inceleme alanı açtığı için kendisi üzerine çok fazla sayıda tez ve makale çalışmaları yapılmıştır. Mekân kavramı, bu roman içinde farklı şekillerde değerlendirilmiştir. Yapılmış çalışmaların ortak noktasına bakıldığında bu unsurun, kurmaca dünyanın içinde farklı bir şekilde yer aldığı tespit edilmiştir. Bu eserde mekân, kahramanların üzerinde yaşadığı bir zemin olmanın ötesine geçmiş adeta romanın başkahramanlarından biri haline gelmiştir. Buna göre bir ağustos sabahı ve İkinci

Dünya Savaşı'nın ilanından bir gün önce başlayan olay örgüsü, yirmi dört saat içinde tamamlanır. Dört bölümden oluşan romanın, ikinci ve üçüncü bölümlerinde geriye dönüş tekniğinden yararlanılarak zamanın bir yıl öncesine gidilir. Tabi bu zamansal gerilemeler, birinci ve dördüncü bölümlerde de yapılır.

Romandaki mekânlara bakıldığında onların, toplumsal belleğin birer yapı taşları olarak belirlediği görülür. Örneğin Mümtaz, İhsan için hastabakıcı ararken sokaklara dalar. Bu sokaklar ona, bir yıl önce Nuran'la “yan yana, adeta vücudu vücuduna girmiş, sıcakta, alnındaki terleri silerek, konuşa konuşa” (2005: 20) gezdikleri yerleri, Kocamustafapaşa'yı, Hekimalipaşa'yı hatırlatır. Çünkü “Mekân, insana hatırlattıklarıyla yaşar. Anılar magmasından kopup gelen sese kulak vermesini sağlar. Kahramanın içindeki sıra, sevdâ özlemini ateşleyen mekân, geçmişle kurduğu bağ sayesinde kahramanına yeni yaşam alanları sunar” (Uysal, 2016: 41).

Bu mekânlarla bir yıl önceki geçmişine dönen Mümtaz, anıların verdiği sarhoşlukla yollar arar, yürümesine devam eder. Törenek, Mümtaz'ın, sokağa açılınca gördüğünü, düşündüğünü, etkilendiğini ve bu bağlamda sokağın, birinci halkada temel unsur durumunda bulunduğunu söyler (2009: 82). Mümtaz, bu açık mekânlar sayesinde hayaller kurar. Yol ortasında oyun oynayan kız çocuklarının seslendirdikleri türküler onu yine geçmişe götürür. Bir zamanlar Hekimoğlu Ali Paşa konağının bulunduğu bu mahalledeki evlerin harabeliğini, perişan kıyafette olan çocukları ve onların söyledikleri türkülerini hatırlar. Bunlar Mümtaz'ın ruh haletini değiştirir ve onda garip düşünceler oluşturur. Akli yine Nuran'a kayar. Kız çocuklarının oynadıkları oyunu, muhakkak Nuran'ın da çocukluğunda oynadığını hatta biraz daha ileri giderek anne ve anneannesinin de kendi çocukluk günlerinde aynı oyunu oynayıp bu türküyü söylediklerini düşünür. Ona göre, “Devam etmesi lâzım gelen, işte bu türküdür” (2005: 20). Çünkü her toplum, ancak bu gibi türkülerini seslendirerek ya da bu gibi oyunları icra ederek kendi kültürünü, yaşam biçimini ve değerlerini korur ve bunları nesilden nesile aktarır. Zamanla birlikte mekânların değişmesi kaçınılmazdır. Önemli olan, bu mekânlara sinen o kolektif ruhu koruyabilmek ve yaşatabilmektir.

Hastabakıcı için dışarı çıkan ve ısrarla sokaklarda yürüyen Mümtaz, sürekli olarak İhsan'ın hastalığını, Nuran'la olan dargınlıklarını ve savaşı düşünür. Geriye dönüş tekniğiyle onun; anne ve babasını kaybettikten sonra İhsan ile Macide'nin yanında kaldığı öğrenilir. Babası vurulunca o, annesiyle beraber Antalya'ya gider. Yolculuk sırasında geceyi geçirdikleri ve konakladıkları “beyaz, kireç sıvalı” geniş bir hanın, Mümtaz üzerinde önemli bir etkisi olur. Burada, birkaç saat içinde gördüğü on sekiz, yirmi yaşlarında bir genç kız, onun hem bedenine hem de uykularına tesir ederek ona bir yakınlık hissi verir. Öte yandan arabacının elinde tuttuğu meşin kırbacın ucundaki mavi boncuklara dalarak babasını hatırlar. Onu, bir daha göremeyecek ve sesini işitemeyecek olmanın üzüntüsünü yaşar.

Annesiyle geldiği Antalya şehrinin, Mümtaz üzerindeki dönüştürücü etkilerine bakıldığında burada ön plana çıkan şeyin “su” olduğu görülür. Su ve su birikintileri, onu düşüncelere sevk eder ve ona tatlı hayaller kurdurtur. Bu bakımdan iskelede, deniz kenarında vakit geçirmeyi çok sever. Hatta kayalar üstünde oturup akşam saatlerini burada geçirmek ona güzel his verir. Gündüzleri “sadece yosunlu, rüzgârın, yağmurun sünger gibi delik deşik ettiği taş parçaları olan kayalar” akşam saatlerinde canlanır ve “birdenbire, kudretleri ve cüsseleri insanın çok üstünde, talih gibi susan ve yalnız varlıklarının içimizdeki aksiyle konuşan bir yığın varlık” (2005: 31) halini gelir. Bu tablo, Mümtaz'ın bütün benliğini sararak etkisi altına alır. Kişiselleştirilen ve adeta bir insanmışçasına konuşturulan tabiatın, “ne diye ayrıldın, sefil ıstırapların oynacağı oldun, gel, bana dön, terkebime karış, her şeyi unutur, eşyanın rahat ve mesut uykusunu uyursun” (2005: 31) dediği bu davet edici konuşmalar, Mümtaz'ı içinde bulunduğu sıkıntılı günlerden çekip almaya doğru bir yol açılar.

Mümtaz, denizin çok yukarısında bulunan kayalıklara gidip oturarak “durulmuş suyun yeşil ve somaki bir ayna gibi akşamın son ganimetlerine açılışını bir anne rahmi gibi bu ışık parçalarını alışı ve yavaş yavaş onların üstüne kapanışını” (2005: 31) seyrederek karanlıktaki su sesinde kaybolur. Mekânın bu atmosferi içinde o, babasının altında yattığı ağacı, geride bıraktığı çocukluk günlerini, han odasındaki köylü kızını arar ancak bulduğu şey, koca boşluktan başka bir şey değildir. Bu karanlık içerisinden bir sonuç alamayınca orayı terk eder. Mümtaz, yürürken etrafında var olan bu kayaların birden dirileceğini, hatta bir el gibi uzanıp kendisini

bütün benliğiyle sarıp sarmalayacağını da düşünür. Ona göre bu kayalar, “canlı bir tabiat parçasından ziyade, kim bilir hangi felaketle oldukları vaziyette donup kalmış mahlûklara” benzer. Kişiselleştirerek anlattığı taş parçalarının, insanı korkutan yanını vurgular ancak yine de o, bu deniz kenarında bulunmaktan yahut kayalıklar üstünde oturmaktan kendini alamaz. Öyle ki bu duyguyu, daha derinden ve yalnız başına yaşayabilmek için bahaneler uydurup arkadaşlarından uzaklaşır.

Antalya’daki Güvercinlik mağarasına değinmek gerekir. Burası, şehrin uzağında bulunan bir deniz mağarasıdır. Mümtaz’ın çocuk muhayyilesine derinden tesir eden bu yer, aradan geçen zamana rağmen unutulmamıştır. Elleriyle ve dizleri üstünde sürünerek indikleri bu deniz mağarası, başta onun hoşuna gitmez ama sonrasında aklını başından alır. Dalgaların mağaraya çarparak yarattığı o panoramik fotoğraf, Mümtaz’ı adeta çıldırtır. Buranın güzelliğinin etkisinden kurtulamaz. Özellikle suyun tuhaf uğultusu, onu düşüncelere sevk eder. Çocuk aklının alamayacağı felsefi düşüncenin temelleri burada atılır. Ölüm, gurbet, yalnızlık gibi hüznü verici şeylerin içinde boğulup giderken oturdukları evin sokağında türkü söyleyen bir çocuğun sesiyle hayal dünyasından çıkar.

Kiracıyı görmek için evden çıkan Mümtaz’ın, gittiği mekânlarla birlikte hafızası, yeniden harekete geçer. O, Bayezıt’ta yürümeyi çok sever. Bayezıt Camii’nin yanındaki kestane ağacının altında bulunan güvercinleri izlemeye doyamaz. Her şeyden önemlisi de sahaflar içinde kitap karıştırmaktan, tanıdığı kitapçılarla sohbet etmekten çok hoşlanır. Bu çarşının loşluğunu ve serinliğini teninde duya duya yürür. Bu mekânların onu büyüleyen tarafı, eski zaman kırıntılarını, eski İstanbul’u ve gizli Anadolu’yu bağrında hapsedmesidir. Buralardaki bir yığın sanat eseri, onu büyülü hale getirir. Bu bakımdan hem bir tarihi kimliğe sahip oluşu hem de geçmiş zamanın üzerine sindiği eşyalara ev sahipliği yapmasıyla bu mekân, önemlidir. Öyle ki Mümtaz, saatlerce buralarda dolaşır ve gitmek istemez. Mekâna mihlanmış bir gibidir. Ona göre burada, iklimini değiştirmiş zamansız bir hayat mevcuttur. Bu hayattan Mahmutpaşa mekânının çılgılığı içinde ayrıldığı zaman, kendini sarhoş gibi hisseder. Bundan duyduğu zevk de kendisine ayrıca bir olgunluk katar.

Romanda, sahaflar içinde eski Mısır Çarşısı'nı andıran küçük bir dükkânın Mümtaz üzerinde oluşturduğu etki aşağıdaki pasajda görülmektedir:

“Eski zengin şarkın, kökü kim bilir nereye dayanan, hangi ölmüş medeniyetlere çıkan bir yığın geleneğin küçük ve sefil bir hulâsası, tozlu kavanozlarda, uzun tahta kutularda, üstü açık mukavvalar içinde asırlarca faydasına inanılmış, kaybolan hayat ve sıhhat ahenklerinin biricik çaresi gibi bakılmış ot ve köklerini, peşinen o kadar hırsla koşulan, okyanuslar aşılın baharlarını teşhir eder” (2005: 46).

Mümtaz, bu dükkânı görürken birdenbire Mallarmé'nin mısrasını hatırlar: “Meçhul bir felaketten buraya düşmüş...” (2005: 47). Eski zamanın tozlarını ve bütün bir medeniyetin tarihini, kırıntılarını hapseden bu mekân, onu geçmişe götürerek zihninde var olan düzensizlikleri teşhir eder. Eline alıp incelediği bir kitap, birdenbire ona, geçen mayıs ayı başında bu dükkâna son defa geldiği günü hatırlatır. Mekân, tüm benliğiyle ve kendini tamamlayan eşya zenginliği ile yeniden Nuran'ı çağırıştırır. Çünkü onunla Çekmeceler'e gidecekleri gün, Nuran'ı burada beklemiş ve o gelene kadar bu dükkâna girip ihtiyar kitapçıyla sohbet etmiştir. Nuran'la beraber Küçükçekmece'de su üstünde bulunan bir lokantada yemek yedikleri ve çay içtikleri günü hatırlar. Elindeki mecmulara bakarken aklına, bir yıl önce “bütün ömrünü zehirlediğine inandığı” mayıs ayı günleri gelir. Nuran'ın bıkkınlıkları, kendi korku ve telaşları, gülünç ve bıktırıcı ısrarlarını düşündükçe çıldırır ve dükkândan kaçıp gider.

Dolayısıyla bir sebeple evden dışarı çıkan Mümtaz, geçtiği ve uğradığı mekânların dönüştürücü etkisine maruz kalarak geçmişini hatırlar, geçmişin düşünce dolu deryalarında gidip gelir. Bu mekânların hem eski zaman kırıntılarından izler taşıması hem de Mümtaz ile Nuran'ın aşkına şahitlik etmesi, onlardan çokça anılar barındırması sebebiyle Mümtaz'ı bütün yapısıyla kuşatır. Kiracı ile görüşüp ayrıldıktan sonra Eminönü'ne gelir. Bir vapura atlayıp Boğaz'a gitmek ister. Çünkü Mümtaz Nuran'ı, bir vapur yolculuğunda görüp âşık olmuştur. Onunla yaptıkları Boğaz turu, her ikisine de güzel anlar yaşatır. Bundan dolayı o, “Birbirimizi mi, yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz” (2005: 206) diyecektir. Mümtaz'ın ani duygu geçişleri ve hatırlamaları bu mekânların etkisiyle devam eder. Bir ay boyunca kalamadığı evini hatırlar. Emirgân'ın arka taraflarına düşen bu ev, “eski medreselerin avlusunu

andıran kapalı bahçesiyle, Kandilli'den Beykoz'a kadar bütün manzarayı kavrayan balkonuyla" (2005: 69) onun gözünde canlanır. O, çeşitli meyve ağaçları ve çiçeklerle kaplı bahçesini bir masa, küçük bir içki dolabı ve büyük bir sedirle döşetmiş, burada Nuran'la çokça vakit geçirmiştir. Bu günleri hatırlayan Mümtaz, bir taraftan da eski hatıralardan uzaklaşmak ister. Geçmiş andı yaşayarak hareket eder.

Yukarıda vurgulandığı üzere Mümtaz'ın Boğaz'a karşı ayrı bir hassasiyeti vardır. O, kadının güzelliğini bile "İstanbul olmak ve Boğaz'da yetişmek" şartıyla mekânda arar. Ona göre insan, "Ada'ya giderken anonim bir şey" (2005: 115) olur. Çünkü orası, standart insanların mekânıdır. Burada insana hiç lazım olmayan, hiç değilse insanı kendinden uzaklaştıran ve bunu yaparken de hiçbir noktaya yaklaştırmayan şeylerin hasreti çekilir. "Boğaz'da ise her şey insanı kendisine çağırır, kendi derinliğine" (2005: 115) indirir. Çünkü burada var olan her şey, bütün terkip insanın kendisinden müteşekkildir. İnsanın yabancı olmadığı, görmek istediği, hasretini çektiği o eski İstanbul zamanlarının kalıntıları hep mevcuttur. O, Boğaz'ın kış ayında farklı bir atmosfere büründüğünü söyler. Böyle zamanlarda Boğaz'ın garip bir yalnızlığı vardır. Buna tahammül edebilmek için bulunulan yere kök salmak gerektiğini düşünür.

Kısacası bireyin olduğu gibi toplumun da bir hafızası vardır. Bu romanda Tanpınar, toplumun hafızası ile mekânın hafızasını birbirine kenetlenmiş bir şekilde sunar. Mekân, yaşanılan bir yer olmaktan çıkmıştır. Adeta idealize edilerek sunulmuştur. O, içine tüm benliğiyle sızan zamanı, Bachelard'ın vurguladığı gibi peteklerinin binlerce gözünde sıkı bir şekilde tutmuştur. Zamanla birlikte mekân değişir. Ancak Tanpınar, bu değişim hadisesinin insanın kimliğini, kişiliğini, kültürünü etkilememesinden yanadır. Eserlerinde ulaşmak istediği nihai hedef şudur: Şimdiki zamanda geçmiş yaşatmak. Geçmişe ait değerleri hissederek, duyumsayarak eskiyle olan bağları koparmamaktır. Burada mekân, tarih ve kültürle karışmıştır. Görünürde konuşan kişi Mümtaz olsa da asıl haykıran bu mekânlardır. Her birinin, içinde taşıdığı bir ruhu vardır. Bu anlamda İstanbul; çoklu bir ruhu, köklü bir medeniyeti temsil eder. Romanda da Mümtaz ve Nuran, İstanbul'u tanımadıkça kendimizi bulamayız derler. İkisinin ortak yanlarında biri, maziye olan bağlılıklarıdır. Onlar; aşk temi etrafında eski sarayları, camileri, sokakları, semtleri, çarşıları gezerek

kültürel mirası açığa çıkarırlar. Sevdikleri yerlere isimler verirler, mekâna bestelerin adını koyarlar.

Dolayısıyla Tanpınar, yeni dönemle birlikte başlayan modernizm furyasına karşılık kendi değerlerini yitirmeyen ve bunların farkında olan Mümtaz'ı öne çıkarmış, mekânlar aracılığıyla da bu kolektif ruhu ve bilinci vermeye çalışmıştır. Geçmiş, hatırlama eylemi ile beraber yeniden gündeme gelir. Hatırlamayı harekete geçiren unsur, mekândır. Yazar mekânı, hatırlama dürtüsüyle beraber yeniden ve bir kez daha anlamlı kılmaya çalışır. Mümtaz'ın şehirle kurduğu ilişkinin mahiyeti bu şekildedir. O, hatırlamayla birlikte kendini geçmişe atar. Aktüel zamanda geçmişini yaşar. Gezip dolaştığı mekânlar ona, ikinci bir zamanı yaşatır. O yüzden bu yerlere, kendisine “cennet”i yaşatan mekânlar olarak bakar. Geçmiş ile şimdi arasındaki boşluğun bu mekânlarla ve eşyalarla kalkacağını düşünür. Çünkü eşyalar da nesneler belleği olarak geçmişini somut hale getirir.

Suat Derviş'in *Fosforlu Cevriye* romanında kahraman, bulunduğu mekânda geçmişini hatırlayarak dönüşümler yaşar. Olay örgüsü, İstanbul'da geçer. Roman kahramanlarından olan Cevriye ve Top Melahat, İstanbul'u avuçlarının içi gibi bilir. Cevriye, polislere “aynasızlar” der. Romana adını veren fosfor kelimesi de Cevriye'nin yakalandığı gün, saçlarının üzerindeki ıslaklıktan gelir. Komiser ona, “fosforlu” deyince, o günden bu yana adı Fosforlu Cevriye olarak kalır. Onun gözleri, saçları ve bütün varlığı etrafa ışık saçıyormuş gibi fosforlu görünür. Güzelliği kadar ismi de İstanbul kaldırımlarında meşhurdur. O, “İstanbul'un izbe sokaklarının, yangın yerlerinin, mezarlıkların, surların, Tekfur Sarayı harabeleri ve bostanların en cazip kızıdır” (2016: 12). Özellikle serseriler arasında Cevriye ile bulunmuş olmak, onlar için en büyük övünme meselesidir. Burada mekâna anlam katan kişi, Fosforlu Cevriye'dir. O, güzelliği ve adı ile mekânları önemli hale getirir. Bir zaman sonra kendisi, mekânın dönüştürücü etkisine maruz kalır.

Cevriye'nin yakalanıp getirildiği Beyoğlu Karakolu, dört katlı bir binadır ve sokak içinde bulunur. Bu binanın, maddi durumu iyi olan bir Rum ailesinden kaldığı düşünülür. Romanda ise tasviri şu şekilde yapılır:

“Karakolun kapıları ve merdiven tırabzanları hep cevizdendi. Evvela bir taşlığa, oradan da duvarları, artık renkleri solmuş kâğıtlarla kaplanmış bir sofaya giriliyordu. Yukarıya çıkan merdivenler buzlu camlı ve ceviz kapılı camekânlarla örtülüydü. Tam bu camekânın karşısına gelen duvarın ortasında, cevizden ince oymalı bir çerçeveye süslü bir endam aynası vardı. Yerlere kadar inen bu aynanın iki tarafında, herhalde eskiden portmanto gibi bir şeyler bulunmuş olmalıydı. Şimdi, onların yeri, duvar kâğıtlarının daha koyu kalmış olmasından anlaşıyordu” (2016: 14).

Karakoldaki bu ayna, Cevriye’yi çok etkiler. Hatta onu karakola ilk getirdikleri zaman, büyük bir sevinçle “Karakolda ayna var” diye ellerini çırpıp ona doğru gider. Romanın birinci bölümüne adına veren de onun coşkuyla söylediği bu sözdür. İlk defa bu aynada kendisini baştan aşağıya kadar görüp izler. Öyle ki bundan aldığı zevkle, yakalanmış olmanın üzüntüsünü unuttur. Kimse ilgilenmediği ve dönüp bakmadığı için bu ayna, kirli ve bulanıktır. O, sadece “sürtüklerin kendilerini seyrettikleri” (2016: 15) bir nesnedir. Bazı geceler karakol çok kalabalık olunca kadınlar, sofada kalır. O vakit kendilerini bu ayna karşısında süsleyip düzelterek ya güzelliklerini izlerler ya da çirkinliklerini örtüp düzeltirler. Yani bu ayna, kızlara kederlerini unutturur ve öfkelerini yatıştırır.

Hafızayı harekete geçirme noktasında, mekânın olduğu kadar eşyanın da rolü büyüktür. Mekân-hafıza ilişkisinde eşyalar, belirleyici bir unsur olarak değerlendirilir. Assmann, belleğin dış boyutlarından birini, nesneler belleği olarak ifade eder (2018: 27) Bu doğrultuda eşyalar, insanları geçmişe, zamana ve mekâna bağlayan hafıza köprüleridir (Bilgin, 2013: 195) Romanda bir eşya oluşuyla ayna, Cevriye’yi geçmiş yaşantısına doğru götürür. O, İstanbul’daki yaşamını, bir yıl hapis yattıktan sonra Bolu’ya sürgün edilmesini ve kaçıp tekrar İstanbul’a gelişini yani tüm bu süreçte yaşadığı entrikaları karakoldayken bu aynanın yanında düşünür, hayal eder ve hatırlar.

O, eline sıkıştırılan bir paketten dolayı yakalanır, İstanbul’da bir yıl hapis yattıktan sonra Bolu’ya sürgün edilir. “Hapishaneler, şehrin hem en mahzun mekânları hem de dışlanan yerleridir” (Narlı, 2014: 278). Burası, kapalı bir mekân oluşuyla Cevriye’yi çok sıkar. Çünkü o, açık bir mekân olan sokaklarda yetiştiği için özgürlüğü ve başboş yaşamayı çok sever. Bu anlamda hapishaneye düşmek ona bir işkence gibi gelir:

“Kaç kere kapalı kapılara, aşılmaz duvarlara saldırmak, kuduz bir hayvan şüursuzluğuyla kafasını bu duvarlara çarpa çarpa ağlamak ihtiyacı hissetmişti” (2016: 211).

Ona göre hapiste yaşamak, İstanbul’dan ayrılmak ve Bolu’da gurbette kalmak çok zordur. İstanbul’u çok sever ve buranın lüks bir memleket olduğunu, ancak parayla adım atılabileceğini söyler. Parası olmadığı için de o, hep karanlıkta dolaşır. Bolu’da sürgünden kaçıp tekrar İstanbul’a gelen ve “taşına toprağına kurban olduğum” dediğı bu mekânın, onda oluşturduğu duyguyu, yazar şöyle aktarır:

“Havada, sanki bir başka koku ve bir hafiflik var gibiydi. Sanki her taraf insanın yüzüne gülüyor, her köşesinden aşına bir çevre çıkıp onu selamlıyor gibi bir hissi vardı. O da herkese gülmek, herkese hal hatır sormak ister gibiydi” (2016: 23).

