

MUĞLA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

TÜRK ROMANINDA MEKÂN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FERDA ZAMBAK

DANIŞMAN
Yard. Doç. Dr. VEDAT KURUKAFA

AĞUSTOS, 2007
MUĞLA

MUĞLA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

TÜRK ROMANINDA MEKÂN

FERDA ZAMBAK

Sosyal Bilimleri Enstitüsünce
“Yüksek Lisans”
Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih :
Tezin Sözlü Savunma Tarihi :

Tez Danışmanı: Yard. Doç. Dr. Vedat KURUKAFA
Jüri Üyesi: Yard. Doç. Dr. A. Cüneyt ISSI
Jüri Üyesi: Yard. Doç. Dr. Çiğdem PALA MULL

Enstitü Müdürü : Prof. Dr. Aslan EREN

Ağustos, 2007
MUĞLA

TUTANAK

Muğla Üniversitesi Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre, ... Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi'ın “.....” adlı tezini incelemiş ve aday/...../..... tarihinde saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna ile karar verildi.

Tez Danışmanı

Üye

Üye

Üye

Üye

YEMİN

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “*Türk Romanında Mekân*” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

Ferda Zambak

İMZASI

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ GİRİŞ FORMU		
YAZARIN	MERKEZİMİZCE DOLDURULACAKTIR.	
Soyadı :		
Adı :	Kayıt No:	
TEZİN ADI		
Türkçe :		
Y. Dil :		
TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans	Doktora	Sanatta Yeterlilik
O	O	O
TEZİN KABUL EDİLDİĞİ		
Üniversite :		
Fakülte :		
Enstitü :		
Diğer Kuruluşlar :		
Tarih :		
TEZ YAYINLANMIŞSA		
Yayınlayan :		
Basım Yeri :		
Basım Tarihi :		
ISBN :		
TEZ YÖNETİCİSİNİN		
Soyadı, Adı :		
Ünvanı :		

TEZİN YAZILDIĞI DİL : Türkçe

TEZİN SAYFA SAYISI: 244

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

1. Türk Romanında Mekân.
2. Edebi eserlerde mekânın kullanım şekilleri ve işlevsellikleri.

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER :

1. Türk Romanı
2. Mekân
3. Görsellik
4. Somutlaştırma
5. Çağırışım
6. Gerçekçilik

Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız.

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMER: Konunuzla ilgili yabancı indeks, abstrakt ve thesaurus'ları kullanınız.

1. Turkish novel
2. Place
3. Visuality
4. Concretization
5. Connotation
6. Realism

Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız.

- | | |
|---|----------|
| 1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum | O |
| 2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir | O |
| 3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezin tamamının fotokopisi alınabilir | O |

Yazarın İmzası :

Tarih :/...../.....

ÖZET

TÜRK ROMANINDA MEKÂN

Ferda ZAMBAK

Mekân, olay örgüsündeki temel çatışmanın tespit edilmesinde, karakterlerin psikolojik ve sosyal taraflarının ortaya konulmasında ve dönemin kültürel atmosferini yansıtarak edebi eserlerin tahlilinde önemli ipuçları olarak yer alabilen bir unsur, bir alandır. Yani mekân, şimdiye kadar yapılan birtakım çalışmalarda belirtildiği üzere, anlatıcı/yazarın sadece kahramanlarını üzerine yerleştirdiği bir zemin ya da olay örgüsünde sadece sahne olma özelliğini taşıyan işlevsiz bir öge değildir.

Mekânın edebi eserlerde önemli işlevlerinin olduğu düşüncesinden yola çıkılarak çalışmada, Tanzimat'tan bugüne kadar gelen Türk romancılığında yazarların mekânı ne derece işlevsel/fonksiyonel olarak kullanabildikleri sorusuna yanıt aranmaya çalışılmıştır. (1876-2002) yılları arasında yazılmış olan eserlerden on beşi (*İntibah*, Nâmık Kemal / *Mâi ve Siyah*, Halid Ziya Uşaklıgil / *Ayaşlı ile Kiracıları*, Memduh Şevket Esendal / *Gönül Hanım*, Ahmet Mithat Müftüoğlu / *Kiralık Konak*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu / *Fatih-Harbiye*, Peyami Safa / *Yaban*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu / *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, Peyami Safa / *Huzur*, Ahmet Hamdi Tanpınar / *Sağır Dere*, Kemal Tahir / *Kör Duman*, Kemal Tahir / *Onuncu Köy*, Fakir Baykurt / *Anayurt Oteli*, Yusuf Atılgan / *Çanakkale Mahşeri*, Mehmed Niyazi / *Bit Palas*, Elif Şafak) üzerinde çalışılarak yapılmış olan bu çalışma, fiziksel atmosferi yansıtan mekânlar, karakterlerin ruhî atmosferlerini yansıtan mekânlar, kültürel atmosferi yansıtan mekânlar, dini (mistik) önem taşıyan mekânlar, ülküleştirilmiş mekânlar, savunulma ihtiyacına bağlı olarak düşünülmüş mekânlar ve mekânlaşma eğilimindeki eşyalar başlıkları altında sınıflandırılmıştır.

Yaklaşık olarak 126 yıllık bir zaman dilimini ihtiva eden çalışmada, mekânın Tanzimat'tan bugüne gelişme kaydeden bir şekilde işlevsel olarak kullanıldığı

gözlemlenmiştir. Tanzimat döneminin ilk edebi eseri olarak bilinen ve daha çok fiziksel atmosferi yansıtan mekânlara yer verildiği görülen İntibah'ta mekânın olay örgüsünden kimi kez kopuk bir şekilde yer aldığı, fakat ilerleyen dönemlerdeki eserlerde roman türünde kaydedilen gelişmelerle mekânın, yazarlarca olay örgüsüne bağlı ve bazen de simgesel olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir. Ayrıca, bahsedilen süre içerisinde gerek belirli bir amaç etrafında gerekse sosyal ve kültürel şartların getirdiği kaostan etkilenerek yalnızlaşmaya başlayan birey düzeyinde mekâna daha çok psikolojik açıdan bakılmaya başlandığı yani karakterlerin duygularını yansıtan bir alan olarak görüldüğü fark edilmiştir. Bu durum her ne kadar anlatıcı/yazarın vermek istediği tema ve real olma kaygısına göre değişkenlik gösterebilse de, kullanılan mekân türlerindeki farklılıklarda seyrin, genellikle karakterlerin ruhî atmosferlerini yansıtmak amaçlı olma yolunda ilerlediği söylenebilir.

Anahtar sözcükler: Türk Romanı, mekân, görsellik, somutlaştırma, çağrışım, gerçekçilik.

ABSTRACT

PLACE IN TURKISH NOVEL

Ferda ZAMBAK

Place is a key element for determining the main conflicts of the plot, the physiological and sociological perspectives of the characters and the cultural atmosphere of the period in the analyses of the literary works. So the place is not a non-functional element as it is treated in some of the researches carried up to date which handle it only as a setting where the narrator/ writer places the characters or as a background for the plot.

Setting out from the idea that place has remarkable functions in literary texts, this research tries to analyse how functional place could be used by the novelists from Tanzimat to present. The possible answers to this question are inquired in fifteen texts which are written between 1876- 2002 (*İntibah*, Nâmık Kemal / *Mâi ve Siyah*, Halid Ziya Uşaklıgil / *Ayaşlı ile Kiracıları*, Memduh Şevket Esendal / *Gönül Hanım*, Ahmet Mithat Müftüoğlu / *Kiralık Konak*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu / *Fatih-Harbiye*, Peyami Safa / *Yaban*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu / *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, Peyami Safa / *Huzur*, Ahmet Hamdi Tanpınar / *Sağır Dere*, Kemal Tahir / *Kör Duman*, Kemal Tahir / *Onuncu Köy*, Fakir Baykurt / *Anayurt Otel*, Yusuf Atılgan / *Çanakkale Mahşeri*, Mehmed Niyazi / *Bit Palas*, Elif Şafak). The classification made for the analysis covers places that reflect the physical atmosphere, places that reflect the psychological state of the character, places that reflect the cultural atmosphere, places that have a religious (mystic) importance, places that are idealized, places that are created with a need to defend and objects that have a tendency to turn into a place.

In this research, which handles a 126 years of period in Turkish novel, the progress in the functional usage of place from Tanzimat period to present is analysed. In Nâmık Kemal's *İntibah*, which is known to be the first literary work of

Tanzimat, place is displayed as an element for reflecting the physical atmosphere and is given free from the plot. But it is realized that with the progress in novel as a literary genre, in the later works, place is presented related to the plot and in some cases used in a symbolic way by the writers. Also within the period mentioned both with specific aims and with the loneliness of the individual affected by the chaos brought by cultural and sociological conditions, place gained a psychological importance and is considered as a field which reflects character's feelings. Although this case is changeable depending on the narrator/ writer's aimed theme and his/her anxiety to be real, it can be said that the main tendency in the usages of place is that it is generally used as an element for reflecting the psychological atmospheres within a novel.

Key words: Turkish novel, place, visuality, concretization, connotation, realism.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖNSÖZ.....	III
KISALTMALAR.....	IV
GİRİŞ	1
A. EDEBİ ESERDE MEKÂN	1
B. EDEBİ ESERDE MEKÂN TASNİFLERİ.....	5
C. EDEBİ ESERDE MEKÂN TASVİRİ	9
Ç. EDEBİ ESERDE MEKÂN VE EŞYA İLİŞKİSİ	14
1. İNTİBAH	19
1.1 FİZİKSEL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	19
1.2 KARAKTERLERİN RUHÎ ATMOSFERİNİ YANSITAN MEKÂNLAR	22
1.3 KÜLTÜREL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	27
1.4 DİNİ ÖNEM TAŞIYAN MEKÂNLAR	28
1.5 MEKÂNLAŞMA EĞİLİMİNDEKİ EŞYALAR	29
2. MAİ VE SİYAH	30
2.1 FİZİKSEL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	30
2.2 KARAKTERLERİN RUHÎ ATMOSFERİNİ YANSITAN MEKÂNLAR	33
2.3 DİNİ ÖNEM TAŞIYAN MEKÂNLAR	43
2.4 SAVUNULMA İHTİYACINA BAĞLI OLARAK DÜŞÜNÜLMÜŞ MEKÂNLAR	46
2.5 MEKÂNLAŞMA EĞİLİMİNDEKİ EŞYALAR	47
3. AYAŞLI İLE KİRACILARI.....	49
3.1 FİZİKSEL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	49
3.2 KARAKTERLERİN RUHÎ ATMOSFERİNİ YANSITAN MEKÂNLAR	52
3.3 KÜLTÜREL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	55
4. GÖNÜL HANIM.....	58
4.1 FİZİKSEL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	58
4.2 KARAKTERLERİN RUHÎ ATMOSFERİNİ YANSITAN MEKÂNLAR	59
4.3 DİNİ ÖNEM TAŞIYAN MEKÂNLAR	61
4.4 ÜLKÜLEŞTİRİLMİŞ MEKÂNLAR.....	62
5. KİRALIK KONAK.....	65
5.1 FİZİKSEL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	65
5.2 KARAKTERLERİN RUHÎ ATMOSFERİNİ YANSITAN MEKÂNLAR	70
5.3 KÜLTÜREL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	81
5.4 ÜLKÜLEŞTİRİLMİŞ MEKÂNLAR.....	89
5.5 MEKÂNLAŞMA EĞİLİMİNDEKİ EŞYALAR	90
6. FATİH-HARBİYE.....	92
6.1 FİZİKSEL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	92
6.2 KARAKTERLERİN RUHÎ ATMOSFERİNİ YANSITAN MEKÂNLAR	95
6.3 KÜLTÜREL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	104
6.4 MEKÂNLAŞMA EĞİLİMİNDEKİ EŞYALAR	106
7. YABAN	108
7.1 KARAKTERLERİN RUHÎ ATMOSFERİNİ YANSITAN MEKÂNLAR	108
7.2 DİNİ ÖNEM TAŞIYAN MEKÂN TAŞIYAN.....	116
7.3 ÜLKÜLEŞTİRİLMİŞ MEKÂNLAR.....	117

7.4 MEKÂNLAŞMA EĞİLİMİNDEKİ EŞYALAR	118
8. DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU	120
8.1 FİZİKSEL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	120
8.2 KARAKTERLERİN RUHÎ ATMOSFERİNİ YANSITAN MEKÂNLAR	126
8.3 KÜLTÜREL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	135
8.4 MEKÂNLAŞMA EĞİLİMİNDEKİ EŞYALAR	138
9. HUZUR	140
9.1 FİZİKSEL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	140
9.2 KARAKTERLERİN RUHÎ ATMOSFERİNİ YANSITAN MEKÂNLAR	144
9.3 KÜLTÜREL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	157
9.4 DİNİ ÖNEM TAŞIYAN MEKÂNLAR	163
10. SAĞIR DERE	166
10.1 FİZİKSEL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	166
10.2 KARAKTERLERİN RUHÎ ATMOSFERİNİ YANSITAN MEKÂNLAR	170
10.3 KÜLTÜREL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	173
11. KÖR DUMAN	176
11.1 FİZİKSEL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	176
11.2 KARAKTERLERİN RUHÎ ATMOSFERİNİ YANSITAN MEKÂNLAR	181
11.3 KÜLTÜREL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	184
12. ONUNCU KÖY	186
12.1 FİZİKSEL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	186
12.2 KÜLTÜREL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	190
12.3 ÜLKÜLEŞTİRİLMİŞ MEKÂNLAR.....	192
13. ANAYURT OTELİ	195
13.1 FİZİKSEL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	195
14. ÇANAKKALE MAHŞERİ.....	203
14.1 FİZİKSEL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	203
14.2 KARAKTERLERİN RUHÎ ATMOSFERİNİ YANSITAN MEKÂNLAR	205
14.3 DİNİ ÖNEM TAŞIYAN MEKÂNLAR	209
14.4 SAVUNULMA İHTİYACINA BAĞLI OLARAK DÜŞÜNÜLMÜŞ MEKÂNLAR	210
15. BİT PALAS.....	213
15.1 FİZİKSEL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	213
15.2 KARAKTERLERİN RUHÎ ATMOSFERİNİ YANSITAN MEKÂNLAR	222
15.3 KÜLTÜREL ATMOSFERİ YANSITAN MEKÂNLAR	228
15.4 DİNİ ÖNEM TAŞIYAN MEKÂNLAR	232
SONUÇ.....	234
ÜZERİNDE ÇALIŞILAN ESERLER	241
KAYNAKÇA	242

ÖNSÖZ

Türk Romanında mekân çözümlemeleriyle ilgili araştırmalarda mekân tahlillerine fazlasıyla yer verildiği görülmektedir. Fakat yapılan incelemelerde sadece edebi eserde olay örgüsünün ne gibi mekânlarda geçtiği üzerinde durulmuş, mekânın olay örgüsü dahilinde hangi amaçlı kullanıldığı, işlevsellik payının ne olduğu ve dönemlere göre daha çok ne tür mekânların ön plana çıktığı ve süregelen zaman içerisindeki eğilimin ne yöne doğru ilerlediği üzerinde çalışılmamıştır.

Çalışma 1876-2002 tarihleri arasında yazılmış olan on beş eser üzerinden yürütülmüştür. Araştırma esnasında mekânın bahsedilen çerçevedeki incelemelerine başlamadan evvel, araştırmacıların birbirine benzer ve farklı olan taraflarıyla bir çok mekân tanımlaması yaptıkları fark edilmiştir. Fakat bu tanımlamaların mekânı bir kavram olarak bütün yönleriyle karşılamadığı düşünülerek öncelikle çalışmanın kapsamı ve başlıklarının yöneltmiş olduğu sorulardan hareketle bir mekân tanımı yapılmaya çalışılmış, yani araştırma öncelikle teorik olarak temellendirilmiş ve incelenen eserler, bu tanım baz alınarak çözümlenmiştir. Ardından özet bölümünde adlarından bahsedilen on beş eserde geçen mekânla ilgili tüm kısımlar fişlenmiş, tasnif edilmiş ve içlerinden tipik olanları seçilerek çalışmaya örnek olarak alınmıştır. Bütün bu aşamalardan sonra yaklaşık olarak 126 yıllık zaman içerisinde Türk romanında mekânın yazarlar tarafından nasıl kullanıldığı, işlevi çerçevesinde okurun karşısına nasıl çıktığı ve günümüze kadar ne tür bir seyir takip ettiği örnekler üzerinden ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Çalışmada fikir alışverişinde bulunduğum, karşılaştıkları her tür kaynaktan beni haberdar eden ve bana vakit ayıran sevgili hocalarım Yard. Doç. Dr. A. Cüneyt Issı'ya, Yard. Doç. Dr. Necdet Subaşı'ya, Yard. Doç. Dr. Cem Şafak Çukur'a ve sıkıntılı zamanlarımda bana her zaman destek olan arkadaşlarım, Selma Cömert'e, Kerem Demirtaş'a, Kubilay Ünsal'a, Aysun Dursun'a, Faik Utkan Denizler'e ve beni yetiştiren aileme teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca çalışmam süresince sorunlarımı dinleyen, bana yol gösteren, ve derin bilgisini benden esirgemeyen danışmam hocam Yard. Doç. Dr. Vedat Kurukafa'ya çok teşekkür ederim.

KISALTMALAR

AO	Anayurt Oteli
AK	Ayaşlı ile Kiracıları
BP	Bit Palas
ÇM	Çanakkale Mahşeri
DHK	Dokuzuncu Hariciye Koğuşu
FH	Fatih Harbiye
GH	Gönül Hanım
H	Huzur
İ	İntibah
KK	Kıralık Konak
KD	Kör Duman
MS	Mai ve Siyah
OK	Onuncu Köy
SD	Sağır Dere
Y	Yaban
abç	Altını ben çizdim.

GİRİŞ

A. Edebi Eserde Mekân

“Roman ve hikâye gibi kurgusal eserleri “mekân” bakımından inceleyen çalışmalar sayıca çok fazla olmakla birlikte bu tür çalışmalarda mekân genelde kurgusal yapının elemanlarından yalnızca biri olarak ele alınmakta, doğrudan mekân üzerine yoğunlaşmış çalışmaların ise ya çok az ya da onun kurmaca eser için ne anlama geldiğini tam olarak temellendirememiş çalışmalar olduğu fark edilmektedir. Mekân için yapılan tariflerin muğlaklığı onun sadece anlatı içinde hangi unsurlarla ilişkili olduğu ve hangi zorunluluklara dayanarak ortaya çıktığı çerçevesinde değerlendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Tariflerin açıklayıcı olmaması, onun yalnızca anlatı içinde ilişkili olduğu unsurlarla ve bu ilişkilerdeki zorunluluklarla değerlendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Örneğin Mehmet Tekin’in tarifinde mekân, “bir terkip olan romanın önemli unsurlardan biridir. Çünkü terkipte ‘asıl unsur’ mevkiinde bulunan vak’anın ‘gerçek’ veya ‘muhayyel’ mutlaka bir mekâna ihtiyacı vardır.” denilerek izah edilmeye çalışılır (Tekin 1989: 44). Görüldüğü gibi bu tarifte mekân vak’aya bağımlı bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Buna karşılık vak’a merkezli ya da vak’aya bağımlı olarak açıklanan kavramın hangi özellikleri bünyesinde barındırması gerektiğine, mekânın özelliklerini belirleyen şartların neler olduğuna değinilmemiştir. Bu durum, bir mekân tanımından ziyade, onu anlatı içindeki görevi itibariyle; bağlı bulunduğu öğelerle belirtmek anlamına gelir ki, bu da kavramı tam mânâsıyla açıklamaya yetmez. Şerif Aktaş’ın tarifinde de benzer durum hemen göze çarpar. Ona göre mekân, “*vak’a zincirinde ifade edilen hâdiselerin sahnesi durumundadır*”(Aktaş, 2003:128). Bir önceki tanımda olduğu gibi, mekânı sadece vak’a zincirine bağlı olma özelliğiyle açıklamak, kavramı bir yönüyle hatta hizmet ettiği unsurla ilişkilendirmektir. Aktaş’ta buna ek olarak mekânın “sahne” olma özelliği vurgulanmış olsa da, bu “*ifade edilen hâdiseler*” ile sınırlandırılmıştır. Bir başka tanım da benzer şekilde sahne olarak adlandırılan mekân, “*olaylar ve roman kişilerinin hareketlerine*” (Çetin, 2004: 135) ayrılmıştır. Oysa, her iki tanım da mekân olarak görülen sahne, sadece olaylar ve roman karakterlerinin hareketlerini sergiledikleri bir zemin değil, vak’a zincirine bağlı, anlatıdaki tüm “*durağan ya da devingen*” (Barthes, 1988: 7) unsurların ya da görüntülerin konumlandırıldıkları bir alan-

dır. O halde, içinde birçok özelliği barındıran bu alanı, sadece olaylar ve roman kişilerinin hareketleri ile sınırlamak, mekânı sığ göstermek anlamına gelir. Oysa mekân, sadece olay ve hareketleri değil, zihni plândaki yansımaları, sosyal ve kültürel hayat-taki değişim ve farklılıkları da sergileyen bir çevre, atmosferdir.

Mekân konusundaki görüşlerini, Sevinç Ergiydiren, “*İnsanın varoluşunu dünya üzerinde konumlandırılmış oluşuna 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. Varoluş biçimini belirleyici bir tarzda rol oynar*” (Ergiydiren,2001: 19) şeklinde açıklayarak romanda kişilerin ya da varlıkların bir zemine yerleştirilme ihtiyacını, bir başka deyişle mekânın gereksinimini, Heidegger’in insan varoluşunu dünya üzerinde konumlandırmış olmasıyla temellendirir. Böylece mekân, kişiler ve diğer varlıklar için sınırlı bir hareket zemini olmaksızın çıkarılarak, edebi eserde karakter, olay ve diğer tüm unsurlar açısından varoluşu simgeleyen bir kavram hâline getirilir.

Bir başka mekan tarifi de Hüseyin Tuncer tarafından yapılmıştır. Ona göre mekân “*vak’ayı oluşturan esas öge dir*” (Tuncer, 1999: 19). Mekânın “*Vak’ayı oluşturan esas öge*” şeklinde nitelendirilmesi onun yine aynı şekilde vak’a merkezli düşünüldüğü, başka ögelerin göz ardı edildiği anlamına gelmektedir. Oysa, Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş’te, “*Her hal ü kârda vakanın zuhuru şahıs kadrosuna, mekâna ve zamana ihtiyaç gösterir*” (Aktaş, 2003: 45-46) diyerek mekân dışında, şahıs kadrosu ve zamanın da vak’anın esas ögeleri olduğunu belirtmiştir. O hâlde, “*Vak’ayı oluşturan esas öge*” ifadesinin kavramı tanımlamak için yeterli olmadığı açıktır.

Tüm bu tanımlamalarda birbirinden farklı kavramları farklılıklarıyla değil, benzerlikleriyle açıklamak söz konusudur. Bu ise bir kavram kargaşasının ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Oysa, her tanımda yapılması gerektiği gibi, mekânın tanımında da, mekânın diğer kavramlardan farkını tayin eden, işlevini ve neye “mekân” denilmesi gerektiğini ortaya çıkaran niteliklerine yer verilmesi gerekmektedir.

Tüm tanımlamalarda, mekânın birkaç özelliğinden bahsedilmiş olmakla kalınıp, edebi eserde bir yere mekân diyebilmek için, o yerin hangi özellikleri ihtiva etmesi ya da ne gibi şartlara sahip olması gerektiğine değinilmediği fark edilmektedir. Bu, bir şeyin kavram olabilmesi ya da bir kavramın ad alabilmesi için hangi unsurları bir araya getirmesi gerektiğinin belirlenememesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla belirsizlik olarak açıklanabilecek hâl, edebi eserde mekân konusunu karmaşıklığa sürüklediği gibi, yapılan incelemelerin de sadece tek bir bakış açısına ya da mekânın bir özelliğine göre yapılmasına sebep olabilmektedir. Bu durum, anlatı düzeyinde, mekânın gerektiği gibi “*tahlil*” edilememesi ve kimi zaman da “*mekân için öyküleştiren*” (Alver, 2006: 39) eserin farkına varılamamasına kadar gidebilir.

Belirtilen durumlar göz önüne alındığında, mekânla ilgili bir başka tanımın gerekliliği bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Bu verilerden hareketle mekân, belki şu şekilde tanımlanırsa eksik ya da birbirinden kopuk gibi görünen tanımlar daha geniş ve kapsamlı bir ilişki içerisinde ele alınmış olabilir. Buna 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.* (abç)

Böyle bir tanımlamadan hareketle, mekân, sadece olayın geçtiği yer, karakterlerin üzerinde durduğu zemin ya da anlatıda varoluş biçimini konumlandıran bir kavram olmaktan çıkarak bireyin ve birey dışında kalan tüm unsurların öncelikle somut mânâda nerede durduklarını gösteren, daha sonra da bireyi, fiziksel ve ruhsal mânâdaki değişimlerine göre, kimi zaman uyumlu kimi zaman da taban tabana zıt, yani çatışma yaratacak ölçüde gerilimli bir ilişki içine sokabilecek alan durumuna geçmiştir. Mekân bu hâliyle, varlığı kuşatan alan olmaktadır. “Kuşatma” diye ifade edilen şey, öncelikle fiziksel mânâda gerçekleşmektedir. Bu, anlatıda ilk olarak vak’a ya bağlı, içinde ya da üzerinde olunan mekânın, canlı ve cansız tüm unsurları bünyesinde barındırarak onları kendi kapsama alanına dahil etmesi olarak düşünülebilir. İkinci olarak da anlatıya ve konusuna göre, öncelikle somut gerçekliği ifade eden alan, (ev, oda vb.) özellikle bireyi -şayet anlatıda cansız varlıklara ait bir kişileştirme yoksa-

ruhsal olarak da kendisine dahil edebilir. Yani anlatıcı, fiziksel gerçekliğin parçası olan mekânı, bireyin duygusal dünyasıyla bütünleştirerek onu ruhsal bakımdan olumlu (paralel) mânâda etki altında bırakabileceği gibi, aykırı (paradoksal) yönde de etki altında da bırakabilir. Ya da anlatıdaki vak'ının durumuna göre, tam tersi bir durum da gözlenebilir. Bu durum, çok nadir de olsa, mekânın karakter üzerinde değil, karakterin mekân üzerinde etkin pozisyonda olması şeklinde açığa çıkabilir. Daha açık bir ifadeyle, mekân, bazen karakterin ruh dünyasına tesir etmiş bazen de karakterin ruh halini yansıtır şekilde anlatılmış olabilir. Anlatıcı okuyucuya mekânı, duygusal algılamaları yansıtan yönüyle vermiş olabilmektedir ki, bu da okuyucuya mekânın bir an olsun, fiziksel gerçekliğinden uzaklaşmış izlenimini verir. Ama unutulmamalıdır ki, her iki biçimde de mekân, fiziki varoluşundan uzaklaşmış değildir; yine canlı ve cansız tüm varlıkları, kendi alanına dahil etmiştir.

B. Edebi Eserde Mekân Tasnifleri

Edebi eserde mekân, Türk Edebiyatı'nda şimdiye dek, somut ve soyut mekânlar olmak üzere iki şekilde tasnif edilmiştir. Nurullah Çetin'in tasnifine göre, somut mekânlar başlığı altında, "açık ve kapalı mekânlar" (Çetin, 2004:136-137), soyut mekânlar başlığı altında, "ütöpik, fantastik, metafizik ve duyusal mekânlar"(138-139) yer almaktadır. Aşağıda açıklamaları yapılan mekân grupları, bu tasnif baz alınarak yapılmıştır. Fakat belirtilmesi gerekir ki, somut mekânlar başlığı altında yer verilen "açık ve kapalı mekânlar"a soyut mekânlar başlığı altında da yer verilebilir. Çünkü ütöpik ve metafizik dışında kalan fantastik ve duyusal mekânlar da açıklılık-kapalılık ilişkisine göre değerlendirilebilir. Anlatıda karakterin fantastik olarak hayal ettiği mekân, geniş ya da kapalı bir alan olabileceği gibi, duyusal olarak -ki genellik- le rüyada- hissedilen mekân da açık veya kapalı bir mekân olabilir. Genelde geniş alanları çağrıştırdığı düşünülen ütöpik ve metafizik mekânlar için, böyle bir ayrıma gitmeye gerek yoktur.

1. Somut Mekânlar

Somut mekânlar, anlatıda, varlıkların fiziki varoluş zeminlerine yani gerçek hayattaki alanlarına karşılık gelmektedir. "Somut mekân, roman kişilerinin gerçek hayatta olduğu gibi içinde bulundukları ve her çeşit faaliyetlerini sürdürdükleri, bu evrene ait somut, bildiğimiz mekânlardır" (Çetin, 2004: 136). Somut mekânlar, anlatıda iki biçimde görülebilir.

a. Açık Mekân: Açık mekâna "dış mekân" ya da "geniş mekân" da denilmektedir. Olay örgüsü kimi zaman bir sokakta, caddede, tarlada, denizde, parkta geçebilmektedir. Genellikle macera, polisiye romanlarında ve bir savaşı, göçü konu alan romanlarda sıklıkla karşılaşılan mekânlardır. Geniş mekânlarda daha çok karakterlerin hareketleri ön plandadır. Çünkü hareket için zeminin sınırlayıcılığı olmamalıdır.

Geniş mekân tasvirlerine yer verilen anlatılarda, karakterlerin kişisel ve ruhsal durumları hakkında ipuçları elde edilebilir. Dolayısıyla bu tip tasvirler, duruma göre karakterlerle ilgili bir "belirti" niteliği taşır. Mesela, dışa dönük kişiliklerin daha çok geniş mekânlarda yer almaları, varoluşlarını belirleyen bir özellik olarak düşünülebilir. Çünkü kapalı-dar mekânlar, bu tip kişiliklerin kimi zaman kendilerini tam

olarak ifade edebilecekleri yerler olamamaktadır. Kimi zaman da yine bu tip kişiliklerin, geniş mekânlarda kendilerini daha rahat ve güvenli hissettikleri, kapalı-dar mekânlarda güvensiz, tedirgin ve kısıtlanmış hissettikleri görülmektedir.

Kapalı Mekân: Kapalı mekâna “dar mekân” ya da “iç mekân” da denilmektedir. Apartman, ev, oda, dükkân, büro, hapishane vb. yerler kapalı mekânlardır. Anlatıda kapalı mekânlar, daha çok psikolojik derinlikleri yansıtmak için kullanılırlar. Meselâ kapalı mekânları geniş mekânlara göre daha fazla tercih eden bir karakterin insanlardan kaçan, içe dönük ya da toplumla çatışan bir birey olduğu düşünülebilir.

Nurullah’a Çetin’e göre kapalı mekânlar, Türk Romanında daha çok sosyal ve ekonomik değişimlerin, kültür farklılıklarının simgesi olarak kullanılmıştır. Meselâ “konak”, ataerkil aile geleneğinin ve Osmanlı döneminin, “apartman” çekirdek aile ve Cumhuriyet döneminin simgesi olmuşlardır. Türbe, yatır ve cami gibi mekânlar da İslamiyet’in ve inanışların sembolü olmuşlardır. Ayrıca kapalı mekânlar, daha çok Türk Edebiyatı’nda değişen ekonomik, siyasal ve sosyal şartların yanı sıra, değişen zihniyetlerin, alışkanlıkların, arzuların somut plandaki göstergeleri olarak kullanılmıştır.

2. Soyut Mekânlar

Anlatıda vak’a, kimi zaman somut mekânlar dahilinde aktarılırken kimi zaman da soyut mekânlar vasıtasıyla anlatılabilmektedir. Bu, eserde verilmek istenen konunun temasına, karakterlere ve diğer unsurlara bağlı olarak değişebilir. Soyut mekânlar, karşılığı fiziksel coğrafya içinde bulunmayan, hayalî, gerçek dışı mekânlardır. Bu tür mekânlar kendi içinde şu şekilde sınıflandırılabilir:

a. Ütopik Mekânlar : “Grekçe’de eutopia: ‘Güzel ve iyi yer’, outopia: ‘hiçbir yer’ anlamlarına gelir.” Bu iki kelimenin ses ve anlam çağrışımlarının birleşmesiyle meydana gelmiş olan ütopya, “her şeyin son derece mükemmel ve güzel olduğu, ideal mutluluk diyarı olarak sunulan ve hayalde özel olarak üretilmiş olan, yeryüzünde bulunmayan mekânlardır” (Çetin, 2004: 138). “Düş ülke” denilen bu mekânlar, anlatıda çoğu zaman kaçış mekânları olarak karşımıza çıkarlar. Çünkü gerçek hayatın realitesinden bunalan karakter, iyi, güzel ve mutlu olabileceği bir yeri arzu eder. Bu

arzu, karakteri, ulaşamayacağını bildiği halde hayâlini kurduğu ve kurmaca olmasına rağmen bireyin gerçek hayata tutunma gücünü artıran yani ütöpik diye adlandırılan mekânın hâyâline sürükler. Ütöpik mekân, her ne kadar fizik çevrede olmayıp sadece hayalde üretilmiş bir yer de olsa, anlatıda okuyucunun karşısına, karakterin kimi zaman ruhi atmosferdeki sığınağı kimi zaman da bedeninin ve ruhunun dinginliğe ulaştığı yer işleviyle çıkabilmektedir.

b. Fantastik Mekânlar: Fantastik mekânlara, daha çok fantastik öğelerin ağırlıklı olduğu anlatılarda rastlanmaktadır.

Fantastik mekânlar da, ütöpik mekânlar gibi idealize edilebilirler. Çünkü idealize edilen yer, gerçek hayatta bireyin fantastik olarak adlandırdığı isteklerine, özlemlerine cevap verebilen, yani karakterin mutlu olabileceği yer özelliğini taşır. Dolayısıyla fantastik mekân, ütöpik mekân gibi hâyâl edilen mekân durumundadır. Fakat bir noktada birbirlerinden ayrılırlar: Fantastik mekânların karşılığını gerçek hayattaki fiziksel çevrede bulmak mümkün olabilir. Yani fantastik mekân, evrende somut mekânın karşılığı olabilir. Yalnız, anlatı içinde, karakterin somut olarak bulunmadığı, sadece zihninde ürettiği bir mekân olduğu için soyut plânda kalmaktadır.

c. Metafizik Mekânlar: Anlatılarda “dinlerin sunduğu, bu evren dışı cennet, cehennem gibi fizik ötesi mekânlar” (Çetin, 2004: 139) metafizik mekânlar olarak adlandırılmaktadır. Metafizik denmesinin nedeni, dünya üzerindeki fiziksel çevre dışında, dini inanışlara göre olduğu varsayılan mekânlar olmasıdır. Özellikle dini konulu anlatılarda ya da anlatı içinde dini bir düşüncenin yansıtılması esnasında bu tür mekânlarla karşılaşılabilir.

d. Duyusal Mekânlar: Duyusal mekânlar, karakterlerin içinde bulundukları ruh atmosferlerine göre ürettikleri mekânlardır. Rüyaya ait mekânlar, bu türden mekânlardır.

Edebiyat alanındaki araştırmalarda, genellikle belirtilen tasnif şekillerine göre verilen mekânlar, anlatıda tek bir mekân türüne bağlı olarak yer almazlar. Mekânlar, olay örgüsüne ya da vak’a parçalarına göre değişkenlik gösterebilir. Hatta Roland Bourneur ve Réal Quillet, Roman Dünyası ve İncelenmesi adlı eserlerinde, “Bazı

hikâyelerin mekânı, -nadir hâllerde- klasik trajedide olduğu gibi süreleri boyunca bir tek yere bağlı kalabilmeleri için, genişleme sahası pek olmayan bir ışığa bağlı olarak bir veya birkaç bir yerde olabilmektedir ya da sadece yazarın hafızası veya muhayyilesi sınırları içerisinde bir mekân olarak kalabilmektedir” (Bourner- Quellet, 1989: 94) der.

C. Edebi Eserde Mekân Tasviri

Tasvir, “Bir şeyi yazı veya sözle anlatma. Roman, hikâye ve diğer yazı türlerinde olayları, olayların geçtiği yerleri, şahısları, hayvanları ve eşyayı ayrıntıları ile tanıtmak.” (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 1998: 279) anlamındadır.

Edebiyatta tasvir, kişi, olay, mekân ve eşya tasvirleri gibi çeşitli şekillerde tasnif edilebilmektedir. Hüseyin Tuncer’e göre tasvir genel anlamıyla; çevreyi, mekânı, eşyayı dolayısıyla romanda dekor görevi gören bütün unsurları belirginleştirerek gösterme sanatıdır (Tuncer, 1999: 8.). Anlatma esasına bağlı edebi metinlerde mekân, iki şekilde tasvir edilir. “Bunlardan ilki, daha çok resim kültürüne dayalı ve gerçeği, olduğu gibi yansıtmak endişesi taşıyan “mimesis” esasına bağlı edebi metinlerdir. “Mimesis”, Aristo ve Eflatun’a göre, sanatkarın tabiatı ve insanı bir ayna gibi yansıtmak veya onu taklit etmesi hadisesidir. İkinci kısım edebi metinler ise, “tecrid” esasına bağlı anlatım türleridir. Bunların en tipik örneklerini “Şark’ın romanı” olarak telakki edilen mesneviler oluşturmaktadır. Bu tür eserlerde mekân; dış dünyayı olduğu gibi yansıtmak yerine “bir intibayı sezdirme” fonksiyonuyla yüküdürler.

“Mimesis” esasına model olarak seçilen dış dünya, aynı tarzda ve aslına en yakın bir biçimde itibari (fictif) alemde yeniden kurulurken, tecrid esasına bağlı edebi metinlerde; dış dünyaya ait varlık ve objelerin bizzat kendileri değil, onların insan üzerinde uyandırdıkları intiba ve ilhamlar esas alınmaktadır” (Korkmaz, 2005: 168). Türk Edebiyatında her iki anlatım geleneği kullanılmış olup romantik, realist ve naturalist eserlerde, akımların kendi sanat görüşleri doğrultusunda, belirgin farklılaşmalar görülmüştür. Bu farklılaşmaları belirtmeden önce, bir çeşit gösterme sanatı olan tasvirin mimesis veya tecrid esasına bağlı olabileceği gibi, öznel ve nesnel olmak üzere de ayrımlanabileceğinden bahsedelim. Nesnel tasvir, kısaca görülen ve gözlenebilen olayları, mekânları ve varlıkları gerçekçi bir şekilde anlatmaktır. Nesnel tasvirde görüntüler dünyası, değiştirilmeden olduğu gibi yansıtılır. Anlatıda, okuyucuya anlatılan her şeyin gerçek hayatta olduğunu bir başka deyişle gerçek olduğu izlenimini vermek için, her şey en ince teferruatına kadar tasvir edilir. Bu daha çok realistler ve naturalistler tarafından tercih edilir. “Nitekim 19. yüzyılın gözde akımları olan romantizm ve realizme mensup yazarlar, bu konuda âdeta prensip sahibi idiler” (Varren-Wellek, 2001: 303) “...realizm dış çevre tasvirini son haddine çıkarmış-

tır. Tasvire olan bu düşkünlük bir taraftan pozitivizmin tesiri altında, bakışların gözleme alışmış olmasından, diğer taraftan da romancının, çevrenin ruh üzerindeki tesirine inanmış bulunmasından ileri geliyor” (Tekin 1989: 44) Natüralistlerde, çevre bir tür tarihi belge olma amacındadır. Emile Zola bu konuda şöyle der: “Artık zevk olsun diye, tasvir için tasvir etmiyoruz. İnsanın, çevresinden ayrılamayacağını, elbisesi, evi, kenti, vilayeti ile tamamlandığını kabul ediyoruz. Bu bakımdan dimağının veya kalbinin tek bir olayını, çevrede onun sebeplerini veya tepkisini aramadan, tespit etmeyeceğiz. Sonu gelmez tasvirlerimizin sebebi işte budur” (Yetkin, 1967: 60). Öznel tasvire ise, ‘izlenimci tasvir’ ya da ‘romantik tasvir’ de denir. Bu tasvir anlayışına göre, mekân tasvirleri anlatılanların gerçek olduğuna inandırma kaygısı ile değil, okuyucuda birtakım duygulanmalar uyandırmak amacıyla yapılır. Bu noktada öznel tasvir anlayışını benimsemiş yazarlar, mekânı, kişisel duygulanım ve tercihlerine bağlı olarak tasvir ederler. Romantik ve ekspresyonist yazarlar, bu tip tasvir anlayışını benimsemiş yazarlardandır. Ekspresyonistlerde mekân, kahramanın ruh dünyası çerçevesinden verilir. Çünkü ekspresyonistlere göre gerçek, insanın iç gözlemleri üzerinde yoğunlaşıp kendisini toplumdan soyutlamaya başlamasıyla oluşur. Bu, “Sanatkârın kendi iç dünyasına ve bu dünyada şekillendirdiği hayaller ve soyut ideallere kaçış...” (Çetışli, 2001 :110) olarak nitelendirilebilir.

Mekân tasvirleri, karakterlerin yaşadıkları, olayların geçtiği fiziki ve sosyal çevreyi belli etmesi bakımından önemlidir. Tasvirler, “...yazarın söylediklerinden daha fazla şey ifade etmek ve daha çok sözle ve zorlukla ifade edilebilecek şeyleri kısaca ifade etmek için kullanılırlar” (Stevick, 1988: 300). Dolayısıyla tasvir bir bakıma, anlatı ile okuyucu arasında dolaysız iletişimi sağlamaktadır. Bu dolaysız iletişimin etkisi ise, ancak “tasvirlerin çağrışım yaratma güçleri”yle (Stevick, 1988: 299) ilgilidir. Burada artık anlatıcı, tasviri faydacı bir yaklaşımla kullanmaktan öte, istediği çağrışımları uyandırmak amaçlı kullanmaya başlar ki bu, çağdaş romanda görülen karakteristik özelliklerden biridir.

Anlatıda tasvir, olay örgüsüyle bir bütünlük oluşturmalıdır. Anlatıda bütünlük oluşturmayan bir tasvir, olay örgüsünün iskeletini zedelemekle kalmaz, eylemler ve diyaloglar arasındaki anlamsal bağı parçalayıp koparır. Çünkü anlatıda hiçbir tasvir, eylemlerden bağımsız, hiçbir eylem de tasvirlerden bağımsız hareket edemez. Bu

konuda Henry James’in ünlü makalesi “The Art of Fiction”daki (Kurmaca Sanatı) görüşlerine yer vermek gerekir:

“Romancının, betimleme ve diyalog, betimleme ve eylem arasındaki garip, sözlüksel ayrımı tümüyle anlamsız, açıklayıcılıktan uzak bulan bir zihniyet sahibi olması kuvvetle muhtemeldir. İnsanlar bu ikisinden sanki aralarında açık bir ayrım varmış, ikisi de sürekli olarak iç içe geçmezmiş, genel bir ifade etme çabasının yakından ilintili parçaları değilmiş gibi bahsederler sık sık. Bir kitabın birbirinden yalıtılmış bloklardan oluştuğunu tahayyül edemiyorum; keza, tartışılmaya layık bir romanda anlatı niyeti taşımayan bir betimlemenin, betimleme niyeti taşımayan bir diyalogun, eyleme dahil olmayan herhangi bir düşüncenin, veya her sanat yapıtını başarılı kılan genel ve yegâne kaynağa –betimleyici olmaya- dayanmayan bir eylemin olmasını da. Roman, diğer tüm organizmalar gibi, yaşayan ve sürekli bir canlıdır; şu da görülecektir ki, roman ancak her bir parçasının içinde diğer parçalarda bir şey bulunduğu ölçüde yaşamaya devam edecektir. Bitmiş bir yapıtın sık dokusundan hareketle bu dokunun içindeki farklı birimlerin haritasını çıkarmaya çalışacak bir eleştirmen, korkarım ki, tarihte bugüne kadar görülen diğer sınırlar kadar yapay sınırlar koymak durumunda kalacaktır” (Todorov, 2001:40).

Henry James, burada “betimleme”, “diyalog” ve anlatım” gibi kavramların birbirinden bağımsız olmadığını bir kez daha vurgulamıştır. Fakat burada, Henry James’in bahsettiği bağımlı yapıyı -ki bu anlatının bir bütün olması için zaten gereklidir- oluşturan unsurların incelenemeyeceği görüşü desteklenemez. Çünkü edebi söylemde, her unsur, belirli düzeyi yani birimi temsil eder. Tasvir de, bu birimlerden biridir. Bu noktada, Tzvetan Todorov’un poetika hakkındaki açıklamalarına bakalım: “...James, “betimleme”, “anlatım”, “diyalog” , vs. gibi kavramlar kullanan eleştirmeni aynı anda iki hataya birden düşmekle itham eder: 1. Bu soyut birimlerin bir yapıtta saf halde varolabileceklerini sanmak; 2. Sanat yapıtını, şu elle tutulamaz, dokunulamaz nesneyi (şu “canlı”yı) parçalara ayıran soyut kavramlar kullanmaya cüret etmek.

Poetikanın benimsediği bakış açısı, bu suçlamaların birincisinin tüm etkisini ortadan kaldırır: Poetika, bu soyut kavramları tekil yapıtın değil edebi söylemin içine yerleştirir; yapıtta az çok “karma” bir dışavurumla karşılaşıldığını, bu kavramların

ise ancak söylemde varolabileceklerini öne sürer; poetika şu ya da bu parçasıyla değil “betimleme”, “eylem” veya “anlatım” diye adlandırdığı soyut yapılarla ilgilenir” (Todorov 2001: 40-41). Bu noktada Tzvetan Todorov, Poetika’ya Giriş’in bir kısmında, Henry James’in aşırıya kaçan bu düşünceleri karşısında, poetikanın, tasviri ve belirtilen diğer unsurları, edebi söylem içine yerleştirdiğini yani tekillikten uzaklaştırdığını, böylece yapının herhangi bir parçasıyla değil “betimleme”, “eylem” ve “anlatım” diye adlandırdığı soyut yapıyla ilgilenerek anlatıya bilimsel bir bakış açısının getirilmesinin gerekli olduğunu ifade eder. Görüşlerine poetikanın, “göstergeden yola çıkan bütün araştırmaları bünyesinde toplayan genel göstergebilimsel projenin bir parçası” (Todorov 2001: 43) olduğunu ilave eder.

Edebi eserde, mekân tasvirinin bir birim olduğunu, göstergebilimsel nitelik taşıdığını ve anlatıya bilimsel bakış açısının getirilebilmesi için de incelenmesi gerektiğini belirttikten sonra, akıllara şöyle bir soru gelebilir: Anlatıda mekân, kimi zaman mimesis kimi zaman da tecrid esaslı tasvirler dışında, okuyucuya anlatımın diğer bölümlerinde hiç hissettirilmemiştir? Yani anlatıda mekân, sadece tasvirler vasıtasıyla mı verilmiştir? Bu sorunun yanıtı şöyle açıklanabilir: Anlatıda tasvir, gösterilen ve anlatı içinde duruma göre işlevselliği olabilen parçadır. Mekân da, tasvir vasıtasıyla belirginleşen, gösterilen yer durumuna geçmektedir. Fakat bu, anlatıdaki mekân, okuyucuya sadece mekân tasvirleri vasıtasıyla iletilmektedir anlamına gelmez. Çünkü anlatıcı, edebi eseri meydana getirirken canlı ve cansız tüm varlıkları bir zemine yerleştirmek durumundadır. Örneğin anlatıda, karakterlerden ikisinin kafeteryadaki konuşmaları aktarılırken, anlatıcı, okuyucuya kişilerin bir kafeteryada oldukları bilgisini verir. Yani karakterler, anlatı içinde konumlandırılmış olur. Konumlandırılma, Heidegger’in belirttiği gibi, insanın varoluşunun esaslarından biridir. Anlatı da “...bir tecrübeyi yaşayacak olan varlığın roman içinde de bir zemine yerleştirilmesi gerekir” (Ergiydiren, 2001: 19). Bu ayrıntılarıyla gösterilmeyen yani sadece hissettirilme seviyesinde kalan konumlandırma, “belirti” (Barthes, 1988: 26) olarak adlandırılabilir. “Belirtiler, ilişkilerinin hemen hemen dikey diye adlandırabileceğimiz özelliği nedeniyle, gerçekten anlamsal birimlerdir, çünkü, asıl “işlevler”in tersine, bir “işlem”e değil bir gösterilene iletirler. ...söz konusu birimler sınıfı içinde bir karaktere, bir duyguya, bir anlatı kişinin bıraktığı izlenime (sözgelimi güvensizlik izlenimi), bir anlayışa ileten gerçek anlamda belirtiler ile belirlemeye, zamanda ve

uzamda konumlamaya yarayan bilgiler ayırt edilebilir. Bond'un bir büroda çalıştığı-
nın ve bu büronun açık penceresinden, koşarcasına geçen koca bulutlar arasında ayın
göründüğünün söylenmesi, fırtınalı bir yaz gecesini belirtmek demektir; bu çıkarsa-
ma da, henüz ne olduğu bilinmeyen bir olayın ağır, sıkıntılı havasına gönderen or-
tamla ilgili bir belirti oluşturur" (Barthes, 1988: 26-30).

Ç. Edebi Eserde Mekân Ve Eşya İlişkisi

R(ene) Wellek ve A(ustin) Varren'a göre, "edebiyat 'hayat'ı 'temsil eder'. Hayat ise geniş manasıyla sosyal bir gerçekliktir. Öte yandan edebiyat hayatı çeşitli görünüşleriyle 'taklit' eden bir sanat dalıdır. Onun 'taklit ettiği' şeyler arasında tabiat dünyası ve bireyin iç veya subjektif hayatı da vardır. Edebiyat eserinin yazarı, canlı birey ya da hayatın gerçekliği olarak içinde yaşadığı toplumun bir üyesidir. Bu nedenle şüphesiz o, belli bir derecede o toplumda tanınır ve yaptığıının karşılığını alır; farazî de olsa bir kitleye hitap eder. Dolayısıyla yazarın ürettiği metin/lerle bu metinlerin okunduğu toplum arasında çeşitli oranlarda konsensusların olması hem kaçınılmaz, hem de okunmak için gerekli sayılmalıdır. Hatta denebilir ki, aslında edebiyat eserleri genellikle içinde doğdukları topluluğun belli sosyal kurumlarıyla sıkı bir bağlantı içerisinde ortaya koymuştur. Sözelimi ilkel toplumlarında şiiri ayin, büyü, iş veya oyundan ayırmak imkânını bile bulamayabiliriz. O halde, edebiyatın doğrudan doğruya ferde dönük gibi görülemeyecek bir sosyal işlevi veya bir sosyal 'kullanımı' da vardır" (Wellek, Varren, 2001: 74) demek, kabul edelim ya da etmeyelim, onunla ilintili bir realiteyi tespittir. Hiç kuşkusuz edebiyat eserleri bir taraftan ferdin iç dünyasını yansıtırken diğer tarafta da sosyal ve kültürel hâdiselerden etkilenmekte/beslenmektedir. Değişen sosyal ve ekonomik şartlar, buna bağlı olarak ortaya çıkan zihni ve kültürel plândaki dönüşümler/değişimler, kültürel farklılıklar vs. edebiyatın kendisine konu edindiği belli başlı alanlardır. Bu bağlamda mekân ve eşya da fiziki var oluşlarının dışında ikinci bir görünüşle/kullanışla eserlerde ön plâna çıkabilirler. Mekan ve eşyanın belirli bir zamanın ya da devrin göstergesi, çağın düşünce birikimlerinin somutlanması ya da yalnızca bireyin kişiliği, yaşadığı çatışmaların sezgisel dile getirilişleri anlamında kullanıldığı pek çok örnek göstermek mümkündür. Bu durumu şiir açısından değerlendiren R. Wellek ve A. Varren, "Her nesne veya nesneler sınıfı, en verimli ve rasyonel olarak neyse veya esasen neyse o yönde kullanılır. Ancak esas işlevin hükmü kalmadığında ikinci bir kullanış ön plana çıkar: Eski çıkırık bir süs veya müzede bir örnek hâline gelir; müziğe elverişsiz olan piyano işe yarayan bir masa olur. Benzer şekilde nesnenin tabiatı da kullanışına bağlıdır. O, yaptığı neyse odur. Her eserin (artefact) kendi işlevinin gerçekleşmesine uygun bir yapısı vardır. Tabîî buna ek olarak zaman ve malzemenin imkân verdiği, çağın zevkinin aradığı yardımcı şeyler de esere katılabilir" (Wellek,-Varren, 2001: 15). Han-

dan İnci Elçi, R. Wellek ve A. Varren'in şiir ve nesne ilişkisini değerlendirirken kullandığı "ikinci kullanım" teorisini, "ev"i bir gösterge olarak kullandığı *Türk Romanında Ev* adlı çalışmasında uygulamaya çalışır. Bu çalışmada ifade edildiği gibi incelenen romanlarında "ev bir sonuçtur. İçinde yaşayan kişinin kültürel ve bireysel niteliklerini vurgular. Çoğu zaman da bir medeniyetin özünü yansıtan bir simgedir ev. Lebefvre, 'mekân toplumsal süreçlerin aynı anda hem ortamı hem de ürünüdür' derken, medeniyetin mekânları şekillendirmesinden ve bu şekillenin daha sonra birer medeniyet taşıyıcısına dönüşmesinden söz eder. Buna göre her mekânı belirli bir toplumsal durumun göstergesi olarak ele almak mümkündür. Konağın Osmanlı İmparatorluk düzeninin ürünü olması gibi, ona her açıdan zıt olan apartmanın da İmparatorluk'un yıkılış süreci içinde ortaya çıkması, zaman ile mekân arasındaki bu etkileşiminin en çarpıcı örneğidir. Konak nasıl İmparatorluk zamanının temsil ettiği değerleri üreten ve yaşatan bir mekân ise, apartman da, Türk toplumundaki batılılaşma hareketinin bir sonucudur ve batılı bir hayat tarzını üretir" (Elçi, 2003: 18-19). Görüldüğü gibi, Türk romanında mekân, pek çok işlevinin yanı sıra bir medeniyetin kırıma süreçlerini de işaretler. Fakat anlatıcı, okuyucuya bunu sadece mekân aracılığıyla hissettirmez; kimi zaman eşyayı da bu tip belirtilerin göstergeleri olarak kullanabilir. Hatta anlatıda mekân ve eşya, "gösterge" durumunda kullanıldığında, birbirine benzeyen özellikler de gösterebilirler. Bu ise kavram olarak mekân ve eşyanın hangi tanımları karşıladığı konusunda bir karmaşa yaratabilir.

Evrende fiziki konumlanmış açısından farklı duruşlar içerisinde olduğu düşünülen mekân ve eşya, anlatıda görev ve işlevsellik bakımından aynı paydayı paylaşır durumda olduğunda, okuyucuya konumlanma açısından da eşitlenmiş hissini verebilirler. Bu durum, mekân ve eşya algısı arasındaki farkların okurun zihninde yok olmasına ve kavramların aynı anlamı çağrıştırmaya başlamasına yol açar. O nedenle gerek okur gerekse incelemeci açısından bir ikilem yaratmaması için mekânın eşya-ya, eşyanın da mekâna göre durumunu tespit etmek gerekir. Mekân, *eşyaların belirli bir düzen yani kompozisyon şeklinde yer aldığı, olaylara 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 veya paralel ilişki içine sokabilecek alan* şeklinde tarif edildiğinde eşyanın mekâna göre konumunu belirlemek kolaylaşacaktır. Böyle bir

belirlemeye gidildiğinde de eşya, *varoluşu mekân sınırları içinde olup mekânı bütünleyen ve bireyin mekân gibi, gerek fiziki gerekse ruhî planda ilişki içinde olabileceği nesne* şekline dönüşür. (abç) Dolayısıyla eşya, mekânı bütünleyen bir parça olarak alt düzeyde, mekân ise sınıfsal açıdan eşyaya göre daha üst düzeyde yer alır. Fakat kimi eserlerde eşya okurun karşısına mekânı bütünleyen bir parça olarak değil, bireyin öncelikle fiziksel, daha sonra da ruhsal anlamda varlığını kuşatan bir alan olarak da çıkabilmektedir. Böylece eşya, edebi eserde yalnızca mekân olarak adlandırılan alana bağımlı bir nesne durumunda olmaktan çıkmaktadır. Bağımsızlaşan, fiziki mânâda kapladığı alanın sınırlarına bireyi dahil eden ve bireyde mekân gibi duysal-duygusal çağrışımları uyandırma işlevini üstlenen bir role bürünmektedir. Bu, eşyanın nesne olma durumundan çıkıp bir alanı ifade eder duruma erişmesidir. Mekânlaşmaya başlayan ve artık mekân dahilinde incelemeye tabî tutulabilecek aşamaya gelen eşyalar, -örneğin yatak, masa, dolap, kasa, koltuk vb.- bir ev ya da oda içerisinde konumlandırıldıklarında, ister tek başlarına, ister diğer eşyalarla birlikte bir kompozisyon oluşturmak amaçlı olsun, sadece mekânı bütünleyen nesne durumundadırlar. Ancak, anlatıda tek başlarına nesne durumunda olan bu eşyalar, karakterlerin fiziksel ve ruhsal anlamda varlıklarını kuşattığı ölçüde mekânlaşabilirler. Yani eşya, bireyin çocukluğuna özlem duyduğu, hayallere daldığı, şimdi ile dün arasında bunalımlar yaşadığı ya da hayatın karmaşasından kaçarak sığındığı bir alan şekline geçtiği derecede mekânlaşma eğilimine giriyor demektir. Çünkü bireyin fiziki ve ruhi plandaki varlığı, içinde bulunduğu alanla belirlenmiş olmaktadır. Örneğin, bir ev, anlatıda kimi zaman karakterin toplumdan kaçıp sığındığı ve huzur bulmak istediği bir mekân konumuna geçebiliyorsa, dolap ya da yatak da realitelerden kaçıp hayallere sığınılan mekân konumuna geçebilmektedir. Bu, bazen karakterin yatağına uzanması, yani varlığıyla ve düşleriyle yatak sınırları dahilinde olması şeklinde, bazen de saklambaç oynayan bir çocuk gibi, tehlikelerden ve kabul ettirilmek istenen realitelerden kaçıp dolaba saklanması şeklinde tezahür edebilmektedir. Her şekilde de artık dolap ve yatak, bir ev veya odanın işlevselliğinin yerini tutmaya başlamıştır.

Tüm bu tartışmaların, tanımlama ve örneklemelerin “mekân ya da eşya, sadece varlıkla ilişkilendirildiği ölçüde mekân ve eşya olmaktadır” gibi bir düşüncüyü kesinlemek için yapıldığı düşünülmemelidir. Bilinir ki, mekân ve eşya öncelikle fiziksel, somut bir gerçekliktir. Her mekân ve her eşya, evrende fiziksel olarak bir

hacme sahiptir; bir alan kaplar, anlatı içinde veya dışında her zaman somut bir gerçeklik olarak yer alır. Fakat anlatıcı, evrendeki somut görüntüleri, anlatmak istediği olaya, vermek istediği mesaja, toplumla-düzenekle kendisi arasında çatışma hâline gelmiş duruma ya da kendi mizacına göre okura farklı şekillerde sunabilir. Bu sunuş biçimi mekânın ve eşyanın anlatıcının algı dünyasından verilmesi anlamına gelir. Böylece mekân ve eşya, evrende fiziki varoluşunun getirdiği fonksiyonlarından uzaklaşarak başka belirtilerin ifade aracı haline dönüşürler. Fiziksel konumlanma karşısında yalnızca eşya durumunda olan nesne ise, yukarıda açıklandığı gibi, kimi zaman değişkenlik gösterip karakteri kendisinin bir parçası yaparak mekânlaşabilmektedir. Dolayısıyla eşyanın mekânlaşması, bireyin nesnenin bir parçası olmaya başlamasıyla ilişkilidir.

Eşya ve mekân, anlatıdaki düzenlenişleri, karakter, olay/lar ve bakış açısıyla olan ilişkisi ve anlatı içindeki değeri bakımından farklılaşabileceği gibi, “işlevler sınıfı” bakımından da değişkenlik gösterebilmektedir. Bir başka deyişle, mekân veya eşya, anlatıda her zaman birinci derecede işlevsel olmayabilir. *Roland Barthes’e* göre, işlevler sınıfında bütün birimler aynı önem derecesine sahip değildirler. “Bazıları, anlatının ya da bir anlatı parçasının gerçek bağlantı yerlerini oluştururlar; bazılarıysa bağlantı-işlevlerini ayıran anlatı uzamını “doldurmaya” yararlar: Birincileri asal işlevler (ya da çekirdekler), ikincileriye, tümleyici niteliklerinden ötürü bütünleyimler” olarak adlandırılabilir. Bir işlevin asal bir başka deyişle çekirdek olabilmesi için “dayandığı eylemin, öykünün devamı açısından vargisal bir seçeneği başlatması (ya da sürdürmesi veya kaldırması), kısacası, bir kararsızlığı başlatması ya da sonuçlandırması yeterlidir” (Barthes, 1988: 27). Bu belirlemeye göre, eşya ya da mekân, anlatıda kimi kez “bütünleyim” kimi kez de “çekirdek” durumunda olabilmektedir.

Sonuç olarak, edebi eserde mekân ve eşya, görev ve işlevsellik ilişkileri açısından birbirleriyle çok sıkı bir bağlılık içerisindeyler. Bu iki kavramın birbirlerine göre durumları iyice belirlenemediği sürece, anlatı çözümlemeleriyle ilgili çalışmalarda mekân, bütün yönleriyle, derinlemesine ele alınamayacağı gibi, bir karmaşaya da meydana gelecektir. O nedenle çalışmamızda edebi eserde öncelikle mekân ve

eşyanın birbirlerine göre konumları belirlenmeye çalışılmış ve sınıflandırmalar, bu belirlemeler çerçevesinde yapılmıştır.

1. İNTİBAH

1.1 Fiziksel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Nâmık Kemal, konusunu sade tuttuğunu söylediği İntibah'la roman türünde bir örnek koymak istemiştir. Eserin adı *Son Pişmanlık* iken sansür tarafından *İntibah*'a çevrilerek 1876'da yayımlanmasına izin verilmiştir. Batı roman tekniğiyle yazılması, realist tasvirlerle ve mekânlara yer verilmesi, psikolojik tahlillere gidilmesi bakımından Türk edebiyatının ilk edebî romanı olarak değerlendirilir ve konusunu sosyal hayattan alır (Korkmaz, 2004 : 58).

Eserde varlıklı bir ailenin çocuğu olan Ali Bey, yirmi iki yaşlarında, iyi eğitim görmüş bir gençtir. Müşfik bir anne ile dikkatli ve bilgili bir babanın koruyucu kanatları arasında yetişen Ali Bey'in hayat tecrübesi azdır. Hayat tecrübesi ve iradesi az olan Ali Bey, bir gün babasını kaybeder ve bunalıma düşer. Oğlunun bu durumuna üzülen anne, onu girdiği duygusal çöküntüden kurtarabilmek için Çamlıca'ya gezmeye gitmeye teşvik eder. O dönemin seçkin gezinti ve eğlence yerlerinden olan Çamlıca'da Ali Bey, çoğu zaman tek başına ve düşünceler içinde dolaşır. Oradaki bazı gençlerin arabaları ile gezmeye çıkan kadınlara bakmalarını, işaret etmelerini, mektup vermelerini önceleri hayretle karşılar. Bir gün Kalemdeki arkadaşlarıyla Çamlıca'da dolaşırken o da yakınından geçen bir arabaya işaret eder ve işaretine arabadaki kadından cevap alır, şaşırır, ne yapacağını bilemez ve daha sonra bu işaretin “yalnız iken görüşebiliriz” anlamına geldiğini öğrenir.

Ertesi gün kadını Çamlıca'da bekler fakat kadın gelmez. Eve geç döner ve kendisini merak etmiş olan annesine ilk yalanını söyler. Daha sonraları kadını beklemek için yine Çamlıca'ya gider ve kadınla görüşür. Ali Bey, ilerleyen zamanlarda adı Mahpeyker olan bu kadınla sürekli görüşmeye başlar ve ona giderek âşık olur. Fakat Mahpeyker'in hafif meşrep bir kadın olduğundan habersiz olan Ali Bey, artık evine sürekli geç saatlerde gitmeye hatta bazı geceler hiç gitmemeye başlar.

Mahpeyker, Ali Bey'i avucunun içine alıp ondan yararlanmayı düşünmektedir. Fakat Ali Bey temiz duygularla bağlı olduğu Mahpeyker'i çok sever ve ona evlenme teklif eder. Mahpeyker, “kendisiyle evlenmesine imkân olmadığını, evlilik

dışında her arzusuna talib olduğunu” söyler. Ali Bey, bunun ne anlama geldiğini kavrayamaz.

Ali Bey’in kalemdeki arkadaşı ve Ali Bey’in sırdaşı Atıf Bey, bir gün Mahpeyker’in nasıl bir kadın olduğunu öğrenir. Ali Bey de kadının nasıl bir kadın olduğunu anlamaya başlamıştır fakat Mahpeyker, “istemeyerek bu yola düştüğünü suçsuz bir kurban olduğunu” söyleyerek Ali Bey’i buna inandırır. Oğlunun kötü bir kadınla beraber olduğunu öğrenen anne, oğluna ikinci defa iyilik yapmak amacıyla eve bir güzel bir cariye alır. Dilâşup adındaki bu cariye güzel ve iyi kalpli bir genç kızdır. Fakat Ali Bey’in gözleri Dilâşup’u görmemekte, kendi ihtiraslarına yenik düşerek Mahpeyker’le görüşmeye devam etmektedir.

Bir gün Mahpeyker İstanbul’a inmek ve her kötülükte kendisine yardımcı olan Abdullah Efendi’yle görüşmek zorunda kalır ve gecikir. Ali Bey, o gün Mahpeyker’in çok kötü bir kötü bir kadın olduğunu anlar, pişman olur, evine döner ve Dilâşup’la evlenme kararı alır. Bu durumu öğrenen Mahpeyker, Ali Bey’in tekrar kendisine dönmeyeceğini fark edince Dilâşup’tan da Ali Bey’den de intikam almak ister. Bu arada Ali Bey ve annesi sefaletе düşerler. Kira evlerinde oturmak zorunda kalırlar. Ali Bey, birkaç kadeh rakı için kırk paraya arzuhal yazar. Sonunda Ali Bey hastalanır. Oğlunun durumuna üzölen anne de bir süre sonra hastalanarak öölür.

Eserin devamında Mahpeyker intikam hırsıyla Ali Bey’e bir oyun hazırlar. Onu Dilâşup’tan ayırır ve Ali Bey’i öldürmek için tuzak hazırlar. Dilâşup tuzaktan Ali Bey’i haberdar eder ve onu kurtarır fakat kendisi Ali Bey’in paltosunu giydiğı için o sanılarak öldürölür. Polislerle olay yerine gelen Ali Bey son bir kez daha Mahpeyker’in yalanlarıyla karşı karşıya kalır. Kadın bütün olanların Ali Bey yüzünden olduğunu söyler. Annesini de Dilâşup’u da bu kadın yüzünden kaybeden Ali Bey artık dayanamaz ve Mahpeyker’i öldürür, hapse girer ve o da hapiste son nefesini verir. Böylece eser, “son pişmanlık fayda vermez” atasözöyle son bulur.

Görölldüğü üzere eserde basit bir olay örgüsü vardır. “Yazar bunu bilerek yaptığını ifade etmiştir. Şark dergisinin 5. sayısında (Rebiölulahir 1298/Mart 1881) neşre-dilen bir yazısında ‘tasavvur ve tasvirde bir zorluğa düşmemek için mevzuunu gayet sade tuttuğunu’ belirtir. Ayrıca Nâmık Kemal Celâleddin Harzemşah önsözünde ro-

manı ‘olması mümkün olan bir olayı ahlâk, gelenek, duygu ve fikir unsurları da göz önünde bulundurarak tasvir etmek’ diye tarif eder. Bu açıdan bakılınca İntibah başarıya ulaşmıştır ve Namık Kemal’in tarifine uyar” (Bakırcıoğlu, 2005: 21-22).

Eserde fiziksel atmosferi yansıtan mekân tasvirlerine Mahpeyker’in köşkünden bahsedildiği sayfalarda ve Ali Bey’i öldürmek için Dilâşup’un götürüldüğü bağ evinden bahsedildiği sayfalarda rastlanmaktadır:

Odanın sandalye takımları beyaz zemin üzerine pembe çiçeklerle işleme canfesten yapılmış, halısı da döşemesinin renginde olarak yalnız üzerine çiçek yerine ötekinin pembesinden daha koyuca bir takım iri dallar nakşolunmuş, duvarındaki kâğıdın bilâkis zemini pembe, çiçekleri yıldızla karışık beyaz olarak, tavanlı ise alçıdan dondurma gayet musanna’, güldesteler, papağanlarla tezyîn edilmişti.

Kara tarafına olan duvarın vasatına ve binaenaleyh büyük pencerenin karşısına tesadüf eden kapıdan girildiği gibi pencerede hâli olan sağ duvarındaki köşesinde ince beyaz tül ile örtülmüş yataklık, yataklıkla denize nâzır olan pencerenin arasında birkaç sandalye, büyük pencerenin önünde endâm aynasıyla, çifte fanuslu çalar saatıyla bir muntazam çiçeklik, sola düşen ve bahçeye nazır iki penceresi olan duvarın deniz cânibindeki köşesinde bir kanep ve beriye doğru yine birkaç sandalye ile kapı tarafındaki köşesinde bir aynalı dolap, kapının iki tarafında dahi bahçenin sokak kapısı tarafındaki cihetine nazır iki pencere görünürdü.

Pencerelerin beyaz bürümcük perdeleri yarı yerlerinden merbut ve binaenaleyh alt tarafları açık olduğundan endâm aynasıyla mestûr olan büyük pencereden başka hem denize ve hem de bahçeye nezâret olunurdu.

Kanapenin önüne mükellef bir işret takımı kurulmuş ve üzerine bahçeye nazır olan pencereden alınma bir dal henüz açılmış beyaz gülleriyle sâye-sâz-ı letâfet olmuştu (İ, 70-71).

Vürudları sırasında güneş gurûb etmiş ve etrafı ağlar, matem eder gibi gamlı zulmet kaplamaya başlamıştı. Bağ köşkü ise sefahat ve cinayet için tertip olduğundan ebniyesi basık, duvarları mürtefi, yapılışı zindansı bir şey olarak Bey içeri... (İ, 152)

Görüldüğü üzere anlatıcı/yazar, köşkü ve bağ evini tasvir ederken dikkâtlı ve realist bir tavır içerisinde. Fakat Yenileşme dönemi Türk Edebiyatının ilk eserle-

rinden biri olarak İntibah'ta gerek fiziksel atmosferi gerekse araştırmanın diğer başlıklarını ihtiva eden mekân tasvirlerinin kimi zaman olay örgüsünün akışıyla ilgisi olmadığı görülebilir. Buna bağlı olarak örnek olarak gösterilen köşk tasvirinin teferuatlı anlatımının sadece okuru oyalamak için yapılan bir tasvir olduğu düşünülebilir. Çünkü anlatıcı/yazar karakterlerin köşke geldiğini okura haber vermek ve karakterlerine hareket zemini oluşturabilmek için köşkün dışarıdan görünüşünü önceden sevgilisinin fizikî görünüşüyle özdeşleştirerek aktarmıştır. Dolayısıyla ardından gelen köşkün teferruatlı tanıtımının tam anlamıyla karakterlerine hareket zeminini oluşturmak düşüncesiyle değil, okuru oyalamak düşüncesiyle aktarılmış olduğu düşünülebilir.