Cevriye, bu şehre gelince kendisini, “muazzam sarayının içinde dolaşan bir sultan hanım gibi büyük ve kudretli” (2016: 24) hisseder. Köprüyü ilk gördüğü zaman baba evine kavuşmuş gibi çok heyecanlanır. Çünkü bütün çocukluğu, bu köprünün altında, üstünde ve çevresinde geçmiştir. İlk hatırası bile buradaki dubalara aittir. Cevriye, ismi verilmeyen “O” kişisine âşıktır. İstanbul’a döndüğünde köprüye koşup onun yanına, Necatibey Sokağı’na gitmek ister. Öncesinde bu adam, ona gündüzleri gelmemesini ve geceleri de arkasında kimsenin olmamasına dikkat etmesini hep tembih eder. Cevriye, onu çok sever ve ondan ayrı durmak istemez. Adam da Cevriye’den kurtulamayacağını anlayınca kendi odasına girmesini ve bazı gecelerini burada geçirmesine müsaade eder. Cevriye, onunla olan bu anılarını hatırlayınca kendinden geçer. Çünkü hayatının en güzel ve mesut gecelerini onun odasında geçirmiştir. Bu adamı, onda önemli kılan nokta, bütün erkeklerin ondan istediğı ve arzuladığı şeye, bu insanın tamah etmemesidir. Böylece Cevriye, İstanbul’a geldiğı günün gecesı yakalanıp karakola getirilince aynanın karşısında eski günlerini hatırlar, sevdiği adamı düşünür ve onu görmeden gitmek istemez. Bolu’dan bile en çok onun için kaçıp gelmiştir. Ancak gece çökmeyene kadar Cevriye’nin ortalıkta gözükmemesi gerekirken o, İstanbul’a olan özlemini gidermek için gezmedik yer bırakmaz ve en sonunda suçsuz yere yakalanır.

Cevriye, hayatını bedeniyle kazanan bir sokak kadınıdır. O adamı tanıdıktan sonra hayatı değişmeye başlar. Bu durum, insanın, insan üzerindeki dönüştürücü etkisine örnek oluşturur. Polisten kaçan ve takip edilmekten korkan isimsiz adam, gizli işlerle uğraşır. Cevriye'nin nazarında o, diğer erkeklerden farklıdır. Yedi gün boyunca aynı yatakta onunla başbaşa kalmasına rağmen bile adamın eli, Cevriye'nin eline değmemiştir, ona dokunmamıştır. Cevriye'ye “siz” diye hitap eder ve ona hiçbir zaman dişiliğini hatırlatıcı eylemde bulunmaz. İşte bunlar Cevriye'yi çok etkiler. Bütün kalbiyle, dünyasıyla bu adama bağlanır. İşini bile iğrenerek yapmaya başlar. Mesela parası bittiğinde meyhaneye gidip içtiği yabancı bir delikanlıyla beraber olması, ona azap gibi gelir. Özellikle bu delikanlıyla, “Fındıklı'da bir tatlıcı dükkânının arkasındaki bir merdivenle yukarıya çıktılar. Kenarda bir tek kerevet ve pencerenin içinde kırık bir ayna olan, sinek pislikleriyle kararmış bir kordonun ucunda, ölgün bir ampul yanan bir odaya” (2016: 75) girdiklerinde Cevriye, hayatının en ıstıraplı dakikalarını yaşar. İş bittiğinde burayı terk edip sokağa çıktığı zaman temiz havayı soluyarak kendine gelir. Çünkü meyhanede içtiği rakı ve yediği mezelerden sonra bu varoş odanın boğucu atmosferi onun midesini bulandırmıştır.

Cevriye'yi en çok etkileyen mekân, sevdiği adamın Necatibey Sokağı'nda kaldığı handır. Sürekli olarak o, bu handaki odaya gitmek ve sevdiği adamı görmek ister. Hem bu insandan hem de yaşadığı han odasından ayrı kalmak Cevriye'nin psikolojisini bozar, onu olumsuz etkiler:

“Sanki uzun senelerden beri orada oturmuş gibi özlemişti. Öyle özlemişti ki hana yaklaştığını hissettikçe kalbi sevinçle çarpıyordu. Oradan ayrıldığı vakit, gece karanlığında handan çıkmışlardı, ama o bir daha orayı bulabilmek için, bütün dikkatiyle etrafına bakınmış, kendine göre birtakım işaretler tespit etmiş, onları zihninden durmadan tekrarlayarak bellemişti ve bir gün de gündüz buradan geçerek bu yeri iyice tayin etmişti” (2016: 76).

Burada mekâna anlam katan şey, ismi verilmeyen adamdır. Cevriye, onun varlığı sayesinde mekânı büyülü bulur ve ondan etkilenir. Ayrıca bu oda, her ikisinden çokça anılar biriktirmiştir. Dolayısıyla Cevriye, karakoldaki aynayla duygusal bir bağ kurarak geçmişi düşünür, özlem dolu o günlerini hatırlar ve hüzünlenir.

Yakup Kadri'nin *Hep O Şarkı* romanında Münire, Cemil Bey'le iki önemli mekânda buluşur. Bunlardan biri, Beşiktaş bahçesindeki ıhlamur ağacının dibidir. Öteki de Fatma Hanım'ın Zeyrek'teki evidir. Beşiktaş'taki ıhlamur ağacının dibi Münire'ye, eski günlerini, çocuklukta Cemil Bey ile oynadıkları körebe oyununu hatırlatır. Buna göre Münire, çocukken oynadıkları körebe oyununda, fıstık ağacının dibine saklanan Cemil ile Emirgân imamının kızı Sıdika'yı sarmaş dolaş yakaladığı ve buna çok üzüldüğü günleri anımsar. Daha o zamandan beri Cemil Bey'e hissiyatı olan Münire, onu kimseyle paylaşamadığı için Sıdika'ya karşı tavır alır. Çocukluğundaki bu ağaç dibini Münire tekrardan görünce hüznlenir ve o günlere özlem duyar. Çünkü buraya yüklenilen bir anlam ve onunla kurulan duygusal bir bağ vardır. Mekân bunları hafızasına kazıdığı için bellek işlevi görür.

Yine bir gün, Münire'lerin Baltalimanı'ndaki yalılarında yangın çıkar. Hakkı Paşa'ların yalılarıyla birlikte kendi yalıları da yanıp kül olur. Yangın yerinde gezinen Münire, “Hakkı Paşalarla biz, eskiden, mâmurlukta ne kadar eş idiysek, bugün viranlıkta da o kadar eş olmuştuk” (2021: 146) diyerek, geçmiş zamanı bu harabe mekânlarda yeniden aramaya çalışır. Nice tatlı ve kıymetli anlarıyla bu yalının ve bütün hayatın yangında gömülüp gitmesine üzülr. Hatta bu geçmiş hayatı ve anıları bir tarafından yakalayıp çıkarmak için uğraşır ama maziye dair ne varsa hepsinin kendi aklında kaldığını söyler. Bu viranlıkta Münire'yi en çok etkileyen şey, koruluk olur. Çünkü buraya bakınca, etrafında körebe oynadıkları büyük fıstık ağacı, bütün görkemiyle kendisine el uzatır. Ona doğru yürüyen Münire, gövdesine sarılıp onu öpmek ister. Aslında bu, mazide kalan anılara, güzelliklere, bir daha geri gelmeyecek günlere olan sarılmadır, hasret gidermedir. Ancak Münire, bunu yapamayıp sadece sert kabuğuna alnını dayar ve sessiz sessiz ağlamaya başlar.

Reşat Nuri'nin *Ateş Gecesi* romanında Milas'a sürgün edilen Kemal Murat, II. Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle sürgünü biter ve İstanbul'a geri döner. Bu dönüşün ikinci ayında Nafia Nezareti, onu Avrupa'da tahsile gönderir. Beş sene Almanya'da kalıp tahsilini tamamlayan Kemal Murat, tekrardan İstanbul'a geri döner. Evine geldiği bir gün, Afife'nin onlarda olduğunu görür ve çok şaşırır. Çocuğunun eğitimi için İstanbul'a geldiğini ve uzun zamandır Kemal Muratların evini aradığını söyleyen Afife, ona karşı aşkını belli eder. Kemal Murat, Milas'a gitmeden evvel Afife'yi

gezdirmek ister. Kuzguncuk'tan Kısıklı'ya kadar giderler. Kısıklı'daki gazinoların birinin cadde üstündeki terasında yemek yerler. Burada kol kola girip caddeye inen, çalan gramofon ve laternanın ahengine uyup danslar eden ve delikanlılarla gülüşüp şakalaşan kızlar, birdenbire Kemal Murat'a, kilise mahallesindeki akşamları hatırlatır. O, etrafındaki bu kızlar arasında, kilise mahallesindeki Rum kızlardan Stematula'yı, Rina'yı, Mariyanti ve Piça'yı arar. Yine ihtiyar bir Rum adamını, muhtar Lefter Efendi'ye benzetir, onun karşısında duran bir kadının Varvar Dudu olduğunu düşünerek heyecanlanır. Dolayısıyla Afife'yle beraber çıktıkları gezintide gördüğü mekânsal manzaralar, onu bir anlık maziye çeker ve hüzünlendirir.

O, herkesin uyuduğu bir vakit Afife'yi dolaştırmak ister. Havuzun ve köşkün etrafını gezdikten sonra bahçenin iç taraflarına doğru yürümeye başlarlar. Kemal, “Yolumuzun üzerinde rastladığımız şeyler, eski güvercin kafesleri, asma dalları ile sarılı viran bir kameriya, camekânlarının yalnız demir çerçeveleri kalmış amfi biçiminde viran bir ser hakkında izahat veriyordum ve bu, konuşma vesilesi oluyordu” (2008: 272) der. Kemal, ağaçlar sıklaşmaya başlayınca onunla Milas'taki bahçelerinde yaptığı gezintileri hatırlar:

“İki yanından akan sulara basmamak için açık kollarımızla ip cambazı gibi muvazene hareketleri yaparak üzerinde yürüdüğümüz tümsekler, bir ucundan başımızı eğerek girdiğimiz öteki ucundan saçlarımız kırağılar, omuzlarımız çürük yapraklarla dolu olarak çıktığımız ağaç ve sarmaşık tünelleri, kuyu başında bir kere ağlamaktan şişmiş yüzümü yıkadığım tahta yalak, sonra doktor Kemal Bey'i kıskanarak ağlaya ağlaya Afife'ye çıktığım ve kendimi kovdurduğum gün...” (2008: 272-273).

O, bunları düşünürken yaptığı tüm çılgınlıkların bu kadın için olduğuna şaşırır. Sonra Afife'nin eski hali ile şimdiki halini mukayese eder. Ona acır. O zamanki duygularının, kendi kafası içinde yaptığı hayallerden ibaret olduğunu söyler. Ardından bahçeyi terk edip dışarı çıkarlar. Kemal, köşkün dışındaki mekânsal panoramayı da şu şekilde aktarır:

“Burası çiğnenmemiş otları, biraz yukarıdaki muhacir komşularımızın geceleri açıkta bıraktığı sırık arabaları ile bir köy kokusu veren sevimsiz ve çıplak bir meydandı. Bir zaman bu halde devam ettikten sonra dik bir bayırın kenarında birdenbire kesilir ve yarı yıkık bahçe duvarları arasında ince ince yollarla deniz kenarına inerdi. Çamlıca tepelerinden yükselmeye başlayan mehtap bu gece bu meydana adeta güzelleştirmişti. Afife ile bayırın kenarına geldiğimiz zaman

durarak etrafı seyretmeye başladık. Bulunduğumuz noktadan Marmara ve Haliç'in bir kısmı ve İstinye'ye kadar Boğaz'ı görüyorduk. Birkaç haftadan beri tayyare korkusu ile fenerler söndürüldüğü için şehir karanlıktı. Bulanık bir buğu halinde denize yayılan ay ışığı kıyılara yaklaştıkça açılıp parlıyor, toprakla suyun hudutlarını yakamoz parıltıları ile çizgiliyordu” (2008: 274).

Kemal bu manzaranın güzelliği karşısında, yine Milas'ı ve Afife'ye aşkını itiraf ettiği geceyi hatırlar. O zamanki halini düşünür ve tüm bunların şuan yanında dolaşan kadın için yapıldığına efkârlanır. Kendi içinde çatışmalar yaşar. Öte yandan çıktıkları bu mekân, onları birbirine daha çok yakınlaştırır. Çünkü aradan geçen uzun zaman, ister istemez onları unutturmuş ve soğuklaştırmıştır. Ancak bir araya gelindiğinde, peteklerinin gözünde zamanı sıkarak tutan mekân, onlara eski günlerini yeniden hatırlatır ve yaşatır. Ayrıca Kemal Murat'a, geçmiş yaşantısının muhasebesini yaptırarak o zamanlardaki çılgınlıklarına gülüp geçmesini sağlar.

Reşat Nuri'nin bir başka romanı *Harabelerin Çiçeği*'nde Süleyman Kemal, yüzünün yanmasıyla beraber her muhite rahat bir şekilde giremez, girse de huzursuz olur. Galatasaray Sultanisi'ne yatılı olarak verilmesi, onun yalnızlığını ve sıkıntılarını daha da katmerleştirir. Öğrencilerin hem sözlü hem de fiziksel sataşmalarına maruz kalan Süleyman Kemal, özellikle yatakhane geçirdiği ilk geceyi unutamaz. O gece çok ağlayan ve büyümemiş bir çocuk olmayı arzulayan Süleyman, burada yaşadığı talihsiz olayla köyünü hatırlar. Köyde daha mesut bir yaşam sürdürdüğünü belirtir. Çünkü orada, kendisiyle eğlenerek, gülererek ve tahkir ederek dalga geçen, yüzüne bakan kimse yoktur. O, sütünesi ve köpeğine büyük bir özlem duyar. Dolayısıyla yatakhane'deki bu talihsiz olay, belleği harekete geçirerek Süleyman'ın maziye özlem duymasını sağlar.

O, beş senelik mektep hayatının her gününün birbirine benzediğini dile getirirken yalnızca bir ânın hayatında çok müstesna bir yer kapladığını söyler. Bu da, Karnaval mevsiminde, Beyoğlu sokaklarının eğlencelerinin mektebe yansımalarıdır. Söz konusu eğlencelerde büyükler, öğrencilerin bazılarının yüzünü maskeleyerek sahneye çıkarır ve kim olduğunu keşfedenlere kalem, çakı, çikolata gibi hediyeler verir. İşte bu eğlencelerin birinde, gözlerinden aşağısı pembe bir ipek maskeyle kapalı bir çocuk çıkar. Beyaz alınlı, uzun sarı saçlı ve yeşil gözlü olan bu çocuğu, öğrencilerden kimse tanımaz. Hatta içlerinden biri, bunun dışarıdan getirildiğini söyleyince başka

bir arkadaşı Süleyman'ın yüzündeki maskeyi çeker. Şaşkınlık içinde kalan topluluk, ses çıkarmaya cesaret edemez. Süleyman, bu hadiseden sonra arkadaşlarının kendisine daha az sataştıklarını ifade eder. Ancak bu olayın, Süleyman'a daha anlamlı bir tesiri olur. O, bu sahnenin, kendisini çocukluk günlerine götürdüğünü, o yılları anımsattığını söyler:

“-Sahne bulduğum o birkaç dakikada, gönlümde senelerden beri unutulmuş bir güneşin ziya ve harareti yaşamıştı. Çocukluğumun o kaybolmuş eski günlerini, hem acı, hem de tatlı bir suretle hatırlarım... Vele, bir hayal için, birkaç dakika, başka insanların kalbinde uyandırdığım hayret ve takdirin sarhoşluğu içinde ağlayarak, koş koş oradan kaçtım...” (2014: 51).

Süleyman, çocukken çok güzeldir. Güzelliğinden dolayı el üstünde tutulur ancak yüzünün yanmasıyla beraber hem güzelliğini hem de itibarını kaybeder. Talihsiz olayla birlikte kesilen ilgi bombardımanı onu çok üzer ve içe kapanık hale getirir. Dolayısıyla sahnede, yüzündeki maskeyle insanların ilgi odağı haline gelince bir anlığına da olsa çocukluğundaki o güzel halini hatırlayıp mutlu olur.

Mekânın, kendisinde olduğu gibi isminde de dönüştürücü özellik vardır. Bu konuda Foucault, isimlerin işaret ettikleri şeylerin üzerine konulduklarını söyler. Bu bağlamda mekânla birlikte mekân isimlendirmelerini de önemsemek gerekir. Bellek işlevi gören mekân, bazen sadece ismi zikredildiğinde bile insanda geçmiş zamanın hatıralarını uyandırabilir. Mesela Süleyman, bir köylüden Kösedere ismini işittiğinde şaşırır. Çünkü bu köy, o çok sevdiği sütünesinin memleketidir. Dolayısıyla Kösedere ismini işitince hemen sütünesini hatırlar. Yıllardır hafızası, bu ismi hatırlamadığı için ninesini arayıp bulamamıştır. Artık Kösedere, Süleyman'da sabit bir fikir haline gelir. Onun çocukluk hafızasında önemli bir yer işgal eder. Süleyman, hiç görmediği bu köye karşı birçok masallar dinlemiş ve oraya hep tatlı bir özlem duymuştur. Bu bakımdan planladığı Mısır seyahatini iptal edip Kösedere'yi görmeye karar verir. Orada, çocukluğunun muazzaz bir hatırasını bulacağını düşünür.

Kösedere'ye gelip sütünesini bulunca, “husul bulmuş bir emelin, bir insanı bu kadar değiştireceğini zannetmezdim” (2014: 89) der. O, her gittiği yerde korkulu ve şüpheli bakışlarla karşılaştığı için aynı muameleyi bu köy insanlarından da bekler. Ancak durum sanıldığı gibi olmaz. Buradaki insanların sakin ve kendi hallerinde olduklarını

ve ona karşı yabancılık sezdirmediklerini görür. Sonradan öğrenir ki kendi hikâyesini, hem Kösedere’de hem de civar köylerde bilmeyen kalmamıştır. Sütünesi, ondan ayrılıp köyüne döndüğü günden itibaren Süleyman’ın acıklı hikâyesini anlatırmış. Bu bakımdan Kösedereliler, Süleyman’ın yüzünün, aslında büyük bir güzellik enkazı olduğunu bilir ve onun acısını en az onun kadar hisseder. Dolayısıyla bu köyün, Süleyman’ı hiç ummadığı kadar mutlu ettiği aşağıdaki pasajdan anlaşılabilir:

“Bu küçük köyde kaldığım müddetçe bir aile ocağı sıcaklığı buldum... Eğribüğü sokaklardan geçerken, pencerelerden, ‘Ninenin Süleyman’ı’ sözünü fısıldadıklarını işittikçe tuhaf bir haz duyuyor, ilk defa yüzümün çirkinliğinden utanmıyordum” (2014: 90).

Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam* romanının “Güz” isimli dördüncü bölümünde C., Heybeli’den şehre gelir. Sultanahmet durağından Nişantaşı’nda inmek suretiyle Maçka tramvayına biner ancak yarı yolda iner. Derin localı sinemanın kapısında bekleyen şaşı kadını görür. Alemdar’a yürüyüp çocukluğunda yaşamış olduğu iki katlı evlerinin önünden geçerek anılarla dolu o günleri yeniden hatırlar ve yaşar. Güler’i görmek niyetiyle Galata kulesinin görüldüğü sokağa sapar. Çünkü bu sokakta da onun, sayısız anıları vardır. Mutluluğu “üç oda bir mutfak”ta arayan Güler’i hatırlar. Sabahları Güler’in evden çıkışını beklemek için gidip oturduğu kahveyi görür. Bu sokak, onun için önem arz eder. Çünkü Güler’le konuşabilmek için burada tam üç gün beklemiştir. Yine onun kulağını burada öpmüştür. O, bir insan kulağının öpülmesinin hiç de yabana atılacak bir şey olmadığını düşünür. Sonra kulakla ilgili bir olayı hatırlamaya çalışır, umutlanır ama olmaz.

Karşıdan önündeki çocuk arabasını iterek bir kadının geldiğini gören C., kadınların artık çocuklarını kucaklarında taşımadıklarını söyler. Burada “kucak” kelimesi, C.’yi tekrardan geçmişe götürür. Bir gün tramvaydan indiklerinde teyzesi onu, kucağına almıştır. Hasta olmamasına rağmen teyzesinin kucağında huzur ve şefkat bulan C., oradan inmek istememiştir. İşte bu sokak, en sonunda ondan gizlediğini açıklar. İşin ucu, dönüp dolaşıp hep Zehra teyzesine varacaktır. Yani Alemdar’a doğru yürümesinin nedeni, sinemanın önünde gördüğü şaşı kadındır. Bu kadın ona,

teyzesini hatırlatır. Dolayısıyla onu; sinemanın derin lobilerinde etini satan bu şaşı kadını, C. evine götürür. Kadının, kendini ona teslim etmesine müsaade etmeyen C.'nin tek isteği, başını onun kucağına koyup uzanmak ve teyzesine olan özlemini gidermektir. Çünkü o, Alemdar'daki evde, teyzesinin kucağına başına koyup öyle yatarmış. Eski günleri bu şekilde hissedip yeniden yaşayan C., şaşı kadına parasını vererek onu geri gönderir. C.'nin bundan sonraki hayatı, yine aylak bir şekilde yiyip, içip, gezmekle devam eder.

Yaşamış olduğu sıkıntılardan kurtulabilmenin yolunu, birahaneye gidip içmekte arar. Çünkü bu mekân, insanların sarhoş olduktan sonra bir şey düşünemedikleri ve kısa bir süreliğine de olsa sıkıntılarından kurtulabildikleri ve huzur buldukları bir yerdir. Aynı zamanda “meyhane, hafızada sılayı yaşatan bir mekândır” (Narlı, 2014: 172). Bu maksatla C., birahaneyi, kaçışı temsil etmesi sebebiyle önemli görür. Onun bir sıkıntısı da, bulunduğu mekânlarda uzun süreli duramamasıdır. Çünkü o, hep bir kaçış ve hep bir hareketlilik içerisinde. O yüzden mekânlarla içli dışlı olmayışı ya da mekânlarda uzun süreli kalamayışı, mekânın onun üzerinde oluşturacağı dönüştürücü etkileri görmemize pek de olanak sağlamaz.

Safiye Erol'un *Ülker Fırtınası* romanında Nuran, Sermet'in yalanıyla alt üst olunca Maltepe'de oturan babası Ali Fethi Bey'in evine gelir ve bir müddet burada kalır. Bu evde babasının, tam bir derviş hayatı yaşaması, Nuran'ı da mistik anlamda etkiler. Yine bu evde Nuran, üstüne örttüğü yorgan aracılığıyla geçmişe gider, annesini, geçmiş zamanlarını hatırlar:

“Yatak odasına çıktıkları zaman dışarıda kuvvetli bir fırtına uğulduyordu. Nuran'ın üzerinde yollu Halep ipeklisinden bir yorgan vardı. Bu yorganı Nuran küçüklüğünde kendi evlerinde görmüştü. Yavaş yavaş etrafta, annesinin zamanından kalma birkaç parça eşyayı tanır gibi oldu; bir duvar saati, iki antika kapaklı kâse, beyaz maden kül tablaları. Nuran ana baba kucağında pek kısa bir zaman geçirmişti, hâtıraları pek azdı. O geçmiş zamanlar, eski bir rüya gibi aklına geliyordu. Nuran küçüken bir gece uykudan uyanmış, fakat annesiyle babasının başucunda durup kendisine baktıklarını duyarak gözlerini açmamış, uyur gibi yapmıştı. Babası onun alnını, şakaklarını yavaşça siliyordu ve annesine alçak sesle diyordu ki: Terlemiş!

O şefkat işte gene Nuran'ın başucunda nöbet bekleyen bir melek gibi genç kıza rahatlık ve emniyet telkin ediyordu. Çocukluk hatıraları sanki bir beşikti. Onların avutucu sallantısı içinde Nuran uyuyuverdi” (2019: 136-137).

Aslında anne ve babasıyla çok uzun zaman geçiremeyen Nuran'ın, uzun soluklu anıları da olmamıştır. Babasının evinde gördüğü birtakım eşyalarla kısa süreli ama huzur dolu o çocukluk günlerini, annesini hatırlar. Burada üstüne örttüğü yorgan, belleğini harekete geçiren bir metafordur. O, bu eşya aracılığıyla içinde anne ve babasının bulunduğu küçük ve mesut aile fotoğrafını hayal edip uyur.

Halide Edib'in *Döner Ayna* romanında, Dereköyü'nde annesiyle birlikte yaşayıp daha sonra İzmir'de Ziba Kadın'a evlatlık verilen Hanife, babasının kendisini istemesiyle Samanambarı Köyü'ne getirilir. Babası Hacı Murat, köyün en zengin ağasıdır. On bir yaşında olan Hanife, babasının evine gelince yıkanıp temizlenir ve kendisi için ayrılan odada uyumaya çalışır. Bu odanın mahiyeti ve içindeki eşyalar Hanife'ye, Dereköyü'nde yaşadığı zorlu hayatı anımsatır. Özellikle “gözlerini açınca, renkleri ve mahiyetleri belli olmayan yerdeki şekiller çocuğa kalın yorganların altında, Dereköy mezarlığındaki birer toprak kümesiymiş gibi” (2020b: 30) gelir. O zamanlarda Hanife, annesinin işten dönmesini pencere önünde beklediği için gözleri, karşıdaki toprak yığınlarına dalar. Karanlık basınca da mezarlar çocuğa, hareket ediyorlarmış gibi gelir. Evin içinde bu geceki renksiz yığınlar da, uyuyanların nefes alış verişleriyle kabarıp indiği için Hanife'ye o günleri çağırıştır. Aynı zamanda avluda bağırان köpeğin sesi de ona, annesinin kulübesini bekleyen köpeğin sesi gibi gelir. Daracık bir yerde ve yanında Huriye ile uyuyan Hanife, onun kendisine hemen hiç yer bırakmayışı da, annesi ile olan günlerini hatırlatır. Çünkü Hanife'nin, annesinin koinunda da payına düşen yeri daima dardır. O, bir türlü rahat edemediği ve annesini de huzursuz etmek istemediği için daima büzölür ve bu anlar ona, “kafasının döner aynasında Dereköyü'nün hayatından sahneler” (2020b: 30) aksettirir.

Yazar, mekân-bellek ikileminden hareketle geriye dönüş tekniğini kullanarak Hanife'nin yaşam serüvenine dikkat çeker. Dereköyü'nde yaşayan ve annesi tarafından hiç sevilmeyen Hanife, o çocuk yaşında ısınmak ve seilmek ihtiyacından daima mahrum kalmış, annesinin nefreti ve öfkesine boyun eğmiş bir kızıdır. Yattığı odanın ocağındaki ateşler sönünce, yerdeki şekiller de kaybolmuş ve Hanife tekrardan, hafızasının döner aynasından geçmiş yaşantısının safhalarını birer birer geçirmeye başlamıştır. Annesi, Hacı Murat'tan hamile kalıp köyde gördüğü kaba

muamelenin sebebi olarak kızını görür. Köyün Hanife'ye "piç" demesi, kadınlı erkekli sataşmalara maruz kalması ve onlarla daima uğraşmak zorunda kalmasından dolayı annesi, kızına daima büyük bir öfke ve nefretle bakar. Ancak Hanife, tüm bunlara rağmen o çocuk yaşıyla, köyde herkesin işini görür, herkesin gözüne girmeye çalışır. Altı sekiz yaşlarında, muhabbetsiz ve düşman bir muhit içinde o, yalnızlığın acısını daima yaşamış ve onca itilip kakılmaya karşın herkesi memnun etmeye çalışmıştır. Azarlanmış ve tokatlanmış bir ruh haleti içinde hiçbir zaman sevgi görememiştir.

Daha sonra o, Dereköyü'ne bir incirlik mirası için gelen Ziba Kadın tarafından İzmir'e götürülür. Bu mekân değişikliği, Hanife'nin ruhuna olumlu yönde tesirler yapar. Çünkü burada, ne insanlar tarafından kötü muamele görmüş ne de kendisine piç yakıştırmaları yapılmıştır. Ziba Kadın, ona çok iyi bakar, hatta boş zamanlarında ona dikiş-nakış öğretir. İzmir'in, Hanife üzerinde iki önemli noktası olur. Bunlardan birincisi, denizdir. Hayatında ilk defa deniz görür. İkincisi de ilk defa yalnız başına ve kendine ait bir yatakta uyur.

Samanambarı Köyü'nde babasının evine geldiğinde üvey kardeşleri Macit ve Hasan ile tanışır. Hane halkı, Hanife'yi çok sever ve benimser. Bir gün o, kardeşleriyle İzmit'e sinema izlemeye gider. Tren yolculuğu sonrası vardıkları sinema mekânında; köylü, şehirli ve İzmit tersanesinin bahriyelileri arasında oturarak film izlerler. Hanife için bu mekân ve sahne, "Başka bir dünya, başka bir dil"dir (Adıvar, 2020: 63). Perdede sahnelenen film, "Amerika'nın uzak garp ve bazen de cenubundan alınmış vahşi sergüzeştlerle dolu" bir filmidir (2020b: 63). Koşan atlar üzerinde birbirleriyle çatışmaya giren erkekler, yüzü siyah mendille örtülü bir kovboyun uzun saçlı bir kızı kovalamasının ve onu saçından yakalayıp sarsmasının anlatıldığı bu filmde, özellikle kızın haykırışları Hanife'nin zihninde, o ıssız kulübedeki sahneyi canlandırır. Çünkü kendisi de İzmir'den alınıp Samanambarı Köyü'ne getirilirken yolda konakladıkları bir kulübede Mürsel'in taciz hücumuna uğramıştır. Katırcı Kâmil'in araya girmesiyle kurtulmuş ama bu korku psikolojisini üzerinden atamamıştır. Dolayısıyla yıllar geçse de o, bu perdede gördüklerini izlerken kendisinin de böyle bir duruma maruz kaldığını hatta onu İstanbul'a sürükleyen

maceraların bu perdede gösterilenden farksız olmadığını anlatır. Ona göre “kader, onun alınyazısını beyaz perdede ışıklı oynanan gölgelerle göstermişti” (2020b: 63).

Sait Faik Abasıyanık’ın *Kayıp Aranıyor* romanında Nevin, İstanbul köyünde tanıştığı Cemal’le, vapurun rüzgâr tutmayan dış kanepelerinde otururken birdenbire Ankara günlerini hatırlar. Cemal’le oturdukları yerde çok rüzgâr vardır. Onlar her ne kadar korunmaya çalışsa da bu rüzgâr, kuvvetli esişiyile onları üst güverteye çıkartır. Bu rüzgârlı havanın aynısını Ankara’da, o korkunç olayın yaşandığı gecede görmüştür: “Bu akşam İstanbul’da ne diye o Ankara gecesini, o yalnız yürümekle, yemek içmekle, soğukla arkadaşlık ederek geçmeyen geceyi anıyordu? Bu anmanın hiçbir sebebi yoktu denemez. Kuru soğuktan başka bir sebep aramaya lüzum görmedi” (2020: 3).

Nevin, bir gece kocasını kendi evinde, kendi odası ve kendi yatağında yabancı bir kadınla yakalar. Geçirdiği şok karşısında sadece bavulunu alıp evden çıkar sonrasında ise onları kapı dışarı etmedi diye pişmanlık yaşar. Dışarıya çıktığında çok keskin bir rüzgârla karşılaşan Nevin, onca soğuğa rağmen ve kadınlığına bakmadan ayaküstü erkeklerin bira içtiği bir yerde iki kadeh konyak içer. Sonra ıssız bir lokantaya girip yemek yer ve ardından iki kadeh içki yeniden içer. Yaşadığı şokla Ankara’nın ortasında bir otele yerleşir. Yapayalnız kalan Nevin’e oteldeki bütün eşyalar yabancı görünür. Midesinde önce bir ağrı, sonra büyük bir boşluk hisseder, ne yapacağını şaşırır ve hastalanır. Ona göre yanında birileri olsaydı tüm bu şikâyetleri yaşamaya gerek kalmazdı:

“Yanında kim olursa olsun birisi olsaydı. Kadın, erkek, hünsa, insan, hayvan... Hatta o namussuz Özdemir, hatta o, görünce çileden çıktığı, oturuşu, kalkışı, kollarını açıp üç kişilik yer kaplayarak yemek yiyişi, aksırışı ve gülüşü çekilmez Özdemir’in arkadaşı Hasan bile olsaydı. Ne olur bir kedicik, bir köpekçik olsaydı. Bütün bu olmayan şeyler; ağrılar, boşluklar, terler ve üşümeler; bir daha hiç dönmek üzere gideceklerdi” (2020: 45).

Bu kötü ruh haletinden sonra Nevin, eşinden boşanır. Ankara’dan İstanbul’a gelir. İstanbul köyünde, yetişme şartları bakımından farklılık gösteren ve annesinin ısrarla reddettiği bir balıkçı ile yani Cemal’le tanışır. Onunla kış günü vapurun kenar

kanepelerinde ayaza karşı oturdukları zaman, Ankara'daki o korkunç geceyi hatırlar ve ruh haleti bozulur.

Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanında, Yüksekaldırım'da bulunan ve harap bir halde bulunan pansiyonun, geçmiş zamana çağrışımlarda bulunması dikkat çekicidir. Arka sokaklarında genelevlerin bulunduğu bu pansiyona Ferit, bir gazete ilanı ile gelip yerleşir. Pansiyonun, hem fiziksel anlamda iğrençliği hem de insanların tuhaf ve hastalıklı oluşu, onda olumsuz bir etki yaratır. Bozuk olan psikolojisi, bu mekânla beraber daha çok kötüleşir. Bir gün o, karanlık sofada binanın derinliğinden gelen bir saz sesi işitir. Hatta bu sesin arka sokaktaki genelevlerin birinden geldiğini düşünür ama sesin yankısı daha yakındır. Kendi odasının yanından gelen sese kulak veren Ferit, içeride hafif mızraplı tambur çalındığına şahit olur. Yılmaz; sesler ve kokuların hafızayı harekete geçiren güçlü uyarıcılar olduğunu söyler. Ona göre mekân; “ismiyle, cismiyle ve ebatıyla tanımlandığı gibi, sesi ve kokusuna dair kodlarla da hafızaya taşınabilir. İnsanın çevre algısına yeni boyutlar kazandıran ses ve koku, hafıza yardımıyla kişiyi geçmiş zamanlara götürebilir” (2019: 240).

Müzik bilgisi az olduğu için dinlediği sesin makam mı, nağme mi olduğunu kestiremeyen Ferit'in, sesler aracılığıyla eski bir hatıraya bağlı olarak halet-i ruhiyesi değişir. Bu ses onu, on beş sene önceki geçmişine götürür. Beşiktaş'taki evde, teyzesi Necmiye Hanım'ın akşam vakti asmanın altındaki pencerede ud çalmasını hatırlar. Her şeyin rengini, o çalgının soldurduğuna inanarak içinde bir sıkıntı duyar. Hemen silkinip çocukluğuna dair bu hatıraların olumsuz etkisinden uzaklaşmak için odasına gider.

Kaldığı pansiyonda, Tatvanlı Fatma'yı muayene ederken bu kadının, Hüseyin isminde birini sevdiğini ama adamın kısa bir zaman sonra öldüğünü öğrenir. Fatma'nın çıplak vücudu karşısında zaafına yenik düşmeyen Ferit, odasına çekilir ve geçmiş zamanı yani babasını hatırlar. Çünkü babasına göre, her kadın mubahtır. Hatta kırk yaşında bir Arap karısını nasıl gebe bıraktığına dair oluşan dedikoduları hatırlayınca, Fatma'nın karşısında babasını düşünür. Saatlerce Fatma'nın hayat hikâyesini dinleyen Ferit, babasıyla kendisini mukayese ederek, kendisinin yerinde

babası olsaydı bu kadar hikâyeyi dinlemek yerine, zamanı çok daha farklı işler için kullanacağını söyler. Dolayısıyla buradaki mekân tablosu, Ferit'i tiksinti duyduğu geçmişine götürür.

Yüksekkaldırım'daki pansiyonun yanı sıra romanda, önemli fonksiyon yüklenen bir diğer mekân da Ada'dır. Yahya Aziz, Ferit'in bozulan psikolojisine mekân değiştirmenin iyi geleceğini düşünür ve ona Ada'ya gitmesini önerir. Ardından buraya, beraber gelirler ve Fotika'dan bir oda kiralarlar. Ferit'in içinde, polis tarafından yakalanmak korkusu vardır. Çünkü teyzesini öldüren Tosun'un, tutuklanıp her şeyi itiraf etmiş olabileceğini düşünür. Sabah pansiyondan çıkarken Vafi Bey'e, Ada'da ev tuttuğunu söyleyince polisin çok rahat bir şekilde onu bulabileceğini düşünür ve tedirgin olur. Bu korkuyla dışarı çıktığında, yedi sene evvel Nizam'da oturdukları günleri hatırlar. Çünkü bu zamanlarda da sıkıntılı günler geçirmiştir. Ablası Neriman ölmüş, annesi ise herkes uyuduktan sonra evden çıkıp kulüplerde içer ve kumar oynar olmuştur. Dolayısıyla Ferit, “bazı akşamlar tek başına sonuna kadar ağır ağır yürüdüğü bu Maden yolunda, bütün geleceği ve olacakları seziyormuş gibi geçirdiği derin melankoli saatlerini” (2021a: 214) hatırlayarak, içinde bulunduğu korku haliyle cebelleşir. Geçmiş zamanda eski hastalığı nüksettiğinde peşine mevhum siyah bir köpeğin takıldığını belirten Ferit, şuan ise gerçek bir sivil polisin takıldığını düşünür.

Dolayısıyla o, pansiyondaki olağanüstü hallerden psikolojisi bozulduğu için kendisine iyi geleceğini düşündüğü ve aslında bir medet umduğu Ada'da, takip ediliyor olmanın tedirginliğiyle rahat değildir. Dışarıda bahçede gördüğü iki adamın varlığı bile onu rahatsız eder ve kötü olmaya başlar. Bu korku hali içinde o, duvarda asılı duran resimle göz göze gelir. Fotoğrafın fanusa dönük gözlerinin kendisine doğru baktığını düşünür ve bu ağır ruh hali içinde ayağa kalkıp odadan çıkar. Ferit'in sıkıntıları devam etmiş olsa da bu mekân, ona huzuru sağladığı için aslında bir içtenlik mekânıdır.

Safa'nın *Biz İnsanlar* romanında Orhan Şakir, okulda yaşanan “taş atma” hadisesinden dolayı, bir takım öğretmen arkadaşlarıyla Tahsin'in tarafını tutar. Çünkü Cemil tarafından söylenilen “Eşek Türk” sözünü, Tahsin'in şahsında

genelleştirirler. Tahsin'in okuldan atılmaması için Orhan, kendi istifasını verir. İstifa ettiği gün okulun bahçesinde gezinerek düşüncelere dalar. Bu bahçe, deniz üstündedir. Çam ağaçlarının dallarını kopardıkları için öğrencilere yasak edilmiştir. Aynı zamanda harap ve sessiz bir bahçedir. O, böyle bir mekânda etrafına dikkatlice bakınca çevresinde var olan şeyleri bir daha göremeyeceği için hüzünlenir. Okuldan ayrıldıktan sonra ne yapacağını, nereye gideceğini bilemez. Çünkü ne ailesinden ne de akrabalarından irtibat kuracağı kimse yoktur. Bunun acı duygusunu derinden hissederek geçmişe dalar. Bu sahne ona, babasıyla kavga ettikten sonra evden kaçıp gittiği günleri hatırlatır:

“Sebebini gözünün önüne getirmek istemediği halde gene o müthiş kavgayı hatırlıyordu. O sesi, kendi sesini unutamaz ki! Bin defa o haykırış aklına gelir. ‘Ahmak softalar!’ diye bağırıyordu. Zaman geçtikçe bu isyanını daha garip buluyor. Şimdi gene o şiddet kendisine pek yabancı geldi. Babasının her zamanki taassubuyla onu münakaşaya tahrik etmiş olması kâfi bir sebep değildi. Hem amcası o gün bir kelime söylememişti. Yengesi cahilane müdahalelerle onu biraz kızdırıyordu. Ebediyet, kader, irade-i cüziye meseleleri... Babasının ‘Allah’ kelimesiyle başlayarak, ‘Alçak! Zındık! Melun evlat! Defol!’ diye biten korkunç öfkesi, onu senelerce evinden uzaklaştıran isyanı, Darülmualimin hayatı...” (2021b: 87).

Peyami Safa'nın bir başka romanı *Yalnızız*'da Samim, Meral'in yalan planlarını ortaya çıkarmak için cumartesi günü bulaşmayı ister. Ancak Meral, babasının hastalığını bahane ederek pazartesi günü olmasını istese de Samim'e açık vermemek ve onu şüphelendirmemek için kabul eder. Cumartesi günü buluştuklarında öfkesinden tebessüm eden Meral, annesinin babasının hastalığını öğrendiğini ve telefon edip kendisini çağırdığını söyleyerek ona bugün görüşemeyeceklerini anlatır. Samim, ona beraber gitmeyi teklif etse de dayısıyla gideceği yalanını uyduran Meral, bir an evvel ondan kurtulmayı düşünür. Meral'i takibe lüzum görmeyen Samim, bu yalandan kurtulmak için hemen Arnavutköy'e yani Meral'in annesi Necile Hanım'ın evine gider. Geçmişte Necile Hanım'la bir gönül ilişkisi yaşayan Samim, yıllardan beri onu görememenin ve görünce de ne konuşacağını bilememenin heyecanına kapılır. Otomobilden inip Arnavutköy'deki evin bahçesine girince birdenbire geçmiş hatıraların hücumuna uğrar:

“Binanın sağ tarafındaki çam ağaçlarına doğru gözüm kayınca, sonsuz bir derinlik hissi içine yuvarlandım ve kulağıma ‘Rina, Rina...’ diye bağırان ince bir ses, ince ve neşeli neşeli ve şımarık bir ses geldi. Bir kere daha ürperdim.

Meral, dört yaşında iken, dadısı Renginaz Abla'yı bu sesle çağırırdı. Ben bunu bir veya iki defa duymuş, tamamıyla unutmuştum. On sekiz seneden beri böyle bir şeyi bir defa bile hatırladığımı hatırlamıyorum. Rina, Rina... Şimdi ne kadar canlı bu ses: Rina..." (2008: 287).

Dolayısıyla bu ev, Samim'in kişisel anılarıyla, deneyimleriyle ve duygularıyla sıkı sıkıya bağlı olduğu için ona Necile Hanım'la geçirdiği zamanları hatırlatır. Burada mekân, hatırlatıcı işlevini kullanarak ona geçmiş hayatını canlandırmasına yardımcı olmuştur. Onun duygusal durumunu dönüştürmüştür.

Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinden olan *Ortadirek*'te yol, mekânsal bir düzlem olarak insanları dönüştürdüğü gibi onların hayaller kurmasına ve geçmişini anımsamalarına da yol açar. Yaylak köyü ile Çukurova arasındaki yolda, sürekli bir gitme ve dönme eyleminde bulunan Meryemce ile Uzunca Ali, yollardaki bu sıkıntıdan dolayı bazen hayallere dalar. Romanda bir yol boyunca Meryemce'nin kurduğu hayalleri Berna Moran şu şekilde özetler:

"Meryemce oğluna muhtaç olduğu için öfkelenip çaresizlikten bunaldıkça yarattığı bir düş dünyasında kâh bir ağanın evinde kendine sevgi saygı gösterildiğini, oğlunun gelip yalvardığını; kâh peri padişahının kızıyla evlenen Ahmed'in karısıyla birlikte onu bağrılarına bastıklarını; kâh Çukurova'ya kadar yürüdüğünü ve tüm köylülerin; oğlunun sırtına binmeyip de yürüyerek geldiği için kendisini övdüklerini hayal eder. Ali Çukurova'ya vaktinde yetişip bol pamuk topladığını, iyi para kazandığını düşler arada bir. Koca Halil de buna benzer düşler kurar" (2012: 129).

Ali de yol boyu çektiği sıkıntılardan dolayı geriye dönüş tekniğiyle çocukluk günlerinde yaşadığı iki olayı hatırlar. Bunlardan biri, saklambaç oynarken yanlışlıkla öksüz Memet'i çakıyla yaralaması ama bunu kimseye dile getirememesidir. Bir yıl sonra çocuk sıtımadan ölünce Uzunca Ali çok üzülür. Bir diğeri de, köydeki arkadaşlarıyla kaplumbağa toplayıp bunlardan birinin kabuğunu kırmasıdır. Dolayısıyla zorlu yollar, Meryemce'ye hayaller kurdurturken Uzunca Ali'ye geçmişini hatırlatmıştır. Onları fiziksel, zihinsel ve duygusal açıdan dönüştürmüştür. Onlar da bu hayal ve hatırlamalarla, kişisel güçlerini ve dayanıklılık durumlarını arttırmaya çalışmışlardır.

Sâmiha Ayverdi'nin *Son Menzil* romanında Aziz'in, Melek'e olan aşkı anlatılırken değişik mekânların panoraması çizilir. Özellikle Beyazıt Kütüphanesi, onların

aşkın ilerlemesine katkı sunan yerlerden biridir. Aziz, Melek ile beraber İstanbul'un çoğu yerini gezer, dolaşır. Bir gün kendisinde, Melek'ten kaçma hissi uyanır. "Bu biraz da şuurdan, idrakten taşıp melekelere, hislere sinmiş tedâvisiz illetinin bir tezâhürü"dür (2018: 105). O, ruhunda oluşan bu hisle, değişik yerler görmek ister. Melek'le gezmedikleri, dolaşmadıkları mekânlar arar. Dağ, bayır, dere, deniz, kütüphaneler, müzeler, âbideler, çarşı ve pazarlar hep onunla ayak bastığı ve onun hatıralarıyla dolu olan yerlerdir. Aziz, buralara bilinçli olarak gitmek istemez. Beyazıt Meydanı'nı geçip Süleymaniye'ye doğru yol alır ancak tekrardan geri döner. Bu sefer kalabalık yollardan تنها sokaklardan geçerek yürür, Mercan Yokuşu'nu inip Yeni Câmi'ye girer. Burası, Melek'le gelmediği yeni bir mekândır. Ayakları onu, direk buraya sürüklemiştir. Çünkü "bu âbidenin dışı kadar içinde de devrinin olgun ve işlenmiş zevkinden kabaran dalgalarla istîlâ olunmamak için çok kısırlaşmış bir his cümlesi lâzımdı" (2018: 105).

Aziz, Yeni Câmi'yi huzurun kaynağı olarak görür. Burada kendisiyle baş başa kalarak mekânın estetik hazzını ve dini atmosferini duyumsar. Bununla beraber mekân, Aziz'i, bir takım felsefî düşüncelere iter ve ona hocası Ali Feyyaz'ı çağırıştırır. Aşağıdaki pasajda, Aziz'in değişen ruh haletini ve hafızasında oluşan anımsamaları görmek mümkündür:

"Gitti, o birbirinin zevkini, haşmetini tamamlayan yan sütunlardan birinin yanına oturdu. Güneşi kızgın bir günün sıcağından sonra, bu kubbenin elvan elvan gölgesindeki serinlik, içine kadar yayıldı. O zavallı iç ki bugün ne kadar yorgun ve mecalsizdi.