1.2 Karakterlerin Ruhî Atmosferini Yansıtan Mekânlar

İntibah,

Gel ey fasl-ı bahârân mâye-i ârâm u hâbımsın

Enis-i hâtırım, gam-ı dil-i pür-ıstırâbımsın

beytiyle başlar ve ardından anlatıcı/yazar mücerret bir bahar tasviri yapar:

Bahar eyyamı bu köhne cihanın subh-ı safa-yı nev-civânisidir ki bahar erişince toprağın her tarafı serapa taravet kesilerek “yuhyi'l-arze ba'de mevtiha” sırrı âşikâr olur. O kuru kuru ağaçlar yeniden can bulma başlar. Bir hâlde ki: Taravetlerine dikkat olunsu nazar-ı ibretle vücutlarına cereyan eden hayatı görmek kabildir. Bir halde ki: En ednasındaki neşv ü nemaya bakılsa âlemin her zerresinde bir ruh tecelli ediyor zannolunur. Bir halde ki:

Sahranın her tarafına tecessüm etmiş zevk-i ruhani.

Belki ruh bulmuş safâ-yı cismani

denilse mübâlağa edilmiş olur.

Nev-baharın en büyük bir bediastı, mebzuliyet ve me'lüfiyet cihetleriyle gayet hakir gördüğümüz çimenlerdir. Dünyada elvanın hadd-i itidali olan yeşilden tatlı renk mi olur? Bahar mevsiminde ise güya ki rû-yı arzın her zerresi yeşillenir. (Hatta kendini insan zanneden ve hakikat aranılırsa nebattan farkları bilâ-ihiyar tahvil-i mukaleme iktidardan i-

baret olan birtakım beğlerimiz de ötede beride rastgeldikleri hanımlarla yeşillenmeğe çalışır.)

Hele bir kere çimenler açıklı koyulu renkleriyle toprağı ihata etmeğe, bir kere ebr-i baharın in'itafı çemenzar üzerinde mevceler, hâreler teşkil eylemeye, bir kere sahranın ötesinde berisinde yığın yığın beyaz çiçekler açılmağa, bir kere nesim âheste revâna güzâr ile sath-ı mâda bir cebin-i sâfa nazireler yaparcasına cînler göstermeğe, bir kere ufak ufak mevceler ahabplara rüzgârın önüne düşerek bir yere toplanmış semen, o tarafa dökülmüş yasemin döküntülerinden nişan vermeğe yüz tutar mı?

Sahraları safâsından harekete mecali kalmamış derya, deryaları şevkinden ihtiraza gelmiş sahra kıyas edersen, güller göründükçe zannolunur ki bir çok nevrete-nihal-i cemâl ağyâr nazarından kaçarak ağaç gölgelerine, yaprak aralarına saklanmış; ara sıra rüzgârı muvafık buldukça hicab-ı ihtifalarından çıkarlar, birbiriyle dudak dudağa gelirler. Rüzgar muhalefete başlayınca gene inzivaya çekilirler, birbirlerine mütehassirane arz-ı iştiyak ile hafif hafif gülüşürler.

(Sebebi hayâlât-ı şarkiye ile kesret-i itilâf mıdır nedir? Ben gülden bahsettikçe bül-bülü bir türlü unutamam. Vâkıa güle âşık olduğunu bilirim. Fakat biçare kuşun tavr-ı sevdâvisine bakılırsa o ufacak gönlinde ne büyük bir muhabbet eseri hiss olunur. O muhabbette var ise kendi hürriyeti nedir ki tutulup da kafese haps edilince nağmekarlık etmesi şöyle dursun ekseri yaşaması bile kabil olamıyor.)

Lâlelere bakıldıkça kıyas edilir ki geceden çemenzârda bir meclis-i işret tertip olunmuş da sermestâne uykuya varan ashab-ı meclisin her biri şarapla dolu kadehini bir köşeye bırakmış. Kadehlerin kimi havaya veya zemine mâil bir vaz'da duruyor. Kimi henüz birleşmemiş gâh eğriliyor gâh doğruluyor.

Baharın her mahsulünü, her safâsını, her hâlini bir teşbihle tasvir etmek benim değil, gök yüzünü ham eriğe, küre-i zemini kızıl yumurtaya benzeten ashab-ı hayâlin dahi kolaylıkla muktedir olabileceği şeylerden değildir.

Mâmafih bedâyi-i baharın yalnız çemeniyle, gülüyle, lâlesiyle iktifa edemeyeceğim!

Acaba az rüzgârlı, hafif bulutlu bir havada bir bahar çemenistanında ziyâ aksedince hasıl ettiği hâle hiç dikkat edilmiş midir?

Bir taraftan rüzgârın tahriki, bir taraftan bulutların sâyesi çemenzârı her mevci bir başka şekle girmiş bir yeşil hâreye benzetmez mi? Eğer sahralar da görüldüğü gibi, çemenler öbek öbek her renkte, her şekilde çiçeklerle müzeyyen olurlarda güneşin pertevi üzerlerinde temevvüce başlarsa rû-yı arza tavus tüyünden hâlî (kaliçe) ler döşenmiş zann olunur mu? Hurşid-i nevbahar feyzini yalnız zemine hasr etmez. Sabah akşam eflâkı da nura gark eder renge boğar. Baharın küre-i nesime verdiği letâfetten midir nedir? O fasılda gök yüzünün letâîf-i elvânı olsa olsa güneş çehreli, ziyâ saçlı bir dilberin maî gözlerinde görülebilir.

Baharda havanın feyziyle bulutlara gelen hiffetten midir nedir? O zamanın fecrindeki, şafağındaki safada sair vakitlerin tuluuna, gurûbuna benzemez.

Ziyânın hasıl ettiği renkler bir derece parlak, bir derece revnaklı görünür ki afâka binlerce alâim-i semâ yığılmış kıyas olunur. Güya ki, felek baharın zemine verdiği hüsnе gıpta eder de ufuktan bahçelerimize nazire yapmağa kalkışır: Güneş ya tulû veya gurûb edip de sabah temevvüce başladığı gibi bulutlar pârelenir. Kimi kızarır, yeni açılmış gül gibi katmer katmer olur; kimi yeşillenir, yaprak şeklini bağlar. Kimi ağarır, zambak gibi açık saçık salınmağa başlar. Kimi morarır, sümbül gibi, kandil gibi öteye beriye dağılır. Nazar ebâd-ı nâ-mütenâhi içinde kendini kaybetmeye başlayıp da kuvveye hayal galebe edince adam sema deryanın veya derya semanın aynası olmuş. Bağlardaki çiçekler semaya veya ufuktaki bulutlar deryaya aksetmiş. Hasılı yerle gök birleşmiş kıyas etmemek kabil değildir.

Baharımızın mehtâbını da unutmayalım. Eğer hilâl ise ekseriyet üzere etrafına bedir büyüklüğünde, bedir şeklinde, bedir letâfetinde bir hâle bağlar ki hani “kamer bir mahluktur, bazı sehâreler yere indirirler de sütünü sağarlar” itikadında bulunanlar yok mu? Onlardan biri bu hilâl ve hâleyi görünce o sütü sağılan mahlûkun hamile olduğunu zahib olsa revâdır.

Eğer bedir ise etrafına bir sarı hâle dağıtır ki bizim gibi mehtâbın da bir âlem olduğunu bilenler dahi felekte ak benizli bir kız pencereden aşağı sarkmış, sırma saçlarını çehresinin etrafını dağıtmış, zeminin reng ü rengini temaşa ediyor zanneylese ta’yîb olunmaz.

Mehtabın baharda deryaya aksini seyretmelidir ki serv-i sîminle letâfetinde olan kemali anlamak mümkün olabilsin. Havalara berrak, sular saf, serv-i sîmin ise güya ki nurdan dökülmüş bir peri kızı gibi anadan doğma çıplak suya girer, şinâverliğe başlar. Vücuduna

dokunan her katre su iken nur kesilir. Derya arasında güzerân-ı hayal için minnac-ı hakikat gibi nuranî bir cadde peydâ olur.

Biz galiba sadeden çıktık. Muradımız Çamlıca'nın tarifine evsâf-ı bahardan bir girizgâh bulmaktı. Fakat yazın mev'id-i telâkisini ararken yolda çiçek toplamaktan kendini alamayan hevâdârân-ı muhabbet gibi pîş-gâh-ı tasavvurda rastgelen birkaç taze hayali çiğneyip geçmeye gönlümüz kail olmadı. Ta'ciz ettikse af niyaz eyleriz. İşte maksada şüru' ediyoruz (İ, 1-5).

Yukarıdaki bahar tasvirinde tabiat ile aşk arasında gizli bir ilişki kurulmuş, baharın gelmesiyle güzelleşmiş olan tabiat aşk penceresinden algılanmış hâliyle okura yansıtılmıştır. Burada bir nevî anlatıcı/yazarın baharın getirdiği güzellikler karşısındaki coşkunluğu dile getirilmeye çalışılmış ve giriş mekânı olan tabiat ile esere giriş yapılmaya çalışılmıştır. Fakat bahsedilen tabiat tasviri her ne kadar eserle ilişkilendirilmek istense de mekân, olay örgüsünün dışında kalmış, sadece anlatıcı/yazarın baharın tabiata getirdiği güzellik karşısındaki duyguları yansıtılmıştır. Bu yapılırken de tabiat, anlatıcı/yazarın idealize ettiği bir mekân olarak kullanılmış, yani bahar-tabiat ikilisi kasidelerin “*nesib*” bölümüne benzemiştir. Bunda İntibah'ın yenileşme dönemi Türk Edebiyatının ilk eserlerinden olması ve anlatıcı/yazarın geleneğin getirdiği alışkanlıklardan kurtulamamasının önemi büyüktür.

Mekânın çok işlevsel olarak kullanılmadığı görülen İntibah'ta kapalı mekân olarak odanın Mehpeyker'in buluşmaya gelmediği gün, Ali Bey'in ruhî atmosferini yansıtmak amaçlı kullanıldığı görülmektedir:

Vaktaki uyku zamanı gelip de Bey kendi odasında تنها kalınca vücûdundaki kan seyyâle-i berkiye süüratiyle harekete başladı. Güya her damarı bir telgraf teli idi ki beynine dokunan cihetinden yıldırımlar saçılırdı. Uyumak ister, muktedir olamazdı. Düşünmek ister; bir şey bulamazdı. Yirmi yıllık ömrünün tecâribi nazarında hayal gibi kalmıştır (İ, 23).

Burada Çamlıca'ya Mehpeyker'i görmek üzere giden fakat Mehpeyker'i göremeyen Ali Bey'in eve dönüp annesine yalan söyleyerek odasına kapandığındaki ruh hâli anlatılmaktadır.

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere Ali Bey, odasında yalnız kaldığında kanını damarlarında hızlı bir şekilde akıyormuş gibi hisseder ve bütün gece üzün-

tüsünden uyuyamaz. Burada artık Ali Bey, iç sesini dinleyen ve kendisini odasının yörüngesine bırakan bir karakterdir. Oda, maddileşmiş dünyanın eşiğinde sıkışmış karakterin içsel hareketliliğini yaşadığı alan olmuştur. Dolayısıyla o, iç ve dış dünya arasında yaşadığı kırılmalar sonucunda odasını o anki ruh hâliyle kendisine ait yaşantısının merkezi durumuna getirmiştir. Böylece anlatıcı/yazar odayı, kapalılık düzeyinde karakterin ruhî atmosferiyle paralel bir ilişki içerisinde başarılı bir şekilde tasvir etmiştir.

Eserde dikkati çeken mekân örneklerinden bir diğeri de olay örgüsüyle ilişkili bir şekilde tasvir edilen tabiattır:

Gece bir fikr-i sevdâzede gibi hem mağmum, hem zulmânî idi. Yıldızlar –zalâm-ı şübehât arasına düşen barika-i hakikat gibi –parça parça bulutlar arasından gâh görünür, gâh görünmezdi. Karanlık içinde ve seçilir seçilmez derecede görünmekte olan ağaçların şekl-i dehşet-nümûnuna bakıldıkça bahçe bir takım hayalât-ı hâile ile dolmuş zannolunurdu.

Göz önünde bir şekl-i garip ile tecessüm eden zulmet nûr-ı nazara mâni olmakta İstanbul ufkunu ihâta eden kara dağları, lâciverdî dalgaları andırırdı (İ, 55-56).

Yukarıda verilen tabiat tasviri, Ali Bey'in sırdaşı Atıf Bey vasıtasıyla Mehpeyker'in hafif meşrep bir kadın olduğunu sezinlediği zamana aittir. Ali Bey'in odasının penceresinden baktığı tabiat, siyah rengin yani ümitsizliğin hakim olduğu bir alan olarak algılanmıştır. Ona göre gece zulümlerin mekânı, ağaçlar korkunç şekillere bürünmüş hayaletler, ve İstanbul etrafı kara dağlarla, çevrilmiş lacivert dalgalara benzemektedir. Tabiata ait bütün bu algılamalar, görüldüğü üzere mekânın fizikî realitesinden uzaklaşmış ve karakterin bakış açısının ifadesi ya da yansıması durumuna gelmiştir.

Sonuç itibariyle İntibah'ta karakterlerin ruhî atmosferlerini yansıtan mekânların bir kısmı, eserde yukarıda belirtilen hususlar çerçevesinde işlevsel olarak kullanılabilmiş fakat eserin büyük kısmında mekânın, olay örgüsü dışında, olay örgüsünün akışından kopuk âdeta bir “süs” gibi kullanıldığı görülmektedir.

1.3 Kültürel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Eserde Ali Bey'in Mehpeyker'le tanıştığı Çamlıca, İstanbul'un meşhur gezinti ve eğlence yerlerinden biridir. Kadınların erkeklerin birbirlerini görme fırsatını buldukları Çamlıca, dönemin sosyal hayatını yansıtmaya bakımından önem taşır. Eserde Çamlıca'dan bahsedilen kısım şu şekilde geçmektedir:

Bir müddet çeşmenin başında ikamet ile Ali Bey tabiatın nice yüz bin bedayi-i rengâ-rengini –beriki beyler mülevven ferâce ve boyalı çehreleriyle mesireyi, ağaçları baştan aşağı çiçeklere garkolmuş da rüzgâr estikçe öteye beriye salınmaya başlamış bir bahçeye hem-hâl eden- hanımların şivesini temaşa ile saat yedi buçuk, sekize kadar eğlenirler.

O vakit ise Çamlıca'nın en “civcivli” zamanı olmak cihetiyle yollar birbiri ardınca akıp gelmekte olan yaşmak kalabalığından köpükler içinde kalmış birer seyl-i hurûşanı andırmaya başladı (İ, 14).

Ayrıca eserde dönemin yine kadınlarının ve erkeklerinin toplantı yeri (câ-yı içtima) olarak bilinen Beyoğlu da İstanbul'da sosyal hayatın aktif olduğu mekânlardan biri olarak ifade edilir. Bu eserde Ali Bey'in, Mehpeyker'i göremeyince öncelikle onu Çamlıca'da daha sonra da Beyoğlu'nda aramaya başladığı kısımda şu şekilde ifade edilir:

Hakikat-ı hâlde dahi Bey'i görelî ne kimse ile görüşmüş, ne de Çamlıca'dan başka bir yere çıkmıştı. Ali Bey ise mebdâ-i ibtilâsından ve bahusus Atıf Bey ile ülfetini ziyadeleştirdikten sonra gezmeyi kendine eğlence edindiğinden tahsilini gecelere, vazifesiyle uğraşmayı kalem zamanlarına hasr ile sabahleyin kalkıp da evine müteallik olan işlerini tesviye edince hemen sokağa çıkarak Beyoğlu gibi, Çarşı (çarşu) içi gibi câ-yı içtima olan mahalleri dolaşır ve her nereye giderse gözlerini bir dakika etraftan ayırmaksızın Mehpeyker'i taharri eder; bulamazdı. Bu cihetle kızın beyân ettiği hakikat Bey'in tecrübesine muvafık düştüğü için ihtisas-ı emelce gönlünde bir itminân hâsıl oldu (İ, 65).

Dönemin sosyal ve kültürel hayatını yansıtan Çamlıca ve Beyoğlu kadınların ve erkeklerin gezintiye çıktıkları ortak mekânlar olması bakımından önemlidir. Ali Şükrü Çoruk, Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu adlı çalışmasının giriş bölümünde Tanzimat döneminde Beyoğlu hakkında şunları ifade eder: “Beyoğlu hayatının batılı mânâda canlılık kazanması Tanzimat Fermanı'nın ilânından sonra-

dır. 1838 yılında İngilizlerle yapılan ticaret anlaşmasından sonra bu ülkenin malları Osmanlı Devleti'ni istilâ eder. Özellikle Beyoğlu, bir açık Pazar durumuna gelir. Azınlıkların ve yabancıların işlettikleri mağazalar açılır.

Osmanlı Devleti'nin batılaşmayı bir program dahilinde kabul etmesi İstanbul'daki sosyal hayatı birdenbire değiştirir. Daha çok Mustafa Reşit paşa'nın çevresinde gelişen batılı hayat tarzı yavaş yavaş halkın arasına girer. Sadrazam Beyoğlu'nda sefaretlerde verilen yemeklere ve balolara katılarak, bu yolda devlet adamlarına örnek olmaya çalışır" Kırım Harbi'nden sonra Beyoğlu'nda ahlâki çöküntünün başladığını görüyoruz. Fuhşun Beyoğlu'na sistemli bir şekilde yerleşmesi bu savaştan sonra olmuştur. Rumların ve Ermenilerin işlettikleri genelevler 1855 yılından sonra Yeniçarşı Caddesi ve Çiçekçi sokağında faaliyete başlarlar.

Beyoğlu 1870 yılında büyük bir yangın geçirir. Büyük Beyoğlu yangını diye anılan bu yangında semtin üçte ikisi yanar. Bu yangından sonra yine büyük bir tamir gören Beyoğlu'nda ahşap bina yapılmasına izin verilmez. Caddeler yeniden düzenlenir, çok sayıda kahvehane ve gazino açılır. Bu yıllardan itibaren Cadde-i Kebir bir gezinti yeri durumundadır. Pazar ve Cuma günleri arabasına atlayan veya eline baston, şemsiye alan kadın erkek herkes kendini Beyoğlu'na atarak, buradaki 'cevelâna' katılır" (Çoruk, 1995 : 26-29).

Görüldüğü üzere anlatıcı/yazar, eserde yer verdiği Çamlıca ve Beyoğlu tasvirlerini dönemin kültürel realitesine uygun olarak yansıtarak karakterleri realist bir zemine yerleştirmiş, böylece olay örgüsünün inandırıcılığını, olabilirlik ihtimalini arttırmış ve dolaylı olarak vermek istediği mesajı da kültürel ve tarihî gerçekliği olan bir zeminde daha etkili bir hâle getirmeyi başarmıştır.

1.4 Dini Önem Taşıyan Mekânlar

İntibah'ta Ali Bey, Mehpeyker olan yanlış ilişkisinin sonunda bir taraftan anesini üzmüş ve onun hastalanarak ölmesine sebebiyet vermiş, öte yandan masum ve temiz bir genç kızın hayatını mahvederek genç yaşta ölmesine neden olmuştur. Yaptıklarından pişman olan Ali Bey, eserin sonunda yapayalnız kalmış ve perişan olmuştur. Onun üzüntüsünü ve pişmanlığını eserin sonunda şu şekilde ifade edilir:

Yalnız Ali Bey birkaç aylar mahpusta kalarak hükümet müsaade ettikçe validesinin mezarına gider orada gerek onun ve gerek Dilâşub'un kara gözlerinin yaşıyla reyyân ederdi. Ne faydası var ki bu nedâmet zavallının altı ay içinde kederle mahvolmasından başka hiçbir şeyi mucip olmadı (İ, 169).

Görüldüğü üzere, anlatıcı/yazar yapılan yanlış davranışlardan kaynaklanan hüsrânı ve pişmanlığı ölüm temini ve mezarı kullanarak yansıtmış, ibret alınması istenen durumu okura mekân vasıtasıyla somutlaştırılarak vermiş ve kahramanın duyduğu pişmanlığı, sonda kıssadan hisse mahiyeti taşıyan “Son pişmanlık fayda vermez” atasözüyle arttırma yoluna gitmiştir.

1.5 Mekânlaşma Eğilimindeki Eşyalar

İntibah'ta Ali Bey'e arabasından “*yalnız iken görüşebiliriz*” anlamında işaret eden Mehpeyker, Ali Bey'e geleceğine dair ümit vermiş, fakat ertesi gün gezinti yerine gelmemiştir. O gün eve geç gelen ve annesine ilk yalanını söyleyen Ali Bey, odasına gider, hayal kırıklığıyla yatağında uykusuz ve ateşli bir gece geçirir.

Zihni ne kadar tasavvurat ve hayâlata muktedir ise birer birer pîş-i nazarından geçirdi. Cümlesi gözüne uyku gibi tatlı, fakat gece gibi karanlık, rahat gibi muhal görünürdü. Bir şeb-i yeldâ-yı ıstırabın sabahı ise Pazar olduğundan Ali Bey'ce aksâ-yı makâsıd olan arabanın oralarda bulunabilmesi ağleb-i ihtimal olmak cihetiyle –diri diri mezara gömülmüş adam gibi- gözünü kırpmaksızın içinde yuvarlandığı yataktan kalkar kalkmaz ilk işi gene o temaşagâh-ı intizâra azimet oldu ve Çamlıca'ya gidince iki gün evvel arkadaşlarıyla ihtiyar eylediği köşeye oturdu (İ, 25).

Uykusuz ve ateşli sancılar içinde geçen bu uzun gecede yatak, Ali Bey için yaşanan hayal kırıklığının ızdırabıyla bedenini ve ruhunu hapseden bir mezara dönüşmüş gibidir. Dolayısıyla yatak artık, kahramanın karşısında durduğu bir eşya olmaktan çıkarak varlığını esir alan ve huzursuzluğunu yaşadığı bir alana/mekâna dönüşmüştür. Ayrıca kahramanın fiziksel olarak bedenini ve ruhunu çevreleyen yatak, okur merkezli olarak bakıldığında da bir mekân gibi algılanmaktadır. Çünkü anlatıcı/yazar kamerasını öncelikle Ali Bey'in odasına, daha sonra da yatağına yönelmekte ve yatak, oda içerisinde yukarıda belirtilen hususlar dahilinde kahramanın zihinsel hareket alanı olarak görüntülenmektedir.

2. MAİ VE SİYAH

2.1 Fiziksel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Halid Ziya Uşaklıgil'in Mai ve Siyah adlı eserinde, çoğunlukla karakterlerin ruhî atmosferlerini yansıtan mekân örneklerine yer verildiği görülmekle beraber, eserde olay örgüsünün başlangıcını ve sonucunu oluşturan, olay örgüsünün gelişim çizgisi hakkında okura önceden birtakım sezdirimlerde bulunan yani belirtisellik görevi üstlenen fiziksel mekân tasvirleriyle de karşılaşmaktadır. Örneğin eserin başlangıcındaki Mir'at-ı Şuûn gazetesi yazarlarının bir araya geldikleri Tepebaşı Bahçesi'ndeki ziyafet sofrasının dağınık tasviri, olay örgüsünü özetler nitelikte kullanılmıştır:

Davetliler Mirat-i Şuûn ceridesi muharrirlerinden ibaretti [gazetesi yazarlarından oluşuyordu]. Bütün bu gençler dört saat hep içmişler, bir saat hep yemişlerdi. Şimdi parmaklarının arasında karnı doyduktan sonra yalnız meşgul olmak için oyalananlara mahsus [özgü] gevşek bir eda ile [hareketle] yavaş yavaş yuvarladığı bir elmanın kabuğunu bir parçada çıkarmaya çalışan Ali Şekip'ten başka, hepsi, sandalyelerinin vaziyetini tebdil etmişler [duruşunu değiştirmişler]; sofradan az çok çekilmişlerdi. [Sofrada artık yemek masasına mahsus bir dağınıklık hüküm sürüyordu [görülüyordu]; kahvenin gelmesine kadar unutularak bırakılmış elma, portakal kabuklarıyla dolu son tabaklar, diplerinde kırmızı cür'alar [damlacıklar] görünen şarap kadehlerinin yanında duruyor; sofranın kenarından yer yer çıkan tütün dumanı bir müddet dalgalanarak lambanın etrafında bir bulut teşkil ettikten [oluşturduktan] sonra dağılıyor; beyaz örtünün üzerinde yüksek yemiş tabaklarının, sürahilerin, kadehlerin, oraya bırakılmış bir fesin [başlığın] şarap lekelerine karışan gölgeleri lambanın oynak ziyası [ışığı] altında gâh [bazen] küçülüp gâh büyüyor... Şurada devrilmiş bir tuzluk... Ötede birisinin can sıkıntısıyla üç çataldan teşkiline [yapmaya] çalıştığı bir ehram [piramit]... Yer yer tabakların üzerine yahut şişelerin yanına bırakılmış peşkirler [havlular]... Düşmüş de kaldırılmasına üşenilmiş bir bardak... Sofrayı baştan başa örten bir kargaşalık, sanki yedi kuvvetli çenenin hücumundan yorgun düşmüş, melûl bir enkaz [bezgin bir yıkıntı] kümesi şeklinde serilmiş bir sofra (MS, 14).

Görüldüğü üzere, başlangıçta düzenli olarak tasvir edilen sofra, gecenin ilerleyen saatleriyle birlikte darmadağın olmuştur. Bu dağınıklık, eserde Ahmet Cemil'in başlangıçtaki düzenli ve mutlu hayatının babasının ölümüyle birlikte alt üst olmasını temsil eden bir durum olarak değerlendirilebilir. Çünkü Ahmet Cemil, babasının ö-

lümüyle birlikte hayatında varolan düzen ve dengeleri kaybetmiş ve kendisini bir dağınıklığın, alt üst olmuşluğun sıkıntısı içinde bulmuştur. Dolayısıyla eserde sofraya ait dağınıklık ile Tepebaşı bahçesine ait küçük bir mekân olarak düşünülürse, sofraya ait dağınıklık ile Ahmet Cemil'in hayatı arasında böyle bir paralellik kurulabilir. Bu da eserin başlangıç mekânı niteliğindeki sofranın, kahramanın hayatıyla dolaylı olarak da olay örgüsünün akışıyla yakından ilgili olduğunu ve anlatıcı/yazarın fizikî mekâna belirtisel bir görev yüklediğini gösterir. Ayrıca bir sarhoşluğun ve dağılmışlığın belirtisi olarak düşünülebilecek sofraya, bir taraftan da Ahmet Cemil'in manevî dünyasındaki sarhoşluğa yani hülyalara da gönderim olarak düşünülebilir. Çünkü Ahmet Cemil, eserde sarhoşluk anında düşündüklerinin peşinden gider. Oysa sarhoş hâlde düşünülen şeyler, realist değildir, bir uçtan uca gider. Dolayısıyla Ahmet Cemil'in Mai ve Siyah'ta anlatılan hayat hikâyesi, sarhoşken kurulan hayallerin, ideallerin peşinden giderken başta sahip olduğu, onu bir tarafla hayata realistçe bağlayan her şeyden -ailesinden, evinden, aşkından- mahrum etmesi üzerine kurgulanmıştır. Dolayısıyla Ahmet Cemil'in hayatındaki bu romantizm yani sarhoşluk, o sofrada başlar ve maddi planda babasının ölümüyle devam eder.

Eserin başlangıcında sofraya ile başlayan fiziki tasvir, olay örgüsünün geliştiği İstanbul'dan çeşitli manzara tasvirlerinin verilmesiyle devam eder. Bu manzaraların pek çoğu daha çok Ahmet Cemil'in duygu dünyasını yani kahramanın ruhî atmosferini yansıtır şekilde kullanılırken bir bölümü de sadece İstanbul'un fizikî görünümünü aktarmak için kullanılmıştır. Fakat bahsedilen mekânların fizikî aktarımı, karakterlerin duygu dünyasından tamamen yalıtılmış olmaktan öte, kimi kez onların hayal dünyasının sarhoşluğuyla birleşmiştir. Ahmet Cemil'in Hüseyin Nazmi ile beraber şiir okumak ve yazmak istedikleri, pek çok şiir hakkında konuşmak ve bunun için de hayatın kargaşasından kaçmak için gittikleri Taksim Bahçesi'ndeki Üsküdar'ı, Boğaziçi'ni gören tepe ve bu tepeden Üsküdar'ın, Boğaziçi'nin görünümü bu duruma örnek olarak gösterilebilecek bir tasvirdir:

Öyle sâkit [susmuş], gaşyolmuşçasına [kendilerinden geçmişçesine] karşılarında güneşin şaşaasıyla [ışığıyla] parıldayan levhaya; ta uzakta denizin ağuşuna [kucağına] süzülen Üsküdar'a, beride bir müddet devam edip sonra birdenbire inkıta [kesilen] Boğaziçi'nin menazırına [manzaralarına], Üsküdar iskelesi'nden kalkan bir vapura, Beşiktaş'tan karşıya aheste aheste [yavaş yavaş] geçen bir kayığa uzun uzun baktılar (MS, 60-61).

Burada Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi'nin Taksim Bahçesi'ndeki tepede okudukları şiirlerin onlara vermiş olduğu sarhoşlukla anlatılan Üsküdar ve Boğaziçi'nin tasvirine yer verilmiştir. Görüldüğü üzere, manzara tasvirine ait olan Üsküdar iskelesinden kalkan vapur, Beşiktaş'tan karşıya yavaş yavaş geçen kayık, anlatıcı/yazar tarafından okura aktarılan manzaranın fizikî gerçeklik kısmını oluşturmaktadır. Fakat “denizin kucağına süzülen Üsküdar”, “güneşin ışıyla parılayan levha” gibi ifadeler, karakterlerin okudukları şiirlerin tesiriyle algıladıkları mekân örnekleridir. Dolayısıyla buradan hareketle, eserde fiziki atmosferi yansıtan mekân örneklerinin pek çoğunda karakterlerin duygu dünyalarıyla, fiziksel atmosferlerin iç içe geçmiş olduğu söylenebilir. Ayrıca fiziksel tasvirlerin kimi kez karakteri önceden bir zemine yerleştirebilme ve onu yerleştirilen zeminle etkileşim içine sokarak içinde bulunduğu ruh dünyasını yansıtabilme işlevli olarak okurun karşısına çıktığı ifade edilebilir. Bu bazen çizilen fizikî atmosferin karaktere geçmişini hatırlatması şeklinde olabildiği gibi, kimi kez de belirtildiği gibi bulunulan fizikî atmosferden etkilenme şeklinde ortaya çıkabilmektedir. Aşağıda verilen örnekler, bu durumu ortaya koyar niteliktedir:

Yemek odasından çıktı, arkadaşlarına iltihak etmek [katılmak] üzere bahçeye çıkan kapiya teveccüh etti [yöneldi]. Burası buzlu karpuzu arasından donuk bir ziya [ışık] saçan bir kandil ile hafifçe tenvir edilmiş [aydınlatılmış] dar bir dehliz idi (MS, 264).

Ahmet Cemil tahsilini herkes gibi takip etmişti. Evvela sübyan mektebine [ilkokula] gider gelirdi; fakat bu zamana ait hatıraları [anıları] o kadar müphemdir [belirsizdir] ki nasıl okumaya başladığını, bu mektepte ne yaptığını pek karışık bir surette [şekilde] tahattur eder [hatırlar]. Yalnız bir oda, o odanın içinde sıra sıra kürsüler, ta karşıki duvara iki büyük siyah tahta, yine karşıki köşede yüksekçe bir minder üstünde beyaz sarıklı muallim [öğretmen]... Oh! Bu muallim ne güzel bir adamdı! Seyrek sakallı, henüz genç ve temiz... Hele mai bir cübbesi vardı ki pek yakıştırdı. Ahmet Cemil bu teferruatı [ayrıntıyı] pek iyi zapt etmiştir [hatırlamaktadır]. Unutamayacağı şeylerden biri de mektep arkadaşlarının arasında biri, galiba yine mektebe devam eden bir kibar-zadenin hizmetkârı [zengin çocuğunun hizmetçisi] vardı ki başlıca Ahmet Cemil'e musallat olmuştu [sataşmıştı] (MS, 47).

Örneklerin ilkinde Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi'nin evindeki bir toplantıda, yemek odasından çıkarak bahçe kapısına doğru yönelir ve burada gördüğü manzara, yukarıda tasvir edildiği şekilde anlatılır. Dar, aydınlatılmış bir dehliz olarak tasvir

edilen yerden, ilerleyen cümlelerde kahramanın sevdiği genç kız Lâmia geçecektir ve anlatıcı/yazar, bu karşılaşma vasıtasıyla kahramanın Lâmia hakkındaki düşüncelerine yer verecektir. Dolayısıyla anlatıcı/yazar, fiziksel tasvirine yer verdiği bahçe kapısına geçiş yerini, kahramanın genç kızla ilgili düşüncelerini aktarabilmek için âdeta bir karşılaşma, hatırlatma mekânı olarak kullanmış ve olay örgüsünü hem realist bir zeminde ilerletmiş hem de olaylar arasındaki ilişkilendirmeleri mekânı kullanarak oluşturmaya çalışmıştır. Çünkü mekânsal değişimler anlatıda, bir taraftan farklı kişilerle, durumlarla karşılaşma anındaki duygu değişimlerine zemin hazırlayan öte yandan bu değişimler, geçişkenlikler sayesinde kurguyu/olay örgüsünü ilerleten, ona hareket kazandıran önemli işlevsel unsurlardır. Bahsedilen duruma benzer bir diğer örnek de yukarıdaki ikinci alıntıda görülmektedir. Ahmet Cemil'in tahsil sürecinin anlatıldığı paragrafta, onun eğitim gördüğü okulun fiziki görünüşü aktarılmış ve ardından kahraman bu tasvirle beraber eski okul günlerini hatırlamış yani maziye dönmüştür. Bu noktada fiziksel atmosferi yansıtan okul, kahramanın geçmişe doğru bir yolculuk yapmasına zemin hazırlamıştır.

Sonuç itibarıyla Mai ve Siyah'ta fiziksel atmosferi yansıtan mekânlar, sayıca çok fazla olmamakla beraber, onları ya içinde bulundukları mekânla etkileşim içerisine sokmuş ya da geçmişe doğru bir yolculuk yaptırarak karakterlerin duygu dünyalarını okura aktarabilmek amaçlı kullanılmıştır. Ayrıca eserde gerek İstanbul'a ait manzaralar gerekse diğer mekân örnekleri çoğu kez karakterlerin ruhî atmosferlerini yansıtan mekân örnekleriyle iç içe geçmiş bir şekilde kullanılmış, bağımsız fiziksel tasvirlerle az yer verilmiştir.

2.2 Karakterlerin Ruhî Atmosferini Yansıtan Mekânlar

Halid Ziya Uşaklıgil'in Mai ve Siyah adlı eserinde, Ahmet Cemil orta halli bir ailenin çocuğudur. Babası, Ahmet Cemil mülkiyenin son sınıfındayken vefat eder ve Ahmet Cemil, annesi ile kızkardeşini geçindirmek için okulu bitirir bitirmez çalışmak zorunda kalır. Evlere gidip zengin ailelerin çocuklarına ders vererek ve tercümeler yaparak para kazanmaya çalışır. Fakat Ahmet Cemil bir taraftan şiir yazmaya da hevesli bir çocuktur. O, çeşitli işler yaparak para kazanmaya çalışırken öte yandan da şiirle uğraşır. En büyük hayali yazdığı şiirlerden oluşan eserini bitirmek, bastırmak, büyük şöhret olmak ve en yakın arkadaşının kardeşi olan Lâmia ile ev-

lenmektir. Ahmet Cemil, bu hayallerine ulaşabilmek için çok çalışır fakat bir sürü talihsizliklerle karşılaşır ve başarılı olamaz.

Eser, Tepebaşı'nda Mir'at-ı Şuûn gazetesinin onuncu senesini kutlamak amaçlı bir araya gelen Ahmet Cemil ve arkadaşlarının sohbetiyle başlar. Tepebaşı'ndaki bu gece “mai” bir gecedir. Ahmet Cemil'e göre bu gece içinde birçok hayalleri, ümitleri barındırır. Çünkü henüz yirmi iki yaşında içinde geleceğe dair birçok umut barındıran Ahmet Cemil'in en büyük emeli, ileride yazdıkları sayesinde şöhret olmak, edebiyat âleminin zirvesine çıkmak ve çok para kazanmaktır. Tepebaşı'ndaki verilen bu ziyafette de Ahmet Cemil tabiata, gökyüzüne hep bu hayallerin penceresinden bakar.

Bakınız, işte gözlerinin önünde gördüğü bu şeyler; başının üzerine açılan bu semada [gökte], yazın şu sıcak gecesine mahsus bir buğu ile örtülü zannolunan bu mailikler [mavilikler] içinde titriyormuş, dalgalanıyormuş kıyas edilen [sanılan] bütün bu yıldız alayları, bunlar bir bârân-ı elmas değil mi?

İçkinin tesiri [etkisi] altında bulunarak süzülen gözlerinin önünde donuk mailikler üzerine avuç avuç pullar serpilmiş sema sallanıyor, sallanıyor, şimdi karşısında tepelerin uyuyan sırtlarına dökülecek; yahut denize doğru akan müphem levha [belirsiz manzara] yavaş yavaş, yüksele yüksele, yerler gökler gecenin bu aşk havası içinde azim, medit [uzun], vücudu yaka yaka eritip dağıtan bir buse [öpücük] ile birbirine sarılarak tek bir mevcut [varlık] olacak zannediyordu.

Ah! Bu bârân-ı elmas... Bahçenin râkid [durgun] havasını dağıtan, içinde bir aşk nefhası [esintisi], sıcak ve baygın bir nefes gibi sanki ta göklerin sezilmeyen yüksekliklerden dökülen bu nağmeler [ezgiler].. Kâh kalbin en derin noktalardan geliyormuşçasına deruni [içten], pest [hafif], sanki sâkit [sessiz]; kâh bir teessür feveranına [üzüntü fışkırmasına] inikas etmişçesine [yankılanmışçasına] patlayarak, feryat ederek; bazen bir şikâyet nâlesi [inleyişi], bazen bir makruhiyet [kahroluş] iniltisi...

Şimdi Ahmet Cemil altından yer kaçıyor, başından sema uçuyor, vücudu bir boşluk içinde yuvarlanmaya başlıyor zannında idi (MS, 35-36).

Ahmet Cemil, kurmuş olduğu hayallerinin ve alkolün sarhoşluğuyla gökyüzündeki yıldızları elmas yağmuruna benzetmektedir. Avuç avuç pullar serpilmiş gibi

olan gökyüzü sanki sallanıyor ve yer ayaklarının altından kayıyordur. Görüldüğü üzere Ahmet Cemil kurduğu hayallerin güzelliğiyle ve bunların bir gün gerçekleşebileceği ümidiyle âdeta ruhunu sarhoş etmiş ve karşısındaki tabiatı fiziksel gerçekliği dışında kendince güzel ve parlak bulduğu nesnelerin yer aldığı bir yere benzetmektedir. Her şey bu gece içinde bir rüya âlemi gibi Ahmet Cemil'e olabildiğince parlak gözükmektedir.

Eserin başlangıcında Tepebaşı'nda izlenen gökyüzü ve tabiat hep mailikler yani birçok hayaller arasından izlenmiştir. Dolayısıyla tabiat bahsedilen gecede hep Ahmet Cemil'in hülyalarını ve bu hülyaların vermiş olduğu sarhoşluğu yansıtır şekilde tasvir edilmiş ve bu tasvirlerle eserin ilk kısmında oldukça geniş bir yer verilmiştir.

Bârân-ı elmas!

*İşte işte; sanki semalardan dökülen, karşısında şu bayırın eteğinde yer yer parılda-
yan, denizin siyahlıkları içinde şurada burada ışıldayan bu ziyalar [ışıklar]; işte işte raks
ediyor [dans ediyor]; yağıyor; onlar da bir bârân-ı elmas, fakat hayatta yüksek şeylere mef-
tun olmuş [tutulmuş] gözler gibi aşağıdan yukarıya yağıyor; ta o semalara, o üzerinde gül-
lümseyen nurlar, çalkalanan mailiklere doğru yağıyor (MS, 36).*

*Şimdi kendisini biraz topluyor, şakaklarında hafif bir serinlik hissediyor, dimağını
[bilincini] ateşin [dumanlı] bir bulutla örten buhar yavaş yavaş açılıyordu: Onun âlemi
işte şu yavaş yavaş açılan beyninin içinde mai bir sema, o mai semanın içinde birçok gülüm-
seyen ümit yıldızlarından ibaretti. Orada da bir bârân-ı elmas...*

*İşte gözlerini kapayınca görüyor: Mai bir sema altında [ova] ki sabahın hüzünden
ve neşeden [üzüntüden ve sevinçten], renkten ve zulmetten, sükûttan ve nağmeden, gölgeden
ve hayalden; o yekdiğerinin [bir diğèrinin] hem aynı hem gayri [başkası] zannolunan tezat-
larından mürekkep [karşıtlıklarından oluşmuş] hali altında, henüz uykusundan tamamıyla
sıyrılamamış mahmurluklarla [uyku sersemlikleriyle] yüklenmiş sisler arkasında boğulan
ufuklara doğru uzanıp gitsin. Üzerinde bir sema ki geceden kalma siyahlıklarla gündüzün ilk
şâsaalarının imtizacından mürekkep [parıltılarının karışmasından oluşan] esmer bir renkle
gözleri taltif eder [okşar], bir müphem [belirsiz] renk altında mai bir atlas [kumaş] halinde
görünen semanın derin bir köşesinden Zühre'nin [Venüs'ün] beyaz handesi [gülüşü] hâlâ
görünür, bakir [yeni] bir saffetle münevver [ışıklı] bir göz gibi bakmaktadır...*

O lacivertliklerin bir tarafında henüz belirsiz bir nurdan toz savruluyor gibidir. Bu sahranın üzerinden, o semanın altından bir peri alayının kanatlarıyla dalgalanıyor denebi- len hafif bir hava uçar ki dikkat edilse bir ruhani cihanın zemzemesine [manevi bir dünyanın seslerine] benzer nağmeler titrer. Bütün menazır [manzaralar] sabahlara mahsus o rengin müphemiyeti [belirsizliği] içinde hava ve hayalden mürekkep bir gölge şeklinde durur; fakat bir zaman gelir ki birdenbire bir ihtişam [görmek] çağlayanı dökülür, biraz evvel sönük duran sema sanki bir yangın ile dolar. Ufku bir kenarından güneşin sinesinden [bağrından] sahraya bir nur tufanı döker, semanın bu muhteşem [görmekli] yangını altında sahra müşevveşiyetten [karışıklıktan] sıyrılır, bütün sahra taze bir hayatın canlılığıyla tutuşur... (MS, 37-38)

Ahmet Cemil on dokuz yaşına kadar mümkün olabildiği kadar mutlu bir hayat sürer. Fakat daha sonra çok sevdiği babasını kaybeder ve Ahmet Cemil'e Süleymaniye'de aldıkları beş odalı evde artık bir şeyler eksik gelmeye başlar. Evdeki ilk eksiklik ve mutsuzluğu Ahmet Cemil öncelikle babasının ölümüyle yaşar. Bu ölümden sonra Ahmet Cemil'i çok zor bir hayat bekler. Çünkü o, evin geriye kalan tek erkeği olarak annesine ve kızkardeşine bakmak zorundadır. Mülkiyeyi bitirdikten hemen sonra çalışmaya başlar. Zengin ailelerin çocuklarına ders verir ve tercümeler yapar fakat yaptığı bu işler onu mutlu etmez. O, şiirlerle uğraşmak ve bir eser meydana getirmek ister. Çünkü Ahmet Cemil çocukluğundan beri şiire meraklı, şairane tarafı kuvvetli olan birisidir. O, çocukluk arkadaşı Hüseyin Nazmi'yle beraber mülkiye sıralarında çokça şiir okuyup yazmış ve içinde her zaman büyük bir eser meydana getirip şöhret olma arzusunu taşımış bir karakterdir. Fakat o annesini ve kızkardeşini geçindirmek için para kazanırken bu hülyasından vazgeçmemiş, yorgun bir şekilde eve geldiğinde bile odasında geceler boyu bir yandan yapmak zorunda olduğu tercümelerle öte yandan da yazmak istediği şiirlerle uğraşmıştır. “Ona kalsa, bu zor hayat şartları altında bile bütün çalışmalarını şiir üzerinde toplayacaktır.” ve “Raci gibi kendisini kıskanan birisine rağmen şiirde bir şeyler yapacağına inanmıştır” (Bakırcıoğlu, 2005: 58). Ahmet Cemil'in şiir konusundaki bu istekli ve ısrarlı tavrı da okura genellikle tabiat tasvirleriyle verilmeye çalışılmıştır. O, gördüğü her tabiat manzarasına kendi isteklerinin-hayallerinin penceresinden bakar ve yazmak istediği şiirlerini de gökyüzünün mailikleri ve toprağın siyahlıklarının karışımı bir şey olmasını ister.

Bak şu semaya, ne görüyorsun, mailiklerden mürekkep bir derya [maviliklerden oluşan bir deniz]... Gözlerinle onun içine girmeye çalış; o mailikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mai... Daima mai... Değil mi? Sonra, bak ayağımızın altındaki toprağa ne buluyorsun? Donmuş, simsiyah bir renk... Of!.. O siyah tabakaları parçalayarak içeriye bak; in, in, in, ne kadar inebilmek mümkünse o kadar in; ne buluyorsun? O siyahlıklar içinde ne buluyorsun? Siyah... Daima siyah değil mi? İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki yukarıya bakılsa mai ve daima mai; aşağıya bakılsa siyah daima siyah... Bir şey ki mai ve siyah olsun. Hasta mıyım, bilemiyorum; fakat ah! O ne yazmak istediğimi bilsem; onu şöyle karşımda resmi çıkarılmış, tasvir edilmiş [betimlenmiş] görmek mümkün olsa; işte o vakit, zannediyorum ki artık ölebirim; hayatta nisabını [nasibini] tamamıyla almış bir adam hükmünde gözlerimi kapabiliyorum... (MS, 61-62)

Görüldüğü üzere burada mekân Ahmet Cemil'in şiir dünyasını, şiirde oluşturmak istediği ruh dünyasını yansıtmak amaçlı kullanılmış, dolayısıyla karakterin istek ve idealleri mekân yani tabiata ait renkler vasıtasıyla ifade edilmiştir.

Eserde kullanılan mekân tasvirlerinin büyük bir bölümü Ahmet Cemil'in ruh dünyasını yansıtmak amaçlı kullanılmıştır. Anlatıcı/yazar, ruh tahlillerine önem vererek insan ruhunun zaman içinde uğradığı değişim ve dönüşümleri mekân vasıtasıyla tahlil etmiştir. Bu ruh hâllerinden birisi de kapalı mekân olarak adlandırılabilir ev vasıtasıyla verilmiştir.

Ahmet Cemil çocukluk arkadaşı olan Hüseyin Nazmi'yi çok sevmektedir. Her iki çocuk da edebiyata ve şiire meraklı karakterlerdir. Fakat Hüseyin Nazmi, varlıklı bir ailenin çocuğudur. Oturduğu ev Ahmet Cemil'e göre daha güzel ve ferah tır. Ahmet Cemil ise babası vefat ettikten sonra geçim dertleri arasında boğulmuş orta hâlli bir yaşama sahip birisidir. Dolayısıyla Ahmet Cemil, onun istediği hayatın örneğini yaşayan Hüseyin Nazmi'yi içten içe kıskanır. Hüseyin Nazmi'nin sahip olduğu oda, yeşil panjurları olan, büyük kütüphanesi olan imrenilecek kadar güzel ve Ahmet Cemil için mailikleri yani rüya alemini çağrıştıran bir yerdir:

Hüseyin Nazmi'nin odasına girince düşünmekten mütevellit [doğan] bir taap [yorgunluk] ile hemen sandalyelerden birine oturdu. Ah! Her geldikçe lakaydane [kayısızca] oturduğu bu odanın bugün üzerindeki tesiri gayr-i kabil-i tahlil [irdelenmesi imkânsız] bir şeydi...

*Odanın bahçeye nazır [bakan] yeşil panjurları henüz açılmamış, aralıklarından güneşin ziyası belli belirsiz süzölmüş, pencerelerin uzun, koyu perdeleri yere dökölmüş... Sanki bu zulmetin [karanlığın] ortasından fıskırarak dikilmiş korkunç heyulalar [hayaller]... Oda-
nın ötesine berisine perişan konuluvermiş sandalyeler, ta karşıda duvarın üzerinde renkleri karanlıkta dalgalanarak duran bir harita, oda kapısının iki cenahını işgal eden [iki tarafını kaplayan] yüksek, Hüseyin Nazmi'nin bir nev-heves [maymun iştahlı] israfiyla doldurduğu kütüphaneler... Ah! O da böyle bir odaya, şöyle bir kütüphaneye, böyle kitaplara malik [sa-
hip] olabilseydi!.. (MS, 71-72)*

O, ne zaman Hüseyin Nazmi'nin evine gitse onun yaşadığı hayatı ve kaldığı odasına imrenir hatta imrenme diye adlandırılan duygu hâli bazen öyle yoğundur ki bunun imrenmeden öte kıskançlık olduğu bile düşünülebilir. Ayrıca Hüseyin Nazmi'nin odası, Ahmet Cemil için bütün dertlerinden uzaklaşacağı ve kitaplarıyla mutlu olacağı bir yer olarak da düşünülebilir. Çünkü Ahmet Cemil, gördüğü bu güzel odada kendisini hep çok mutlu hayal etmektedir:

Şurada oturmak, bu etrafı muhit olan [çeviren] eşyaya tasarruftan [hükmetmekten] doğacak bir kanaat ve itminan [doyum] ile oturmak, panjurlardan birini hafifçe oynatmak, öyle ki bu uyuşukluk getiren loşluğa hâlel [zarar] gelmesin; odanın müphem manzarasıyla bahçenin güneşli parıltısı arasında, işte şuracıkta pencerenin şu asude [rahat] kenarında okumak... (MS, 72)

Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi'ye gidip geldiği süre içerisinde sürekli olarak kendi evi/odasıyla Hüseyin Nazmi'nin evi/odasını karşılaştırır:

Odasının penceresini açmak, hava almak istedi: Evlerinin bahçesine –mini mini bir bahçe ki İkbâl kendine göre onun bir bahçıvanı idi- nazır bir pencere... Ah! Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesinin penceresi, o güneşle dolu bahçe, o ziya telatumu [o ışık dalgalanması], o sahra kokusu, orada duyulan fikir hazzı... Bu kafesinin boyası solmuş pencere, şu güneşin kifayetsizliğinden [yetersizliğinden] toprağı yosunlanmış bahçe...

Şu dakikada bütün geçmiş saadetinin [mutluluğunun] güzel yuvası olan bu evceğiz sanki bir işkence zindanı gibi Ahmet Cemil'i eziyordu. Burada yaşamaya mecbur olmak; burada, şu basma perdeli, tek pencereci dar odacıkta yazın şu bunaltan sıcaklarıyla çalışmak... Ah! Ahmet Cemil zengin olaydı, evet zengin olaydı. Onun da Erenköyü'nde bir köşkü, köşkte müzeyyen [süslü] bir kütüphanesi olaydı; Lamartine'i, Musset'yi orada okuyaydı,

fakat on altı sahifesini kırk kuruşa tercüme etmek için değil, yalnız kendi zevki kendi saadeti için... (MS, 78-79)

Ahmet Cemil, yaşadığı hayatın sıkıntılarından bıkmıştır. Ailesini geçindirmek için yaptığı tercümeleri, verdiği özel dersleri yapmak zorunda olduğu gereksiz işler olarak görmektedir. Oysa o, kitaplarıyla ve yazmakta olduğu eseriyle meşgul olmalı ve geçim derdi yaşamamalıdır. Fakat hayatın realiteleri onu hırpalamakta ve olumsuz duygular içine sürüklemektedir. Bu ruh hâli içinde Ahmet Cemil yaşadığı evi/odasını beğenmemekte, babası hayattayken güzel bir yuva olan ev, artık Ahmet Cemil'i boğan, ezen ve âdeta ızdıraplarını yaşadığı bir zindana dönüşmüştür.

Ahmet Cemil'in hülyaları arasında eserini tamamlayıp şöhret olmanın yanı sıra Hüseyin Nazmi'nin kızkardeşi olan Lâmia'ya kavuşmak da vardır. Ahmet Cemil, Lâmia'yı gizliden gizliye sevmekte, hayatı boyunca onunla birlikte olma hayalleri kurmaktadır. Dolayısıyla Ahmet Cemil bazen tabiata Lâmia'ya duyduğu aşk çerçevesinden bakar. Ahmet Cemil'in aşkı algılama şekli de aşağıdaki alıntı da görüldüğü üzere "mai" ve "siyah" karışımıdır. Tabiat bu sefer aşk planında "mai" ve "siyah" olarak algılanmıştır. "Mai" onun Lâmia'ya kavuşma ve mutlu olma hayallerini, "siyah" ise onunla arasında olan mesafeyi, onun Lâmia'ya olan uzaklığını yansıtmaktadır.

Sema [Gökyüzü]; bu siyah levhanın üzerinde, ötesinde berisinde beyaz münevver [ışıklı] pullar serpilmiş, ara sıra muhtelif noktalarından uçan beyaz tüller harekete gelmiş sırma işlenmiş bir örtü gibi eteklerini görülmez ufuklara salıvermiş, zulmetlerin sevda dolu göğsüne döküvermiş idi.

Şurada mai [mavi] ve siyah, yukarıda ve aşağıda birer levhanın, bir garam visaliyle [sevda kavuşmasıyla] kucaklaştığını gördü. Lâmia'nın musikisi, o müptedi [ilk] tereddütleriyle piyanonun dişlerinden koparılmış nağmeler [ezgiler], kulaklarını tırmalıyordu. O olmasa belki şu levhanın ruhunu daha iyi anlayacak... (MS, 140-141)

Eserde Ahmet Cemil, Mirat-ı Şuun adlı gazeteye girer ve orada edebi romanlar tercüme etmeye başlar. Artık Ahmet Cemil'in hayatı yavaş yavaş düzene girmeye başlamıştır. Hatta gazete sahibi Hüseyin Baha Efendi'nin oğlu Vehbi Bey, Ahmet Cemil'in kızkardeşi İkballe evlenir ve aileye katılır. Fakat Vehbi Bey son derece ka-

ba yaradılışlı bir insandır. Bu yüzden Ahmet Cemil, ev içerisinde herkesle senli benli olan Vehbi Bey'in varlığını kabul edemez. Bu durum eserde şu şekillerde ifade edilir:

Ahmet Cemil bu akşam kendisini ezen azap [sıkıntı] altından hiçbir zaman kurtulamayacağını; sofrada, bir vakitler yalnız kendisinin olan şu evin her köşesinde şimdi yabancılikten asla çıkamayacağını anladı. Bir dakika içinde bütün manevi varlığından [iç dünyasından] bir soğuk rüzgâr geçti, şimdi bu evden adeta üşüyordu (MS, 190).

Bugünden sonra o bir vakitler bir sukûn ve saadet yuvası olan mini mini evinde bir cehennem hayatı başladı. Artık matbaaya gitmiyor; Ali Şekip'in dükkânında, kıraathanelerde, işsizlikten gelen melal [sıkıntı] ile dolaşıyordu. Akşamları eve gidince herkesten kaçır, odasına kapanır, orada hiçbir şeyle iştigal etmek [uğraşmak] için heves ve kuvvet bulamarak yatağına uzanırdı (MS, 327).

Eve geldiği zaman akşam olmuştu. Bugün Süleymaniye'nin kalbinin enisi [dostu] olan şu mini mini evi nazarına eskimiş kafesleri, alçak cumbası, sıvaları dökülmüş duvarları, tahta kapısı ile çirkin, barit [soğuk] göründü (MS, 344).

Görüldüğü üzere, Ahmet Cemil eve Vehbi Bey'in gelmesiyle birlikte eve yabancılaşmıştır. Bir vakitler kendisine ait hissettiği ev, bir anda Vehbi Bey'in varlığıyla kendisinin olmaktan çıkmıştır. Ahmet Cemil, Vehbi Bey'in kaba ve samimiyetsiz davranışlarını yadırgamakta, sıcak bir yuva, bir barınak, dışarıdaki karmaşıklıktan uzaklaşıp geldiği bir sığınak olarak gördüğü ev artık düşsel tarafını kaybetmiş gibidir. Çünkü ev, “bizim dünya köşemizdir. Bizim –sık sık yinelendiği gibi- ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir kozmostur. Geçmiş günlerin hazinelerini korur. Kurulan düşler derinleştikçe derinleşir, öyle ki, evle ilgili düş kuranın önünde en uzak belleğin ötesinde düşünilemeyecek kadar eskiye uzanan bir alan açılır” (Bachelar, 1996: 31-33). Ahmet Cemil için de ev, geçmişinde güzel düşleri barındıran bir yerdir. Fakat bu düşleri barındıran ev, Vehbi Bey geldikten sonra düşsellikten uzaklaşmaya başlamış yani düşsellik alanı yitirmeye başlanmış ve eve yabancılaşmaya başlanmıştır. Fakat bu durum odasıyla kurduğu duygusal bağı kuvvetlenmiştir. Çünkü kahraman için artık odası sığınılan bir mekâna dönüşmüştür. Odası onun için insanlardan uzaklaştığı, kendine ait ve mahrem hissettiği, maneviyatıyla baş başa kaldığı alan konumundadır. Daha önceleri Ahmet Cemil için kapalı bir alan olan ev düş görülen ve

sığınılan bir mekân iken, şimdi kapalı alan içerisindeki bir diğer kapalı yer olan oda, sığınılan mekân konumuna gelmiştir.

Odasında büsbütün yalnız kalmak, yalnızlığından emin olmak için kapısını sürmeledikten sonra bütün burada hissiyatına mahrem olan [bütün duygularını bilen] şeylere; arkadaş resimlerine, kitaplara, duvarlarda kendisini görmekten mahzuz olarak [haz alarak] mütebessim [gülümseyerek] bakıyor gibi duran mektepte yapılmış levhalara baktı; “Bugün sizin tesliyetinizin kollarına başka bir ıstırap ile geliyorum, bana her vakitten ziyade gülünüz.” demek isteyen, merhamet arayan şaşırılmış gözlerle baktı. Bu odacık, bu mini mini köşecik, onun yalnız onun idi. Burada ne utanılacak yabancılar, ne sıkılacak arkadaşlar vardı; burada yalnız kendisinin hayalinden başka bir şey yoktu. Bu duvarlar, şu minderle yatak; bütün bu ufak tefek, senelerden beri onun kalbiyle birlikte çarpmış, onun hayatının nefesiyle teneffüs etmiş [nefes almış], onun hüviyetiyle tahammür eylemiş [onun varlığıyla mayalanmış] idi. Burada kendisini olduğu gibi gösterebilir; burada hiç utanmayarak nefesini zapta [kendini tutmaya] lüzum görmeyerek kalbinin olanca yaralarını şu sakit fakat müşfik [şu sessiz fakat şefkatli] mahrem dostların önlerine serebilirdi (MS, 379).

Ahmet Cemil, kızkardeşi İkbâl’in ölümüyle evin geleceğe ait düşsellik alanından daha çok uzaklaşır. Çünkü Ahmet Cemil’in düşlerinde annesi ve kızkardeşiyle beraber rahat ve mutlu bir hayat sürme ideali vardır. Önce babanın kaybedilmesiyle evde hissedilen boşluk, ardından Vehbi Bey’in oluşturduğu yabancılaşma duygusu ve son olarak da kızkardeşinin ölümü Ahmet Cemil’in düşsellik alanını âdeta ihlal etmiş yani mailikler zaman içinde yerini siyaha bırakmıştır. Kızkardeşinin ölümünden sonra da artık ev Ahmet Cemil için tatlı ve acı hatıraların yaşandığı bir mezardan farksızlaşmıştır. Fakat mezar olarak görülen ev, hatıraları barındırdığı için evle olan duygusal bağ kopmamış, sadece geleceğe ait düşlerden uzaklaşma yaşanmıştır. Bu eserde aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir:

Odasının kapısını açtı, ah! Bu oda! Bu ruhunun enisi ve mahremi [arkadaşı ve sırdaşı] odacık! Buradan müebbet bir iftirak [sonsuz bir ayrılık] ile ayrılmak lazım geliyordu.

Göğsü ufak bir teessür [üzüntü] ahıyla şişiyordu, bu oda, bu ev; bunlardan ayrılmak icap ediyor [gerekliyor], öyle mi?.. Merdivenden inerken orada, taşlıkta İkbâl’in tabutunu, ebedi bir sefer [sonsuz bir yolculuk] için, azimete müheyya [gitmeye hazır] görüyor gibi oldu. İşte şimdi o da ebedi bir sefere müheyya idi. Biraz durdu, bir veda nazarıyla bu evi selamlıyor gibi aşağıya yukarıya baktı, burası nice tatlı, acı hatıraların medfeni [mezarı] idi,

tatlı ve acı, fakat onların hepsi kalbinin muazzaz, muhterem [kıymetli ve saygı değer] servet hazinesiydi.

Burada bu evin bütün hayatını tahattur etti [hatırladı]: O daha küçük bir çocuk idi; buraya nasıl bir telaş ile taşındıklarını, babasının o günkü çocukcasına sevincini, fesini [başlığını] kilim döşeme için kura sepetliği ettiğini hep birer birer tahattur etti. Ah, o vakit ve ondan sonra babası ölünceye kadar nasıl mesut idiler! Lakin daha sonra?..

Ahmet Cemil artık tahattur etmek istemedi; bu hatıralar kalbini şu eve kuvvetli rabı-talarla [bağlarla] yeniden bağlama başlıyor, kararının metanetine zaaf [kararının kesinliği-ne zayıflık] veriyordu, dimağına hücum eden o hatıraları silkinerek defetmek istedi; annesi-nin yanına girdi (MS, 390).

Bütün bunların yanı sıra Ahmet Cemil'in gördüğü mailikler arasındaki Lâmia da yokolmuştur. Çünkü Lâmia bir subayla evlendirilmiştir. Böylece Ahmet Cemil, mailiklere yani hayallerine ait birçok şeyden uzaklaşmış, bütün hayalleri teker teker yıkılmıştır. “Önce kardeşi, sonra Lâmia... Geriye ne kalmıştır? Ahmet Cemil bir müddet eserini düşünür. Artık bir mânası kalmamış olan eserini, bütün ömrünü koy-duğu şiirlerini bir buhran anında ocağa atıp yakar. Ocakta yanan kâğıt parçalarını, ağlayarak ve yüreğinde acı bir lezzetle seyreder.

Hüseyin Nazmi Dışişlerine tayin edilmiştir. Madem Hüseyin Nazmi gidiyor, o da gidecektir. Bir gün arkadaşlarıyla Taksim Bahçesinde oturlurken ileriye ait tasarladıklarını hatırlar. O hayallerden geriye hiçbir şey kalmamıştır. Şimdi o da bir vazife alıp uzaklara gidecektir. Kendisine kırgınlıktan başka hiçbir şey vermeyen bu İstanbul'dan kaçacaktır. Yemen'de bir kaza kaymakamlığı vazifesini kabul eder. Dertli annesini de alarak vapurla yola çıkar. O gece Hüseyin Nazmi de Paris'e hareket etmektedir. Gece karanlığında son defa İstanbul'u Cihangir'i seyreder. Deniz ve şehir yoğun bir karanlığa gömülmüştür. Vaktiyle Tepebaşı'nda, gözlerine bir elmas yağmuru gibi görünen ışıklar sanki sönmüştür. Şimdi her taraf simsiyahtır” (Bakırcıoğlu, 2005: 58-59).

Vapur uzaklaşıyordu; nihayet o levha üzerine bir tül geçirilmiş gibi donuk kaldı, da-ha sonra büsbütün bulandı; o vakit üzerine güneşin bir donuk rengi dökülmüş bulutlardan başka bir şey görmedi.

Başını çevirdi; işte güneş orada, ta Marmara'nın denizlere dökülen ufkunda, parçalanmış bir dağ enkazı şeklinde yığılmış bulutların arkasında iniyordu.

Güneş görünmüyordu, yalnız o tutuşan menfez [yarık] etrafında bulutlar bir kan tufanına boyanmış duruyor, biraz yüksekte siyah bir küme o yangının üzerinde gittikçe koyulaşan esmer bir kubbe kuruyor; kenarlardan pembe, kırmızı, al, sarı şişeler [püsküller] sarkıyor; bir tarafında erimiş bir yakut deresi ince kıvrıntılı bir hat ile yol açarak akıyordu. Birden manzara değişti, bu yangın sönerek ortasında kırmızı bir tabak açıldı, etrafında sağına soluna, altına üstüne deste deste sarı nurdan müteşekkil [oluşan] oklar fışkırdı. Bir saniye sonra yine değişti, bulutlar bu yakut kümeleriyle dolu tabak üzerine parça parça dökülmeye başladı, nihayet büsbütün örttü, artık hiçbir şey görünmüyordu, orada siyah bulutlardan bir dağ yükseldi. Bir aralık güneşin son bir ziya hamlesi feveran ettiği görüldü, ta o dağın tepesinde tutuşmuş bir orman gibi parladı. Şimdi Ahmet Cemil'in gözleri bulanıyordu. Bütün denizi, semayı bu bulantı içinde karıştırdı, artık görmeyerek bakıyordu. Biraz sonra ayaklarının altında gizli bir hışiltı ile gecelerin sırlarını taşımaya hazırlanan suların üzerine geniş, uzun bir gölge düştü (MS, 396-397).

İşte, işte, görüyor, gözlerinin önünden yağan bu siyahlıklar, denize döküldükçe bir bir sekerat zemzemesiyle [son nefes ezgisiyle] boğulan bu zulmetler, işte bunlar o hulya hayatının üzerine çekilen bir matem kefeni değil miydi?

O vakit denize baktı: Siyah bir deniz... Karanlığın içinde geminin kenarından esmer bir köpükle kaynaşarak firar eden o siyahlıkları görüyor, altında mahuf, muhiş [korkunç], adem vehmi [yokluk düşüncesi] veren siyahlıktan başka bir şey görmüyordu.

Ah! Bu denizin zulmetlerinde saklanan hakikatler, asıl hakikat... Bir karar hamlesi yalnız bir küçük hareket, oraya gidebilirdi. Oraya gitmek, bu siyahlığın içine, bir daha çıkılamaz, avdet olunamaz [dönülemez] derinliklerine gitmek...

Dalgalar uzun, kalın birer siyah yılan gibi kıvrana kıvrana, yuvarlana yuvarlana açılıyor; bellisiz bir lisan ile zulmetlerin sonsuz uzaklıklarına doğru serilerek onu davet ediyordu [çağırıyordu] (MS, 398-399).

2.3 Dini Önem Taşıyan Mekânlar

Mai ve Siyah'ta dini önem taşıyan mekân olarak Ahmet Cemil'in kızkardeşi olan İkbal'in mezarlığının tasviri verilir. İkbal çok genç yaşta hamileyken eşi Vehbi Bey tarafından dövülerek öldürülmüştür. Eserde kötü bir kaderi yaşayan İkbal'in

mezarına gelen Ahmet Cemil, burayı kendi hissiyatı planında algılar ve tabiat unsurları da bu algılamaya dahil edilir:

Birer yeşil sütun gibi uzanan iki servinin fevkinde [üstünde] süzülerek, elenerek muhteriz [çekingen], güya bu loş sükûn [sakinlik] köşesine bir hayat tebessümü yollamaktan utanarak, perişan güneş kırıntıları toprakların siyah râtıp [nemli] rengine dökülmüş, güya bu mahrum gençlik yatağının üzerine pullu bir tesliyet sürtesi [bir teselli örtüsü] çekmek istemişti (MS, 373).

Burada tabiat, âdeta Ahmet Cemil'in ızdırabını paylaşmakta ve içinde barındırdığı aydınlığını, güzelliğini göstermekten çekinmektedir. Görüldüğü üzere tabiat, eserin birçok kısmında olduğu gibi kişileştirilerek kullanılmış ve kahramanın ızdıraplarına ortak olmuş şekilde ifade edilmiştir. Dolayısıyla dini (mistik) önem taşıyan mezarın kutsallığı ve önemi, tabiat unsurlarının bu acıya ortak edilmesiyle bir kez daha kutsallaştırılmıştır.

Mezarın bu tasvirinden sonra Ahmet Cemil bir an orada durur, kabir sanki açılır ve İkbâl ona bir tebessüm yollayarak bakar. İkbâl sanki Ahmet Cemil'e şunları söyler:

Oh! Bilsen burası ne kadar rahat! Şu muhteriz güneşin altında, bu toprakların yumuşak kucagında, şu derin sükûn içinde, bilsen ne hoş bir hayat, sükût ve ârama [sessizliğe ve dinlenmeye] nasıl yakın bir saadet var!.. Seninle burada iki kişi yan yana, sana da biraz yer açmak için sıkışarak, seni de yatağının yanına alarak, beraberce haniya bir vakitler sen kitabını okurken, ben dikişimi dikerken kendimizi mesut zannettiğimiz zamanlara benzer bir refakate [arkadaşlıkla], fakat bu defa ebedi [sonsuz] ve mesut bir refakatte, yataydık!" di-yordu (MS, 373).

Burada ölüm, kişiyi huzura/saadete ulaştıran bir kavram olarak değerlendirilmiştir. İkbâl ölüm ile dünyanın katı ve acımasız gerçeklerinden kurtulmuş ve toprakların arasında sessizliğe, saadete kavuşmuştur ve abisini de yanına çağırır. Birlikte eski günlerde oldukları yan yana ve mutlu olacaklardır. Aralarına dünyevi olan hiçbir şey giremeyecek, sonsuza dek mesut bir refakatte yan yana yatacaklardır. Görüldüğü üzere, ölümün saadet olarak algılanması ve sonsuz olan bir başka hayat olarak görülmesi İslamî inançları göstermektedir.

Anlatıcı/yazar, dini (mistik) önem taşıyan mekânlar dahilinde ölüm/mezar/tabiât üçlemesini başarılı olarak kullanmış ve mezarı korku duyulacak bir mekân olarak değil, yaşanılan dünyadan kurtuluş, sakin ve huzurlu bir hayata eriş olarak tabiatı da kutsallığı itibarıyla ölüm ve mezar karşısında sakin ve çekingen olarak aktarmıştır. Aynı zamanda tabiat, diğer mekân tasvirlerinde görüldüğü gibi karakterin ruhî atmosferini yansıtan bir tabloyla mezar tasvirinin içinde kullanılmıştır. Böylece karakterin mezar karşısındaki duygu ve düşünceleri yansıtılmıştır.

2.4 Savunulma İhtiyacına Bağlı Olarak Düşünülmüş Mekânlar

Mai ve Siyah'ta ev, Vehbi Bey'in aileye katılmasıyla Ahmet Cemil için yabancılaşılın bir mekân konumuna gelmişti. Fakat bu yabancılaşma oturulan yeri savunma ihtiyacını da beraberinde getirmiştir.

Demek şimdi hayatında bir enişte olacak, bir adam ki bugüne kadar tanımamış, görmemiş, hiçbir hissini, fikrini öğrenmemiş. Bu adam birden, bir gün içinde hayatına karışacak, bu aile sofrasına aynı iştirak [katılım] hakkı ile oturacak, valdesine [annesine] aynı meşru salahiyetle [geçerli bir sebeple] anne diyecek, sonra evin içinde bir ses, başka bir ses aşağıdan yukarı bağırarak: İkbal!.

Hayatında bu tebeddülün [değişimin] ne kadar ehemmiyeti olduğunu bir karartı arasında hissediyordu: Mesela kendisini, merdivenlerden biraz muhteriz [çekinerek] çıkıyor, yemekte hususi bir ihtiyat [özel bir sakınma] ile duruyor, görüyordu. Bu adamla, her kim olursa olsun, mümkün değil, lekesiz bir muhabbetin, tekellüfsüz [içten] bir münasebetin hâsıl olamayacağını, kendisinden kardeşinin mahremiyetini çalmış bir adamla müz'ic bir rekabet hissini [rahatsız edici bir yarışma duygusunun] sönmeyeceğini hissediyordu. Onun yanında geceleri minderine üzerine boylu boyuna uzanamayacak, Seher'i kızdıramayacak, İkbal ile – hele İkbal ile- şakalaşamayacak... (MS, 183)

“...İçinde gerçek anlamda oturulan her mekân, ev kavramının özünü kendi içinde barındırır. Varlık, kendine en küçük bir barınak edindiğinde, imgelem bu yönde çalışmaya başlar. İmgelem, elle tutulamaz gölgelerden “duvarlar” ördüğünü, korunma sanrılarıyla kendini rahatlatır. Barınan varlık, barınağının sınırlarını, diyalektiklerin en bitip tükenmezi içinde duyarlaştırır. Evi gerçekliği içinde; düşünceleriyle ve düşleriyle de sanallığı [virtualité] içinde yaşar (Bachelar, 1996: 34). Bu düşleri Vehbi Bey'in ihlâl ettiğini düşünen Ahmet Cemil, Vehbi Bey'le bir rekabet, bir yarışma duygusu içine girer. Eve daha sonradan gelmiş olan bu yabancı evdeki herkesle kendisinden daha fazla bir samimiyet içerisindedir ve kardeşi ile evlenerek kendisinden onun mahremiyetini çalmıştır âdeta. Dolayısıyla ev, içinde yaşayan fertlerle ve düşselliğiyle Ahmet Cemil tarafından Vehbi Bey'e karşı savunulacak yani mahremiyeti ve düşselliği korunmak zorunda olan bir mekân olarak algılanmıştır. Bu savunmanın en belirgin şeklini, evde Vehbi Bey'le girilen rekabet duygusu göstermektedir.

2.5 Mekânlaşma Eğilimindeki Eşyalar

Eserde mekânlaşmış eşyalar başlığı altında işlevsel olarak en fazla kullanılan unsurun “yatak” olduğu görülmektedir. Yatak, daha çok Ahmet Cemil’in hayal kurduğu, ızdıraplarını yaşadığı, maneviyatını hissettiği ve sığındığı bir mekân olarak okurun karşısına çıkmaktadır. Aşağıda örnekleri verilen tasvirlerde “yatak” eserin seyrine göre öncelikle, kahramanın mailiklerini yani hayallerini kurduğu bir alan konumundadır:

Bu hayali daima süslerdi, yegâne tesliyet ve saadet medarı [tek teselli ve mutluluk kaynağı] bundan ibaretti. Bunu, gece yatağında rahat rahat düşünebilmek için hatta yatmakta acele ederdi (MS, 89).

Kendi kendisine:

Uyu, zavallı çocuk, yeşil eski çuhalı yazıhanenin kenarında, karanlık çamurlu sokaklarda, küçük nazlı çocuğun daima esneyen şehresi karşısında geçen o meşakkat ve mihnet [yorgunluk] saatlerinden sonra şu sıcak temiz yatağın içinde, münevver mai [ışıklı, mavi] bir semanın [gökyüzünün] bârân-ı elması [elmas yağmuru] altında, tulûunu [doğmasını] beklediği ümit güneşini görmeye çalışarak; derin, uzun bir tesliyet [avunma] uykusuyla uyu!.. diye içinden bir ninni söyler gibidir (MS, 103-104).

Ahmet Cemil, geceleri odasına gelip yatağına uzandığında çok mutlu olur, çünkü orada sadece kendisiyle ve hayalleriyle baş başa kalır. Kendisine ait yani mahrem olan yatağı çok çalıştığı ve yorulduğu dönemlerde hem dinlenme yeri hem de düş gördüğü yerdir. Bundan dolayı Ahmet Cemil, geceleri yatağına yatmak için hep acele eder. Çünkü yatak, hem ev gibi düşsel bir tarafı olan hem de ertesi gün yeni ümitlerle doğmasını beklediği yeni günü karşıladığı bir alan olarak algılanır. Ayrıca yatağın mahremiyeti onu dış unsurların etkilerinden kurtarır ve yatak sıcak/temiz bir yuva olarak görülür. Ahmet Cemil, âdeta yatağı vasıtasıyla ruhunu iyileştirir. Dışarıda bir çok fiziksel ve ruhî etkiye maruz kalan ruh ve beden, burada âdeta ümitlerle, hayallerle ve bedenin dinlenmesi için ihtiyacı olan uykuyla tedavi olur, yeni bir güne başlamak enerjisini kendinde bulur. Dolayısıyla yatak Ahmet Cemil için “her gün kök salınan ev gibi bir dünya köşesi olur” (Bachelar, 1996: 31).

Eserde Ahmet Cemil'in bunalımlarından bir diğeri de Lâmia'ya olan aşkı oluşturmaktadır. O, Lâmia'ya olan aşkını bir türlü itiraf edemez. Çünkü ona vermeyi hayal ettiği şartları oluşturamamıştır. Bu, günler ilerledikçe kendi içinde bir sorun olmaya başlar ve daha önceleri mutlu bir şekilde uyuduğu yatak, şimdi onun için bir ızdırap yeri olmuştur. Çünkü kahraman hayalleriyle hayatın gerçekleri arasında sıkışmış ve “yatak” ruhî çatışmaların yaşandığı yer durumuna dönüşmüştür.

Yatağına sokuldu, uyumaya çalıştı, fakat şimdi müthiş bir hummaya [sıtmaya] tutulmuş gibi şakakları yanıyor, dimağı başının içinde eriyormuş gibi dağılıyordu. Bir aralık dalıyordu, belki bir müddet uyudu: şimdi sanki o ateşle yanan şakaklarının, o içinde bir taş çöken başının üzerine bir şey dökülüyor, bir siyah tufan boşanıyordu. Sonra bu dalganın içinden bir çehre belirdi. Bir aşk cinnetiyle [deliliğiyle] tutuşmuş bir ağız uzanıyor, dudaklarını arıyor, uzun ve yakan bir buse ile dudaklarını çekiyor, massediordu [emiyordu]. Silkinerek uyandı... (MS, 266-267).

Aşağıdaki alıntıda da yatağın yine ızdırapların yaşandığı yer olarak ifade edildiği görülmektedir.

Ah! Bugün buraya niçin gelmişti? Şu dakikada evinde, o hayatının her sırrına munis [alışkın] olan odacıkta olaydı, yatağının üzerinde kıvranarak, yastıkları ısırarak, mecnun bir yeis tuğyanı [delirmiş bir üzüntü taşkınlığı] ile, Lâmia'nın da matemini tutacaktı (MS, 364).

Burada Lâmia'nın bir subayla evlendirileceği haberiyle sarsılmış olan Ahmet Cemil, yatağına kıvranıp yastıkları ısırarak ızdırabını en rahat, gözlerden uzak ve mahrem olan yatağında yaşamak ister. Burada oda nasıl Ahmet Cemil için bir sığınaksa yatak da bu odanın içindeki bir başka bir başka sığınaktır.

Sonuç itibariyle, Mai ve Siyah'ta “yatak”, diğer mekânlar gibi hayal ve hakikat penceresinden, bireyin fiziki ve manevi varlığını kuşatarak ruhî çatışmalarını en yoğun şekilde yaşadığı kapalı bir alan olarak değerlendirilebilir.

3. AYAŞLI İLE KİRACILARI

3.1 Fiziksel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Memduh Şevket Esendal'ın “Ayaşlı ile Kiracıları” adlı eseri, Ankara’da Ayaşlı İbrahim Efendi tarafından tutulan dokuz odalı bir apartmanda yaşayan eğitimle-ri, uğraşları, dünya görüşleri farklı insanların ilişkilerini konu edinir.

Eserde her şey, anlatıcı/yazarın bakış açısıyla, genellikle birinci çoğul şahıs kullanılarak anlatılmaktadır. Birinci çoğul şahıs kullanılarak anlatılan olay örgüsü, anlatıcı/yazarın bir gözlemci değil, olayın dahilinde olan yani diğer karakterlerle beraber ilişkileri olan bir kişi olduğu izlenimini verir.

Eserde kullanılan mekân tasvirleri, çoğunlukla birinci çoğul şahıs ağzından aktarılmış ve genellikle yaşanan dokuz odalı apartmanın tasviri üzerinde yoğunlaşmıştır. Buna bağlı olarak, olay örgüsünün zeminini apartmanın oluşturma-sı, karakterlerin genellikle geniş mekânlardan çok apartmanın dahilindeki hayatları-nın okura verilmesinden kaynaklanır ve eser, dokuz odalı apartmanın fiziksel tanıtı-mıyla başlar:

Yeni yapılmış büyük bir apartmanın dokuz odalı bir bölümünde oturuyoruz. Bu bölü-ğü, Ayaşlı İbrahim Efendi adında biri tutmuş, isteyenlere oda oda kiraya veriyor. Odalar, loşça bir koridorun iki yanına sıralanmış, dizilmiş. Koridorun en sonunda banyo odasıyla mutfak var (AK, 9).

Anlatıcı/yazar, okura apartmana ait fiziksel görünüşü verdikten sonra, kendi odasının “koridora girince sağdan birinci kapı” (AK, 9) olduğunu söyler ve ardın-dan önceden oturduğu yerde yaşadığı sıkıntılarını, kontrat bitsin diye altı ay bekle-mek zorunda kaldığını ve bir arkadaşının vasıtasıyla bu apartmana yerleştiğini ifade eder. Kahramanın öncelikle kendinden ve odasından bahsederek başladığı eser, yavaş yavaş diğer apartman sakinlerinin kaldıkları odaların tanıtımıyla devam eder:

Ayaşlı benim yanımdaki odada oturuyor. Kapıdan girince insan kendini Semercinin hanında bir odada sanır: Solda yere serilmiş bir yatak. Bu yatak bazı günler dürülüp köşeye kaldırılır, bazı günler de serili kalır, Ayaşlı üstünde oturur. Kapı arkasında su testisi, ağzın-da mavi maşrapa kapalı. Kapı karşısında pencerelerin önünde yere serili bir yatak daha... Bunda Ayaşlının oğlu yatar.

Yerde Kırşehir örneği üç halı seccade. Bir köşede üstü renkli teneke kaplı bir sandık, bir eski bavul, kapağını Ayaşlının kendi kösele parçalarıyla mihladığı bir gaz sandığı. Bunu Ayaşlı çamaşır dolabı gibi kullanır. Üstünde oturduğu zaman soluk pembe yorgan boydan boya yatağın üstüne serilir, daha üstüne de yerdeki seccadelerden biri yayılır. Yatağın başucunda, duvarda asılı bir saz. Keyfi yerinde oldu mu, Ayaşlı saz çalar. Evde kalorifer, elektrik, mutfakta havagazı varken, Ayaşlı kahvesini mangalda pişirir (AK, 28).

İlkin gördüğüm zaman Ayaşlının odası bu anlattığım gibiydi. Biraz sonra Ayaşlı odaya, iki kişilik çok eski, çok mükellef bir ceviz karyola ile konsolu çok yüksek, gene cevizden çerçeveli bir endam aynası, bir de yuvarlak orta masası getirdi, koydu. Bu yüksek konsol ile aynası ancak bir çifte merdivenin orta sahanlığına konulmak için yapılmış olabilir. Yoksa bir sandalye üstüne çıkmadıkça insan aynada yüzünü göremez (AK, 29).

Ayaşlı İbrahim Efendi'nin kaldığı odanın fiziksel tasviri, onun yaptığı işi ve kimliğini verebilmek için belirtilmiştir. Çünkü Ayaşlı eski eşya satan bir dükkâna ortaktır, odasına daha sonra getirilen modern tarzda yapılmış eşyalar, satılincaya kadar kullanacağı ve almak isteyen olursa da satacağı eşyalardır.

Görüldüğü üzere, anlatıcı/yazar, Ayaşlı'nın odasının tasviriyle yaptığı işi ve bu işteki davranışlarıyla da onun kimliğini ortaya koyar. Yani fiziksel tasvir eserde, Ayaşlı'nın nasıl bir kişilik olduğuyla ilişkilendirilir. Buna göre Ayaşlı, para kazanmayı seven, ahlâk ve dürüstlük boyutunu düşünmeden bunu her yoldan yapabilecek bir karakter olarak çizilir. Ayrıca diğer odalarda yaşayan karakterler de toplumun değişik kesimlerinden gelen ve evsiz olan insanlara aittir. Bu odalarda bir sefir eskisi, yüksek dereceden devlet memuru, tüccar, bankacı, şoför, devletle işlerini görmek için Anadolu'dan gelmiş bir köylü, benzer bir sebeple Ege'den gelmiş bir muhacir ile bunların yanında eş, sevgili, hizmetçi olarak gelmiş değişik kadın tipleri vardır. Yan yana sıralı odalarda yaşayan bu insanların hepsinin birbirinden ayrı hikâyeleri vardır. Anlatıcı/yazar, bu insanları çoğu kez odalarda bir araya getirerek hikâyelerini birbirlerine anlattırır ve böylece her karakterin kendi hikâyesi eserde küçük bir hikâyeye şeklinde yer alır ve bu hikâyeler, bu insanların birbirlerinden ne kadar farklı, yabancı ve kopuk olduğunu göstermektedir.

“Romanda bin dokuz yüz otuzların Ankara'sı anlatılmaktadır. Inkılâplar ve yeni düzen yavaş yavaş etkilerini insan üzerinde göstermeye başlamıştır. Konak çok-

tan yıkılmış, büyük aile çözülmüş, kadın çalışma hayatına girmiş, gündelik hayata girmiş ve gündelik hayat değişmiştir” (Elçi, 2003: 223). Böylece anlatıcı/yazar, Pan-siyon sistemiyle çalışan apartman vasıtasıyla, toplumsal bir çözümleme yapma fırsatını bulmuş, insanların ya da ilişkileri çözülmüş aile bireylerinin kaldıkları odalar bir dejenerasyonu simgeler durumda tasvir edilmiştir:

İlk boş kaldığı gün gittim, odaya baktım: Paravananın, yatağın, divanın yerlerini gezdim. Bu kadarcık yere, sırasına göre, altı-yedi kişi nasıl sığmış, oturmuşuz? Oda boşaldıktan sonra büyüyeceğine küçülmüş. Duvarda benim Turan’a verdiğim fotoğrafın iliştilirdiği çiviler duruyor (AK, 167-168).

Faika’nın odasında bu eski çorap bağı, belki Fuat’tan kalmıştır!

Eski bir kadın korsanın yarısı buruşmuş, atılmış, pis mendiller, kurumuş, büzülmüş, tek bir çocuk patiği, boş pudra kutuları, ilaç şişeleri, kopuk lastik borular, kâğıt parçaları, bunlar Faika’dan, İffet Hanımdan kalmış şeylerdir.

Banyo odasının tam ortasına atılmış duran bu eski, kopuk kasıkbağı Şefik Bey zavalısından kalmıştır. O öldürüldüğü zaman odası aranmış, toplanmış, nesi varsa çıkarılmıştı. Bu kasıkbağı nasılsa bir köşede sıkışmış, kalmış. Şimdi herkes çıkıp giderken ortaya atılmış, Şefik Beyi andırıp duruyor!

Mutfak masasının bir köşesinde, bir deste eski yağlı iskambil kâğıdı bırakmışlar. Bunlar Ziyet’in fal kâğıtları idi. Faika ile Ziyet ne zaman biraz boş kalsalar, hemen oturup fala bakarlardı.

Bu döküntü, süprüntü içinde gözüme her ne ilişse, bana bu evde komşuluğunu ettiğimiz adamlardan birini hatırlatıyordu. Bizim gibi bir evde rast gele toplanmış insanların ayrılmaları hiç güç olmadı. Birbirimizi tezce unuttuk (AK, 255).

Eşyayı almaya gittiğim gün, o daireyi sanki eskimiş, yıkılmış buldum. Ev tutmak, yeni bir daire kiralamak, bu aksiliği siz de çok evlerde görmüşsünüzdür: Duvarlarda çiviler, çivi yerleri, lekeler... İskender’le Faika odalarını fotoğraflar, açık kadın resimleriyle süslemişlerdi! Turan Hanım da odasının duvarlarına ipekli, işlemeli örtüler germişti; bu çivilerin çoğu onlardan kalmıştır. Bu lekeler de yağ lekesidir. Ayaşlı, bu duvarın kenarında yemek pişirirdi. Bu parmak izleri, Ayaşlının oğlunun parmak izleridir. Pencere kenarındaki parmak izleri de Abdülkerim ile ikisinindir (AK, 254).

Görüldüğü üzere fiziksel atmosferi verilen odalar, kirli, duvarları çıplak kadın resimleriyle süslenmiş, kumar oynanan mekânlardır. Anlatıcı/yazar eserinde yer verdiği bu fiziksel tasvirlerle, yaşanan dejenerasyonu somutlaştırmak yani bir nevî görseleştirmek istemiştir. Ayrıca anlatıcı/yazar, huzurlu bir toplumun ancak ideal evlerde oluşabileceğini düşünmüş, parçalanmışlığın ise ancak odalarda, otellerde yaşanan hayatlar içinde gelişebileceğini belirtmiştir. Nitekim, yukarıda fiziksel tasvirleri verilen odalar, bir müddet sonra kiracıları tarafından boşaltılmış olan odalardır. Bir apartman içinde ayrı odalarda yaşayan karakterler, zamanla farklı yerlere gitmişler ve parçalanmışlardır.

Anlatıcı/yazar, eserde okura *ideal toplumun ancak huzurlu evlerde yaşayan ideal aileler sayesinde oluşabileceğini aktarır ve bunun karşısına koyduğu saygı-sevgi çerçevesinde oluşturulmuş ideal aile örneklerini mutlaka müstakil evlerde yaşatır. Bir süre bu pansiyonda yaşayan anlatıcı/yazar da çevresinde yaşanan dejenere hayatlara ve arkadaşlarının baskısına dayanamayarak havası “biraz çürük olan” apartmandan ayrılacaktır. Bunda, arkadaşını bu çürümüş apartmandan kurtarmak isteyen Dr. Fahri’nin de rolü vardır. Roman boyunca Dr. Fahri, arkadaşına iyi bir kızla evlenmesi ve bir aile kurması telkininde bulunur. Nihayet anlatıcı da artık bu pansiyondan kurtulup müstakil bir evde yaşamak istediğini dile getirmeye başlar ve Selime ile evlenir. Evlenmek kelime anlamı itibariyle de ev kurmak demektir. Bu yazarın da mutluluk formülüdür* (Elçi, 2003: 223-224).

3.2 Karakterlerin Ruhî Atmosferini Yansıtan Mekânlar

Memduh Şevket Esendal’ın *Ayaşlı ile Kiracıları* adlı eserinde kahraman, bir bankada çalışmaktadır ve yeni taşındığı bu apartmanda hiç kimseyi henüz tanımamaktadır. Yeni odası ona yabancı bir yer hissi vermekte, kendisini misafirlikte gibi hissetmekte ve çekingenlik duymaktadır.

Yatakta uyanıp kendimi yeni odada bulunca sevindim. Yukarı kattan ayak sesleri duyuluyor. Bizim bölükte hiç ses yok. Bir misafirlikte, bir yabancı yerde imişim gibi içimde bir çekingenlik duyuyorum. Daha ne ev sahibi Ayaşlıyı, ne komşuları tanıyorum (AK, 9).

Burada kahramanın kendisini misafirlikte gibi hissetmesi, öncelikle taşınılan yerin kahraman için yeni ve bilinmeyen bir mekân olmasından kaynaklanmaktadır.

Bunun yanı sıra, bu yerin bir ev değil apartmanda pansiyon gibi işletilen bir oda ve kahramanın daha önce yaşadığı yerin de bir ev değil oda olmasının payı olduğu düşünülebilir. Çünkü pansiyon niteliğinde kullanılan odaların bir evin verdiği mahremiyet ve düşsellik alanından bir nebze de olsa yoksun olduğu söylenebilir. Çünkü *ev bireyin düşsellik alanını ifade eder ve yeni bir evin içinde de, düşler aracılığıyla bütünüyle bir geçmiş yaşar. ‘İnsan, gittiği her yeni eve ocak tanrılarını da birlikte götürür’ ve kurulan düşler derinleştikçe derinleşir, öyle ki, evle ilgili düş kuranın önünde en uzak belleğin ötesinde düşünülemeyecek kadar eskiye uzanan bir alan açılır. Düşler aracılığıyla yaşamımızda yer alan farklı yuvalar birbirlerinin içine girer ve geçmiş günlerin hazinelerini korur. Yeni evimizde aklımıza eski evlerimizin anıları geldiğinde, devinimsiz çocukluğumuzun ülkesine, çok çok eski olan gibi devinimsiz o ülkeye gideriz. Saptamaları yaşarız, mutluluk saptamalarını. Saklanmış anıları yeniden yaşayarak kendimizi avuturuz. Kapalı bir mekânın anıları saklaması, koruması, bu arada bu anıların imge değerlerinin de teslim edilmesi gerekir* (Bachelar, 1996: 34-35).

Görüldüğü üzere kahraman için düşsellik alanını ifade etmeyen eski odası ve yeni taşındığı bu oda, onun için şu anda yabancılık duyulan bir mekândır. Ancak eserin ilerleyen bölümlerinde tanışılacak yeni insanlar sayesinde bu yabancılaşma duygusundan uzaklaşılacaktır.

Eserde kahraman yeni taşındığı bu apartmanda kalan diğer oda sakinlerinin hepsiyle farklı tesadüfler sayesinde tanışır. Her bir karakter farklı eğitim düzeyleri ve uğraşlarıyla değişik tipleri sergilemektedirler. Kiracılardan ön plana çıkanlar arasında eşkiyalık dahil daha önceden birçok işi denemiş, daha sonra kalan parası ile bir pansiyon işletmeye başlamış olan apartmanın sahibi Ayaşlı, kahraman pansiyona geldiğinde çalışmakta olan hizmetçi kız Halide, pansiyonda yıllardır kalan, geçimini şoförlükle sağlayan kiracı Fuat ve karısı Faika, kahramanın hemşerisi ayrıca Ayaşlı'nın en samimi dostu olan Hasan Bey, pansiyonun sekiz numarasında oturan kiracı Abdülkerim Bey ve karısı İffet Hanım, kahramanın pansiyonda en çok beğendiği kadın Turan Hanım ve kocası Hakî Bey, altı numaralı odaya taşınan, fabrikatörlükle uğraşan kiracı İskender Bey, Ayaşlı ve Hasan Bey'in oluşturduğu grubun üçüncü üyesi olan Şefik Bey vardır.

Kahraman ve diğer karakterler bir müddet sonra yakın ilişkiler içerisine girerler ve birbirlerinin odalarına giderek sohbet ederler, kumar oynarlar. Yersizlik, yurtsuzluk itkisini yaşayan bu karakterleri bir araya getiren bu apartman artık bir ev gibi algılanmaya başlar. Bu eserde anlatıcı/yazar tarafından kullanılan “evimiz” (AK, 61) kelimesinden anlaşılmaktadır:

Abdülkerim aslından sokulgan bir adamdır. Eski Rusya’ya hasret çekmekte İskender’le çabucak anlaştılar. Bu üç adamla; Şefik Bey, Abdülkerim’le, evimizde ufak bir Beyaz Rus kolonisi kurulmuş gibi idi (AK, 61).

Görüldüğü üzere kahramanın başlangıçta yabancılık duyduğu apartman bir süre sonra ev gibi diğer karakterlerle beraber yaşanan bir alana dönüşür. Fakat kahraman için kaldığı oda ya da apartman hiçbir zaman tamamen ait olunan ya da ev gibi kendini bütün varlığıyla ve düşleriyle ait hissettiği alan olmaz. Çünkü o gün geçtikçe çevresinde yaşanan dejenere hayatları görmektedir. Turan Hanım kumar işlerini büyütünce evden ayrılıp, küçük bir ev alarak, kendi kumarhanesini kurmuştur. Halide bir adamdan hamile kalınca evden ayrılmış, yerine Raife Hanım hizmetçi olarak gelmiştir. Kahramanın başına bela olmuştur. Sürekli kızlarını göndererek onlara iş bulmalarını istemektedir. Hasan Bey ve Ayaşlı’nın tek işleri ise, akşamları çilingir sofrasını kurarak siyasi olayları tartışmak olmuştur. Kahraman buradan uzaklaşmak istemektedir fakat bir türlü ayrılamamaktadır. Ancak bir gün Hasan Bey hastalanarak hastahaneye kaldırılmış ve Ayvalık’da yaşayan kızı Selime’ye haber verilmiştir. Bu olaydan sonra Selime’yi gören kahraman genç kıza aşık olmuş ve yaşadığı bu pansiyondan ayrılma fikri daha da belirginleşmiş fakat Selime’nin Ayvalık’a dönmesiyle ayrılma fikri tekrar sekteye uğramıştır. Fakat çok geçmeden kahraman Selime’den geleceğine dair bir telgraf alır ve hemen bir ev aramaya başlar. Ancak bir ev bulmanın kolay olmayacağını anlayarak en kestirme yolun bir otele gitmek olduğunu düşünür. Ertesi sabah Beldever adlı otele gider, orada iki odalı bir daire kiralar ve döşer. Eserde bu oda şu şekilde tasvir edilir:

Salon odaya alçak şık bir masa, üstüne de güzel bir çiçeklik koymuşlar. Selime gelinceye kadar bu çiçekliğin boş beklemesini doğru bulmadım, çiçek aldırđım. Kitapları yerleştirdim. Her şey yerli yerine konduktan sonra odayı beğendim: Benim odam da geniş, temizdir ama, burası kadar sevimli değildir. Bu oda, benim hayatımın en tatlı, en aziz günleri-

ni, saatlerini yaşayacağım yer olacak! Eğer aldanmıyorsam, artık bekârlık, yalnızlık hayatım bitiyor. Bakalım Selime bu yeni yaşayışı nasıl karşılayacak! (AK, 229)

Görüldüğü üzere, apartmandaki hayatından uzaklaşan ve Selime'yle yeni bir hayatı karşılamak üzere evlenmek isteyen kahraman için iki odalı bu daire ona sevimli gelmekte ve onu çok heyecanlandırmaktadır. Çünkü *Selime ile evlenmek demek kelime anlamı itibariyle ev kurmak demektir. Bu da kahramanın mutluluk formülüdür* (Elçi, 2003: 223). Dolayısıyla otelde tuttuğu bu daire Selime'yle mutlu ve sağlıklı bir yaşama doğru giden geçiş mekânı olarak düşünülebilir. Çünkü tutulan daire, yukarıdaki tasvirden de anlaşılacağı üzere, kahramanı mutluluk formülü olan ev gibi döşenmiş ve onların kendilerini evlerinde hissedecekleri bir şekle getirilmiştir. Bunlara bağlı olarak otelde tutulan bu daire, kahramanın özlem duyduğu mekânın yani müstakil bir evin proto tipi olarak düşünülebilir.

3.3 Kültürel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

“Cumhuriyet sonrasını anlatan romanların içinde ‘ev’i simgesel olarak kullanan önemli romanlardan biri de *Ayaşlı ve Kiracıları*’dır. Ancak bu romana diğerleri içinde farklı bir yer açmak gerekir. Çünkü burada ne Cumhuriyet’in ilk yıllarında idealize edilen lüks, modern, konforlu Yenişehir evler, ne de daha sonraki yıllarda, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan yeni zenginlerin gösterişli ama zevksiz evleri vardır. Ayaşlı’nın kiracıları, konağı/evi çöken bir toplumun yurtsuzlaşmış insanlarıdır. Toplumun çok değişik kesimlerinden gelen bu insanlar evsizdir. Onların pansiyon odalarına sığınması, mutlu toplumu müstakil evlerde yaşayan huzurlu aile hayatı ile formüle eden yazarın Cumhuriyet’in bunu hayata yeterince geçiremediğini düşündüğünü gösterir” (Elçi, 2003: 222) Buna bağlı olarak fiziksel atmosferi yansıtan mekânlar başlığı altında yer verilen apartmandaki odaların tasvirleri aynı zamanda kültürel atmosferi de yansıtmaktadır. Çünkü bu odalar, bir nevî Cumhuriyet’in getirdiği apartmanlaşma olgusunun sağlıklı aile hayatını oluşturamadığının belirtisidir.

Apartman dışında kalan diğer alanlardaki -örneğin sokakta- hayatın değişime uğraması da kültürel atmosferi hatta kültürel değişmeyi yansıtan bir durumdur. E-

serde sosyal hayatın mekânı olan sokak, bu değişimi yansıtan bir ayna olarak yer almaktadır:

Allahın bildiğini kuldân ne saklayayım. Bana sorarsanız, ben artık kadın kalmadı, diyorum. Niçin mi? Şimdiki kadınların hepsi birer erkek Fatma! Sokak bunlar için, kalem bunlar için, tiyatro, sinema bunların. Gitmedikleri neresi var? Amma kabahat kimde? Gene erkeklerde. Bizim zamanımızda bir kadın dar çarşafı sokağa çıksa, polisler çarşafını yırtarlardı. Bir kadın, bir erkek, bir arabaya binemezlerdi (AK, 17).

Eser, yeni yaşam biçimlerinin, dönüşümlerin çok iyi gözlenip aktarılmasıyla önem kazanmaktadır. Burada da Cumhuriyet’le beraber kadınların giyim kuşamlarındaki değişikliklere yer verilmiştir. Önceden çarşaf ve peçe ile dolaşan kadınlar, rejimin değişmesiyle beraber çarşaf ve peçeyi bırakmışlar ve sosyal hayatta daha fazla rol almaya başlamışlar. Sinema ve tiyatro gibi mekânlara kadınlar da gitmeye başlamış ve sokak, kadınların daha çok görülmeye başlandığı bir alan olmuştur. Sadece sokakta değil rejim değişikliğiyle beraber kadınlar, devlet dairelerinde de görünmeye başlar. Kadın artık gerek sosyal hayatta gerekse çalışma alanında aktif olarak yer alan birey durumuna gelir. Dolayısıyla devlet dairelerinde kadınlar da çalışmaya başlar. Aşağıda verilen diyaloglar, o dönemde kadınların devlet dairelerinde çalıştığını belirtmesi bakımından önemlidir:

-Siz kadınların çalışmalarını doğru buluyor musunuz?

-Yerine, adamına göre.

--İşte benim yerimde bulunan bir kadın çalışmalı mıdır?

-Bilmem ki, çalışmaktan ne anlıyorsunuz? Bence kimse boş oturmamalıdır.

-Yok, öyle çalışmak değil. Böyle dairelerde, erkekler gibi çalışmak... (AK, 146)

Bunların yanı sıra bireyi koruma altına alan, ona huzur veren ve onun düşsellik alanını oluşturan evin, işlev değiştirerek yavaş yavaş genelev olarak kullanılmaya başladığı görülmektedir.

-Onu burada herkes tanır. Siz gene de benden duymuş olmayın, ne çok beyler gelirler. Buranın en temiz, en kibar yeri orasıdır.

-Faika'nın anası burada ev mi işletiyor?

-İşletiyor ya! Ama Allah aşkına siz gene de benden duymuş olmayın. Faika Hanım duyulduğunu hiç istemez! (AK, 128)

Romanın asıl önemi, bir dönüşümün, yeni yaşam biçimlerinin çok iyi gözlemlenip aktarılmasından geliyor. Ankara'nın, başı sıkışan herkesin ilk başvuru yeri haline gelişi, kadın ve erkeklerdeki giyim kuşam ve davranış değişiklikleri, iş adamlarının otellerde verdiği ziyafetler, uyuşturucu ticaretinin yavaş yavaş yüksek mevkilerdeki kişilere bulaşması, bürokratların tartışılmaz iktidarı gibi motifler, Cumhuriyetin ilk yıllarında başlayan -ve bugüne dek gelen- bozukluklar olarak yazarın gözünden kaçmamış. Haki Bey ve Abdülkerim, -aldatılan kocalar olarak- Tanzimat romanından miras kalan Batılılaşma sorununun ve manevi değerlerdeki bozuluşun Cumhuriyet döneminde yeniden ortaya çıkışı olarak değerlendirilebilir. Ancak, olumlu bir yeni insan tipini de ihmal etmez Esendal. Anlatıcı ve Selime'nin düğünü, Cumhuriyetin arzuladığı ailenin kuruluşunun müjdecisidir. Esendal için, bu toplumun sağlıklı yapı taşları sağlıklı ailelerdir!

4. GÖNÜL HANIM

4.1 Fiziksel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Hazine-i Fünun ve Servet-i Fünun dergilerinde yayımladığı öykülerle tanınmıştır. Bu dönemde daha çok “şairane” betimlemelere aşırı eğilim duymuştur. Edebiyat-ı Cedide’nin öteki yazarlarından ayrı bir özellik göstermemiştir. Mensur şiir havası taşıyan bu öykülerde doğa ve kişi betimlemeleri, olay, ruh hâllerinin anlatılması, söz kalabalığı arasında arka planda kalmıştır. İkinci Meşrutiyet’ten sonra Milli Edebiyat akımının amaçlarını benimseyerek, Türk Yurdu dergisinde yazmıştır.

Gönül Hanım, millî bir yapıya sahip, üslup bakımından hikâyelerinden farklı bir eserdir. Sanatlı bir yapıya sahip olmayan, düz bir ifadeyle yazılmış bulunan bu eser, romandan çok tarihî belge niteliği taşımaktadır. Ahmet Hikmet Orhun Âbideleri’yle ilgili en yeni bilgileri basit bir konu çerçevesinde verir. Roman, Âbideler’den bir bölümünün tercümesini de içine almaktadır. Bu, Âbideler’in, kısmen de olsa, Türkçe’de yayınlanan ilk tercümesidir. Tercümede Ahmet Hikmet’in üslûp özellikleri görülür. Yazarın Macaristan’da iken Radloff’un ve Thomsen’in neşirlerini yakından takip etmiş, hatta Şemsettin Sami’nin Orhun Âbideleri üzerindeki çalışmalarını ve notlarını görmüş olması muhtemeldir.

Eser, Birinci Dünya Savaşı sırasında Kafkas cephesinde Ruslara esir düşen bir askerin Türkistan’daki esir kampında Gönül adlı bir kız ile beraber eski Türklerin ülkelerini dolaşmasını ve ülkü birliği yaptığı bu kızla arasındaki sevdâyı anlatmaktadır. Eser, Türk tarih ve medeniyetinin eskiliği ve Türk birliği üzerinde durur ve bu bağlamda eserde gezilen coğrafyalara ait fizikî tanıtımların fazlalığı dikkat çeker:

14 Mayıs. Moğolların dinî merkezi olan Urga şehri iki bölümden oluşmaktadır. Araları altı kilometredir. Her iki kısım da Tula ırmağının sağ tarafındadır. “Boğdukura” yâni mukaddes mabet denilen birinci bölümde yalnız Moğollar sakindirler. Burada Lama mezhebine ait tapınaklarla canlı Buda’nın eski bir sarayı vardır. Maymaçin denilen ikinci bölümde ise Çinliler oturmaktadırlar (GH, 32).

Nihayet öndekiler durdular. Gönül'ü başkan olarak en öne geçirdik; âbidenin huzuruna yüreğimiz çarparak, görünmeyen, fakat duyulan haşmet dolu bir huzura çıkar gibi, tâzîm ile vardık.

Kül Tigin Âbidesi

Kül Tigin Âbidesi, bundan aşağı yukarı on yıl önce tuğla ve çimento ile inşa olunarak, esef olunarak, esef olunur ki, bugün harap bulunan bir kâgîr çatı altına alınmışsa da, biz bu binadan, şimdi levhanın iki yanında, iki yıkık kalın yan duvardan başka bir şey göremedik. Bu kül renkli mermerden levha, mîladî 732 tarihlerine, yâni Hicretin 48'inci yılına doğru Tukyü Türkleri hükümdarlarından İltirîş ve İlbilge Hatun'un oğlu Kül Tigin'in şanını yaşatmak için büyük kardeşi tarafından yazdırılmış ve diktirilmiştir. Bu âbidenin Güneybatısında, bir kilometre mesafede, diğer bir âbide daha vardı ki, o da Kül Tigin'in büyük kardeşi Bilge Kaan adına dikilmiştir. Bu âbidelere "Bengü Taşları" da denilir. Bilge Kaan adına dikilen âbide, yer sarsıntıları ile kaidesinden yere düşerek yuvarlanmış ve parçalanmıştır. Kül Tigin kitâbesinin de yıkıldığı, bâzı kaynaklarda zikrediliyorsa da, biz bunu yukarıda söylediğim gibi, iki duvar arasında bulduk (GH, 84-85).

Görüldüğü üzere, bir tür tarihî belge niteliği taşıyan eserde gezilen yerler, özellikle tarih, yer ve adres gösterilerek aktarılmaya çalışılmıştır. Yukarıda örnekleri görülen bazı tasvirlerde, genellikle coğrafyanın fizikî tanıtımlarına sadık kalınmış, karakterlerin gezdikleri yerler hakkındaki duygu ve düşüncelerine yer verilmemiş, daha çok gidilen yerlerin genel manzarası yansıtılmaya çalışılmıştır.

4.2 Karakterlerin Ruhî Atmosferini Yansıtan Mekânlar

Eserde Mehmet Tolun, Ali Bahadır Bey, Gönül Hanım ve Kont Zichy 4 Temmuz'da Budist Moğolların en meşhur mabedi olan Erden Su'ya gelirler. Burada mabedi ve kütüphaneyi gezerler. 6 Temmuz'da Uygurların başkenti Karabalgasun'a gelirler ve Karabalgasun harabelerini gezerler. Mehmet Tolun burada Orhun Abideleri'nin keşifleri hakkında bilgi verir. Burada on beş kadar kitabe vardır ve bunlara "Üç Dil Kitabeleri" denmektedir. Bunları istinsah ederler ve 10 Temmuz'da Koşu Çaydam'a doğru yola çıkarlar. Orhun ırmağının sağ tarafındaki yokuşa tırmanırlar ve tepeden kuşbakışı Orhun'u ve yaylaları görürler. Akşama doğru Kül Tigin Abidesine varırlar. Birkaç gün abidelerin kopyasını almakla, onları okumakla uğraşırlar. Radloff ve Thomsen'in çıkardıkları eksiklerin tamamlanması ile uğraşırlar. Diğer

abideleri de zorlu çalışmalardan sonra, incelemeye koyulurlar. Çünkü abidelerin etraflarında, üzerlerinde molozlar vardır ve bunların dikkatli bir şekilde temizlenmesi lazımdır. Temizlenmez ise abideleri görmek ve üzerlerinde çalışmak mümkün değildir. İlk işleri adamlarına abidelerin etraflarındaki molozları ve abideleri kapatan duvarları dikkatlice temizletmek olur. Ertesi gün güneş doğmadan âbidenin önüne varırlar ve büyük bir heyecan duyarlar. O anda hissedilen duygular eserde, *“Kaplanoglu: “Ya Allah! Yâ Muhammed!” diye bağırdı. Karşımızdaki tepelere çarpan bu ses, çöllerde çınladı. Hepimiz titriyorduk. Bu yüce heyecan arasında ben de, kazarak meydana çıkardığımız ve çözdüğümüz kitâbenin taşıdığı sözleri, doğan güneşe karşı dönerek yüksek sesle okumaya başladım. Hepimiz Ağlıyorduk”* (GH, 91) cümleleriyle ifade edilir.

Eserde anlatıcı/yazar, olay örgüsü dahilinde genellikle fiziksel atmosferi yansıtan mekân tasvirlerine yer vermiş olup mekân karakterlerin ruhî atmosferlerini yansıtır şekilde pek fazla kullanılmamıştır. Bunda eserin belirtildiği üzere tezli bir eser olmasının ve sanatsal bir endişeden çok milli duyarlılığı uyandırma endişesi taşımasının payı büyüktür. Eserde sadece abideleri zorlu şartlara rağmen bulmanın ve incelemenin vermiş olduğu gurur ve heyecanla tabiat, onların heyecanını ve sevincini yansıtacak şekilde anlatılmıştır.

Hepimizin kalbi göğsümüzden fırlayacak kadar çarpıyordu. Sanki doğan güneş altun pullarını, nurdan sırmalarını başımıza serpmek için birkaç dakika ilerlemesini durdurmuştur. Çölün sonsuz mesafelerindeki kumların üstünde akşamdan kalan yağmur taneleri parlıyor, nemli gözlerimiz parlıyor... Nur ve parlaklık içinde bir donanma, bir millî tören kutlarcasına kitâbenin metnini bitirdiğim zaman, bu boşluk içinde son cümlelerin de parlaya parlaya, dalgana dalgana ezelden ebede doğru süzülüp uçtuğunu duyar ve görür gibi oldum. Eminim ki ben ve arkadaşlarım tamamen dünyadan geçmiş, bulutlara ve ışıklara, göklere karışmıştık. Bu yazılar, güneşin yıldızlarıyla, göğün mavi kubbesine kazılmış olaydı, gözlerimiz yine bu kadar kamaşacak, kalbimiz bu derece yükselecekti.

Uzakta, ecdadımızın dileğini, geçmişini taşıyan, başları kopmuş, yerde sürünen heykeller bize doğru koşarak taştan kollarıyla boynumuza sarılıp bizi öpecekler sandım. O kadar heyecanlı idim. İlk Türk hükümdarlarının pulat ruhlarını gizleyen bu çakıllı geniş çöllerde, kurşunî kırık mermerlerde, sonsuz meydana bir ses, sabahın sıkıntılı sessizliği içinde:

“Kendine gel Türk! Kendine gel Türk!...” diye inliyor ve bu bıkma, usanma iniltisini hepimiz işitiyorduk (GH, 94-95).

Burada tabiat, kahramanları sanki başarmış oldukları millî bir görevden dolayı onları kutlamakta, bütün ışıklarını onları başları üzerinde toplamaktadır. Milli bir tören olarak gördükleri bu günde onlar, sevinçten sanki dünyadan geçmiş ve tabiatın ışıklı, nurlu olarak gördükleri âlemine karışmışlar, böylece mekânı yani tabiatı kendi ruhî atmosferleri planında değiştirerek sevinçlerine ortak olan bir varlık olarak algılamışlardır.

4.3 Dini Önem Taşıyan Mekânlar

Eserde dini (mistik) önem taşıyan mekânlar, eski Türklerin inanışları planında verilmiş olup fiziksel tasvirlerle şu şekilde aktarılmıştır:

Moğollar mabetlerini, ateş, su, maden, toprak, odundan mürekkep mukaddes saydıkları beş unsura işaret olmak üzere genellikle amudî kırmızı, mavi, sarı, kara, ak çizgilerle boyamışlardı (GH, 33).

Aman şu “Buda”nın kılığına bak. Tıpkı İstanbul’da ve Anadolu’daki türbelerin hâli. İnançların bu benzeyişi tuhaf değil mi?

Baktım; yarı zulmet arasından fırlamış gibi duran aşağı yukarı oniki metre yüksekliğindeki “Buda” heykelinin üstüne başına, sayısız mavi kumaş parçaları asılmış, bağlanmış. Bizi gezdiren mabet muhafızının rivayetine göre, bir dileği olan, buraya mavi bir bez bağlamış. Acaba bizde bazı evliya türbelerinin hâcet pencerelerine bağlanan bezler, Şamanilikten, putperestlikten kalma bir âdet midir?

Bu koca ve ağır Buda heykelini hayretle seyrettikten sonra etrafa baktım, alaca bir karanlıkta bir ordu, küçük ve acayip heykelcikler, küçük Budalar, bayraklar raflara karma-karışık serpilmişti. Mabedin içinde ödağacı, aselbend (benzoe) ve buhur kokularına karışan loş, rutubetli bir hava insanın sinirlerini gevşetiyordu. Bu ıssız karanlık içinde küçük küçük ifritçikler, şeytancıklar gibi duran kargacık burgacık Buda heykellerini, canlanıp havada takla atacak, başımızda tepinecek sanıyordum. Sıkıldık, bunaldık, tapınaktan fırladık. Kont Zichy hepimizden daha çok bıkmış usanmış göründü (GH, 42-43).

Görüldüğü üzere anlatıcı/yazar, öncelikle kutsal yerlerin fiziksel atmosferini okura vermiştir. Daha sonra bu atmosferde, onu hayrete düşüren unsurlar üzerinde

durmuş ve kimi kez ikinci alıntıda görüldüğü gibi, okuru düşündürmeye sevkeden sorularla araya girmiştir. Bu sorular, daha çok eski Türklerin inanışlarıyla bugünkü inanışlar arasında benzerlikler ya da farklılıklar üzerine kurulmuştur. Tasvirlerde okuru ilmî anlamda düşündürmeye yönelik bu gibi teknik soruların, eserin sanatsal ya da edebî bir kaygı taşımaktan öte okura tarihten gelen kültürü, inanışları gösterme, bilgilendirme ve bunlar üzerinde düşündürmeye sevk etme özelliği taşıdığı söylenebilir. Ayrıca eserin amacı doğrultusunda mekânın kültürel ve ilmî bir duyarlılığı fark ettirme/gösterme temelli olarak kullanıldığı da söylenebilir.

4.4 Ülküleştirilmiş Mekânlar

“Ahmet Hikmet Müftüoğlu’na millî Edebiyat içindeki asıl yerini kazandıran eser, *Gönül Hanım*’dır. Türkçü düşünceye sahip yazarın fikirlerini roman sahasında gerçekleştirdiği eseridir. Turancılık ülküsünü savunan tezli bir roman olarak *Gönül Hanım*, Türk coğrafyasının farklı taraflarında yaşayan kahramanlarını bir araya getirerek onları Orhun Âbidelerini bulmak, Türk dünyasına tanıtmak için uzun bir seyahate çıkarır” (Korkmaz, 2005: 207).

Yazar, bu eserinde Türk gençlerine atalarının geldiği anayurdu tanıtır ve Türklerin oralarda ne büyük bir devlet ve medeniyet kurduklarını haber verir ve kendisini kaybeden Türk’e “kendini bul!” der.

Anlatıcı/yazar, eserde Türk coğrafyasının farklı yerlerinde yaşayan kahramanlarını bir araya getirir ve onları Orhun Abideleri’ni bulmak, Türk dünyasına tanıtmak için uzun bir seyahate çıkarır.

Eserde anlatıcı/yazar, kendisini romanın kahramanlarından “Mehmet Tolun”la özdeşleştirir ve Türkiye’nin Batı medeniyetleri seviyesine yükselmesi için neler yapılması gerektiğini onun aracılığıyla anlatır.

Romanın asıl kahramanı üsteğmen Mehmet Tolun, harbin başında Ruslara esir düşmüştür. Esareti sırasında Rusça ve Almancasını ilerletip ilmî eserleri anlayacak duruma gelen Tolun, bir gün Radloff, Thomson, Le Cog gibi Müsteşriklerin Ural-Alтай dilleri ve milletleri hakkındaki neşriyatlarından 5-10 cilt almış, yağmur nede niyle bir lokantaya girip bunları incelemeye başlamıştır. Bu sırada Tatar genci Ali

Bahadır Bey ve onun kızkardeşi Gönül Hanım ile tanışmıştır. Bir araya gelen bu üç genç de Türk kültür tarihine ve medeniyetine büyük ilgi duymaktadır ve sohbetleri, Türk dili, tarihi ve coğrafyası üzerine gelişir. Üzerinde durdukları asıl konu, Türk dili ve tarihiyle ilgili yapılan keşif ve seyahatlerin neden hep batılı araştırmacılar tarafından yapıldığıdır. Türklerden niçin hiç kimse şimdiye dek ilmî bir heyet içinde gide-memişlerdir. Yapılan bu sohbet üzerine üç genç de Bilge ve Költegin abidelerini görmek isterler ve bu bölgeye bir seyahat düzenlemeye karar verirler.

Yapılan bu konuşmalar esnasında Moğolların, Uygurların ve Türklerin üç eski başkenti olan Karakurum, Karabalğasun ve Koşuçaydam harabeleri ziyaret edilmek ister. Bu istek öylesine büyüktür ki eserde bu, “Kâbe’yi tavaf eder gibi” ibaresiyle ifade edilir yani dolaylı olarak Türklerin yaşadıkları coğrafya, eserin temasına uygun olarak dinsel bir söylemle kutsallaştırılır yani ülküleştirilir:

-Buraları bilmediğim için bir arkadaş bulsam, ölümü göze alır, kaçar, Orhun vadisini, Karakurum, Karabalğasun, Koşuçaydam harabelerini, bu Moğolların, Uygurların ve Türklerin üç eski başkentini Kâbe’yi tavaf eder gibi ziyaret ederdim. Dönüş için Allah büyüktür ve yardımcıdır. Elbette o zamana kadar savaş biter (GH, 15).

Eser, sanatsal açıdan estetik bir değer taşımasa da tarihî, millî ve ilmî açıdan bir değer taşımaktadır. Bu değerler çerçevesinde düzenlenen gezi, ifade edildiği üzere millî bir amaç için düzenlenmiş ve gezide Orhun Havzası’na ulaşmak ve âbideleri incelemek amaç hâline getirilmiş yani adı geçen bölge ülküleştirilmiştir. Böylece, karakterlerin hedeflenen amaca ulaşma hayalleri, bu hayallerin getirdiği amaç ve ülkü gibi kavramların etrafında gelişen duygusal irade, onlara gezi sırasında karşılaştıkları zorluklara dayanma gücü vermiştir.

Her tarafta görmeye alıştığımız saraylara rağmen, bu noktada, bize bunca zahmetleri göze aldirtan asıl hedefimiz, Orhun Abideleri harabelerinin olduğunu farkettilik. Bir saat önceki kazayı unutarak ellerimizi çırpıtk. Orhun Irmağı’nı geçtik. Taşlık arazide yükselen bir tepeyi aştık. Ve sular kararırken çadırlarımızı, ecdâdımız, Tukeyu Türklerinin eski başkenti kenarına kurduk. Yolda geçirdiğimiz kaza ve heyecandan ötürü yorgunduk. Kül Tigin Âbidesi ise iki yüz metre kadar bir mesafedeydi (GH,83).

Eserde ölköleştirme anlayışı çerçevesinde yer verilen bir başka durum da âbîdelerin millî bir duyarlılık ve sahip olunan mirasla gurur duyma anlayışıyla Müze-i Hümayûn'a nakletme isteğidir. Bu istek, "ölköleştirme" bir başka açıyla "yüceltme" duygusundan kaynaklanmaktadır.

-İsterim ki Kül Tigin Âbidesini yerinden sökeyim. İstanbul'a Müze-i Hümayûn'a nakledeyim. Oradaki eski Yunan'ın beni kışkıandıran tanrıçaları ve mitolojik tasvirleri ortasına dikeyim de, Büyük İskender'in lâhdine, kitâbenin ululuklar dolu hitâbesi, bir kahramanlık şiiri telkin etsin (GH, 107).

5. KİRALIK KONAK

5.1 Fiziksel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun “Kıralık Konak” adlı eseri, 1920 yılında İkdâm'da tefrika edilmiş olup 1922'de ilk baskısı yapılmıştır. “Romanda anlatılan olaylar, Birinci Dünya Savaşı sırasında cereyan ettiğine göre, Kıralık Konak, “sıcağı sıcağına” yazılmış bir romandır denilebilir.

Roman, Osmanlı Devleti'nin yıkılış günlerinde Türk cemiyetinin en önemli unsuru olan ailenin nasıl çürüdüğünü ve yıkılıp gittiğini hikâye eder. Bir kısım insanımızda görülen batılılaşıma ve alafrangalaşıma arzusu ile bu alafranga hayata ayak uydurma ve o tarzda yaşama gayreti, bu felaketin en önemli sebebi” olarak işlenir (Bakırcıoğlu, 2005:109).

“Gençliğinde Fecr-i Ati topluluğuna katılmış ve “sanat için sanat” ilkesini benimsemiş olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Balkan Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle bu anlayışını değiştirmiş, sanatın toplum için olması gerektiğine inanmış ve doğal olarak, birçok başka yazar gibi o da romanlarında, Türk ulusunun içine düştüğü durumla ilgili sorunlara eğilmiştir. Karaosmanoğlu Türk toplumunun sorunlarına tarihsel açıdan bakmaya çalışır. Bundan ötürü de romanlarının bir ikisi dışında ötekiler, belli tarihsel dönemlerin romanıdır. *Kıralık Konak*'da (1922) Birinci Dünya Savaşı'na doğru gittiğimiz ve savaşa girdiğimiz yıllar ele alınır. II. Meşrutiyet döneminde geçen ilk romanı *Kıralık Konak*'da Karaosmanoğlu, Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan değer kargaşasını, kuşaklar arasındaki kopukluğu ve genel olarak Batılılaşmanın yol açtığı yozlaşmayı göstermek için Naim Efendi ailesini ve onların çevresinden birkaç kişiyi seçer” (Moran, 2004: 179-180).

Batılılaşma ve alafrangalılışıma gayretleri, eserde daha çok mekânlar vasıtasıyla okura hissettirilir. Mekân, batılılaşmanın somut bir belirtisi olarak yer alır. Bu, hem anlatıcının anlatmak ve belirginleştirmek istediği temanın gözler önüne serilmesini hem de batılılaşmanın öncelikle fizik çevrede başladığının belirtilmesi açısından önemlidir.

Eserde tasvir edilen mekânların bir bölümünün, anlatıcı/yazar tarafından okura dönem için proto tip sayılabilecek karakterlerin yaşadığı fiziki çevreyi tanıtabilmek için verildiği düşünülebilir. Özellikle fiziki atmosferi yansıtan mekân tasvirlerinde bu işlevle belirgin olarak karşılaşılmaktadır. Hatta eserde fiziki çevreyi yansıtan mekânların, dönemin getirmeye başladığı mimari değişikliklere uygun olarak tasvir edilmesi, eserin dönemin realitelerine uygunluğunu gösteren bir durum olarak değerlendirilebilir.

“Bütün sosyal kurum ve kuruluşlarda olduğu gibi, Türk evinin de gerek mimarî unsurları gerek iç yaşam pratikleri açısından değişmesi, Osmanlı İmparatorluğu’nun batılılaşmaya kapılarını açısıyla başlar. İmparatorluk’un batı karşısındaki gücünü kaybetmeye başladığı 17. yüzyıl sonunda, önce orduyu geliştirmek amacıyla ortaya çıkan batılılaşma hareketi, 19. yüzyıla gelindiğinde artık sosyal hayatın her cephesine yayılmıştır. Özellikle II. Mahmud’un son yılları ile Kırım savaşına kadar olan dönemde ‘şehrin manzarasını’ hızla değiştiren batılı gibi yaşama modasının ilk başlama yeri padişahın evi, yani saraydır. Batılılaşma saraydan büyük konaklara ve oradan zaman içinde halkın orta halli evlerine kadar yayılır” (Elçi, 2003: 73). Buradan hareketle denilebilir ki, batılılaşmanın etkisi öncelikle mimaride kendini hissettirmiştir. Dolayısıyla eserde anlatıcı/yazarın batılılaşmayı daha çok fizikî mekân tasvirleri vasıtasıyla vermesi, onun tarihî gerçeklikten hareket ettiğini gösteren bir taraf olarak da görülebilir. Bunların yanı sıra, eserdeki birtakım mekân tasvirleri, bir yönüyle fiziksel atmosferi diğer yönüyle kültürel atmosferi yansıtmaktadır. Dolayısıyla “*Kiralık Konak*” da fiziksel atmosferlerin, kimi kez dönemin kültürel hayatını yansıtmak işlevli kullanıldığı da görülmektedir.

Örnekleri aşağıda verilecek olan fiziki atmosferi yansıtan mekân tasvirleri, bu açıdan sadece fiziksel çevreyi tanıtan mekânlar olarak düşünülmeyip ayrıca tarihsel dönemin izlerini yansıtan, kültürel atmosfer hakkında ipuçları veren mekânlar olarak da değerlendirilmelidir. Mesela Avrupa’ya kaçan Seniha’nın konaktaki odasının tasviri şöyledir:

Senihanın odası, konağın diğer metrûk odaları gibi, perdesiz, eşyasız, bakımsız, toz ve toprak içindedir. Tavanın köşe yerlerinden, pencerelerden camla kafes aralarından küll

rengine girmiş örümcek ağları sarkıyor. Yalnız bir eski koltuk, yatağı kaldırılmış bir karyola ve ayağı kırık bir masa bu odanın yegâne mefruşatını teşkil ediyor (KK, 127-128).

“Karaosmanoğlu, Tanzimat’ın doğurduğu insan tiplerini, değer kargaşasını ve kuşaklar arasındaki kopukluğu göstermek için bu insanları üç kuşak hâlinde Naim Efendi konağında bir arada yaşatır” (Moran, 2004: 199) ve Seniha konaktan ayrılan ilk kişi olarak “yitip giden bir dönemin” (Moran, 2004: 199) ilk simgesi olur. Burada yıkılmak üzere olan konak ve konağın diğer odaları gibi aynı durumda olan Seniha’nın odası, geçerliliğini yitirmek üzere olan Osmanlıcılık düşüncesinin simgesi durumundadır.

Seniha’nın Avrupa’ya gitmesiyle bakımsız, toz, toprak içinde kalan odada sadece “*eski koltuk, yatağı kaldırılmış bir karyola ve ayağı kırık bir masa*” vardır. Üzerinde oturulamayacak kadar eski bir koltuk, yatılamayacak durumda bir karyola ve kullanılamayacak durumda bir ayağı kırık bir masa, hem fiziki hem de fikri plandaki “*Osmanlıcılık*” düşüncesinin terkedilmişliğinin sembolü olarak düşünülebilir. Ayrıca alıntıda belirtilen “*pencerelerden camla kafes aralarından kül rengine girmiş örümcek ağları*” ifadesi, yitip giden dönemin ve bu dönemin fikirsel alt yapısını oluşturan düşüncelerin ya da -izmlerin, camla kafes arasındaki örümcek ağlarına benzetilmiş olabileceği de düşünülebilir.

Yitip giden bir dönemin ardından yerine batılaşma cereyanlarıyla gelen yeni dönemin simgesi artık yıkılmaya yüz tutmuş konak değil, yeni inşa edilmiş ve o dönemde oturulabilecek ideal mekân olarak düşünülen “apartmanlar”dır. Özellikle 1908-1923 arasını anlatan Türk romanlarında ‘apartman’ bir dejenerasyon simgesi olarak kullanılmıştır. “Konak nasıl II. Abdülhamid’le birlikte iktidardan çekilen Osmanlı bürokrat aristokrasinin mekânı ise, apartman da II. Meşrutiyet’ten sonra yönetimin desteğiyle gelişen Türk burjuvazisinin mekânıdır” (Elçi, 2003: 159). Aşağıda belirtilen alıntı, Seniha’nın taşınmış oldukları apartmandaki odasıdır ve ifade edilen mimarî değişiklikleri yansıtmaları bakımından önemlidir.

Senihanın odası büyük muhteşem bir paravana ile yatağa ve tuvalete mahsus iki kısma ayrılmıştı; o kadar ki, bir tarafta oturan kimse diğer tarafta neler olup, neler geçtiğini göremezdi. Yere yumuşak, kadifemsi bir kırmızı halı döşenmişti, mo-

bilyanın rengi bu halının biraz daha koyusu idi, perdeler güvez ipektendi ve tavan-dan sarkan elektrik lâmbasının abajuru ala yakın, üzerine Japonkâri resimler işlen-miş bir kumaştandı. Öyle ki bu oda daimî bir grup kızılığt içinde gibiydi ve havasına keskin kokular sinmişti (KK, 165).

Odanın dekorasyonunda kullanılan “paravana”, “Japonkâri resimlerle işlen-miş kumaştan yapılmış abajur”, gibi mekânı bütünleyen eşyalar, batılı tarzındadır. Ayrıca odadaki kırmızı rengin hakimiyeti canlılığın, hayallerin ve özlemlerin dolayısı-yla yeniden doğuşun simgesi olarak düşünülebilir. Bir önceki alıntıda toz zerrecileri-nin ve örümcek ağlarının hakim olduğu oda, âdetâ kül rengini yani grimsi bir rengi çağrıştırır. Dolayısıyla iki alıntıdaki mekâna ait fiziksel tanımlamalar, yitirmek üze-re olan dönemin siyasal, sosyal bakımdan bitişini ve yeni bir siyasal ve sosyal döne-min başladığını temsil eder.

Ayrıca eserde yitirilip giden dönemin simgesi olan konağın, “baykuş yuvası” (KK, 161) na benzetildiği alıntı aşağıdaki şekildedir:

Naim Efendinin konağı hakikaten bir baykuş yuvasına dönmüştü, sahibiyle beraber, her gün biraz daha yıkılıp gidiyordu. Vakıa sağt solu yangın viranelerile muhat olan bu evin haricî manzarası pek mağmum bir şey idi; fakat asıl içine girildikten sonradır ki insanın kalbine korku ile karışık derin bir kasvet çöküyordu (KK, 161).

Görüldüğü üzere, her gün evin eşyalarından bir şeyler satılmaya başlanmasıyla boşalan ev, bakımsızlıkla birlikte virân bir hâl almıştır. Bu noktada Naim Efendi’nin “*Her gün evin eşyalarından bir şey satıyorum; dedi. Hiç birinin haberi yok mu zannedersin? Odalar bomboş kaldı; çıkarken bir kere gez, gör. Evvelâ fuzulî mobilyalardan, tatlı takımlarından, büfelerden, masalardan, kanapelerden başladık; şimdi sıra yataklara, yorganlara geldi. Sofadaki o güzel halıların hepsi gitti evlâdım, girerken dikkat etmedin mi?*” (KK, 159) şeklindeki sözleri hem konağın içinde bulunduğ fiziki atmosferi hem de fiziki durumun temelindeki ekonomik sebepleri yansıtır. Çünkü “Konakların ‘kiralınması’ Osmanlı İmparatorluğu’nda bir dönemin kapanmasını simgeler ve romanın asıl temasını oluşturan unsur da budur. Bu açıdan eserde bakımı, idaresi güçleşen, üstelik eskiliği yüzünden gözden düşen konak ile İmparatorluk’un çöküşü arasında kurulan çarpıcı paralellik” (Elçi, 2003: 147) me-

kânsal bir metafordur. Bunlara bağılı olarak eserde Nâim Efendi konağı, aşağıdaki şekillerde tasvir edilmiştir:

Zili bozulan sokak kapısı ağır bir tokmakla vuruluyor ve bir çok gıcırtilarla, kableltarihî muhtarip bir hayvan gibi sarsıla sarsıla açılıyordu. İçeriye atılan ilk adımda göze tesadüf eden manzara kırık dökük, yırtık pırtık bir takım eşya yığınları, buruna çarpan koku bir nevi toz ve küf kokusu idi; kımıldamaktan ve söz söylemekten bıkmış, yarı derviş, yarı meczup kıyafetli bir uşak arkasından ve bu eşya yığınları arasından iç avluyu geçip de harem dairesine varıldı mı, insanı istilâ eden hüznün daha ziyade artıyordu; burası tıpkı yer altında bir mahzen gibiydi, sanki, senelerden beri hiçbir tarafından ne hava, ne ziya almıştı; bununla beraber, divanhaneler ve dehlizler çepeçevre geniş, perdesiz ve pervazları sökülmüş pencerelerle muhat idi ve bu pencerelerin camlarından bir çoğu kırık; bu kırık camları örten örümcek ağlarının arkasında kış, yaz rütubetten, âdeta bozulmuş bir takım su yolları gibi sızan yüksek bahçe duvarlarının esmer şekilleri görünüyordu; her basamağı bir ayrı ses çıkaran merdivenlerden çıkıp da eskiden, büyük otellerdeki “hol” ler tarzında Psaltî’ye döşetilmiş büyük sofaya varılır varılmaz en hafif bir ses bile boş bir kubbenin altında gibi aksisadalar çıkarıyordu. Bu sofada şimdi her tarafından pamukları fırlamış iki eski “otoman” ile bir ayağı kırık ceviz bir orta masasından başka eşya namına bir şey kalmamıştı. Bu cevizden masanın üstünde çok zamandan beri işlemiyen pirinçten bir antika saat duruyordu. Yerde her tarafından yırtılmış bir eski keçe her adımda insanın ayağını çeliyordu; sonra loş ve çıplak bir dehlizden boş odaların kapalı kapıları önünden geçiliyordu. Bu odaların bazılarında kuşlar yuva yapmıştı; bazılarında ise –Cenan Kalfa- nın iddiasına göre- periler ve cinler oturuyordu, ihtiyar kadın:

-Vallahi, geceleri âdeta bizim gibi konuşuyorlar, gülüşüyor, şarkı söylüyorlar, tepinip oynuyorlar. Bazı da bir kavga, bir döğüşür, diyordu.

Perilerle cinlere me’va olan bu odaların kapıları hiç açılmazdı ve karanlık basar basmaz Cenan Kalfayı öldürseler önlerinden geçmezdi (KK, 161).

Tasvirde, “Zili bozulan sokak kapısı” “her tarafından pamukları fırlamış iki eski “otoman” ile bir ayağı kırık ceviz bir orta masası” “çok zamandan beri işlemiyen pirinçten bir antika saat” “her tarafından yırtılmış bir eski keçe” gibi eşyalar mekân betimlemesinde fiziki atmosferi yansıtır durumda olsalar bile, metaforik olarak kullanılmışlardır.

5.2 Karakterlerin Ruhî Atmosferini Yansıtan Mekânlar

“Kiralık Konak”ta Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Türk romanında belki ilk defa, tipleri toplumsal koşullar ve tarihsel sürece bağlamaya çalışırken bu tiplere canlı ve gerçek bir kişilik kazandırma uğruna bilinçli bir çaba gösterir. Özellikle Seniha’ya ve Naim Efendi’ye” (Moran, 2004: 180). Anlatıcı/yazar, gerek karakterlerine gerçek bir kişilik kazandırmaya çalışırken gerekse olay örgüsü çevresinde toplumsal ve buna bağlı bireysel değişiklikleri daha somut planda aktarmaya çalışırken mekânı işlevsel olarak kullanma yoluna gitmiştir. Eserde mekânlar, siyasi, ekonomik ve kültürel şartların değişimini simgeleyen tarihsel bir motif olarak seçilmiş ve işlenmiş, öte yandan bunun öncelikle birey ve daha sonra toplum bazındaki ruhî etkileri okura verilmeye çalışılmıştır. Aşağıda verilecek olan örneklerde mekân, dönemin kültürel atmosferinin birey üzerindeki değişim ve dönüşümlerini göstermek, yani karakterlerin ruhî atmosferlerini yansıtmak işleviyle kullanılmıştır. Anlatıcı/yazar, bunu ortaya koyabilmek için özellikle batılılaşma cereyanlarından fazlasıyla etkilenen Seniha’ya ve Osmanlı’yı temsil eden Naim Efendi’ye ağırlık vermiş ve iki karakterin sosyal ve psikolojik taraflarını mekânı kullanarak yansıtmıştır.

Eserde Seniha için çizilen karmaşık, çözümlenmesi zor ruh hâlinin sıkıntılı, kasvetli ve karanlık tarafı daha çok “konak” tasvirleriyle ortaya konulmaya çalışılmıştır. Genç kızın evi olan “konak” onun huzur bulacağı bir mekân olmasının tersine, huzursuzluğunu arttıran başlıca sebep olarak tasvir edilmiştir:

Seniha alaca karanlıkla dolan salonda bir müddet yalnız kaldı, alaca karanlıkta, bu genç kız, bembeyaz görünüyordu. Pencerenin önünde koltuğun içine atılmış bir demet zanbak gibiydi. Düzgün ve narin endamı şeklini kaybetmiş, bu ılık yaz akşamında sanki eriyordu. Ruhunda da böyle bir eriyiş vardı. Derin bir iç sıkıntısı bu alaca karanlık gibi âsabını sarmıştı. Niçin öbürlerle beraber çıkıp gitmemişti? Bütün gece bu koca evin içinde yapayalnız ne yapacaktı? Bu ev, bazı günler, bazı saatler ona bir mezar hissi veriyordu. Nefesi darlaşıyor ve sokağa fırlamak, koşmak, haykırmak istiyordu. Tâ on dört yaşındanberi kalbinde bilmediği yerlerin, görmediği şeylerin, tanımadığı kimselerin hasreti vardı. Fransızca “Nereye kaçmalı? Ou fuir” dilinde daima nakarattı. Bu memlekette ve bu konakta ona her şey dar, az ve âdi görünüyordu. Eşya arzusunun göre değildi. Evin nizamı her türlü ihtisamdan âri idi, büyük babası, anası, hattâ bazan babası ona lisanlarını anlamadığı, hareketlerinden ürktüğü başka cinsten bir takım mahlûkat gibi geliyordu (KK, 21).

Burada huzursuzluğun mekânı olarak çizilen ev, aslında insanın düşleri ve düşünceleri için “en büyük birleştirici güçlerden biridir (Bachelar, 1996: 34-35). “Bu birleştirmede bağlayıcı ilke, düş kurmadır. Geçmiş, bugün ve gelecek, eve farklı dinamikler kazandırır; çoğu zaman birbirinin içine giren, kimi zaman birbirine zıt düşen, kimi zaman da birbirini uyaran dinamikler.” Burada “konak”, Seniha’nın düşlerini ve düşüncelerini birleştiren bir güç olarak değil, onun düşlerini ve düşüncelerini birleştirmesini güçleştiren bir engel olarak okurun karşısına çıkar. Fakat düşlerin gerçekleştirilmesine engel olarak görülen konak, onu batılı hayatın içerisine katılma özlemini daha da pekiştirmekte dolayısıyla evin ona verdiği dinamizm “*evden kaçma, uzaklaşma*” şeklinde tezahür etmektedir. Dolayısıyla konak, Seniha’nın karşısına “*kaçılması gereken bir dinamizm*” olarak çıkar. Aslında “ev, insan yaşamında, kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev olmasaydı, insan dağılıp giderdi. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden, hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir” (Bachelar, 1996: 34-35). Fakat Seniha’nın yaşamında konak, kazanılmış şeylerin korunması düşüncesinden öte, kazanılmış şeylerin kaybedilip yerine yeni şeylerin inşa edilmesi düşüncesiyle birleştirildiğinden o, sonunda doğal olarak evsizleşmenin yani bir nevî köklerinden mahrum kalmanın dağılımlığını yaşar.

Bahsedilen köklerinden kopma, isteği sadece konakla sınırlı kalmamakta, yaşadığı şehirden hatta ülkeden kopma-kaçma isteğine kadar gitmektedir. Kaçma arzusu, konak-memleket uzantısı şeklinde düşünülebilir. Konaktan yani evden başlayıp ülkenin tamamını kapsayan varoluşun -sosyal, siyasal ve kültürel varoluşun- ilk eşliğini terk etme isteği olarak yorumlanabilir. Aşağıdaki paragraflar, bu kaçışın sınırlarını konak/memleket açısından dile getirmesiyle önemlidir.