Bir zaman, afyon almış bir hasta gibi uyuşuk, gevşek, idrakine çöken yorgunluğun baskısı altında dinlendi ve câmiin o birbirine kaynamış uğultusunu dinledi. Sanki bu sesler, kubbeden, sütunlardan, kendi kendine akan yekpâre bir şelâle idi. Aziz, bu kendi kendine sızar gibi dökülen sesleri bir zaman, bahtiyar, dinledi. Etrafında gidip gelenler kendisiyle alâkadar olmuyorlardı. Onlar dünyada Allah'tan başka bir şey yokmuş gibi nasıl da her şeyden boşalmış, çekişmelerden ve ikilikten uzaklaşmış görünüyorlardı. Kim bilir belki de dünya onu derinlemesine görenler için bir hiçti. Belki de Ali Feyyaz'ın dediği gibi, dünyada ilk işimiz, eşyâyı kendi mâhiyeti üzere görmek ve tanımaktı. Fakat ne çare ki bu herkese müyesser olmuyordu işte.

Bir zaman geldi ki Aziz, etrafının sesleri, hareketleri ve sözleri üstünde durdu. Durunca da bu bölücü dikkat, câmiin tek ve yekpâre soluğunu bölük bölük etti ve ancak o zaman, namaz kılanlardan, vaaz dinleyen, mukabele okuyanlardan mühim bir kemiyet görebildi. Yüzlerce hançere, yüzlerce göz, yüzlerce kulak, tek mânâyı türlü şekillerde türlü kalıplarda söylüyor ve dinliyordu.

O da bunların içine karışmak istedi. Ayağa kalktığı zaman, yüksek ve azmetli sütunların arasında kendini küçülmüş, silinmiş hissederek yürümeye başladı.

Zaten insanlar da kendilerini mukayese edecek büyüklüğü göremedikleri için ululuk dâvası etmiyorlar mıydı? Ancak mânâlarının mikroskobik cüssesi karşısına, kâinatın esrârını ihtar eden bir azamet geldiği zamandır ki, aczlerini, mânevî zillet ve sefâletlerini idrak ediyorlardı” (2018: 106-107).

Roman içinde hafızayı çağrıştıracı mekânlardan biri de Küçükçamlıca’dır. Hâşim, Okçu, Seniha ve Melek, buraya doğru yürüyüşe çıkar. Melek onları, Hâşim ile Seniha’nın doğup büyüdüğü Acıbâdem’deki çifte köşklere kadar götürür. Burası, her ikisinin çocukluk günlerine şahitlik ettiği ve o yılların hatıralarını saklı tuttuğu için onlara, geçmiş zamanlarını anımsatır:

“Bir bahçe içinde iki beyaz köşk... Hayli zamandır bir başkasının tasarrufunda olan bu binaları görmek, belki Hâşim için de Seniha için de zevkli olmuştu. Fakat bu, çeşnisinde hüznün galip olan zevkler zümresindendi. Hani çocukluğumuzda gençliklerinin gür ve feyizli mevcudiyetleriyle zevk aldığımız âşinâlar, ana baba dostları, yahut kucağında masal dinlediğimiz genç dadılar sütineler vardır. Bunları bir sebeple kaybedip de uzun senelerin sonunda ihtiyarlamış, solmuş, yıpranmış olarak karşımızda bulduğumuz zaman ne kadar kahırlanır, ezilir, yoruluruz. Sanki o kimse ile beraber, zaman denen söz dinlemez kuvvet, bizim karşımıza gözümüze dokunmadan geçmiş, tahripkâr rüzgârını bizden uzak tutmuştur” (2018: 139).

Seniha ile Hâşim, doğup büyüdüğü, dökülen boyaları, kararıp çürüyen panjurları ve bahçesindeki dikenlerle, otlarla bozulan bu köşklarinin etrafında dolaşınca, kayıp giden zamanın izini bu hüznün ve acı dolu tabloda aramaya çalışırlar.

“-Bak Seniha gül ibrişim ağacı ne kadar büyümüş... Ama senin erik toplarken düştüğün ağacı göremiyorum, belki de kurumuştur.

Sükût.

-Bak, bak Seniha amcamın odasının penceresi açıldı, bir genç kız bize bakıyor. Yavaş yavaş yürüyor ve bahçenin batı yüzüne geçiyorlar. Şimdi penceresinden birbirlerine şeker, çikolata attıkları karşılıklı yatak odalarını daha iyi görüyorlar. Hâşim, hovarda amcası İlyas Bey’in kızına ve Şöhret Dadı’ya yakın bir şefkat göstermiş olan tek akrabası idi. Ailede, anasız babasız büyüyen Seniha, çok sevilen bir çocuk olmakla beraber, onu Hâşim gibi kanatlarının içine almış kimse hemen yok sayılabiliirdi.

-Okçu, bak senin babamla altında oturup konuştuğunuz çam ne kadar sararmış. (2018: 141).

Yaşanılan zamanları geri getirmek mümkün değildir. Bu zamanlar içinde çokça hatıralar birikir ve bunlar sadece hatırlanabilir. Hatırlamada ise somut olan nesnelere sinen yaşanmışlıkları yeniden görmek mümkündür. O yüzden insanlar, yaşadıkları zamanı ve geçirdikleri anıları hayal kalıbına döküp somutlaştırarak onları yeniden inşa etmek ve yaşamak ister. Romanda da Hâşim ve Seniha, köşklarini gezerken buruk ve hüznün dolu bir atmosfer içinde geçmişlerine özlem duyar. Bu hatıralar Hâşim’i, uzun zamandır unuttuğu maziye taze bir neşe ile çeker ve hatta onu sarhoş

eder. Seniha ise gamlı bir sessizlik içinde solgun ve yorgun bir şekilde susar. Dolayısıyla bu mekândaki anılar, Hâşim'i coştururken Seniha'yı suskunlaştırır. İkisi üzerinde bu şekilde bir dönüşüm sağlar.

Ayverdi'nin *İnsan ve Şeytan* romanında, İsmet Hanım'ın erkek kardeşi Muhtar'ın, Avrupa'dan dönünce maddi imkânsızlıktan dolayı Şevket Bey'in köşküne yerleşmesi, beraberinde felaket dolu günleri getirir. Muhtar'ın kızı Lale'nin, Şevket'e yaptığı taşkınlıklar, onun yoldan çıkmasına sebep olur. Yaşına rağmen çocuğu yaşındaki bir genç kızla sürdürdüğü gönül ilişkisi, yuvasını yıkar. Lale'nin, İstanbul'dan uzaklaşma fikri, Şevket'e çok cazip gelir. Çünkü köşte, karısı ve kızına karşı mahcubiyet ve baskı hisseder. Bunun için yapılması gereken en doğru şey mekân değiştirmektir. Lale, köye gitmek ister. O sırada Şevket'in aklına, hastanedeki hastalarından olan Osman gelir. Lale'yi oraya götürür. Burası, Kartal kazasına bağlı bir nahiyedir. O yüzden şehir sayfiyesinden biraz uzaktır. Bir müddet sonra Lale sıkılmaya başlar, İstanbul'a dönmek ister. Doktor Şevket'ten karısına bir mektup yazmasını ve ona evi terk etmesini söylemesini ister. Şevket Bey, İsmet Hanım ile olan yaşanmışlıklarına saygı duymadan ve içi anılarla dolu bu köşkün hatıra mekân oluşunu hesaba katmadan aldığı emri yerine getirir. Onlar, İsmet Hanım'ın evi boşaltmasıyla köşke döner. Bu dönüş, Şevket'te olumsuz bir tesir bırakır. Çünkü geçmiş zamanı içinde saklı tutan ve her bir köşesinde yaşanmışlığı haykıran bu konak, mağrur duruşuyla Şevket'e çok acı gelir. İçeriye girdiği zaman konakla beraber tüm eşyanın sanki kendisinden hesap sorar gibi bir hali vardır. Her şey ona, ailesini hatırlatır. Büyük bir utanç ve pişmanlık içinde o, karısına ve kızına yani mekânın çağrıştırdığı o güzel aile saadetlerine özlem duyar:

“Odalar da bahçe gibi bomboş, sağır ve dilsiz. Âşinâ, fakat mahzun bir eşyâ kalabalığından başka, köşkün içinde kimse yok. Lale, her tarafı ayrı ayrı gezmek istiyor. Geziyoruz. Küçük markötöri sehpa, her zamanki gibi tozsuz, tertemiz. Şu en sevdiğim ve hayatımın en parlak günlerini içinde geçirdiğim, ağır başlı eğlencelere, hatta ilim meclislerine şahit olan salonda da aynı kıvrak ihtimam göze çarpıyor.

Aşağıki katı bitirmeden yukarı çıkıyoruz. Bu, Şeker Dadı'nın odası. Aynasına, konsoluna, püsküllü, saçaklı kanepesine, pirinç mangalına kadar her şey yerli yerinde. Bu, Güzin'in bahçeye bakan büyük, aydınlık odası. Bir zamanlar perdenin arkasına saklanarak, Lâle'yi şu pencereden gözlemiş, şu masanın üstündeki mektubu, elimin rutubeti ile bozmuş, nihâyet günahımın izini belli etmemek için kâğıdın üstüne vazoyu devirip kaçmıştım. Burada da her şey yerli yerinde, yalnız cibinlikli muhteşem karyola kaldırılmış.

Fakat bütün bu eşyâda, bütün bu evin umûmî manzarasında, ânî bir kara haber, yahut meş'um bir kazâ ile dili tutuluveren kimselerin ümitsiz çırpınması ve hırçın sükûtu var. Kim bilir, bunların dilleri çözülse, neler ve neler söyleyecekler...

(...)

Bir his çalkantısı, boğuşan bir duygu mücadelesi içindeyim. Sanki melekelerim, idrakimden emir almadan çalışıyor. Hep bir iş bekliyor, bir şey arıyor gibiyim. Bu arzunun itışı ve zorlayışı ile de, kızımın bir nişan, onun artık bana yabancı olmayan varlığından bir koku almak ihtiyâciyle dolaplarını, çekmecelerini karıştırmaya başlıyorum. Fakat boş, boş... her taraf bomboş. Son dolabı da aynı üzgün hisle açıyorum. Orada, yalnız benim uzun boyumun görebileceği en yüksek rafta bir tek defter var. Aradığım buymuş gibi atılıyor ve alıyorum. Sonra da, çaldığı malı etrafından saklayan bir hırsız hâlet-i rûhiyesi ile Lâle'nin görüp görmediğini merak ediyorum. O kadar kendi zevkine, emellerine gömülmüş ki, hiçbir şeyin farkında değil. Odayı, koridordan alacağı boşlukla birleştirerek büyütmek için tetkik ediyor. Ben ise, onun bu koyu dalgınlığından istifade ederek hep o korkak ve ihtiyatkâr duygu ile balkona çıkıyorum.

Elimde, bir hazine saklar gibi sıkı sıkı tuttuğum defteri açıyorum. İçimde kızımın sesini, konuşmasını duymak için şiddetli bir özleyiş var. Fakat gözlerimin hâlâ ilk sahifelere sürünüp geçerken, yanıldığını anlıyorum. Bunlar, Güzin'in hayran olduğu dudakların sesi, kendi hususiyeti değil. Kızıma yakın, çok yakın olmayı istediğim şu anda, hiç olmazsa ona ait bir defterden, kendi defterimin kötülükleri, rezâlet ve sefâleti arasına üç, beş satır akıtmakla tesellileneceğimi düşünüyorum. Şu muhakkak ki, insan ne kadar kötü, ne kadar berbat ve iğrenç de olsa, gene temizliğe ve ulviyete karşı ruhunda gizli bir hasret, önüne geçilmez bir meyil ve iştîyak duyuyor" (2021a: 239-240-241).

Şevket, Lâle'den gizli olarak balkonun köşesine çekilip kızının defterini okur, hüzünlenir ve büyük bir mahcubiyet yaşar. Ardından İsmet Hanım'la olan yatak odasına girer. Burayı gezerken duyduğu acıyı, Lâle'ye sokularak unutmaya çalışır. Çünkü onu, bütün kayıplarının yerini alan kazanç olarak düşünür ve onunla avunmaya çalışır. Odayı gezerken her şeyin yerli yerinde olduğunu görür. Ancak derin bir sessizliğe bürünen bu mekânın atmosferi, onu psikolojik anlamda çökertir. Karısından tek bir hatıra bulabilmek için dolapları, çekmeceleri karıştırır ancak İsmet'in odaya sinen kokusundan başka hiçbir şey bulamaz. Dolayısıyla o, ailesiyle beraber mutlu mesut yaşadığı hayatı ihanetle sonuçlandırıp bu köşke gelince hatıraların, sessizliğin suikastına uğrar. Onlardan kalan her şey, koku bile Şevket'i maziye götürür, yaptıklarının pişmanlığını duyar. Artık günün en sevdiği saatinde bahçesine inip akşamın güzelliğini seyretmek bile kendisine cazip gelmez. Var olan mekânsal panorama suskun ve kırgın bir şekilde, Şevket'in halet-i rûhiyesine dokunmadan geçip gider.

Sâmiha Ayverdi'nin *Yolcu Nereye Gidiyorsun* romanında Adli, istemeyerek kaldığı yalının penceresinden Boğaz'ı görünce birden çocukluk yıllarını hatırlar. Bütün ihtişamıyla Boğaz'ın, sanki kendisine geçmiş zamanı anımsatmak için bilinçli bir role büründüğünü düşünür:

“Bir yandan da beni çocukluk senelerime geri götüren Boğaz, rengi, kokusu, rutubeti, hulâsa insanın iliklerine işleyen ve zerrelerinde hüküm süren füsûniyle bir aksisadâ gibi, gene bana, bende olanı tekrarlıyor. Bilmem, istemeyerek kaldığım şu yalıda, hâlin muhasebesiyle hasta düşecek kadar utanırken, geçmişin zevkli günleri içinde seyrâna çıkmak da gene bir nevi avunmak insiyâkı mıdır?

(...)

Hakikaten Boğaz, gösterecek başka güzelliği, ortaya dökcek başka sermayesi kalmamış gibi coşkun bir tesir, ateşli, hırslı bir inat ile tâ içime, içimin tanımadığım köşelerine kadar işliyor. Öyle ki bu baş başa vermiş güzelliğin şiddetle, ısrarla birbirine karışması, kaynaşması, keyfiyetten ve şekilden uzak bir aşk rüyası hâline girmiş bulunuyor” (2020a: 207-208).

Boğaz'ın, kendisine huzur verdiğini söyleyen Adli, buraya dair her ayrıntıyı annesine ait eşyalarla ilişkilendirir. Denize bakarken kendisini, annesinin genç kızlık zamanından kalma hatıralarına elleyen mesut bir çocuk gibi hisseder. Rıhtıma vuran her bir dalganın, gökyüzünde yer alan bir bulut parçasının ve yosun kokulu rüzgârın, annesinin sandığından çıkan hatıraları anımsattığını düşünür. O, kendisine değerlilik duygusu kazandıran kişinin büyükannesi olduğunu söyler. Hatta Boğaz'ın o eşsiz mehtap âlemlerine yalnız onunla çıktığını belirtir. Anne ve babasının, Boğaz'ın saz gecelerine iştirak etmemeleri, kardeşlerinin de mehtaba çıkmaya istekli olmayışları, büyükanne ile torunu bu mekânsal düzlemde bir araya getirerek onlara unutulmaz anılar yaşatır. Bir zaman sonra Adli, geçmiş zamanı böyle birdenbire anımsamasına şaşırır ve reel dünyasına geri döner:

“Bilmem şu anda, o günlerden ve o âlemlerden beni uzaklara götürmüş olan uzun senelerin üstünden aşp, nasıl oldu da, mehtaplı suların keyfine göre akan bir kayık gibi, yeniden o hayal dünyasının sınırlarına geçtim?” (2020a: 212).

Adli, sütbabası Âtîf Bey'i çok sever, ona değer verir. Onunla oturup sohbet etmekten zevk alır. Dayısının kaçış hadisesinden sonra Âtîf Bey de fazla görünmez olur. Adli, ona rastlamak ümidiyle bazen Direklerarası'nda dolaşır, onun gittiği çayhanelere bakarak orada olup olmadığını gözetler. Ona tesadüf etmese bile Adli,

Direklerarası’nda dolaşmaktan çok hoşlanır. Buralarda çok anılar biriktirir. Gittikleri sayfiyenin kendisi üzerindeki güzel tesirlerini yeniden yaşıyormuşçasına hisseder:

“Eskiden, her yaz sayfiyeye giderdik. Hafızamı ne zaman yoklasam, en küçük yaşımdan itibaren hatırladığım mazinin gölgeleri arasında bazı parçaları çizgisi çizgisine bulabilirim. Hemen, ilk kış, soğuklar kırılır kırılmaz, evvelâ manda arabalarına, sonra pazar kayıklarına yüklenerek giden eşyalarımızla beraber naklettiğimiz köşklere, yalılarından, mevsim boyu, beni bir daha İstanbul’a getirmezlerdi. Bazen pek ender olarak, o da aylardan sonra, bir ihtiyaç yüzünden kışlık evimize uğramak icap ettiği zaman, bu ziyaretten, anlatamayacağım bir zevk duyardım. Bende bu zevki uyandıran başlıca sebep, kış denecek bir mevsimde ayrıldığım İstanbul’u, sıcak, durgun ve rehâvet içinde bulmaktı.

(...)

Gene İstanbul’un ağır ve uykulu sıcağı içinde garipseyerek hoşlandığım bir keyfiyet de manav dükkânlarının karmakarışık kokuları idi. Kaldırımlara taşan kavun, şeftali ve kayısılarından sızmış ağır esansı koklamak için adımlarımı yavaşlatır ve şehrin yaz havasının temsîlî bir ifadesi olarak kabul ettiğim bu kokuyu, derin derin içime çekirdim. Çünkü sayfiyelerin bol ve açık havası içinde hiçbir defa, sokakları kaplayan bu manav dükkânlarına has kokuyu duymak mümkün değildi” (2020a: 342-343).

Romanda, hafızayı çağrıştırmak için mekânlardan biri de, Sinan’ın Kızıltoprak’taki köşküdür. Adli, uzun bir aradan sonra ilk defa geldiği bu evde, geçmiş zamanda bıraktığı anıları hatırlar:

“Kızıltoprak ve köşk, bana, evlenir evlenmez birbirlerinden uzaklaşıp uzun senelerden sonra kavuşanların heyecanlı ve masum tereddüdü içinde çekingen göründü. Sinan, Fetânet Bacı’nın hasret ve muhabbet tezahürlerine cevap verirken, ben de doğruca, her zaman oturduğumuz odaya çıktım. Her şey yerli yerindeydi. Yalnız içerde çok durgun ve cereyansız kalmış bir hava vardı ki, bu bana, eşyaların neşrettiği bir nefesmiş gibi geldi. Gidip pencereleri açtım. Sakin bir bahar akşamı başlamıştı. İyice alçalan güneş, bulutlara alttan vurarak herbirinin kenarlarına alevden birer çizgi çekmişti. Sanki uçlarından tutuşmaya başlayan bu kurşûnî kümeler az sonra ateş tamamen sirayet edecek ve onları yakıp kül edecekti” (2020a: 460-461).

Adli, bu atmosfer içinde kendi kendine konuşarak vefasız oluşunu dile getirir. İçinde çok güzel günler geçirdiği bu evi ve kendisini bir dost gibi dinleyen ağacı bir kere olsun gelip aramadığı, sormadığı için pişmanlık yaşar.

Reşat Enis’in *Ağlama Duvarı* romanında Selami, Adana’da altı yıllık köy öğretmenliğini bitirip İstanbul’a yeniden dönünce her şeyin bıraktığı gibi durduğuna tanık olur. Sokaklarda dolaşırken geçmiş zamanları anımsar. Bir gece Doktor

Nedret'in evinin önünden geçer. “Saatlerden beri yağmur yiyen yapıların, acıdan, ağlamaktan kararmış insanların suratları gibi küskün olduklarını” (1983: 14) söyler. O, cam tabelada sevgilisinin adını okuyunca bile duygulanır. Tam o sırada kafasına düşen lastik bir topla anılarından sıyrılıp reel dünyasına geri döner. Topu atan çocuklara kızmaz. Aksine onlara bakarak çocukluk günlerini hatırlar. Özellikle mahalle aralarında oyun oynamaları, cami avlusunda horoz dövüştürmeleri ve köpek kuyruğuna teneke bağlayışları gözünün önüne gelir ardından toz şeker serpilmiş ekmekleri yediği günleri anımsar. Kıt kanaat geçindikleri için annesi, onun şeker yemesini israf olarak görüp kızarmış. Hırçınlaşıp ayaklarını yere vuran Selami, bu sefer de kunduralarına zarar verdiği için azar işitirmiş. Annesi, Selami'nin yaramazlık ve hırçınlığıyla baş edemediği zaman onu Eyüp Sultan'a götürür dua edermiş. Eyüp Sultan'ın sandukası etrafında dönüp doksan dokuzluk bir tespih içinden geçen Selami'nin bir zaman sonra asabîliklerinden eser kalmamış.

Selami, Eyüp Sultan'daki anılarını hatırlamaya devam eder. Özellikle komşularından Pembe Hanım'ın, kocası içkiden kurtulsun diye yaptıklarını, Hafız'ın ise gelinlik kızının “Çifte gelinler” türbesine mum yakmasını gözünün önüne gelir. O, Eyüp sırtlarındaki Niyet kuyusunu da hatırlar. Bu mekânın Selami'de, acı bir yanı vardır. Annesiyle her oraya gidişinde tüylerinin diken diken olduğunu söyler, gözleri yaşarır. Onların mahallesinde bulunan bir konakta, sekiz yaşlarında besleme bir kız yaşar. Bu kızın Niyet kuyusunda hırsızlık yaptığı düşünülür, bir hafta sonra da bostan kuyusunda ölüsünü bulurlar. Asıl suçlu, konaktaki bir hizmetçidir. Bu olayın da intihar mı yoksa kaza mı olduğu şaibeli kalır. Selami, o zamandan beri Niyet kuyusundan korkar ve tiksindir.

Sokaklarda dolaşmaya devam eden Selami, Milli Eğitim Müdürlüğü binasının önünden geçerken duygulanır. Birden altı yıl önce gazeteciliği bırakıp öğretmen olabilmek için bu binanın taş merdivenlerini nasıl hızlıca çıktığını hatırlar. Her önünden geçişte de ya acı bir anıyı ya da gülünç bir olayı düşünür. Acılarını, isyanlarını unutmak için o, arkadaşlarıyla beraber Faraon denilen bir yeraltı meyhanesine gider, alkol alır. Can sıkıntısından kurtulmak için anılarına sığınır. Topkapı'ya gidip babasının mezarını ziyaret eder. Annesinin de Topkapı Mezarlığı'na gömüldüğünü bilir ama neresi olduğunu bilmez. Babasının mezarı

başına çöküp sırtını taşa dayadığı zaman yeniden çocukluk anıları canlanmaya başlar. Bir an mezarlıkta, yakaları kırmızı sutaşılı geceliği ve başında takkesiyle babasını görür gibi olur ve heyecanlanır.

Selami, Angeliki ile evlenip zengin olduktan sonra gecekondü mahallesinden çıkıp daha modern bir semte taşınır. Yeni evinde rahat ve huzurlu bir şekilde yaşarken mekânın etkisiyle birlikte çocukluk yıllarını ve yaşadıkları yoksul evi hatırlar:

“Yorgunluğunu gidermek için hizmetçiye banyoyu hazırlattı. Küvetin bol sabunla köpürtölmüş sıcak suyuna kendini verince, gözünün önünde uzak bir anı canlandı: Camlarının aralıkları gazete kâğıdıyla sıvanmış bir oda, güröl güröl yanan, deliklerinden görünen ışığı çivit badanalı loş duvarlarda oynayan bir saç soba, rengi soluk kilim üzerinde büyük çamaşır leğeni ve içinde on yaşlarında çırılçıplak bir çocuk...” (1983: 150).