Seniha, şimdi böyle başıboş şahlanmış bir hayvan üstünde gibiydi. Fakat kendini daracak bir saha içinde, mahsur ve mahpus hissedyordu. Ruhunda çılgın cevelânların, bitmez tükenmez mesafelerin hasreti vardı. En küçük teferruatına kadar her şeyini ve her tarafını bildiği ve ezberlediği bu evden, doğduğu günden beri daima aynı havayı yuta yuta âdeta bunaldığını hissettiği bu memleketten kaçma, uzaklara, nâmer’i ve nâgehzhuhûr şeylere doğru gitmek istiyordu (KK, 33).

Bahçeden, nefretle başını çevirdi. Ya bu oda, ya bu mobilyalar... Şimdi simsiyah görünen şu koyu fesrengi halının üstünde küçüken kimbilir kaç defa emekledi. Tavandan sarkan şu billûr saçaklı avizenin lâmbası kimbilir kaç defa, kaç sıkıntılı gecenin karanlığında yarı uykuda bir göz gibi açıldı. Genç kız öteye beriye süs diye konulmuş şeyleri, etajerleri, aynaları, duvardaki levhaları birer birer söküüp atmak, kırıp parçalamak istiyordu. Bu evin içinde her şey ve herkes ona hiç bu akşamki kadar sevimsiz, eski ve tahammül edilmez görünmemişti. Bu konağın çivisinden, tahta budağından kapılarına ve damına varıncaya kadar her noktasından ayrı ayrı nefret ediyordu (KK, 95-96).

Belkis Hanım gittikten sonra, Seniha, konağın ağır çatısını yavaş yavaş başının üstüne iniyor sandı. Mevcudiyetini o derece kesif bir kasvet istilâ etmişti. Vâkıâ, sonbaharın ıslak, raşeli ve kül rengine bir öğle sonu idi. Odanın yekpare camlarından eşyanın üzerine kirli bir aydınlık sızıyordu. Bu aydınlığın altında, bu eşyanın sanki küflen, dökülen, bir hali vardı. Seniha kendisinin de bu kirli zıyanın altında bu eşya ile beraber küflendiğini hissetti (KK, 95).

Senihaya göre İstanbul'da hiç bir şey dikkate şayan değildi; buradaki hayatın herhangi nevinde olursa olsun, gönül bulandırıcı bir yavanlık vardı (KK, 34).

Seniha'nın İstanbul'daki hayatı yavan bulması, orada kendi istek ve arzularına cevap bulamaması yukarıda da belirtildiği üzere, Seniha'nın kaçma arzusunu pekiştiren bir unsurdur. Bu, eserde aşağıdaki şekilde ifade edilir:

Avrupanın şenlik ve aydınlık şehirleri onu esrarengiz bir surette kendine doğru çekiyordu. Çölde yürüyen serap neyse, Senihaya Avrupa oydu. Ne yapsa, ne işlese hep oraya gitmek içindi; bulunduğu yerin hiç bir şeyinde gözü yoktu. Bütün gün o ziyaretlere gidişleri, o misafir kabul edişleri, o mağazadan o mağazaya dolaşırları, etrafındaki gençlerle o şuhlukları, o piyano çalırları, dans edişleri, o giyinişleri, süslenişleri, bütün o çılgınlıkları, durgunlukları hep bu hasreti avutmak; bu derdi unutmak içindi (KK, 33-34).

Avrupa'ya gitme özlemini bu kadar kuvvetli hissed, Seniha'nın gözünde Faik Bey âdeta harikulâde bir varlıktır. Çünkü Faik Bey, Avrupa'da kalarak oranın bütün zevklerini tatmış ve bıkılmıştır. Bu özellikleriyle Faik Bey Seniha'ya göre, kendisinden bir üst mertebede bir insandır. Genç kızın hayallerinde olan ve ulaşmaya çalıştığı emellerine Faik Bey daha önce ulaşmış ve doyum noktasına ulaşmıştır. Dolayısıyla Faik Bey, genç kızın gözünde Avrupa'ya dair hayallerinin gerçekleşmesin-

de bir dayanak, bir güvencedir. O zaman denilebilir ki, Seniha'nın Avrupa'da olma veya Avrupalı gibi yaşama arzusu, sadece batılı tarzdaki mekânlara karşı olan ilgisi-nin artması şeklinde değil, bu tür mekânlarda bir vesileyle bulunmuş olan kişilere karşı ilgisi şeklinde de tezahür etmektedir.

Seniha'nın uzak ülkelere gitme arzusu eserde kimi kez konak kimi kez de tabiat vasıtasıyla verilmiştir. Tabiat, geniş ve uzak diyarlara gitme-kaçma isteğinin simgesi olarak kullanılmıştır. Bu en belirgin şekilde, genç kızın sinir krizleri yüzünden Büyükada'ya gittiği dönemde gözlemlenir:

Böyle söyliyerek genç adamı, bazan elinden, bazan yakasından tutup sürüklüyordu. Epeyce dik ve tehlikeli bir yokuştan, ellerile çam dallarına, ayaklarile taş parçalarına tutunarak, nihayet sahile indiler. İkisi de soluk soluğa idi. Bununla beraber Senihada gittikçe artan bir neşe vardı; yerinde duramıyordu. Bir çocuk gibi denize taşlar atıyor, sonra dönüp Faik Beyin yakasından çekiyor:

-Daha yürüyelim, daha yürüyelim! diyordu; baksanıza, bu deniz değil, bu bir bahçe... Bu geniş, geniş nihayetsiz bir bahçe... Baksanıza ne kadar çok sarı güller, ne kadar çok mor menekşeler, ne kadar çok beyaz papatyalar var. Bu nihayetsiz bahçenin tarhlarında türlü türlü çiçekler fışkırıyor; görmüyor musunuz, bu tarhlar arasındaki yollar ki dolaşa dolaşa tâ ufuklara kadar gidiyor. Bu yollarda yalnız ay denilen soluk hayalet mi gezinecek? Yürüyelim, yürüyelim. Bir daha dönmek üzere... Neye duruyorsunuz? O kadar yorgun musunuz? Ne çabuk, ne çabuk kuvvetten kesildiniz? Niçin nihayete kadar gidemiyorsunuz? Niçin? (KK, 48-49)

Paragraftan da anlaşılacağı üzere, Seniha nihayetsiz bir âlem olarak düşündüğü tabiatın derinliklerinde kaybolmak, varabileceği en son noktaya kadar gitmek istemektedir. Bu durum, düşlerini daraltan konağın sınırlarından kaçarak hülyalarının genişliğiyle örtüştürdüğü sınırsızlığa yani tabiata ulaşma arzusu olarak temellendirilebilir. Çünkü onda tabiat, kaçma-uzaklaşma arzusunu tatmin edebileceği, huzur bulunabilme ihtimalinin olduğu bir yer olarak algılanır.

Bu bilgiler ışığında anlatıcı/yazarın tabiatı geniş ve açık bir mekân olması itibariyle genç kızın arzularının ortaya çıkardığı en uygun mekân olarak seçtiği ve bu

duygu hâllerini eserde önce konak daha sonra da tabiatla somutlaştırmaya çalıştığı ifade edilebilir.

Bunların yanı sıra Seniha karakterinin karşısında yer alan Osmanlı kimliğini ve değerlerini temsil eden Naim Efendi'nin ruhî yansımaları da mekân kullanılarak verilmiştir.

Eserde konağın geçimini artık sağlayamayan Naim Efendi, en son çareyi yalıyı satmakta görmekte fakat bir taraftan yalıyı satmaya karar verememektedir. Konağı ayakta tutup varoluşunu devam ettirebilmek için ne yalıdan vazgeçebilmekte ne de konağın yok olmasına izin verebilmektedir. Naim Efendi'nin varlığını devam ettirebilmesi tek yaşam alanı olarak gördüğü yalıya ve konağa bağlıdır. Bu eserde şu şekilde ifade edilmektedir:

Naim Efendi yalıyı satmağa karar veremiyordu. Çünkü oraya ruhî bir irtibatı vardı, gençliğinin en hoş demleri bu yalıda geçmişti; ihtiyarlığının en sakın ve en rahat günlerini yine bu yalıya medyundu. Karşıdan görünüşünü arka tarafındaki bahçesini; geniş ve aydınlık odalarını, denize doğru uzanan şehnişini ve daha birçok teferruatını âdeta ulvî bir muhabbetle seviyordu. Vefa hanımı görmemişti bile. Üçte bir hissesinin bu donuk renkli, kirli binanın hangi tarafına isabet ettiğini de bilmiyordu. Esasen bu müşterek temellükün mânası onun beyinde ötedenberi müphem, mecazî bir mefhum mahiyetindedir.

-Bilmem neden yalıyı satmağa bir türlü razı olamıyorum, dedi Mütaleatinız doğru olabilir; fakat, bence acayip bir his meselesidir. Çenberlitaştaki arsanın getireceği para ile hiç olmazsa bir müddet daha oyalamak kabil değil mi? (KK, 64-65)

Naim Efendi, geçmiş/mazi planında çocukluk-gençlik dönemlerini geçirdiği yalıya bağlanmıştır. Dolayısıyla yalı, onun için “düşsel bir mekân” hâline gelmiştir. Yalı, “düşsel bir mekân” yani geçmişte, içinde geleceğe ait düşlerin görüldüğü, çocukluk ve gençliğe dair hatıraların barındırıldığı ve karakterin varlığının ruhî oluşunun bir parçası hâline gelmiş mazinin bütünlüğünü oluşturan dayanak yani ruhsal-düşsel dinamizmin yansıması olarak düşünülebilir. Konak ise, onun şu andaki yaşam alanıdır. Asrın kargaşalığından, düzensizliğinden kaçıp sığındığı bir yerdir. Seniha için kaçılması-uzaklaşılması gereken “konak”, Naim Efendi için sığınılan bir mekândır. Oysa konak, eserin başlangıcında Naim Efendi'nin yaşam/düşsellik alanı

olma rolünü muhafaza etmiştir. Fakat ilerleyen zamanlarda bu yaşam/düşsellik alanı konağın bütününden Naim Efendi'nin odasına doğru bir düşüş göstermiştir:

Naim Efendi, konağa vâsıl olur olmaz, diünden beri ilk defa olarak geniş bir nefes aldı. Hele çocuklarından hiç birine tesadüf etmeksizin odasına girip kapanmayı büyük bir saadet telâkki etti. Burası hayatta onun yegâne melcei idi. Asrın dañıaları onu ite ite evvelâ şehirden konağın içine, sonra konağın içinden bu odaya sürükleyip tıkmıştır. Buradan ötesi, biliyordu ki, artık yoktur ve sevince yakın bir hisle biliyordu ki, buranın ötesi ukbâ denilen sessiz ve ilâhî âlemin ilk merhalesidir. Nitekim, pek neşeli zamanlarında hoşlandığı bazı kimselerle konuşurken derdi ki:

-Bu da Azrailin intizar salonudur (FH, 85-86).

Mekânın daralmaya başlaması, konağın, konak kültürünün, bu kültüre ait değerlerin, geleneklerin hatta düşlerin ruhsal ve fikrî planda yavaş yavaş yok olmaya başladığının belirtileri olarak düşünebilir. Zira Naim Efendi, kendisine ait bu odaya kapanmayı bile bir saadet telakki etmiş ve bundan ötesinin olmayacağını bilerek iyice daraltılmış bir mekânda varlığını bütünleştirdiği maziyle yaşamayı kabul etmiştir. Bu noktada Gaston Bachelar şunları ifade eder: *“İçinde doğulan ya da yaşanılan evin, anıların ötesinde, fiziksel olarak içimize kaydedilmiş olması durumu söz konusudur. Bu bir nevî organik alışkanlıklar kümesi olarak düşünülebilir. Aradan yirmi yıl bile geçmiş olsa, birbirine benzeyen onca merdiveni çıkmış da olsa, doğulan evde o “ilk merdiven”in refleksleri yeniden kazanırız, ötekilerden biraz daha yüksek olan o basamağa eskide olduğu gibi yine takılmayız. Evin varlığı bize, bizim varlığımıza sadık olarak bütünüyle açılır. Gıcırdayan kapıyı aynı el hareketiyle açarız, uzaktaki tavan arasına ışığı yakmadan gidebiliriz. En küçük kapı mandalına bile elimizle koymuş gibi ulaşıyoruz (Bachelar, 1996: 42).* Görüldüğü üzere doğulan ya da yaşanılan evle kurulan bağlantılar, bazen öylesine kuvvetlidir ki -Naim Efendi örneğinde olduğu gibi- yaşanılan yerdeki varlık alanı daraltılsa bile birey, orada hâlâ kendi mazisine ve düşlerine tutunmak için çaba sarfeder.

Eserin ilerleyen kısımlarında Seniha'nın konaktan ayrılmasıyla çöküşü hız kazanan konak, Naim Efendi'nin de daralan yaşam alanında yavaş yavaş kaybolup erimeye başlamasının habercisidir. Bu noktadan sonra Naim Efendi, odasında kendi

mazisine ve düşlerine tutunmak için ne kadar çaba sarfetse de, mezarlıktan daha fena bir görüntü içinde olan konakta, yavaş yavaş ölümü bekler bir hâl alır:

Konağın civarına maksatsız ve avare bir hayli dolaştıktan sonra, nihayet meçhul bir itilişe kapılarak içeriye girdi. Seniha gittiği gündendenberi konağın içine yaşlı bir hüznün çökmüştü. Hiçbir mezarlığın içi bu ev kadar mağmum değildi. Pencereleler kapalı, perdeler inik, sofalar ıssız, merdivenler تنها idi; hizmetçiler birer yorgun hayalet gibi dolaşıyorlar. Naim Efendi artık hiç odasından dışarıya çıkmaz oldu; ihtiyar adam bu odanın içinde bir müzenin hüccresinde acayip bir mahlûkun müstehasesi gibidir (KK, 105).

Eserde batılılaşma cereyanlarının etkisinde fazlasıyla kalan diğer karakterlerden Servet Bey ise, konaktan ayrılmış ve Şişli'deki apartmanlardan birine taşınmıştır. Bu taşınma gerçekleşmeden evvel Servet Bey, Naim Efendi'nin odasına kapanmasını, kendisine bir hakaret gibi algılamak isteyip “-Efendim, tevile ne hacet; işte vak'a meydanda. İki aydanberi bana yüzünü göstermiyen bir adamın evinde bundan ziyade nasıl oturabilirim.” (s. 113) der ve konakta rahat edemediğini, Şişli'deki apartmanlar dururken hâlâ bu konakta niçin yaşamak zorunda olduklarını ifade eder. Servet Bey, konak ve apartman hakkındaki fikirlerini şu şekilde ifade eder ki bu karakterin batılı yaşam tarzına karşı beslediği arzuyu ifade etmesi bakımından önemlidir.

-Efendim, tevile ne hacet; işte vak'a meydanda. İki aydanberi bana yüzünü göstermiyen bir adamın evinde bundan ziyade nasıl oturabilirim. Hem doğrusu bu evde bir türlü rahat edemiyorum; senelerdenberi bu geniş odalarda altı ay yaz bir taraftan altı ay kış bir taraftan nefes almanın imkânını bulamadım. Bu ne çok pencere, bu ne çok kapı... Kânunusanide duvarların arasından bile hava işliyor. Nasıl döşesek, ne yapsak nafîle. Daima her tarafında bir sığıntı gibisin. Sana ötedenberi söylerim. Şişlide, o mükemmel ve yeni apartmanlar dururken burada bir göçebe halinde yaşamamanın mânâsını anlıyamıyorum. Koca evde adamakıllı bir banyo odası bile yok. O hantal hamamı yakmak için üç gün evvel hazırlanmak, üç çeki odun yakmak, ikide birde kazanını sıvattırmak, ikide birde kurnalarını tâmir ettirmek lâzım geliyor. Bu şerait dahilinde ayda bir kere bile yıkanmak müyesser olmuyor (KK, 113-114).

Bu öyle bir arzudur ki konaktan ayrılabilmek için Servet Bey, Naim Efendi'nin odasına kapanmasını bahane eder ve konakta istenmediği kanısı oluşturarak Şişli'deki apartmanlara taşınmak için kendine haklı bir neden icat etmiş olur. Anlatı-

cı/yazar, Servet Bey'in isteklerini onun ağzından anlattırarak hem ortaya koyduğu Servet karakterinin daha inandırıcı olmasını sağlamış, hem de Servet Bey'in ruhî planda batılı yaşama ne kadar özlem ve arzu dolu duygularla yaklaştığını mekân vasıtasıyla somutlaştırmış olmaktadır.

Şişlinin yeni usul, elektrikli, banyolu, apartımanları Servet Beyi, gittikçe çekiyordu. Arasına boş vakitlerinde bunlardan bir kaçını görmeğe gitmek onun için en müstesna zevklerden biri yerine geçti. Doğduğu gündenberi aradığı havayı nihayet İstanbulun bu mahallesinde ve yeni bu evlerde bulabilmişti. Vakî bu apartımanların merdivenlerinden çıkarken: “Ne yazık asansör yok!” diye hayıflanıyordu, fakat, üzerinde zarif beyaz bir plâkına Türkçe ve Frenkçe numarası yazılmış, zil düğmesi parıl parıl parlıyan kapılardan içeriye girip de burnu boyanmış parke kokusunu alır almaz âdeta içi açılıyor; ocağı çini taklidi Frenk tuğlalarıyla döşenmiş mutbakhlarda dakikalarca kalıyor, sonra o odadan bu odaya fesi elinde hayran hayran dolaşıyordu. Kendi kendisine: “Burası salle a manger, burası fümuvâr; burası salon, burası kütüphane, burası budvar; burası yatak odası; ikinci bir yatak odası!” diyor ve nihayet alafranga abtेशane ile banyo odasının tokmağına elini uzatır uzatmaz içi derin ve âdeta ruhanî bir haz ile doluyordu (KK, 114).

Sonra balkona çıkıp caddeye bakıyordu; cadde, genişliği, gürültüsü, telgraf, telefon, tramvay telleri, otomobilleri, ortasında geçen rayları, duvarlardaki ilânları ile onun beyninde tamamiyle bir Avrupa şehri manzarasını canlandırıyor.

Hele yeni işlemeğe başlayan elektrikli tramvay arabalarının çıkardığı sesler onu saatlerce mest ve bîhuş bırakıyordu (KK, 114).

Romanın birinci yarısında anlatıcı/yazar daha çok Seniha, Naim Efendi ve Servet Bey üzerine eğilirken “romanın ikinci yarısında yazarın üzerine eğildiği kişi, mesajı taşıyan Hakkı Celis’tir. Romandaki diğer kişilerin karakteri değişmez; kişiliği ve dünya görüşü değişen, içinde yaşadığı çevrenin kokuşmuşluğunu ayırımsayarak, doğacak yeni bir Türkiye’nin habercisine dönüşen Hakkı Celis’tir. Yazar bakışlarını ona yöneltirken romanın diğer kişilerini de zaman zaman onun gözleriyle sergiler ve ona yargılatır. Romanın sonlarına yaklaşmadan önce Hakkı Celis’in böyle bir görevi üstlenmesine olanak yoktur, çünkü Hakkı Celis toy bir delikanlıdır, gerçekleri görececek olgunluktan yoksundur. Baştaki Hakkı Celis, Karaosmanoğlu’nun yanlış bulduğu bir zihniyetin temsilcisidir üstelik. İmparatorluk çökerken, o, ay ışığında

Verlaine'den, Claudel'den şiirler okumakta bulur yaşamın anlamını. Memleket sorunlarına karşı ilgisiz, ama Seniha'ya delicesine âşık bu içli şaire göre yapılacak en güzel şey yaşamını bu aşka ve şiire adayarak ölmektir" (Moran, 2004: 191-192). Fakat eserin bir bölümünden sonra Hakkı Celis karakteri değişmeye başlar. "Seniha Avrupa'dan dönmeden az önce seferberlik ilan edilmiş, Hakkı Celis askere alınmış ve talimlere çıkmaya başlamıştır. Bu, onun hayatında yeni bir deneyimdir. Türkiye'ye dönen Seniha'yı ilk ziyaret ettiği gün Seniha ona hep felsefe yaptığını ve hayat adamı olamayacağını söylediği zaman, Hakkı Celis düşünmeden, yarı şaka, 'Öyleyse ölüm adamı olurum' der. Evden çıkınca da bu sözün anlamı üzerinde düşünmeye başlar. Hakkı Celis'in aklından geçenleri yazar aktarır bize. Askerliği yorucu bir iş, bir angarya olarak kabul eden Hakkı Celis, yolda yürürken birdenbire askerliğin önemini kavrayıp bir kahraman gururu duyar ve savaşa gitmenin, yaşamın en büyük gayesi olduğunu anlayıverir" (Moran, 2004: 192).

Berna Moran'a göre, Hakkı Celis'in kişilik değişimi ve gelişimi anlatıcı/yazar tarafından verilmemiştir. Berna Moran bunu, *"biz bu değişime tanık olamıyoruz. Hakkı Celis hangi durumlarla karşılaşmış, hangi deneyimlerden geçmiş de böyle bambaşka bir insan olmuştur? Bunların hiçbirisi Hakkı Celis ile paylaştığımız şeyler değil. Yazar bize yalnız sonucu bildiriyor. Oysa böyle bir önemli bir kişilik değişmesi ya da karakter gelişmesinde romancıya düşen iş, bizi karakterin iç hayatına sokarak onun ruhsal durumunu, yaşantısını paylaşdırmak, değişikliğin nedenlerini, bizim de inanmamızı sağlayacak bir ustalıkla aydınlatmaktır. Karaosmanoğlu'nun romandaki kişileri değerlendirip yargılamak için yazarın sözcülüğünü yapacak olumlu, güvenilir bir kişiye gereksinimi var. Bunun için Hakkı Celis değişiyor, ama birtakım yaşantılar ve deneyimler sonucu değil, romanın tezi gereği"* (Moran, 2004: 193). diye ifade ediyor. Anlatıcı/yazarın Hakkı Celis'le ilgili verdiği kişilik değişimi, eserde mekân vasıtasıyla verilmiştir. Bu noktada ahzıasker şubelerinin önündeki kalabalık ve telaş, Hakkı Celis'i derinden etkilemiş ve anlatıcı/yazar, ahzıasker şubeleri vasıtasıyla Hakkı Celis'in ruhî atmosferini okura vermeye çalışmıştır.

Seferberlik ilânının ilk gününden itibaren kendini acayip bir mengeneye kaptırmış gibiydi. Ahzıasker şubelerinin o dürişt ve hevilnâk muamelâtı bu içli ve hayalî genci dört gün zarfında tefekkür ve hassasiyetten mahrum mihanikî bir mevcut haline sokmuştu. Bu

şubelerin kapıları önünde bekleyen koyu kalabalık arasında evvelâ bir sürünün içinde bir koyuna, sonra odadan odaya, daireden daireye dolaşırken kirlenmiş ve buruşmuş bir kâğıt parçasına döndü. Amerikada bazı makineler varmış ki, bir tarafından canlı olarak giren hayvanı beş on dakika sonra diğer tarafından sucuk halinde çıkarırmış; Hakkı Celis içinde askere kaydedilmiş ve ihtiyat zabiti mektebine giriş böyle oldu. Genç adam hâlâ ne olduğunu bilmiyor, başında bir garip sersemlik bütün idrakini alt üst ediyordu. Günlerce Senihayı bile hatırlamağa vakti kalmadı. Bu ona üç dört yaşına ait uzak ve müphem hâtıralardan biri gibi geliyordu ve kendinden bir kaç evvelki vakayie bile dönüp bakmak kudretini bulamıyordu. Büsbütün başka bir adam değil mi idi? O solgun benizli, uzun saçlı genç kim idi ki, kâh bir koruda, mehtaplı bir saatte, kâh bir odada bir öğle zamanı yeşil gözlü bir kıza bakıp içini çekiyor ve bir takım tatlı hayalâta dalyordu? Kim idi, o genç adam ki, hafif akşam karanlıklarında beyazlığı daha ziyade artan kokusu daha ziyade sarileşen büyüülü bir mevcuda, Verlaineden, Claudel'den bir takım büyüülü sözler söylüyordu? Hafızasının ancak tesbit edebileceği bu ufuk ona bir yığın bulut altından güçlkle görünebiliyordu. Kendi kendine: "Belki bunların hiç biri olmadı!" diyordu (KK, 119-120).

Hakkı Celis, ahzıasker şubelerinin önündeki kalabalığı ve telaşı görüp bir odadan bir odaya bir daireden bir daireye dolaştıkça buruşmuş, yorulmuş askere kaydedilmiş ve ihtiyat zabiti mektebine girmiştir. Bu zaman zarfında Seniha'yı bile hatırlamaya vakti olmamıştır.

Hakkı Celis ihtiyat zabiti mektebinde önceki hayatına dair hiçbir şeyi düşünmeye vakit bulamamış dolayısıyla mekân, onu etkisi altına alarak kendi şartları altında şekillendirmiştir. Bu noktada mekânın insan üzerindeki değiştirici, dönüştürücü etkisinden bahsedilebilir. Özellikle askeriye ile ilgili kurumların disiplinize edilmiş yaşam alanı ve alana intibak etme zorunluluğu onu kendi istek/arzularının dışına çıkarıp ortak normlara yönlendirmiştir.

Burada anlatıcı/yazarın Hakkı Celis'in değişim ve dönüşümünü ahzıasker şubeleri ve ihtiyat zabiti mektebiyle vermesi eserin inandırıcılığını arttırmıştır. Eserde hayallerinin peşinden giden Hakkı Celis'in milli ideallerinin peşinden giden Hakkı Celis'e dönüşmesi, olay örgüsünde inandırıcılık payı yüksek olarak düşünülebilecek mekânlarla verilmiştir.

Eserde Hakkı Celis’in ruhsal değişimi, aşağıda belirtileceği üzere iki karşıt mekân kullanılarak anlatılır. Bunlardan birincisi Hakkı Celis’in önceki hâlini ifade eden “*serin ve gölgeli bir yokuş*”, ikincisi ise şu an ona anlamlı ve gerçek gelen asıl olmak istediği “*sarp, yüksek ve mühlik tepe*” dir. Milli ve yüksek olan ideallerin metaforu olan “*sarp, yüksek ve mühlik tepe*”nin yanında “*serin ve gölgeli bir yokuş*” artık Hakkı Celis için bir değer ifade etmez, tersine onu artık adî bir yer olarak görür.

Ve ilk defa olarak şair Hakkı Celise karşı kalbinde bir nefret uyandı. Loş bir odada saatlerce Claudel’in şiirlerini inşat eden ve yamru yumru bir kalemle kirli bir kâğıt üstüne bir takım, topal mısralar sıralayan o cılız, o solgun çocuk ne idi? Bu genç askerin topukları demir çivili çarıklerle tırmanmağa hazırlandığı, sarp, yüksek ve mühlik tepenin yanında, bu solgun benizli çocuğun çıkmak istediği serin ve gölgeli yokuş ne âdi bir yerdi!

O tepede al bayrağın çırpınışları, yüz bin kişinin haykırıışları, ateşin söylenişleri, çelik sesleri ve kıvılcımlı dumanlar vardı; bu yokuşta ise birkaç yeşil defne dalından, biraz su şırıltısından ve melûl bir ıssızlıktan başka ne vardı? Hakkı Celis kendi kendine:

-Eve döner dönmez, şimdiye kadar yazdığım yazıları ve bütün kitapları yakacağım! dedi (KK, 124).

Burada soyut bir anlam ifade eden ruhsal değişim, mekânsal göstergelerle somutlaştırılarak değişimin kesin ve gerçekçi olduğu izlenimi verilmeye çalışılmıştır. Değişimin kesin ve gerçekçi olduğu duygusu, eserde Hakkı Celis’i silik ve gölgeli bir karakter olmaktan çıkarıp milli ideallerin peşinde olan güçlü bir kahraman kimliğine aniden dönüştürür. Dolayısıyla artık kahraman, okurun gözünde “*geleceğin Türkiye’si ve ulusu*” (Moran, 2004 : 193) anlatıcı/yazarın ise sözünü emanet ettiği kişi konumuna yükselir.

Aşağıda verilen koğuş, karavana, tabur tasvirleri de yukarıda bahsedilen değişim ve dönüşüm çizgisini devam ettirip belirginleştiren ve karakterin kendi ruh hâlini daha net bir şekilde ortaya koymasını sağlayan örneklerdir:

Benim elemim” dediği şeyler ona kendi kalbinden gelen şeyler değildir; kendi kalbi bir boş kadehtir ki, binlerce eller, onu bin kere doldurup, bin kere boşaltıyor; bir koğuştaki yüzlerce kişi ile yatıp kalkmak bir karavanada yüzlerce kişiye yiyip içmek ve bir tabur içinde saatlerce yürümek ona en hakikî şahsiyetini öğretti ve bir ferdin başlı başına bir keyfiyet

olmayıp, bir kemiyet içinde bir âdet olduğunu hissetti. Onun gözünde münferit hâdiselerin artık hiçbir kıymeti yoktur. Bunun içindir ki, Seni hayı son senelerde türeyen yeni bir kadın neslinin muayyen bir örneği ve Naim Efendiyi memleketin sallanan toprağı altından, ürke-rek, bağırarak için çıkmış bir acıklı müstehase telâkki ediyor. Ya kendisi ne idi? (KK, 136)

İstanbul, hudutları malûm olmıyan bir âlem idi; genç adam, gecelerin ıssız karanlık-larında, tek başına yürürken İstanbulun böyle bir âlem olduğunu her adımda daha ziyade hissediyordu. Bazan bir türbe önünde, bazan bir cami kapısında durup, içi korkuyla dolu etrafını saran bu sükûtu dinliyordu. Biraz ötedeki kanlı gürültünün bu sükûta hiç tesiri yoktu, bu sükût ikliminin kapısında o kanlı gürültü, hiç şüphesiz her şeyden mukaddes olan bu sükûtu muhafaza etmek içindi. zira, bu sükût, dünyanın en ulvî evliyalarile en kahhar cihangirle-rinin uyudukları son uykunun yegâne bekçisi idi.

Ve bu ikinci defa idi ki, şanlı ve mübarek nâimlerin uykusu tehlikeye giriyordu. Hak-kı Celis, bundan iki üç yıl evvel yine bu sokaklardan, bu türbeler, bu camiler arasından geçi-yor, yine Cihangirdeki konaktan dönüyordu; sağında solunda karanlıkta yalnız başlarının beyaz sargıları görünen yaralıların birer tabuttan daha matemî arabaları hareket ediyordu. Hakkı Celis, o zaman ne başını çevirip yaralılara bakıyor, ne kulak verip o derinden gelen sesleri dinliyordu. Bütün varlığını mânasız ve adi bir sevdanın alevi sarmıştı. Genç adam, kendi kendine: “Ne kadar değişmişim?” dedi. Filvaki, bugünkü Hakkı Celis, diinkü Hakkı Celis tamamilen yabancı idi. O zamandan beri yeni bir sevdanın alevi içinde, diinkü küçük adam, balmumundan bir bebek gibi eriyivermişti. Bu sevda ne idi? Kim içindi? Bu sevda, millî ideal diye birkaç senedenberi ağızdan ağza dolaşan ve kısmen sahte olan müphem ve sarî duygu mu idi? Hakkı Celis, o kadar süslü ve muattar Seni hanın yerine şimdi, millet de-nilen şeyi, o koyu karışık varlığı mı seviyordu? Genç adam, millet denilince Naim Efendiler gibi müstehaselerle Senihalar ve Faik Beyler tarzında sefil işti halı zihayatları hatırlıyordu (KK,).

5.3 Kültürel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

“Toplumsal değişme, toplumların dinamik fonksiyonlarından biridir. Toplum bazen ileriye, bazen de geriye doğru bir değişim içine girer. Toplumdaki değişim çok yönlü etki ve tepkilerin meydana getirdiği bir olaydır. Toplum canlı bir organ gibi, kendini bu değişmelere karşı uyanık tutmak ve değişimin istikametini müsbet bir yöne çevirmek, değerlendirmek ve ona göre bir tavır almak durumundadır. Toplumsal değişme, toplumun tabii dinamikleri içinde meydana gelen bir olaydır. Bu dina-

miklerin normal çalışması ve fonksiyonunu yapması ile alınan karar, toplumun geleceğini tayin edecektir” (Şan, 1998: 15).

Türk roman tarihine bakıldığında, toplumsal değişimler farklı açılardan romana yansımış ve toplumsal sorunlar hemen hemen birinci dereceden konular olarak işlenmiştir. “Özellikle bir medeniyet değiştirme projesi olarak başlatılan batılılaşma ile İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e geçişin yol açtığı bunalımlar, Türk romancıları için zengin bir malzeme ortaya çıkarmıştır. Türk romancısı bu malzemeyi işlerken, sadece edebiyatçı değil, kendini topluma yön vermekle sorumlu hisseden bir aydındır da. Böylece Türk romanı, başlangıcından itibaren, pek çok sosyal ve siyasî soruna cevap arayarak ilerler” (Elçi, 2003: 11). Anlatıcı/yazar, sosyal ya da siyasi sorunlara cevap ararken eserinde kültürel atmosferi yani izlenen politikaları, bakış açılarını ve bunun gündelik yaşama nasıl yansıdığını aktarmayı ihmal etmez. Çünkü sorun olarak görülen duruma aranan cevaplar ya da eleştiriler, ancak bulunulan kültürel atmosfer zemininde okurun gözleri önüne serilebilir.

Yukarıda bahsedilenlerden hareketle, Türk romanında Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun II. Meşrutiyet döneminde geçen Kiralık Konak adlı eseri, “Tanzimat’tan sonra ortaya çıkan değer kargaşasını, kuşaklar arasındaki kopukluğu ve genel olarak Batılılaşmanın yol açtığı yozlaşmayı” (Moran, 2004: 180) ele alır.

Eserde ortaya koyulmaya çalışılan tez çerçevesinde karakterler karşıt kimlik ve kültürleri yansıtır durumdadır. Buna bağlı olarak mekânlar da kültürel farklılıkları yansıtır şekilde kullanılmıştır. Bir zıtlık içerisinde verilen karakter ve mekân tasvirleri, yazarın tezini ortaya koyup somutlaştırabilmesi açısından önem kazanmaktadır.

Osmanlı toplumunun batılılaşma sürecinin zirvesi sayılabilecek 19. yüzyılda geleneksel konak mimarisinin yavaş yavaş terk edilmesi ve yapı tarzı, eşya ve gündelik hayat geleneklerinin değişmeye başlaması dikkat çekicidir. “Geleneksel konak yapısı II. Abdülhamid dönemine kadar varlığını sürdürmüştür. Bu dönemden itibaren, özellikle yabancı mimarların şehir yapılarındaki etkisine paralel olarak konakların geleneksel planı da değişime uğrar. Artık belirli bir mimarî gelenekten söz edilemeyecek kadar değişik ve eklektik zevk yansıtan konaklardır bunlar. Günümüze kadar ulaşabilen konakların büyük çoğunluğu bu dönemi yansıtan yapılardır” (Elçi,

2003: 31). Kiralık Konak'ta anlatıcı/yazar, eserin ilk bölümlerinde bu değişimi şöyle anlatır:

Bizde Çerkes halayıkları, harem ağaları, Boşnak bahçıvanlarile büyük ev hayatı asıl bu devirden başlar. Yüksek rütbeli devlet adamlarının tesis ettikleri Osmanlı asilzadeliğinin kundağı canfes astarlı ve serapa ilikli istanbulin idi.

Sonra redingot devri geldi ve redingot içinden yarı uşak, yarı memur, riyakâr, adi bir nesil türedi. Bu neslin en yüksek, en kibar simalarında bile bir saray hademesi hali vardı. Çoğu İkinci Abdülhamit Han devri ricalinden olan bu adamların her biri bir hiyle ile efendilerinin arabasına binmiş seyisleri andırıyorlardı. Bunların elinde İstanbulda konak hayatı birdenbire köşk hayatına intikal ediverdi. Ne yaşayaşın, ne düşünüşün, ne giyinişin üslûbu kaldı; her şey ananenin haricine çıktı; her beyni tatsız ve esassız bir arnuvo ve bir rokoko merakı sardı; binalarımız, eşyalarımız, elbiselerimiz gibi ahlâkımız, terbiyemiz de rokokolaştı. Abdülmecit devrinin o ağır, zarif ve için için ananevi Osmanlılığından eser kalmadı. Naim Efendi, aşağı yukarı bu redingotlu zürriyete mensup olmakla beraber vücudu henüz körpe iken istanbulin içinde teşekkül ve tekemmül etmiş kimselerdendi (KK, 6-7).

İstanbul'da değişen konak hayatı, birdenbire yerini köşk hayatına bırakır. Fakat artık hiçbir şeyde, ne düşünüşte ne giyinişte ne binalarımızda ne de eşyalarımızda Osmanlı asilzadeliği kalmamıştır. Batının kültür hayatına tesirinin hat safhada olduğu bu dönemde her şey, öncelikle Osmanlı motiflerinden uzaklaşmaya başlamıştır. Bu değişim öncelikle mimari, giyim ya da kullanılan eşyalar gibi somut bir biçimde kendini ifade edecek tarzlarda oluşmaya başlamıştır. Dolayısıyla Yakup Kadri Kiralık Konak'ta mekân, giyim ya da eşya gibi unsurlardaki değişimleri, eserde detaylı bir şekilde anlatmakla hem tarihi gerçekliği yansıtmak hem de zihni ve ruhî değişimleri aktarma yoluna gitmiştir.

Eserin kültürel atmosferi yansıtan mekânları, daha çok bir fikrin ya da oluşumun metaforu olarak kullanılmamış, dönemin birtakım önemli özellikleri bu mekân tasvirleriyle özetlenmeye çalışılmıştır. Mesela yukarıda verilen alıntı, anlatıcı/yazarın dönem hakkında okuru bilgilendirmek istediği bir açıklama niteliğindedir. Burada gerek mekâna gerekse dönemlere ait değişimler tarihsel gerçekliğe uygun olarak aktarılmıştır. Dolayısıyla yaşanan dönem, kendisinden önceki dönemle karşılaştırılmış, batılılaşmanın hangi yönde ilerlediğini ve bu eğilime karşı olan tutum baştan

verilmiştir. Bunların yanı sıra eserde belirtilen konaktan köşke geçiş, mimaride rokoya doğru olan eğilimler ve bu tarz eğilimlerin âdileşmeye başlayan bir neslin ürünlerinin olduğu düşüncesi, anlatıcı/yazarın gerek fikir gerek mekân boyutlu böyle bir batılılaşmaya karşı olduğu düşüncesini de ortaya koymaktadır.

Eserde dikkati çeken bir diğer örnek de, batılılaşma cereyanları etkisiyle alafranga bir hayat özlemi içinde olan Servet Bey'in evin büyük hanımının vefatıyla birlikte Osmanlı mirasının izlerini taşıyan eşyaların hepsini tavan arasına ve mahzene attırması ve evi Avrupa'dan gelmiş mobilya kataloglarına göre düzenlemesidir:

Kocası ise kırk beş yaşında bir züppeden başka bir şey değildir. Alafranga hayat namına sabahdan akşama kadar bin türlü garabet yapan bu adam, Büyük Hanımın vefatını müteakip evi kendi heveslerine göre esasından değiştirmeye kalktı; ne kadar eski eşya varsa hepsini tavan aralarına ve mahzenlere attırdı, her odayı Avrupadan gelmiş mobilye kataloglarına göre ayrı bir üslûpta, ayrı bir renkte Pisaltıye döşetti (KK, 9).

Eserde yine “Naim Efendiler bu yaz Kanlıcaya taşınmadılar ve bundan en ziyade Servet Beyin çocukları memnun oldular, zira Boğaziçinin bu köşesi asrî eğlencelerin hiçbirisine müsait değildi; tuhafiyeci camekânları önünde, tenezzühlere, her adım başında bir ahababa tesadüflere, akşam üstü çay ziyafetlerine, bin türlü aşk ve alâka oyunlarına Kanlıcada oturulan aylarda epeyce sekte geliyordu” (KK, 10) şeklindeki ifadeler, hem Kanlıca'nın o dönemde kültürel değişimden en az etkilenen yer olduğunu ortaya koyar hem de karakterlerin alafrangalaşma yolundaki maceralarını başlatmak için eserine bir zemin hazırlar.

Eserin bu kısmından sonra batılılaşma cereyanları etkisindeki mekânlarda kadınların-erkeklerin daha rahat hareket ettiği, bu tür mekânların gezmeye, eğlenmeye daha müsait olduğu ve dolayısıyla toplumsal normların da yavaş yavaş değişmeye başladığı belirtilir. Buna bağlı olarak da eserde dönemindeki batı hayranlığının proto tipi olarak tanımlanabilecek Seniha karakterinin, batılılaşma hareketlerinin ilk önce hissedildiği Löbon, Mulatye, Tokatliyan gibi yerlerde gezdiğinden bahsedilir:

Geçen gün Hakkı bile yaşına bakmadan diyordu ki: “Her yerde Seniha ablama rastgeliyorum.” “Her yer neresi?” dedim, “Löbon, Mulatye, Tokatliyan!” diye cevap verdi ve birdenbire gözlerini yere indirip kıpkırmızı kesildi (KK, 27)

Görüldüğü üzere eserin konusunun geçtiği dönemde toplumun bir kesimi, alafranga bir hayat çabası içerisindeydi. Öte yandan bir diğer kesim de bu etkilerden uzak yaşama çabası içerisindeydi. Naim Efendi eserde bunun en tipik örneğidir. Odasının döşeniş tarzı onun geleneğe ne kadar bağlı olduğunu gösterir. Odadaki erkan minderleri, kafesli pencereler, sedef kakmalı büyük çekmeceler Naim Efendi'nin doğu mimarisine yani Osmanlıya bağlılığını gösteren özelliklerdir. Aşağıdaki örnekler bunu yansıtır şekilde tasvir edilmiştir:

Naim Efendi, odanın bir dıl'ını kaplıyan bir erkân minderinin ucunda, yarı diz çökmüş, yarı bağdaş kurmuş bir vaziyette, kafesi kaldırılmış, fakat camı indirilmiş bir pencereden dışarıya bakıyordu. Arkasında beyaz pikeden iki sıra iri, sedef düğmeli, pamuksuz bir uzun hırka, başında aynı pikeden bir takke vardı. İnce uzun çehresi her vakitten ziyade solgun ve çizgili, gözleri her vakitten ziyade çukurlaşmış görünüyordu; damadı içeri girer girmez yerinden kalkmak ister gibi bir hareket yaptı ve elile önündeki koltuğu işaret ederek:

-Buyurunuz rica ederim, dedi.

Dirseğini dayadığı bir mustatil yastığın altından küçücük bir anahtar külçesi çıkardı. Yanı başında, minder üstüne konmuş sedef kakmalı büyükçe bir çekmeceyi açtı, içinden üç tane mektup çıkardı. Bunları, bir şey söylemeksizin Servet Beye uzattı ve başını tekrar pencereye çevirdi. Servet Bey ancak birer saniye devam eden bir müddet zarfında üç mektuba sıra ile göz gezdirdi; sonra tıpkı kayınpederinin yaptığı gibi kâğıtları lâkayt bir tavırla sedef kakmalı çekmecenin üstüne bıraktı (KK, 57).

Hâlâ konakta yaşama eğilimini sürdüren bir diğer kişi de Naim Efendi'nin hemşiresi Selma Hanım, Çemberlitaş civarında oturmakta ve romanın son bölümlerinde yalnız kalan Naim Efendi'yi destekleyen tek karakter olarak okurun karşısına çıkmaktadır.

Eserde batılılaşma hevesinde olan karakterlerle doğu kimlik ve geleneğine bağlı olan karakterler arasındaki çatışmalar, II. Meşrutiyet dönemindeki siyasi, sosyal ve kültürel çatışmayı yansıtır. Karakterlerin zihinsel eğilimlerinin izleri, yaşadıkları mekânları döşeme tarzıyla belirginleştirilmiş, böylece çatışma ve oluşan bunalım etkili ve realiteye uygun biçimde yansıtılmaya çalışılmıştır.

Eser, ifade edildiği üzere Türk toplumunun imparatorluktan Cumhuriyete yani millî devlete geçiş sürecindeki kimlik çatışmalarını ve bunalımları anlatır. “Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Kiralık Konak*’ta çok önemli bir tarihsel devreyi ele almış; üç ayrı kuşağın aracılığıyla bu geçit devresini” (Naci, 1990: 52) anlatmıştır. “Türk toplumundaki bu değişim sancıları Naim Efendi Konağında olup bitenlerle özdeşir adeta. Dışta büyük ve görkemli ama içten harap ve yalnızlığa terk edilmiş bu konak, hiç şüphesiz Osmanlı İmparatorluğu’nun kendisidir. Geçmişin görkem ve gösterişi ile bugünün yoksulluk ve köhneleşmişliği bu konakta gözler önüne serilmiştir. Naim Efendi’nin konağına Batı ya hiç girmemiş (bozuk zil, saat) ya da girdiği zaman konak sükunetinin bozulmasına neden olup ev halkının konağı terk etmesine neden olmuştur” (Ulağlı, 2003: 9).

Bunlara bağlı olarak kültürel atmosferi yansıtan bir diğer örnek olarak İstanbul’un genel manzarasıyla ilgili tasvir gösterilebilir:

Vakit geçti ve devir İstanbulun en fena devirlerinden biri idi, o meş’um bozgundan sonra payitahta dökülen o aç, çıplak, hasta kabilelerini, şimdi Çatalcanın yaralıları takip ediyordu. Gecenin ilk karanlığı çöker çökmez Sirkeci garından itibaren şehrin muhtelif taraflarına doğru uzanan sokaklarda bir takım başlar, kanlı yüzler, sarkık kollar taşıyan ve birer tabuttan hiç fark edilmeyen araba dizilerinden başka bir şey görülmüyordu. Her kalpte, bu arabaların adedine göre son huduttaki mukavemete dair ümitler azalıyordu. Herkes birbirine: “Bugün; yarın!” diyordu ve ufuklarda geceleri bile top seslerini işitiyor ve ne yanubaşından geçen arabaları görüyordu; fikrinde bir düşünce kalbinde bir emel vardı: Eve gidip Seni hadan bir telgraf bulmak!... Bunun haricinde onun için hiçbir şey mevcut değildi (KK, 106).

Görüldüğü üzere Osmanlı İmparatorluğu, artık son dönemlerini yaşamakta bir taraftan ekonomik gücünü yitirmiş öte yandan batının tesiri altında fikri değil yüzey-sel plandaki değişikliklerle kendi değerlerinden kopmaya başlamış ve savaşlarda üst üste yenilgiler alıp yok olmaya başlayan “*hasta bir adam*” görüntüsündedir. Selma Hanım’ın zoruyla kiraya verilmeye çalışılan konak, günden güne yıkılmaya devam etmekte ve buna paralel olarak mutluluğu geçmişte arayan, değişen zamana karşı direnen ve geleneksel yapısını korumakta ısrarlı Naim Efendi de konakla beraber yavaş yavaş yok olmaktadır:

Naim Efendi'nin konağı hakikaten bir baykuş yuvasına dönmüştü, sahibiyle beraber, her gün biraz daha yıkılıp gidiyordu. Vakıa sağı solu yangın viranelerile muhat olan bu evin haricî manzarası pek mağmum bir şey idi; fakat asıl içine girildikten sonradır ki insanın kalbine korku ile karışık derin bir kasvet çökiyordu. Zili bozulan sokak kapısı ağır bir tokmakla vuruluyor ve birçok gıcırtilarla, kableltarihî muhtarip bir hayvan gibi sarsıla sarsıla açılıyordu. İçeriye atılan ilk adımda göze tesadüf eden manzara kırık dökük, yırtık pırtık birtakım eşya yığınları, buruna çarpan koku bir nevi toz ve küf kokusu idi; kımıldamaktan ve söz söylemekten bıkmış, yarı derviş, yarı meczup kıyafetli bir uşak arkasından ve bu eşya yığınları arasından iç avluya geçip de harem dairesine varıldı mı, insanı istilâ eden hüüzün daha ziyade artıyordu; burası tıpkı yeraltında bir mahzen gibiydi, sanki senelerden beri hiçbir tarafında ne hava, ne ziya almıştı; bununla beraber, divanhaneler ve dehlizler çepeçevre geniş perdesiz ve pervazları sökülmüş pencerelerle muhat idi ve bu pencerelerin camlarından bir çoğu kırık; bu kırık camları örten örümcek ağlarının arkasında kış, yaz rütubetten, âdeta bozulmuş birtakım su yolları gibi sızan yüksek bahçe duvarlarının esmer şekilleri görünüyordu; her basamağı bir ayrı ses çıkaran merdivenlerden çıkıp da eskiden, büyük otellerdeki “hol” ler tarzında Psalti'ye döşetilmiş büyük sofaya varılır varılmaz en hafif bir ses bile boş bir kubbenin altında gibi aksisadalar çıkarıyordu. Bu sofada şimdi her tarafından pamukları fışkırmış iki eski “otoman” ile bir ayağı kırık ceviz bir orta masasından başka eşya namına bir şey kalmamıştı. Bu cevizden masanın üstünde çok zamandan beri işlemeyen pirinçten bir antika saat duruyordu. Yerde her tarafından yırtılmış bir eski keçe her adımda insanın ayağını çeliyordu; sonra loş ve çıplak bir dehlizden boş odaların kapalı kapıları önünden geçiliyordu. Bu odaların bazılarında kuşlar yuva yapmıştı; bazılarında ise -Cenan Kalfa'nın iddasına göre -periler ve cinler oturuyordu (KK, 160).

“Bu konak tasviri, aslında görüntünün ötesinde çok büyük bir gizemi aktarmak için oldukça uzun tutulmuş ve detaylı bir anlatım tekniği kullanılmıştır. İlk bakışta bir yıkıntı ve harabe görünümündeki ev, oldukça kasvetli bir görüntüye sahiptir. Bir uşak kapıda size evde rehberlik etmek üzere beklemektedir. Onun adımlarıyla yavaş yavaş bu büyük binanın içlerine doğru ilerliyoruz ve yine onun gözleri ile dikati çeken bazı nesneleri görüyoruz. Bir bacağı kırık ceviz masa üzerindeki pirinçten yapılmış bozuk saat bize, bu evin geçmişteki görkem ve zenginliğini anlatmaktadır. Şimdiki hâli ise geçmişin görkem ve zenginliğinin aksine tamamen harap durumdadır. Bu sanki hastalıklarla her gün ölüme biraz daha yaklaşan, gençliğinde oldukça sağlıklı ve güçlü bir insanı düşündürür bize. Bozuk bir saat aynı zamanda evin eşinden itibaren zamanın durduğunu simgeler. Sanki bu evde her şey geçmişte kalmış

ve sanki zaman ilerlemiyor gibidir. Zaten eserden de anlıyoruz ki Naim Efendi geçmişin görkem ve gösterişinde huzuru arayan, geçmişine sığınmış ve modern zamanı kabullenemeyen bir insandır. Bu betimlemeden, konak, sahibi, ve içinde yaşadığı dönemle ilgili bağlantı kurulabilir. İmgesel bir anlatım tekniği kullanan yazarın, uşak ile zamanına ters düşen çaresiz ve güçsüz Osmanlı devlet adamlarını kastetmesi, belki de geçmişinde büyük ve zengin olan bu konağın yani Osmanlı İmparatorluğu'nun harabeye dönmesiyle ilgili, dönemin yöneticilerini sorumlu tutmasındandır. Bunun yanı sıra her tarafı yırtılmış olan divanı adlandırmak için Fransızcada aynı anlamı taşıyan Otoman kelimesinin kullanılması dikkat çeken bir diğer unsurdur" (Ulağı, 2003: 11).

Eserde yukarıda bahsedilen kişilerin karakterlerin yaşadığı ya da yaşamak istediği yerler dışında eserin ikinci kısmında anlatıcı/yazarın üzerinde yoğunlaştığı kişi Hakkı Celis'tir. Hakkı Celis eserin başlangıcındaki şairâne ve hayal dolu dünyasından çıkarak millî bir devletin habercisi durumunda olur. Eser Hakkı Celis'in değişen kimliğiyle imparatorluğun son dönemlerini ve millî bir devletin kurulma ihtiyacı mesajını daha sık dile getirmeye başlar. Bunu Osmanlı topraklarının genel durumu hakkında sık sık okuru bilgilendirerek ve kamerasını ülkenin genel atmosferine çevirerek. yapmaya çalışır

Vücudunun en kuvvetli uzvu kesilmiş Türkiyede için için hummalı bir devir başlamıştı. Her yerde bir takım suikasd veya ihtilâl tertibatından bahsediliyor, bir kısmı Avrupaya kaçan muhaliflerin er geç iktidar mevkiine gelecekleri söyleniyordu.

Çatalcadaki asker İstanbul üzerine yürümeğe hazırmiş. Birçok genç zabitler "Mutlaka Nâzım Paşanın intikamını alacağız!" diyorlarmış. Kıbrısta bulunan Kâmil Paşanın İngiltereye müracaati üzerine büyük devletler tabanca ile mevkii iktidara gelen bir hükûmeti tanımamağa karar vermişlermiş (KK, 111).

Eserde anlatıcı/yazar, dar mekânlarla ağırlık vermiş ve bu mekânlar vasıtasıyla dönemin prototipi sayılabilecek karakterlerin batılılaşmayı nasıl algıladıkları ve bunun kültürel hayatı nasıl etkilediğini ortaya koymaya çalışmıştır. Bunu yaparken de öncelikle bakış açısını, dar mekânlardan geniş mekânlara çevirmiş ve ülkenin genel manzarasını okura hissettirmeye çalışmıştır. Ülkenin genel manzarasının verildiği

son bölümlerde ise, Osmanlıcılık düşüncesinin yokoluşu ve millî bir devletin zemini ni oluşturacak olan ulusçuluk fikrinin gerekliliği ortaya konulmuştur.

Sonuç itibarıyla Kiralık Konak'ta, gelenekçilik, batılılaşma ve ulusçuluk fikirlerinin nasıl şekillendiği ya da yok olmaya başladığı yaşanan dönemin değişmeye başlayan mekân örnekleriyle verilmeye çalışılmıştır. *Ayrıca bu üç siyasi düşünceyi halktan seçtiği sıradan kişilerle veren anlatıcı/yazar dolaylı olarak bu eski Osmanlı konağında olup bitenlerin aslında bütün Türk toplumunda olan olaylar olduğunun da altını çizmiştir*" (Ulağlı, 2003: 9-10).

5.4 Ülküleştirilmiş Mekânlar

Kiralık Konak'ta Yakup Kadri Karaosmanoğlu "Tanzimat"ın doğurduğu insan tiplerini, değer kargaşasını ve kuşaklar arasındaki kopukluğu göstermek için bu insanları üç kuşak halinde Naim Efendi konağında bir arada yaşatırken, bize, bunların iletişiminden ne denli yoksun olduklarını göstermek fırsatını da bulur. Hakkı Celis'in bağlandığı türden bir ülkü etrafında da birleşemeyen bu insanlar yalnızca kendi bencil varlıklarını gözetirler" (Moran, 2004: 199). Oysa Hakkı Celis, eserde gerçek kişiliğini ve huzurunu ülkesinin içinde olduğu durumu fark edip cepheye giderek bulmuştur. İşte bu noktada eserde filizlenen ulusçuluk fikri yani "doğu ile batı arasında kendisine yer arayan, ulusal değerleri kaybetmeden Batılı kaynaklara inmeyi ve bunun sonucunda yeni ve çağdaş bir devlet yapısını amaçlayan akım" (Ulağlı, 2003: 10) öne çıkmıştır. Buna bağlı olarak üzerinde yaşanan vatan, Hakkı Celis'in bakış açısından savunulma ihtiyacına bağlı topraklar olarak düşünülmüş yani ülküleştirilmiştir. Aşağıdaki alıntı bu duruma iyi bir örnek oluşturması açısından önemlidir:

Millet, ona, bazan kilometrelerce toprak üzerine yığılmış bir büyük leş halinde göründü. Bu leşin üzerine dünyanın dört köşesinden çıkmış bir sürü hevam ve haşerat hücum ediyor ve kendi kıyafetinde alay alay insan bu hevamı dağıtmaya koşuyordu. Her leş gibi, bunun da bitmesi lâzım gelirdi. Hakkı Celis, bu müthiş fikir ve bu mehib şüphe ile bir hafta sonra Çanakkaleye sevkedileceğini düşündü. Evet, bu genç adam, istemiyerek, bilmiyerek, Naim Efendi hıçkırıklarında devam etsin ve Seniha Almanyalı, Avusturyalı zabıtlere rahat rahat çay ziyafetleri verebilsin diye, bir hafta sonra Çanakkaleye, hayatına doymadan ölmeğe gidecekti! (KK, 142)

5.5 Mekânlaşma Eğilimindeki Eşyalar

“*Kıralık Konak*” ta Yakup Kadri, romanın ilk yarısında karakter olarak daha çok Seniha üzerinde durur. “Yazarın amacı Seniha’nın kişiliğini belirlemeye yönelik olduğu için yavaş yavaş bize onun psikolojisi, düşünceleri, duyguları, kısacası iç hayatı hakkında bilgi verir” (Moran, 2004: 182).

“Seniha Cihangir’deki konakta sıkıntıdan sinir krizleri geçirdiği için Büyüka-da’ya, halasının köşküne yollanmıştır. Arkadaşları da gelirler ve adadaki mehtap gezintilerinden biri, Seniha ile Faik Bey’in bir aşk hayatına atılmaları ile noktalanır” (Moran, 2004: 182). Seniha’nın Faik Bey’le yaşadığı aşk bir süre sonra, artık herkes tarafından bilinir olmuştur. Genç kızın çevresindeki insanlar, başta Naim Efendi olmak üzere onların evlenmelerini istemektedirler. Fakat Seniha evlenmeyi düşünmemektedir. Onun tek isteği, Avrupa’ya gitmek ve orada yaşamaktır. Faik Bey’le olan ilişkisi, Avrupa’yı görmüş ve batılı yaşamışın bütün zevklerini yaşayarak bu zevklere doymuş ve ülkesine dönmüş olmasının uyandırdığı hayranlıkla ilgilidir. Dolayısıyla Seniha’nın Faik Bey’e olan ilgisi, onun batılı yaşamışın bir nevi prototipi olmasıyla ilgili olduğu kadar, Faik Bey sayesinde Avrupa’ya gidebilme emelleriyle de ilişkilidir.

Seniha’nın Büyüka-da’ya gittikten sonra Faik Bey’le olan ilişkilerinin hat safhaya ulaşması, çevresindekilerin ve Naim Efendi’nin bu ilişkiden haberdar olmasına yol açar. Zira herkes tarafından bilinen bu ilişkinin Naim Efendi’ye göre evlilikle sonuçlanması gerekir. Bunlara bağlı olarak Seniha bir taraftan evlendirilme baskısı, diğer taraftan kendi istek/arzularının çemberi içinde kalmış ve ne yapacağını bilemez bir hâle gelmiştir.

Eserde bahsedilen bütün bu ruhî karmaşa, mekânlaşma eğiliminde olan yatak vasıtasıyla yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu noktada yatak okurun karşısına, genç kızın ruhunu ve bedenini saran, yaşadığı çevreden uzaklaşarak kendi kendisiyle kaldığı bir yer olarak çıkar. Yani bir nevî genç kızın sığındığı bir mekân fonksiyonunu yüklenmiş olur.

Seniha, ekser vakitlerini yatakta geçiriyor. Mütemadiyen sıhhatinden şikayetçidir; gittikçe, gittikçe zayıflıyor, sararıyor. Dünyadan bezmiş bir hali var, hiçbir şeyle avunamıyor. Hele büyük pederlerle o günden beri bir kelime telâffuz etmediler (KK, 92).

Görüldüğü üzere yatak, fiziksel realitedeki gibi bedensel ve zihinsel olarak dinlenilen bir yer değil, bireyin sığındığı bir ev, bir oda gibi insanlardan kaçıp yalnızlaşılın, bedenlen tembelleşilen fakat zihinsel ve ruhsal açıdan sürekli çatışma yaşanan bir mekân özelliği göstermektedir.

Eserde yatak vasıtasıyla kendi kendisiyle uzun süre baş başa kalan genç kızın vicdanının sesine kulak vererek Naim Efendi'ye karşı olan olumsuz/saldırgan tutumlarında hata yaptığını anlaması sağlanmıştır. Yani yatak bir nevî genç kızın düşüncelerine ve duygularına etki eden bir alan olarak kullanılmıştır. Fakat bahsedilen duygu hâli fazla sürmemiş, genç kız eski neşeli hâline geri dönerek Naim Efendi'yi onaylamayan tutumlarını devam ettirmiştir.

6. FATİH-HARBİYE

6.1 Fiziksel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Peyami Safa'nın Fatih-Harbiye adlı eseri Fatih'te oturan muhafazakâr bir ailenin kızı Neriman ile yine aynı semtte oturan muhafazakâr bir genç olan Şinasi'yle ilişkisini konu edinir. Neriman da Şinasi de Darülehân'ın alaturka bölümünde okumakta ve birbirlerini çok sevmektedirler. Başlangıçta çok güzel devam eden ilişkileri, batılılaşma hevesine kapılan Neriman'ın değişmeleriyle birçok sarsıntı atlatır. Neriman'ın batılı hayata özentisi, Beyoğlu çevresini dayısının kızları ve özellikle alaf-ranga bir genç olan Macit sayesinde tanınmasıyla başlar ve ilerleyen zamanlarda doğulu hayatın simgesi olan Fatih'ten sık sık kaçıp batılılaşma yolunda hızla ilerleyen Harbiye'ye gider. Düşünceleri ve istekleri değişen Neriman'ın bu durumu, Şinasi'yi, babası Faiz Bey'i ve bir taraftan da kendisini bunalımların içine sürüklemiştir. Fakat bir gün dayısının kızlarından dinlediği güzel Rus kızı ile fakir Rus gencin hikâyesi, O'nu derinden etkiler ve Rus kızın yerinde kendisini görür. O andan itibaren, mutluluğun yaşadığı yerde yani Fatih'te olduğunun farkına varır, batılı özelemlerinden vazgeçer ve Şinasi'yle evlenir.

“Peyami Safa ilk romanlarını kaleme aldığı yıllarda İstanbul'daki çevresinde, bir yanda, köklerinden kopmuş, ahlakça çürümüş, para ve zevk için yaşayan bir zümre; bir yanda da İslâmi geleneklerle yetişmiş, milli ve mânevi değerlere bağlı, yurtsever, dürüst bir zümrenin var olduğunu görüyor ve bunların karşıtlığını Batı-Doğu çatışması çerçevesinde ele alıyordu. Bu iki zümreden birincisinin kokuşmuşluğunu, ikincisinin de sağlıklılığını göstermeye çalışırken pek değişmeyen bir roman şeması belirir ilk yapıtlarında. Bu toplumsal sorun üçü erkek biri kız başlıca dört kişinin rol oynadığı bir aşk öyküsü üzerine oturtulur. Erkeklerden biri Batı, öteki Doğu'dur; ikisi arasında kararsız bir genç kız, bir de yazarı temsil eden, bilgili ve Doğulunun dostu olan bir adam vardır” (Moran, 2004: 219-220). Fatih-Harbiye, bahsedilen şemaya uygunluk gösteren bir eserdir. Eserin olay örgüsü, doğu-batı sorunsalı etrafında döndüğü için mekânlar da çoğunlukla bu çatışmanın metaforu olarak kullanılmışlardır. Öte yandan, metafor olarak kullanılacak mekânların fiziki tanıtımlarına da yer verilmiştir. Bunlar, her ne kadar eserde bazen bir cümle şeklinde geçse de okura ka-

rakterlerin yaşadığı ya da bulunduğu zemin hakkında bilgi vermesi bakımından önemlidir.

Anlatıcı/yazar öncelikle eserde, “*Her basamağı gıcırdayan tahta merdivenleri ağır ağır çıktılar*” (FH, 13) cümlesiyle okura Neriman’ın yaşadığı evle ilgili ipucu verir ve “*Yukarı sofada, bir oda kapısının eşiğinde, Neriman’ın babası Faiz Bey, bir elinde kitap, öbür elinde gözlükle duruyor, merdivenlerden çıkanlara bakıyor, Şinasi’ye aşinalık etmeden bir şey arar gibi görünüyor*” (FH, 13) ifadeleriyle de, evin doğulu mimariye uygun bir sofasının olduğuna işaret eder.

Sofa, Türk evinin önemli özelliklerinden biri olarak kabul edilir. Çünkü sofa, “odalar arası ilişkiyi sağlayan ve bireylerin toplanmasına olanak veren ortak alan” (Elçi, 2003: 25) olarak tanımlanır. Dolayısıyla merdivenleri gıcırdayan ve sofası olan bu ev, bir konaktır. Fakat konak, I. Dünya savaşının getirdiği sosyal ve ekonomik bunalımlardan etkilenmiş ve batılılaşma cereyanlarıyla döneminin artık son zamanlarını yaşayan bir insan portresi görünümüne bürünmüştür.

Neriman taşlıkta durdu ve evi dinledi (FH, 16).

Sokak kapısı kapanmış ve eski tahta ev sarsılmış, camlar zangırdamıştı (FH, 22).

Neriman’ın yaşadığı konağa ait verilen fiziksel görünüm, ailenin yaşadığı yeri gösterir ve dönemin konak hayatına ait bir prototip oluşturur. Bahsedilen dönem yani anlatının vak’a zamanı, üç dairede meydana gelir: 1909- 1930 yılları, en geniş daireyi, 1920-1930 yılları ikinci daireyi, Lozan sulhünden sonra gündeme gelen resmi batılılaşma hareketleri (İnkılâblar) dönemi üçüncü daireyi (1923-1930) teşkil eder. Her üç daire de birbirini destekler ve bütünler şekilde iç-içe geçmiştir (Tekin, 1999: 169). Dolayısıyla anlatılan dönemdeki sosyal ve siyasal hareketler imparatorluğu ve imparatorluğun simgesi durumundaki konağı da köklerinden sarsmıştır. Bu noktada Osmanlı konağının yıkılışında iki önemli faktör rol oynamıştır. “Bunların en önemlisi konağı besleyen ekonomik düzenin sarsılmasıdır. İmparatorluk’un yaşadığı mâli sıkıntılar saraya yakın devlet adamlarının ve bu çevrelerle ilişkili zengin ailelerin mekânları olan konakları doğrudan etkiler. 1908 öncesindeki konak ve yalıların İmparatorluk ekonomisi ile göbek bağıni şöyle anlatır Tanpınar:

‘1908’den önce bütün cenup Akdeniz’in İslâm çevresinde zevk, sanat içinde yaşamak isteyen zenginleri İstanbul’a gelirlerdi. Rumeli ve Arabistan vilâyetlerinin zengin çiftlikleri, büyük, verimli, toprakları, Çamlıca’nın, Boğaziçi’nin sonraları Kadıköy ve daha ileri taraflarının köşklerini, yalılarını beslerdi. Büyük bahçe ve korularını yeşertirdi. Yangınlar yüzünden otuz kırk senede bir şehrin yeni baştan yapılmasını temin eden şey bu servetti. Bilhassa Tanzimat’tan sonraki devirde bu akın daha artmıştı. Hele nispeten Avrupa usulleri ile istismar edilen Mısır’ın servetinin mühim bir kısmı Abdülmecid, Abdülaziz ve Abdülhamid devrilerinde İstanbul’a akıyordu ve bu yalılar, bu köşkler şehir içindeki konaklarla beraber, henüz çok yerli bir zevk, hattâ müstebit denilecek bir örfle çarşıya, asıl şehrin temelini kuran yerli esnafa bağlıydı.’

İmparatorluk’u temelinden sarsan II. Meşrutiyet, bu anlamda konak için de sonun başlangıcıdır. Farklı din ve kültürleri bir arada barındıran kalabalık kadrosu ve gelenekleri ile Osmanlı İmparatorluğu’nun minyatürü gibi görülen konak, kendisini var eden bu zeminin sarsılmasından ilk etkilenen kurumlardan biri olur. Sarayın nüfuzunun yeni siyasî oluşuma geçmesiyle birlikte, buradan beslenen büyük konaklarda da çarpıcı bir değişim yaşanır. Sürgüne gönderilen ve yeni yönetimde iş bulamayan paşaların büyük konakları hızla gözden düşer. Bir süre sonra da savaşın yol açtığı ekonomik sıkıntıların etkisiyle konakların geniş aileleri parçalanarak küçük evlere dağılır.

Geleneksel konağın çökmesinde rol oynayan ikinci unsur ise batılılaşmadır. 19. yüzyılda toplumu iyice sarmış olan batılılaşma hareketi, bu konuda ilk açılımı sağlayan saray çevresine yakınlığı yüzünden, büyük konakları da kısa sürede etki alanına alır.

Alafranga hayat özlemi ve İmparatorluk’un gittikçe zayıflayan siyasî-ekonomik durumunun etkileri, geleneksel konağın yıkımını hazırlayan başlıca unsurlardır. Ancak bunlar daha çok konak geleneklerinin değişmesi bağlamında bir iç çöküştür. Bunun yanında bir de konakların gözden düşmesiyle, ya da büyük yapıları çekip çevirmenin giderek güçleşmesiyle ortaya çıkan maddi bir çöküş süreci daha vardır. Bunlara, özellikle ahşap köşklerin ve yalıların kurbanı olduğu yangın afeti de

eklenince bu özgün ev biçiminin hızla ortadan kalkmasının sebepleri ana hatlarıyla açığa çıkmış olur” (Elçi, 2003: 45-47).

Görüldüğü üzere, konak ve konak hayatının çöküşü birçok etmene bağlıdır. Fatih-Harbiye, her ne kadar, asrileşme cereyanlarının bir genç kız üzerindeki etkilerini yansıtıyor gibi görünse de asrileşme hareketi içinde konağın da bundan nasıl etkilendiğini açıkça ortaya koyar. Özellikle bu etkilenmeler somut şekilde, fiziksel atmosferi yansıtan mekân tasvirleri vasıtasıyla verilmiştir. Aşağıda Neriman ve Şinasi’nin önlerinden geçtiği tarihi konak tasviri de bu etkilenmelerin çemberinde kalan diğer örneklerdir:

İkisini o gün buluşturan meseleyi bir an için unutarak yürüyorlardı. Karanlık, harap ve dar bir sokağa saptılar. Sağ kolda bir tek, büyük, tahirî boyalı tahta konak vardı, ileri doğru çıkan şahnişi, karşısında bir yıkık duvar üstünden sokağa doğru eğilen büyük bir ağacın dallarına o kadar yaklaşıyordu ki havayı kapatıyor ve sokağı bir tünel gibi karartıyordu.

Bu, eski bir konaktı, her tarafı çağrılmış, pencereleri müstakillerinin intizamını kaybetmiş, saçaklarından bazı tahtalar ve çinkolar sarkmış, kaplamalarında bazı yarıklar peyda olmuş, çöküvermeye hazır ve üç yaşında bir çocuk tarafından itilse yıkılacak gibi görünen son derece viran bir konak.

Neriman ve Şinasi, hiçbir gün, bu konağın kapısının açıldığını görmediler. Senelerden beri önünden geçtikleri bu binanın içinde ne bir ayak sesi, ne bir gürültü, ne bir pencere açılıp kapanması, ne bir öksürük... Hiçbir şey duymadılar. En alt kattaki mutfak ve kömürlük pencerelerine tel kaplanmıştı ve üstündeki örümcek ağlarının hiçbiri temizlenmemişti. Neriman ve Şinasi bu pencerelerden bakarlar ve koyu bir karanlıktan başka hiçbir şey görmeye muvaffak olamazlardı (FH, 64).

6.2 Karakterlerin Ruhî Atmosferini Yansıtan Mekânlar

Fatih-Harbiye adlı eserde mekânların, kimi kez karakterlerin ruhî atmosferlerini yansıtmak amaçlı kullanıldığı görülmektedir. Karakterlerin içinde bulundukları ruh hâllerine göre şekil alan dolayısıyla bağlı olduğu realiteden uzaklaşarak bireyin algılama alanının etkisine giren ya da tam tersi bir durumla bireyi etkisi altına alan mekân, eserde farklı şekillerle okurun karşısına çıkar.

Eserin başlangıç kısmında, Neriman'ın yalan söyleyerek Beyoğlu'na gittiğini anlayan Şinasi, akşam üzeri O'nun evine gider ve evde olmadığını anlayınca, yıllardır gidip geldiği, duygusal anlamda kendini ailenin bir parçasıymış gibi hissettiği ev, birdenbire yabancılaşır. Yabancılaşmaya sebep olan durum ve duygular, Neriman'ın kendisine yalan söyleyerek Macit'le buluşmak üzere Beyoğlu'na gitmesi, bu duygunun verdiği kandırılma ya da aldatılma hissidir. Bütün bunlar, onun sevdiği kızıdan duygusal mânâdaki uzaklaşmasını ve beraberinde Neriman'ın yaşadığı mekâna yabancılaşmasına sebep olmuştur. Eserde bu, aşağıdaki şekilde ifade edilmektedir:

Yemekten sonra dışarı çıktı ve Neriman'ın evine gitti.

Kapıyı açan Gülter, Şinasi içeri girdikten sonra bile, hâlâ başını uzatıp dışarıya bakıyor, güliüyordu.

Sonra birdenbire, hayretle sordu.

-Küçük hanım sizinle beraber değil mi?

-Hayır. Daha gelmedi mi?

-Yoo?... Ben şaka için dışarıda saklandı zannettim.

Şinasi yabancı bir yerde imiş gibi etrafına bakındı ve mırıldandı:

Saat on buçuk..! (FH, 13)

Neriman Beyoğlu'na gittiği ilk gün gece yarısı eve döner. Eserde genç kızın eve girdiği andaki tedirginliği şu şekilde aktarılır:

Evin kapısına gelince komşuların pencerelerine baktı. Kalbi o kadar şiddetli çarpıyordu ki, bu ses bütün mahalleyi uyandıracakmış gibi ürkü ve elini göğsüne götürdü.

Anahtarı kilide soktu, fakat çeviremedi; kol demiri vurulmuşsa, kapıyı çalmak, evdekileri uyandırmak lâzım gelecekti. Bunu yapmaya kendinde kuvvet bulamadı. Bu felâketten kaçmak istese nereye gidebileceğini tasavvur etti. Uzaklaşan otomobilin gürültüsünü işittikçe korkusu artıyordu (FH, 16).

Yukarıda bahsedilen genç kızın tedirginlik duygusu, “Anahtarı çevirdi ve kapı açıldı” (FH, 16) cümlesiyle sanki son bulur. Çünkü ardından gelen “Fakat Neri-

man'ın bu sevincini paslı rezelerin gıcirtısı ve kapıyı itina ile kapadığı halde çıkan gürültü ihlâl ediyordu.” (FH, 16) ifadesi, Beyoğlu’nda geçirdiği vakitlerin bu korku ve tedirginliğe değdiğini belirtir şekildedir. Cümlede aktarılan genç kızın kapıyı açtıktan sonraki sevinç duygusu, bu durumu destekler niteliktedir. Ardından genç kızın sevincini ihlâl eden “*paslı rezelerin gıcirtısı*” (FH, 16) ve kapanan kapıdan çıkan gürültü onu tekrar tedirgin eder. Bahsedilen tedirginlik iki şekilde düşünülebilir. Birincisi, çıkan gürültüyle ev halkını hatta bütün mahalleyi uyandırıp gece geç vakitte eve geldiğinin bilinerek nereden geliyorsun sorusuyla karşılaşma korkusu, ikincisi her tarafı gıcırdayan ve yıpranan eski evin O’na yaşadığı ve belki de yaşamak zorunda olduğu şartları hatırlatmasıyla oluşan karamsarlık duygusu olarak düşünülebilir. Dolayısıyla mekân ve mekâna ait ses, karakter üzerindeki etkilenimleriyle -ki bu daha çok korku, tedirginlik, karamsarlık gibi üç aşamada düşünülebilir- anlatıcı tarafından işlevsel olarak kullanılmıştır.

Eserde Neriman, ertesi gün yatağından yine tedirginlik hâliyle uyanır. Bunalarak yataktan kalkar babasının ona kızacağını düşünerek odasından çıkıp alt kata inemez, sokağa bakamaz, aynaya yaklaşamaz. Eserde bu durum aşağıdaki şekilde ifade edilmektedir.

Bunalarak yataktan atladı, oda kapısına doğru gitti, fakat aşağı kattan babasının bir haykırışını duyacakmış gibi korkarak uzaklaştı, pencereye doğru geldi, geceyi hatırlaması ihtimaliyle sokağı da görmek istemiyordu, yatağından da ürktü, aynaya doğru da gidemiyordu, gitmeye de kuvveti yoktu, her tarafa korkak ve ümitsiz adımlar attıktan sonra olduğu yerde kaldı ve nihayet karyolasının kenarına gidip oturarak başını önüne eğdi (FH, 20-21).

Genç kızın, gece eve geç gelmesi, bunu ailesine izah edememe korkusu, olmak ve yaşamak istediği mekân ile yaşamak zorunda olduğu mekân arasındaki zıtlıklar, duygusal karmaşayı doğurmaktadır. Ne yapacağını bilemeyen genç kız, yaşadığı eve, sokağa hatta eşyalara bile tedirginlikle yaklaşmaktadır. Bu bağlamda eserde ev ve sokak, mekânsal açıdan korku duyulan yerler olarak okurun karşısına çıkar.

Romanda mekân ögesi, Neriman’daki batılılaşma tutkusunun billurlaşması için etkin bir şekilde kullanılır. Genç kızın ruhî atmosferini oluşturan bu ruh hâli, çevresindeki her şeye bu tutku çerçevesinden bakmasına yol açar. Eserde bu açıdan me-

kânı daha işlevsel kılan durumlardan biri de anlatılanların Neriman'ın bakış açısından verilmesidir. Bu “*gösterileni ve anlatılanı*” (Tekin, 1999: 172) daha anlamlı ve etkin kılmakla kalmaz, Fatih ve Beyoğlu çevresini ve dönemin proto tipi olarak sayılabilecek Neriman'daki ruhî değişimleri daha iyi tanıyıp takip edilmesini sağlar. Mekân aracılığıyla ifade edilen bu belirtiler, eserin okunma heyecanını arttıran bir unsur olarak da değerlendirilebilir.

Aşağıda örnekleri görülecek olan alıntılarda, Fatih'ten manzaralar sunulmaktadır. Genç kızın Fatih ve burada yaşayan insanlara karşı takındığı tavır, okura hem fiziki hem de ruhî plandaki yansımaları verir. Öte yandan bütün bu değişim ve yansımalar, bireyin dönemin kültürel değişimler karşısındaki durumunu paradoksal açıdan da kültürel değişimlerin bireye yansıyan taraflarını göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Kendimden nefret ediyorum. Oturduğum mahalle, oturduğum ev, konuştuğum adamlar çoğu sinirime dokunuyor. O Fatih meydanının önünden geçerken meydan kahvelerinde bir sürü işsiz güçsüz, softa makulesi adamlar oturuyorlar. Biraz temizce giyindin mi insanın arkasından fena fena bakıyorlar, kimbilir neler söylemiyorlar, insan yolda bile rahat yürüyemiyor. Sonra o dükkânların hali nedir? Adım başına aşçı ve kahve. Erkeklerin işi gücü kahvede, caminin önünde oturup sokağı seyretmek (FH, 25-26).

“Bu ümit Neriman'ın neşesini iade etti. Fakat tramvay biraz ilerledikten sonra, Neriman parmağıyla Fahriye'ye caddede bir şey gösterdi:

-Allah aşkına bak! dedi, yol üstünde mezarlık olur mu? Koskoca cadde... Ortasında mezarlık... Mezarlar arasında yaşıyoruz (FH, 27-28).

Yukarıda bahsedilenler çerçevesinde, eserde bir diğer mekân tasvirine yer verilmiş ve Beyoğlu'nda Löbon tanıtılmıştır. Löbon tanıtılırken yine genç kızın özlemleri, istekleri bir başka deyişle tutku hâline gelmiş duyguları anlatılır. Böylece “*Konak hayatından ve toplumdan gelen etkiler, Neriman'ın bakış açısını yönlendirir ve o, ilk zamanlar, asıl kimliğine ters düşen bir bakış açısının sahibi olur. Nitekim çok sürmez dıştan gelen baskıyla Neriman, Fatih ve Beyoğlu çevrelerine farklı gözle bakar; birinden nefret ederken, diğerine sempati duyar:*” (Tekin, 1999: 172)

Oturdular. Neriman'ın buraya üçüncü geliyordu; her seferinde burasını biraz daha seviyor ve beğeniyordu. Her şey temiz, her şey güzel. Zevkli bir kadın eliyle döşenmiş küçük bir ev odası gibi; ve başbaşa konuşmaya ne müsait! Pastacı, muhallebici gibi yerleri daima bir dükkân fikriyle beraber düşünmeğe alışmış Neriman için, bu mahrem küçük salon yepyeni bir şeydi (FH, 31-32).

Bütün bu kültürel ve beraberinde gelen duygusal değişimler Neriman'ı derinden etkileyip değiştirir ve eserde yansımalarını mekân vasıtasıyla bulur. Öte yandan Şinasi'nin anlam veremediği genç kızın değişimleri karşısında yaşadığı üzüntü, eserde yine mekân vasıtasıyla okura hissettirilir. Aşağıdaki örneklerde görüleceği üzere, bu üzüntünün yansımaları okura Şinasi'nin odası aracılığıyla verilmiştir.

Bir kenarda durdu ve lâmbanın aydınlattığı odasına baktı: Darma dağınık. Her şey bıraktığı gibi; ve şiddetli ihtarları üzerine hiçbir şeye el dokunulmamış: Bir kanepenin üstünde yığılı notalar. Bir koltuğun üstünde kemeçesi. Torba yere düşmüş. Yerdeki halının bir ucu kıvrılmış. Masanın üstünde bardak, diş fırçası, tarak, kitap, bir bardak. Masanın kenarından sarkmış bir nota yaprağı...

On beş yirmi günden beri Şinasi bu odada hiçbir şeyi düzeltmek için uğraşamamıştı. Manzara berbat. Sanki fırtınalı bir gecede bütün pencereler açık kalmış ve rüzgâr odanın bütün hafif eşyasını yerinden oynatmış, öteye beriye savurmuştu.

Bu manzara da Şinasi'yi rahatsız etti. O her zaman süflî ve derbeder bir adam değildi. Hep kendi eliyle düzelttiği odasında, bazen hendesî bir itina ve her eşyaya en güzel mânasını veren bir intizam vardı; Şinasi derbederlikten en muntazam adam kadar nefret ederek derbeder olmaya mecbur kalırdı ve bu, derunî anarşisinin akislerini eşyada da görmeğe mahkûm olduğu zamanlara mahsus, zarurî bir perişanlık.

Dışarıda yapılacak hiçbir şey olmadığı için eve gelmişti. Fakat evde de yapılacak hiçbir şey yoktu ve odasını düzeltmek istedi. Gözü hep koltuğun kenarına yere düşmüş kemeç torbasına gidiyordu. Evvelâ onu oradan kaldırmayı arzu eder gibi oldu ve oraya doğru bir adım attı. Durdu, vazgeçti, etrafına baktı, odanın dağınıklığı içinde rahat oturamayacağını hissederek tekrar torbayı yerden kaldırmaya karar verdi, iki üç adım gitti, yere doğru eğilirken gene vazgeçti. İçinde büyük bir mücadele cereyan ediyordu; torbayı yerden kaldırmasını emreden bir çok fikirler, meçhul diğer bir çok fikirlerle şiddetli bir çarpışma halinde idi.

Nihayet, muvaffak olamayacağını anlayarak geriye döndü. Fakat aczini anlayınca birdenbire isyan etti. Hayatının bütün felâketleri, bazan bir torbayı bile yerinden kaldıramayacak kadar iradesiz olmasından geliyordu. Parasını idare edemeyişi, dış ağırları, kıyafetini ihmal edişi, başkalarına ve kendine verdiği sözlerini tutamayışı, yapılmayan vaidlerin kendine ve başkalarına karşı utancı, hep yarıda kalmış nice tasavvurlar.

Derhal geri döndü ve torbayı yerden kaldırmak istedi, fakat bir düşünce mani oldu. Bundan ne çıkar? Bütün odayı düzeltmek lâzım. Ve bu lüzumlar birbirini çekip hatırlatarak, saatlerce, günlerce uğraşılsa bitirilmeyecek bir iş yığını halinde karşısına çıkardı: ‘Fakat, diye düşündü, herhalde bu işler birer birer yapılacak, haydi evvelâ şu torbayı yerden kaldır.’

Muktedir değildi. Fakat bu halde odada oturmayacaktı. Zaten, odada ne kadar koltuk, kanepeler varsa hepsinin üstleri doluydu. Oturabilmek için hiç değilse bir tanesini düzeltmeli.

Bir taraftan da hissediyordu ki odasının intizamı, ruhundaki iğtişâşın neticesine bağlıydı; günlerden beri süren ve bugün son haddine gelen bu derunî ihtilâl bitmeden odasını düzeltmeğe kalkmak nafi bir hareketti; hattâ, kendi ruhunu bir aynada seyrederek gibi görebilmesi için odayı daha fazla dağıtmak ve tabağı bardağı yere atıp kırmak, notaları yırtmak da istiyordu.

Fakat cinnete kadar gidebileceğini hissettiği bu zihnî kargaşalıktan ürktü. Herhalde bu torbayı yerden kaldırması lâzımdı. Fakat neden, illâki bu torba? Masanın kenarından sarkan notayı düzeltmek istedi. Bir eliyle üst üste yığılmış ve yere düşmeğe meyyal notaları tuttu, yukarı kaldırdı. Müthiş bir ağırlık. Yaptığı işi istememesi notaların sıkletini artıyordu. İnat etti. Fakat serbest kalan öteki eline bir vahşîlik, bir hoyratlık, bir şirretlik gelmişti. Notanın sarkan yaprağını sinirli bir hareketle tuttu, elinin kuvvetini ayar edemedi, yaprağı şiddetle öteki notaların arasına sokmak ve kendisini çıldırtacak kadar yoran bir işten çabucak kurtulmak istedi, notaları iyice kaldırmadığı için yaprak araya girmemiş, bir kısmı dışarıda kalarak buruşmuştu. Yaprak oradan çekerek bir daha ve muntazam yerleştirmek istedi, birdenbire çekti ve kopardı.

Yaprak elinden atarak kanepeye doğru gitti, notaların arasına kendini attı, başını arkaya bırakarak öylece kaldı.

Hâlâ şapkası başındaydı; biraz sonra bunu hissetti, şapkasını başından çıkardı ve bir tarafa attı; yakalığını ve boyunbağını çözdü; bu hareketleri o kadar şiddetle yapıyordu ki yanında duran notalardan birkaçı daha yere düştü (FH, 34-36).

Şinasi'nin her zaman düzenli bir şekilde görmeye alıştığı odasının dağınıklığı ve karışıklığı, kendi ruh hâlinin de dağılmış ve bulanmış olduğuna işarettir. Kendi dağılmış ve parçalanmışlığının getirdiği huzursuzlukla beraber odasının da dağılmışlığı, huzursuzluğunu bir kat daha arttıran bir etken olarak belirir. Ayrıca bu odanın tasviriyle, her zaman düzenli olmayı sevdiği anlaşılan genç çocuğun kişilik itibarıyla de hassas bir mizaca sahip olduğu yansıtılır ve yaşadığı duygusal karmaşa bu odanın tasviriyle daha görünür, yani somut bir hâle getirilmiş olur.

Eserde Neriman'ın doğulu hayata karşı hissettiği nefret, öncelikle yaşadığı ev ve çevre vasıtasıyla ifade edilmiştir. Bu, ilerleyen zamanlarda kendisinden hareketle bu şekilde yaşayan çevrelere, insanlara doğru yayılarak ruh ve fikir dünyasında kültüre ait bir sorun olarak yer almaya başlar. Fakat bu sorun, onun her zaman irdilediği ve entelektüel boyutta ele aldığı bir konu değil kendi özlem ve istekleri çerçevesinde düşünüp kimi zaman mahalle, sokak ve caddelere yayılıp kültüre ait bir durum olarak irdelenmeye çalışılsa da, dönüp dolaşıp kendi arzularında kilitlenen ve kendisi için bir çözüm yolu aramaya çalışan subjektif bir konu hâlini alır. Bu durum daha çok ev, sokak gibi mekânlar vasıtasıyla yansıtılır.

Eserde dikkati çeken bir diğer husus da, genç kızda beliren ruhî karmaşıklığın sadece nefret hissiyle sabitlenmeyerek, kimi zaman yaşadığı çevreyi tekrar gözden geçirerek sevebileceğini düşünmesi fikridir. İşte bu noktada mekân yine ruhî karışıklıkların somut planda ifade ediliş tarzı şeklinde okurun karşısına çıkar. Örneğin Şinasi'nin koca olarak gelebileceği Fatih'teki ev, genç kız tarafından vicdan azabı duymadan mutlu yaşayabileceği bir yer olarak düşünülse de, içindeki vazgeçmek istemediği tutkular onu yakalar ve bir anda eve ait her şeyi nefret penceresinden algılamaya başlar:

Bütün gece neşeli geçti. Neriman bu mahallede, bu evin içinde, bu gaz lâmbası, bu ihtiyar adam, bu dökülmüş sıvalar, bu eğrilmiş korniş ve çatlamış eski atlas perdeler karşısında, bu yeni silinmiş küflü tahta kokuları arasında insanın mes'ut olabileceğini görüyordu ve bu evde geçen neş'eli günlerini hatırladı. Şinasi de koca olarak bu eve gelebilir ve herke-

sin paylaştığı müşterek bir saadet içinde, Neriman, vicdan azabı duymadan mes'ut olabilir. Fakat ne idi, arasıra Neriman'ı yakalayan o kuvvetli arzu ki bunların hepsine karşı nefret, isyan uyandırıyordu (FH, 43).

Eserde mekânlar görüldüğü üzere, karakterlerin duygu değişimlerini yansıtan önemli bir işlev olarak kullanılmakla beraber, kimi kez yine duygusal çağrışım ve değişimlerden sapmayarak fakat bu sefer maziye hatırlatan bir şekilde kullanılır:

Mutad yollardan Süleymaniye'ye doğru saptılar. Buralardan her gün geçtikleri için, itiyat, maziye hatırlamalarına mani olurdu; fakat ne zamandan beri geçmedikleri bu yollara girer girmez, uzun müddet kapalı kalmış, hatıralarla dolu bir evin eşliğinden içeriye ilk adımlarını atmış gibi, ikisinde de, maziye ait intibalar bir anda uyandı. İkisi de hissettiler ki, şu birkaç günlük ayrılık içinde, münasebetlerinin tarihi büyük bir devir geçirmişti ve daha üç beş ay evvelki hatıralar bile senelerce uzak bir maziye ait gibi görünüyorlardı. Aşk meselelerinde zamana ait ölçülerin içimizde ne garip farklarla değiştiğini sezdiler. Daha iki üç ay evvel gördükleri bu yollardan senelerce geçmemiş gibidirler (FH, 63-64).

Şinasi ve Neriman'ın uzun müddet birlikte geçmedikleri yollar, onlara maziye hatırlatır. Bu durum *mazi* olarak adlandırılır, çünkü Neriman'ın önüne geçemediği tutkuları ayrılığı getirmiş ve birlikte yürüdükleri yol, onlara bu ayrılığın ve kısa sürede yaşanan değişimlerin aralarında ne çok mesafeye yol açtığını hatırlatmıştır. Dolayısıyla burada yol, mâziye hatırlatma ve karakterlerin yaşadıkları zaman zarfında münasebetlerindeki değişimin sergilenmeye çalışılması işleviyle okurun karşısına çıkar.

Anlatıcı/yazar, okura Şinasi'nin ve Neriman'ın geçmişe ait güzel paylaşımlarını hatırlatmaya devam eder. Bunu saptıkları dar bir yol üzerindeki tahîni boyalı tarihi konakla verir. İlk defa birbirlerine uzak durarak geçtikleri tarihi konak, âdeta ikilinin aşklarına, tarihe, değişen zamanlara tanıklık etmiş bir varlık olarak tasvir edilir. Hatta anlatıcı/yazar, konağın tarihe tanıklığını arttırmak için, konakta bir zamanlar onların yaşadığına inandıkları ihtiyar bir adamı konuşturur ve böylece yaşanan değişim daha da somutlaştırılıp realiteye yakın hâle getirilir.

O gün belki ilk defa, büyük tahinî boyalı evin önünden, birbirlerine uzak durarak geçtiler.

Tam kapısının önünde yürürlerken Neriman'ın içine garip bir his gelmişti, evin içinde ayak sesi duyar gibi olmuştu; sonra kapının açıldığını zannetti ve eşiğin üstünde, sanki ihtiyarın hayalini gördü: Gene elinde tesbihi vardı; bu sefer, yüzü de sakallı ve takkesi gibi bembeyazdı; derin, kederli ve bir hayreti hazmetmeye çalışan gözlerle hemen sormak istiyordu:

-Ne oldu, çocuklar, size ne oldu? (FH, 66)

Eserin ilerleyen bölümlerinde “...anlatılan Rus kızın hikâyesi, Neriman üzerinde derin izler, etkiler bırakır. Çünkü o Rus kızın hikâyesini “kendi mukadderatına ait bir şey gibi” (FH, 117) görmüş, kendisiyle Rus kızını, Şinasi'yle Rus gencini, Macit'le de Rum gencini özdeşleştirmiştir. Rus kızının macerasıyla Neriman'ınki aynıdır; değişen sadece isimler ve milliyetlerdir. Üstelik “yeni ve renkli hayat” Rus kızının intihara kadar sürüklemiştir. Neriman, bu hikâyeden kendine pay çıkarır ve peşinde koştuğu “yeni hayat”ın yüzeysel ve sahte olduğuna inanır ve bu inançla Beyoğlu'ndan, daha önceleri nefret ettiği Fatih'e ve Şinasi'ye döner. Bu aşamada çatışma, artık Neriman'la başkası arasında değil, Neriman'ın kendi ruhunda cereyan etmektedir. Bu çatışmada, Neriman'ın muhatabı artık eskiler değil, yenilerdir. O, tramvayla dönüş sırasında dramatik bir iç hesaplaşma süreci yaşar ve bir zamanlar, büyük ihtirasla peşinde koştuğu değerleri yargılar: Bütün meselelerin “mihrakı halinde” (FH, 122) bulunan “balo” Neriman için artık rahatsızlık sebebi olurken, asrî hayatın namzedi olan Macit “sahte bir insan” (FH, 126) durumuna düşer; peşinden koşulan “yeni hayat” ise “uzak bir hikâye” (FH, 125) olarak geride kalır. Şimdi gündemde ve gözde olan Fatih'tir, Fatih'teki hayat ve insanlardır” (Tekin, 1999: 179). Aşağıda belirtilen alıntılar da, genç kızdaki bu değişmeyi ortaya koyar niteliktedir.

Tramvay Beyazıt'tan geçiyor ve Fatih'e doğru ilerliyordu. Fatih! Fatih! Beyoğlu arkada kalıyordu. Aylardan beridir, ilk defa bugün, Neriman Fatih'e bu kadar istekle gidiyordu ve Beyoğlu'nun cazibesinden kendini kurtarıyordu. Çünkü, ne olursa olsun, kalbiyle yaşayan bir kızdı ve ilcalarına hâkim değildi, bütün duygularını teşhir ettikçe rahatlayan bir mizacı vardı ve samimiyeti halis bir şey gibi seviyordu.

Şehzadebaşı'ndan geçerken sokaktaki yolculara bakarak düşündü: 'Şüphesiz bunların içinde ne kıymetli insanlar var!' dedi. Hatırına hep gitar çalan Rus artistin arkadaşları geliyordu (FH, 109-110).

Eserde Neriman'ın ruhî planda yaşadığı değişim ve dönüşümler, “ancak –ve her şeye rağmen-Fatih'i kabul, Beyoğlu'nu red anlamına gelmemektedir” (Tekin, 1999: 174). Genç kızın yaşadığı red ve kabul arasındaki gidip gelmelerden kaynaklanan çatışmalar, “Doğu” ile “Batı”nın aslında birbirini tamamlayan iki ayrı dünya olduğunu ifade eden bir sentez olarak değerlendirilebilir.

Sonuç itibariyle romanda yer alan karakterlerin ruhî atmosferlerini yansıtan mekânlar, kültürel etkilenmeler çerçevesinde yaşanan duygusal gel-gitlerin, toplum-birey bazında ne şekilde olduğunu başarıyla ortaya koymuştur.

6.3 Kültürel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Fatih Harbiye romanının vak'a zamanı 1920-1930 yılları arasını kapsamaktadır (Tekin, 1999: 168). Eser, bir taraftan döneme ait asrileşme meselesinin birey üzerindeki etkilerini ele alırken diğer taraftan meselenin daha sonra nasıl bir sosyal ve kültürel bir boyut kazandığını dikkatlere sunar. Bu sunuşun izleri, eserde mekân vasıtasıyla takip edilebilmektedir. Aşağıda verilen Fatih-Harbiye sokaklarının karşılaştırmalı tasviri, okura batılılaşma hareketlerinin mimari üzerinde ne derece etkili olduğunu ortaya koyarak dönemin kültürel etkilenme ve algılamaları hakkında ipucu verir.

Birbirine zıt birtakım hayaller gözünün önünden geçiyor ve kendiliklerinden bir sürü mukayese unsurları teşkil ediyorlardı: Fatih sokakları, Beyoğlu caddesi, başörtülü kadınlar, sarıklı adamlar, otomobiller, şahnişleri çarpılmış, kaplamaları çatlamış tahta evler, karanlıklar, helvacı sesleri, apartmanlar, kuvvetli elektrik ışıkları, Maksim salonu. Şinasi'nin odası, yerde notalar, Şinasi'nin kabarık saçları, sinemada gördüğü Avrupa salonları, insanlar arasındaki ince münasebetlere ait bir çok intibalar, büyük bir kilise kapısı, Beyoğlu'ndaki kapalı çarşılar, yüksek taş binalar arasında şerit kadar ince bir mavi hava görünen sokaklar, Fatih Camii'nin avlusu, ezan sesleri, yangın kokuları, beşik gıcirtısı... (FH, 44)

Eserde Neriman “evine karşı duyduğu soğukluğu anlatmayla çalışırken işi bir medeniyet tahliline kadar vardırır. Roman boyunca Fatih'teki eski ev ile Beyoğlu

çevresinde modern hayatı simgeleyen ne varsa Neriman'ın zihninde daima ikincinin kazandığı bir çatışma yaratır. Bu çatışma içinde bir ruhsal karmaşaya düşen genç kız bir tramvay gibi iki hat arasında gider gelir:" (Elçi, 2003: 211)

Bunlara bağlı olarak Neriman oturdukları konağı, Fatih'i, Harbiye'yi ve sokaklarını ruhî plânda yaşadığı ikilem ve tereddütlerin etkisiyle sürekli mukayese eder. Neriman'ın bakış açısından verilen bu mukayeseler, onun ruhî olarak yaşadığı çatışmayı ifade ederken bir taraftan da dönemin kültürel plândaki somut şekillerini gözler önüne serer. Böylece okuyucu bu görüntülerden, asrileşmenin o dönemde fîkîrsel plânda nasıl algılandığını ve bu algılamaların bireye, topluma ve toplumsal hayata olan etkileri hakkında da bir tahmin olanağı bulur. Eserdeki mekân tasvirleri, batılılaşma hareketlerinin öncelikle fiziksel görüntüdeki değişimleri beraberinde getirdiğini ortaya koyar. Bunda ilkin mimari değişimler ve bireylerin kılık kıyafetteki değişimleri göze çarpar. Harbiye'nin süsü, pırıltısı, zenginliği, Fatih'in konakları, yıpranmışlığı ve sadeliği bunun en önemli belirtileridir. "Cumhuriyet'in ilk yıllarında başlayan modern ev anlayışının taklitçi ve yüzeysel uygulamaları bir yandan Yakup Kadri, Halide Edip, Münevver Ayaşlı gibi yazarlar tarafından eleştirilirken, diğer yandan da bu evlerin dolaylı olarak etkilediği 'öteki ev'lerin durumu gene eleştirel bir tavırla ele alınmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında hedeflenen 'muassır medeniyet' anlayışı, bir kesimin elinde sadece 'modern ev' içinde toplanabilecek Avrupaî giyim, eşya ve eğlence anlayışı ile şekilci bir mecraya dökülerek, (daha doğrusu Tanzimat'tan beri süregeldiği gibi gene şekilde kalarak) toplumdaki alafranga ve geleneksel hayat ayrımını iyice belirginleştirir. Halkın bir kesimi değer yargılarıyla çatıştığı için bu dönemin 'asrî hayat' anlayışına tepki gösterirken, özellikle gençlerden oluşan bir kesiminde de maddî imkânsızlık yüzünden dışardan seyrettiği bu parlak vitrine karşı aşırı bir tutku belirir. Cumhuriyet'in 'asrî hayat' idealini tıpkı ilk romanların alafranga gençleri gibi şık ve eğlenceli bir ev olarak algılayan bazı gençlerin yol açtığı çatışmalar, Tanzimat'tan beri sallanıp duran eve son yıkıcı darbeyi vurur. Fatih-Harbiye romanında Beyoğlu hayranı Neriman'ın biraz da yazarın yardımıyla çöküşten kurtarılan evi, Yaprak Dökümü'nde 'asrî hayat'ın kurbanı olur. Sonları farklı bile olsa gerek Leyla ile Necla'yı, gerek Neriman'ı baştan çıkaran, Cumhuriyet'in ilk yıllarında büyük şehir sosyetesinin 'modern ev'lerinde sergilenen bu tür yeni yaşama biçimleridir" (Elçi, 2003: 208-209).

6.4 Mekânlaşma Eğilimindeki Eşyalar

Fatih-Harbiye’de mekân, pek çok yerde işlevsel olarak kullanılmış olup eşya-ya da kimi yerlerde mekân fonksiyonu yüklenmiştir. Eserde asrileşme cereyanları çevresinde, Neriman’daki değişimler ve değişimle meydana gelen ruhî çatışmaların bir kısmı da “yatak” vasıtasıyla verilmiştir.

Beyoğlu’nda Macit’le buluştuktan sonra eve dönen Neriman, ertesi sabah yataktan kalkıp “*her günkü hayatına başlamak cesaretini*” (FH, 18) kendinde bulamaz, yani yatak onun geceye ait hatıraların canlandığı bir yer hâline gelir.

Neriman ertesi gün geç uyandı ve yatağın içinde saatlerce kaldı. Evin her günkü hayatına başlamak cesaretini kendinde bulamıyordu. Geceye ait hatıralar da onu serbest bırakmıyor, yatağın içinde saatler geçtiğini hissettirmeden onu oyalıyor, yaşanırken ehemmiyet verilmeyen birçok hatıraların küçük teferruatı üstünde onu düşündürüyordu.

Başında bir ağrı. Gözleri açıldıkça kamaşıyor ve kendiliklerinden yarı kapanıyor. Göz kapaklarının aralığından içeriye sızan gündüz ışığının tamamıyla aydınlatamadığı loş bir zemin üstünde hep Maksim salonu gözünün önüne geliyor. Kuytu köşelerde renkli abajurla. Sarışın bir kadın başı. Bir zil sesi, çığlıklar ve sıçrayışlar, alkış, damakta acı bir köpük lezzeti, parlak, sarı bir etek, bir zenci sesiyle daima karışarak hafızaya musallat olan fokstrot nağmesi ve kulağının içinde mütemadi çalan bir cazbant...

Başını silkeliyor ve harareti şakaklarıyla yastığın soğuk taraflarını arıyor, yanaklarını sürtüyor, bu mukavvat serinliğin verdiği uyanıklık geçince yeniden Maksim salonu gözünün önüne geliyordu (FH, 18).

Bahsedilen hatıralar, onda bir neş’e ya da mutluluk kaynağı olmaktan öte, zihinsel ve duygusal bakımdan parçalanmışlık duygusu uyandırır. Yatak burada bireyi kendisiyle, yaşadıklarıyla karşı karşıya getirip onu ruhî bir çatışma içerisine sokan alan görevi görür. Neriman, kendine gelebilmek ve bu hatıraların getirdiği ikilemden kurtulabilmek için başını yastığın soğuk taraflarına sürtsen de soğukluğun verdiği bir anlık uyanmışlık hâli geçince, tekrar Maksim salonuyla karşı karşıya gelir. Bütün bu ruh hâllerini yaşayan genç kız için yatak, sanki odası dışında onu tesiri altına alan bir mekân gibi algılanır.

Bir başka örnekte de hatıraların canlandığı ve bu hatıralardan kurtulmaya çalışıldığı alan yine yataktır:

Geceleyin Maksim’de, sonra otomobille dönerken, hele karanlık sokaklara girince ve yokuşu inerken duyduğu korku, içinde yeniden canlanıyordu. Yine kalbinde çarpıntı. Başını yorganın altına çekerek barınacak yer arıyordu. Artık, aklına hep Şinasi geliyordu.

Ara sıra başını yorgandan çıkarıyor, etrafı dinliyor, Gülder’in ayak sesini bekliyor ve kapıya bakıyordu. Bütün bu korku, onda, zevkin ve sevincin uyuşturduğu azapları galeyana getiriyor ve evvelce kendi kendine karşı mazur gördüğü bütün cürümler, şimdi, korkunun pertavsızı altında, birer cinayet kadar gözünde büyüyordu.

Hep Şinasi’nin vakur ve muztarip yüzünü hatırladı. Büyük bir utançla başı yastığın çukuruna batıyordu. İzdırabın verdiği intibah zamanlarında, kendi kendini aldatmak, başkalarını kandırmak kadar basit değildir ve insan kendi içindeki adaletten ürkmeye başlar. Neriman çektiği bu azapların bir gece evvelki zevkin bedeli olduğunu da hissediyordu (FH, 20).

Görüldüğü üzere yatak, karakteri çift taraflı etki alanına sokmuştur. İlk karaktere hatıralar vesilesiyle düşünsel yolculuk yaptıran, hayatın normal akışından koparıp bedenen tembelleştiren, kendisiyle ve yaşadığı ortamla çatışmaya sokan, bunu ızdıraplaştıran ve sonra da bütün bu düşünsel kargaşadan kurtulabilmek için bir çabaya sevk ettiren yer, ikincisi ise karmaşıklığın getirdiği harareten kurtulmak için yatağın soğuk taraflarına sığınma eylemi olarak değerlendirilebilir.

7. YABAN

7.1 Karakterlerin Ruhî Atmosferini Yansıtan Mekânlar

“Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Millî Mücadeleyi bütün olarak anlattığı ve konusu tamamen Anadolu’da geçen ilk romanı Yaban’dır. Roman 1932’de yayınlanır.

Romanın kahramanı Ahmet Celâl’dir. Celâl Paşa’nın Ahmet Celâl, yedek subay olarak Birinci Dünya Savaşı’na katılır ve Çanakkale’de sağ kolunu kaybeder. Mütareke yıllarında işgâl altında bulunan İstanbul’da yaşayamayacağını anlar. Emir eri Mehmet Ali’nin davetini kabul ederek, Orta Anadolu’da Sakarya nehrinin Porsuk çayı civarındaki bir köye gelerek yerleşir. Roman, Ahmet Celâl’in köyde geçirdiği günler ve bu günlerin uyandırdığı duygu ve düşüncelerin hatıra tarzında yazılmasından meydana gelir.

Olay, Millî Mücadele yıllarında Sakarya Savaşı’nın kazanılmasına kadar devam eder” (Hayber, 1985: 48).

Bir paşanın oğlu olan Ahmet Celâl, I. Dünya Savaşı’na yedek subay olarak katılmış, kolunu kaybedince savaştan uzak kalmıştır. Savaştan uzak kaldığı için son derece üzgün ve karamsar olan Ahmet Celâl, savaştan sonra Mehmet Ali’nin köyüne gelir. Eserde köye gelme amacı şu şekilde ifade edilir:

Bilâkis... Ve buraya yabancılardan kaçıp geldim; yabancının cevrenden kaçıp geldim. Tâ ki, kendi kanımdan, kendi canımdan bu küçük insan cemiyetinin içine karışayım; onunla haşır neşir olayım, onda kimsesizliğimi unutayım diye... (Y, 34-35)

Görüldüğü üzere, köy burada kahramanın halkla kaynaşmak ve yalnızlığını unutmak için sığınmak, kendi dünyasında birtakım arzularını gerçekleştirmek istediği bir mekân olarak düşünülmüştür. Fakat hiçbir şey beklediği gibi olmaz. O, gördüğü manzara karşısında hayal kırıklığına uğrar. Çünkü bu köy, Anadolu Yaylasında çorak, çıplak bozkır bir yerdir. Burada onunla hiç kimse ilgilenmez, koluna ne olduğunu sormaz. Çünkü Ahmet Celâl’e göre bu köydeki herkeste birtakım sakatlıklar vardır. Bu sakatlıklarla ifade edilmek istenen, onların bu Anadolu bozkırının ortasında her şeyden habersiz ve her şeye ilgisiz bir şekilde yaşamalarıdır. Ne savaş ne de Ah-

met Celâl umurlarında değildir. Ahmet Celâl bu duruma kızmaktadır fakat onun en çok kızdığı şey, köylülerin kendisiyle ilgisizliğinden ziyade, Milli Mücadele'ye karşı olan tavırlarıdır. Onlar, tepelerin arkasında cereyan eden mücadeleye inanmazlar fakat Yunan savaş uçaklarının attığı kâğıtlardaki yazılara kanarlar.

Ahmet Celâl, bu köyü ve köylüleri hiç tahayyül ettiği gibi bulmaz. Köylülerle ilk geldiği günden beri karışıp kaynaşamaz. Mehmet Ali'ye köylülerin kendisiyle ilgilenmeyişlerinin sebebini sorduğunda, Mehmet Ali kendisine, “yaban” olduğu için öyle davranıldığını söyler. Oysa Ahmet Celâl, onlara kaybettiği sağ kolunu göstereyerek, bunu “Sizin için savaşırken kaybettim.” demek istemiştir.

Orta Anadolu'da bir Türk köyündeki dramı anlatan Yaban'da en ağır basan yön, aydın-halk çatışmasıdır. Aydını temsil eden Ahmet Celâl köye sonradan gelen ve köylüyü pek tanımayan biridir. Batı Anadolu'da gördüğü köyleri beğendiği için, bu köyü de onlar gibi sanır ve gelir. Ancak, bir gece yarısı köye ilk adımını atar atmaz hayal kırıklığına uğrar. Ayağının altındaki zıtpak maddelerden kayarak düşmemek için gayret eder. Gelişigüzel bir yer olarak gördüğü evde oturan Mehmet Ali'nin yakınlarını insan dışı varlıklar olarak vasıflandırır. Eşekler, mandalar, keçiler, tavuklar ve köpek yavruları arasında didişerek büyüyen küçük çocuklar; gördüğü korkunç manzaradan sadece birkaçıdır. Bu manzara ile bütünleşmek Ahmet Celâl'e ağır gelir. Böylesine kötü ve kaba yönleriyle görülen köylülere dışarıdan birinin yaklaşım benimsenmesi beklenilemez. Oysa, romanda Ahmet Celâl'in görüşleriyle anlatılan köylüler yer yer suçlanır. Çünkü, İstanbul'dan gelen bu aydına köylüler “yaban” derler. Yaban sözü, Ahmet Celâl'in gururuna dokunur ve onlara yaban olmadığını ispatlayacağı günü sabırsızlıkla bekler” (Hayber, 1985: 50).

Eserde Ahmet Celâl'in yaşadığı bu çatışma ekseninde huzurlu olduğu tek yer odasıdır:

Geceleri sabahlara kadar okumayayım da ne yapayım? Ben, el ayak çekildikten sonra odamın kapısını sürmeleyip kitaplarımla baş başa kalmak saatini dört gözle beklerim. Çünkü, bu ömrümün bütün hazin sergüzeştini ve yaşadığım anın ağır sıkıntısını unuttuğum tek saattir. O vakit, bu çıplak ve yalçın oda, gerçek dünyadan daha geniş, daha ferahlı bir âlemin munis, sevimli ve her biri sihir ve füsünla yoğrulmuş mahlûkları ile dolmağa başlar.

Kendileri çekildikten sonra kokuları havada kalan dilber ve nadide kadınlar, sesleri bir ana sesinden daha yakın, daha dokunaklı arkadaşlar, nur çehreli ihtiyarlar, coşkun suya benzeyen berrak gözlü gençler, mahzun sevdahılar, gülümser sevgililer, Dante'nin Beatrice'i, Petrarka'nın Leonora'sı, Romeo'lar, Julietta'lar ve daha birçok tatlı hayaller...kimi yatağı-mın üstünde yan yana, kimi bir küçük çocuk gibi benim kucağında, kimi bir iskemlede tek başına, kimi ayakta, kimi pencerenin kenarında dirseğine dayanmış; kimi odanın içinde bir aşığı beş yukarı dolaşarak benimle sabahı ederler; ve sabaha kadar, havada kutsal bir or-kestranın yankıları dalgalanır ve Yaradanlarla yaratıkların elele verip hep bir arada rakset-tikleri sezilir (Y, 36-37).

Ahmet Celâl, el ayak çekildikten sonra odasının kapısını sürmeleyerek kitap okumayı dört gözle bekler. Çünkü kitaplar ona ömrünün hazin macerasını, bu köyde yaşadığı şu anı unutturur ve ona farklı düşünce hayal âlemlerine doğru götürür. Fiziksel görüntü olarak çıplak ve çok güzel olmayan bu oda, kitapların ona yaptırdığı fikri yolculuklar sayesinde çıplak ve kaba olmaktan uzaklaşarak masal dünyası gibi sihirle dolmaya başlar. Burada kapalı ve dar bir mekân olan oda, kitapların kahramana verdiği düşünce ve hayal zenginliği vasıtasıyla fiziki realitesinden uzaklaşarak geniş, ferah, munis ve sihir dolu bir yer olarak algılanmaya başlanmıştır. Dolayısıyla eserde karakterin değişen ruh hâli, kitapların kahramana sağladığı düşsellik perspektifinden algılanmıştır. Öte yandan oda, fiziki gerçekliğinden sıyrılıp karaktere huzur veren düşlerle dolu masalsı bir mekân özelliğine bürünürken diğer taraftan da sığınılan mekân özelliğini korumaktadır. Çünkü Ahmet Celâl, Anadolu'nun bu ücra köşesinde kendini diri diri mezara gömülmüş gibi hissetmektedir. Eserde bu: *“Hiçbir intihar bu kadar şuurlu, bu kadar iradeli, bu kadar sürekli ve çetin olmamıştır.*

Daha otuz beşimize basmadan her şeyin bittiğini, işin tamam olduğunu, aşkın, arzunun, ümit ve ihtirasın artık bir daha uyanmamak üzere sönüp gittiğini kendi kendimize itiraf etmek; kendi kendimize, bütün mutluluk ve başarı kapılarının kapandığını söylemek ve gelip, burada bir ağaç gibi yavaş yavaş kurumağa mahkum olmak... Böyle mi olacaktı? Böyle mi sanmıştım? Lakin, işte böyle oldu ve böyle olması lâzımdı” (Y, 31) şeklinde ifade edilmiştir.

Oda içindeki kitaplarla eserin ilk kısımlarında sığınılan ve huzur bulunan mekân özelliği taşırken ilerleyen bölümlerde kahramanın çatışma yaşadığı bir yer ol-

maktadır. Çünkü kahraman köy halkıyla fikirde ve eylemde onlarla verdiği sıkıntıyı yaşamaktadır. Eserde bu sıkıntı ya da çatışma giderek artmakta ve önceden huzur bulunan oda, bir süre sonra çatışılan mekân durumuna gelmektedir.

Onlar gibi olmak, onlar gibi giyinmek, onlar gibi yiyip içmek, onlar gibi oturup kalkmak, onların diliyle konuşmak... Haydi bunların hepsini yapayım. Fakat, onlar gibi nasıl düşünebilirim? Nasıl onlar gibi hissedebilirim?

Odamı dolduran bütün bu kitapları yakmak.

Bu resimleri, bu levhaları ayaklarımın altına alıp ezmek.

Neye yarar? Hepsi benim içime girdiler. Bende, silinmez, kazılmaz, yıkanıp temizlenmez izlerini bıraktılar. Benim iç duvarlarım, bütün bu yabancı nakışlar, çizgiler, işaretler, renkler ve hiyerogliflerle doludur. Dış cephem değişmiş neye yarar? Ben, asıl ben, bu toprağın malı olmayan ve hepsi dışarıdan gelen maddeler ve unsurlarla yoğrula yoğrula âdeta sınaî, âdeta kimyevi bir şey halini almışım (Y, 96-97).

Kahraman onlarla bir noktada olsun uyuşabilmek için, odasını dolduran bütün kitapları yakmak, resimleri parçalamak ister. Fakat bunları yapsa bile, kitapların ve resimlerin ruhuna ve beynine kazıdığı şekillerden kurtulamayacağını bilmektedir. Dolayısıyla mekânın değişikliği hiçbir işe yaramayacaktır, önemli olan mekânı dolduran nesnelerin onun dünyasında yaptığı değişimlerdir ve kahraman ne yaparsa yapsın bunlardan kurtulamayacağını bilse de yine de bir anlık da olsa yaşadığı bu odayla çatışmaya girmekten kendini kurtaramaz. Burada anlatıcı, eserde konu ettiği aydın-halk çatışmasını, kahramanın yaşadığı bu küçük odaya ve eşyalara kadar indirgemiş ve çatışmanın şiddetini bu küçük odada yaşanan ruhî değişimlerle aktarmaya çalışmıştır.

Eserde kahraman kaç yaşında olduğunu ya da geçmişini unutabilse bile, bu çorak yeri asla unutamayacağını düşünmektedir. Çünkü bu köy, bu topraklar kahramana bir nebze olsun güven vermeyen mekânlardır. “Yaşamdan çok ölümlle çağrışımalar yapan bu çorak doğada eksik olan şey hayattır, harekettir. Yazar bu ölü hareketlilik duygusunu romana yaymak için birtakım sıfatları doğayı betimlemek için tekrar tekrar kullanırken, insanları da aynı sıfatla anlatarak onları adeta doğanın

bir uzantısı haline sokar” (Moran, 200: 210).Bunlardan biri de donmuş konak örneğidir:

Kaç yaşında olduğumu ve arkamda bıraktığım geçmişi unuttuğum gün, kimbilir, ne kadar rahat edeceğim! Lâkin, bu hale vardığım vakit de, gene bu engin ve kurak ovaların korkunç genişliğini hissetmekten kurtulamayacağım. Bu his her an yüreğimi burkuyor, başımı döndürüyor ve irademi hurdahaş ediyor.

Lâkin, bu köy, bir çöl ortasında, bir konak kadar bile yüreğime güven vermiyor. Bir konak, mesafe içinde bir hareketi gösterir. Bugün, burada iseniz, yarın bir vahanın kenarına erişeceksiniz. Öbür gün, bir büyük nehrin suları sizi karşılayacaktır. Oysa Orta Anadolu’da bir köy, donmuş bir konaktır. Burada, mesafe sizi yutmuştur. Siz, mesafe içinde, dehşetten donmuşsunuzdur.

Gerçekten, bir eski Hitit harabesine benzeyen bu köyde, insanların, toprak altından henüz çıkarılmış kırık dökük heykellerden farkı ne? (Y, 49-50)

Görüldüğü üzere kahraman, Orta Anadolu’daki bu köyü, her şeyin yerinde saydığı, hiçbir değişimin olmadığı, insanı kendi içine hapseden ve mesafeleri yok eden “donmuş bir konak” a (Y, 49) benzetmektedir. Her şeyin yıkıldığı bir harabe olan köyde kahraman kendisini buraya kısıtılmış hissetmektedir.

Tabiat tasvirlerine oldukça yer verilen Yaban’da çoğunlukla tabiat, kahramanın olumsuz duygularını yansıtmak amaçlı kullanılmıştır. Köyde büyük bir yabancılaşma duygusunu yaşayan karakter için her şey gibi, tabiat da çirkindir ve hiçbir güzele layık değildir. Burada tabiatın olumsuz algılanması, yaşanılan köye ve köylüye karşı duyulan öfkenin tezahürü olarak düşünülebilir. *Eserde sert, çorak ve kokuşmuş bir doğa ile köylüleri bütünleştirilmiştir. Olumsuz nitelikler, hem doğaya hem insanlara verilmek suretiyle olumsuzluklar, atmosferin bir ögesi haline getirilmiştir” (Moran, 2004: 209-210).*

Ve tepeler... Ve tepeler, birer urdur. Ve bütün ufku çerçevelediği âlem, ancak, bu ıstırap manzarası ile canlı görünür.

Boş ve lüzumsuz feza içinde, hiçbir kuşun geçtiğini görmedim.

Allah, insanları intibaha davet için, o büyük Tufan cezasını tertip zahmetine katlanmamalı idi. Nuh'un ümmetini, böyle bir toprak üstünde bu çıplak tepelerle çevrilmiş yere bırakmalı idi (Y, 47-48).

Porsuk çayı, beni nereye kadar götürebilir? Zira, bu çay önüme çıktığı andan beri, hep onun kıyısında yürüyorum. Vakit vakit, ayağım toprağın üstüne fırlamış bir söğüt köküne çarpıyor. Ne sünepe, ne miskin, ne biçare ağaçlar. Porsuk çayının balçığı leş gibi kokuyor (Y, 63-64).

Ahmet Celâl Orta Anadolu'nun tabiatını sürekli olarak Batı Anadolu'yla karşılaştırır. Burada anlatıcı, tabiat manzaralarının karşılaştırmasını kahramanın yaşadığı yere duyduğu öfkeyi keskinleştirmek için verir.

Oysa ben, Batı Anadolu'da ne güzel, ne yeşil bostanlar görmüştüm. Ortalarında bir dolaplı kuyu vardır. Gözleri bağlı bir hayvan, durmadan bu dolabı çevirir. Ortadaki çığırık, kâh bir çocuk gülmesine, kâh bir kadın hıçkırığına benzer sesler çıkarır. Sıra sıra demir kovalardan sular boşanır, dolar. Vakit, bir yaz akşamıdır. Kavak ağaçlarında ağustos böceklerinin sesi, henüz dinmemiştir. Kuyunun dört bir tarafından, düz uzun, küçücük toprak kanallar, serin ve berrak suyu sarışın marul tarlalarına doğru götürür.

Elinde ufak bir çapa ile, bir adam, bu kanalların çizdiği geniş dörtgenler arasında, gûya, bir tabiat mezhebinin ibadetini yapıyormuş gibi yavaşça eğilip kalkar, durur, çömelir. Ve siz, bir asma çardağının altında, bu âlemin rehavetli bir seyircisisinizdir.

Havada sulanmış toprak kokuyordur.

İşte, son zamanlar, bu benim biricik hülyamdı (Y, 46-47).

Eserde Ahmet Celâl'in köylülerle yaşadığı çatışma, onu mekâna o kadar çok yabancılaştırmıştır ki, o köydeki dini bir misyon taşıdığına inanılan Şeyh Yusuf Efendi'nin odasını, Londra'da bir mutaassıp Protestan rahibin evinden, Şeyh Yusuf Efendi'nin odasını da düşman kuvvetleri olan İngiliz subaylarından farksız bulur. Onun için yaşadığı köy, âdeta yabancılardan hatta düşman kuvvetlerinden farksızdır. Çünkü Ahmet Celâl, köylülerin içerisinde köylülerden kopuk, onlardan tamamen farklı, kendini onlardan tecrit etmiş bir varlık olarak yaşamaktadır. Bu durum da mekâna yansıtmaktadır. Yabancılaşan insanlar, beraberinde yabancılaşan bir mekân

algılayışını getirmiştir. Aşağıda örneği verilen Şeyh Yusuf Efendi'nin odası, yabancılaşılan mekân konumundadır:

Benim için, bu bunak ve kurnaz Türk şeyhinin, İstanbul'daki İngiliz subayından farkı nedir? Her ikisinin ruhu ile benim arasındaki uçurum, aynı derecede derin ve karanlıktır. Bu da, onun gibi, beni kamçı ile dövecek ya da, etimi bir zindan da çürütmekten zevk duyacak.

Şu anda, burada bulunacağıma, Londra'da bir mutaassıp Protestan rahibinin evinde olsaydım, aynı istiskali görmeyecek mi idim? Aynı hüznü, aynı elemi, aynı yabancılık ve kimsesizlik hissini duymayacak mı idim? (Y, 71)

Ahmet Celâl en başta da ifade edildiği üzere, I. Dünya Savaşı'nda kolunu kaybetmiş ve savaştan uzak düşmüştür. Kolunu kaybetmesiyle beraber, subay kantinleri ve çadırları onun korku duyduğu mekânlar hâline gelmiştir. O, subay çadırlarında ve kantinlerinde bir sığıntı gibi yaşamaktan, savaşta kumandanların baş belası olmaktan daima korkmuştur. Dolayısıyla fiziksel zaafın verdiği eksiklik ya da güvensizlik duygusu, mekâna karşı bir korku taşımasına yol açmıştır. Aşağıda tasviri verilen subay kantinleri ve çadırları bu endişeyi ve korkuyu başarılı bir şekilde yansıtmaktadır:

Belki de iyi ettim. Çünkü, sırrımı öğrenselerdi, beni zorla alıp götürmeye kalkarlardı. Beni cephanenin ardında, bir köşecikte, bir sakat hayvan gibi sakarlardı. Boş yere subay kantinlerinin ve subay çadırlarının bir sığıntısı olurdum. Arkaya veya geriye doğru hareket anlarında, karargâh kumandanlarının bir angaryası, bir baş belâsı kesilirdim (Y, 177).

“Yabanda Ahmet Celâl köyde bunaldıka zaman zaman kırlara giderek sıkıntısını unutmaya çalışır. En büyük sıkıntısı, iç içe yaşadığı köylülerle hemen hemen hiçbir konuda anlaşılamamasıdır. Bunda, büyük ölçüde köylüleri hor görmesi etkili olur. Hemen her konuda köylülerin kendisi gibi düşünmemelerine mana veremez. Önüne çıkanlara hemen nasihata kalkışır. Onun için konuşmak mecburiyetinde olmayanlar, bulunduğu yerden hemen uzaklaşmak isterler. Bu ise, Ahmet Celâl'i daha çok bunalıma iter. İleride bunun sebeplerini anlarsa da, iş işten geçmiş olur. Nitekim onun derdiyle dertlenmeyenler, sevinciyle de sevinemezler. Şehirlerde olduğu gibi gülüp ağlayamaz. Toplumun koyduğu gözle görülmeyen kurallar her yerde hükmünü sürdürür. Böyle zamanlarda soluğu kırlarda alır” (Hayber, 1985: 143). Ahmet Celâl yine kırlara gezmeye çıktığı bir gün Emine'yi görür ve ona aşık olur. Emine onda

birtakım arzular ve hayaller uyandırır. Ahmet Celâl artık sık sık Emine'nin köyüne gider olmuştur. Fakat Emine Ahmet Celâl'den sürekli kaçır. Çünkü o, Emine'nin gözünde kolu olmayan bir insandır. Fakat buna rağmen, Ahmet Celâl Emine'yi sevmekten vazgeçmez ve Emine'yi gördüğü zaman dilimlerinde çevreyi, mekânı daha olumlu duygularla algılamaya başlar. Köye ve köylüye olan kızgınlığı hâlâ devam ederken bu dönemde tabiata olan bakış açısı, aşkın ona verdiği heyecanla daha olumlu bir hâle gelir. Karakterdeki bu kısa süreli değişim ve dönüşüm, eserde en iyi şekilde yine tabiat vasıtasıyla yansıtılmıştır. Dolayısıyla tabiat, insan psikolojisine bağlı olarak değişmiş yani mekân daima insana bağlı olarak tasvir edilmiştir.

Şu dakikada, ben de Dulcine'sine giden Don Kişot'un benzeriyim ve öyle kalmak bana bir utanma vermiyor. Yürüyorum. Yürüdükçe, gönlümdeki coşkunun artıyor. Ayaklarımın altında çatırdayan kuru toprağı bir çimenlik sanıyorum.

Ara sıra kenarlarından geçtiğim tarlalar, bana güllük gülistanlık geliyor. O biçare tarlalar ki, üstlerindeki ekinler iki karış yükselmeden sararmış. Boynu bükük başaklar, yerin dibinden gelen ıstırapı hikâye ediyor.

Ve önümde hep boz tepecikler. Toz toprak dalgaları.

Lâkin, benim içimdeki orkestra, bunların hepsine hayalin erişemeyeceği kadar cazibeli birer dekor niteliği vermektedir. Biraz sonra, Dulcine'min yanına varacağım (Y, 86).

Görüldüğü üzere, Ahmet Celâl kendisini Dulcine'sine giden Don Kişot'a benzetir ve bundan utanç duymaz. Çünkü aşık olmak ona, bu “donmuş konak”ta uzun zamandır hissetmediği heyecanı yaşatmıştır. O, Emine'nin köyüne giderken üzerinde yürüdüğü kuru toprakları bir çimenlik sanmış, kenarlarından geçtiği tarlaları “güllük gülistanlık” gibi görmüş ve ilk defa boz tepecikler, toz toprak dalgaları, bütün tabiat kaba çıplaklıklarına rağmen bir anda âhenkli bir dekor hâlini almıştır. Fakat bu anlık denilebilecek ruhî değişim, fazla uzun sürmez. Çünkü Ahmet Celâl Emine'yi istemek için birkaç kez köyüne gitmiş, fakat sakatlığı öne sürülmüş ve kız verilmemiştir. Artık o, son ümidini de kaybetmiştir. Buna bağlı olarak eserde tabiat, tekrar eski çıplaklığı ve kokuşmuşluğuyla algılanmaya devam eder:

Bekir Çavuşa: “Hakkın var; bundan sonra ağzımı açıp bir kelime söylemeyeceğim” dedim ama, dayanılmaz bir konuşma ihtiyacı yüreğimi dağlıyor. Taşla toprakla konuşmak

istiyorum. Lâkin bu taşlarla toprakların, Zeynep Kadının asık ve çatık suratından farkı ne? Onlar da, bu köyün insanları gibi beni istiyorlar mı?

Sert ve yalçın tabiat; söylemişim ki, sen bir üvey ananın kucağı gibisin. Bu gerçeği, şimdi her zamandan daha fazla hissediyorum. Ne altında geçici bir huzur bulunabilecek bir gölge, ne kıyısında serinlenecek bir suyun var! Katı yürekli toprak! Bir gün cesedim bir daha kalkmamak üzere üstüne düştüğü vakit, kim bilir, beni bağrına ne vahşî bir huşunetle bastıracağını (Y, 198).

Bütün bunların yanı sıra cephede düşman kuvvetleriyle savaş devam etmektedir. Ahmet Celâl'i burada en çok heyecanlandıran şey cephede devam eden savaştır. Düşman kuvvetlerinin Uşak ve Afyon istikametinden bir genel harekete geçtiği haberini alan Ahmet Celâl birden heyecanlanır. En büyük isteği düşmanın denize döküldüğü anı görmektir. Eserde kahramana içinden bir ses, sanki savaşı kazanacaklarını söyler ve Ahmet Celâl İzmir'e gitmek için bir arzu duyar. Dolayısıyla burada İzmir, özlem duyulan mekân hâline gelir. Bu eserde şu şekilde ifade edilir:

Öyle bir şey olursa, buradan İzmir'e doğru yayan yola çıkacağım. Tıpkı eski Türk masallarında sevgilisini aramağa çıkan demir çarıklı âşıklar gibi, durmadan, dinlenmeden gideceğim. Gece toprak üstünde yatacağım. Gündüz, kuru ekmeğimi kemire kemire yürüyeceğim. Hiçbir köye uğramayacağım. Hiç bir kalabalık içine karışmayacağım. Kendi sevin-cim, kendi hayalimi billûrdan zırhı içinde mavi körfeze doğru ilerleyeceğim. Öyle ki, İzmir'e vardığım gün, sahilin herhangi bir noktasına yükükoyun düşeceğim. Ve orada tuzlu su ile ıslanmış toprağı koklayarak saatlerce kalacağım (Y, 160).

7.2 Dini Önem Taşıyan Mekân Taşıyan

Eserde dini (mistik) önem taşıyan mekânların başında mescit gelmektedir. Mescit, cami yapıldığı günden bu yana, bayram, teravih namazları ve mevlit için kullanılan bir yerdir. Fakat burada İslamiyet açısından kutsal mekân konumunda olan mescit, köyde yatacak yeri olmayanların ya da köyden gelip geçenlerin yattığı bir yerdir. Dolayısıyla dini önem taşıyan mescit, İslami açıdan bireyi dışarıdaki tehlikelerden koruyan, ona güven vererek rahat bir şekilde uyumasını sağlayan bir mekân olarak aktarılmıştır.

*Cevap alamayınca içeriye girdim. Burası, yarı terkedilmiş bir yerdi. Çeşme meydana-
nındaki cami yapılıp bittiği günden beri, burası, yalnız bayram, teravîh namazları ve mevlût
için kullanılır olmuş. Mamafih, gerek köyün içindekilerden, gerek gelip geçenlerden kim
isterse burada yatıp kalkabilir (Y, 145).*

Eserin bir kısmında düşman kuvvetleri köyü işgal etmişlerdir. Köyde ne varsa yakıp yıkmaya başlamışlardır. Bunların başında da Müslümanların kutsal mekânı cami gelmektedir. Camiye olan saldırı, dolaylı olarak İslamiyete ve Türklerin manevî dünyasına saldırıyı ifade etmektedir. Bu noktada anlatıcı/yazar, camiye savunulma ihtiyacına bağlı olarak düşünülmüş mekân konumunda tasvir etmiştir:

Dışarıda çılgınlık devam ediyor. Arasına tanıdığım insanların seslerini duyar gibi oluyorum. Kulak kabartıyorum. İşte bir adam avazı çıktığı kadar bağıyor.

-Ateş camiyi sarıyor. Suyu buraya getirin. Bu yana... (Y, 237)

7.3 Ülküleştirilmiş Mekânlar

Eserde savunulma ihtiyacına bağlı olarak düşünülmüş mekânlar dahilinde dikkati çeken mekân, Ahmet Celâl'in yaşadığı Orta Anadolu'daki köydür. Fakat Ahmet Celâl, köylü ile yaşadığı uyuşmazlıklardan dolayı, köylüyü ve üzerinde yaşadıkları toprakları birbirinden ayırır. Çünkü Ahmet Celâl'e göre düşmana karşı savunulması gereken topraklar üzerinde yaşayan köy halkı, her şeyden habersiz yaşamakta ve bir "millet"i oluşturabilecek vasıfta değildir. Ahmet Celâl'in bu düşünceleri, roman boyunca okura hissettirilmiştir. Çünkü Ahmet Celâl, köylülerden *hep 'onlar' diye söz etmiş. Köylüler, Ahmet Celâl'e nasıl "yaban" diyorlarsa, o da köylüyü "kaba, bayağı ve sefil bir külçe" olarak görmüştür* (Bakırcıoğlu, 2005: 117-121). Buna bağlı olarak kahraman ülküleştirdiği Orta Anadolu'nun şu ıssız topraklarını, insanlardan arındırılmış ancak sonra şekillendirilebilen bir yer olarak algılamıştır. Dolayısıyla düşman kuvvetlerinden kurtarılabilecek tek şey, üzerinde yaşanan salt toprak parçasıdır.

Eğer, bize zafer nasip olsa bile kurtaracağımız şey, yalnız bu ıssız toprakla, bu yalçın tepelerdir. Millet nerede? O henüz ortada yoktur ve onu, bu Bekir Çavuşlar, bu Salih Ağalar, bu Zeynep Kadınlar, bu İsmailler, bu Süleymanlarla yeni baştan yapmak gerekecektir (Y, 203).

7.4 Mekânlaşma Eğilimindeki Eşyalar

Yaban’da Ahmet Celâl, bir kır gezintisinde Emine’yi görür ve ona aşık olur. Emine, Ahmet Celâl’in kısa bir sürelik de olsa hayata bakış açısını değiştirir ve Emine’yi günlerce aklından çıkaramaz. Evinde yalnız kalınca yatağında sık sık Emine’yi düşünür. Onunla evlenmek ister. Fakat bir türlü bu cesareti kendinde göremez. Fakat yatağındayken bu fikir ona daha kolay, daha akla yatkın gelir. Fakat yatağından kalıp dışarıya çıkınca bunun gülünç ve mânasız olduğu duygusuna kapılır:

Lâkin, her ne türlü olursa olsun, Emine’yi almak fikri aklımdan çıkmadı. Evimde yalnız kalınca, hele geceleri yatağımdayken, bundan daha kolay, daha akla yakın bir tasavvur görmüyorum. Fakat, dışarıya çıkıp da bunu gerçekleştirmek isterken, daha ilk adımda işin bütün garabetini seziyorum. Her ne tarafından baksam, gülünç, mânasız, gayritabiî buluyorum (Y, 138-139).

Görüldüğü üzere, yatak burada Ahmet Celâl için âdeta hayatı kolaylaştıran bir yerdir. Çünkü yatak, onun fiziken ve ruhen kendisiyle baş başa kaldığı, dışarının etkilerinden uzak kaldığı ve fiziki varlığının sınırlarının çizildiği bir yerdir. Ayrıca onun mahremiyet alanını oluşturan yatak, hayallerini kurduğu, bu hayalleri gerçekleştirme gücünü kendinde bulduğu bir mekân konumundadır. Dolayısıyla burada yatak, bireyin varlığını kuşatan bir alan durumuna geçmiş ve mekânlaşma eğilimi göstermiştir.

Aşağıda verilen bir diğer örnekte de yatak yine mekânlaşma eğilimi göstermektedir.

Düşman gözü beni, artık yatağımın içinde bile rahat bırakmıyor. Pencereden, kapıdan her vakit, her saat teftiş ve nezaret altındayım. Bu sıkı göz hapsi içine, defterimi ancak gece yarıları el ayak çekildikten ve belki de nöbetçi er uykuya daldıktan sonra yatağıma sokulup yazabiliyorum. İhtiyaten lambamı da söndürüyorum. Ve İtalyan şairi d’Anunzio’nun (Nocturno) yu yazdığı gibi bütün bu yazıları el yordamıyla karanlıkta karalıyorum. Okuyabilene ne mutlu (Y, 212- 213).

Burada yatağın ev gibi hatta evden daha fazla bir mahremiyet alanını oluşturduğu düşünülebilir. Çünkü köyü işgal eden düşman kuvvetleri, Ahmet Celâl’in önce evine, daha sonra da yatağına kadar girmiştir. Düşman kuvvetleri, evinin her yerin-

den yatağında Ahmet Celâl'i gözetlemektedirler. Ahmet Celâl, ancak defterini bir zamanlar hayaller kurduğu ve sadece kendisine ait diye düşündüğü yatağına iyice sokularak yazmaktadır. Burada görüldüğü üzere ev, nasıl ki bireyin düşsellik alanını ve uzantısını oluşturan bir mekânsa, yatak da evin içinde bireye ait mahremiyeti simgeleyen ve ev gibi düşsellik tarafı olan bir alandır. Birey, çoğu kez bütün fikri ve ruhî çatışmalarını, hayallerini, özlemlerini, arzularını bu küçük kapalı ve sadece kendisine ait olan mahrem alanda yaşar.

8. DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU

8.1 Fiziksel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, fakir ve dizinden rahatsız olan bir çocuğun uzak akrabalarından biri olan paşanın kızına aşık olmasını ve bu ilişkinin evliliğe dönüşmemesinden kaynaklanan sıkıntıları konu edinir. Adı eser boyunca zikredilmeyen kahramanın içinde bulunduğu hastalık ve aşk ikilemi, rahatsızlığını daha da artıran bir durum olarak işlenir. Eserde kahramanın bacağına sağlıklı insanlar gibi kullanamamasından kaynaklanan bedenen eksiklik duygusu, iyileşememe ve aşık olduğu kıza ulaşamama gibi durumlar, kahramanı ruhî bir karmaşaya sürükleyen etkenler olarak ele alınmıştır.

Eserde bahsedilen durum ve olaylar, daha çok mekân ön plana çıkarılarak işlenmiştir. Bunu eserin adından anlamak mümkündür. Çünkü edebi eserlerde başlıklar, çoğu kez bir metafor olarak okura konunun odaklandığı merkezi göstermektedir. Bu tür romanlardan biri olan Dokuzuncu Hariciye Koğuşu adlandırması da, gerek kahramanın hastanede kaldığı odayı gerekse eserde konu edilen hastane-hastalık paralelindeki durumları çağrıştırmasıyla tema, karakter ve mekânla ilgili ipucu niteliği taşır.

“Dokuzuncu Hariciye Koğuşu”nda olay örgüsü, genel hatlarıyla üç ayrı mekânda geçer. “Bunlardan biri hastahane, diğerleri çocuğun kenar mahallelerin birinde bulunan evi ile Erenköy’deki köşktür. Her üç mekân da çocuğun ‘bakış açısı’ndan sunulur. Bu sunuşta mekânlar, çocuğun içinde bulunduğu psikolojiye göre anlam ve işlev kazanır. Temelde izlenimci (empressionist) karakter taşıyan bu yöntemle, dış çevreyi tasvirten çok, dış çevreyi araç kılıp çocuğun psikolojisi verilmek istenir. Bunun yanı sıra, söz konusu mekânlar ile –yine çocuğun durumuyla ilgili olarak– birtakım zıtlıklar (zengin/fakir, hastalık/sıhhat, iyi/kötü gibi) dikkatlere sunulur, dolayısıyla vak’anın gerilimli bir atmosferde seyretmesine zemin hazırlanır” (Tekin, 1999: 152).

Eserde geçen mekân tasvirlerinin çoğu, daha çok karakterin ruhi atmosferini yansıtmak işleviyle kullanılmıştır. Bunda romanın “psikolojik” bir hüviyet taşımasının payı büyüktür. Ancak anlatıcı/yazar, mekânı sadece karakterlerin içinde bulun-

dukları ruhî durumları yansıtmak için kullanmaz. Mekânı, karakterleri üzerinde durabilecekleri, eylemde bulunabilecekleri fizik bir çevreye yerleştirme ve bu çevreyi fiziksel dünyanın ölçüleriyle yansıtmaya ihtiyacıyla da kullanır. Çünkü anlatılar her ne kadar kurmaca bir dünyanın ürünleri olarak görülse de içinde fizik gerçekliğe uygun unsurlar barındırabilir ve bunlar, metnin inandırıcılığını ve temanın kabul görme oranını arttıran unsurlar olarak değerlendirilebilir.