Dolayısıyla Selami’nin anlam yüklediğı her mekân, ona geçmişini hatırlatır ve bu da onun duygusal durumunu etkiler. Mekânsal çeşitlilik içinde o, geçmiş günlerine özlem duyar ve onları hatırladıkça hüzünlenir.

Refik Halid Karay’ın *Bugünün Saraylısı* romanında Ata Efendi, Dolmabahçe Sarayı’nda Amerikan Filosu şerefine düzenlenen baloda sıkılır. Hem sarayın görkemli yapısı hem de içindeki yabancı insanlar, İngilizce konuşmalar ve edinilen danslar Ata Efendi’yi boğmaya başlar. Evinde karısı ile beraber baş başa oturmayı, burada bulunmaya tercih eder. Herkes kendi halinde eğlenirken o, Dolmabahçe Sarayı’nın eski halini hatırlar:

“Vaktiyle bayramlarda muayede için Paşa’nın büyük üniformasıyla aynı saraya gittiğini hatırladı. Acaba taht hangi tarafa kurulurdu? Kahve ocağına ağadan akseden rivayetlere göre, bayramlaşma sırası bando mızıkaya çalmış; şimdi caz çalmaktadır. (...) Dolmabahçe Sarayı’nın alnında meğerse böyle bir gece de yazılmış!” (2019: 178-179).

O, tarihe tanıklık eden ve ev sahipliğı yapan bu sarayı mevcut şartlara göre eleştirirken aslında kendi yozlaşmışlığını da aksettirir. Yaşarken dünya zevklerinden mahrum kalmamayı ilke edinen Ata Efendi burada, Berin’le hoşça vakit geçirir. Bir yandan da akli Ayşen’dedir. Onu da yalnız bırakmak istemez. O, içinde bulunduğu

bu önemli mekânın, büyük bir medeniyete tanıklık ettiğinin bilincindedir ancak şimdi kendi ahlaki yozlaşmışlığına şahitlik ettiği için şaşkınlık içindedir:

“Hey gidi Dolmabahçe Sarayı hey! Her şeyi aklına getirirdi; Abdülhamid’in muayede yaptığı salonda bir gün dekolte bir kadını önüne katıp yapışık vaziyette yarenlik, hatta biraz da korta edeceğini hatırlar ve hayalinden geçiremezdi. Gördün mü Mengenli aşçıbaşının oğlundaki talihi! (2019: 183).

Refik Halid’in *Sürgün* romanı, Hilmi Bey’in Beyrut’a sürgününü ve gurbette geçen özlem dolu hayatını konu alır. İstanbul’dan Beyrut’a sürgün olarak giden Hilmi Bey, sonrasında Lübnan, Halep, Şam ve Hindistan şehirlerine geçer. Ona göre memlekette ölmek, gurbette yaşamaktan iyidir. Fakat kendisi, gurbette ölür. Hilmi Bey, gittiği her yeri İstanbul ile karşılaştırır. Hatta Beyrut’a ilk geldiği vakit yaptığı mekân tasvirinde bu mukayeseyle karşılaşılır:

“Bu Beyrut’ta ne heybetli, ne geniş, ne şirin evler, taş konaklar vardı. Camekânlı balkonları, mermer döşeli avluları, hurma ve çam gölgeleri altında havuzlarında fiskiyeler şırıldayan bahçeleriyle birer saray... (...) İstanbul’da mini mini saksılarda güç bela yetiştirilen, kışın limonluklarda saklanan birçok bodur fidanlar burada çınarlar gibi gelişmiş ve allı sarılı çiçeklerle pürnaklı donanmış, dallar birbirine dolanmış, dolaşmıştı. Bu ne kadar yasemin, gül, ful bolluğu...” (2017a: 19-20).

Beyrut’ta ilk olarak bir medresede kalır. Kendisi dışındaki diğer insanlar buraya, “enderunu hümayun” der. Ancak Hilmi, yerinden olmanın psikolojik sürecini ağır atlattığı için gözü hiçbir şeyi görmez. O, memleket aşkıyla yanar ve onun için hiçbir cazibesi olmayan Beyrut da medrese de kendisine sadece vatanını hatırlatır:

“Karanlık basmıştı. Memleketin gürültüsü bu sarnıç kadar çukur, kalın duvarlı, koca kubbeli binaya, uzaktan sesi duyulduğu halde, nedense bir türlü yaklaşmayan bir trenin sağır, boğuk gürültüsü gibi alttan alta aksediyor, arasıra, pek yakından yolcu vapurlarının düdüklere duyuluyor, bilhassa bu sesler gurbet ve hasret halini hatırlatarak bir hüznün, bir fazla hislilik veriyordu” (2017a: 25).

Hilmi Bey’in, zaman ve mekân kavramlarını örseleyen bu sürgün hadisesiyle ruh hali çok değişir. İçinde bulunduğu mekânda, kendini yalnız hissederek psikolojik anlamda bir kapalılık yaşar. Şehre karşı hissizleşir, yanındaki insanların varlığından bihaber kalır. Dolayısıyla Beyrut, Hilmi Bey için labirent bir mekân olur. O, kendini buraya ait hissetmediği için mekân algısı da aidiyetsizlik ve yabancılaşma barındırır:

“Hilmi Efendi sokaklara düştü, nerelerden geçtiğinin farkında değildi; uzun uzun yürüdükten sonra baktı ki deniz kenarına gelmiş, gümrüğün yanına... Geçen gün oturduğu taş direğe, bu sefer sırtını vererek yere çöktü. Öfke, dert, açlık... Gözleri kararmıştı. Bu kocaman, işlek, gürültülü ve güneşli limanda kendisini bir bodruma kapatılmış kadar yalnız, loşlukta, tek başına buluyordu. Etrafındaki hayat, hareket ve ses bolluğu eski bir hatıraya aitmiş gibi belli belirsiz, uzak ve silik...” (2017a: 34).

İnsanın, temel ihtiyaçlarını karşılayıp varlığını sürdürebilmesi için mekâna ihtiyacı vardır. O, bu düzlem üzerinde bir yer edinerek ve ona aidiyet besleyerek yaşamını idame ettirir. Bu bakımdan insan, önce mekân inşa eder, ardından inşa ettiğiyile şekillenir. Emekli Yüzbaşı Hilmi Bey, daha öncesinde Beyrut’a gitmiştir. Özellikle Meşrutiyet’in ilanından üç sene sonra taburuyla birlikte Yemen’e gönderilir. Dolayısıyla bu süreçte o, Beyrut’ta bir hafta kalarak şehri tanımış ve Cebel köylerini gezmiştir. Ancak şuan sürgün olarak geldiği için hem mekânı yabancı görür hem de kendini yabancı hisseder. Sürgün öncesi Beyrut’u “cennet mekân” olarak görürken sürgünle birlikte burasını “çile mekân” olarak adlandırır. Bu bakımdan mekânlar, oluşturduğu etki ve verdiği his itibarıyla insanın algı dünyasını değiştirebilir. Nitekim Hilmi Bey de Beyrut’u, artık mutsuzluk mekânı olarak görür.

Anlatıcının bakış açısıyla Şam, Hilmi Efendi’yi çok etkiler. Burayı, Anadolu’ya benzetir. Beyrut’a karşı hep bir soğukluk hisseden Hilmi Bey; Şam’da, kendini Anadolu’da memleketindeymiş gibi hisseder. Şam, her köşesiyle ona, vatanını hatırlatır:

“Şam... Hilmi Efendi kendisini büyük bir Anadolu şehrinde sanıyor. İşte bir meydan, büyük bir hükümet konağı, ortada saat kulesinin yerini tutan bir sütun, firdolayı kahveler ve çamurlu suyunu devire devire akan bulanık bir çay... İşte yan sokaklarda aşçı, kebabçı dükkânları, arzuhalçiler, kerpiç evler, bozuk kaldırımhl eğri büğrü sokaklar, yalaklı çeşmeler, irili ufaklı kavaklar... Cami ve minare bolluğu, türbeler, ezan sesleri, Beyrut’ta iki senedir yaşadığı muhiti bir türlü benimseyememişti. Gözlerini taş binalara, muntazam parke caddelere alıştıramamış, şehri saran Hristiyanlık ve melezlik havasına ısınamamıştı. Burada memleketine bile uzak olduğuna inanamıyor, zannediliyor ki şöyle şimale doğru biraz daha gitse Türkiye’ye girmiş olacak...” (2017a: 81).

Hilmi Efendi, yabancısı olduğu bu şehirlerde hem beden hem de ruh sağlığını yitirir. Çünkü mekân, insanı sadece fiziki yönüyle etkileyen değil aynı zamanda onu

duygusal olarak da değiştiren bir yapıdadır. Suçsuz yere vatanından gönderilmesi ve bununla beraber aile birliğinin bozulması, onu marazi bir kişiliğe sürüklemiştir.

İlk olarak vapurdan inince nereye gideceğini, hangi dili konuşacağını bilmeyen Hilmi Efendi, Beyrut'taki Acem kahvesine gider. Burada, kendisi gibi yabancı insanlar vardır. Hepsi aynı, ortak kadere sahiptir ancak bu sürgün yerinde içsel sıkıntılarını paylaşmazlar. O, bu kahveyi, “garipler yuvası” olarak niteler. Nitekim bu kahve de ona, vatanını ve geçmişini hatırlatır. Oralara, o günlere özlem duyar. Dolayısıyla Beyrut, çeşitli mekânlarıyla onun aklını kurcalar. Anılarını hatırlatacak zihin egzersizleri yaptırır. Buraya geldiği günden itibaren vaktini, memleketine duyduğu hasretle geçirir. Beyrut'ta gördüğü her şey ona İstanbul'u çağırır. Sahilde dolaşırken bile denizin, İstanbul'dan geçerek Beyrut'a geldiğini düşünür.

Refik Halid Karay'ın *Anahtar* romanında Kenan-Perihan çifti, yeni dönemle birlikte modernizm furyasının kurbanları olarak apartmana taşınır. Bomonti'deki küçük ve huzur dolu evlerinden çıkıp Taksim Apartmanı'na yerleşmeleriyle birlikte onlar, aile birliği kavramını yitirir. Çünkü Batılı bir yaşam tarzını üreten apartman, her anlamda onların geleneksel aile yapılarını yok eder. Bir zaman sonra kendilerini tanıyamayan, öz benliklerini yitiren bu çift, mekân değiştirmenin onlara iyi gelmediğinin farkına varır. Taksim Apartmanı'nda kendini boğuluyor gibi hisseden Kenan, Bomonti'deki saadet dolu günlerini hatırlar ve onlara büyük bir özlem duyduğunu itiraf eder:

“Bir vakittir çocukluğuyla, çocuklukta sevdikleri simalar ve yerlerle zihnen daha fazla meşgul oluyordu. (...) Perihan'la tanışıp evlenişini, Bomonti tarafındaki beyaz yağlı boyalı, ahşap ufacık evi hatırlamaktan da hoşlanıyor. (...) Ya Âbide-i Hürriyet Tepesine doğru gezintiler? Bazen kır kahvelerine uğrayarak, bazı defa Kâğıthane vadisine bakan taşlıklara oturarak, çingene kızlarına fal baktırıp bunlarda, mevsim sonbahara rastladıysa ovulmuş bakır sarısı ve geçkin frenk çileği rengine, yerken dili törpüleyen kocayemişler dizilmiş bembeyaz, mini mini sepetler, kiş sonu papatya demetleri, yılbaşı yakınsa her yaprağına mercan kırmızılığında toparlak şingıllar iliştirilmiş dikenler satın alarak gezişler? (2015: 108-111).

Onlar, Bomonti'deki evlerine geri dönerek eski yaşamlarına duydukları özlemi giderirler. Kendi benliklerinin ve bireyselliklerinin farkına varırlar. Bu ev, hem hatıra hem de hafıza mekânı olarak onların hayatına anlam katan hakiki bir yuvadır.

Refik Halid'in bir başka romanı *Bu Bizim Hayatımız*'da; değişen toplumsal, ekonomik ve kültürel koşulların mekânı nasıl şekillendirdiği anlatılır. Romanda dikkat çeken ve ön planda tutulan mekân, Mazlum Sami'nin dedesine ait olan Hayret Efendi Yalısı'dır. Bu, Boğaziçi'ndeki yalılar arasında, fiziksel anlamda varlığını koruyabilmiş bir mekândır. Aynı zamanda, bir bellek mekânı özelliği gösterir. Mazlum Sami'nin çocukluk ve gençlik yılları, bu yalıda geçer. Mimari açıdan haremlik ve selamlık bölümleri olan bu yalıda, Mazlum Sami'nin gençlik rahatlıklarına bir sınırlılık getirilir. Bu da onu, içinde yaşadığı mekâna karşı kıskırtır ve soğutur. O, kendine uygun olan hayatı, Batılı yaşam biçiminde görür. Eğlenmek, rahat ve özgür olmak, kadınlı yaşamak onun arzuladığı isteklerdir. Bu yalı, onun isteklerine cevap vermeyince çareyi Avrupa'ya kaçmakta arar.

Her şeyden önce yalılar, geleneksel değerlerin korunduğu, belli bir döneme tanıklık eden ve tarih kokan mimari yapılardır. Ancak uçarı ve alafranga bir yaşayışa özenen Mazlum Sami'ler için burası, sık ve kapalı bir yerdir. O, özenti bir kurban olarak Avrupa'ya gitmiş ve kendi kimliğini oluşturan değerleri hiçe saymıştır. Ondaki bu yozlaşma, yeni dönemle birlikte içimize sızan modernizmin izdüşümlerinden biridir. Mazlum Sami, Avrupa'daki yirmi beş yıllık sürecinden sonra İstanbul'a döndüğünde eski yapısını kaybeden Hayret Efendi Yalısı'na gider. Yalının, onun hafızasında bıraktığı intiba ile şuan gördüğü manzara arasında çok fark vardır. Çünkü onun çocukluk yıllarındaki bu mekân; eğlencelerin, huzurun, birlik ve beraberliğin olduğu, dini ve kültürel etkinliklerin kesintisiz olarak yapıldığı bir yerdir. Oysa şimdi eski şaşaasını kaybetmiş, koca bir sessizliğe bürünmüş olan yalı, Mazlum Sami'yi etkiler. O, çocukluk günlerini hatırlayarak yalının eski hallerini özler:

“Mazlum Sami başını kaldırdı, yalıyı dinledi. Ne boşluk Yarabbi, ne ıssızlık! Halbuki bu, böyle olmayabilirdi; (...) Kuruçeşme'deki küçük köşktekiler yalıya taşınırsalar! Yalıda yine eski zamanındaki gibi bir “küçük beyefendi” bulunsa... Bir ‘gelin hanım’, bir ‘küçük hanım’, hele bir ‘büyük hanım’ olsa... Koridorlarda çocuk çığlıkları duyulsa... (...)

Her tarafı şamata ile doldursalar, eşyayı altüst etseler, tarhları çiğneyip çiçekleri yolsalar... Bir şeyler olsa... Abdülhak Hâmid'in dediği gibi: Şu sükût dinde!” (2009: 218-219).

Mazlum Sami, dededen kalma yalını tamir ettirerek ve sarayın satılan kıymetli eşyalarıyla yeniden döşeterek burasını bir müze haline getirir. Ancak mekâna ruh veren ve orayı samimiyet ve içtenlik atmosferleriyle dolduran insanların yoklukları, yalının -içindeki kıymetli eşyaların varlığına rağmen- tüm cazibesini ve içtenlik değerini yitirmesine neden olur. Bir müddet sonra da burası, “ecnebi misafirlerin uğrağı bir küriozite, bir görülmemiş şeyler müzesi” (2009: 82-85) haline gelir. Tüm bunlar, Mazlum Sami’yi çok etkiler ve üzer. Aslında onun, kendi değerlerinin farkına varmasını da sağlar. Çünkü bir zamanlar düşkün olduğu yabancı muhit ve Batılı yaşam pratikleri, ona cazip gelmemeye başlar. O, yalının içindeki koruluğa sığınarak eski hatıralarına dalar. Eskilerin simalarını düşünerek maziye özlem duyar. Dolayısıyla bedeni iyileştirilmiş ancak içinde ruhu bulunmayan bu yalı, geçmişini saklı tutan bir bellek mekândır:

“Asıl yalı çocukluğunun ve gençliğinin yalısı oradaydı; aydınlık, en parlak renkler içinde karşısına çıkmıştı. Hakikattekinden daha sevimli, daha güzeldi; fakat sessizdi. Bomboşmuş tesiri yapıyordu. Birden kulağına sesler geldi; evvela dini nağmeler... İçeride mevlid okunuyordu. O bitti, bir hatim duası işitti. Arkasından büyük bir cemaatle kılınan teravih namazının secdeye kapanış ve kıyama kalkış uğultularını duydu. Dede yalısı bunlardan mahrum kalmazdı; Ramazanda imam tutulur, yılda birkaç kere mevlit, Kadir Geceleri Yasin okunur, arada sırada hatim cemiyetleri yapılırdı; Ödağacları yanar, buhur kokuları yayılır, gül suları serpilirdi...” (2009: 82-85).

Karay’ın *Yer Altında Dünya Var* romanı da benzer bir hatırlamayı konu edinir. Roman kişilerinden Nebil, Beyrut’ta, İstanbul’un mimari yapısını hatırlar. Buna vesile olan şey ise Beyrut’un kendi mimari dokusudur. Bu şehri, “minaresiz veya minareleri zevksiz bir Müslüman şehri” olarak niteleyen Nebil, içinde koca bir medeniyeti yaşatan, değerlerini koruyan ve bir kültür olan İstanbul’u, Beyrut’un karşısına koyarak yüceltir ve oraya özlem duyar.

Oktay Akbal’ın *Garipler Sokağı*’nda Salih, evinden kaçıp Garipler’de bir oda tutarak yalnız yaşamaya başlar. Kendine ait bir dünya kurmak istediği için bütün özgürlüğünü bu kapalı dört duvar içinde hisseder. Dışarda, sokakta ve yabancılar arasında kendini serbest görmediği için kaldığı odada başka bir psikolojiye bürünür. Ne isterse yapabileceğini düşünür. Ancak soyunup yatağına girdiğinde aklına evlerindeki güzel odası gelir. Kendini, evindeymiş gibi hayal eder:

“Şimdi köşkün büyük salonunda annesi, babası, kardeşleri oturmaktadır. Babası her zamanki gibi gazete okur, annesi örgü örmektedir. Küçük kardeşleri derslerine çalışırlar. Soba çıtır çıtır yanar. Duvardaki saat dokuzu vuruyor. Baba işte gözlüğünü çıkardı, düşünüyor. Belki de asi oğlunu hatırlıyor, üzüldüğü belli” (2018: 25-26).

Salih, kendisini özgür hissettiği odasında bu düşlemeyi yaparken aynı zamanda anne ve babasını eleştirir. Şiirle uğraşmasına, şair olmak istemesine ailesinin gösterdiği tepkiyi anlamsız bulur. Onları cahilliklerinden dolayı yadırgar.

Sonuç olarak mekân, hafıza süreçlerinin temel belirleyenleri arasındadır. O, insan hayatına dair anıların saklanması, hatırlanması ve geri çağrılarak yeniden inşa edilmesi süreçlerine katkıda bulunur. Romanda geçen mekânlar, bir sebeple kişinin hatırlama dürtüsünü harekete geçirerek onun duygusal yapısını etkilemiştir. Özellikle yaşanan anıları ve deneyimleri çağrıştırarak insanın algı dünyasını şekillendirmiş ve onun ruh haletinde olumlu ya da olumsuz manada dönüşümler yaratmıştır. İnsanlar, duygusal ve düşünsel deneyimlerini mekânla çok güçlü bir şekilde ilişkilendirdiği için o yerle ilgileri anılarını da zihinsel olarak canlandırmışlardır.

3. 5. Ütopik ve Distopik Mekânlarda Dönüşüm

“Ütopyalar gerçekleşmese de onları düşlemekte özgürüz, çünkü düşlemek, umudu diri tutmanın en güzel yoludur”

Carl Sagan

Ütopya terimi, Thomas More’un 1516 yılında ortaya koyduğu Yunanca kökenli bir kelimedir. O, “Yunancanın yoksunlayıcı ‘u’ öneki ile yer anlamına gelen *topos* sözcüğünden kalkarak yeni bir sözcük, *Ütopya* sözcüğünü oluşturur; ütopya yer-olmayan’dır, hiçbir-yerde’kidir” (Riot-Sarcey, Bouchet ve Picon, 2003: 256). *Outopos*, yer-olmayan; *eutopos*, mutluluğun yeri olarak okunduğunda ortaya bir paradoks çıkar. Bu da hiçbir yerde olmadığı iddia edilen bir mutluluk yerini karşılar (2003: 257). Dolayısıyla ütopya, ulaşılması mümkün olmayan ideal bir dünyayı temsil eder. Thomas More da *Ütopya* adlı eserinde, ideal bir toplum modelinin düşünüyü kurar. Eşitlikçi, toplumsal adalet ve paylaşımcı değerlere dayanan bu düzen,

daha çok hayali olarak, pratikte uygulanması zor bir model olarak karşımıza çıkar. Ütopyalar, “hayali kurulan bir dünyayken, korkulan dünyanın betimlemesi niteliğindeki distopyalar daha yakın bir geçmişe aittir. Distopya, I. Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan ilerleme nosyonunu, kan kaybettiği bir dünyada yok oluş senaryoları üzerine kurulur” (Tandaçgüneş, 2013: 72).

İdeal yer ya da ideal dünya, realitedeki eksiklikten doğar. Bunun giderilmediği durumlarda insanlar, içinde olmaktan mutluluk duyacakları yerlerin hayallerini kurarak alternatif çözümler arar ve mevcut düzeni sorgular. Gerek anlatma esasına bağlı gerekse göstermeye dayalı edebî metinlerde ütopik mekânlarla karşılaşılır. Hatta şiir türünde bile bu mekân kurguları işlenir. Dolayısıyla bir yazar ya da şair, eserlerinde ütopik mekânlar inşa ederek bunun üzerinden kendi düşüncesini, hayalini ve ideolojisini yansıtır. Böylece edebî metnin okuruna, var olan düzeni sorgulatmaya çalışır.

Kurmaca metinlerin en önemlilerinden olan romanda ütopik mekânlar, hem roman kahramanlarını hem de okuyucuyu düşünce tarzı, bakış açısı, dünya görüşü ve duygusal durumu açısından etkiler. Reel dünyadan tamamen farklı ve ideal bir toplum yapısını veya düzenini simgeleyen bu yerler, aynı zamanda onları dönüştürür. Burada Peyami Safa’nın, *Yalnızız* romanını değerlendirilmeye çalışılacaktır. İncelenen romanlar içerisinde ütopik mekânı konu edinen sadece bu eserdir. Roman kişilerinden biri olan Samim’in, hayal dünyasında inşa ettiği Simeranya, ütopik bir mekân olarak romanda belirir. Dolayısıyla bu mekânın, tıpkı diğer mekânlarda olduğu gibi insan üzerinde belirleyici ve şekillendirici etkisi vardır. Roman içinde, olay örgüsünün cereyan ettiği mekânların da kahramanlar üzerinde dönüştürücü etkisi vardır. Konu bütünlüğünü bozmamak için hem reel hem de ütopik mekânın yaptığı dönüşümler burada birlikte verilmeye çalışılacaktır.