Bu bilgilere bağlı olarak Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nda olay örgüsünde karakterlere hareket kabiliyeti sağlayan ve örgüyü ilerleten zeminlerin fiziksel tanımına oldukça geniş yer verilmiş, böylece ruhî değişim ve dönüşümler, daha çok fizik mekânın etkileriyle temellendirilmeye çalışılmıştır. Bu ve buna benzer temellendirmeleri ya da özellikleri, aşağıdaki örneklerde görmek mümkündür.

Tıs yok. Arada bir madeni âletlerin tepsilerde çıkardıkları ince ve kırık sesler. Ve bir şırıltı, diğer kokuları yenen bir iyodoform kokusu ve beyazlıklar: Beyaz duvarlar, beyaz demir masa, beyaz dolaplar, beyaz örtüler, beyaz sargılar, beyaz pamuklar, beyaz gömlekler... (DHK, 8)

“İçinde Bir Şeyler Geçen Oda” başlıklı bölümde yer alan bu tasvir, karakterin muayenesi sırasındaki korkularını ve endişelerini tetikleyen ya da onu daha endişeli/tedirgin olmaya iten bir görünüm sunar. Dolayısıyla başlık, sadece muayenenin geçtiği yeri ifade etmesiyle değil, yaşanan ya da yaşanacak olan korkuların metoforu olmasıyla da önem kazanır.

Beyaz rengin hakim olduğu bu muayene odası, keskin iyodoform kokusu ve madeni âletlerin çıkardığı metalik seslerle oldukça soğuk ve insanı ürperten bir mekânı çağrıştırır. Dolayısıyla anlatıcı/yazar, tasvirde kullandığı, “iyodoform kokusu”, “beyazlık” ve “madeni sesler” gibi kelimelerle sanki okura kahramanın hastalığının vehametini bir kez daha sezdirenen bir durum içindedir. Çünkü ilerleyen sayfada, doktorun “...Çare yok. Bu bacak kısılacak ve yere basmayacak. Ne yaparsın? Böyle çekmek iyi mi? sözleri, okura doğrudan hastanın bacağına kesileceğini haberini verir. Dolayısıyla tasvir, bir taraftan kahramanı hastalığıyla ilgili daha çok tedirginliğe iten öte yandan okura olay örgüsüyle ilgili sezdirimde bulunan ve vak’a ait gerçeklik duygusunu arttıran bir işlevle kullanılmış olur.

“Zavallı Yorik” başlığı altındaki bölümde verilen teşrihhane tasviri ise, eserde fiziksel görünümü yansıtan bir diğer tasvirdir.

Büyük bir odaya girdik. Duvarları boydan boya kaplayan camlı dolaplar, içinde iskeletler, ortada sıra sıra masalar. Üstlerinde örtülere bürünmüş, insan şeklinde bir şeyler.

Masalardan birine yaklaştık.

Doktor örtülerden birini kaldırdı.

Bir ölü. Çırlçıplak, sapsarı, upuzun bir vücut. Sivri yerleri morarmış, kaburgaları siyahlanarak fırlamış. Adaleler düşük. Kollar ve bacaklar incelmış. Bir bacağı uzamış, öteki hafifçe yana kıvrık ve dizi yukarı kalkık. Başı yana dönük ve masanın kenarına doğru biraz kaymış. Ucu sivri ve etrafı mor bir daire ile çevrili burun uzamış, şakakları çökmüş ve traşı gelmiş. Alnı çok buruşuk (DHK, 35) .

Teşrihhanenin fiziksel görünümü, karaktere “Hamlet”’in mezarlık sahnesini hatırlatır. “Orada, Kralın soytarısı “Yorik”’in kafatasını eline alan Prens’in sözlerini, bir musiki parçası gibi içimden mırıldandım: ‘Heyhat! Zavallı Yorik! Ben onu tanıdım Horatio. Soytarılardan en neş’elisiydi: Velût bir muhayyele. Bin defa beni kollarında gezdirdi; fakat şimdi manzarası hayalimi dehşetle nasıl dolduruyor! Kalbim nasıl...” (DHK, 35-36) Bu hatırlamalarla okuyucu, on beş yaşındaki bir çocuğa göre oldukça kültürlü bir karakterle karşı karşıya olduğunu anlar. Bu durum sadece, karakterin batı dünyasından birtakım önemli eserlerden haberdar olduğunu sezdirmekle kalmaz öte yandan zengin bir muhayyile gücünün izlerini gösterir. Buna bağlı teşrihhane tasviri, eserde karakterin birtakım kültürel ve duygusal çağrışımlarına zemin hazırlayarak karakterin kişiliğinin ve kültürel birikiminin daha açık şekilde ortaya konulması işleviyle okuyucunun karşısına çıkar. Ayrıca tasvirden sonraki sayfada “...Haydi, git, şimdi güzel kadınlarımızdan birine, tuvaleti arasında görün; ve ona de ki, yüzüne bir parmak kalınlığında boya süredursun, günün birinde şu cazip şekle istihale etmekten kurtulamayacaktır. Bu fikre onu güldür.”(DHK, 37) söylemleri, karaktere varlık-canlılık, yokluk-cansızlık paradokslarını da düşündürür.

Fiziki atmosferi yansıtan mekan tasvirleri görüldüğü üzere, anlatının geçtiği yerler hakkında okuru doğrudan ya da dolaylı bilgilendirmesi bakımından önem taşımaktadır. Fakat bahsedilen işlev, sadece bilgilendirmeye sınırlı kalmamakla bera-

ber, olaylar ve durumlar arasındaki bağıntıların, yer değiştirmelerin, eylemlerdeki dönüşüm ve ilerlemelerin hızlı geçilmesini engelleyerek eserin gerçekçi ve inandırıcı bir bütünlük oluşturmaya yardımcı olur. Fakat bahsedilen “hızlılık” kavramı, anlatıda her şeyi söyleyerek ya da tekrar ederek okura muhayyilesinde tamamlayacağı hiçbir şey bırakmamak anlamında anlaşılmamalıdır. Bu konuda Umberto Eco, “...her kurmaca anlatının zorunlu olarak, kaçınılmaz olarak hızlı olduğunu söylemek istiyorum; çünkü anlatı, olayları ve kişilerle bir dünya kurarken, bu dünya ile ilgili her şeyi söyleyemez. Belli şeylere değinir ve kalanı için okurdan bir dizi boş alanı doldurarak işbirliği yapmasını ister. Kaldı ki, daha önce yazmış olduğum gibi, her metin, okurdan onun işe katılmasını isteyen tembel bir araçtır. Bir metin, alıcının anlaması gereken her şeyi söylese mahvolurduk: Asla sona ermezdi böyle bir metin. Size telefon eder ve ‘yola çıkıp bir saat içinde geliyorum’ dersem, yola çıkmamın yanı sıra arabamı alacağımı da örtülü olarak belirtmiş olurum” (Eco, 1996: 9) der.

Bunlara bağlı olarak fiziksel atmosferi yansıtan mekânlar, eserin ilerleyen bölümlerindeki olaylar hakkında ipucu verir ve çağrışımsal bir görev üstlenir. “Dokuzuncu Hariciye Koğuşu”nda fiziksel atmosferi yansıtan diğer tasvirlerin hemen hemen hepsi, bahsedilen işlevleri yerine getirmesi itibarıyla önem kazanır.

Bu tasvirlerden bir diğeri de ameliyathane tasviridir. Tasvir, eserde “felâket tebliği” başlığı altında yer almasıyla karakterin bacağına kesileceğinin habercisi niteliğindedir.

Ameliyathaneye girdik.

Türlü türlü kimyevî maddelerin bol bol harcanmasından gelen ağır koku ve yapışkan, kokmuş bir sıcaklık.

Yerde kanlı pamuklar ve dağınıklık (DHK, 85-86).

Muayenesinden az önce bir darülmualimînin ameliyat olduğu ameliyathane, âdeta bir facia yeri gibidir. Çünkü burada darülmualimînin hasta bacağı kesilmiştir. Eserin ilerleyen bölümlerinde de kahraman, daülmualimînle aynı kaderi paylaşarak bacağına kaybetmek zorunda kalacaktır. Dolayısıyla tasvir, okurun karşısına yine çağrışımsal ya da sezdirimsel denilebilecek bir işlevle çıkmıştır.

Eserde bir başka fiziksel atmosferi yansıtan mekân ise, kahramanın kenar mahallelerin birinde bulunan evinin sofasıyla ilgilidir. “Sofanın Bana Söyledikleri” (s. 13) başlığı altında verilen tasvirler, kahramanın âdeta sofayla bütünleşmiş ruh hâlini yansıtır. Eserde geçen, “Bu sofa yaşlı bir insan yüzü gibidir: Evimizin bütün ruhu, kederleri ve neş’esi orada görünür, her günün hâdiseleri tavana, duvarlara, döşemeye bir leke, bir çizgi, bir buruşuk ve bazan da ancak bizim görebileceğimiz gizli bir işaret ilâve eder. ...” (DHK, 13) cümleleri, bunu ifade eder. Bu cümlelerin ardından gelen paragrafta da sofanın fiziki şekline yer verilir.

Bu sofa dört köşedir: Ortada sokak kapısı, iki yanında birer pencere. Pencerenin yanında bir ot minderi. Minderin yanında yemek masası. Masanın yanında iki sandalye. Bu sofada oturulur, yemek yenir, misafir kabul edilir (DHK, 14).

Ve baktım: Minderde üst üste konmuş iki yastık. (...) Masanın yanında rafın önüne çekilmiş bir sandalye. (...) Ha... İşte masanın üstünde bir şişe: Kordiyal. (...) Minderin üstünde ıslak, buruşuk bir mendil (...) (DHK, 14)

Belirtilen fiziki tanıtlar, okurun muhayyilesindeki sofa biçiminin daha net canlanmasını sağlamıştır. Çünkü daha önce verilen ve karakterin ruhi durumunu yansıtan tasvirde, sofanın fiziksel şekliyle ilgili herhangi bir bilgi verilmemiştir. Dolayısıyla belirtilen alıntılardaki fiziki tanıtım, bir sonraki paragrafta sofayı araç kılarak karakterin ruh hâlini yansıtmaya işlevini, bir derece daha belirginleştirip derinleşmiştir ki, artık sofa âdeta hastalığı sebebiyle hassaslaşmış karakterin ileride ağlayarak sığınacağı bir yer rolünü üstlenmiştir. “Benim de bu şişeye, iki yastığa ve bir mendile ihtiyacım var, ben de Kordiyal alacağım, uzanacağım ve ağlayacağım” (DHK, 14).

Eserde fiziksel atmosferi yansıtan bir diğer mekân örneği olarak da fakülte-deki muavin odası gösterilebilir.

Fakültede bilmem hangi koğuşun muavin odasındayım: İki karyola. Ortada yeşil bir masa, üstünde sürahi ve kitaplar. Duvarda bir elektrik zili. Sağda bir çamaşır dolabı.

Odada kimse yok. Bizim doktor Mithat Bey biraz dışarı çıktı. Burası Paşa’nın muavinlerinin odası imiş (DHK, 62).

Bu alıntı, hasta bacağı için fakülteye muayeneye gelen kahramanın, odada operatörü beklerken gördüklerinin anlatıldığı bir tasvirdir. Anlatıcı/yazar, okuyucuya kahramanın odada gözlemlediği fiziki çevreyi yansıtmıştır. Fakat tasvirin hemen sonrasında gelen şu diyalog, anlatıcı ile kahramanın bakış açısındaki ortaklığı ortaya koyar.

Mithat Bey geldi. Bana soruyor:

-Ne yazıyorsun?

-Bu odada gördüklerimi (DHK, 62).

Fiziki tasvir ve ardından gelen konuşmalar, kahramanın gördüklerini yazması ile anlatıcının aktardıklarının hemen hemen eş zamanlı olduğu izlenimini vermekte yani anlatıcı ile kahramanın bakış açısının aynı zamiri işaret ettiği anlaşılmaktadır. Mehmet Tekin, anlatıcı ve bakış açısı çerçevesinde, “ ‘Kahraman-anlatıcı’ olarak da adlandıracağımız bu çocuk, eserdeki rolü gereği, hem anlatıcı (gözleyen), hem de anlatılan (gözlenen) konumundadır. Okuyucu, onun ‘bakış açısı’ndan olaylara ve kişilere bakar, onun zihin ve görüş alanına giren noktalar hakkında bilgi sahibi olur. Onun görmediğini, bilmediğini, okuyucu da görmez, bilmez” (Tekin, 1999: 146) der.

Belirtilen tasvirin bakış açısını ortaya koyması ve kahraman/anlatıcının, - ikisinin tek kişi ya da aynı zamirleri işaret eden iki farklı kişi olduğu düşünülürse-, mekâna ait dikkatlerinin/dikkatinin ne kadar fazla olduğunu bir kez daha gözler önüne serilir. Öte yandan tasvir, eserin “*Notlar*” başlığı altında, “*Bir felâketin on beş gün evvelden görünüşü*” cümlesiyle başlar. Muavin koğu odasının düzenlenişi, eserin ilerleyen bölümlerinde, kahramanın kalacağı dokuzuncu hariciye koğuşundaki odaya benzemesi yönüyle dikkat çeker. Gerçekte hastane odaları hemen hemen birbirine benzer özellikler göstermesi sebebiyle, bu odaya ait tasvirin, eserde ilk önce işlevsel olarak kullanılmadığı düşünebilir. Fakat kahraman/anlatıcı, doktorların söyledikleri ve kendi sezgisi doğrultusunda bacağının bir gün kesileceğini ve bulunduğu odaya benzer bir odada kendisinin de kalacağını bilmekte ve bunu okura, bahsedilen mekân aktarımıyla hissettirmektedir. Nihayetinde, aşağıda verilen dokuzuncu hariciye koğuşundaki odayı anlatan kesit, bu ihtimali destekler niteliktedir.

KOĞUŞTAKİ odam; bir demir karyola, başında bir küçük demir masa. Yerde kırmızı muşambalar. Çırtlıçıplak mavi duvarlar. Üstümde bir entari ve bir robdöşambr; kolları uzun geldiği için kendimi bu röbdöşambr içerisinde de yadırgıyorum (DHK, 93).

8.2 Karakterlerin Ruhî Atmosferini Yansıtan Mekânlar

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nun psikolojik bir hüviyet taşıması, kahraman/anlatıcının ruhî atmosferini yansıtan mekân tasvirlerine daha fazla yer verilmesini sağlamıştır.

“Dokuzuncu Hariciye Koğuşu”nun ilk bölümü, “Çocuklar Hastahanesi” (DHK, 5) başlığını taşır ve bu bölüm, “*Beklemesini onlar kadar bilen yoktur.*” (DHK, 5) cümlesiyle başlar. Bu başlık ve cümle, okurun bir hastane ve hasta çocuklarla karşı karşıya kalacağını ya da karakterlerden birinin hastaneyle bir ilişkisi olacağını habercisidir ki, eserin ilerleyen bölümlerinde kahraman/anlatıcının kendi rahatsızlığı nedeniyle hastanede bulunduğu anlaşılır. Çünkü başlık ve cümle, eserin hastanede olup orayı gözlemleyen bir kişi tarafından aktarıldığını işaret eder.

Eser, “*Öğleye doğru muayene odasının önü doldu. Sıralarda oturacak yer kalmadığı için yeni gelenler ayakta durdular ve anneler, hasta çocuklarını dizlerine oturtabilmek için duvar diplerine çömeldiler.*” (DHK, 5) ifadeleriyle başlar ve sonrasında anlatıcı/yazar, hastanedeki çocukların, kendisi üzerindeki etkilerini hastanenin fiziki görüntüsüne yansıtarak şu şekilde verir:

Karanlık dehliz. Kapalı kapıların mustatil buzlu camlarından gelen soğuk ışıkların buğusu, yüksek ve çıplak duvarlara vurarak donuyor.

Saatlerce bekleyenler var. Fakat buna alışmışlar. Az kımıldanıyorlar, hiç konuşmuyorlar.

Dehlizin sonlarında, görünmeden açılıp kapanan bir kapının gıcırtısı. Muşambalara sürtünen bir ayak sesi. Köpüklenerek uçan ve uzaklarda kaybolan bir beyaz gömlek; ve iyod, eter, yağ, ifrazat ve saire kokularından mürekkep, terkibi tamamiyle anlaşılmayan bir hastahane kokusu (DHK, 5).

Burada hastane, âdeta kahraman/anlatıcının ruhunu yansıttığı bir ayna görevindedir. “*Karanlık bir dehliz, kapalı kapıların buzlu camlarından gelen soğuk ışıkların buğusu, yüksek ve çıplak duvarlar, iyod, eter, yağ, ifrazat ve saire kokularından mü-*

rekkep, terkibi tamamiyle anlaşılmayan bir hastane kokusu” ifadeleri, kahraman/anlatıcının hastane karşısında aldığı, içinde korku ve ürpertiye de barındıran olumsuz tavrı yansıtır. Ayrıca okur burada, hastaneye birçok defa gelmiş fakat çaresizliğin getirdiği olumsuz duygular içinde artık gelmekten bıkmış bir karakter portresiyle de karşılaşabilir. Çünkü hastanenin fiziki atmosferini yansıtır gibi gözüken fakat özünde karakterin ruhî atmosferinin yansımaları olan mekân, kendisinin, etrafında gördüğü hasta çocukların çaresizliğinin ve perişanlığının etkisiyle oluşan bir bunalımın çağrışımlarını taşır. Ayrıca, belirtilen alıntının eserin başlangıcını oluşturması yani bir nevi başlangıç mekânı konumunda olması, okura ilerleyen bölümler hakkında birtakım ipuçları verir.

Anlatıcı/yazarın hastane tasviriyle başlattığı eserde, olay örgüsü hastane-hastalık-aşk üçgeninde devam eder ve eser yine anlatıcı/yazarın, hastane ve hastalık ile ilgili düşünceleriyle son bulur. Dolayısıyla, başlangıç mekânı hastane olan eserin, bitiş mekânı da yine hastanedir. O halde denilebilir ki, edebi eserlerde başlangıç mekânları, tema, karakterler, olay örgüsü ve sonuç hakkında ipucu niteliği taşıyabilir. “Dokuzuncu Hariciye Koğuşu”nun başlangıç mekânı da, okura bahsedilen öğelerle ilgili sezdirimlerde bulundurmalarıyla işlev kazanmıştır.

Eserin başlangıç mekânında yansıtılan korku ve çaresizlik duyguları, hastanede bekleyen ve kendisi gibi çaresiz olduklarını hissettiği çocuklarla bütünleşmiştir. Çünkü kahraman/anlatıcı, sekiz yaşından beri hastadır ve gördüğü çocuklar gibi, o da saatlerce muayene kapılarının önünde çok beklemiştir. Onun, gördüğü çocuklardan tek farkı, hastanede hep yalnız beklemiş olmasıdır. Çocuklar, anneleriyle gelmiş fakat o, yıllarca hastane koridorlarında, muayene kapılarında hep yalnız olmanın korkusunu içinde taşımıştır.

Ben de onların arasındaydım ve onların arasında büyüğüm de yoktu. Yalnız bende meçhul bir hastalık vardı, sekiz yaşından beri çekiyordum.

Ben de o muayene odasının ve nice muayene odalarının önünde senelerce bekledim. Benim yanımda büyüğüm de yoktu. Yalnız başıma demir parmaklıklı kapıdan içeriye girerdim, dokuzuncu hariciye koğuşuna doğru ağaçların bile sıhhatine imrenerek yürürdüm, camlı kapıların garip bir beyazlıkla gözlerime vuran ve içimde korku ile karışarak yuvarlanan

parıltıları arasında o dehlize girerdim, ve yalnız başıma bir köşeye ilişirdim, kımlıdamazdım, susardım, beklerdim, korkudan büzüldüm, rengimin uçtuğunu hissederdim (DHK, 7).

Sözü edilen yalnızlık, eserde “*Yalnız Çocuğun Azabı*” başlığı altında anlatılmıştır. Hastalığın getirdiği umutsuzluk ve çaresizlik, yalnızlık ile bütünleşince âdeta bir azaba dönüşmüş, kahraman/anlatıcı “ağaçların bile sıhhatine imrenerek” (DHK, 7) ilerlediği fakat yalnızlık, korku ve endişeden dehliz gibi gördüğü dokuzuncu hariciye koğuşı koridorunda defalarca beklediğinden söz eder. Dokuzuncu Hariciye Koğuşı, eser boyunca kahraman/anlatıcının kaderini sanki gizlice çizmiş ve o, en sonunda bu koğuştaki odalardan birinde ameliyat olmak üzere beklemeye mahkûm edilmiştir. Koridorlarında beklediği koğuş, daha sonra bir odasında ameliyatı beklediği bir mekâna dönüşmüştür. Dolayısıyla, “bekleme” eyleminin verdiği karamsarlık, giderek bunalım hâlini almaya başlamış ve dokuzuncu hariciye koğuşı, eserin ilerleyen bölümleriyle ilgili çağrışım ve karakterin ruhî atmosferini yansıtmaya işlevini eser boyunca devam ettirmiştir.

Muayeneden sonra, doktorun “Çare yok. Bu bacak kısılacak ve yere basmayacak. Ne yaparsın? Böyle çekmek iyi mi?” (DHK, 9) sözlerinden sonra, bacağıyla ilgili endişelere kapılan anlatıcı/yazar, hastane bahçesine doğru ilerler. Hastane bahçesi, parlak bahar güneşiyle öylesine güzel görünmektedir ki, o daha önceleri burayı, niye hep hüznü algıladığını anlamaya çalışır ve nihayetinde bunun hastalık-tabiat tezdadlığından kaynaklandığını söyler. Bu tezdadın, en çok hastaneden bahçeye çıkarırken ve bahçeden hastaneye girerken hissedildiğini belirtir. Hastane bahçesinin ilk defa kahramana hüznü dolu görünmeyişi ve daha önceleri neden böyle gördüğünün yanıtını aramaya sevkeden duygu, hayatı daha real algılama hâli olarak düşünülebilir. Çünkü kahraman, muayene odasından doktorun söyledikleri karşısında tedirginlik içinde çıkmıştır. Buna bağlı olarak tabiatı algılama şekli de bu tedirginlik penceresinden olması gerekirken okur tam tersi bir durumla karşılaşır. Dolayısıyla burada mekânın yani tabiatın kahramanın kendi ruh hâlini tahlil etmeye yönelik bir dikkatle yansıtıldığı söylenebilir.

Bahsedilen dikkat ise, eserde hastalık ve tabiat zıtlığı çevresinde ifadesini bulmuştur. Güneşin parlaklığı, bahçenin yeşilliği sağlıklı ve mutlu bir insan için güzel bir tabiatı ifade edebilirken, hasta bir insan için tam tersi duyguları yansıtabilir.

Bu durum da kişilerin içinde bulunduğu ruh hâlinin, mekâna farklı şekilde yansıdığını gösterir. Anlatıcı/yazar da bunu, hastalık-tabiat zıtlığıyla açıklamıştır. Aşağıdaki alıntı da, bu duruma örnek oluşturmaktadır.

Bahçe. Parlak bahar güneşi. İçerinin renklerinden ve kokusundan birdenbire ayrılan tatlı bir parlaklık, çamların yeşili ve taze bir tabiat kokusu. Uzakta, çamların altında, beyaz entarili hastalar derinliklere doğru gitgide küçülen, yumuşak hayaletleriyle uzanmış, güneşleniyorlar. Koşuylardan birinin penceresinden hasta bir çocuğun söylediği türkü geliyor. Kumlu yolda yürüyen ayakların çıtırtısı. Ve her an çamların karaltıları arasında ansızın beliren bir beyazlık.

Her gidişimde, hastahanelerin bahçeleri bana hüznü verirdi. Bunun mânasını şimdi bulmaya çalışıyorum ve hastalıkla tabiat arasındaki büyük tezadı anlıyorum. Bu, bir bahçeden hastahaneye girerken ve bir hastahaneden bahçeye çıkarken en çok hissedilen şeydir.

Ve, bu, bana kendi meselemi unutturuyor, ruhumda daha büyük muammalara doğru genişlemek, yayılmak için tebahhur başlıyor, zihnim boş, hiçbir şey düşünmeden, fakat içim dolu, ağır ağır etrafıma bakınarak, biraz da sendeleyerek yürüyorum. Hasta çocuğun türküsü uzaklaşıyor (DHK, 10-11).

Hastalık-tabiat zıtlığı bakımından değerlendirilen çevre, kahramana bir müddet kendi meselesini unutturur ve onu daha geniş alanlara doğru gitme arzusuna sevkeder. Ayrıca, anneye paylaşılan felaketlerin daha da büyüdüğüne inanan kahraman, doktordan bacağıyla ilgili aldığı kötü haberi, annesiyle paylaşmamak için eve gitmek istemez. Hem eve giderek felaket haberini anneye paylaşmak istememe ve bunun verdiği sıkıntı hem de daha geniş yerlere doğru yol alma arzusu onu kırlara götürür.

Bir ağaç altına oturdum, ve hasta dizimin zaviyesini her vakitki itina ile ayarlayarak bacağımı uzattım. Bu zavallı uzvumun talihine ait hiçbir şey düşünmek istemiyordum, şuuru hastalığım üstüne boşaltacağı aydınlıktan kaçmak için ruhumun daha karanlık ve izbe hatlarına kendimi atıyor, daha korkunç ve karışık hayallere dalıyordum.

Arada bir, bu karanlıklardan çıkarak, öğle güneşiyle yanan karşık tepelere baktıkça, karanlık bir odadan gayet aydınlık bir yere ansızın geçmiş gibi gözlerim kamaşıyor ve hayret içinde kalıyordum.

Ne aydınlık! Ne aydınlık! Bütün taşlar, topraklar, boşluklar, camlarla, aynalarla, beyaz madenlerle dolmuş gibi parıltıyordu.

Fakat bu ışığa çok bakamıyordum, bu güneş bile gözlerimden içeriye girince, kendimden daha büyük bir karanlık denizine düşmüş gibi derhal sönüyor ve içimin rengini alıyordu (DHK, 12).

Burada, kahraman âdeta ruhu ile şuuru arasında kalmıştır. Şuuru, “*hastalığının üstüne boşaltacağı aydınlığı*” işaret ederken, o, “*bu aydınlıktan kaçarak ruhunun daha izbe ve korkunç yerlerine*” doğru yolculuk yapar. Tabiatla kucaklaşma arzusu, ona şuurunun getirdiği bir arzuyken tabiattan uzaklaşma ve kendi içine yönelme, ruhunun getirdiği bir istektir. Dolayısıyla şuur-tabiat ve güzellik, ruh-karanlık ve korkunçluk zıtlıkları kahramanın yaşadığı temel çatışmayı yansıtır. Burada tabiat ve karakterin ruhu iki ayrı mekânı oluşturur ve tezatlığın getirdiği yansımalar, bu iki mekân vasıtasıyla verilir. Tabiatın güzelliğine çevrilen gözler, önce bir aydınlıkla karşı karşıya kalır fakat bu aydınlık sonra öylesine bir hâl alır ki, “*Bütün taşlar, topraklar, boşluklar, camlarla, aynalarla, beyaz madenlerle dolmuş gibi*” (DHK, 12) parıldar. Görülür ki kahraman, tabiattaki aydınlığı artık muayene odasında gördüğü ürpertici beyazlıkla algılamaya başlamıştır. “*Tıs yok. Arada bir madeni âletlerin tep-silerde çıkardıkları ince ve kırık sesler. Ve bir şırıltı, diğer kokuları yenen bir iyodoform kokusu ve beyazlıklar: Beyaz duvarlar, beyaz demir masa, beyaz dolaplar, beyaz örtüler, beyaz sargılar, beyaz pamuklar, beyaz gömlekler...*” (DHK, 8) Hastaneyi çağrıştıran beyaz ışık, güneş ışığıyla birleşince kahramanı daha fazla rahatsız eder hâle gelir ve kendini, ruhunun karanlığını çağrıştıran hastaneden daha büyük bir karanlık denizine düşmüş gibi hisseder.

Görüldüğü üzere, dış dünya (tabiat) ve iç dünya (ruh) çatışması, tabiatın kahramanın ruhî atmosferine yenik düşmesiyle son bulur. Hastalık psikolojisi, kahramanın tabiatı güzellikleriyle algılamasına engel olmuş, parlaklığı hastanenin ürpertici görünen beyazlığıyla bütünleşerek korkunç bir hâl almıştır.

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu’nda, “Mekânın böyle subjektif (öznel) ölçüler içinde tanıtılmasındaki -yahut “teşhis” edilmesindeki- amaç bellidir: İlk elde çocuğun içinde bulunduğu psikolojiyi yansıtmak, dolayısıyla okuyucunun dikkatini onun üze-

rine çekmek -daha doğrusu onu, okuyucunun şuurunda sabitleştirmek- için, mekân ögesinden bu şekilde yararlanılır (Tekin, 1999: 154-155)

Karakterin ruhî atmosferini yansıtan bir diğer mekân örneği de, kenar mahalleler ve oradaki evlerdir. Kenar mahallelere ait köhne görünüşle ve iki üç senede bir tamir edilmedikçe ayakta duramayan evlerle kendisi arasında benzerlik kuran kahraman, onları çok sever. Çünkü onlarla fiziken ve ruhen aynı kaderi paylaştığına inanır.

Kenar mahalleler. Birbirine ufunetli adaleler gibi geçmiş, yaslanmış tahta evler. Her yağmurda, her küçük fırtınada sancılanan ve biraz daha eğrilip büğrülen bu evlerin önünden her geçişimde, çoğunun ayrı ayrı maceralarını takip ederdim. Kiminin kaplamaları biraz daha kararmıştır, kiminin şahnişi biraz daha yumrulmuştur, kimi biraz daha öne eğilmiş, kimi biraz daha çömelmiştir; ve hepsi hastadır, onları seviyorum; çünkü onlarda kendimi buluyorum; ve hepsi iki üç senede bir ameliyat olmadıkça yaşayamazlar, onları çok seviyorum; ve hepsi, rüzgârdan sancılandıkça ne kadar inilderler ve içlerinde ne aziz şeyler saklarlar, onları çok... çok seviyorum.

Eşiklerinde soluk yüzlü, çıplak ayaklı, ürkek ve sessiz çocukların, ellerinde ekmek kabuğıyle ve çerden çöpden yapılmış oyuncaklarla, ağır ağır, düşünerek ve gülmeden oynadıkları bu evlerin arasında kendi evimi ararım ve âdeta güç bulurum, çünkü bunların hepsi benim evim gibidirler (DHK, 13).

Kahramanın ruh hâlinin portresini çizen bu ev manzaraları, sadece görünüşleriyle değil, içinde yaşayan sessiz, ürkek ve gülmeyen çocuklarla da önemli hâle gelir. Hastalığın, mutsuzluğun ve ayakta kalma çabasının metaforu olan görüntüler, eserde okura somutlaştırılmış bir ruh hâlini yansıtır. Eserde aynı işlevle görülen bir diğer mekân örneği de sofadır. "...O, burayı, bir sofa olarak değil, âdeta hasta bir insanın portresi gibi sunar (Tekin, 1999: 154).

Bu sofa yaşlı bir insan yüzü gibidir: Evimizin bütün ruhu, kederleri ve neş'esi orada görünür, her günün hâdiseleri tavana, duvarlara, döşemeye bir leke, bir çizgi, bir buruşuk ve bazan da ancak bizim görebileceğimiz gizli bir işaret ilâve eder. Bu sofa canlıdır: Bizimle beraber kımlar, değişir, bizimle beraber dağılır, toplanır, bizimle beraber uyur uyanır; bu sofa aramızda sanki üçüncü bir simadır ve güldüğü, ağladığı bile olur (DHK,13-14).

Eserde ev, hastane ve kenar mahalleler, hastalık, yoksulluk ve ümitsizliğin çağrışımları olarak yer alırken “...Erenköy, buralara zıt olarak refah, huzur ve güzelliğin beldesi durumundadır. Ayrıca burası, çocuk için sağlık vadeden bir köşedir. Çocuk, Erenköy ve çevresine -sağlığında herhangi bir değişme olmadığı halde- farklı bir açıdan bakar. Onda ki bakış tarzını değiştiren etken, Nüzhet’tir kuşkusuz. O, bir bakıma Nüzhet’i sevdiği için yeni bir moralin sahibi olmuş ve bu moralin hazırladığı açıdan çevreye bakmıştır” (Tekin, 1999: 155).

Başımızın ucunda, tâ uzaklara kadar sıralanarak ötüşen ağustos böcekleri, bütün Erenköyü’nü uzun bir ses zinciriyle çeviriyordu. Sıcak bir rüzgâr. Sanki ilkbahardan yazıya geçilen mevsim çizgisinin üstündeyiz, etrafımızda gizli bir coşkunluk var (DHK, 29).

“Ancak çocuğun, çevreyi bu tarz değerlendirmesi, Nüzhet’le olan duygusal ilişkisinin –Doktor Ragıp dolayısıyla- sekteye uğraması üzerine tekrar değişir. Nüzhet’in, Doktor Ragıp’a verilmek istenmesi, çocuğu psikolojik bir çöküntüye sürükler. Bu olumsuz durum doğal olarak çocuğun bakış tarzını da etkiler ve o, daha önce “nikbin” (iyimser) bir psikolojiyle baktığı Erenköy çevresine, bu kere ‘bedbin’ (kötümser) bir gözle bakar:” (Tekin, 1999:155)

Odada Erenköy akşamları doluyordu. Her şeyin uzaklaştığı saat. Güneş ve renkler çekiliyor. Odada madenî eşyanın donuk parıltısı. Her şeyde bir iç çekilişi, bir sönme, bir hafifleme var. En katı cisimler bile eriyor ve Erenköy bayılıyor.

Başımı arkama salıveriyorum. Teslimiyet. Biraz evvelki azimkâr hamlenin tersi. Nüzhet’in çaldığı havanın neş’eli ritmini duymuyor, yalnız melodideki elemi duyuyorum.

Köşke bu defa gelişimdeki ilk günü hatırlıyorum ve bana o gün başlayan bir hikâye, bugün bitiyormuş gibi geliyor.

Belki de bu, köşkte son gecem (DHK, 69).

Çocuk, bir gün yine hastane dönüşünde köşke gider. Köşkte sevdiği kız yaşadığı için orada bulunmaktan mutluluk duyar. Fakat bir gün Paşa’nın yatak odasının önünden geçerken içerde duyduğu hararetli konuşma ve kahkahaya dayanamayarak odaya girer ve birden bir sessizlikle karşılaşır. Bu sessizlik, onu köşke ve Paşa’nın ailesine yabancılaştıracak kadar rahatsız eder. Konuşmanın kendisi hakkında geçtiği-

ni ya da kendisinden bir şey saklanıldığını düşünür ve köşke karşı geçici bir süre, eski alâkalarıyla yaklaşamaz.

Odadan çıkınca nereye gideceğimi, ne yapacağımı şaşırmışım. Bütün bu ev, bütün bu insanlar bana yabancı geliyordu. Onları bana tanıtan bütün alâkalar, hâtıralar bir anda kaybolmuştu.

Merdivenlerden indim. Bahçeye çıktım.

Havuzun başında Nüzhet’le geceleyin oturduğumuz demir kanapeye oturdum. Fakat bahçeyi göremiyordum, o yaşında kuvvetli acıların bana verdiği geçici sağırlık ve körlük içinde idim; o acılardan biri ki, saniyeler içinde artıyor, azamiye çıkıyor, gözlerimin arkasında bir karanlık ve kulaklarımda bir uğultu yapıyor, kendimi taşıyamayacak kadar dermanımı kesiyordu (DHK, 41).

Yabancılaşma, köşke ait bütün alâkaların ve hatıraların bir anda kaybolması şeklinde tezahür eder. Köşkün bahçesine çıkar fakat yabancılaşma ve üzüntüyle sanki “geçici bir sağırlık ve körlük” içindedir. Bahçeye ait hiçbir şeyi görmez, kendine yönelen bir bakış açısıyla karanlıklara dalar. Bu noktada mekân, anlatıcı/yazarın görüş alanından çıkmış, fakat karakterin ruhî atmosferini yansıtmaya devam etmiştir. Çünkü okur, kahramanın daha önceleri Erenköy’e ve Nüzhet’le oturdukları bu bahçeye karşı olan ilgisini bilmektedir. Bir anda görüş alanından çıkan bahçe, tam bir zıtlık oluşturduğu için okura olumsuz ruh hâlinin metaforu olarak gönderimde bulunur.

Eserde kahraman/anlatıcının ruhî yansımalarının derinleştiği Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, okurun karşısına kapalı bir mekân olarak çıkar. Eserin başlarında “kapalı ve açık olarak şekillenen mekân yapısı”, ilerleyen bölümlerde “tamamiyle kapalı bir görünüm kazanır ve hayli daralarak âdeta ‘oda’ya inhisar eder. Çünkü çocuk, ameliyat edilmek üzere artık Dokuzuncu Hariciye Koğuşu’nun bir odasında bulunmaktadır. Odada ve tek başına kalmanın getirdiği psikoloji ile o, çevresine hayli değişik bir gözle bakar ve çevreyi, bir varlık, bir şahsiyet olarak algılar” (Tekin,1999:156). Aşağıda verilen alıntılar da bu ruh hâlinin yansımalarına örnek oluşturmaktadır.

Hep gittiler. Yapayalnız. Çıt yok. Odaya şimdiye kadar hiç tanımadığım yabancı bir akşam giriyor. Gittikçe artan karanlık, iki parça eşyayı da benden uzaklaştırıyor ve beni daha yalnız bırakıyor.

Odadan gündüz ışığıyla beraber bana ait her şey çekiliyor. Evime ait hatıralar, kalabalıklar, sevdiklerimin sesleri, bir çok şekiller, hayatımın parçaları, Erenköy, köşk, tren, vapur, fakülte, doktorlar, hastabakıcılar, hayatın gürültüleri, şehir, gündüzün sesleri her şey uzaklaşıyor. İçimde bir boşluk. Garip ve büyük bir his, derinliklerine doğru kaçıyor, gizleniyor. Ruhum karartılarla, sessiz ve şekilsiz gölgelerle, eşya arkasına saklanan hayaletler gibi kendilerini göstermeden korkutan meçhul varlıklarla dolu.

Kapım kapalı. Açmak istemiyorum. Açarsam hastahanenin benim için hazırladığı felâketlerin hepsi birden içeri girecek sanıyorum.

Karanlık bastı. Elektrik düğmesini çevirdim. Gayet zayıf bir ışık. Ancak odanın büyük çizgilerini görebiliyorum. Teferruat sarı bir belirsizlik içinde bulanıyor (DHK, : 93-94).

Yüksek, çıplak, mavi, dümdüz, dimdik duvarlar.

Gözümün hiçbir görüş köşesi yok ki içine bir duvar parçası girmesin. Hep ve yalnız onları görüyorum. Onlardan kaçan gözlerim onlarla karşılaşılıyor.

Bakıldıkça uzuyorlar, yükseliyorlar; sertleşiyor ve korkak, yumuşak bakışlarıma kaskatı çarpıyorlar, gözlerimi ezecekler. Başım döndü.

Deniz gibi yayılıyorlar ve beni çeviriyorlar. Serinliklerini hissediyorum. Denizde, çıplak vücudumu saran dalgaların birdenbire taş kesilmeleri gibi, duvarları giyiyorum.

Hiç kımıldamıyorlar.

Bütün bu hastahanenin sessiz, hareketsiz, soğuk, bomboş anlarını onlar doğuruyorlar.

Gözlerimi, onlardan kaçırmak için, yastığa da kapatamıyorum. Arkama uzanacaklarını, üstüme abanacaklarını sanıyorum.

Ve onlara mütemadiyen bakıyorum. İçime serin mavilikler doluyor, ruhlarını iyice gizleyen korkunç ve tehditkâr mahlûklar. Şuurları varmış gibi duruyorlar ve her an büyük bir felâket yapmaya hazırlandıkları halde, avlarının korkusuyla eğlenmek için maksatlarının

icrasını tehir ediyormuş gibi duruyorlar, Allah gibi, kuvvetini göstermeden kuvvetli duruyorlar.

Onlarla mücadele ederek vakit geçiriyorum, fakat onlar donmuş avuçlariyle zamanı da yakalıyorlar, durduruyorlar ve hayatımın serbest akışına mâni oluyorlar (DHK, 96).

“Mekân ögesinin böyle açık bir şekilde ön plâna geçmesi, yine çocuğun psikolojisiyle yakından ilgilidir. Daha önceleri hastalıktan tedaviyle kurtulabilme ümidi bulunan çocuk, çevresine bu ümidin getirdiği iyimserlikle bakmıştı. Ancak daha sonraları, iyileşmesinin ancak ameliyatla mümkün olacağını anlayan çocuk, üstelik Nüzhet’i de kaybetmenin verdiği sıkıntı ile, bir çöküntünün içine sürüklenir. Son bölümlerde mekânı, âdeta mutlak bir güce dönüştüren işte bu duygudur” (Tekin, 1999: 157).

Eserin sonlarına doğru, karakterin içinde bulunduğu ruh hâllerinin derinliğini hatta bunalıma dönüşmüş şekillerini yansıtmaya görevini üstlenen kapalı mekân tasvirleri, olay örgüsünün ritmini arttırmıştır. Kahraman/anlatıcı, uzun müddet hastane odasında kalmanın verdiği duygularla dışarıdan ürkmeye başlamış, çünkü endişe ve korku dolu duygulara alışmış olan kahraman, kaldığı hastane odasında onlarla bütünleşmiş ve onları kendisine ait bir parça hâline getirmiştir.

İlerleyen zamanda kahraman artık, hastaneden ayrılmak istemez. Çünkü hastaneden ayrılmak, onun için ıstırap ifade eden duygularını terketmek anlamına gelir. Fakat bir taraftan da dışarıda yaşamaktan korkar.

Yarın hastahaneden çıkacağım...

Dışarıda yaşamaktan korkuyorum.

Burada ıstıraba ve tevekküle o kadar alıştım ki, onları bırakırsam ruhumun bir parçası kesilmiş gibi boşluk duyacağım; bırakmazsam isyansız nasıl yaşayacağım?(DHK, 108)

8.3 Kültürel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Eserin adı verilmeyen genç ve fakir kahramanı, uzak bir akrabası olan ve Fransızlara hayran olan bir paşanın Erenköy’deki köşkünde sürekli misafir kalır. Bu ziyaretler sırasında, Paşa’nın kızı Nüzhet’le aralarında bir aşk ilişkisi doğmaya baş-

lar. Ancak Nüzhet ona ümit verdiği halde, Doktor Ragıp adında biriyle evlenir ve Berlin'e gider. Dolayısıyla Nüzhet, batılı okullarda okuyarak bu kültürün eğilimleriyle yetişmiş olan Doktor Ragıp'ı, doğunun kaynaklarından ve kültüründen beslenmiş olan gence tercih eder. Berna Moran, bu iki karakteri, "Biri Türkiye'de batı etkisine isyan eden, fizik yönden zayıf, fakir bir genç; öteki, başarılı, zengin, zarif, "ameli ve harici" bir zekâya sahip, ama "basit bir insan". (s. 86, 93) Paşa gibi "kozmpolit fikirleri" var ve düşünceleri, okuduğu yabancı okulun etkileriyle biçimlenmiş." şeklinde yorumlar" (Moran, 2004: 231). Bu, bir bakıma aşk teması çerçevesinde batının doğuya galibiyeti olarak değerlendirilebilir ki, eserde bunun en açık ifadesi şu şekilde görülmektedir:

Türkiye'de ecnebi mekteplerin kuvvetli silindirleri altında yamyassı olan bu kafaların kesilmesinden başka çare görmüyordum. Ecnebi mekteplerini işgal suretiyle manevî kapitülasyonları kaldırdığı için hükûmeti beğeniyordum. Bu mekteplerin benim aşkımda rol oynayacak kadar ileri gideceklerini evvelce tahmin edemediğim halde (DHK, 71).

"Dokuzuncu Hariciye Koğuşu", her ne kadar psikolojik bir hüviyet taşısa da, anlatıcı/yazar, dönemin kültürel atmosferini oluşturan batılı unsurları yansıtmayı ihmal etmemiş, bunu batılı okullarda eğitim görmüş "Paşa" ve "Doktor Ragıp" karakterleriyle eserine sokmuş ve Türkiye'deki ecnebi mekteplerine karşı olumsuz bir tavır yüklemiştir. Dolayısıyla doğu-batı ikilem, Peyami Safa'nın diğer eserlerinde de olduğu gibi tekrar gözler önüne serilmiştir. "Doğu-batı sorununu romana sokmak istediğinde, bir kızla iki erkeğin aşk öyküsünde Batı ile Doğu'yu karşılaştırmış ve böylece sözünü ettiğimiz ilişkiler yapısına ideolojik bir nitelik kazandırmıştır. Batılı erkekler Ragıp'ın geliştirilmiş çeşitlemeleridir. Kadın kahramanların kişiliği de Nüzhet'den belirgin izler taşır ve yazar; Batı yaşayış biçimine, Batı modeli adama duydukları zaafıtan ötürü onları hınçla aşağılamaktan kendini alamaz" (Moran, 2004: 231-232).

Eserde "Kozmpolitlerin Hücumu" başlığı altında geçen Paşa, Doktor Ragıp ve gencin konuşmaları, dönemin kültürel atmosferini yansıtan bir diğer örnektir:

-Ragıp Bey diyorlar ki, İstanbul'da, gece yarıları, üçer beşer kişi, ellerinde birer kova siyah boya ile sokakları dolaşıyorlarmış ve nerede Fransızca bir ibare görürlerse derhal

siyahla kapatıyorlarmış. Sen ne dersin? Almanlara yaranacağız diye kırk yıldır öğrendiğimiz lisanı bize unutturamazlar ya!” (DHK, 70)

Romanda anlatılanlar 1915 tarihinde geçer. Çocuğun romanın sonunda kaydettiği (5 Teşrinievvel 1915) tarihi, bunu göstermektedir. “Ayrıca Doktor Mithat’ın, çocuğa “Harp bitince bir güzel takma bacak yaptırırınız”(v/5) sözü ile, çocuğun “Harp tebliğlerinde yaralı sayılarını okurken, hep kanlı mâcerâları benimkine benzeyen binlerce insanları düşünüyorum” (v/6) monologu, aynı döneme yani I. Dünya Savaşı’nın yaşandığı döneme işaret etmektedir” (Tekin, 1999: 149).

Batı kültüründen etkilenmelerin hat safhayı bulduğu, eserde işaret edilen savaş yıllarında, âdeta Türkçe unutulurken yabancı dillere meyledilmiştir. Sokakların Fransızca ifadelerle dolup taşması, bunun en açık göstergelerinden biridir. Batı kültürünün etkileri, halkın büyük çoğunluğunu sarsmış ve Türkçe’nin geri planda kalarak Fransızca’nın ve Almanca’nın ön plana çıkmasına yol açmıştır. Halktan bazı kişiler, ellerindeki boyalarla Fransızca ibareleri kapatma yoluna gitmişlerdir. Eserde Paşa’nın deyimiyle bu, “Almanlara yaranmak” adına yapılan bir harekettir ki, o dönemde Osmanlı İmparatorluğu I. Dünya Savaşı’na Almanya yanında girmiştir. Bu dönem Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi’nde, “Devletin geleceğinin Almanya’nın zaferiyle sağlanabileceğini, İtilaf devletlerinin galibiyetinin ise, artık yalnızca, İmparatorluğun elinde kalan Arap topraklarının kaybıyla değil, Anadolu’nun da paylaşılmasıyla neticeleneceğini gören İttihat ve Terakkî liderleri, bir müddet tarafsız kalıp gelişmeleri izleyerek en uygun seçimi yapma yerine Alman harp gücü ve propagandasının etkisiyle kısa zamanda gerçekleşeceğine inandıkları Alman zaferine geç kalmamak için, savaşa katılmakta acele ederler” (İhsanoğlu: <http://www.dallog.com/savaslar/dunyaharbi.htm>).

Görüldüğü üzere anlatıcı/yazar, kahramanların sokaklar üzerinden yola çıkarak yaptıkları konuşmalardan hareketle, dönemin sosyal ve kültürel hayatının içinde bulunduğu bunalımı, karmaşayı gözler önüne sermiş ve bunu “*Mevzuyu beğendim. Kime yaranmak olursa olsun, güzel Türkçe dururken, sokak levhalarına, tabelâlara Fransızca ibareler yazılmasına aleyhtar olduğumu söyledim.*” cümleleriyle yanlış batılılaşma karşısındaki tavrını da yansıtmıştır.

8.4 Mekânlaşma Eğilimindeki Eşyalar

“Dokuzuncu Hariciye Koğuşu”nda eşyalar, okurun karşısına karakterin fiziki ve ruhî atmosferini yansıtan nesne konumunda çıkabildiği gibi, mekânlaşmış fonksiyonla da çıkabilmektedir. Eşya, her ne kadar tanımını itibariyle, mekân sınırları içinde mekânı bütünleyen bir parça da olsa kimi durumlarda bireyi, fiziki ve ruhî bakımdan kuşatarak etkisi altına alabilmektedir. Bu, sadece anlatıdaki karakterler düzeyinde değil okur düzeyinde aynı etki alanını kapsamaktadır. Okuyucu, ilk önce mekânın bir parçası olarak algıladığı nesneyi, eşya olarak görmekte fakat eşya, yavaş yavaş karakter üzerinde etkili olmaya başlayıp onu fiziksel ve ruhsal mânâda sınırlarına dahil ettikçe, okur eşyanın ait olduğu önceki mekânı unutarak yeni bir mekânla karşı karşıya olduğunu fark etmektedir. Karakter açısından da eşya, artık nesne pozisyonundan çıkıp onun etki alanına girdiği, âdeta ait olduğu bir yer durumuna geçer. İşte bu noktada, eşyanın mekânlaşmış ve okurun da yeni bir mekânla karşı karşıya olduğu söylenebilir.

Aşağıda anlatıcı/yazarın verdiği yatak tasviri, eserin “*Bir Genç Kız Ne İster?*” (DHK, 27) bölümünde geçmektedir. Bu soruya anlatıcı/yazar, küçük bir not şeklinde, “*Mes’ut olmak ister.*” (DHK, 27) cevabını verir. Nüzhet, kahramanın odasına girer ve karakterler arasında bir yakınlaşma oluşur. Bu eserde

“Dudaklarımız birbirine değer değmez, Nüzhet, elektrikli bir maden parçasını öpmüş gibi sarsıldı ve bir sıçrayışta ayağa kalktı.

Biraz durdu, göğsünü şişiren derin bir nefes aldı, belki bir şey söylemek istedi, fakat hiçbir şey söylemeden, hattâ nefesini boşaltmadan geriye döndü, koştu ve odadan çıktı.” (DHK, 31) şeklinde aktarılır.

Ardından, odasında yalnız kalan kahraman, yatağında kendisiyle baş başa kalmış bir şekilde “*Şilte ve yorgan tutuşmuş gibi vücudumu alevler içinde hissediyordum. Yorganı attım ve yatağın içinde oturdum. İçimde büyük bir boşluk açıldı. Kalbimin çarpıntısından başka hiçbir şuurum kalmamıştı.*” (DHK, 31) cümlelerini söyler. Burada kahraman, Nüzhet’le olan yakınlaşmasından ve Nüzhet’in bir anda odasından çıkıp gitmesiyle şaşırıp kalmıştır. Bu yakınlaşmanın ve şaşkınlığın etkisiyle, şilte ve yorgan sanki vücudunu yakıyormuş gibi hisseder. Burada etkisine çok

fazla değinilmemekle beraber yatak, kahramanın sevincini ve şaşkınlığını bir arada yaşadığı bir mekân olmuştur. Ve o akabinde bu mekânın -yatağın- etki alanından kurtulmak istemesine pozisyon değiştirir, yorganı üzerinden atar ve oturur. Sonrasında içindeki “*derunî boşluğu*” (DHK, 31) doldurmak için, dışarıdaki (Erenköy’deki) seslere kulak verir.

Eserde, kahramanın ruhî atmosferini yansıtan bir diğer mekânlaşmış eşya örneği de “*Üçüncü Hâlet*” (DHK, 80) bölümünde geçmektedir.

Kımıldanmak istemiyorum. Yatağımın harareti, ümitten, aşktan ve tembellikten mürekkepmiş gibi vücudumu çekiyor (DHK, 82).

Kahraman, kafasındaki birçok düşüncenin etkisiyle yatağından kalkmak istemez. Bu düşünceler öyle çok ve içinden çıkılmaz bir hâl almıştır ki yatağa olan mahkumiyetini daha da arttıran bir rol üstlenir.

Kahraman, her gün başka başka doktorlara muayene olmakta, her birinden bacağıyla ilgili farklı şeyler duymaktadır. Hangisine inanacağını bilemeyen kahraman, hepsinden ümit bekleyen bir hâl içinde, aşık olduğu Nüzhet’i düşünerek garip garip rüyalar görmektedir. Bu rüyalarla ve zihin karışıklığıyla gelen tembelliği, yatak bir kat daha arttırmaktadır. Buna bağlı olarak sürekli yatakta olma ve onun getirdiği rehavet alanına girme, yatağı karakterin içinden çıkamadığı kapalı bir mekân hâline getirmiştir.

Görüldüğü gibi, yatak, onu fiziksel, zihinsel ve ruhsal olarak kuşatmış ve bir müddet sonra da kendisini içine çeken bir mekâna dönüşmüştür. Fakat bu “içe yönelme” tek taraflı yani sadece yatak vasıtasıyla gerçekleşmemektedir. Bunda yukarıda da belirtildiği üzere, karakterin zihni karmaşıklığı büyük ölçüde etkilidir. Ayrıca yatağın mekân olarak algılamasındaki bir başka husus da, okurun muhayyilesinin ve dikkatinin yatağın yer aldığı, nesnesi durumunda olduğu alandan yani odadan uzaklaşarak kahramanın birebir ilişki içinde olduğu yatağa yönelmiş olmasıdır. Çünkü aktarılan ruhî çatışmanın yaşandığı yer, bütünüyle odanın içerisinde değil, odanın sadece tek bir noktasında anlatıcı/yazarın kamerasının çevrildiği yatak üzerinde yoğunlaşmıştır.

9. HUZUR

9.1 Fiziksel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Huzur'da anlatıcı/yazar, Mümtaz'ı birden kişilik oluşumunu tamamlamış bir karakter olarak esere dahil etmemiş, Mümtaz'ı çocukluğundan itibaren geliştirmiş, değiştirmiş ve bugünkü konumuna getirmiştir. Çünkü eserde İhsan'ın hastalığı, II. Dünya Harbi ve Nuran'ın aşkı üçleminde kalan Mümtaz'ın durumlar karşısında aldığı tavırları ve yaşamış olduğu duygu hâllerini algılayabilmek, Mümtaz'ı ve dolaylı olarak da eseri bir bütün olarak tahlil edebilmek için onu çocukluğundan itibaren bilmek gerekir.

Buradan hareketle, anlatıcı/yazar eserini kurgularken Mümtaz'ı bir birey olarak bütün yönleriyle aktarmış, dolayısıyla eseri yaşamdaki değişim ve dönüşümlerden uzak fantastik ya da olağanüstü özelliklerle kurgulamamıştır. Özellikle karakterlerin gelişim süreçlerinin yaşamdaki fizikî ve ruhî gelişim süreçlerine uygun şekilde aktarılmış olması, eserin inandırıcılığını arttırmıştır. Ayrıca, karakterlerin yaşadıkları, gezdikleri ya da oturdukları mekânların fiziki realiteye uygun olması da eseri hem daha gerçekçi hem de daha tasavvur edilebilir yapmıştır.

Örneğin eserde Mümtaz'ın İhsan'ın evindeki kütüphaneye olan ilgisinin çocukluk yıllarında başladığı ifade edilir. Çünkü kütüphane, onun kişiliğinin şekillendiği önemli bir mekândır. O, bütün okumalarını bu kütüphanede yapmakta, merak ettiği birçok şeyi burada öğrenmektedir. Buna bağlı olarak kütüphanenin fiziksel tasvirine eserde şu şekilde yer verilir:

Ona evin üst katında İhsan'ın odasının üstündeki odayı vermişlerdi. Onun yanındaki büyük oda sonraları bir köşesinde onun da çalıştığı kütüphane idi. Mümtaz ilk defa bu kadar kitapla bir yığın resim ve öteberi ile karşılaştığı zaman şaşırmıştı (H, 37-38).

Yukarıda belirtilen alıntı, Mümtaz'ın dikkatini çeken kütüphanenin fiziksel olarak nasıl bir yer olduğu konusunda bilgi vermektedir. Çünkü mekânların fiziki tanıtımı, kimi kez eserin gelişimi açısından önemli olabilmektedir. Özellikle bahsedilen mekân, kahramanın hayatında çok önemli ve onun oluşumunu etkileyen bir yer ise, anlatıcı/yazar bir resim yapar gibi mekânı çizer, daha sonra karakterini çizdiği

atmosferin içerisine yerleştirir ve mekânla onun arasındaki duygusal bağı örmeye başlar. Bu duygusal bağı olumlu ya da olumsuz olması edebi eserde kimi kez mekânın fiziksel tanıtımıyla ilgili olabilmektedir. Anlatıcının yukarıda tasvir ettiği kütüphane, karaktere cazip gelen, onu kendi dünyasına çeken bir fiziki tanıtımdır ki, eserde bu “*Sonra evin hayatına alışınca bu kütüphane onu çekmişti. İlk okumaları bu kütüphanenin tesadüfıyla olmuştu. Roman, hikâye, mânasını bir türlü kavrayamadığı şiir kitapları bu senenin asıl arkadaşlarıydı*” şeklinde ifade edilir.

Görüldüğü üzere, Mümtaz ve kütüphane arasında daha sonra oluşan duygusal bağ, öncelikle fiziksel temellendirmeye okura verilmiştir. Bu da olay örgüsünün mekân vasıtasıyla daha sıkı işlenmesine, örgünün gerçekçi ve sağlam bir zemin üzerinde ilerlemesini sağlamıştır.

Eserde fiziksel atmosferi yansıtan mekân başlığı altında değerlendirilebilecek bir diğer mekân tasviri de Mümtaz’ın çocukluğunda annesiyle beraber işgal altında kalan “S...”den kaçarken bir gece kalmak zorunda kaldıkları handır.

İkinci geceyi, bozkırı âdeti tek başına bekleyen beyaz, kireç sıvalı bir handa geçirmişlerdi. Hanın merdiveni dışardandı ve odaların pencereleri sonbaharda öte beri kurutulan yere açılıyordu. Mümtaz bu odalardan birinde dört beş çocuk ve bir o kadar da kadınla beraber yatmıştı. Hanın kapısının önünde araba ve ahıra sığmayan bir yığın deve ile katır vardı. İç içe girmiş, dinlenen bu hayvanlardan biri silkinince, hepsi birden harekete geçiyor, küçük çan sesleri, nöbetçilerin bağırışları, küçük bir rüzgârın ve sessizliğin kim bilir nelerden, hangi uzak dağların eteğinden, ıssız vadilerden, insansız kalmış köylerden toplayıp, odalarını aydınlatan isli lâmbanın etrafına getirip yığıldığı bozkır gecesini, onun sessizliğini, gurbet duygusunu bozuyordu. Arada sırada kapının önünde karanlıkta cigara içen erkeklerin yüksek sesle konuştukları şeyler yukarıya, onlara kadar çıkıyordu. Bunlar, mânasını anlamadan, içini ümitsizlikle, hınçla dolduran, o zamana kadar farkına varmadan yaşadığı hayatı, küçük, nazlı, iyilikle dolu hayatı birdenbire kendisi için katı, çok zalim ve anlaşılmasız yapan kelimeler, cümlelerdi. Sonra açık pencereden bir rüzgâr kabarıyor, çarşaflardan yapılmış perdeler şişiyor, etrafındaki gürültülere daha uzak yerlerden gelen gürültü karışıyordu (H, 24-25).

Bu hanın fiziki görünüşü Mümtaz’ın hayata bakışını değiştirmiş, savaşın soğuk ve acımasız tablolarını bu handa hissetmiştir. Anlatıcı/yazar, bu hanın fiziki gö-

rünüşünü vererek Mümtaz'ın muhayyilesindeki değişimleri, hayatındaki dönüm noktalarını fiziksel atmosfer vasıtasıyla yansıtmıştır. Karakterin öncelikle fiziki özellikleriyle karşılaştığı mekân, sonrasında hayatında olumsuz duygular uyandıran bir yere dönüşmüştür. Dolayısıyla anlatıcı/yazar, eserde karakteri olumlu ya da olumsuz yönde çok etkilemiş olan mekânların öncelikle fiziki tanıtımını yapmış sonrasında yansıttığı duyguyu somut bir zemin üzerinde okura aktarmıştır. Böylece okura aktarılan duygu, bir nevî görsellik payı olan fiziki tanıtımlarla verilmiş, anlatılmak istenen duygu yazınsal görsellik denilebilecek mekân vasıtasıyla güçlendirilmiş ve okur üzerinde daha etkili bir hâle getirilmiştir.

Eserde fiziksel atmosferi yansıtan mekânlardan bir diğeri de Mümtaz'ın Emirgân'daki evidir. Bu ev, geçmişte çoğu kez Nuran'la beraber zaman geçirdiği bir yerdir. Nuran'dan ayrıldıktan sonra Mümtaz, bu eve uzun zaman uğrayamamış, İhsan'ın hastalığıyla beraber İhsan'ın evinde kalmaya mecbur olmuştur. Fakat bir müddet sonra Mümtaz, Emirgân'daki evini özlemeye başlar. Bu eserde *“Eminönü'ne kadar, ne yaptığını bilmeden, acele acele bu nizamsız düşüncelerin birinden öbürüne atlayarak gelmişti. Şimdi şu vapurlardan birine atlayabilse, Boğaz'a gidebilseydi. Bir ay vardı ki evinde yatmamıştı.”* (H, 69) şeklinde ifade edilmiş ve ardından, Emirgân'daki evin fiziki görünüşünü aktarılmıştır:

Emirgân'ın arka taraflarında bu ev, eski medreselerin avlusunu andıran kapalı bahçesiyle, Kandilli'den Beykoz'a kadar bütün manzarayı kavrayan balkonuyla gözünde canlandı. Bahçe gündüz güneşle, arı ve böcek sesleriyle dolu olurdu. Birkaç meyve ağacı, bir ceviz, kapısının önündeki kestane, kenarlarda adını bilmediği bir yığın çiçek vardı; iç kapı, vaktiyle limonluk olan dar, camlı bir koridora açılırdı. Ondan sonra yazın o kadar serin olan taşlık gelirdi. Burada geniş orta masası, küçük içki dolabı, büyük bir sedir vardı. Merdiven genişti (H, 69-70).

Evle ilgili verilen bu fiziki tanıtım, Mümtaz'ın bu evde Nuran'la paylaştığı hayatın canlanmasına zemin hazırlar. Mümtaz, Nuran'la bu evde geçirdiği zamana geri döner. Fakat o, ayrılığın ıstırapıyla bu hatıralardan kurtulmaya çalışır. Çünkü geçmişe ait her hatıra onu daha çok üzmektedir. Eserde bu, aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir:

Bazen iki yastık atarak Nuran'la orada otururlardı. Fakat genç kadın daha ziyade yukarı katı, büyük balkonu, Beykoz'a kadar bütün manzarayı kavrayan sofayı severdi. Dönmesi imkânsız olan günleri kendisinden uzaklaştırmaya çalıştı. Şu dakikada onları düşünmeğe hiç lüzum yoktu. İhsan hasta idi; içindeki rahatsızlık, o renksiz külçe hakikî şeklini almıştı (H, 70).

Burada bir önceki alıntıda fiziki tasviri yapılan evin, daha sonra kahramanın yaşamakta olduğu duygu hâliyle bütünleştirilmiş olduğu görülür. Bir başka ifadeyle fiziksel atmosfer, kahramana yaşatılacak duygusal gerilim için bir nevî çağrışımsal zemin görevi üstlenmiştir. Yani kahraman fiziksel mekân vasıtasıyla geçmişe doğru bir yolculuk yapmıştır. Çünkü “*düşün yaşandığı yerler imgelemimizde yeniden kurduğumuz bir düşün içinde kendiliğinden yeniden kurulur. Geçmişte oturduğumuz evler içimizde ölümsüzleşmiş olduğunda, eski evlerin anılarını düş gibi yeniden yaşarız*” (Bachelar, 1996: 34).

Huzur'da fiziki atmosferi yansıtan mekân tasvirleri, kimi kez yukarıda bahsedilen işlevlerle kullanıldığı gibi, kimi kez de olay örgüsünü yavaşlatma işleviyle kullanılır. Bu örneklerden biri, Mümtaz'ın doktorun evine gitme sahnesidir. Mümtaz, kapıyı çalar, karşısına bir çocuk çıkar ve doktoru yukarıda beklemesini söyler. Yukarıya çıkan Mümtaz, doktorun bulunduğu odaya gelir ve anlatıcı/yazar öncelikle odayı tasvir etmeye başlar:

Burası büyükçe bir oda idi. İki penceresi, denize bakıyordu. Bir kenarda genişçe bir divan, yanında iki sandalye üzerine yığılmış bir sürü plâk, öbür tarafta da açık bir gramofon vardı. Mümtaz, doktorun yüzüne bakmadan evvel çalınan parçayı tanıdı. Viyolon konçerto sonuna yaklaşıyordu (H, 363-364).

Burada anlatıcı/yazar, kahramanı doğrudan doktorla karşı karşıya getirmek yerine, mekânla karşı karşıya getirir. Bu anlatıcı/yazarın hem olay örgüsünü yavaşlatmak hem de kişileri tahlil etmeyi seven Mümtaz'ın, mekândan hareketle doktoru tahlil etmeye yönlendirme çabası olarak düşünülebilir. Çünkü odada bulunan plaklar, gramofon'da çalan müzik bir müddet sonra anlatıcı/yazarın Mümtaz'ın ruhî karmaşasını aktarmasını sağlar ve müzikten etkilenen Mümtaz'ı, az sonra müziğin ona vermiş olduğu ruh hâlleriyle anlatmaya başlar. Böylece anlatıcı/yazar, Mümtaz'ın de-ği-

şecek hatta daha da karmaşıklaşacak ruh hâllerinin aktarımını, mekândaki fiziksel tasvirde belirtilen plak, gramofon ve müzik unsurlarıyla ilintilendirmiş ve olay örgüsündeki değişimleri realiteye uygun gelişimlerle temellendirilmiş olur.

9.2 Karakterlerin Ruhî Atmosferini Yansıtan Mekânlar

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur adlı eserinin baş kahramanı olan Mümtaz “küçük yaşta ve kısa aralıklarla babasını ve annesini kaybeder. Bu olay onu çok üzer. Özellikle babasının öldürülüşü, evlerinin yanışı, annesiyle birlikte doğup büyüdüğü yerden kaçarcasına uzaklaşmaları onun hafızasında derin izler bırakır.

Annesini ve babasını kaybeden Mümtaz, büsbütün yalnız kalır. Önce Adana'daki yakınlarının yanında bir süre kalır ve sonra İstanbul'a amcasının oğlu İhsan ve karısı Macide'nin yanına gelir. Onlarla birlikte, Şehzadebaşı'ndaki evde oturmaya başlar. Önceleri büyük bir gurbet duygusu ve yalnızlık içinde kıvranan Mümtaz, Macide'nin iyi kalpliliği sayesinde kısa zamanda yeni hayatına alışır.

Galatasaray Lisesi'nde tarih öğretmeni olan İhsan, Mümtaz'a hem dost ve arkadaş olur, hem babalık hem de öğretmenlik yapar. Mümtaz, hayata, insana, tarihe ve san'ata bakmasını ondan öğrenir (Bakırcıoğlu, 2005: 155).

Mümtaz, Edebiyat Fakültesi'nde asistandır. Sanatın her dalına, tarihe ve musikiye çok ilgili bir kişiliktir. Nuran eşinden ayrılmış bir kadındır. Fatma adında küçük bir kızı vardır. İstanbullu bir kadın olan Nuran, İstanbul'u ve bu şehre ait kültürü, tarihi çok iyi bilen, Mümtaz gibi şiire, musikiye, resme meraklı bir kadındır.

Nuran ve Mümtaz'ın tanışması Ada vapurunda gerçekleşir. Bu kısa yolculuk esnasında birbirlerinden çok hoşlanan karakterlerin aşkı, kimi kez Nuran'ın kızı Fatma tarafından kimi kez üçüncü şahsiyetler tarafından sekteye uğrar. Bütün bu zorluklara rağmen Nuran ve Mümtaz bir arada kalmayı uzun müddet başarabilirler. Fakat Nuran ve Mümtaz'ın evlenmeye karar verdikleri zaman içerisinde arkadaşları Suat, bir gün onların evlerinde kendini asar. Bu olaydan sonra Nuran, bir ölünün üzerine yuva kurulamayacağını söyleyerek Mümtaz'ı terkeder. Mümtaz, Nuran'dan ayrıldıktan sonra, ayrılığın ızdırabıyla ve İhsan'ın hastalığının ağırlaşmasıyla derbeder bir şekilde İstanbul sokaklarında dolaşır. Nuran'la gezdikleri her yerde Nuran'dan izler

bulan İhsan düşüncelerini toparlayamamakta ve zihninden Suat'ın silüetini atamamaktadır. Eser, Mümtaz'ın İhsana doktor bulup eve geldiği zaman merdivene oturup kaldığı andaki şu cümlelerle son bulur: Doktor, *“artık benimsin, sade benim!” der gibi ona bakıyordu. Macide gözlerini silerek, ona doğru yaklaştı. Radyo evin sessizliği içinde tek başına, hâdiselerin gür sesiyle, herkes için konuşuyordu*” (H, 391).

“Huzur bir Ağustos sabahı, İkinci Dünya Savaşı'nın ilanından hemen yirmi dört saat önce başlar ve dördüncü bölümde, yirmi dört saat kadar sonra savaş ilan edilirken biter” (Moran, 2004: 275). İkinci ve üçüncü bölümler bir geriye dönüşle bir yıl önce Mümtaz'ın Nuran'la tanışmasını ve yaşadıkları aşkı anlatır.

Mümtaz ve Nuran'ın yukarıda belirtildiği üzere İstanbul'u ve tarihini iyi bilmeleri, edebiyata, tarihe, musikiye, şiire meraklı olmaları ve bu konularda da bilgili olmaları ve en önemlisi bu sanat dallarının getirdiği estetik duyarlılığa sahip olmaları onların bir arada olmasının en büyük nedenidir eserde. Ayrıca bu aşkın İstanbul gibi tarihi ve kültürel dokusu olan bir yerde yaşanması da göz ardı edilmemelidir. Çünkü onları ve aşklarını besleyen âdeta onları aynı bedende tek ruh hâline getiren yer İstanbul'dur. Dolayısıyla İstanbul'un onları ve aşklarını besleyen bir mekân hatta varlık olarak yer alması eser açısından çok önemlidir.

Eserde Mümtaz'ın bir yıl önce birlikte olduğu Nuran'ı hatırlaması İstanbul vasıtasıyla verilir. Mümtaz, İhsan hasta olduğu zamanlarda dışarıdaki ilaç alma, kiracıardan kira toplama gibi birtakım işler için sokaklarda dolaşırken Nuran'la gezdiği yerleri hatırlamaya başlar. Çünkü o an gezdiği sokakların her birinde Nuran'la gezmiştir. Dolayısıyla mekân, burada hatırlatma işleviyle okurun karşısına çıkar. Fakat mekân sadece eski günleri hatırlatan bir yer olarak değil, o günlere dönme arzusunu da dile getirir.