1950’de *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edildikten sonra 1951 yılında kitap olarak yayımlanan *Yalnızız* romanında mekân, yukarıda da vurgulandığı gibi gerçek ve muhayyel olmak üzere iki farklı görünüm arz eder. Olay örgüsünün yaşandığı asıl mekân, İstanbul’dur. Samim’in, kendi kafasında inşa ettiği Simeranya ise ütopik mekân özelliği gösterir. Onun Simeranya’sına karşılık Meral’in Paris düşkünlüğü,

distopik olarak ele alınabilir. Mekân panoraması bir hayli geniş olan romanda hadiseler, genel olarak Yeşilköy'deki köşkte ve Merallerin evinde cereyan eder. Köşkün yer aldığı Yeşilköy semti, seçkin ve elit tabakanın oturduğu ayrıcalıklı bir yerdir. Mefharet Hanım; iki kardeşi (Samim ve Besim) ve iki çocuğuyla (Selmin ve Aydın) burada oturur. Dışa kapalı bir özellik gösteren köşk, içinde oturan insanların ilişkilerine yoğunluk kazandırması açısından dikkat çeker. Tekin'in ifade ettiği gibi, "köşke, romanın terkinde ağırlık kazandıran taraf, sosyal konum ve eşya zenginliği değil, birbirinden hayli farklı mizaç ve ideale sahip aile fertleri arasındaki ilişki zenginliğidir" (1986: 255). Mesela küçük ve önemsiz bir hadise (ki bu uydurma da olabilir), böyle bir mekânda geniş yankılar uyandıracak bir boyut kazanır. Selmin'in, annesinden intikam almak için uydurduğu yalan, buna örnek gösterilebilir.

Mefharet Hanım, kardeşi Besim'e, kızı Selmin'in üç gündür sofraya inmediğini, başının döndüğünü ve midesinin bulandığını söyleyerek onunla ilgili endişesini dile getirir. Kızının dört aydan beri nişanlısından ayrı olduğunu söyleyen Mefharet Hanım, onun hamile olmasından şüphelenir ve eğer varsa böyle bir şey büyük rezalete kapılacaklarını anlatır. Mefharet Hanım'ın bu septik davranışlarını, kardeşi Besim gayet olağan karşılar ve Selmin'in bu tür şeyler yaşamasını tabii bulur. Hatta bu yaşa kadar sabretmesinin bile budalalık olduğunu söyler. Çünkü İstanbul gibi geniş ve açık bir mekânda, bu tür olaylar genelde mesele olarak görülmez. Ancak bir Orta Anadolu köyünde herkes kızcağıza yüklenir, işi ölüme kadar götürür. Mesela "Bir Macar köyünde kızın oturduğu evin kapısına zift sürülür ve başına lanet yağdırılır. Zavallıcığa Vilma Banki'nin 'Seher Vaktinde'ki cehennem azabı çektirilir" (2008: 9). Oysaki İstanbul'da herkes, konu üzerinde fazla durmadan geçer gider. Mefharet ve Besim'in olay karşısındaki tutumlarına karşılık Samim, Selmin'in böyle bir şeye mahal vermeyeceğini düşünür ve konu üzerinde fazla durmaz. Dolayısıyla böyle ailevi bir meseleye, hane halkının değişik açılardan yaklaşması köşkün atmosferini de değiştirir. Bir zaman sonra burası, gerilimin yaşandığı bir yer olur.

Merallerin evi, olay örgüsünün cereyan ettiği ikinci reel mekândır. Tıpkı Samimlerin evinde olduğu gibi burada da herkes kendi halinde ve birbirinin uzağındadır. Bir zaman sonra Ferhat, çığırından çıkan bu ev için söylenmekten geri durmaz. Kardeşi

Meral'in başına buyruk bir şekilde eve giriş çıkışları, babasının hastalığı gereği Mersin'de bulunuşu, yine annesinin evde olup bitenlerden kendisini izole edip bir köşeye çekmesi ve "domuz kız" diye nitelendirdiği Feriha'nın İstanbul'a gelmesi gibi durumlar Ferhat'ı içinde yaşadığı mekâna karşı soğutur. O, bu evin eski tılsımını kaybettiğini düşünür. Hatta "bu evin temeli bozuk" (Safa, 2008: 304) diyerek aile içindeki parçalanmışlıklarını gözler önüne serer. Baba ve annesindeki başıboşluk ve kayıtsızlık durumunun, Meral'e olumsuz bir şekilde tesir ettiğini düşünen Ferhat, bu durumu düzeltmek için kardeşine şiddet uygulamaktan ve onu odasına kapatmaktan çekinmez. Dolayısıyla gerek fiziksel gerek algısal boyutta dar-kapalı olan bu ev, hem Meral'i düşkün kılan hem de ondaki Paris zaafını oluşturan ve tetikleyen sebeplerden biridir. Abisi Ferhat'la tartışırken bu evde boğulduğunu söyleyen Meral, buradan kaçıp gitmeyi bir kurtuluş sayar. O, Paris'i görmemesine rağmen bu şehrin adını duyunca bile kendinden geçer, oranın bir masal şehri ve şans merkezi olduğunu düşünür. Anne ve babasından oranın cazibesini işiterek yaşadığını söyler. Hatta Samim'e, Feriha'dan bir mektup aldığını ifade ederken bu mektubun Paris'in binbir gecesiyle dolu ve bu yüzden de çok güzel bir mektup olduğunu belirtir. O, Paris'i düşündüğü zamanlarda, hatta bazen hiç düşünmediği anlarda iki garip kelimenin kendisine musallat olduğunu söyler:

"Buva-Mödon –Bois-Medon?- Pariiii... Daha sonra, şak şak şak hecelerini andıran bir ses. Fakat alkış değil. Daha ziyade, hareket etmek üzere bulunan bir trende vagonların acele kapanan dış kapılarının çıkardığı tok ve net gürültüye benzer bir ses. Şak-şak-şak. Buva-Mödon... Pariii... Şak-şak-şak." (2008: 171).

Meral'in zihni çok karışıktır. Feriha, Ferhat ve Samim üçgeninde sıkışıp kalan o, bir yandan Paris'e gitmek özlemi ve isteği içinde kıvrılırken diğer taraftan Samim ile Feriha arasında kalarak düşüncelerinde gelgitler yaşar. Romanda, Meral'e ait odanın tasviri yapılırken aslında bu karmaşık mekânın, onun ruhsal yapısını belirleyip şekillendirmede etkili olduğu görülür:

"Odasına bir göz attı. Karmakarışık. Gardırobun kapısı açık. Yerde bir teki görünmeyen ve ilk bakışta beyaz bir kedi yavrusuna benzeyen soketi. Divanın üstünde şapka kutusu, kapağı kopmuş eski bir Confidences, yanında, gündüz Samim'in randevusuna geç kalmamak için üstünden acele çıkarıp attığı ev elbisesi, divanın baş tarafında ve yerde, her birinden beşer onar sayfa okunmuş, sayfalarının hepsi açılmamış romanlar. Yatağının üstünde de bir yığın şey... (2008: 171-172).

Dolayısıyla Meral'in zihnindeki karmaşıklığın aynısını odasında da görmek mümkündür. Bu durum, onun kararsız ve her şeyden çok çabuk sıkılan bir psikolojiye sahip olduğunu gösterir. Odasını toplaması için yardımcı çağırmayı düşünür ancak hizmetçi, mutfakla meşgul olduğu için yatağın ve divanın üstünde bulunan her şeyi kendisi toplayıp gardırobun alt gözüne sokar ve bu karışıklıktan kurtulur. Bu sefer yatağına uzanıp Paris ile Samim arasında bir ikilem yaşar ve zihni yine pejmürde bir hal alır. Bir gün Feriha, Paris'ten İstanbul'a gelir ve Park Otel'e yerleşir. Kendisinden yaşça büyük bir adamın metresi olup Paris'e kaçan Feriha, aslında Meral'in Paris hayranlığını oluşturan esas kaynaktır. Bundan dolayı da Feriha'ya özenir. Feriha da Meral'in, Paris'e karşı zafiyetini bildiği için onu, Paris'le buluşturma noktasında elinden geleni yapar. Feriha'nın Park Otel'de kaldığını duyunca onu görmek için sabırsızlanan Meral, ailesinin izinsizliğine rağmen yine de çıkıp gider. Romanda anlatıcı, otelin holünde selamlaştıktan sonra henüz görmediği Paris şehrinin, Meral üzerinde bıraktığı etkiyi şöyle aktarır:

“Paris, Meral'in rüyası, Feriha'nın saçlarında başlıyordu. Ne merveilleux bir coiffure! Tarif edilemez. Başın ortasında fevkalâde zarif bir şekilde toplanmış ve galiba rengi biraz koyulaştıran saçların biçimi Feriha'yı yenileştirmiş, adeta bütün... bütün... şahıs... -nasıl derler ona?- şahsiyetinin mânâsını değiştirmişti. Ya o platin üzerine işlenmiş hakiki incilerle İstanbul'un hiçbir kuyumcusunda görülmeyen zarafette klips küpeler? Fakat asıl Paris, Feriha'nın deux piece, beli sınıksız ve kalçalardan superbe iki çizgi ile inen ceketin altındaki akordeon etekliğiyle insanın içini titreten siklamen elbisede” (2008: 188).

Meral, Feriha'yı bu şekilde görünce birdenbire onun Paris öncesi ve Paris sonrası hallerini mukayese eder. Bir şehrin, insanı bu kadar değiştirdiğine aklı almaz ve mekânın bu dönüştürme özelliğine hayran olur. Bir kez daha Paris'i görmenin arzusuyla kıvrılır:

“Saçları kirli ve saçak saçak, esmer yüzünde küçük siyah ve yaramaz gözleri ancak fazla hareketliliğiyle dikkati çeken, yanakları çökük ve çenesi basık, ecinni suratlı ve pasaklı Feriha'dan, şimdi Beyoğlu Caddesi'nde kim bilir kaç yüz erkek ve kadın bakışını peşinden sürükleyeceğine şüphe olmayan bu güzel bebeği yaratıyor. İşte Paris, eseri meydanda!” (2008: 189).

Cihangir'deki tahta evinde annesinin romatizma iniltilerini dinleyip ömür tüketmektense Paris'e gidip her şeyi kabullenerek yaşamaya razı olan Feriha, aslında

içinde saklı tuttuğu gerçek bir hissi Meral ile paylaşır. Paris’te bazı anlar yaşayan öyle ki annesi affederse ölünceye kadar da Cihangir’deki evinde yaşamaya razı olan Feriha, “Hani insanın kendi evinin bulaşık çukuruna bin tane Paris feda olsun!” diyerek mekânın önemine dikkat çeker. Çünkü memleket; anılarla, yaşanmışlıklarla ve dostlarla doludur. Ona göre insan, öldükten sonra bırakacağı hatıralarla, eserlerle ancak kendi memleketinde unutulmazlık yaşar. Çünkü yaşanan her mekâna, insanlardan bir şeyler siner.

Paris’i, kendisi için bir kurtuluş olarak gören ve bundan dolayı kaçma eyleminde bulunan Meral, abisi tarafından yakalanıp odasına hapsedilir. Bu oda, onun düşüncelerinde yaşadığı değişimleri, gelgitleri, kararsızlıkları göstermesi açısından önemlidir:

“Meral ayağa kalkar kalkmaz kürkünü çıkardı ve karyolanın üstüne attı. Kapıya ve pencereye baktıktan sonra, onun hürriyetine kavuşturacak bir tek şansın hâlâ mevcut olduğunu düşündü. Pencere kapısını açmaya mecbur olacaktı. Meral de, kalabalığın himayesinde, çantasını kaptığı gibi soluğu dışarıda alabilirdi. Belki Feriha da kapıdadır hâlâ. Gitmemiştir. Gitmez. Merak içindedir kız. Belki de dayanamaz. Şimdi gelir, çalar kapıyı. Ferhat açar. Kovar tabii onu. Fena bir şey söyler ve kapıyı vurur yüzüne. (...)

Peki bu odada mahpus kalmak? Meral gittikçe yorulan bir isyanla kapıyı yumruklamak istiyor. Tırnaklarını avuçlarına geçirerek odanın ortasında duruyor. Böyle, sıfır olmaya karşı biraz evvel duyduğu öfkenin de sıfıra doğru indiğini ve kendisine bir şahsiyet değeri verebilecek iç hamlelerinin de gittikçe tükendiğini hissediyor. Bu hale razı olmakla layık olmanın tek mânâda birleştiğini anlıyor” (2008: 344-345).

Öncesinde bu odadan kaçmayı düşünür sonrasında ise durumu kabullenir. Odadan ve genel olarak İstanbul’dan kurtulamayacağını anlayınca intihara yeltenir hatta mektup yazar. Ancak onun tüm bunlara karşın küçük de olsa bir ümidi vardır. Ona göre ya Feriha polise haber verip kendisini kurtaracaktır ya da bir şekilde Ferhat’ı yola getirip kaçacaktır. Sigara içmek isterken üstüne dökülen benzinin alev almasıyla da yanarak ölür.

Feriha’ya özenip Paris’e hayranlık duyan Meral, Samim’e karşı dürüst değildir. Samim, onun söylediği yalanlar karşısında buhranlar geçirir, kendi içinde çatışmalar yaşar. Bu dünyada üstüne titrenen değerlerin, ansızın yok olduğunu onun yerine

büyük fenalıkların, kötülüklerin ortaya çıktığını düşünen Samim, birdenbire odasının, içindeki eşyalarla beraber kendisine bir şeyler söylemeye çalıştığını hisseder:

“Bütün eşyadan, o uyurken birbirleriyle konuşmuşlar da uyanır uyanmaz birdenbire susmuşlar gibi şuurulu bir sessizlik intibayı geldi ona. Odanın her tarafından mânâlar yağıyordu. Kapı ona bir şey söyleyecek veya söylüyor gibiydi” (2008: 226).

Odanın bu vehmine yabancı olmayan Samim, Meral’in yaptıklarını ve yalanlarını düşünerek bunun kendisine yapılmasını kabullenemez. Kendi kendine konuşarak teselli aramaya çalışır, bulunduğu odaya sığamayarak bodrum katının, “kendi derinliklerine inmesini bilen insan” (2008: 227) için gayet doğal bir yer olduğunu söyler.

Cafer Gariper, mekânların poetik anlam barındırmasını, onların insanlar için olumluluk ifade etmesi ile açıklar. İnsanın, yaşadığı yeri sahiplenip kendilik değerleriyle bütünleştirmesi ve orada mutlu olması, mekâna poetikasını yükler. Bazı durumlarda ise mekân, insanın algı dünyasına çok itici, düşman hatta nefret edilen bir pozisyonda düşer. Burada mekân, poetikasızlaşır. Hal böyle olunca insanın bilinçaltının derinliklerinde arzu edilen, olması istenen ütöpik mekânlar devreye girer. Bundan dolayı hayal edilen dünyalar ve mekânlar aslında kolektif bilinçte yer tutan ideal dünya arayışlarıdır (2012: 43). *Yalnızız*’daki kişiler, romanın ismiyle bütünleşik olarak yalnızdırlar. Dikkatler hem Yeşilköy’deki köşke hem de Merallerin evine yöneldiğinde, aynı çatı altında beraberce bulunan aile üyelerinin fikir ve düşünce bağlamında birbirlerinden ayrı oldukları görülür. Hepsi kendi dünyalarında ve kafalarında oluşturdukları hesapların içinde bocalayan yalnız insanlardır. Kimseye karışmayan ancak birbirlerine de kapalı olan bu insanlar, beraberlerinde “yalanı, aldatmayı ve güvensizliği” (Gariper, 2012: 46) de getirir. Bu da roman kişileri için mekânın, poetikasızlaşmasını sağlar.

Samim, gerek insanın gerekse mekânın poetik anlamını kaybettiğini düşünür ve bunun için ütöpik arayışlara geçer. Özellikle rüyasında görüp tasarladığı Simeranya, olumsuzluklarla dolu hayat için bir çıkış yoludur. Eserde Simeranya’nın görsel tasviri yapılmaz. Bu, Samim’in, dünyanın yüz elli yıl sonraki halini düşünerek

oluşturduğu bir projedir. Rüyasında kurguladığı bu ideal yerle ilgili düşüncelerini defterine not eder. Mefharet ile Besim'in bu defteri bulup okumasıyla Simeranya, gün yüzüne çıkar. Yukarıda ifade edildiği üzere Samim, Meral'in yalanlarını kabullenemez. O, bunu çok dert edindiği için Simeranya'yı, kadınların yalan söylemediği bir mekân olarak inşa eder.

Samim, Simeranya'ya ilk defa rüyasında bir yelkenli ile gider. Yanında bir kadın kılavuzla beraber iki tarafı ağaçlıklı bir dereden geçer. Kadın çıplaktır ancak biraz dikkat edince boynundan ayak bileklerine kadar bir deri gibi yapışık, ipekten daha ince şeffaf ve mavi bir elbise görür (2008: 21). Romanda, ya karşılıklı konuşmalardan öğrenilen ya da Samim'in kendince dillendirdiği Simeranya'nın alternatif dünyasında, önde gelen değerlerden bahsedilir. Mesela bunlardan biri eğitim meselesidir. Özellikle Mefharet'in oğlu Aydın'ın, ateşler içinde yanıp imtihanına hazırlanamayışı, Besim için bir eğitim problemidir. O, abisi Samim'e, Simeranya'daki mekteplerin de bu tarz bir eğitim sistemi yürütüp yürütmediklerini sorunca Samim gerekli cevabı verir. Böylece okurun kafasında da Simeranya'nın eğitimi şekillenmeye başlar:

“-Mektep yoktur orada
(...)

-Simeranya'da her seviyeye göre okuma salonları, laboratuvarlar, atölyeler, müzik, tiyatro, sinema ve spor evleri vardır. Her yaşta insanlar bunlara devam ederler. Merak ettikleri her mevzuu kendileri etüd eder ve öğrenirler. Çocuklar ve gençler için, araştırma metodlarını gösteren kılavuz öğretmenler vardır. Bunların vazifeleri öğretmek değil, öğrenmenin yolunu öğretmektir. Çünkü Simeranya pedagojisi, insanın bütün hayatında öğrendiği şeyleri ancak kendi istedi zaman ve kendi araştırmaları neticesinde öğrendiğini bilir. Eski dünyada, yani Simeranya'ya göre, bugünkü dünyamızdaki okullarda çocuklara ve gençlere öğretilen şeylerin, muayyen istidat ve ihtiyaçları karşılamadıkça, hayatta hiçbir işe yaramadığı anlaşılmış ve klasik mektepten eser kalmamıştır: Sınıf, kürsü, ders programı, nutuk söyler gibi ders veren öğretmen ve profesör yoktur. Diploma yoktur” (2008: 30).

Burada, Simeranya üzerinden reel dünyaya yapılan eleştirileri görmek mümkündür. Eğitimin yanı sıra aşk, aşk enstitüsü, bilim, ekonomi, özel mülkiyet, sağlık, iş ve meslek hayatı, devlet ve yönetim şekli gibi konular da Simeranya'da genişçe ele alınır. Reel dünyanın karmaşa, kötülük ve olumsuzluklarının bulunmadığı bu ütöpik dünyaya girebilmek kolay değildir. İnsanlar ancak “fizyonomi ve tavır yoklaması”

yapıldıktan sonra buraya alınır. Yani onlar, eski dünyanın hislerinden kurtulamadıkları sürece buraya alınamazlar. İşte Samim'in, ideal dünyası Simeranya bu şekildedir. O, sıkıldığı zaman kendini hayal dünyasına atarak Simeranya'da teselli bulur. Bütün olumlu yanlarıyla Simeranya, her ne kadar muhayyel bir dünya olarak tasavvur edilse de Samim'i olumlu anlamda dönüştürmektedir.

Kısacası *Yalnızız* romanı; Samim kişiliğinde Peyami Safa'yı ve Simeranya mekânıyla da Peyami Safa'nın ideal dünyasını anlatan bir eserdir. Toplumda gördüğü sosyal meseleleri, gerek fikir yazıları gerekse kurmaca eserleri vasıtasıyla ele alan Safa'nın, bu meselelere sunduğu çözüm önerisi bazen ütöpik mekânlar üzerinden yansıtılır. Bu anlamda Simeranya, onun sadece *Yalnızız* romanında kullandığı ilk ütöpik mekândır. Düşüncelerini Samim'e emanet eden Safa, onun aracılığıyla ideal dünya tasavvurunu sergiler. Yani Samim, Peyami Safa adına bu ütöpik mekânı kurgular. O, Simeranya'yı kimi zaman rüyasında kimi zaman da uyanıkken düşünür ve bu onda olumlu dönüşümler yaratır. Çünkü en sıkıntılı anlarında Simeranya, onun sığındığı bir limandır. Samim, buradaki olumlu düzenle mutlu olur ve teselli bulur. Paris ise Samim'in ütöpik Simeranya'sına karşılık distopik bir özellik gösterir. Simeranya; Samim için yaşanılması gereken ideal bir mekânken Paris de Selmin, Feriha ve Meral için kaçmak istedikleri ve bir kurtuluş yolu olarak gördükleri özenti bir yerdir. Samim'e göre Paris'in hiçbir olumlu yanı yoktur. Bu anlamda Meral'in, Paris düşkünlüğünü anlamsız bulur ve elinden geldiğince onu, bu sevdadan vazgeçirmeye çalışır. Meral'i dönüştüren asıl kaynak Feriha'dır. Burada insanın insan üzerindeki etkisi söz konusudur. Paris şehriyle dönüşen Feriha, kendi gibi Meral'i de değiştirir. Dolayısıyla bu romanda, mekândan insana, ardından insandan insana geçen bir dönüşümün yansımalarını görmek mümkündür.

SONUÇ

Mekân, multidisipliner bir kavram olarak pek çok alanın ve araştırmacının gündemindedir. En temelde o, fizikî bir yapı olarak insanın barınma ve yer edinme ihtiyaçlarını karşılayıp ona, var oluşunu tamamlaması için katkı sunar. Sonrasında ise insani birikimler ve müdahalelerle çeşitli anlamlar kazanır. Bu durum mekâna, sadece çevresel bir yer veya sabit bir zemin olarak değil; toplumsal, kültürel, psikolojik, sosyolojik yönleri de olan bir bakış açısı kazandırır. İnsanın mekân üzerinde olduğu kadar mekânın da insan üzerinde etkisi vardır. Birey, onu istediği ölçüde değiştirme/dönüştürme ve algılama hakkına sahipken mekânın kendisi de insanın yaşamını, düşüncelerini ve eylemlerini toplumsal bir formla bütünsel bir çerçevede değiştirir/dönüştürür. Yaşanan her gelişme, mekâna yansır. İnsan da mekânın ayrılmaz bir parçası olduğu için bu gelişme ve değişimlerden etkilenir.

Mekân-insan ilişkileri konusunda pek çok yaklaşım geliştirilmiştir. Fenomenolojik, sosyolojik, sosyo-psikolojik ve Marksist yaklaşımlara bütüncül bakıldığında hepsinin ortak çıkış noktası, mekânın insandan, insanın da mekândan ayrı değerlendirilemeyeceğidir. İkisi arasındaki ilişki ve etkileşim çok boyutludur. Pek çok disiplin, kendine ait inceleme metotlarıyla mekânı ele alıp değerlendirir. Edebiyatta ise mekâna, kurmaca metinler üzerinden yaklaşılr. Bu disiplinde mekânın işleyiş tarzının döneme, yazara, edebî akımlara ve kullanılan edebî metnin türüne göre değişkenlik gösterdiği saptanır. Romanda mekân, olay örgüsünün sahnelendiği bir zemin olarak işlenir. Birçok faktörün yanında, dönemsel gelişmelerin de etkisiyle mekânın, hem ele alınışı hem de metinlerdeki işlevi değişir. Mekân, artık yalnız başına değil, insanla beraber ilişkilendirilerek değerlendirilir. Bu da onun zamanla, fiziksel yapısından ziyade algısal yönünün daha da önemsendiğini gösterir.

Romanda mekâna yüklenen işlev, yazardan yazara değişkenlik gösterir. Temelde, olay örgüsünün somutlandığı bir zemin biçiminde görünürlük kazanan mekân;

sonrasında kurmaca metnin atmosferini ve kişilerini doğrudan etkileyen niteliklere bürünür. Romanda mekânın, farklı işlevleri vardır. Bunlar yardımcılık, engelleyicilik ve yönlendiricilik şeklinde sıralanabilir. Mekân ayrıca, dönüştürme/değiştirme özelliğine sahiptir. Bu unsur, romanın kurucu öğeleri üzerinde belirleyici ve şekillendirici etkilerde bulunurken aynı zamanda, onları dönüştürür. Mekânın, etrafında var olan her şeyle karşılıklı bir ilişkisi vardır. Bunun temel belirleyeni ise insandır. İkisi arasında ihtiyaçlar doğrultusunda başlayan ilişki, sonrasında çok boyutlu bir hâl alır. Mekân, insanın varlığıyla beraber anlam evrenini genişletir. Bu yüzden onunla ilgili yapılacak incelemelerde, insanı ilk sıraya almak gerekir.

Mekân, insanla sürekli bir iletişim hâlinde olduğu için dönüştürücü/değiştirici işlevini onun üzerinde gerçekleştirir. O, insanı etkilediği gibi insanın temel belirleyenleri üzerinde de bir tesir bırakır. Yani bu kavram, insanın yaşamını, psikolojisini, ruh hâlini, inancını, kimliğini, kişiliğini, hafızasını, düşüncesini, hayalini, cinsiyetini, davranış biçimlerini, dil ve üslubunu, kılık kıyafetini etkiler. Aynı zamanda bunları değiştirir/dönüştürür. 1940-1960 yılları arasında yazılan romanlar üzerinden bunun örnekleri tespit edilmiştir. Bu zaman diliminde Türkiye’de önemli değişimler yaşanmıştır. Özellikle 1938’de Atatürk’ün ölümü, çok partili hayata geçiş denemeleri, II. Dünya Savaşı’nın başlaması, Demokrat Parti’nin iktidara gelmesi, tek partili rejimden çok partili demokrasiye geçiş gibi hadiseler beraberinde çok fazla değişimi ve gelişimi doğurur. Özellikle siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik yapıda başlayan hareketlilikler dönem romanında da karşılık bulur.

Bu çalışmada, söz konusu tarihî aralık içinde kaleme alınan Türk romanlarındaki mekânların, kişiler üzerindeki olumlu ya da olumsuz etkileri saptanmıştır. Söz konusu dönüşümlerin sadece insan merkezli değil, insanla ilişkili olarak kimlik, cinsiyet ve hafıza cephesinden de gerçekleştiği ortaya konulmuştur. Böylece mekânın dönüştürücü etkisinin teorik temellerini oluşturan faktörler açısından bir başlıklandırmaya gidilmiştir. Bunlar; “İnsana Bakıştaki Dönüşüm”, “Kimliksel Dönüşüm”, “Cinsiyet Algısında Dönüşüm”, “Mekânın Zaman ve Bellek İnşasındaki Rolü” ve “Ütopik-Distopik Mekânlarda Dönüşüm” şeklinde bölümlere ayrılmıştır. Romanlarda tespit edilen bulgular da ilgili başlıklar altında değerlendirilmiştir. Bunların her biri kendi içinde ayrı bir bütünlük oluşturmuştur.

İnsana bakıştaki dönüşümde mekânlar, en temelde roman kişinin içinde yaşadığı çevresel mekânlar, bir şekilde içinde bulunduğu güç/iktidar mekânları, mekân değişikliğiyle beraber yurtdışı coğrafyası, köyler, kasabalar ve şehirler olarak belirlenmiştir. Her bir mekânın, insan psikolojisi üzerinde olumlu ya da olumsuz anlamda dönüşümleri olmuştur. Olumsuz dönüşümlerin daha çok kapalı mekânlarda gerçekleştiği görülmüştür. Açık mekânların ise insana ruhsal açıdan pozitif enerji verdiği belirlenmiştir. Mekân, hem fiziksel yapısıyla hem de insanın algısıyla dönüştürücü etkilerde bulunur. Biçimsel anlamda hiçbir tesir uyandırmayan ve dönüşüm yapmayan mekânlar, algısal perspektifte “dar/kapalı/labirent” veya “açık/geniş” gibi anlamlar barındırır. Bu tamamen insanın, mekânı hissediş şekline bağlıdır. Onun, psikolojisine göre mekânsal algısı da değişkenlik gösterir. Romanların bir kısmında, mekânın yarattığı dönüşümler, bu alımlayış çerçevesinde gelişir. Ruh hâli kötü olan roman kişisi, mekânı dar/kapalı görerek kendisini sıkışmışlık içerisinde hisseder. Kendisine negatif enerji veren bu mekân olduğunu düşünür. Ancak o, mutlu ve huzurluysa mekân algısı da bu yönde koşutluk gösterir.

Mekân değişikliğinin insan üzerinde dönüştürücü etkileri vardır. Özellikle kapalı bir mekândan açık bir mekâna ya da açık mekândan kapalı bir mekâna geçişte, roman kişilerinin psikolojisi etkilenir. Aynı şekilde köyden şehre ya da şehirden köye gelişler, yurtiçinden Avrupa’ya ya da Avrupa’dan yurtiçine yapılan seyahatler, yerleşmeler, yalıdan konağa, konaktan apartmana taşınmalar gibi bu mekânsal hareketliliklerin hepsinin beraberinde getirdiği değişim ve dönüşümler vardır. Bunlar, insanı duygusal, düşünsel, davranışsal, deneyim, kimlik, hissiyat bakımından etkiler. Bu etkilemelerin bir kısmı olumlu anlamda bir kısmı da olumsuzluk ekseninde şekillenir. Yurtdışına yapılan açılımlarda, şehrin cazibesine kapılıp kendi millî değerlerinden uzaklaşan ve yozlaşan kişiler, olumsuz dönüşümleri yansıtır. Kimileri de şehrin bilim ve sanatından nemalanıp kendilerini her anlamda donanımlı hâle getirerek olumlu dönüşümler yaşar. Yurtdışından Türkiye’ye gelenlerin ise olumsuz dönüşümler yaşadıkları görülür. Avrupa’nın özgür, rahat, eğlenceli, Batılı yaşam biçimine ayak uyduran insanların, Türkiye’ye gelince geleneksel Türk yaşamıyla bir çatışmaları olur. Elbette aksi örnekler de mevcuttur. Sürgün

hadisesiyle birlikte başlayan mekân değişimleri de kahramanı duygusal, zihinsel ve sosyal anlamda olumsuz bir şekilde dönüştürür.

Romanda geçen köy mekânının fiziksel açıdan küçük ve geri kalmışlığı, algısal bağlamda ise dar/kapalı oluşu kişiyi olumsuz anlamda dönüştürür. Bu mekânlarda ağa, muhtar gibi yetkili kimselerin baskısı altında sıkışıp kalanlar, mekânı algıları ölçüsünde olumsuz gördükleri için çareyi kaçmakta arar. Sığındıkları dağlar ise onların kimliğini dönüştürür. Köyünden kaçmak için değil de çalışmak için çıkanların, gittikleri yerlerin yaşam koşullarına ayak uyduramayıp olumsuz dönüşümler yaşadıkları tespit edilmiştir. Özellikle çalışıp sömürüldükleri iktidar mekânlarında (topraklar ve fabrikalar) onlar, ezen-ezilen çatışmasını yansıtır. Bu mekânlarda özgürlükleri elinden alınmış, ezik, insani değerlerden yoksun, hak ettiği emeği alamayan ve küçümsenmiş olarak dönüşümler yaşar. Köyden şehre yapılan göçlerde ise kişilerin bazen olumlu bazen de olumsuz değişimler yaşadığı görülmüştür. Bu tamamen şehrin kendine özgü yaşam biçimi, değerleri, ekonomisi, sosyal-kültürel şartları ve fiziki yapısıyla ilgili bir durumdur. Köy insanı, bunlara ayak uydurmada güçlük yaşar, sıkıntı çeker. İş ve tayin dolayısıyla şehirden çıkıp köye gelen insanlar da buranın yaşam koşullarına yabancılık gösterip duygusal, düşünsel ve ruhsal anlamda değişimler yaşar. Bunlar arasında idealistliğini kaybedenler olur.

Modernizmle beraber Batılı yaşam biçimi mekânlara da yansır. Saltanattan Cumhuriyet'e geçiş evlerdeki değişimi beraberinde getirir. Bu yenilik konak (eski)-apartman (yeni) düzleminden yansıtılır. Dolayısıyla konaktan ya da evden çıkıp apartmana geçişin yol açtığı sıkıntılar romanlarda olumsuz dönüşümler olarak anlatılmıştır. Öncelikle apartman, batılı bir hayat tarzını üretir. Buraya taşınan roman kişileri, iki farklı görüntüyle ortaya çıkar. Birincisi, geleneksel Türk değerlerine bağlı kişilerin bu yeni mekâna alışamayıp sıkılmasıdır. Yabancılık çektiği ve burayı özümseyemediği için kendi evine özlem duyar. İkincisi de kendi millî kimliğinin ve değerlerinin farkında olmayıp Batılılaşmaya çalışan yozlaşmış kişilerdir. Apartmanla beraber, benliklerini ve kimliklerini yitirerek olumsuz anlamda dönüştürler. Yazar, bu insanları iki farklı mekânda tutarak onlara, kimliklerini, kişiliklerini, değerlerini,

düşünüş ve davranış biçimlerini ve en önemlisi de yaşamlarını sorgulama imkânı sunar.

Mekân, roman kişileri üzerindeki dönüşümlerini fiziksel/biçimsel yapısıyla da sağlar. Yukarıda ifade edildiği gibi, kapalı mekânlar insanı sıkıp boğarken ve kasvete düşürürken (Boğaz, bahçe, deniz, yalı gibi) açık mekânlar insanlara huzur verir. Onları pozitif anlamda dönüştürür. Açık ve kapalı mekânlar, insanların davranış şekillerini de dönüştürür. Özellikle açık ve geniş mekânda, rahat ve özgür davranan kişiler, aynı hassasiyeti kapalı mekânda gösteremez. Kapalı mekânların kendi kurallarına uygun davranış kalıpları vardır ve insanları buna göre şekillendirir. Yoksulluk ve zenginlik gibi sınıfsal ayrımları yansıtan, biçimsel anlamda kötü ya da güzel olan mekânlar da dönüşüm gerçekleştirir. Ayrıca mekân içinde kullanılan eşyaların da dönüştürücü etkileri vardır. Özellikle Batılı yaşam biçimine özenen, süse ve gösterişe düşkün kişilerin evleri kendilerinden izler taşır. Buralar, karmaşık ve göz yorucu yanlarıyla, geleneksel değerlerine, sadeliğe düşkün insanları sıkıp boğarak olumsuz açıdan dönüştürür. Ya da ağırbaşlı, Türk gelenekleriyle döşenmiş bir tefrişat tarzı, millî değerlerinden yoksun olanlara baskıcı gelebilir. Mekânın kullanımı, mekânı şekillendiren eşyalar, bunların dekoru kişiyi algısal yönden etkiler. Mesela kitaplarla süslenmiş bir oda, müzik aletleriyle döşenmiş bir mekân, insanı düşünsel ve duygusal anlamda etkiler. Eski eşyalar, eve manevi bir zenginlik kattığı için oranın atmosferini soluyan kişiye aynı zenginliği verir. Ayrıca mekân içindeki bir eşyanın cisimleştirilmesi, kişinin duygusallığını harekete geçirebilir.

Mekânlar, fiziksel tasarımı, kullanım amaçları, konum ve coğrafi özellikleri, atmosfer ve duygusal etkileri, tarihî ve kültürel nitelikleri açısından farklı özellikler gösterir. Dolayısıyla her birinin, insan üzerindeki dönüştürücü etkileri farklıdır. O, kendine ait özelliklerinin dışında insanın algısıyla da dönüşümler yaratır. Mekândaki insanlar ya da mekâna sinen yaşanmışlıklar, insanın algı boyutunu şekillendirir. Örneğin görmek istenilmeyen kişilerin varlıkları ya da görmek istenilen insanların yoklukları, mekânı sıkıcı hale getirir. Bu yerin atmosferi de karşı tarafta olumsuz açıdan dönüştürücü etki yaratır. Mekânı kendine ait kılan ve orayla özdeşleşen insan, buranın içtenlik değerleriyle birlikte olumlu dönüşümler yaşar. Mekâna sinen geçmiş yaşantılar da insanın duygusal durumunu etkiler.

Mekânın, kimlikle sıkı bir ilişkisi ve etkileşimi vardır. İnsan kimliğinin temel belirleyenlerinden biri mekândır. O, sahip olduğu özellikler bağlamında bir kimlik barındırır ve insana da kimlik kazandırır. Dolayısıyla kimliğin, hem mekânsal algı hem de aidiyet duygusuyla güçlü bir ilişkisi vardır. Kimliği oluşturan unsurlar içinde bellek de yer alır. Mekânın, bellekle olan ilişkisi düşünüldüğünde, kimliklerin üretilmesi kaçınılmazdır. Yani mekân, bellekle olan etkileşimi sayesinde kimlik kavramını inşa eder. Bu da mekân-bellek-kimlik üçlüsünün ayrılmazlığını gösterir ve onların bütünselliğini açığa çıkarır. İnsanın kimliğinin, yaşadığı yere ve buranın belleğine göre şekillendiği öne sürülebilir.

Mekân, insan kimliği hakkında bilgiler verirken aynı zamanda bu kavram üzerinde olumlu ya da olumsuz açıdan dönüştürücü etkilerde bulunur. Roman incelemelerinde, kimlik dönüşümlerinin daha çok mekânsal değişimlerle beraber gerçekleştiği görülür. Örneğin, Avrupa'ya giden kişilerin, buranın yaşam tarzını benimsedikten sonra yozlaştıkları ve geleneksel değerlerini unutarak millî kimliklerini kaybettikleri tespit edilmiştir. Aynı şekilde köyden şehre göç, köyden dağa kaçış, şehirden köye dönüş, konaktan apartmana geçiş gibi yurtiçindeki mekân değişimleri, roman kişinin kimliğini olumlu ya da olumsuz açıdan dönüştürür. Şehir, karmaşık ve çok boyutlu bir mekândır. Şehir yaşamının dinamikleri, kültürel etkileşimler ve hayat tarzını içeren unsurlar, bireyin kimliğini değiştirir. Köyden şehre göç eden insan, yeni ortama uyum sağlamak zorluklar yaşar. Şehir, onu her anlamda etkiler. Böylece göç eden kişinin kimliği, şehri oluşturan faktörlerin birleşimiyle dönüşür. Köyün yaşam şartlarına ve ağanın zulmüne dayanamayıp dağa kaçan insanın kimliği, daha radikal ve özgür bir hayat tarzıyla değişir. Bu kaçış, onun aidiyet duygusunu ve kimlik algısını etkiler. Şehirden çıkıp kırsal bir bölgeye gelen insanın kimliği, yaşam tarzı, değerler ve deneyimler ölçüsünde değişkenlik gösterir. Konaktan çıkıp apartmana geçen insanın kimliği çeşitli faktörlere bağlı olarak dönüşür. Konak, daha çok gelenekselin yaşandığı ve korunduğu bir mekânken apartman daha modern ve bireysel yaşam alanlarını temsil eder. Dolayısıyla iki yapı arasında olan bu geçiş, yaşam tarzı, sosyal ilişkiler, değerler, toplumsal statü ve algı gibi birçok ögenin farklılığından dolayı insan kimliğini etkiler. Romanlarda kimlik dönüşümünü sağlayan diğer yerler, savaş meydanları, tekkeler, sokaklar, cezaevleri,

eğlence mekânları olarak belirir. Özellikle savaş meydanları, millî kimliğin ve hafızanın inşa edildiği yerler olarak insana değerlerini, aidiyet duygularını, tarihini hatırlatarak hem bir kimlik dönüşümü yapar hem de kimlik algısında bir farkındalık oluşturur.

Mekân, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları ile sıkı bir ilişki içindedir. Toplumsal cinsiyetle ilgili tutum ve davranışların ortaya çıkması ve şekillenmesi üzerinde o, belirleyici etmenler arasındadır. Toplumsal cinsiyetin mekânla olan ilişkiselliği, cinsiyete dayalı mekânsal sınıflandırmaların oluşumunu sağlar. Toplumsal cinsiyet rolleri, insanların mekân kullanımlarını ve mekânlarda nasıl davranması gerektiğini etkiler. Tüm bu sebepler, mekânın cinsiyet ve cinsiyet algısı üzerinde dönüşümler yaptığını ya da yapabileceğini gösterir.

Mekânın, zaman ve bellek ile çok yönlü bir ilişkisi vardır. Bunlar, insan deneyiminin temel unsurlarını oluşturur. Ayrıca zaman ve mekân, kurmaca metinlerin önemli belirleyenleridir. Mekân, bir zamanı içerir. O, zamanla birlikte değişir ve dönüşür. Soyut bir kavram olan zamanın görünürlük kazanmasında ve somutlaşmasında önemli bir rol oynar. Bu sebeple o, geçmişte olup bitenleri hafızasına kaydederek bellek işlevi görür. Zaman, soyut bir kavram olduğu için doğrudan gözlenemez, sadece zihinsel olarak deneyimlenir. Bunu sağlayan temel kavram ise hatırlamadır. Geçip giden zaman, sadece hatırlanabilir. Zaman, hafızayı canlandırmaz. Burada mekân, hatırlamayı kolaylaştırıcı ve hafızayı harekete geçirici özelliğiyle ona yardımcı olur. Kolektif bir hafızanın inşa sürecinde de o, temel belirleyen olarak ortaya çıkar.

Mekân, insan hafızasındaki anıları ve deneyimleri yansıtan unsurdur. Romanlarda anlam yüklü ve geçmiş zamanın anılarıyla, kırıntılarıyla dolu olan mekânların ve mekân isimlerinin, kişinin duygusal ve düşünsel algısında dönüşümler yaptığı görülür. Bu yerler, insanın kişisel ve kolektif bilincini harekete geçirerek anıları hatırlatır ve onun geçmiş yaşantılarını, deneyimlerini canlandırır. Yazar, anıların korunmasını, oluşturduğu hafıza/hatıra mekânları ile sağlar. Müzeler, anıtlar, tarihî mekânlar geçmiş, geleceğe aktarmada araç olarak kullanılır. Zamanın etkilerine karşı anıları, hatıraları, yaşanmışlıkları ve değerleri korumak, onları diri tutmak

sorumluluğu bu mekânlar verilir. Dolayısıyla mekânlar, “geçmiş-şimdi-gelecek” düzleminde anlamsal çeşitlilik barındırıp deneyimler sunarak insan üzerinde dönüştürücü etkiler yapar. Mekân, bir bellekse eşyalar da bu belleğin yardımcı unsurlarıdır. Tıpkı mekân gibi eşyanın da hafızayı harekete geçirici özelliğı vardır. Çünkü bu nesneler, insan hayatındaki deneyimleri ve anıları temsil eder. Nostaljik bir değere sahip oluşları, insana geçmişini hatırlatır ve insanı geçmişe dair düşüncelere ya da anılara yönlendirir.

Toparlanacak olursa mekânın bir dönüştürme/değıştirme etkisi vardır. O, bu özelliğini, insanın temel belirleyenleri ve var oluş alanları üzerinde gerçekleştirir. Mekânın insanla olan ilişkisine ve etkileşimine bakıldığında, ikisi arasında var olan etkinin ilk oluşturucusu insandır. O, mekân inşa eder, burayı eylemleri, düşünceleri, duyguları ve yaşam pratikleri çerçevesinde şekillendirir, dönüştürür ve kullanır. Aynı zamanda mekânın işlevini değıştirir ve onun atmosferini etkiler. Dolayısıyla mekâna, dönüştürme/değıştirme etkisini kazandıran esas unsur insandır. Mekân da bu özelliğini insan üzerinde gerçekleştirir. O, insanın davranışlarını, düşüncelerini, psikolojisini, deneyimlerini, kısacası tüm yaşamını etkileyerek onu olumlu ya da olumsuz açıdan dönüştürür. İnsandan aldıklarını insana yansıtır.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık SF (2019) *Medarı Maişet Motoru* (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul).
- Abasıyanık SF (2020) *Kayıp Aranıyor* (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul).
- Adivar HE (2020a) *Sonsuz Panayır* (Can Yayınları, İstanbul).
- Adivar HE (2020b) *Döner Ayna* (Can Yayınları, İstanbul).
- Adivar HE (2021) *Âkile Hanım Sokağı* (Can Yayınları, İstanbul).
- Akbal O (2018) *Garipler Sokağı* (Doğan Kitap, İstanbul).
- Akbal Süalp ZT (2004) *Zamanmekân* (Bağlam Yayıncılık, İstanbul).
- Akdeniz S (2019) *Tanzimat Dönemi Türk Romanında Mekân* (Kriter Yayınevi, İstanbul).
- Akın A (2007) Toplumsal Cinsiyet (Gender) Ayırıcılığı ve Sağlık. *Toplum Hekimliği Bülteni* 26(2): 1-9.
- Aktaş Ş (1991) *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* (Akçağ Yayınları, Ankara).
- Aktaş Ş (1996) Millî Romantik Duyuş Tarzı ve Türk Edebiyatı. *Türkiye Günlüğü* S(39): 170-176.
- Alkan A (2009) Cinsiyet Dinamiklerinin Peşinden Mekânın İzini Sürmek. *Cins Cins Mekân*, der. Ayten Alkan. (Varlık Yayınları: İstanbul): 7-35.
- Alkan Korkmaz S, Allmer A (2000) Mekânın DNA'sı: Toplumsal Cinsiyetin Mekânsal Kalıplarının Sorgulanması. *Kadın/Woman* 14(1): 107-133.
- Altınay A G (2013) Milliyetçilik, Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm. *Vatan, Millet, Kadınlar*, der. Ayşe Gül Altınay. (İletişim Yayınları: İstanbul): 14-32.
- Alver K (2012) Kent İmgesi. *Kent Sosyolojisi* (Hece Yayınları, İstanbul).
- Arayıcı O (2018) Kavram Eylem Nesne İlişkisinde Arayüz Olarak Mekân. *TOJDAC* 8(1): 97-103.
- Argunşah H (2016) Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Tarihî Romancılığı. *Tarih ve Roman* (Kesit Yayınları, İstanbul): 367-385.
- Argunşah H (2016) Felsefe-i Zenan-ı Yeniden Okumak. *Kadın ve Edebiyat: Babasının Kızı Olmak*, (Kesit Yayınları: İstanbul): 91-120.