Mümtaz, sokaklara eski günlere dönebilmek arzusunu yerine getirebilecek bir çözüm ya da yol arar gibi bakar. Dolayısıyla Mümtaz'ın eserde Nuran'dan ayrıldıktan sonraki ruh hâli, okura eserin başlangıcında verilmiş olur.

Mümtaz, bir yaz evvel bu sokaklarda, belki bugünkülerden birinde, Nuran'la dolaştığını, Kocamustafapaşa'yı, Hekimalipaşa'yı gezdiklerini düşünüyordu. Genç kadınla yana, âdeta vücudu vücuduna girmiş, sıcakta, alnındaki terleri silerek, konuşa konuşa bu

medresenin avlusuna girmişler, biraz evvelki çeşmenin kitabesini okumuşlardı. Bu bir sene evveldi. Mümtaz, etrafına, bu bir sene evveline dönebilmek için, en kısa bir yol arar gibi bakındı. Yedişehitler'e kadar geldiğini gördü. Fatih şehitleri, küçük taş lâhitlerde yan yana uyuyorlardı (H, 20).

Eserde Mümtaz'ın Nuran'la olan günlerine dönme arzusu, mekân vasıtasıyla verildikten sonra, Mümtaz'ın çocukluğu anlatılmaya başlanır. Mümtaz, küçük yaşta anne babasını kaybetmiş, dolayısıyla ayrılık denen duyguyu çok küçük yaşta yaşamıştır. Muhayyilesinden atamadığı o günler, Mümtaz'da derin izler bırakmış, sakin ve duygusal mizacının oluşumunu etkilemiştir.

Eserde Tanpınar, birinci bölümde Mümtaz'ın çocukluğunu anlatarak okura büyük bir aşkı yaşayacak olan karakterin ruh hâlini teferruatlı bir şekilde anlatır.

Eserde Mümtaz'ın babası "S..." (H, 22) diye ifade edilen "işgal gecesi, oturdukları evin sahibine düşman olan bir Rum tarafından ve onun yerine" (H, 22) öldürülmüştür. İfade edilen şehrin terk edilmeye başladığı gece Mümtaz ve annesi Antalya'ya uzak bir akrabalarının yanına gelirler. Antalya, Mümtaz için güzel bir yerdir. Çünkü burada tabiat sanki neşe doludur ve bu neşenin içerisine âdeta kendisini çekiyordur. Eserde bu aşağıdaki şekilde ifade edilir:

Burası Akdenizdi. Mümtaz Akdeniz'in ne olduğunu, nasıl bir hayat rahatlığıyla insanı kavradığını, güneşin, berrak havanın, ufkun çizgisine kadar uzanan ve her dalgayı, her kıvrımını kendi kenarlarıyla göze nakşeden sarahatin, insanı nasıl terbiye ettiğini, ruhumuza nasıl doğduğunu, hulâsa üzümle zeytini, mistik ilhamla vâzıh düşünceyi, en çetin ihtirasla ferdi huzur endişesini elele yürüten tabiatın mahiyetini sonra kitaplardan öğrendi. Fakat onları o yaşta bilmemesi, onlardan lezzet almaması demek değildi. Buradaki zaman, hayatının sürüp giden kötü tesadüflerine rağmen onun için ayrı bir mevsim oldu (H, 29).

Anlatıcı/yazarın burada Mümtaz'ı ruhî açıdan bir bütünlük içinde aktardığı görülmektedir. Çünkü Mümtaz'ın burada tabiatı algılama şekli bir çocuğun algıladığı şekilde değil felsefi bir bakış açısıyla verilmiştir. Tabiat bir taraftan özünde berraklığı ve parlaklığıyla sevincin kaynağı olarak düşünülmüş öte yandan bütün zıtlıkları bünyesinde barındıran bir varlık olarak tarif edilmiştir. Çünkü Mümtaz, ölüm ile yaşam arasındaki zıtlığın getirdiği duygusal gerilimi çok küçük yaşta yaşamıştır. Dola-

yısıyla Akdeniz’de tabiat her ne kadar güzel ve berrak da olsa, anlatıcı/yazar bunu sadece mutluluğu çağrıştıran bir yer olarak yansıtmamış, çok sevdiği babasını kaybeden bir çocuğun ikilemi içindeki duyguları üçüncü kişi tarafından felsefi bir bakış açısıyla yansıtılmıştır. “Tanpınar’ın amacı bizi Mümtaz’ın iç dünyasına sokmak, içinde bulunduğu ruh hâlini çözümlemek ve bütün bölümü kaplayan kasvetli bir duygu atmosferi aratmaktır (Moran, 2004: 276).

Eserde dikkati çeken noktalardan bir diğeri de, Akdeniz’deki tabiatın yaşanan bütün üzücü olaylara rağmen neşe ve umut perspektifinden de yansıtılmış olmasıdır. Fakat tabiattaki bahsedilen bu canlılık, daha çok Mümtaz’ın ikilemlerini ve üzüntülerini örtmeye çalışan bir örtü şeklinde tasvir edilmiştir.

Ne kadar mustarip olursanız olun, güneş bu ıstırapın arasında er geç bir çatlak buluyor, oradan altın bir ejder gibi kayıyor. Sizi iç mahzeninizden çıkarıyor, bir yığın imkânı bir masal gibi anlatıyor. “Sanki, bana inan, ben her mucizenin kaynağıyım, her şey elimden gelir; toprağı altın yaparım. Ölülerini saçlarından tutup silker, uykularından uyandırırım. Düşünceleri bal gibi eritir, kendi cevherine benzetirim. Ben hayatın efendisiyim. Bulduğum yerde yeis ve hüznün olamaz. Ben şarabın neşesi ve balın tadıyım” diyordu.

Ve bu nasihati dinleyen hayat, her üzüntünün üstünde cıvı cıvı ötüyordu (H, 29-30).

Görüldüğü üzere burada güneş, hüznün üzerine örtülen bir örtü motifindedir. Fakat güneş, bu hüznü örtmeye yetmez. Çünkü Mümtaz’ın bir zaman sonra gittiği güvercinlik mağarası bu defa beraberinde “acayip bir ölüm düşüncesi”ni (Işın, 2003: 5) getirir.

Bir gün arkadaşları, onu Güvercinlik’e götürdüler. Bu hastahane üstü ile Konya altı arasında, şehirden epeyce uzak bir yerde bir deniz mağarası idi. Bir müddet deniz boyunca yürümüşler, sonra kayaların arasına sapmışlar, nihayet bir oyuktan yeraltına girmeye başlamışlardı. Zifiri bir karanlık içinde ve elleriyle dizleri üstünde sürünerek yürümek, Mümtaz’ın pek hoşuna gitmişti. Fakat bu dehlizin sonunda birdenbire ortalık, güneşe arasından bakılan taze yaprak yeşili bir aydınlıkla aydınlanmış ve bu aydınlık içinde asıl mağaraya atlamışlardı. Elleri ve diz kapakları yara ve yırtık içinde kalmasına rağmen, bu koyu tirşe ile nefsi arasında değişen aydınlık Mümtaz’ı çıldırtmıştı. Denizin oyduğu kaya parçası içinde, dalgalar çekildiği zaman durgun, az derin, dibindeki balıklar, kaya kenarlarındaki yengeç ve böcekler görünecek kadar berrak sulu, son derecede tabiiye benzer yapılmış rokay bir

havuza benzeyen gölceğiz, ortasındaki küçük taş parçası adasıyla kalıyordu. Burası mağaranın deniz tarafından yaklaşılabilen kısmıydı. Onun arkasında, geldikleri taraf daha geniş ve biraz yüksek, fakat hep kaya parçaları dolu büyükçe bir salon teşkil ediyordu. Dalga çarpıp mağaranın ağzını örttüğü zaman her taraf yemyeşil oluyordu. Sonra garip, âdeta toprak altından gelen bir yığın gürültü ile su boşanıyor, etraf güneşli denizin gönderdiği akislerle aydınlanıyordu. O gün Mümtaz, kısa pantolonuyla, iki eli çenesinin iki yanında, çömeldiği bir taşın üstünden saatlerce, hiç konuşmadan bu ıstık gölge oyununu seyretti.

Acaba ne düşünmüştü, neyi beklemişti? Bu dalgaların ona getirecekleri bir şey olduğunu mu sanıyordu; yoksa mağaranın içine dolup boşalan suyun o acayip uğultusuna mı kendini kaptırmıştı? Bu seslerde onun için neyin, hangi sırrın daveti vardı? (H, 33-34)

Denizin gelgitlerle Güvercinlik Mağara'sında oluşturduğu bu "açılıp kapanan aydınlık" imgesi, ölüm ile hayatın örtüştüğü puslu zihin algılamasını besler (Işın, 2003: 5). Buradaki puslu zihin algılaması, Mümtaz'ın yaşam ölüm arasındaki karışık ruh hâlini yansıtır. Bu karışık ruh hâli ardından mateme dönüşür. Çünkü Mümtaz, babasının ardından bir de annesini kaybetmiştir. Bu iki ayrılık Mümtaz'ı derinden etkilemiştir. Antalya'da tabiat, bütün canlılığı ve güzelliği ile karşısındayken o, "bu ziyafetin dışında" (H, 36) kalır ve "Talih bir iradesiyle onu herkesten" (H, 36) ayırır. Çünkü ölüm ve onunla gelen hüznün, içinde olduğu tabiatın hayat dolu görünüşüyle uyumlu değildir. O, tabiatın bu yaşam dolu görünüşünün dışına düşmüş ve küçük yaşta ayrılıklarla karşı karşıya kalmıştır. Bu noktada Mümtaz'ın Antalya'da kaldığı zaman dilimine bakıldığında, Mümtaz'ın tabiatı büyük bir hayranlıkla izlediği, onu izlemekten keyif aldığı ve mutlu olduğu söylenebilir. Her ne kadar o, kimi zaman tabiatı varlık-yokluk zıtlığının çemberinden değerlendirse de, tabiatın berraklığından hoşlanmaktadır. Fakat bir zaman sonra o annesinin ölümüyle birlikte kendisini yine tabiatın soyutlamaya başlar. Çünkü tabiat her zamanki parlaklığını devam ettirirken, Mümtaz ikinci bir hüznü yaşar. Dolayısıyla birinci noktada tabiatın Mümtaz üzerindeki olumlu etkisi ikinci noktada olumsuzlaşır. Çünkü Mümtaz annesinin de ölümüyle, tabiatın önceden kendisine vermeye çalıştığı neşeden tamamen uzaklaşmıştır. Bu noktada mekân ve Mümtaz, ayrı ruh iklimlerini taşıyan varlıklara dönüşürler.

Eserin Antalya kısmında geçen tabiat manzaralarıyla, karakterin ölüme rağmen hayata tutunmaya çalışan tarafı, öte yandan da annesinin ölümüyle kendini bu-

lunduğu tabiattan soyutlayarak mateme ve tedirginliğe sürükleyen tarafı sergilenmeye çalışılır. Dolayısıyla mekân, karakterin değişen ve gelişen ruh çizgisi okura vermek için kullanılmış ve Mümtaz'ın Antalya'da geçirdiği zaman dilimi annesinin ölümüyle sona ermiştir.

Mümtaz, Antalya macerasından sonra İstanbul'a tanımadığı bir akrabasının yanına gönderilmek üzere vapura bindirilir. Bir taraftan anne ve babasının ölüm acısı, diğer taraftan tek başına kalmış olmanın çaresizliği onu daha çok yalnızlığa iter. Bu ruh hâli içinde Mümtaz Antalya'daki son anında tabiatı şu şekilde algılar:

Bu güneş gözlerine batıyor, paylaşamadığı bu neşe onu rahatsız ediyordu. Çok karanlık, çok siyah, sessiz bir yer istiyordu. Tıpkı annesinin mezarı gibi bir yer. Kuytu bir cami duvarının kenarında, güneşin girmediği, o billûr sazların insan talihiyle alay etmediği, arıların hayattan ve güneşten sarhoş, vızıldamadıkları, çocukların güneşte kırılmış ayna gibi insana batan berrak çığlıklarla gülüp konuşmadıkları bir yer...

Uzakta simsiyah cüssesini gördüğü vapur onun için hoşuna gidiyordu (H, 36-37).

Burada Mümtaz yine tabiatla bir zıtlık içerisinde ifade edilir. Fakat bu sefer zıtlık, anlatıcı/yazar tarafından daha belirgin bir şekilde ifade edilir. Güneşin neşesini paylaşamayan Mümtaz, Antalya'daki son zamanında tabiattan daha da uzaklaşır. Tabiatla yani mekânla olan uyumsuzluk karakterin içinde olduğu “hüzün, yalnızlık, çaresizlik” duygularını keskinleştirerek onun ruh hâlinin daha net şekilde yansıtılmasını sağlar. Ardından parlak güneşin hiçbir zerresinin girmediği, karanlık ve sessiz bir yerde olma isteği ve bu isteğini bineceği siyah vapurun şekliyle özdeşleştirilmesi, bahsedilen ruh hâlini daha net bir şekilde ifade eder şekildedir ve Mümtaz'ın ruh hâli anlatıcı/yazar tarafından mekânsal zıtlıklar kullanılarak başarılı bir ruh hâli portresiyle yansıtılmıştır.

Eserin ilerleyen kısmında Mümtaz İstanbul'da amcasının oğlu İhsan'ın yanına gelir. Mümtaz Şehzadebaşı'ndaki bu eve çok zor alışır. Evdeki büyük kütüphane, önce onu çok şaşırtmış fakat bir o kadar da ilgisini çekmiştir. Eve alışmaya başlayınca gününün büyük bir kısmını kütüphanede geçirmeye başlar. Ayrıca yengesi Macide'nin yakınlığı, sakin tabiatı Mümtaz'ı bu eve daha çok bağlamıştır. Hatta birkaç

hafta sonra mektebe yatılı girdiğine üzülmeye başlar. Bu eserde aşağıdaki şekilde ifade edilir:

İnsanın sevdiği bir ev olunca kendisine mahsus bir hayatı da olur. O zamana kadar S...’deki son gecede kendisi için her şeyin bittiği, hayatın dışında çok hususî bir talihle, her-kesten ayrı olarak yaşadığını sanan Mümtaz, birdenbire kendisini yeni bir hayatın içinde buldu. Etrafında bir hayat vardı ve o, bu hayatın bir parçasıydı (H, 38).

Ev, burada Mümtaz’ın içselleştirdiği ve kendisini yeni bir hayatın içinde bulduğu bir mekândır. Sonradan gelmiş olduğu bu ev, onun ve hayatının bir parçası, kendini güvende hissettiği bir yer olur. Çünkü ...*İçinde gerçek anlamda oturulan her mekân, ev kavramının özünü kendi içinde barındırır. Varlık, kendine en küçük bir barınak edindiğinde, imgelemin bu yönde çalışmaya başlar. Barınan varlık, barın-ğının sınırlarını, diyalektiklerin en bitip tükenmezi içinde duyarlaştırır. Evi gerçekli-ği içinde; düşünceleriyle ve düşleriyle de sanallığı [virtualité] içinde yaşar* (Bachelar, 1996: 34). Mümtaz’da Şehzadebaşı’ndaki bu evi kendi ruh dünyasıyla bütünleştirmiş, kendisinden bir parça hâline getirmiş ve böylece ev eserde, kahrama-nın hem huzur bulduğu hem de huzurunu yansıtan bir mekân olarak yer almıştır.

“Romanın birinci bölümünde olaylar, bir gün içinde tamamlanır. İkinci bölü-münde Mümtaz, bir yıl öncesine, Nuran’la tanıştığı günlere döner” (Bakırcıoğlu, 2005: 155).

Mümtaz ve Nuran’ın aşkı, derin ve zenginliği olan bir aşktır. Çünkü her iki karakter de kültürel bakımından donanımlı, sanatın her dalına düşkün, sanatın onlara vermiş olduğu ince ruha sahip kişiliklerdir. “ ‘Yazar Mümtaz’la Nuran aşkı için ‘her zaman rastlanan alelâde bir aşk macerası’ ” diyor. Değildir. Gerçi ikisi de birbirini sever ama, aslında ikisi birden musikiye, şiire ve tabiata âşıktırlar. Aralarındaki en önemli bağ, bu güzeli seçmekte ve sevmekte birbirleriyle yarış halindedir. Bu iki şahsiyet, romanın önemli bir bölümünde birbirini tamamlar durumdadır” (Bakırcıoğlu, 2005: 161). Bu tamamlayıcılıkta mekân olarak İstanbul’un rolü çok büyüktür. “Yalnız, İstanbul ve tabiat, bu romanda sadece basit bir dekor değildir. İstanbul, Nuran’la Mümtaz’ın şiir ve musiki gibi başlıca meselelerinden biridir” (Bakırcıoğlu, 2005: 163). Çünkü İstanbul, İstanbul’a ait olan bütün yapılar, sokaklar,

tabiat onların aşklarının beslendikleri ortak medeniyet merkezidir. Örneğin aşağıdaki paragrafta Mümtaz ve Nuran Emirgân'da dolaşırken aktarılan tabiatın tasviri pek çok tabiat tasvirinde olduğu gibi, onların sevincini yansıtır şekildedir. Karakterler tabiatı bütün renkleriyle algılamakta, tabiatın içinde barındırdığı tüm renklerin ve güzelliklerin onlara vermiş olduğu heyecanı ve ürpermeyi hissetmektedirler. Dolayısıyla onlar, aşkları henüz engellenmeye başlanılmadan önce tabiatı, bir huzur çerçevesinden algılamışlardır.

Bahar bir nekahat sıtması gibi derin ve ürperticiydi. Bütün gezinti boyunca bu ürpermeyi duymuşlardı. Sanki her şey, taze ve yumuşak yaprağın, parlak renklerin, beyaz aydınlıkta kendisini gölgesiyle bulmanın telaş ve sevinciyle birbiriyle kaynaşıyordu. Mor, kırmızı, erguvanı, pembe, yeşil, kümelenedikleri sırtlardan insanın derisine hucüm ediyorlardı (H, 123).

Huzur'da Mümtaz ve Nuran'ın sanki aynı bedende tek ruh olmuş gibi yansıtılmaları ve tabiatı da bu ruh hâli ekseninden güzel ve insanı ürperten bir şekilde tasvir edilmesi, esere hareket kazandıran ve yaşanan ilişkinin mekândaki üretkenliğini ortaya koyan önemli unsurlardır. Çünkü Mümtaz ve Nuran mekâna özellikle de tabiata, birbirlerine baktıkları gibi ulvî bir aşk perspektifinden ve kendi kültürel ve sınırsal birikimlerinin penceresinden bakmaktadırlar.

Görüldüğü üzere eser daha çok Mümtaz ve Nuran'ın yaşadıkları üzerine kurulu olduğundan, mekân daha çok onların ruhî atmosferlerini yansıtmak amaçlı kullanılmıştır. Bunlardan bir diğeri de, Mümtaz'ın Nuran'ın yaşadığı evdir. Ev, onların ruh hâllerinin daha derinlikli olarak ortaya koyulduğu bir mekândır. Bu noktada evin, “düşü barındırması ve düş kurmanın, insanı tüm derinlikleriyle ortaya koyması önem taşımaktadır. Hatta düş kurmanın insanın kendisini bir öz değerlendirmeye tabi tutması olduğu düşünülürse evin bu anlamda karakterlerin ruhî atmosferini yansıtmak amaçlı önemli ve derinlikli bir mekân olduğu söylenebilir. Ayrıca evin, düşü barındırması, düş kurmayı koruması; dinginlik içinde düş kurmayı sağlaması da bunda etkilidir (Bachelar, 1996: 34). Bunlara bağlı olarak Mümtaz'ın Nuran'ı beklerken evin bir hayal çerçevesinden görmesiyle ilgili alıntı şöyledir:

Bazen yerinde duramıyor kalkıyor, oda içinde geziniyor, bir cıgara içiyor, bir iki sahife kitap okuyordu. Sonra tekrar yatağa giriyor, uyumağa çalışıyordu. Sonra tekrar hayal

aynı vuzuh ile gözünün önüne geliyor, rüyanın ne olduğunu farkedemediği akışını kesiyor, Nuran alt kattaki sofanın aynasından birdenbire fışkırıyor, yahut bahçedeki erik ağacı birdenbire onun şeklini alıyor veya çocukluğunun geçtiği odalardan birinde ona rastlıyor ve çehre tam muayyeniyetini aldığı zaman, o yatağında ‘yarın gelecek...’ düşüncesiyle uyanmış bulunuyordu (H, 131).

Nuran Mümtaz’ın rüyasında, yine bu evde gezinmekte, evdeki bütün eşyalardan sanki Nuran fışkırmakta ya da eşyalar onun şeklini almaya devam etmektedir. Burada anlatıcı/yazar, düşsel alan olan ev vasıtasıyla Mümtaz’ın Nuranı fiziki ve ruhî varoluşuyla ne kadar çok benimsediğini ortaya koymaya çalışmıştır. Çünkü, artık Nuran, Mümtaz’ın ruhunun ayrılmaz bir parçası olmuştur. Bu da eserde ev vasıtasıyla yansıtılmıştır. Yukarıda da ifade edildiği gibi düşselliği barındıran ev, bireyin düşlerinin ifade edilebildiği en uygun yerdir. Anlatıcı/yazar, Mümtaz’ın Nuran hakkındaki hislerini derinlikli olarak ifade edebilmek için düşselliği, düşsel alan olan evle aktarmıştır.

Aşağıdaki bir diğer örnekte de yine anlatıcı/yazar, Mümtaz’ın evini tasvir etmiş ve eve yukarıda bahsedilen düşsellik planından yaklaşmıştır.

Mümtaz yemekten sonra sandalla gezinti düşünmüştü. Fakat genç kadın kendilerini teşhir etmeği doğru bulmadı. Sonra bu ev o kadar تنها ve kendilerinin idi ki, bütün aynalar Nuran’ın çıplaklığıyla Mümtaz gibi çıldırmışlardı. Bütün duvarlar, bütün tavanlar her döşeme parçası bir mukaddes ziyaretin takdisini almış gibiydi.

Mümtaz o gün Nuran’ın güzelliklerinin yanbaşı, bir kadının bir evi benimsemenin lezzetini de tattı.

-Daha ilk geldiğim gün sevdim...’ diye bu küçük evden bahsediyordu (H, 142).

Bunların yanı sıra, eserde en çok tasvirine yer verilen mekânlardan bir diğeri boğazdır. Boğaz, Mümtaz ve Nuran’ı aynı ruh ikliminde buluşturan, mekâna aynı sanatsal ve estetik zevklerle bakmalarını sağlayan bir yerdir. Mekânlara kendilerince taktıkları isimler, her gördükleri manzarayı Türk musikîsinin bir makamına benzetmeleri ve Mümtaz’ın bu gezintilerden dolgun yani geçirilen zamandan ve gezilen yerlerden haz almış şekilde dönmesi, Mümtaz’ın Nuran’ı ruh eşi olarak gördüğünü ifade eder. Mümtaz’ın Nuran’la gezdiği her mekân, Mümtaz için bir huzur kaynağı

ve ruhunu dinlendirdiği bir yerdir. Karakterlerin aynı kültürel ve estetik zevklerde buluşma noktası olan İstanbul, “aşk” planında huzurun kaynağına dönüşmektedir. Tasvirlerin estetizmi okura bu huzuru ve mutluluğu yansıtmaktadır:

Nuran Emirgân’a gelmediği günlerde ya iskelede, yahut Kanlıca’da buluşuyor, kayıkla Boğaz’da geziyorlar, plaja gidiyor, bazen Çamlıca’ya kadar uzanıyorlardı. Mümtaz bu gezintilerin daima dolgun dönüyordu. İlk gecenin aralarında devam eden itiyadı ile, sevdikleri yerlere ayrı ayrı adlar takıyorlardı. Küçük Çamlıca’daki kahve onlar için Derûnidil idi. Çünkü Mümtaz orada Nuran’dan Tab’î Mustafa Efendi’nin Bayatî’den Aksak semaîsini, o ‘Çıkamaz derûn-i dilden efendim muhabbettin’ diye başlayan, âdeta ölümden öteye uzanan hatırlamalarla dolu parçayı dinlemişti. O yaz ikindisinde böcek sesleri, tek tük kanat şakırtısı ve avare çocuk yaygaraları arasında, ne yapacağını bilmez gibi güzelliğine kapanan manzara, küçük meyilli tümsekler, iki yandan denize doğru kayan bahçeler, bostanlar, eski köşkler, ağaç kümeleri ve onların tozlu yeşilini çok koyu bir neftide sıralayan serviler ve hepsinin üstünde, geniş, sonsuz gökyüzüyle birdenbire uykusundan silkinmiş, Nuran’ın sesinden Tab’î Mustafa Efendi’nin hüznünü kabullenmiş, onunla genç adamın tenine yapışmıştı. Mümtaz bu besteyi ondan sonra sık sık dinledi ve hiçbir zaman, Dördüncü Mehmed’in av köşkünden kalma su haznesi ve çeşme üzerindeki kahvede o gün Nuran’la geçirdiği saatlerden ayırmadı.

Bir başka gece Çengelköyü’nden Kandilli’ye dönerken, Kuleli’nin önündeki ağaçların suda yaptığı o çok değişik gölgeye Nühüft beste adını verdiler. O kadar içinden aydınlık bir âlemde ki, ancak Nühüft’ün uzlet uyanışların kamaştırdığı koyu zümrüt aynasında eş aranabilirdi.

Böylece Boğaz’ın seçtikleri her yerine bir ad veriyorlar, hayallerinde İstanbul manzaralarıyla eski musıkîmiz birleşiyor, sestem, hayalden bir harita gittikçe büyüyor (H, 167).

Gündüzleri o kadar vazıh, her kenarı, her kıvrımı ayrı ayrı işlenmiş gibi meydanda ve berrak güneş altında yalnız kendisi olan koyların, tepelerin, koruların birdenbire kendilerinin de içinde bir vehim, bir hayal oldukları bu rüya hali Mümtaz için sade o âna ait bir lezzet değildi; belki o anda sanatın büyüye yakın sırrını bulurdu. Nuran’a sık sık:

-Bu senin ruhunun içinden geçmeğe benziyor, dediği zaman, ayrı ayrı nizamlarda üç güzelliğin, sanatın, sevilen tabiatın ve hiçbir cazibesi kaybedilmeyen kadının birbiriyle kendi

ruhunda nasıl karıştığını, ne acayip, büyüye ve rüyaya yakın bir kıyaslar âlemini bir tek realite gibi yaşadığını kendi de fark ederdi.

Onun için ara sıra kendisine sorardı: ‘Birbirimizi mi, yoksa Boğaz’ı mı seviyoruz?’ Bazen çılgınlıklarını ve saadetlerini eski musıkînin getirdiği coşkunluğa yorar, ‘Bu eski sihirbazlar bizi ellerinde oynatıyorlar...’ diye düşünür ve Nuran’ı onlardan ayrı düşünmeğe, yalnız başına ve kendi güzellikleri içinde aramağa çalışırdı. Fakat halita onun zannettiği kadar sathî olmadığı, Nuran, hayatına birdenbire gelişyle kendisinde öteden beri mevcut olan, ruhunun büyük bir tarafını yapan şeylerin arasında saltanatını kurduğu için, artık ne İstanbul’u, ne Boğaz’ı, ne eski musıkîyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmağa imkân bulurdu. Çünkü Boğaz onlara mazisiyle, hiç olmazsa bazı mevsimlerde kendiliğinden ayarlandığı günün saatleriyle, o kadar canlı hatıranın konuştuğu değişik güzelliğiyle, hazır bir hayat çerçevesi getiriyordu (H, 206- 207).

Eserde karakterlerin mutluluğunu ve kültürel birikimini yansıtan mekân örnekleri, romanın ilerleyen bölümlerinde aynı huzur ve mutluluk perspektifinden algılanmaz. Çünkü Nuran ve Mümtaz’ın evlenme hazırlıklarının başladığı dönemde Suat’tan Nuran’a bir mektup gelir. Mektup’ta Nuran’ı sevdiğini söyleyen cümleler vardır. Mümtaz bu durumdan çok tedirgin olur. Çünkü Suat, mutluluklarını bozabilecek her tür davranışı yapabilecek bir insandır. Bu olaydan sonra Mümtaz, büyük bir tedirginlik içerisinde girer. Eserde bu, “*Evet Suat yaşıyordu, hastahane odasında, kendi kafasının içinde, karısının şişkin gözlerinde, çocuklarının ince boyunlarında, hayatlarına temiz çamaşırlarla dolu bir dolaba karanlıkta giren kirli, yapışkan, parmaklarından pislik akan bir el girdiği, öylece her rastgeldiğini avuçlayarak bulaştırdığı kadınlarda her şeyde yaşıyordu. Ve asıl felakât bu Suat, bildiği tanıdığı Suat’tı*” (H, 225). Görüldüğü gibi Mümtaz, Nuran’la olan mutluluklarının her an Suat tarafından bozulabileceği düşüncesi ve tedirginliği içindedir. Bu düşünceler eserin bu bölümünden sonraki mekân örneklerine de yansımış, mutlu ve huzurlu bir bakış açısıyla yansıtılan mekân, bir müddet sonra sis perdesi arkasından görülmeye başlanmıştır. Dolayısıyla değişen ruh hâli mekân vasıtasıyla verilmiş, sokaklar, ev, boğaz, tabiat hep bu tedirginlik, “*her şeye kirli ellerini bulaştıran Suat’ın*” kendi hayatlarını da kirletmesi korkusuyla yansıtılmıştır. Aşağıda örnekleri verilen sokak, ev, tabiat gibi mekânlarda bu korkunun izlerini görmek mümkündür:

Yağmur altında nereye gittiğinin farkında olmadan yürüyordu. Ara sıra iki bulut aralanıyor, cadde üstünde, evlerin kiremitlerine varıncaya kadar her şey aydınlanıyor, elektrik tellerinde, tepeleri alagarson kesilmiş belediye fidanlarının yapraklarında titreşen damlaların kısacık hayatını sadece aralarından geçtiği için bir inci rüyası yapıyor; her şey, herkes çocukça bir neşe içinde yıkanıyordu. Sonra tekrar sağanak başlıyor, ceketlerini başlarına örtmüş çocuklar koşuyorlar, daha yaşlılar şuraya, buraya sığınıyor, cadde, evler, her şey siliniyordu. Siyah, bulaşık, âdeta kül rengi bir çamura benziyen bir perde her şeyi kapıyor. Her şey yağmurun mahbusu oluyordu. O büyük, şakırtılarla her şeyi dövüyor, tramvayların üstünden, polis kulübelerinin tahtasından, evlerin çatı ve kiremitlerinden sanki büyük orglar, klavsenler imişler gibi sesler çıkarıyor; ara sıra bir şimşek parlıyor, bu koyu, sıvışık çamur birden, fakat başka türlü aydınlanıyor, sonra tekrar ipliklerin ağı iniyordu (H, 225).

Eve gidemeyecekti. Bahçesini, yağmur altında çiçeklerin, dalların üzüntüsünü, büyük kestaneyi, tâ ilerideki bahçenin ağaç topluluklarını yağmurun nasıl dövdüğünü, nasıl küçük küçük kamçıladığını, sonra büyük hızlarla üzerlerine yüklendiğini tasavvur ettikçe tahammül edilmez bir azap duyuyordu... (H, 226)

Üsküdar önlerinde gece sımsıkı idi. Bu artık ne yazın, ne de eylül ayının her şeyi, bütün kudretleri dışarıda gülen bir çiçek gibi açık gecelerdendi. Birkaç günlük yağmur, vapurun önünden geçtiği yalılarla, denizle, bir gün evveline kadar süren yaz eğlencelerinin o parlak, tembel ve sedef uğultulu saatlerin arasında aşılmaz bir perde germiştii. Nuran bile bu perdenin arkasındaydı ve bu uzaklığın verdiği bir acılıkla, çıldırtıcı bir imkânsızlığın içinden gibi kendisine bakıyordu. Her şey orada, bu perdenin arkasında idi. Bütün ömrü, sevdiği, inandığı şeyler, masallar, şarkılar, sevişme saatleri, çılgın gülüşler ve düşünce birleşmeleri, hattâ kendisi, Mümtaz bile oradaydı.

Sanki yalnız ümitsiz hatırlayış ve müphem idrakten ibaret solgun ve sıtmal bir gölge dışarıda kalmış, kaldırımlara taş yerine ilk temasta canlanan, daha evvelki günlere ait hatıralar haline giren ihsaslar döşenmiş, duvarlarından rutubet yerine eski şarkıların nağmeleri sızan bir dehlize benzeyen bu gece eski varlığını araya araya dolaşıyor, teker teker tanıdığı ışıklara ısınmak için sokulmağa çalışıyor, fakat o yaklaştıkça hepsi kapanıyordu (H, 233).

Eserin ilerleyen bölümlerinde Suat, Mümtaz ve Nuran'ın evinde kendini asarak intihar eder. Bu olaydan sonra Nuran, bir ölünün üzerine evlenemeyeceğini söyleyerek Mümtaz'ı terk eder. Bu noktadan sonra eserde mekân tasvirleri değişmeye başlamış ve İstanbul'a bir bunalımın eşiğinden bakılmaya başlanmıştır. Nuran'la

gezilen yerlerdeki güzellikler sanki bir anda kaybolmuş, her şey bir hüznün ve sefaletin penceresinden algılanmaya başlanmıştır. Aşağıda verilen sokak tasvirleri, bunu örnekleyen alıntılardır:

Sonra birbirlerine ‘Allah’a ısmarladık” demişler, genç kadın, yoluna gitmiş, Mümtaz birtakım karanlık, dar sokaklarda, küçük eskici dükkânlarına, kimlerin ve nasıl yediklerini bilmediği, tahmin edemediği yiyecek şeyler satan satıcılara, her tarafına yağmur sefaleti akan biçare evlere, duvarlara, içinden gelen neşeyle aydınlanması hiç kabil olmadığını sandığı ölü pencerelere baka baka saatlerce yürümüştü. Sanki tanıdığı, bildiği şehirde değildi; sanki etrafındaki her şey, mütemadiyen yağın ve yağmadığı zaman dahi sefaleti eksilmeyen bu ince, yapışkan yağmurla peydahlanmış gibiydi. Bu ıstırabının, kadınsız kalmış uzviyetinin, parça parça ruhunun kâinatıydı. Neden sonra kendisini Dolmabahçe’de, deniz kenarına inmiş, rıhtımda odun boşaltan küçük, kırmızı boyalı, bir takayı uzun uzun seyrederek bulmuştu (H, 374-375).

İhsan’ın hastalığı, bu ayrılıkla beraber gelmiş ve Mümtaz’ı daha da melankolik bir ruh hâline sürüklemiştir. Evlerindeki taşlık, İhsan’ın yattığı oda, eşyalar fiziksel gerçekliklerinden sıyrılmış ve tamamen Mümtaz’ın ıstırapları açısından değerlendirilmiştir.

Çok zalim şeylerden merhamet isteyen adam hâliyle etrafına baktı. Çünkü ebediyet boyunca yürümiyeceğini, belki şu dakikada, belki yarın, belki birkaç gün sonra, hulusa bir gün bu devam içinde devamın biteceğini ve onun yerini alacak başka devamların geleceğini, artık eskisi olmayacağını, aynı ürpermeleri duymayacağını, hattâ ürperip ürpermeyeceğini dahi bilmediğini biliyordu. Ebediyet zihninin zaman zaman çok derinlere uzattığı müphem bir ışıktı. Hattâ çok derinlere de değil. Sadece bilinmeze doğru uzviyetten bir lahza kayan bir taraf. Halbuki realite şu bir bakışta çift yaşayışla ve ömrü boyunca mazisiyle kavradığı, taşlık, şu çıktığı merdiven, daha girmeden ilaç, ter, hastalık dolu tatsız kokusunu duyduğu hasta odasıydı; oradaki ıstıraptı. Bununla beraber görmediği, teniyle duymadığı, fakat içinde bir bıçak gibi çalışan, başka realiteler de vardı. Nuran’ın bir gün beraber seçtikleri beyaz geceliği içinde tek zambak hâli, köşkün alçak duvarlarından taşan ağaç dalları, mehtaplı gecelerde âdeta canlanan o bodur incir ağacı, kapının önündeki genç çınar. Önünden geçtiği geceler, tekrar bir gün onunla oturmasını, bir sabah çayı içmesini o kadar özlediği, bazen örtüsünü kaldırmayı unuttukları için kendisine bu saadeti daha mümkün gösteren o küçük masa ve koltuklar... (H, 379-380)

Görüldüğü üzere eserdeki gerilimi, karakterlerin değişen ruh halleri oluşturmaktadır. Huzur'da karakterlerin ruhî atmosferlerini yansıtan mekân tasvirlerinin fazla olması, ruhi değişim ve dönüşümlerin çoğunlukla okura mekân vasıtasıyla yansıtıldığını ortaya koyduğu gibi, eserde hareket unsurundan çok duygusal gerilime önem verildiğini de göstermektedir. Eserde İstanbul'un tarihi ve kültürel bir mirasın taşıyıcısı bir şehir olması, karakterlerin de bu kültürel birikimi algılayabilecek birikime sahip oluşu, İstanbul'a daha olgun ve felsefi bir ruh hâliyle bakmalarını sağlamıştır. Onların ızdırap ve neşelerinde bile felsefenin ve kültürün izlerini bulmak mümkündür. Buna bağlı olarak Huzur'da daha çok İstanbul'un kültürel ve tarihsel kimliğine yer verilmiş, bu kimliğe neşe ve ızdırapların penceresinden bakılmış ve mekân, karakterlerin ruh hâlini yansıtan subjektif bir bakış açısıyla yansıtılmıştır.

9.3 Kültürel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Huzur, belli bir tezi olmayan bir romandır. Aslında romanın yapısı, yazarının dünyaya ve hayata bakışı ile, meseleleri ele alışı, sosyal muhtevalı bir tezi sürüklemeye de müsait değildir. Fakat Tanpınar'ın şair mizacı, varlığını nereye sığdıracağını kestiremeyen hâli, romanın kendisine çok benzeyen kahramanı Mümtaz'ı daima eşikte bırakmıştır. Hayatla/ölümün, ferdi hayatıyla/sosyal hayatın, vuslatla/ayrılığın, doğu ile/batının eşiğinde...(Bakırcıoğlu, 2005: 158) Tanpınar, diğer eserlerinde olduğu gibi, Huzur'da da sosyal hayat, medeniyet ve kültür hayatımıza bu eşiğin penceresinden bakmış ve değişen sosyal hayatımız içinde insanımızın arayışlarına cevap verme ihtiyacı hissetmiştir. Ayrıca o, edebiyatta olduğu gibi sosyal ve kültürel hayatımızın da bir buhran içerisinde olduğu kanaatindedir. Huzur'da bu kanaatin izlerini açıkça görmek mümkündür.

Özellikle “Osmanlı İmparatorluğu'nun gerilemesini durdurmak için bir çare olarak görülen Batılılaşma hareketi, özellikle Tanzimat'ın programsızlığı, bilgisizliği yanı sıra gittikçe hızlanan ekonomik çöküntü yüzünden, bir kültür ve uygarlık buhranı ile sonuçlanmıştır. Batı'nın sanatı, ev eşyası, eğlence tarzları, muaşeretimiz bizimkilerin yanı başında yer almıştır. Yönetici sınıfın aldığı kararla girilen bu Batılılaşma hareketi 1923'ten sonra daha da hızlanmış ve 'eski' ile bağlarımız kesilmiş; kendimize özgü yaşayış biçimlerimiz (Tanpınar'ın deyişi ile hayat şekillerimizi) yitirilmiş; yönetici sınıfın uygun gördüğü yabancı şekiller alınmış, ama tam anlamıyla Batı uy-

garlığına da geçilememiştir” (Moran, 2004: 284-285). Bu arada kalmışlığın getirdiği kriz, halihazırdan ve aktüaliteden memnun olmama, Huzur’da izlerini açıkça göstermiş ve Mümtaz, İstanbul’un barındırdığı tarihi kökler ve aynı kültürel daireden gelen Nuran’ın aşkı vasıtasıyla sürekli maziye sığınmıştır. Fakat bu maziye sığınmış hâli, kültür ve uygarlık buhranına kayıtsız kalma şeklinde tezahür etmemiş, tersine karşılaştığı her tür durum, kişiler ve mekânlar vasıtasıyla bugün ve dün arasında bir ilişkilendirmeye giderek tarihin ve halihazırın getirdiklerini değerlendirmekten uzaklaşmamış, onları realist bir dikkatle okura vermekten geri durmamıştır. Bu dikkat, çoğu kez estetiğe ve romantizme boğulmuş gibi dursa da, Mümtaz’ın yani Tanpınar’ın keskin/dikkatli zekâsı, geniş ve zengin kültür yelpazesi kendini her zaman hissettirmiştir. Özellikle İstanbul caddelerinde gezerken karşılaştığı sokaklar, mahalleler, dükkânlar, evler hatta insan manzaraları, dünü ve bugünü, yaşanan kültür ve medeniyet değişimlerini ya da aksine tarihten bugüne taşınan kültürel mirası hissettirmeleri bakımından önem taşımaktadır. Kısaca Huzur’da kültürel atmosfer yani dünün ve bugünün getirdikleri, yaşanan kriz, kaçış ya da sığınma ve buna bağlı fikirler/duygular, kendini daha çok mekânlarda hissettirmiştir. Mekân yaşanan ya da yaşanmış zamanın izlerini bünyesinde taşıyan, tarihe ve bugüne tanıklık eden somut varlıklar olarak eserde yer almıştır. Buna bağlı olarak Huzur’un bir Ağustos sabahı, İkinci Dünya Savaşı’nın ilanından hemen hemen yirmi dört saat önce başladığı ve dördüncü bölümde, yirmi dört saat kadar sonra savaş ilan edildiğinde bittiği düşünülürse, eserin savaş arifesindeki yaşanan sosyal, kültürel ve ekonomik bunalımlara yer verdiği birtakım mekân tasvirlerinden hareketle tespit edilebilir.

Özellikle Mümtaz’ın içindeki harp düşüncesi, o an için vitrinleri günlük öteberiyle dolu dükkânlara şüpheyle bakmasına yol açar. Çünkü harp daha başlamadan evvel toplumda baş gösteren işsizlik ve yoksulluk gibi ekonomik gerilemeler, harp zamanı ve sonrası daha da kötüleşecek ve belki de Mümtaz, gezdiği bu dükkânları bir daha asla yerinde bulamayacaktır. Buna bağlı olarak eserde kahraman, her an çıkabilme ihtimali olan II. Dünya Harbi’nin tedirginliğiyle etrafı gözlemlemiştir:

Yavaş yavaş yokuşu tırmanıyordu. ‘Ölüm düşüncesi bizde, kat’i vaziyetleri olduğu gibi kabul eden bir taraf vücuda getirmişti!’ Belki de bu, vaziyetin tesiriydi. Harp olacaktı. Karaborsanın hazırlandığını gözleriyle görmüştü. Fakat ona da o kadar müteessir değildi;

hiç olmazsa isyan hissi duymuyordu. ‘Mademki bir zaruret hâline geldi. Mademki bu hâllerin başka türlü içinden çıkılmaz!’ ne diye telâş etmeliydi! Bu harp düşüncesinin arasından tekrar etrafına bakındı. Bu çarşı, altı ay sonra bu vaziyetini muhafaza edebilecek miydi? Bu dükkânlarda bu bolluk elbette devam etmiyecekti. Kumaş, kadın eşyası, fayans takımları, gündelik öteberi dolu vitrinleri şüphe ile seyretti. Otomobiller insanların arasından âdeta onları birbirinden ayırarak, iterek geçiyorlardı (H, 338).

Ayrıca Mümtaz’ın yine İstanbul’un caddelerinde gezerken gördüğü sefil, perişan mahalleler, hasta yüzlü insanlar, insanların köşe başlarında yaptığı münakaşalar, genel manzaraya hakim olan endişeli tavırlar, yani her an savaş olabileme ihtimalinin getirdiği tedirgin ruh hâli ve savaşın çıkabilme ihtimalinin ülke ekonomisine olan olumsuz tesiri, eserde mekân vasıtasıyla aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir:

Sefil, perişan mahalleler, yoksulluk yüzünden bir insan çehresini andıran eski evler arasından geçiyordu. Etrafında bir yığın perişan ve hasta yüzlü insan vardı.

Herkes neşesizdi. Herkes yarını, büyük kıyameti düşünüyordu. Bari şu hastalık olmasaydı. Ya kendisini de çağırırlarsa, İhsan’ı hasta bırakarak gitmeğe mecbur kalırsa? (H, 21).

S...’de hayatlarının bir tarafını yakan humma burada da vardı. Her gün şehir yeni havadislerle çalkalanıyor, bugün yukarılarda büyük bir isyandan korku ile bahsediliyor, ertesi gün, akşam üstü unutulacak bir zaferi müjdecisi sokakları neşe ile dolduruyordu. Hemen her sokak başında münakaşalar oluyor, geceleri yarı gizli bir sevkiyat yapılıyor, malzeme gönderiliyordu. Evlerinin karşısındaki otel her gün baştan dolup boşalıyordu (H, 29).

İşte bu sefaletin, kirin, bakımsızlığın içinde, tıpkı yolları dolduran, üstü başı perişan, sakat, yorgun ve iyi tıraş olmamış ve saçlarını düzeltmeğe vakit bulmadan sokağa fırlamış kadın ve erkeklerin arasında, kıyafetinin perişanlığını bakışlarıyla, endamiyle, şahsiyetinin kudretiyle yenen ve çehreden başka bir şeye dikkat imkânını insanda bırakmayan kadınlar gibi birdenbire umulmadık yerde yaldızlı taşı kırık bir geçmiş zaman çeşmesi parlıyor, biraz ötede kubbesi yıkılmış bir türbe düzgün ve vakur cephesiyle kendisini gösteriyor, daha sonra içinde bir yığın çocuk civıltısı ile beyaz mermer sütunları yere devrilmiş, damında incir ağacı veya selvi bitmiş bir medrese meydana çıkıyor, nasılsa ayakta kalmış bir cami, geniş avlusuyla sükûnetiyle sizi dünya nimetlerinin ötesine dâvet ediyordu (H, 188).

Görüldüğü üzere, gerek II. Dünya Harbi’nin olumsuz tesiri gerekse Tanzimat’la başlayan ve Cumhuriyet rejimiyle devam eden batılılaşma hareketleri, şehrin

kültürel kimliğini tehdit etmeye başlamıştır. Çünkü savaş öncesi bozulmaya başlayan ekonomi, savaş sonrası pek çok karaborsacının ortaya çıkmasına zemin hazırlamış ve modern mimari anlayışıyla beraber şehre pek çok apartman dolmaya başlamıştır. “Nitekim özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra İstanbul’da emlak piyasası büyük bir yatırım alanına dönüşür. Üstelik artık ‘Boğaziçi’nde ev yaptıranlar yalnızca İstanbullular veya bankaların temsilcileri değildir. Son savaştan beri zenginleşen taşralılar paralarını İstanbul’da gayrimenkule yatırmayı kârlı bulmaktadırlar. İstanbul’da gelir getiren pek çok büyük binaların sahipleri Anadolu’nun basit çiftçileridir. Gerek resmî kurumların, gerek taşralı sermaye sahiplerinin, pervasızca imara açılmış İstanbul’da girdiği inşaat faaliyetinin şehrin kimliğini hızla bozacaktır” (Elçi, 2003: 184). Bütün bunları önceden tahmin edebilen ve gördüğü değişimler karşısında Mümtaz’ın artan tedirginliği ve dönemin sosyal, kültürel, ekonomik atmosferi, eserde kendini en çok teferruatlı mekân tasvirleriyle ortaya koyar. Meselâ bu tedirginliği, savaş sonrası yaşanabilecekleri eserde en güzel ifade eden cümlelerden biri şu şekildedir: “*Bak, kaç gündür İstanbul’da, Üsküdar’da geziyoruz; sen Süleymaniye’de doğmuşsun, ben Aksaray’la Şehzade arasında küçük bir mahalle arasında doğdum. Hepsinin insanlarını, içinde yaşadıkları şartları biliyoruz. Hepsi bir medeniyet çöküntüsünün yetimleridir. Bu insanlara yeni hayat şekilleri hazırlamadan evvel, onlara hayata tahammül etmek kudretini veren eskilerini bozmak neye yarar. Büyük ihtilâller bunu çok tecrübe etti. Netice olarak insanı çıplak bırakmaktan başka bir şeye yaramadı*” (H, 190).

Bütün bunların yanında, batılılaşma cereyanlarının ve projelerinin şehre getirdiği değişim, sadece yapılan çok katlı apartmanlarla değil eşyalarda da kendini göstermiştir. Mümtaz ve Nuran’ın evlerine eşya almak üzere gezdikleri dükkânlarda ki her türden ve çoğunluğu ecnebi olan mobilyalar, Mümtaz’ı şaşırtmakta, şüphesiz böyle bir batılılaşmayı yanlış bulmaktadır. Bu eserde “*-Hiç şüphesiz kafamız da böyledir*” (H, 213). cümlesiyle ifade edilir.

Berna Moran Huzur’dan hareketle Tanpınar’ın kültür, uygarlık ve batılılaşmayla ilgili görüşlerini şu şekilde açıklar: “Anlaşılan Tanpınar’a göre toplumun yaratacağı yeni hayat, kültür ve uygarlık, kendi köklerimize bağlı kalacak, kendi damgamızı taşıyacak, eskiyle bir süreklilik gösterecek. Görüldüğü gibi ve daha önce Selâ-

hattin Hilâv'ın da gösterdiği gibi; Tanpınar üst yapıya ait kültür sorunlarının alt yapıyla ilgili olduğunu sezmişti. Bununla birlikte, üretim tarzı yerine genel bir üretimden ve sınıf kavramı yerine soyut bir toplumdaki söz ettiği için, resmi ideolojiden ayrılmasına rağmen, kendisine toplumcu diyemeyeceğimiz de ortaya konmuştu. Ne var ki onun Batı-Doğu sorununa cevap arayan diğer romancılarımızdan ayrıldığı noktayı saptamazsak, Tanpınar'ı doğru anladığımızı söyleyemeyiz. Tanpınar'ı toplumcu yaklaşımdan da, Halide Edip Adivar ve Peyami Safa gibi Doğu'ya ve kendi değerlerimize bağlı romancılarımızın tutumundan da uzaklaştıran, bu sorunlara estetik kaygılarla eğilmesidir" (Moran, 2004: 286).

Huzur'da görüldüğü üzere, Tanpınar yani Mümtaz sorunlara bahsedilen kaygılar perspektifinden yaklaşır ve varolan manzarayı içinde bulunduğu durumdan kurtarmak ister. Fakat kimi zaman kendisini musikin, sanatın, kültürel mirasın yani mazinin tesirinden, kurtaramaz: *"Bazen genç kadına bu eski şeylerin meftunu çocuğun kendisini zorla bir katakombaya tıkmak istediği şüphesi geliyordu. Bu dünyada türlü türlü hazlar, başka çeşit düşünceler de vardı. Üsküdar'ı seviyordu, fakat halkı fakir, kendisi bakımsızdı. Mümtaz bu biçarelikler arasında acemaşiran, sultanîyegâh diye rahatça yaşıyordu. Ama hayat, hayatın daveti nerede kalıyordu? Bir şeyler yapmak, bu hasta insanları tedavi etmek, bu işsizlere iş bulmak, mahzun yüzleri güldürmek, bir mazi artığı halinden çıkarmak..."* (H, 171) Değişken gözükebilen bu durum, Mümtaz'ın içinde yaşadığı ve kayıtsız kalmadığı sosyal/kültürel atmosfere bir tarafıyla romantik diğer tarafıyla realist bir bakış açısıyla yaklaşmasıyla ilgilidir. Fakat bu bakış açısı romantizm temelli olmaktan öte, içinde yaşanan ortam ve yaşanan somut olayların farkında olmanın ve onları tahlil edebilmenin etkisiyle oluşan psikolojik bir realizm olarak değerlendirilebilir. Çünkü Mümtaz, yoksul ve bakımsız mahallelerin, sokakların, evlerin görünümünü aktarırken hiçbir zaman derin bir karamsarlığa kapılmaz. O, bu mahallelerin, evlerin biraz ötesinde gözüne ilişen türbelerin, camilerin ya da bir medresenin yani tarihin içinden gelen mimarilerin ve onlara hayat veren ruhların her zaman topluma yardım edeceğini düşünür. Böylece kültürel mirastan yani maziden kuvvet alır yani bir tarafıyla ona sığınmış olur. Fakat bu sığınma bilinçsiz ya da korku temelli bir kaçış değildir. O'ndaki mazi tutkusu, İstanbul'u tanımadan yani tarihi bilmeden bir milletin kendisini bulamayacağı inancıyla paraleldir. Bunlara bağlı olarak Mümtaz'ın Bitpazarı'nı, Bedesten'i ve Sahafıçı'nı,

beslendiği tarihi/kültürel mirasın perspektifinden değerlendirmesi de bunun en güzel örneklerinden biridir:

Halbuki Bitpazarı ile Bedesten’de dikkati açık olursa, daima şaşırtıcı bir şey bulunurdu.

Burada hayatın, taklidi güç olan, tenimize yapışmadan ve içimize yerleşmeden yavaşlayan iki ucu birleştirdi. Gerçek fukaralıkla, gerçek debdebe veya artığı... Adım başına modası geçmiş zevk kırıntılarına, nerede ve nasıl devam ettiği bilinmeyen büyük ve eski ananelerin son parçalarına beraberce rastlanırdı. Eski İstanbul, gizli Anadolu, hatta mirasının son döküntüleriyle imparatorluk, bu dar iç içe dükkânların birinde en umulmadık şekilde ve birden parlardı. Kasabadan kasabaya, aşiretten aşirete, devirden devire değişen eski zaman elbiseleri, nerede dokunduğunu söyleseler bile unutacağı, fakat motiflerini ve renklerini günlerce hatırlayacağı eski halı ve kilimler, Bizans ikonlarından eski yazı levhalarına kadar bir yığın sanat eseri, işlemler, süsler, hulâsa yığın yığın sanat eşyası, hangi geçmiş şaman güzeli boynunu, kollarını süslediği bilinmeyen bir iki nesle ait mücevherler, bu rutubetli ve yarı karanlık dünyada hüviyetlerine eklenen uzak zaman ve bilinmez cazibesıyla onu saatlerce tutabilirdi. Bu eski şark değildi, yeni de değildi. Belki iklimini değiştirmiş zamansız hayattı. Mümtaz bu hayattan Mahmutpaşa’nın çılgılığı içine çıktığı zaman, bir mahzende cins bir şarapla sarhoş olduktan sonra güneşe çıkanların sarhoşluğunu duyardı. Bütün bunlardan zevk almak ona yaşına göre çok olgun bir itiyat, bir tiryakilik gelirdi (H, 41-42).

Sahaflarıçi tenhaydı; daha kapıda eski Mısırçarşısı’ndan sıçramış bir damla gibi küçük bir dükkân, eski zengin şarkın, kökü kimbilir 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, peşinden o kadar hırsıyla koşulan, okyanuslar aşılacak baharlarını teşhir ediyordu.

Mümtaz bu dükkâna bakarken hiç farkında olmadan Mallerme’nin misrainsı hatırlardı: ‘Meçhul bir felaketten buraya düşmüş...’ Buraya, bu tozlu dükkâna, bu duvarına elle yapılmış triko çorapların asıldığı yere... Yanıbaşında tahta kepenkli, peykeli, eskimiş seccadelikli dükkânlarda, aynı zengin ve uzaktan bakınca büyümlü ananenin hikmetleri, ebediyete kadar türlü tasnif fikrine yabancı bir istif içinde, raflarda, rahle. Sandalye üstlerinde, dükkânın döşemesi üzerinde üst üste, sanki gömülmeğe hazırlanıyorlarmış, yahut gömülü bulundukları yerden seyrediliyormuş gibi bekliyorlardı. Fakat şark, hiçbir yerde hatta mezarında bile katıksız olamazdı. Bu kitapların yanıbaşında açık işportalarda, içimizdeki değişmenin,

intibak arzusunun, yeni bir ikliminde kendimizi aramanın kucak dolusu şahitleri, kapakları resimli romanlar, mektep kitapları, ciltlerinin yeşili atmış Frenkçe salnameler, eczacı formülleri vardı. Kahve falı ile Momsen'in Roma hayali, Payot edisyonunun artıklarıyla Karakin Efendi'nin balıkçılık kitabı, baytarlık, modern kimya, ilmi remil, sanki insan kafasının bütün düzensizliği bu çarşıda birdenbire teşhir edilmesi icap ediyormuş gibi birbirine karışıyordu.

Böyle hep bir arada bakılınca insan sadece zihni bir hazımsızlığın eserleri gibi görülen bir halita. Mümtaz bu halitanın yüz senelik bir didinme, durmadan bir gömlek değiştirme içinde olduğunu biliyordu (H, 46-47).

Sonuç itibariyle Huzur'da sosyal ve kültürel atmosfer, II. Dünya Harbi'nin getirdiği ekonomik bozuklukların ve buna paralel olarak toplumun geneline hâkim olan yoksulluk manzaralarından, Cumhuriyet rejimiyle hız kazanan batılılaşma cereyanlarının mekânlar üzerindeki değiştirici/dönüştürücü etkilerinden izler taşır. Buna bağlı olarak eserde daha çok tarihî mekânların, çarşıların, sokakların, mahallelerin tasvirlerine yer verilerek okura hissettirilmeye çalışılan manzara bir taraftan somutlaştırılmış yani görsel hâle getirilmiş, öte yandan Mümtaz'ın bu görüntülerle ilgili bakış açıları aktarılarak içinde bulunulan ortamla ilgili fikrî temellendirilmelere gidilmeye çalışılmıştır.

9.4 Dini Önem Taşıyan Mekânlar

Eserin Nuran ve Mümtaz aşkının anlatıldığı bölümlerinde İstanbul'un pek çok yerini anlatan mekân tasvirleriyle karşılaşmaktadır. Anlatıcı/yazar, eserin bu bölümlerindeki mekânları, daha çok Nuran'ın ve Mümtaz'ın aşkı perspektifinden aktarmıştır. Yani Nuran'ın ve Mümtaz'ın birlikte gezdikleri her yer ve gördükleri her şey aralarındaki aşkın onlara vermiş olduğu duygularla değerlendirilmiştir. Fakat eserde bahsedilen aşk, sıradan duygu hâlleriyle değil, kültürel ve tarihi birikimin onlara sağlamış olduğu sanatsal bir zevkle bütünleşmiştir. Dolayısıyla eserde dini önem taşıyan mekânlar, çoğunlukla subjektif olmakla birlikte kültürel ve tarihi bir arka planla okura verilmeye çalışılmıştır.

Eserde dini önem taşıyan mekân tasvirleri içerisinde türbeler, mezarlar ve camiler vardır. Özellikle hem dini hem de tarihî arka planı olan bu mekânlar, diğer

başlıklar altında incelenen bazı mekân örneklerinde olduğu gibi karakterlerin kendi kültürel birikimi, sanatsal zevkleri duygusal ya da ruhî durumları perspektifinden yansıtılmıştır.

Dini önem taşıyan mekânlardan ilki İstanbul'da Kocamustafapaşa semtinde bulunan Sümbül Sinan Efendi'ye ait türbedir.

Ona öyle geldi ki Sümbül Sinan hâlâ bu çınarın altında oturmaktadır. Bu kurumuş ağacın muhafazasına gösterilen itina, bu ölüm bahçesine, büyük sanat eserlerine has bir derinlik veriyordu.

Buna mukabil türbe mimarsızdı ve içinde dört asır hayata yattığı yerden tesir etmiş bir ölü vardı. Duvarlarına, parmaklarına eller sürülüyor, dualar ediliyordu. Hastaları iyileştiriyor, ümidi olmayanlara ümit kapıları açıyor, dünyaları yıkılmış olanlara ölümün ötesinde ışıklar gösteriyor, sabır, ferâgat, tahammül öğretiyordu (H, 188-189).

Bu türbe, Mümtaz'ın bazı zamanlar ziyaret ettiği bir yerdir. Çünkü Mümtaz için bu türbe, hâlâ hayata tesiri olan, insanlara yaşama ümidi veren, ölümün ötesindeki hayatı çağrıştıran bir yerdir.

Eserde Mümtaz'ın kültürel birikiminin ve sanatsal zevkinin yanında onun dinle yani İslamiyet'le olan ilişkisi anlatıcı/yazar tarafından bu tür mekânlar vasıtasıyla anlatılmaya çalışıldığı düşünülebilir. Çünkü eserdeki Mümtaz kimliği, kültüre ve bu kültürün getirdiği değerlere bağlı fakat bunları sanatsal bir estetikle algılayıp tahlil edebilen, aşkı bile bunlardan bağımsız yaşayamayan bir kişiliktir. Dolayısıyla dini önem taşıyan mekânlar, onun bir nebze mistik olan tarafını, kutsala olan yaklaşımını ortaya koyması bakımından önem taşır. İslamî anlayışa ait bir mekân olan türbe, onun İslamiyet'le, kültürle ve kendisiyle olan diyoloğunu okura verir. O, türbeyi saran kurumuş ağacın muhafazasına gösterilen itinayı, sanat eserlerine ait bir dikkâtle inceler ve bir ölüyü toplumsal dinamikler açısından hayata tesir etmiş, umudunu yitirmişlere umut vermiş, kişileri ve toplumu ayakta tutmuş kutsal bir varlık olarak algılamıştır. Türbenin bu şekilde değerlendirişi, okuru bir taraftan türbenin dini, kültürel ve tarihi misyonu hakkında bilgilendirirken öte yandan karakterin dini kimliği, İslamî değerlerle olan ilişkisini yansıtır ve böylece Mümtaz, eserde kültürel bir kimliğin taşıyıcısı olarak yer alır.

Eserde bir diğ er dini önem taşıyan mekân da mezarlıktır. Mezarlık da türbe gibi Mümtaz'ın İslamiyet'le olan bağıını, dinin hayata ve insanlara olan tesirini ortaya koyan bir özellik taşımaktadır.

Ortasından çıkan bir  itlenbik ağıacıyla çok hususî bir güzellik kazanan harap bir mezarın önünde idi. Mümtaz kitabeden bunun Şeyh Sinan-ı Erdibli olduğunu öğrendi.

-Aşağı yukarı Fatih devrinin sonu. Şehrin en eski hemşehrilerinden biriyle karşı karşıya idi. On, onbir yaşlarında, bütün vücudu sivilce ve yara içinde bir kız çocuğı mezarın ortasında oturmuş, taşların üstündeki mum artıklarını topluyordu. Mümtaz'ın dikkatini görünce:

-Bir bez bağılayın, istediğiniz olur, dedi (H, 334).

Mümtaz, yukarıda örneğı verilen bu iki mekândaki dini ve tarihi misyonu olan kişilerle öyle samimi bir ilişki kurar ki, onları âdeta kendinden bir parça gibi görür. Yani Mümtaz kutsal mekânları, oraya ait kişilerle yani -Sünbül Sinan Efendi gibi- kendisiyle ve toplumla özdeşleştirerek algılar. Bu da okura hem mekân hakkında tarihi ve dini bir bilgi sunar hem de Mümtaz'ın kültürle, İslamiyetle ne kadar yakın bir ilişkisinin olduğunu ve dinin, onun duygusal kimliğini bütünleyen önemli bir  ge olduğunu gösterir.

10. SAĞIR DERE

10.1 Fiziksel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

“Kemal Tahir, Sağır Dere’yi 1940’lı yıllarda Çankırı cezaevinde yazmaya başlamış, Malatya’da elden geçirdikten sonra 1955’te kitap biçiminde yayımlanmıştır. Sağırdere, K. Tahir imzasını taşıyan ilk romandır. Yazar, daha önceki çalışmalarını istisna tutarsak romancı olarak okuyucu huzuruna bu eseriyle çıkmıştır. 1950’de Son Posta’da Körduman takma adıyla tefrika edilmiştir” (Kurukafa, 1997: 87).

Romanda olay, 1938-1939 yılları arasında geçmektedir. Olay, Çankırı’nın Kurşunlu Bucağı’na bağlı elli hanelik Yamören Köyü’nde başlar, başkahraman Mustafa’nın Ankara’ya iş bulmak için göç etmesiyle devam eder ve sonra Yamören’e dönmesiyle sona erer. Eserde olay örgüsü Yamören, Çankırı ve Ankara üçlemesinde geçmektedir.

Sağırdere, Düğün ve Gurbet başlığı taşıyan iki ana bölümden oluşur. İlk bölüm, Kulaksızın Yakup’un oğlu ve Murat’ın kardeşi Mustafa, Pelvan Vahit ile Topal İsmail çevresinde gelişir. Eser, Mustafa ile Pelvan Vahit’in sevdikleri kızları seyretmek için ferfene yapılan evi gözetlemeleriyle başlar. Başkahraman Mustafa Ayşe’yi, Pelvan Vahit ise Güldane’yi sevmektedir. Fakat iki kız da bu gençlere yüz vermemektedir. Mustafa Ayşe’yi elde etmek için büyü yaptırmak gibi her yolu denemiş fakat Ayşe’yle evlenememiştir. Ayşe ise kendisinden büyük ve köyün zenginlerinden olan Hocaların Hakkı’yla evlendirilmiştir.

Eser, hem aşk macerası hem de Hakkı’nın kabilesi Hocalar ile Mustafa’nın kabilesi Kulaksızlar arasındaki çatışmayla devam eder. Romanın ilk kısmı olan Sağırdere’de anlatıcı/yazar, bu çatışmadan fazla bahsetmemekle beraber Körduman’da bu çatışmanın nedenleri detaylı bir şekilde verilmiştir. Çatışmanın evlenme mevzuusuyla belirginleştirildiği Sağırdere’de Mustafa sevdiği kızı unutmak ve para kazanmak için Ankara’ya gurbetçi olarak gider.

Eserin buraya kadar olan bölümünde Yamören fiziksel özellikleriyle okura şöyle tanıtılır:

Yamören'in bütün evlerinde olduğu gibi kapının önünde bir sundurma vardı. Bunun altında, kağıt, sapan, tezek kerpiçleri, çalı çırpı demetleri duruyor, kapı merdivene açılıyordu. Merdivenin avlu tarafı tahtayla kapatılmıştı (SD, 16).

Muhtar odasının karşısındaki dut ağacının dallarını kar kaplamıştı. Elli evlik "Koca" Yamören'de bu duttan başka ağaç yoktu (SD, 18).

Himmet çavuşun odası iki katlıydı. Alt katta bir ayakyoluyla, misafir hayvanlarının bağlandığı genişçe bir ahır vardı. Yamören'in Delikanlı odası burasıydı (SD, 19).

Yağmurlar kesildi kesileli, suyu yarı yarıya azalmış olan Sağırdere, burada yüksek kayaların arasından dolana dolana akıyordu, başını taşlara vurdukça köpür köpür köpürüyordu. Yamören'de sayımdan kaçırılan hayvanlar eskiden beri buraya gizlenmekteydi. İki dirsek arasında, on beş metre aralığı Yakup Ağa, dallarla kapatmıştı. "Şuraya bak! Kuytu ki, adam kessen bilinmez!... (SD, 55)

Yamören, tepenin ardında kaldığı için görünmüyor, Aşağı mahalleden sonra başlayarak bahçelerin ağaçlarından ötelere uzanan kıraç ova; akşam güneşinin altında renkli bir su gibi sanki dalgalanıyordu. Dibinde oturdukları meşeye çıksa köy gölünün kıyısındaki üç kavaklar görünür (SD, 60).

Fiziksel tasvirlerden anlaşılacağı üzere, anlatıcı/yazar, okura Yamören'i ve Yamören'de yaşayan kişileri tanıtarak aslında mekân ve kişiler arasında bir paralelizm kurmuştur. Mekândaki verimsizlik ve hakim renk olarak gözüken 'grilik' aslında bu köyde yaşayan insanların hayatlarına da yansımıştır. Çünkü köyün genel manzarasındaki çoraklık ve verimsizlik bir bakıma, köy halkı arasındaki çatışmaları, cehaleti ve ekonomik bakımdan zayıflığı yansıtmaktadır. Ramazan Korkmaz iki romanı birlikte değerlendirdiği yazısında eserlerin adlarına dikkat çekerek şunları ifade eder: " Sağırdere, Yamören Köyü'nün (kuzeybatısında) yazları kuruyan bir derecik olmaktan öte; romanda, cehalet ve sefaletle baş başa bırakılmış köylü insanın trajik kaderiyle mücadelesini ve bu mücadelenin 'arızalı', 'eksik' ve 'tek boyutlu' yansımalarını sembolize eder. Bir kere 'sağırılık' niteliği, başlıbaşına bir duyarsızlığı imler. Körduman ise; Sağırdere ile aynı bağlamda, köylü insanın üzerine bir kâbus gibi çöken dış şartların onu felaketler parantezine alarak tükenişe götürmesi gibi yine alegorik bir tarzda kullanılır. Birincideki 'sağır' sözü, ikincisinde 'kör' ifadesiyle birleşince romandaki ilişkilerin 'kör' ler 'sağır'lar diyaloguna dönüşeceğini, sığlaşıp

yavanlaşacağını sezdirir” (Kurukafa, 1997: 88). Bunlara bağlı olarak anlatıcı/yazar, Sağırdere’de köye ait fiziksel tasvirlerle genişçe yer vererek okura hem mekânın insan üzerindeki etkilerini düşündürmeye çalışmış hem de eserinde vermeye çalıştığı işsizlik ve beraberinde gelen ekonomik sıkıntılar gibi problemleri mekân ve mekânın kişi üzerinde etkileriyle somutlaştırarak anlatmıştır. Ayrıca köyün Mustafa, Pelvan Vahit ve Topal İsmail arasında geçen konuşmalarda ‘Yamören’ değil, ‘Yamukören’ olarak adlandırılması, dış atmosferin ve istenen mevsimde beklenen işlevi görmeyen Sağırdere’nin yukarıda bahsedilen olumsuz etkiyi ifade etmesi dikkat çekicidir:

-Bırak Mustafa! Sen bu köyü bilmez misin? Aslı Yamukören... Bir de biz yanılmışız olmuş Yamören... Yetim buldular mı, üstüne çökerler. Yamören’in adamı bütün alçak... -Hem soğuktan, hem sinirden titriyordu -: Yamören’in adamı bütün... töbe... Ağan Murat iyidir. Ötekiler tüm rezil! (SD, 36)

Eserin ikinci bölümünde ise, gurbete çıkan Yamörenlilerin macerası anlatılmaktadır. Gurbetçilerin en büyük istekleri çalışıp para biriktirmek, yeni elbiseler ve hediyeler almak ve köylerine dönmektir. Onlara göre, köydeki itibarları ancak böyle artar.

Eserde, Mustafa önce iş bulamaz. Daha sonra taş işçiliğine başlar ve taş ustalığına kadar yükselir. Pelvan Vahit’in ayağına taş düştüğü için topallar, Hocaların Hasan işinden ayrılır ve sonuçta üç Yamörenli köylerine dönerler. İçlerinden en şanslı olan Mustafa para biriktirmiş olarak ve bir sandık dolusu hediye olarak Yamören’e döner. Sandığında bir tabanca ve gazocağı vardır.