- Argunşah H (2016) Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Bir Sosyal Veri Kaynağı Olarak Kadın Yazarlar ve Eserleri. *Kadın ve Edebiyat: Babasının Kızı Olmak*, (Kesit Yayınları: İstanbul): 9-36.
- Argunşah H (2021) Ömer Seyfettin Hikâyelerinde Savaşın Kadın Yüzleri: "Nakarat". *KARE* (11): 389-408.
- Arık H (2017) Kahvehanede Erkek Olmak: Kamusal Alanda Erkek Egemenliğin Antropolojisi. *Cins Cins Mekân*, der. Ayten Alkan. (Varlık Yayınları, İstanbul): 168-201.
- Assman J (2018) *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev. Ayşe Tekin. (Ayrıntı Yayınları, İstanbul).
- Atar Ö (2015) Yaşar Kemal ve Gabriel Garcia Marques'i Anlamak. *Ankara: Moment Dergi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, S.2/1.
- Atılğan Y (2012) *Aylak Adam* (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Atsız HN (2018) *Bozkurtlar Diriliyor* (Ötüken Neşriyat, İstanbul).
- Atsız HN (2018) *Bozkurtların Ölümü* (Ötüken Neşriyat, İstanbul).
- Atsız HN (2020) *Dalkavuklar Gecesi* (Ötüken Neşriyat, İstanbul).
- Atsız HN (2021) *Deli Kurt* (Ötüken Neşriyat, İstanbul).
- Avcıl C (2020) Milliyetçiliğin Toplumsal Cinsiyet ile İlişkisine Dair Kuramsal Bir Bakış. *Mukaddime* 11(2): 468-484.
- Ayda A (1947) Refik Halid ve Romancılığı. *Cumhuriyet*.
- Aydın S (2020) *Mekân Üzerinden Politik Kimlik İnşası* (Efe Akademi Yayınevi, İstanbul).
- Aydınlı S (2002) Epistemolojik Açıdan Mekân Yorumu. *Mimarlık ve Felsefe*, ed. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Ayla Atasoy. (Yem Yayınları, İstanbul): 40-51.
- Ayverdi S (2018) *Son Menzil* (Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul).
- Ayverdi S (2020a) *Yolcu Nereye Gidiyorsun* (Kubbealtı Neşriyat, İstanbul).
- Ayverdi S (2020b) *Ateş Ağacı* (Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul).
- Ayverdi S (2021a) *İnsan ve Şeytan* (Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul).
- Ayverdi S (2021b) *Yaşayan Ölü* (Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul).
- Bachelard G (2017) *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin. (İthaki Yayınları, İstanbul).

- Bahtin M (2017) Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar. *Karnaval'dan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, çev. Cem Soydemir. Der. Sibel Irzık. (Ayrıntı Yayınları, İstanbul): 295-312.
- Barthes R (1993) *Göstergebilimsel Seriiven*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat. (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Baudrillard J (2011) *Nesneler Sistemi*, çev. Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu. (Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul).
- Baykurt F (2020) *Yılanların Öcü* (Literatür Yayınları, İstanbul).
- Bayrak Ö (2013) *Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Mekân ve Algı* (Kesit Yayınları, İstanbul).
- Beauvoir de S (1993) *Kadın İkinci Cins I: Genç Kızlık Çağı*, çev. Bertan Onaran. (Payel Yayınları, İstanbul).
- Bekiroğlu NN (1987) Halide Edib Adıvar'ın Romanlarının Roman Tekniği Bakımından İncelenmesi. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum.
- Benjamin W (2002) *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal. (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Bergson H (2020) *Madde ve Bellek Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme*, çev. Işık Ergüden. (Fol Kitap, Ankara).
- Bilbaşar K (2020) *Denizin Çağırışı* (Can Yayınları, İstanbul).
- Bilgin N (2013) *Tarih ve Kolektif Bellek* (Bağlam Yayıncılık, İstanbul).
- Birand MA, Dündar C, Çaplı B (2016) *Demirkırat Bir Demokrasinin Doğuşu* (Can Yayınları, İstanbul).
- Bland DS (2017) Romanda Fiziksel ve Sosyal-Kültürel Çevre. *Roman Teorisi*, çev. Sevim Kantarcıoğlu. (Akçağ Yayınları, Ankara): 275-291.
- Bora A (2017) Rüyası Ömrümüzün Çünkü Eşyaya Siner. *Cins Cins Mekân*, der. Ayten Alkan. (Varlık Yayınları, İstanbul): 63-75.
- Bourdieu P (2015) *Eril Tahakküm*, çev. Bediz Yılmaz. (Bağlam Yayınları: İstanbul).
- Bourneur R, Quellet R (1989) *Roman Dünyası ve İncelemesi*, çev. Hüseyin Gümüş. (Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara).
- Buğra T (2020) *Siyah Kehribar* (Ötüken Neşriyat, İstanbul).
- Bulut Y (2014) Tarık Buğra'nın Romancılığı. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara.

- Calvino I (2019) *Görünmez Kentler*, çev. Işıl Saatçioğlu. (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Connerton P (2019) *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, çev. Alâeddin Şenel. (Ayrıntı Yayınları, İstanbul).
- Coşkun S (2006) Kemal Tahir Şahsiyeti, Eserleri, Fikirleri. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Cumalı N (2006) *Zeliş Tütün Zamanı I* (Cumhuriyet Kitapları, İstanbul).
- Çakır S (2017) Osmanlı'da Kadınların Mekânı, Sınırlar ve İhlaller. *Cins Cins Mekân*, der. Ayten Alkan. (Varlık Yayınları, İstanbul): 76-101.
- Çakmak F (2016) Refik Halid Karay'ın Romanlarında İstanbul. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Çelik Y (2002) Attila İlhan'ın Roman Öncesi ve İlk Romanı: Sokaktaki Adam. *Türkiye Günlüğü*, S(70): 70-85.
- Çetin N (2019) *Roman Çözümleme Yöntemi*, (Akçağ Yayınları, Ankara).
- Çetinkaya Y (2017) Müzik ve Hafıza. *Sanatta Hafızanın Biçimleri*, ed. Meryem Babacan Bursalı. (Küre Yayınları, İstanbul):
- Dağ N (2019) Mekânın Poetikası Olarak Safiye Erol'un Romanlarında İstanbul ve Edirne. *RumeliDE*, 96-105.
- Derviş S (2015) *Çılgın Gibi* (İthaki Yayınları, İstanbul).
- Derviş S (2016) *Fosforlu Cevriye* (İthaki Yayınları, İstanbul).
- Devellioğlu F (2007) *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, (Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara).
- Doğan A (2013) 1940-1960 Arası Türk Hikâye ve Romanı. *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış*, ed. M. Kayahan Özgül. (Kurgan Edebiyat, Ankara).
- Draaisma D (2018) *Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*, çev. Güral Koca. (Metis Yayınları, İstanbul).
- Durakbaşı A (2020) Döner Ayna ya da Döner Ayna'dan Aksedenler. *Döner Ayna*. (Can Yayınları, İstanbul): 235-240.
- Enginün İ (2007) *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi* (Dergâh Yayınları, İstanbul).
- Enginün İ (2012) *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* (Dergâh Yayınları, İstanbul).

- Enis R (1974) *Ekmek Kavgamız* (Cem Yayınevi, İstanbul).
- Enis R (1979) *Yolgeçen Hanı* (Cem Yayınevi, İstanbul).
- Enis R (1983) *Ağlama Duvarı* (Cem Yayınevi, İstanbul).
- Enis R (2002) *Toprak Kokusu* (Örgün Yayınevi, İstanbul).
- Erol S (2019) *Ülker Fırtınası* (Kubbealtı Neşriyat, İstanbul).
- Erol S (2021) *Ciğerdelen* (Kubbealtı Neşriyat, İstanbul).
- Fırat G (2019) Yaşar Kemal'in Romanlarında Coğrafyanın Etkisi (Bir Ada Hikâyesi 1-3, İnce Memed 1-4, Akçasazın Ağaları 1-2). Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Edirne.
- Forster E M (1982) *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür. (Adam Yayınları, İstanbul).
- Foucault M (2014) *Özne ve İktidar*, çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay. (Ayrıntı Yayınları, İstanbul)
- Gariper C (2012) *Yalnızız* Romanında Mekânın Poetikasıylaşması ve Ütopik Dünya Olarak Simeranya. *Erdem*, 0(62), 41-58.
- Gemuhluoğlu Z (2017) Sanat-Hafıza İlişkisinde Zaman ve Mekân: “Deneyim” Merkezli Bir Okuma. *Sanatta Hafızanın Biçimleri*, Ed. Meryem Babacan Bursalı. (Küre Yayınları, İstanbul):
- Göka Ş (2001) *Bir Bütünün İki Farklı Görüntüsü İnsan ve Mekân* (Pınar Yayınları, İstanbul).
- Göregenli M (2018) *Çevre Psikolojisi İnsan Mekân İlişkileri* (İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul).
- Groh J M (2019) *Mekân Yaratmak Beyin Neyin Nerede Olduğunu Nasıl Biliyor?*, çev. Gürol Koca. (Metis Yayınları, İstanbul).
- Gülbetekin M (2017) *Mekânın Hafızası Yer Adları* (Hitabevi Yayınları, Ankara).
- Güleç Solak S (2017) Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi* 6 (1): 13-37.
- Gündüz O (2009) Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* (1839-2000,) ed. Ramazan Korkmaz. (Grafiker Yayınları, İstanbul).
- Güntekin RN (2008) *Ateş Gecesi* (İnkılâp Yayınevi, İstanbul).
- Güntekin RN (2013) *Miskinler Tekkesi* (İnkılâp Yayınevi, İstanbul).
- Güntekin RN (2014) *Harabelerin Çiçeği* (İnkılâp Yayınevi, İstanbul).

- Gür M (2019) *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)* (Kesit Yayınları, İstanbul).
- Halbwachs M (2018) *Kolektif Hafıza*, çev. Banu Barış. (Heretik Yayınları, Ankara).
- Halbwachs M (2019) *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*, çev. Büşra Uçar. (Heretik Yayınları, Ankara).
- Harnuboğlu M (2014) Mekân ve mekânın algılanış biçimleri: Halide Edib Adıvar'ın otobiyografisi *Mor Salkımlı Ev* üzerine bir inceleme. *Fe Dergi* 6 (2): 25-43.
- Hisar AŞ (1956) *Çamlıca'daki Eniştemiz* (Varlık Yayınları, İstanbul).
- İlhan A (2019) *Sokaktaki Adam* (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul).
- İnci Elçi H (2003) *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev* (Arma Yayınları, İstanbul).
- Kakıncı TD (1983) *İnsan Kurdu* (Bilgi Yayınevi, Ankara).
- Kanter B (2015) Kadınlar Tekkesi ve Bedenin Dini Referansa Dönüşmesi. *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, (502): 20-23.
- Kanter B (2020) Halide Edib'in Romanlarında İstanbul'un Geleneksel ve Modern Yüzü. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 9(3): 1033-1049.
- Kanter B (2020) Orhan Kemal'in Romanlarında Göç Merkezi Olarak Kentler ve Kültürel Araf. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 60(1): 331-346.
- Kanter MF (2008) Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek. Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim, Elazığ.
- Karakaş M (2019) Kent, Mekân ve Toplum: Mekân Sosyolojisine Giriş. *Kent, Mekân ve Toplum* (Tezkire Yayıncılık, Ankara): 15-40.
- Karaosmanoğlu YK (2020) *Panorama* (İletişim Yayınları, İstanbul).
- Karaosmanoğlu YK (2021) *Hep O Şarkı* (İletişim Yayınları, İstanbul).
- Karay RH (1999) *Kadınlar Tekkesi* (İnkılâp Kitabevi, İstanbul).
- Karay RH (2009) *Bu Bizim Hayatımız* (İnkılâp Kitabevi, İstanbul).
- Karay RH (2015) *Anahtar* (İnkılâp Kitabevi, İstanbul).
- Karay RH (2017a) *Sürgün* (İnkılâp Kitabevi, İstanbul).
- Karay RH (2017b) *Yeraltında Dünya Var* (İnkılâp Kitabevi, İstanbul).
- Karay RH (2019) *Bugünün Saraylısı* (İnkılâp Kitabevi, İstanbul).
- Kavcar C (1999) *Edebiyat ve Eğitim* (Engin Yayınları, Ankara).
- Kemal O (1995a) *Avare Yıllar* (Tekin Yayınevi, İstanbul).
- Kemal O (1995b) *Vukuat Var* (Tekin Yayınevi, İstanbul).

- Kemal O (1999a) *Cemile* (Tekin Yayınevi, İstanbul).
- Kemal O (1999b) *Dünya Evi* (Tekin Yayınevi, İstanbul).
- Kemal O (2020) *Baba Evi* (Tekin Yayınevi, İstanbul).
- Kemal O (2021) *Bereketli Topraklar Üzerinde* (Everest Yayınları, İstanbul).
- Kemal Y (2020) *Ortadirek Dağın Öte Yüzü I* (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Kemal Y (2021a) *İnce Memed I* (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Kemal Y (2021b) *Teneke* (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Kıran Z, Eziler Kıran A (2000) *Yazınsal Okuma Süreçleri (Dilbilim, Göstergebilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler)* (Seçkin Yayınevi, Ankara).
- Kierkegaard S (2002) *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*, çev. Süha Sertabiboğlu. (Ayrıntı Yayınları, İstanbul).
- Kolcu Aİ (2006) *Öykü Sanatı* (Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum).
- Konyalı BŞ (2015) *Edebî Mekânın Poetikası* (Etüt Yayınları, Samsun).
- Konyalı BŞ (2021) Yırtılan Zamanın Dinmeyen Ağrısı: Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Nostaljinin Mekânlaşması. *Karadeniz Araştırmaları*. XVIII/72: 1053-1068.
- Korkmaz R (2017) Romanda Mekânın Poetiği, *Romanda Mekân Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler*, Ed. Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin. (Akçağ Yayınları, Ankara): 9-26.
- Kuban D (1994) Konaklar. *D.B.İ.A.*, (Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayınları, İstanbul), (5): 51-55.
- Lefebvre H (2014) *Mekânın Üretimi*, çev. Işık Ergüden. (Sel Yayıncılık, İstanbul).
- Lüleci M (2017) Bir Hakikat Kategorisi Olarak Mekân ve Romanda Mekânın Fenomenolojisi Üzerine Notlar. *Kent İnsan Roman: Türk Romanında Kentleşme Olgusu Üzerine İncelemeler (1980-2010)*, (Gece Kitaplığı Yayınevi, Ankara).
- Maalouf A (2000) *Ölümcül Kimlikler*, çev. Aysel Bora. (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Mirioğlu G (2020) Mekânı Feminist Perspektifle Okumak: Balıkesir Kenti Merkezi İş Alanı Örneği. *International Journal of Geography and Geography Education (IGGE)* 41: 103-128.
- Moran B (2012) Dağın Öte Yüzü Üçlüsü. *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış II Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a* (İletişim Yayınları, İstanbul): 123-151.

- Moran B (2012) İnce Memed ve Eşkıya Öykülerinin Yapısı. *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış II Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a* (İletişim Yayınları, İstanbul): 101-121.
- Najmabadi A (2013) Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak, çev. Tansel Güney ve Elçin Gen. *Vatan, Millet, Kadınlar*, der. Ayşe Gül Altınay. (İletişim Yayınları, İstanbul): 129-165.
- Namık Kemal (1961) *Vatan yahut Silistre*, Yay. Haz. Mustafa Nihat Özön. (Remzi Kitabevi, İstanbul).
- Namık Kemal (2016) *Celâleddin Harzemşah İnceleme-Mukaddime-Metin*, Yay. Haz. Abdullah Şengül. (Kesit Yayınları, İstanbul).
- Narlı M (2002) Romanda Zaman ve Mekân Kavramı, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 5(7): 91-106.
- Narlı M (2014) *Şiir ve Mekân Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Türk Şiirinde Şiir-Mekân İlişkisi* (Akçağ Yayınları, Ankara).
- Nesin A (1957) *Erkek Sabahat Erkek Olan Kadının Hatıraları* (Düşün Yayınevi, İstanbul).
- Nora P (2006) *Hafıza Mekânları*, çev. Mehmet Emin Özcan. (Dost Kitabevi Yayınları, Ankara).
- Okay MO (2018) *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı* (Dergâh Yayınları, İstanbul).
- Ong W J (2014) *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözlün Teknolojileşmesi*, çev. Sema Postacıoğlu Banon. (Metis Yayınları, İstanbul).
- Oral C, Şengül A (2022) Kemal Bilbaşar'ın *Denizin Çağırışı* Romanını Mekânın Dönüştürücü Etkisi Bağlamında Okumak. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15(37): 347-360.
- Öksüz M, Deniz A (2019) Toplumsal Cinsiyetin, Mekânın ve Zamanın Tektipleştirilmesi: Tecavüz İçerikli Karikatürler ve Gerçek Temsiller Üzerine Bir Araştırma. *Coğrafi Bilimler Dergisi/Turkish Journal of Geographical Sciences* 17(1): 170-192.
- Ölçer Özünel E (2006) *Masal Mekânında Kadın Olmak Masallarda Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi* (Geleneksel Yayıncılık, Ankara).
- Örik NS (2006) *Sultan Hamid Düşerken* (Oğlak Yayıncılık, İstanbul).
- Örik NS (2009) *Kıskanmak* (Oğlak Yayıncılık, İstanbul).
- Öymen Gür Ş (1996) *Mekân Örgütlenmesi* (Gür Yayıncılık, Trabzon).

- Özarpınar Y (2012) *Hafıza* (Ötüken Neşriyat, İstanbul).
- Özarslan E (2010) *Şiirden Coğrafyaya Arif Nihat Asya'nın Şiirlerinde Mekân Endişesi* (Ötüken Yayınları, İstanbul).
- Özbay C, Balıç İ (2004) Erkekliğin Ev Halleri. *Toplum ve Bilim* 101: 89-103.
- Öztimur N (2014) Feminist Teoride Pierre Bourdieu Tartışmaları. *Ocak ve Zanaat Pierre Bourdieu Derlemesi*, der. Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan. (İstanbul: İletişim Yayınları): 581-605.
- Riot-Sarcey M, Bouchet T, Picon A (2003) *Ütopiyalar Sözlüğü*, çev. Turhan Ilgaz. (Sel Yayıncılık, İstanbul).
- Sabahattin Ali (2012) *Kürk Mantolu Madonna* (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Sabahattin Ali (2015) *İçimizdeki Şeytan* (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Safa P (2008) *Yalnızız* (Alkım Yayınevi, İstanbul).
- Safa P (2021a) *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (Ötüken Neşriyat, İstanbul).
- Safa P (2021b) *Biz İnsanlar* (Ötüken Neşriyat, İstanbul).
- Schick İC (2001) *Batı'nın Cinsel Kıyısı Başkalkıç Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık*, çev. Savaş Kılıç ve Gamze Sarı. (Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul).
- Sekmen M, Yurdiğül A (2021) Kadın Kimlik Mekân: Sex And The City 2 Filminde Süper Kadın Kimliği. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi* 10 (1): 422-436.
- Sennett R (1999) *Gözün Vicdanı*, çev. Süha Sertabiboğlu-Can Kurultay. (Ayrıntı Yayınları, İstanbul).
- Sennett R (2013) *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. Serpil Durak-Abdullah Yılmaz. (Ayrıntı Yayınları: İstanbul).
- Sirman N (2002) Kadınların Milliyeti. *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce 4 Milliyetçilik*, ed. Tanıl Bora. (İletişim Yayınları: İstanbul): 226-244.
- Stendhal (2021) *Kırmızı ve Siyah*, çev. Bertan Onaran. (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul).
- Stevick P (2017) *Roman Teorisi*, çev. Sevim Kantarcıoğlu. (Akçağ Yayınları, Ankara).
- Sürmeli Savcan Y (2005) Safiye Erol'un Romanları Üzerine Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eskişehir.

- Şahin V (2010) Halide Edip Adivar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek. Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Elazığ.
- Şahin V (2017) Refik Halit Karay'ın 'İstanbul'un Bir Yüzü' Romanında Yapı. *Researcher: Social Science Studies*, 5 (8) 266-292.
- Şengül A (2013) İtibarî Tarih Anlatıcısı Olarak Mekân (Turan Ofazoğlu'nun Topkapı Piyesi Örneği). *Erdem* 64: 123-132.
- Şengül A (2015) Çanakkale Savaşı'nın Yüzüncü Yılında Türk Edebiyatında Savaş ve Kadın –Türk Tiyatrosu Örneği-. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı* (Çanakkale Muharebeleri, 100. Yıl Özel Sayısı), S: 18: 533-549.
- Şengül A (2019) *Ulusun Sahnedeki Öyküsü Türk Tiyatrosunda Milli Mücadele ve Cumhuriyet* (Kesit Yayınları, İstanbul).
- Şengül A (2020) *Türk Tiyatrosu Üzerine Araştırmalar* (Kesit Yayınları, İstanbul).
- Şengül M B (2010) Romanda Mekân Kavramı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 3(11): 528-538.
- Tahir K (2004) *Körduman* (Adam Yayınları, İstanbul).
- Tahir K (2011) *Sağırdere* (İthaki Yayınları, İstanbul).
- Tahir K (2012) *Esir Şehrin İnsanları* (İthaki Yayınları, İstanbul).
- Tandaçgüneş N (2013) *Ütopya Antik Çağ'dan Günümüze "Muthuluk Vaadi"* (Ayrıntı Yayınları, İstanbul).
- Tanpınar AH (2000) *Yaşadığım Gibi* (Dergâh Yayınları, İstanbul).
- Tanpınar AH (2005) *Huzur* (Dergâh Yayınları, İstanbul).
- Tekin M (1986) Peyami Safa'nın Romanlarının Yapı ve Anlatım Teknikleri Bakımından İncelenmesi. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum.
- Tekin M (2008) *Roman Sanatı I Romanın Unsurları* (Ötüken Neşriyat, İstanbul).
- Törenek M (2009) *Başka Hayatlar Peşinde Tanpınar'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme* (Kitabevi, İstanbul).
- Törenek M (2013) *Türk Romanında İşgal İstanbul'u* (Kitabevi: İstanbul).
- Tümer G (1984) *İnsan-Mekân İlişkileri ve Kafka* (Sanat Koop Yayınları, İstanbul).
- Uğureli A (2020) Dede Korkut Kitabı'nda İktidar ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi Bağlamında Bayındır Han. *Kültür Araştırmaları Dergisi* 5: 221-240.

- Urry J (1999) *Mekânları Tüketmek*, çev. Rahmi G. Ögdül. (Ayrıntı Yayınları, İstanbul).
- Uysal A (2016) Yaşar Kemal'in İnce Memed I Romanının Mekân-İnsan İlişkisi Bağlamında Değerlendirilmesi. *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi* (2). 36-48.
- Wiesner Hanks M E (2020) *Tarihte Toplumsal Cinsiyet Küresel Bakış Açıları*, çev. Meral Çıyanşenerdi. (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul).
- Wilson E (1992) Görünmez Flâneur. çev. F. Çulha-A. Bora. *Birikim* 43: 54-65.
- Yahya Kemal (2008) Üç Tepe. *Eğil Dağlar İstiklâl Harbi Yazıları*, (İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul) s. 70-75.
- Yahya Kemal (2010) Memleketten Bahseden Edebiyat. *Edebiyata Dair*, (İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul) s. 139-144.
- Yates F A (2020) *Hafıza Sanatı*, çev. Ayşe Deniz Temiz. (Metis Yayınları, İstanbul).
- Yılmaz E B (2019) *Edebiyat Şehir Hafıza/Türk Romanında Hafıza Mekânı Olarak Şehir (1940-1960)* (Kesit Yayınları, İstanbul).
- Yivli O (2009) Yahya Kemal'in Şiirinde Mekân. *Türk Dili* 97: 680-695.
- Yuval-Davis N (2010) *Cinsiyet ve Millet*, çev. Ayşin Bektaş. (İletişim Yayınları, İstanbul).
- Yuval-Davis N, Anthias F (1989) Introduction. *Woman-Nation-State*, ed. Nira Yuval Davis ve Flora Anthias. (The Macmillan Press, Londra): 1-15.
- Yücel Ö F (2021) Edebî Metinlerde Bellek ve Mekân: *Fatih Harbiye ve Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* Romanları Üzerine Bir İnceleme. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 11 (1), 195-212.
- Zambak F (2007) Türk Romanında Mekân. Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Muğla.
- Zengin A (2017) Devletin Cinsel Kısımları: İstanbul'da Fuhşun Mekânları. *Cins Cins Mekân*, Der. Ayten Alkan. (Varlık Yayınları, İstanbul): 265-283.