Yamörenlilerin Ankara macerasını oluşturan eserin ikinci bölümünde de birinci bölümünde olduğu gibi fiziksel atmosferi yansıtan mekân tasvirlerine geniş yer verilmiştir. Fakat bu sefer olay örgüsüne bağlı olarak Yamören’e değil Ankara’ya ait fiziksel tasvirlerle ağırlık verilir. Bu tasvirlerden bazıları aşağıdaki gibidir:

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 (SD, 153).

Taş ocağının bulunduğu yer, Sımcak istasyonunun karşısındaki kıraç tepeye benziyordu. Görünürde bir tahta kulübeyle, bir çardaktan başka bir şey yoktu. Kulübeye kazmala-

rı, kürekleri el arabalarını, dinamit sandıklarını koyuyorlarmış... Çardağın gölgesinde de taşçı ustaları taş yonarmış... (SD, 154)

Buradan ilerisi insanın aklını şaşırtacak bir yerdi. Buradan ilerisinde Ankara'nın evleri, hep bir sıra üzerine, asker gibi dizilmiş, kat kat yüksek yapılar... Tümü taştan... Bunlardan birisine girip merdivenleri çıktılar, Efendi, ceviz ağacından yapılmış bir kapıyı çaldı. Güzel bir kız, Mustafa'nın elindekileri aldı. Evin döşeme tahtaları halıdan, kilimden görünmüyordu (SD, 174).

Tepenin düzlüğüne çıktıkları zaman, uzaktan pek önem vermediği "inşaat"ın ne kadar heybetli olduğunu Mustafa anladı. Bir kere, o kadar çok penceresi vardı ki, durup saymağa ömrü yetmezdi.

Bu kadar oda mı olur yahu? Bütün Kurşunlu milleti buraya taşınsa, bana mısın der mi, şuna bak!

Ameleler aşağıdan yukarı, yukarıdan aşağı karıncalar gibi dolaşıyorlar, bir şeyler götürüp, bir şeyler getiriyorlardı.

Kamyonların, arabaların çıkardığı tozlar, her tarafa sinmiş, kireç beyazına, üst üste yığılmış demir parçalarına, beton borulara, tuğla ve kum tepelerine bakarak Mustafa, "Maşallah!" Ulan maşallah!" dedi (SD, 183-184).

Mühendis odasının açık penceresinden çekinerek baktı. İçerde kimse yoktu... Ortada büyük masanın üzerini bir parmak toz kaplamıştı. Duvardaki rafta boru gibi bükülmüş kâğıtlar duruyordu (SD, 189).

Mustafa, arkaya dolaştı. Ambarın aralık duran kapısını itti. Pencerelelerin tahta kepenkleri örtülü olduğundan içerisi alaca karanlıktı. Benzin, çimento, yağlıboya kokuyordu (SD, 189).

Mustafa lambayı yaktı. Odada Cemal ustanın eski sandığından başka işe yarar bir eşya yoktu. Mustafa ile Hasan birer yorganda yatıyorlardı. Tahtadan yapılmış yemek sofrası duvara dayanmıştı. Onun önünde sactan bir tava, bir bakır tencere, Cemal ustanın gazocağı duruyordu (SD, 208).

Anlatıcı/yazar, görüldüğü üzere kahramanların Ankara'da yaşadıkları, çalıştıkları, karşılaştıkları ve onlara ilginç gelen yerleri detaylı bir şekilde tasvir etmiştir.

Yazar, böylece köyden şehre çalışmaya gitmiş köylülerin karşılaştıkları güçlükleri kahramanlarına hazırladığı ve en ince ayrıntısına kadar tasvir ettiği mekânlarla yansıtmaya çalışmıştır.

Görüldüğü üzere, yukarıda bahsi geçen mekânların bir çoğu –inşaat alanı, taş ocağı, mühendis odası vb.- kahramanların para kazanmak için hareket ettikleri ekonomik temelli mekânlardır. Ayrıca bu mekânlar, kahramanların daha önce Yamören’de karşılaşmadıkları yani yabancı oldukları yerler olduğu için onları hayrete düşürmekte ve bu da eserin bir nevi ironisine zemin hazırlamaktadır. Çünkü eserde Ankara’ya ait her fiziksel görünüm, ardından kahramanların ağzından Yamören’le mukayese edilmiş ve böylece büyük şehrin köylülere yüklediği zor hayat şartları dile getirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca anlatıcı/yazar, okura kahramanların üzerinde hareket edebilecekleri fizikî zemin vasıtasıyla köylünün şehir karşısındaki duruşunu ve karşılaştıkları güçlükleri bir nevî yazınsal görsellik olarak adlandırılacak fiziksel tasvirlerle somutlaştırarak anlatma yoluna gitmiştir.

10.2 Karakterlerin Ruhî Atmosferini Yansıtan Mekânlar

Sağirdere’de anlatıcı/yazarın, kültürel ve fiziki atmosferler kadar insan-mekân ilişkisine büyük önem verdiği görülmektedir. Buna bağlı olarak mekân, insan üzerindeki etkileriyle de tasvir edilerek kahramanların değişip dönüşmesine imkân hazırlayan, onları bulundukları şartlardan daha iyi şartlara sevk etmeye çalışan bir rol üstlenmiştir. Mesela anlatıcı/yazarın Mustafa’yı Yamören’den (Yamukören) çıkararak onu Ankara’ya götürmesi bunu örnekleyen bir durum olarak değerlendirilebileceği gibi, kahramanların, mekânsal değişimlerden fazlasıyla etkilendikleri de söylenebilir. Fakat bu etkilenmeler ani, kısa, birbirine dönüşebilirliği olan öfke, sevinç, heyecan gibi duygular planında olduğundan kahramanları değiştirmede başarısız olmuştur. Çünkü kahramanlar bir taraftan köylerinin geleneklerinden, inanışlarından kurtulamamışlar, dolaylı olarak da fikir ve davranışlarında köklü değişimler yaşayamamışlardır. Örneğin eserin ilk bölümlerinde Yamören, beğenilen, güzel bulunan bir mekân olarak tasvir edilir. Hayvan sayımından hayvan kaçırmak için tepeye çıkan yani köyden kısa bir süreliğine ayrılan Mustafa, köyün kuşbakışı görünüşünü beğenerek izler. Bu da onun köye olan bağlılığını ve ona karşı duyduğu sevgiyi gösterir niteliktedir:

-Görünüyor! Yukarı mahalle, Orta Mahalle, Aşağı mahalle... Elli hanelik Yamören öylece görünüyor. Dut ağacı yapraklanmış, köyün bahçeleri, aşağıda, hep yeşermiş... Köy bir güzel olmuş canım! Hey Yamören!- Bir cıgara yaktı-: Güzel bir köy bu bizim memleket!...(SD)

Ancak eserin ilerleyen bölümlerinde Mustafa, sevdiği kız olan Ayşe başkasıyla evlendirilince yavaş yavaş köyden ruhî anlamda uzaklaşmaya başlar ve bu uzaklaşma zaman geçtikçe nefrete dönüşür. Uzaklaşmanın yaşandığı zaman içinde Yamören aşağıdaki şekillerde tasvir edilir:

Yağmur bastırmadan odaya gidilecekse gidilmeli de, gurbet işini Nail ağamla konuşmalı... Rakı içtiğimize kızar Murat Ağam... Bize küser! Varsın küssün! Küstüğü daha iyi... Küsmezse adam değil... Şu Yamören yediden yetmişe küssün bize... Ulan namussuz Yamören!... (SD, 138)

Mustafa gurbete çıkmanın bu kadar kolay olduğuna şaşıtı. “Gurbete çıktın mı köyü möyü unutuyorsun!... Adamın içi seviniyor.

Oysa Kavaklıgöl’ün kıyısında Topal İsmail’e kapılıp gurbete çıkacağını söylerken, yüreği sızlamış, “Öleceğim” sanmıştı. “Demek bize zor gelmesi bilmediğimizden (SD, 145).

Görüldüğü üzere Mustafa, fakirlik, sevdiği kızı alamanın üzüntüsü ve köylülerin söylentileriyle köyden nefret etmeye başlar. Fakat bu nefret kahramanda sadece öfke ve kızgınlık olarak belirmez, beraberinde gurbete karşı duyulan ilgiyi ve heyecanı da arttırır.

Eserin baş kahramanı olan Yamörenli Mustafa, gurbete çıktığında Ankara onun için korku duyulan, ürkülen bir mekân hâline gelir ve buna bağlı olarak bilmediği Ankara’da sürekli olarak kaybolma korkusu yaşar. Şehrin hayatına alışmakta zorluk çeker. Eserde bu, önce Mustafa’nın kendini güvensiz hissettiği, ürküttüğü bir mekân olarak yansıtılır:

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 birbirine benzer ama, bu kadar mı benzer?

Mustafa, nişan koyacak bir yer bulamadığı için Ankara’da tek başına gezemeyeceğini düşünerek ürktükçe ürkiyordu... (SD, 152-153)

Mustafa Ankara’ya ilk gittiği günlerde iş bulamaz. Yaşı küçük olduğu için kimse yanında çalıştırmak istemez. Bu yüzden karamsarlığa düşer ve bir müddet düşünceleri Ankara ile Yamören arasında gidip gelir. Yamören’e dönmek istemeyen Mustafa, bir taraftan Ankara’da parası bitince ne yapacağını, öte yandan Yamören’e hemen dönerse köylünün özellikle köylü kadınlarının kendisiyle alay edeceklerini düşünmekten kendini alıkoyamaz. Bu sıkıntı içinde, Yamören’i ve köylü kadınları kendi içinde daha çok olumsuzlamaya başlar ve köy, bir müddet sonra uzaklaşılan mekân konumuna gelir:

Hiç iş bulamazsa parası tükenene kadar, buralarda dayanıp köye mümkün mertebe geç gitmeğe karar vermişti. Çeşme başında karıların gülmeleri, ağabeyi Murat’la analığı Binnaz’ın sözleri aklından hiç çıkmıyordu. “Kum boşaltmak zor iş demek!” diye düşündü. Boyunun uzamasına, bıyıklarının çıkmamasına üzüldü. Bunun suçu sanki Yamören’de, Yamörenlilerdeymiş gibi, hem köye hem de köylülerine kızdı: “Ulan Eğri Ahmet Enişte! Yamören’i bir güzel yakamadın da... Bizim köylünün tamamını dere boyunda kesmeli değil miydin?... Yürü!” (SD, 172-173)

Eserde Mustafa’nın taş işçiliğine başladığı zaman diliminde onun ara ara köyünü özlediğini ifade eden söylemlere yer verilir ve bunlar eserde köye ait genel manzara- larla yansıtılmaya çalışılır:

Mustafa gözlerini kısmış, yerdeki taş kırıklarına bakarak dinliyor, dinledikçe yüreğine sıcak sıcak bir şeyler dökülüyordu. “Himmet Çavuşun odası damından Yamören hep görünür. Çerkeş yolu... Kavaklıgöl...” İçini çekti, öksürdü. Yere attığı çekiç gözüne ilişince kollarını sızlatan bir yorgunluk duydu. Başını kaldırmadan dargın dargın sordu:

-Benim için ne diyorlar köyde? (SD, 233)

Burada köy, Yamören’deyken yaşanan olumsuzlukların ve Ankara’ya gelip iş bulamamanın etkisiyle önceleri olumsuzlanmış, daha sonra gurbette olmanın tesiriyle doğup büyünülen ve uzun müddet yaşanan yere karşı özlem duyulmaya başlanmıştır. Bu özlem, Mustafa’nın daha önceki olumsuz duygularını silmiş ve kızgınlığın verdiği köyü unutma isteği, köylünün arsızlığına bağlanarak köy olumlanmıştır.

–Bilmem... - Biraz düşünüp utangaç utangaç başını çevirdi -: Havalar soğudukça, köy adamın aklına geliyor usta! Doğrusunu ister misin, köy kısmını adam hiç unutmaz da, arsızlığından unutmışluğa vurur. – Ellerini oğuşturdu -: Kışın köy iyi olur (SD, 243).

Sonuç itibariyle eserde karakterlerin ruhî atmosferlerini yansıtan tasvirler, mekân karşısındaki duygu dalgalanmaları ve mekâna bağlı değişkenlikler planında başarılı bir şekilde yansıtılmıştır.

10.3 Kültürel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Türk Edebiyatındaki köyü konu alan romanların pek çoğunda tarla, fakir köylünün önemli bir geçim kaynağı olarak yer almaktadır. Köylünün temel ihtiyaçlarını karşıladığı tarla, köylünün ayakta kalabilmesini sağlayan ekonomik temelli bir mekân olması itibariyle hem değerli hem de yaşanan çatışmaların ana kaynağı olması bakımından köylü için sorunlu bir mekândır. Genellikle yaşanan sorunlar, komşu tarlaların köylüler arasında çıkardığı sınır kavgaları, zenginlik-fakirlik durumlarına göre ortaya çıkan yöneten-yönetilen hiyerarşisi ve eğitimsizliğin verdiği yanlış inançlar temellidir.

Sağirdere’de de toprak görüleceği üzere toprak, fakir köylünün önemli bir geçim kaynağı olarak yer almıştır. Fakat susuzluk yüzünden çok verimli olamayan topraklar, fakir köylünün geçim sıkıntısının ana nedenlerinden birini ve köylüler arasındaki çatışmaların ana kaynağını oluşturmaktadır. Özellikle köylüler arasındaki kız alıp verme de hediye ya da başlık parası olarak alınıp/verilen tarla, bir süre sonra köylülerin kendi çıkarları için gözettilen alanlara dönüşmüştür. Aşağıda bir örneğine rastlanacak olan tarla, köyde zengin yani toprağı çok olan kızlara meylin olduğunu gösteren, ekonomik çıkar gözetilen bir alan olarak yer almaktadır:

–Hocaların Hakkı öyle de, Hocaların muhtar Hüseyin Efendi iyi mi? Ben şuncacık bebeyken. İki parça tarla için anama etmediğin koymamış... Anama alacak ki, tarlalara sahip olacak... (SD, 37)

Eserde tarlanın yanı sıra okul da gerek olay örgüsündeki aksiyonun gelişiminde bir vasıta olmasıyla gerekse köylünün okula bakış açısını yansıtmamasıyla köyün kültürel atmosferini yansıtmaktadır. “Romanın anlatıldığı 1938-39’lu yıllarda ülkenin çok büyük bir kısmı köylerde yaşamaktadır ve eğitim seviyesi çok düşüktür. Bununla

birlikte cahil insanlarda, eğitim gören ya da devlette belirli bir görev alan insanlara karşı belki de kültürel farklılaşmadan dolayı dışlama duygusu hakimdir. Romanda Yamören köyünde eğitilmiş insana karşı bir küçültücü tavrı takınılmaktadır. Bu psikolojinin doğurduğu bir sonuç olarak da köyün okulu hayli bakımsız durumdadır. Yamören'in tembellikleri burada da göze çarpmaktadır" (İldeş, 200 : 15).

-Bu deliği sen mi açtın?

-Ben ya!

-Hele alçaklar!... Yamören'in öğretmenli okulunu bütün yıktınız. Şuna bak! Döşeme kalmamış, kapı kalmamış...

-Biz yıkmadık. Topal İsmail, bu kış tahtaları, gizliden taşıdı, yaktı (SD, 40).

Döşeme tahtalarının bazısı çürüyüp kırılmıştı. Sağlam kalanlar da adım attıkça gıcır gıcır ses veriyordu (SD, 41).

-Şuna bak!... Yamören'in okulu durduğu yerde yıkıldı. Okulunu bu hale getiren köyden adam gibi çıkar mı? Bereket, delikanlılar gurbete gidiyorlar da biraz adamlık öğreniyorlar!.. (SD, 50)

Eser kültürel atmosfere bağlı olarak gelenek ve göreneklere yer veren bir özellik taşır. Anlatıcı/yazar, okura Yamören'de olan iki düğün aracılığıyla köydeki geleneksel inanış ve uygulamaları sunar.

Gelin önde, davul-zurna arkada, alay Aşağı mahalleye doğru yavaş yavaş yürüdü. İkinci güneşi, gelinin gölgesini selvi gibi uzatmıştı. Yolun iki tarafında, avluların kapısında bekleyen kocakarılar, üzerlerine avuç avuç buğday, arpa sererek bağırıyorlardı:

-Uğurlu, bereketli olsun!...

-Ağzının tadı bozulmasın!...

Battal'ın anası avlu kapısında bekliyordu, gelin yaklaşınca eteğindeki buğdayları saçmaya başladı:

-Hayırlı olsun!... Kademli olsun! Evimize uğur... Evimize dirlik... (SD, 103)

Görüldüğü üzere, inanışlar çerçevesinde gelin eve yaklaşınca bereket ve bolluğun sembolü olarak bilinen arpa ve buğday serpilmektedir. Bu hayatlarının geri kalan kısmını birlikte devam ettirecek olan gelin ve damadın evlerinde her zaman bereketin olmasını temenni eden bir davranış olarak bilinmektedir ki mekâna bağlı kültürel bir inanışı temsil etmesi bakımından dikkat çekicidir.

11. KÖR DUMAN

11.1 Fiziksel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

K. Tahir, Sağırdere ve Körduman ikilisinin yazılış yeri, tarihi ve diliyle ilgili olarak aşağıdaki açıklamayı yapmıştır:

“Göl insanları isimli hikâye kitabıyla Sağırdere ve Körduman romanlarını 1939-1943 yılları arasında yazmıştım.” Bu kitaplar mevzularını Çankırı köylerinden almışlardır. Dil de ora dilinin stilize edilmiş şekliydi.”

Sağırdere’nin devamı olan Körduman’ın kitap biçiminde ilk basımı 1957 yılında yapılmıştır. Romanın ithaf sayfasında yazar:

“Seni özledikçe eski mektuplarını tekrar tekrar okuduğumu bilirsin. Bunlardan birisinde bir notuna rastladım. Şöyle demişsin: ‘Sağırdere romanını bana sunmaya üzüldüm. Kitap çıkarken ilk sayfasının benim olduğunu unutma emi?’

Emredersin sevgilim, can-baş üstüne!...’ cümleleriyle romanı eşine ithaf etmiştir.

Gerek Sağırdere ve gerekse Körduman, K. Tahir’in 1939’dan başlayarak yazdığı, sonraki yıllarda gözden geçirdiği bu yüzden de üzerinde epeyce çalıştığı iki romandır. İlk yayımlandığı yıllardan günümüze kadar okuyucuların ve aydınların büyük ilgisini görmüştür” (Kurukafa, 1997: 102).

Sağırdere’nin devamı niteliğindeki Körduman’da sevdiği kız Ayşe’yle evlenemeyen Mustafa, Ankara’da köy değerlerine göre önemsenir miktarda para biriktirdikten sonra köyü Yamören’e döner.

“Sağırdere romanında Çankırı’nın Kurşunlu bucağının Yamören köyü ve Ankara olmak üzere iki farklı mekânda geçen olay Körduman’da Mustafa’nın köyüne dönmesiyle sadece Yamören köyünde geçmektedir. Körduman romanı, kasımın sonlarına doğru Ankara’dan Yamören’e dönmek için ayrılan Mustafa’nın o tarihlerde köye gelmesiyle başlar ve Mustafa’nın önceleri en sadık dostu Pelvan Vahit’i öldürerek kendisine Çankırı mahpusdamının görülmesi olayının gerçekleştiği mart ayına

kadar sürer. Yani yaklaşık olarak olay, aralıktan marta kadar dört ay sürer. Körduman, Sağırdere romanının devamı olduğu için iki romanı birlikte düşünürsek olay, şubat ayından ertesi yılın mart ayına kadar yaklaşık bir yıl sürmektedir. Körduman'da olay dört ay gibi kısa bir süreyi kapsamasına rağmen, roman Sağırdere'den daha hacimlidir ve köy daha detaylı anlatılmaktadır" (İldeş, 2003: 20-21).

Eser, *Dönüş, Tılsım, Çerçi ve Kısıtılmış Hayvan* başlıklarını taşıyan dört ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Mustafa'nın Yamören'e dönüşüyle başlayan olaylar aktarılır. Mustafa, Yamören'e Ankara'da biriktirdiği bir miktar parayla ve çeşitli hediyelerle döner. Mustafa hediyelerini Ankara'dan aldığı bir sandığın içerisine yerleştirir ve sandığın içinde bir de bir tabanca bulunmaktadır. Mustafa köye geldiği ilk günlerini arkadaşlarıyla geçirir. Bu arada yine köyün büyüüp güzelleşen kızlarına bakmaktadır. Onun dikkatini daha çok Fadik çekmektedir. Bir müddet onun peşinden koşturur. Mustafa'nın babası Yakup Ağa ise daha önce kesilmiş olan tekesinin öcünü almak istemektedir. Yakup Ağa'ya göre teke, Hocaların Hakkı tarafından kesilmiştir. Bu öç ancak Hocaların Hakkı'nın sülalesinden bir kadının ayartılmasıyla alınabilir.

Mustafa daha önce Ayşe'yle evlenebilmek için yaptırdığı muskaları ve büyüleri, bu kez yine Hocaların Hakkı'yla evlenen Ayşe'yi ayartmak için kullanır. Bu arada hem Fadik'in gönlünü çelmeye çalışır hem de Ayşe'yi ayartmanın yollarını arar. Sonunda emeline kavuşur ve onunla evinde, ahırda gizli gizli buluşmaya başlar. Bir gün Mustafa Ayşe ile ahırdayken basılırlar. Ayşe dayak yer, olay köy heyetinde görüşülür, Hocaların Hakkı davacı olmaz, Ayşe'yi de boşamaz.

Mustafa köyde çerçilik yapmaya başlar. Hakkı da aynı işi Vahid'le yapmaya başlar. Bu arada Vahid'in de gözü Ayşe'dedir. Bu yüzden Mustafa ile Vahit birbirlerine düşman olmaya başlarlar. Dolaylı olarak Hakkı da Kulaksızlar kabilesine öfke duymaktadır. Bir gün Hocaların Hakkı Kulaksızların öküzünü Vahid'e öldürtür. Bu iki kabile arasında bardağı taşıran son damla olur. Kulaksızların almak istediği öç, artık ikiye katlanmıştır. Yaşanan olaylardan haberi olan Murat bütün bunları engellemek istese de başarılı olamaz.

Bir gün, Mustafa sokakta dolaşırken Vahit'le Remzi önüne çıkarlar. Epeyce boğuşmadan sonra Mustafa Ankara'dan aldığı tabancasıyla Vahid'i köy meydanında öldürür. Köye gelen savcıya da 'canını kurtarmak için' vurduğunu söyler.

Olay örgüsü yukarıdaki gibi gelişen Körduman'da fiziksel atmosferi yansıtan mekânlar, gurbetten dönen Mustafa'yla beraber tekrar Yamören'e çevrilmiştir. Romanda yine Sağırdere'den, Kavaklıgöl'den, Çankırı'dan bahsedilir.

Yamören'de, karılar çamaşırı Sağırdere ile Dervez'in birleştiği yerde yıkar.

Burada bir değirmen yıkıktı, çoktandır ölü gömülmeyen bir mezarlık, iki servi ağacıyla birisi kurumuş iki söğüt vardır. Suların birleştiği dirsek küçük bir göle benzer. Yamören delikanlıları arada bir bu çukurda dinamitle balık avlar (KD, 51).

Sandık gibi dört köşe, rengi kıpkırmızı bir kayanın üstüne oturdular.

İsmail, uzaklara bakarak öfkeli, dalgın soluyordu.

Aşağı mahallenin ötesinde, Kavaklıgöl'e güneş vurmuştu. Bahçelerin yapraksız ağaçları arasından Çankırı yolu, sarı bir su gibi akıp gidiyordu (KD, 79-80).

Eserde dikkati çeken fiziksel tasvirlerden bir diğeri de yine Sağırdere'yle ilgilidir. Sağırdere ilk eserden bilindiği üzere, yaz aylarında kuruyan ve boz bulanık akan bir sudur. İmgesel olarak kullanıldığı düşünülen dere, köylünün eğitimsizliğini, cahilliğini ve yanlış inanışlarını simgelemektedir. Körduman'da aynı tasvirlerle okurun karşısına çıkan Sağırdere, bu sefer kötü olayların habercisi olarak aktarılmaktadır.

Evden çıkarken gideceği yeri tasarladığı için ağır ağır yürüyordu. Yağmur sularıyla çamur gibi akan Sağırdere'yi ayaklarını kirletmemeğe çalışarak geçti (KD, 104).

Görüldüğü üzere, yağmur sularıyla çamur gibi akan Sağırdere'den Mustafa ayaklarını kirletmemeğe çalışarak geçmektedir. Bu durum, gurbetten dönen Mustafa'nın, dahil olmak istemediği kötü olayların çemberine mekânın, inanışların ve babasının baskısının tesiriyle girmiş olabileceğini gösterdiği gibi ve mekânın eserin ilerleyen kısımlarıyla ilgili sezdirim niteliği taşıdığını da ifade eder niteliktedir.

Bunların yanı sıra eserin ilerleyen kısımlarıyla ilgili sezdirme özelliği taşıyan fiziksel tasvirlerden bir diğeri de köyde bazı zamanlar ortaya çıkan “körduman”dır. Kördumana ait olan tasvirler eserde aşağıdaki şekilde tasvir edilmektedir:

Yamören’i o gece körduman basmıştı. Üç adım ilerisini görmek mümkün değildi. Mustafa, yatsıdan sonra iki rekât namaz kılıp dışarıya çıktı. Kimseye rastlamamak için, harmanlardan dolaşmayı tasarlamıştı. Sisten faydalanarak Sağırdere’yi geçti.

Muhtar odasının ışığı bile on adım yaklaşımdan fark edilmiyordu (KD, 110).

Körduman çürümüş ot gibi kokuyordu. “Yaşlılara bakarsan, Körduman iki cins: Karaduman, bozduman! Bozduman gelirse arkası yağmur... Karaduman pis olur. Bizez çöktü mü, üç günden yedi güne kadar kalkmaz!” Birden yorgunluk duydu, gidip yatmayı, muskalarla yarın gece uğraşmayı geçirdi aklından... (KD, 113).

Eserde “körduman”, Sağırdere’de olduğu gibi cehaletin, geriliğin sembolü olarak kullanılmış olup başkahraman Mustafa’nın gurbetten döndükten sonra başına belaya sokacak kötü işlere girmeye başlayacağını habercisi durumdadır. Çünkü yukarıda verilen “körduman” tasvirlerinden sonra Mustafa, Hocaların Hakkı’nın karısı Ayşe’yi öğlerini almak için baştan çıkartmayı aklına koyar ve bunun için muskalar, büyüler yaptırtmaya başlar. Bu büyüler de, kör duman olarak adlandırılan çok sisli, boz bulanık bir gecede yapılır. Dolayısıyla “körduman” eserde bir taraftan köyün tabiat planlı fizikî atmosferini yansıtırken diğer taraftan okura Mustafa’nın içine girdiği kötü işleri ve kaderinin gidişatını sezdirmektedir.

Eserde yukarıda bahsedilen geniş mekânlar dışında fiziksel atmosferi yansıtan kapalı mekân örneklerine de rastlanmaktadır. Kapalı mekânlar daha çok ev merkezli olup romanın aksiyonu açısından olay örgüsüne zemin hazırlayan yerlerdir. Bunlara bağlı olarak ev merkezli tasvirlerde en çok tasvirine yer verilen mekânın aşk teması etrafında Hocaların Hakkı’nın evi olduğu görülmektedir.

Hakkı’nın “Hanesi” köyün en büyük evlerindendi. Hocalar kabilesinin, eskiden beri davarı, sığırı, toprağı çok olduğundan avluyu geniş çevirmişler, binayı, sağa sola doğru ahırlarla, ambarlarla uzatmışlardı. Bütün bunlar Hakkı’nın ceketini gibi yıllardır onarla onarıla “Çingen şalvarına” dönmüştü (KD, 283).

Dışarıda bir kapı kanadı, yavaş yavaş açılıp örtülüydü. Mustafa hemen fırladı. Aralık merdiven kapısından hızla yukarı çıktı. Sofada durup biraz soluklandı. Ayşe soldan birinci odada yatıyordu. Kunduraları ayağında olduğu halde, gürültü ettiğini bile fark etmeden yürüdü. “Bismillâh! Ya destur! Ya Savul!” diyerek mandalı açtı.

Yere bir yatak serilmişti. Soba sönmek üzereydi. “Demek karı erken yatacak!” dedi. Kapıyı kapatıp saklanacak bir yer aradı. İki dolaptan birisinde Ayşe’nin gelinlik sandığı duruyordu. Ötekisi hamamlıktı. Elektrik fenerini kapıya tuttu: “Sürgüsü de varmış” diye güldü (KD, 283-284).

Eserde fiziksel tasvirine yer verilen bir başka kapalı mekân örneği, Himmet Çavuş’un gençler odasıdır. Oda, köyün gençlerinin sık sık toplandığı, sohbet ettiği, “büyükbaşğa” ve “küçükbaşğa” seçimlerinin yapıldığı bir yerdir. Ayrıca, gençler odası, “yol üzerinde olması sebebiyle gençlerin can sıkıntısının giderildiği kahvehane değerinde bir mekândır. Burada oyun oynanıp, sohbetler edilir. Gençler odasında gazete de okunmaktadır. Bu Yamören için o zamana göre oldukça ileri seviyede bir durumdur. Oysaki köyün diğer evlerinde sadece aşk planları, birbirini kandırmaca, dedikodu vs. mevcuttur” (İldeş, 2003: 40).

Yamören köyünün on üç yaşında otuz yaşına kadar bütün gençleri “Başğa”ları seçmek için Himmet Çavuş’un odasına toplanmışlardı.

Oda, seçim şerefine gerçekten, iyi döşenmişti. Sedirlere yayılı şiltelerle döşeme kilim örtülü... Dört köşede dört lamba yanıyor, ortadaki soba harıl harıl harlamakta...

Vakit yatsıyı geçmiş, namaz kılan birkaç sofı da yaş sırasıyla yerlerine oturmuştu. Töreye uyarak herkes yanındaki arkadaşla fısıl fısıl konuşuyordu.

Kapıdan girince sağa düşen sedirin baş tarafına Büyük Başğa Battal, onun karşısına, sol sedirin başına da Küçük Başğa Murat kurulmuştu (KD, 150).

Sonuç itibariyle “Körduman”da K. Tahir, genellikle açık mekânları tercih eder. Eserde romancının tasvir, tahlil, tahkiye, ve diyaloga dengeli biçimde yer vermediği anlatımı diyaloglarla sürdürdüğü dikkati çeker. Bu K. Tahir romanlarının karakteristik bir özelliğidir” (Kurukafa, 1997: 108).

11.2 Karakterlerin Ruhî Atmosferini Yansıtan Mekânlar

Körduman, başkahraman Mustafa'nın Ankara'dan Yamören'e dönmesiyle gelişen olayları konu ettiğinden karakterlerin ruhî atmosferlerini yansıtan mekânlar, eserin ilk kısımlarında daha çok Ankara ile Yamören'in mukayesesi üzerine yoğunlaşmıştır. Bu mukayeseler sonucunda, gurbetten yeni dönen Mustafa'nın, köyünü özlemiş olmanın verdiği psikolojiyle Yamören'i daima olumlu bir bakış açısıyla algıladığı görülür.

-Adam köyünü neden özler ağa?

-Neden olacak? Köy senin doğup büyüdüğün yer... Gurbet yaban... Geçim zoru olmasa köylü kısmı gurbette bir gün duramaz. Söyle bakalım Ankara'da mı daha yürekliisin, burada mı?

-Burada yürekliyim. Ankara'da insan yılgın olur.

-Ee, canın da sıkılır arada... Komşuları, buraları ararsın. Ankara'da seni kim bilecek? Yüz liralık, elbisen olsa, dönüp bakmazlar. Lâkin Yamören'de çulakiden bir pantolonun bir ay sözü edilir. Köyünde gösteriş yaparsın da, ondan seversin köyünü.

-Doğru, adamın sılası gösteriş demek, "Benim şunum var, bunum var" hesabı... komşulara bir gösteriş... (KD, 35)

Görüldüğü üzere eserin ilk kısımlarında olumlanan Yamören, ilerleyen kısımlarda yavaş yavaş tekrar olumsuzlanmaya başlar. Mustafa, öç almak için yapmaya çalıştığı işlerde birtakım engellerle karşılaşınca Yamören yine nefret edilen mekân, Ankara ise özlem duyulan mekân konumuna geçer.

Çok acı şeyler düşünerek, ağırlaştı. Bir anda hastalanmış gibi gövdesinden umudu kesilmişti. Diz kapakları karıncalanıyor, kulakları uğulduyordu. Ağzı acımış, konyağın ekşi kokusu genzine vurmuştu. Ellerine ceplerine sokup asker cıgaralarını tutunca Topal İsmail'i, sonra Pelvan Vahit'i hatırladı. "Ulan Vahit! Ulan rezil! Şu kadar iyiliğimizi gördü. Ulan Yamören! Hey Allah! Hey Allah!" Tükürdü. Şimdi hafifçe yalpalarken köyü hiç sevmiyordu. "Yere batsın! Ankara iyi, Ankara gibi yok... (KD, 282)

Yamören’de tabiat zaman zaman birtakım değişimler geçirir. Bu değişimlerden biri şubat ayında yaşanır. Yamören yıllardır geçirmediği çok soğuk bir kışı yaşar. Bu soğuk kış, köylünün geçim kaynağı olan ekinleri mahveder, tarlaları verimsizleştirir. Bu durum köylüyü önce telaşlandırır, sonra kızdırır ve ardından tembelliğe sevk eder. Köyde kimse konuşmaz olur ve kadınlar elleri böğürlerinde sürekli gökyüzünü izlemeye başlarken erkekler ise bütün hınçlarını kadınlardan alırlar ve yavaş yavaş gurbete çıkma hazırlığı yaparlar.

Yamören’i olumsuz etkileyen tabiattaki bu değişimler, köylüler tarafından bir uğursuzluk sayılır ve bu, aşağıdaki alıntıda ifade edildiği üzere birtakım olaylara bağlanır.

Yamören’de, bir iki haftadan beri kimsenin ağzını bıçak açmıyordu. Şubatın son günleri havalar o kadar kötü gitmişti ki yaşlılar kırk yıldır böyle bir âfet görülmediğini söylüyorlardı. Bu yıl az kar yağmıştı. “Kar altında yatmayan ekin şaşkın olur.” Korudaki köy gölünün kazılması biterken başlayan yağmur, geceli gündüzlü tam üç gün sürerek dünyayı sele boğmuş, toprağı pamuk gibi yumuşatmıştı. Arkadan soğuk bastırdı, Gecelerin ayazı, adamın burnunu düşürecek kadar sertken, sabahları güneş tarlaları fıkır fıkır kaynatıyor, toprağın bir katını bir kabuk gibi soyup kaldırıyordu. Ekinlerin kökleri havalanmış, çimler birkaç gün sarı ot gibi yere devrilmişti. Tarlalara gitmeyi kimsenin canı istemiyordu. Sabah namazına camiye çıkan yaşlılar, ahırını temizlemeğe, kül dökmeye avluya uğrayan karılar, ellerine böğürlerine koyup bulut gökyüzüne ağır bir küskünlükle bir zaman bakıyorlar, sonra, “Hey Allah” diyerek başlarını sallıyorlardı.

Yamören önce çok telâşlanmış, sonra öfkelenmiş, daha sonra yapacak bir iş kalmadığından dalgınlığa kapılmıştı. Bu dalgınlık için için kımıldanan, rasgeldiğine çatıp çatmamağı kestiremediğinden ileri geri sallanan, insafsız bir şeydi. Erkekler bütün hınçlarını karılarıyla çocuklardan alıyorlar, istemeye istemeye gurbete çıkmağa hazırlanıyorlardı.

Odalarda türkü söylemek, kâğıt oynamak, hatta yüksek sesle gülmek kendi kendine yasak olmuştu. Topal İsmail bile, köylünün nereye çarpacağı belirsiz kızgınlığından ürkererek artık kimseyle şakalaşmıyordu.

Bütün karılar, uğursuzluğun sebebini, kış başında köye getirilen orospuya yüklemişlerdi.

Oysa Kulaksızın Yakup Ağa'ya bakılırsa uğursuzluğun temeli Nail'in küçük başağa olmasındandı. Sonra sonra Emine teyze, Mustafa'nın analığı Binnaz, gelinleri Feride, çeşme başına toplandıkça: "Murat küçük başağalıktan çıkmamalıymış! Gördün mü?" diye fısıldaşmağa, Nail'in karılarına ters bakmağa başlamışlardı (KD, 320- 321).

Görüldüğü üzere, tabiattaki fiziki değişimler kişiler üzerinde olumsuz bir etki meydana getirmiştir. Bunda ekonomik temelli olan tarlaların verimsizleşmesi ve fakir köylünün mahsüllerinin mahvolmasının payı büyük olmasına rağmen, gökyüzünün karanlık hâli ve etrafı donduran soğuk insanları tembelleştirip dalgınlıştırmıştır. Dolayısıyla mekâna ait değişimler, bu sefer bireyin ruh hâlini etkilemiş, onu olumsuz yönde değiştirmiştir. Böylece tabiatın soğuk ve karanlık hâli, okura köylülerin girdiği karanlık, tembel ve bunalımlı ruh hâliyle paralel şekilde yansıtılmıştır.

Eserin *Kıstırılmış Hayvan* adlı son bölümünde Mustafa, yaptığı çerçilik ve Ayşe yüzünden Vahit'le düşman olur. Pelvan Vahit, çerçilikte Hocaların Hakkı'yla ortak çalışmaktadır ve bir taraftan da gözü Ayşede'dir. Hocaların Hakkı ise Kulaksızlar kabilesini sevmemektedir ve intikam almak için Kulaksızların öküzünü Vahit'e vurdurur. İki kabile arasındaki gerginlik, Kulaksızların öküzünün öldürülmesinden sonra daha da artar ve bir gün Mustafa'nın Vahit'i öldürmesiyle son bulur. Eserde bahsedilen öldürülme sahnesinden sonra, aşağıda görüleceği üzere dünya, barut kokan bir mekân algısından algılanmıştır.

Mustafa bir zaman hiçbir şey işitmedi. Rüzgâr soğuktu. Dünya barut kokuyor, olup bitenleri kirlî bir camın arkasında durmadan sallanan bulanık bir resim gibi içi sıkılarak seyrediyordu (KD, 382).

Eser boyunca Topal İsmail, Pelvan Vahit ve Mustafa arasındaki konuşmalar da sıkça adından bahsedilen Çankırı hapishanesi iyi bir yermiş gibi anlatılırken, eserin sonunda Mustafa'nın Vahit'i öldürmesiyle tüm gerçekliğiyle korku duyulan bir mekân hâline gelir. Bu korkuyla Topal İsmail'in anlattığı Çankırı hapishanesinin fiziksel görüntüsü, bir anda Mustafa'nın gözlerinde canlanır, ona yaklaşır ve üzerine devrilecekmiş gibi irileşir. Mustafa için artık hapishane, işlediği suçtan ötürü daha gerçek ve korkulan bir mekân konumuna gelmiştir.

Çankırı deyince, Çankırı'nın mahpusdamı aklına geldi. Topal İsmail kaç kere anlatmıştı. "Pencerelerinde paslı sac mahlı bir koca yapı... Kapısı cami kapısı kadar büyük. Mahpuslar kırıp kaçmasın diye üstünü demirle kaplamışlar." Gözlerini yumdu. Hiç görmediği Çankırı mahpusu, yüz manda koşulmuş gibi, kağı iniltileriyle yavaş yavaş yaklaşıyor, üstüne devrilecek gibi irileşiyordu. "Kapısı kuyu gibiymiştir. Gâvur papazlarının eskiden ölü sakladıkları mağara... git, git bitmez! Işık yok. Hele domuz Topal! Buraya bir giren bir daha yeryüzüne çıkabilir mi? Yokuş aşağı kayar gidersin karanlıkta... Eşhedü enlâ ilâhe illâllah! Töbe töbe! Ulan rezil Topal! Ulan rezil!

Elini yüzüne götürdü. Gözlerinden yaş aktığını anlayınca, sırtındaki derileri titreten bir dehşete kapıldı. Karı ulumalarından saklanmak için yere çöküp kafasını kısıtı.

Titreyen elleri, fıldır fıldır dönen küçük kara gözleriyle kısıtılmış bir hayvana benziyordu (KD, 383-384).

11.3 Kültürel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Körduman'da olay örgüsüne bağlı olarak ve anlatıcı/yazarın eserin sonucuyla ilgili sezdirimlerde bulunması nedeniyle "hapishane" adı sıkça zikredilen mekânlardan biri olarak geçer. Topal İsmail'in önceleri kalmış olduğu hapishane, eserde hep onun ağzından bir övünç kaynağı olarak anlatılır. Ona göre, hapishanede kalmış olan adam her zaman erkektir ve hapishane birinci erkeklik yeridir.

-Ya ben karı mıyım? Pekiii!... Hey efendi, mahpushane görmüş adam, her zaman erkektir. Mahpushane birinci erkek yeri... ben yatağı mahpus damı revirinde bıraktım da geldim (KD, 263).

Başlangıçta hapishane hakkında bahsedilen fikirler, Topal İsmail'in şahsi görüşleri gibi görülse de, bu hemen hemen bütün Yamören erkeklerinin düşüncelerini yansıtmaktadır. Dolayısıyla köyde erkekliğin göstergesi, delikanlılığın şerefi olarak düşünülen hapishane, köylülerin eğitimsizliğini/ cehaletini yansıtan sosyolojik temelli bir mekândır ve köye ait anlayışın, bu anlayışa ait oluşmuş yolsuzlukların/hırsızlıkların kaynağını oluşturur.

-Ulan! Siz bu oğlanı sonunda ödle edeceksiniz! Mahpusa girmiş gibi söyler. Delikanlı kısmına mahpusluk bir şeref (KD, 359).

-Mahpus erkek yeri! Yusuf peygamber katı... Kitapta okumadın mı? Yusuf peygamber yedi sene zindanda yatmış, sonunda Mısır'a sultan olmuş. – Artık coşmuştu. Üç gecedir Mustafa'ya söylediklerini tekrarladığının farkına bile varmadan kurnaz kurnaz göz kırptı -: Yoluyla iş yapacaksın! Yaşı küçük oldu mu, adama çok ceza vermezler (KD, 373).

Eserde bir başka kültürel atmosferi yansıtan mekân da topraktır. Toprak, Sağırdere'den farklı olarak diyaloglarda, ekmek kazanılan yer olması itibariyle namus olarak algılanır ve satılması günah olarak görülür.

-“Tarlan çok” nasıl bir laf! Toprak bir vakit satılmaz, günahtır. Hadi, akşam ekmeğini çıkarıp satsana bakalım!

-Ekmek başka...

-Toprak da ekmektir. Allah toprağı “Alınsın” diye yarattı, “Satılsın” diye değil! Reşit Hoca'ya sor... Namusun başı tarla... Ev yaptırılacak...

-Evi bahane etme... El ne diyor. Biraz da arkana kulak ver (KD, 220).

Sonuç itibariyle anlatıcı/yazar, eserde köylünün geleneklerini ve inanışlarını köye ait ortak kullanım alanları -tarla gibi- ya da sosyal değer ihtiva eden mekânlar -hapishane- vasıtasıyla yansıtmış, bunu yaparken de köylünün bu mekânlara yüklediği anlamlardan hareket etmiş ve olay örgüsünü karakterlerle beraber gerçekçi ve inandırıcı bir zeminde oluşturmayı başarmıştır.

12. ONUNCU KÖY

12.1 Fiziksel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Onuncu Köy, Fakir Baykurt'un köye-köylüye ait sorunları ele aldığı bir romandır. Roman, Damalı Köyündeki bir öğretmenin köylülerle olan ilişkileri üzerine kurulmuştur ve çizilen öğretmen karakteriyle köye/köylüye ait sorunlar işlenmiştir.

Eserde, köy halkının çocuklarını okula göndermek istemeyişi, toprak kavgaları, köyün bakımsızlığı, öğretmene karşı olan olumsuz tutumlara yer verilmiş olup köy ve köylü sorunsalı ortaya konulmaya çalışılmıştır. *Fakir Baykurt'la birlikte bazı yazarlar, romanlarında köy halkının çeşitli sorunlarına çözümler aramaya çalışmışlardır. Şevket Süreyya Aydemir'in Toprak Uyanırsa (1963), yine Fakir Baykurt'un Amerikan Sargısı (1967) ve Kaplumbağalar (1967) romanları bunlardan bazılarıdır. Bu konuyla ilgili olarak Orhan Kemal, Beş Romancı Köy Romanı Üzerine Tartışıyor* başlıklı kitapta, memleketin kalkınmasının köyden başlaması gerektiğine inandığını ve bu nedenle yapıtlarında köy sorunlarını ele aldığını söylemektedir.

1950'lerde ve 1960'larda yayınlanan köy romanlarında genellikle ağalık ve toprak sorunu gibi konular işlenmiştir. Bu dönemde köy konusuna ilginin artmasında siyasal gelişmelerin de etkisi vardır. Çok partili sisteme geçişin ardından, zaman içinde köye ve köy yazarlarına olan ilgi artmıştır (Bilkent Tez, 2002: 19). Özellikle bu dönemde yazılmış köy romanlarında köy ve köye ait manzaralar gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınmış ve eserlerde öğretmen, köylünün sorunlarına çözüm üreten köylüyü harekete geçiren bir tipoloji içerisinde sunulmuştur. Bu konuyla ilgili olarak Selçuk Uygun Öğretmenim Beni Banyoya Götürdü":Ulusal Kültür İnşa Ögesi Olarak Köy Enstitülerine Yeni Bir Bakış adlı makalesinde şunları dile getirir: "Köy enstitüleri ile eğitimin, özellikle kırsal kesimde, yaygınlaşmasında hız kazanılmış ve eğitim yolu ile bir çok insanın çağdaş Türk Kültürü ile tanışmasına olanak sağlanmıştır. Yerel halk oyunları ve halk türkülerinin, çağdaş tekniklerle işlenerek ulusal kültüre kazandırılmasında enstitülerin işlevsel bir katkısı olmuştur. Kültürün bir yaşam tarzı olduğu düşünülürse, kırsal kesimlerde ilk defa görevlendirilen binlerce enstitü mezunu öğretmen, çağdaş Türk kültürü ile donanmış köyün tek aydını olarak, halka daha iyi yaşam yollarını göstermede, beslenme-sağlık-tarım-sanat vb. konularda örnek olma-

ya çalışmıştır” (Uygun, 2005: 164). Bunlara bağlı olarak Köy enstitüsü mezunu yazarlardan biri olan Fakir Baykurt da Onuncu Köy’de, gerek eserdeki öğretmen karakteriyle gerekse çizdiği fizikî köy atmosferleriyle köy sorunsalını gerçekçi bir bakış açısıyla ortaya koymaya çalışmıştır. Dolayısıyla eserde fizikî atmosferi yansıtan mekânlar da ortaya konulan sorunlarla paralel bir şekilde sunulmuş ve kimi zaman da karşılaşılabilecek diğer sorunların sezdirilmesinde vasıta rolü görmüştür.

Eserde, Damalı köyündeki Duranâ, kız çocuklarının eğitilmesine karşı, kendi kızını da okula göndermek istemeyen ve bunun için sürekli olarak köyün öğretmeni ile çatışan bir karakterdir. Köyün ilerlemesine, topraklarının daha verimli hâle gelmesine, köylünün ise daha çalışkan, eğitilmiş bir kitle olmasına karşı, sadece kendi çıkarlarının peşinde olan Durana’nın evi aşağıdaki şekilde tasvir edilir:

Ali Gede, çayı, tesbih gibi dizilmiş taşlara basarak geçti. Duranâ’nın kavcar damlı evi, mahallenin öte başındaydı. Dumanı eğri eğri tütüyordu. Avluda evden başka, ambar damı, arı damı, saman damı, ahır... Bir sürü dam vardı. Damlar ardıc ağaçlarının belinden soyulmuş kavcarlarla örtülüydü. Köyde bunu yalnız Duranâ yapabilişti. Ötekiler toprak. Kara örtü... Üstlerinde birer yuvak taşı... (OK, 8).

Duranâ’nın evi görüldüğü üzere, köydeki diğer evlerden farklı bir şekilde tasvir edilmiştir. Eve ait olan ambar, arı, saman damı gibi çeşitlik arzeden damlar, karakterin ekonomik gücünün iyi olduğunu göstermektedir. Ayrıca damların köydeki diğer damlardan farklı olarak ardıc ağaçlarının belinden soyulmuş kavcarlarla örtülü olması ve bunun Durana’nın damlarına ve evine özgü bir özellik olarak belirtilmesi, okura eserin başlangıcında onun diğer köylülerden farklı bir karakter olduğunu sezdirmektedir. Fakat belirtilen farklılıklar sadece zenginlik ve refah düzeyinde değildir. Sahip olunan zenginliğin, haklı yollarla elde edilmediği ve karakterin eser boyunca güvenilir bir kişilik portresi çizmediği bacadan çıkan dumanın eğri tütmesiyle ilişkilendirilerek eğriliğin sadece mekâna özgü bir unsur değil, kişinin kendisine ait bir bozulmuşluğun simgesi olduğu düşünülebilir ki eser boyunca okur, bu tasviri destekleyici nitelikte bir Duranâ karakteriyle karşı karşıya kalır.

Duranâ’nın mülklerine ait farklılıklar yukarıdaki gibi belirtilirken köye ait genel manzara aşağıdaki alıntıda görüleceği üzere fakirlik üzerine kuruludur.

Asar'a çıktı, köyün merkezi olan Orta Mahalle göründü. Evler bayırda, üst üste abanmış gibiydi. Önleri ak toprak sıvanmış, bir katlı, iki katlı evler... Helâsız, hamamsız... Sokaksız; bilmece gibi evler... (OK, 18).

Eserde, tematik bakımdan daha çok öğretmenin Duranâ ve Duranâ gibi karakterlerle yaşamış olduğu çatışmalar ve bunun sonucunda yapılan yolsuzluklar dile getirilmiş ve öğretmen, köyden köye sürülen bir karakter olarak çizilmiştir. Yaşanan çatışmalar daha çok kız çocuklarının okula gönderilmemesi, toprak kavgaları, rüşvet, başkalarının haklarını ihlâl etme, haksız kazanç gibi konulardır. İdealist olarak çizilen öğretmen portresi de köyleri ve köylüyü içinde bulundukları koşullardan kurtarmak, refah seviyelerini yükseltmek adına gönderilen kurtarıcı işlevini üstlenmiştir. Öğretmen bir nevî karşılaştığı her türlü engele karşı iradeli davranan, köylüye yardım edebilmek onları aydınlatabilmek için çalışan Promete'dir.

Tematik bakımdan çatışmalar-engeller-idealler üçlüsüne göre kurgulanan eserde mekân daha çok fizikîdir yani verilmek istenen realiteye uygundur. Örneğin eserde daha çok bir köyden diğer köye sürülen öğretmenin karşılaştığı manzaralar birbirine benzerdir. Hepsinde genel manzara fakirlik, bakımsızlık ve gelişmemişlik üzerinedir:

Yollardaki kırağı kalkmış.

Yerler ısınıyor. Gün iyi...

Osman Hafız'ın ev karşıdaydı. Mahallesi, kardeşleriyle, emmioğullarıyla, dokuz on evdi. Çeşmeleri çamaşırlıkları vardı. Çeşme çamaşırlık yakındı. Yol ikisinin arasından geçiyordu. Aralar, insanı yutacak bir çamurdu. Geçmek için kıyılara taş koymuşlar, onlar da gömülüp gitmişti (OK, 60).

Ortaköy'e vardıkları zaman, güneş üç adam boyu yükselmişti. Ortaköy'ün damlarını saran duman hâlâ kalkmamıştı. Bir düzlüğün üstünde, topluca bir köydü. Damalı'dan yanda, küçük bir çayır uzanıyordu. Çayırın kıyılarında kofalıklar... Kofalıktan sular çıkıyordu. Sular, ufacak bir çay olup yürüyordu. Çay boyunca bir türlü gelişmemiş söğütler, serviler sıralanıyordu (OK, 183).

Aşağıda, Ortaköy yatıyordu. Düz damlar, yere yapışmış gibi, dümdüz, alçacık alçacıktı. Koca köy, var mı, yok mu? seçilmiyor, yerle bir gibi görünüyordu. Ağaç yoktu. Ev önlerine ağaç dikmek diye bir gelenek yoktu. Sayılsa on ağaç çıkmazdı. Bakıldığı zaman yeşillik görünmüyordu (OK, 260).

Eserde görülen bakımsız ve yoksul manzara, ancak öğretmen vasıtasıyla değişime uğratılmıştır. Köylü öğretmenin desteğiyle hayatlarında olması gereken değişimi fark etmiş ve yaşadığı mekânı geliştirmeye yönelik gayretlerde bulunmuştur. Bu gayretler sonucunda ortaya çıkan değişim, yavaş yavaş gelişmeye başlayan köy manzaraları olarak okurun karşısına çıkar:

Damalı'da, ahlatları aşıladılar. Yüzlerce aşı... Baharda fışkırmış dalları yarıp kabukların arasına "göz" soktular. Yardıkça, kabukların altından su çıkıyordu. Gelinbudu, tavşanbaşı, neler neler... vurdular. Damalı'nın insanları, en çok gelinbudunu, sonra tavşanbaşını istiyorlardı. Uzun Saylar'a alınacak suyun arığı açıldı bitti. İnce bir su, taşlardan sekerek, dereleri geçerek, burunları dolanarak geliyor, Saylar'ın başından, taranmış gelin saçı gibi, aşağılara ağaşılara dökülüyordu. Karının kızın elinde birer çapa, tırmık, kürek, çıplak toprağı yeşertmeye çalışıyorlardı. Önceden hesaplayabilenler, Pehlivan'ın sözünü tutanlar, tarlalarına fidan sokmuşlar, yeni getirdikleri suyla sulayıp duruyorlardı şimdi. Su, toprağı ıslatıyor, güneş, yeni dikilmiş fidanları ısıtıyordu. Dalların uçları pathyor, yeni dallar sürüyor, dallar koşaradım büyüyordu. Gelecek yıl buraları, bambaşka olacaktı (OK, 268).

Sonra dindi tabii. Bulanık sulu Duraman'ın da saltanatı bitti. O gürül gürül akan deli suyun yerinde, uslu, kuzu kuzu bir su kaldı. Yerler, güzel güz yeliyle kurumaya başladı. Yollar, köyiçleri betona dönüyordu. Ortaliğa, dermansız hastaları bile sağaltacak bir temizlik, bir tazelik çöküyordu.

Uzaklardan tavllanmış toprağın kokusu geliyordu (OK, 290).

12.2 Kültürel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Köylünün ekonomik yönden geri oluşu, aşağı yukarı bütün köy romanlarında, üzerinde en çok durulan bir konudur. 1960'dan sonra yazılan köy romanları da, ekonomik yetersizliğin sebepleri ve köylünün yaşayışındaki olumsuz etkileri çevresinde yoğunlaşmak üzere, bu konuya ilk sırada yer verirler.

Özellikle toprak ve onunla ilgili çeşitli meseleler, 1950'den sonraki pek çok köy romancısının ilk sıralarda yer verdikleri konuların başında gelir. Daha önce toprak sevgisi, Karabibik'te, Karabibik'le tarla komşusu Yosturoğlu arasında, zaman zaman çekişmelere sebep olan bir motif halinde ele alınmıştır (Kaplan 1997: 86-87).

Onuncu Köyde hemen hemen diğer köy romanlarında da rastlanabileceği üzere, çatışmalar daha çok toprak ve okul temellidir. Toprak, köylünün temel ihtiyaçlarını karşıladığı yaşam alanı, okul ise çocukların eğitilebilmesi, köyün yeni fikir ve açılımlarla ilerleyebilmesi için kullanılan alanlardır. İnsan hayatında iki önemli ihtiyacı karşılamak zorunda olan bu mekânlar, köylerdeki geçim sıkıntısı, eğitime ve öğretmene karşı alınan olumsuz tutum nedeniyle çatışmayı oluşturan dolaylı olarak da köyün kültürel yapılanmasını yansıtan mekânlar olarak yer almaktadır. Meselâ aşağıdaki alıntıda tarla, ormanların doğal güzelliği ve faydası gözetilmeksizin yok edilmesiyle elde edilmiş bir arazidir ve köylü bu arazinin paylaşımı konusunda hemen hemen her zaman olduğu gibi anlaşılamamaktadır.

Bir dönemeçte başını çevirip gerilere baktı. Mahallesi, derenin oylumunda çöküp duruyordu. Ceviz ağaçlarında bir tane yaprak kalmamıştı. Çınarlar çıplaktı. Ötede, büyük kızı Zinet'in gelin gittiği mahalle, mahallelerden sonra yokuşa doğru tarlalar başlıyordu. Uzun Saylar... Topal Pehlivan, muhtarlığı zamanında ormanı yakıp köylüye dağıtmıştı buraları. Topal şeytan, inatçılık etmese epeyce toprak çevirecekti. Ağzına yamuta yamuta: "Hak geçirmek yok, herkese verecem!.." derdi. Dürzü! Sanki bubasının toprağından verecek! (OK, 17).

Muhtar durdu: "Eveett!" dedi. "Göster bakalım bu yıl açtığın yeri!"

Harım, evin önünden başlıyor, genişleyerek dereye sallanıyordu. Şimdi durdukları yerden ev görünmüyordu. Yeni sürülmüş yerlerle eski sürülmüş yerler birbirine karışmıştı. Çit, hep ileri ileri yuvarlanmıştı (OK, 64-65).

Burada görüldüğü üzere hem geçim sıkıntısının vermiş olduğu anlaşmazlıklar, birbirinin toprağına göz dikmeler, en önemlisi eğitimsizliğin sonuçlarından biri olarak değerlendirilebilecek doğal ortamı yok etme gibi davranışlar, köy atmosferinde karşılaşılan durumlar olarak yansıtılmıştır. Dolayısıyla köylünün bakış açısı, davranışları ve değerleri ile yaşadığı bu ortam, okura bir taraftan eserde geçen köylerin içinde bulunduğu kültürel atmosfer hakkında ipucu verirken öte yandan Türkiye’den bir kesit sunmaktadır.

Bu kesit çerçevesinde Onuncu Köy ve köyü konu alan diğer köy romanlarında genellikle ağalardan söz edilmektedir. Bu tür romanlarda ağaların ya da beylerin güçlü oldukları baştan kabul edilmiş olan bir hükümdür. “Ele alınan konular ve kişilerde bu görüş hâkimdir. Ağaların birer güç merkezi hâline gelişlerindeki bazı yollar belirtilmekle birlikte, doğrudan doğruya üzerinde durulan bir konu değildir” (Kaplan, 1997: 211-212).

Ağa, ekonomik gücün merkezi olarak, sosyal yapının da temsilcisidir. O ön plana çıkarılarak, zenginlerle fakirlerin dengesizliği üzerine kurulmuş bir “sosyal yapı” düşüncesi yerleştirilmeye çalışılır. İdarî yapının tenkidinde, devletin rolüne işaret eden yazarlar yanında, bu yapının ortadan kaldırılması görüşüne de bağlananlar da vardır. Hemen her problem ve durum (eğitim, sağlık, geri kalmışlık, fakirlik, işsizlik, evlilik) idarî yapının bozukluğunu, kötülüğünü göstermek amacıyla kullanılır (Kaplan 1997: 553-554). Bu bağlamda eserde topraklar, zengin-fakir, yöneten-yönetilen ayrımını belirginleştiren bir unsurdur. Çünkü köylünün kullandığı tarlaların büyük bir bölümü “bey” olarak adlandırılan zengin kişilere aittir. Köylü tarlalardan verim alamasa bile isteklerinin yerine getirilmek zorunda olduğu düşünülen beylerin hakkını öder. Bunda temel geçim kaynakları olan tarlaların tamamen ellerinden gideceği korkusu büyük ölçüde etkindir. Fakat bu korkuya rağmen köylünün, verimi zaten çok az olan bu tarlalardan beylerin hakkını nasıl ödediği bilinmez:

Ortaköy taraflarının düzenli bir yağışı yok. Yıl, her zaman iyi gelmez. Öyle yıl olur, tarlalar tohumunu ödemez. Ama Ortaköy’ün insanı, beylerin hakkını öder. Nerden bulur, nasıl öder, kalanıyla nasıl geçinir? Sırdır (OK, 246).

Değişik kültür seviyesindeki her toplulukta olduğu gibi, köyün sosyal hayatında etkili olan bir diğer faktör, daha önce de belirtildiği üzere, okuldur. Okul, köy sosyal hayatının sıkı sıkıya bağlı olduğu normlar sistemi içerisinde geri planda kalmış bir yapıdır. Çocukların küçük yaşta bağ-bahçe işlerinde çalışmasının okumaktan daha önemli olduğu, kız ve erkek çocukların yan yana okumasının doğru olmadığı, ve öğretmenlerin köylünün tutumlarına aykırı davrandığının düşünülmesi gibi görüşler ve binaların yarım ya da bakımsız olması köylerde eğitimi zorlaştıran unsurlar olarak işlenmiştir. Aşağıda verilen Damalı köyünün okulu bu tespitlere uygun bir manzara çizmesi bakımından önem taşır:

Damalı'nın okulu, ak sıvalı, kırmızı kiremitli, uzaklardan şirin görünen bir yapıydı. Orta Mahalle'ye üç yüz metre uzakta, Alardıç düzündeydi. Alardıç düzü, biraz "kuz" düşer. Kuz yerler ayaz olur. Ayazlar erken başlar, geç biter...

Aslında ivediye gelmiş, yapı işlerinin biteceğine yakın bırakılmış, yarım yurum bir okuldu. Sadece bir dersliği tamamdı. İşliğinde kapı pencere yoktu. Öylece kalmıştı (OK, 19).

Sonuç itibariyle eserde, Damalı köyünden başlayarak Onuncu Köye kadar anlatıcı/yazar okura, köylerin sosyal hayatına ilişkin genel bir manzara sunmaya çalışmıştır. Bu manzara sunulurken anlatıcı/yazar, sorunlara kimi kez eleştirel bir tavırla yaklaşmış fakat en önemlisi çizdiği fiziksel tasviri yansıtan mekânlarla temayı ve buna bağlı öğeleri somutlaştırarak yazınsal anlatımı görselleştirme yoluna gitmiştir.

12.3 Ülküleştirilmiş Mekânlar

Eserde köy ve köylünün sorunlarıyla ilgili çeşitli çözümler üreten anlatıcı/yazarın yoksul ve geri kalmış köylerin geliştirilmesini amaç edinmiş tavrı dikkat çeker. Fakat bu amaç için gösterilen gayret ve irade, ilkin köylünün yaşadığı yere yani köye olan bakış açısını değiştirmekle başlar. Daha sonra yavaş yavaş yaşadığı yeri ve dolaylı olarak da kendini geliştirmeyi düşünmeye başlayan köylü, bir zaman sonra köklü değişimlerin gereksinimi yeterince idrak ederek kendini ve yaşadığı yeri değiştirmeyi ülkü hâline getirir. Hatta eserde bu öyle bir merhaleye gelir ki, sadece içinde yaşanan ve komşu olan diğer köyler değil Türkiye'deki bütün köyler için benzer değişimler bir proje olarak sunulur.

Eserde bu fikirlerin izlerini kimi kez öğretmen ile köylü arasında geçen diyaloglarda görmek mümkündür. Meselâ aşağıdaki örnekte muhtar öncelikle kendi köyünden yola çıkarak köylüyü uyandırmak, tembellikten kurtarmak adına sesi gür çıkacak olan bir horozun gereksiniminden bahseder. Fakat konuşma ilerledikçe kendi köyünü geliştirmeyi amaç edinmiş muhtar, köylerin genel manzarasından hareketle Türkiye’deki bütün köylerin buna ihtiyacı olduğunu vurgular:

Yani bize bir acar horoz lâzım gelir Hoca! Yani diyorum ki... Ben Ağrı’da askerlik yaptım. Ağrı’nın dağı, dağların şahı. Başına çıktın mı, dünya ayağının altında. Baba horozu çıkar Ağrı’nın dağına, yönünü günbatıya döndür, de ki: “Öt ulan! En beğınle öt...” Yövmel kıyamette, borazanbaşı İsrâfil, sur çalgısına üförece de ölüler dirilecek ya, bu baba horoz da öyle canlı ötmeli ki, dağdaki daşdaki, köydeki kasabadaki sıçrayıp kalkmalı. Gün, Ağrı’nın dağından sıyrılıp çıktığı zaman, garı gız, genç koca yani ki hepimiz, elde kazma kürek, koltuklarımızdan ter fışkırmış, yüzümüz toza toprağa bulanmış, Türkiye’yi dünya bahçasının güzel bir köşesi yapmak için, çalışır bulmalı! Öyle bir horoz... ötmeli!.. (OK, 61-62)

Eserin genelinde geliştirilmesi amaç edinilmiş yani ülküleştirilmiş mekânlar köylerdir. Eserde yukarıdaki örneklere benzer daha bir çok alıntıyla karşılaşmak mümkündür. Bunlardan bazıları aşağıdaki şekildedir:

Topal Pehlivan, köy içinde kimi yakalarsa: “Kölgeyi mi seversin, günü mü?” diye soruyor. Uzun Saylar’dan sonra Nohut deresinin de ağaçlandırılmasını, her evin önüne yeşillikler yapılmasını, gökyüzünden gelmiş emirler gibi, anlata anlata, adamların kulaklarını dolduruyordu (OK, 96).

Hele bunu bir atlatalım, daha neler yapacağız!.. Her şeyi yeni baştan kuracağız. Zorları kolay, yokları var edeceğiz. Kafalarımızı ve kalplerimizi ısıtmak için okullar... Gönüllerimizin pasını silmek için şenlikler... Güzel evler kuracağız ki, apaydınlık gepgeniş! Akmayan damlar, kokmayan sokaklar? Bolluğu da kuraklığı gibi bizim olan tarlalarımızda terleye terleye çalıştıktan sonra, yeşil yapraklı ağaçlarımızın gölgesine uzanıp dinleneceğiz. Ekinlerimizi seller alıp götürmeyecek. Dereleri çevirmek, topraklarımızın temmuzunu yeşertmek elimizde olacak. Bugün bire üç vermeyen topraklarda, yarın boyumuzla birlik ekinlerin büyüdüğünü göreceğiz. Kaldırdığımız kendimizin olacak. Alınlarımızın ortakçısı çekilecek aradan. Karının kızın, bilcümle çocukların yüzü gülecek. Ben de sizin komşunuz, demircisiniz, öğretmeniniz olacağım. Bütün bunlar size bağlı. İsterseniz olacak, istemezseniz ... olmayacak! Ben, olacağına, adım Delâ gibi inanıyorum, kardeşler!..(OK, 356-357).

Burada dikkati çeken önemli unsurlardan biri, öncelikle köylerin öğretmen tarafından ülkü hâline getirilmiş olması, sonrasında ise köylülerin yaşadıkları yeri geliştirip güzelleştirme konusunda aynı ülküyü öğretmenle paylaşmış olabilmeleridir. Bu konudaki görüşlerini Erzurum köylerinde kültür değişimleri üzerine araştırma yapan Mümtaz Turhan şöyle ifade eder: *Bunda kuşkusuz, enstitülü öğretmenlerin kendilerinin köy çocuğu olmaları ve köy halkının değer hükümlerini tanımalarının etkisi vardır. Onların büyük çoğunlu, köy halkının değer yargılarına uygun, ama değişimi de yön veren yöntemler geliştirmişlerdir. Onların bu yöndeki başarıları ya da başarısızlıkları kişisel becerileri ile yakından ilgilidir. Adı geçen çalışma dolayısıyla kendisiyle görüştüğüm Talip Apaydın'ın köy ve köylüyle ilgili görüşlerini*

“Halk ne diyorsa doğrudur. Ama halk çok defa yanıltılır. Özellikle bu din adamları, halkımızı son derece iğfal etmektedir, yanıltmaktadır. İşte [halkın] kanaatleri yanıltır; bazı sanıları, bilgileri yanıltır. Tabi, bizi eleştirmeye de kalkarlar. Ama ben her zaman derim ki “haklısın, ama şunu bilmiyorsun; bilmediğin şeyler de var.” O şekilde girince kabul eder adam. “Haa, doğru ya falan...” der. Yani halka böyle çatışmaya girmemek lazım. Halkı uyandırmaya çalışmak, halkın bilmediği şeyi öğretmeye çalışmak lazım” (Uygun, 2005: 161) şeklinde ifade eder.

13. ANAYURT OTELİ

13.1 Fiziksel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Yusuf Atılğan'ın Anayurt Otel'i'nin Zebercet'i Manisa olduğu tahmin edilen küçük bir kentte ya da kasabada yaşayan, ilkokul mezunu bir otel katibidir ve cinsel ilişkide sıcak bir iletişim kurabileceği bir kadını beklemektedir (Moran, 2006: 291).

Roman, Perşembe gecesi gecikmeli Ankara treniyle gelen bir kadının otelde bir gece kalıp ertesi gün yine geleceğini söyleyip gitmesiyle başlar. Kadının ziyareti Zebercet'in iç dünyasında gerçek bir sevgiyi yakalayabileceği bir kadına sahip olma güdüsünü uyandırır ve bütün günlerini bu kadının geleceği anı bekleyerek geçirir. Bıyığını keser, kendine yeni elbiseler alır.

Zebercet'te aranan ya da beklenen kadın bir saplantı halindedir. “Çünkü o, ana rahminden travmatik bir dışlanma psikozuyla dünyaya gelir. Fakat bu dışlanma sendromu, yakınlarının ölümüyle de gelişerek adeta onun yazgısına dönüşür; ailesi, arkadaşları ve toplum onu dışlar. Bu nedenlerle Zebercet, gerçek dünyada duygusal olarak kendini hiçbir yer'e ve hiçbir kimse'ye bağlayamaz. Bilinçaltı animasını temsil eden Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının varlığı, onu bu karanlık mahzeninden bir an olsun dışarı çıkarmaya yarasa da, bu geliş'in geç kalmışlığı ve süreksizliği, onun yurtsuzluğunu iyice somutlaştırır. Hiçbiryerdeliği'ni içgüdüsel olarak derinden duyumsayan Zebercet, histerik anılar mağması olan bilinçaltındaki kalıt sığınaklara tutunmak ister. Böylece parçalanmışlığı tamamlanacak ve yaşamı bir anlama dönüşecektir. Ne var ki, geçmişin ondaki sürekliliğinin göstergesi olan bu histerik anılar mağması, onu cinayete ve intihara sürükleyecektir.”

“Zebercet, geçmiş, parçalanmış/kırılmış anılar, gerçekleşmemiş projeler ve yok edilen yaşamlar boyutunda bir tükenişler dizgesi olarak algılar. Böyle bir geçmişin 'anı' niteliğindeki sığınakları, onun kendi ve dünya gerçeklerinden daha çok kaçmasına neden olur. Zebercet'in iletişim başarısızlıkları, adeta geçmişin bu sığınak mekânlarını besleyen bir kaynak niteliğine dönüşür. Bu yüzden kendini kuran bu 'kalıt sığınak'a her gidişinde/kaçışında itilmişliğini, yalnızlığını ve başarısızlığını daha çok duyumsar. İçinden çıkılmaz bu durum, onu bir labirent vehmine sürükler” (Korkmaz ,2005: 139-140).

Yalnızlık, iletişimsizlik, başarısızlık, itilmişlik gibi duyguları yaşayan ve “geçmişin anılarıyla her yüzleştğinde, hiçbir anlam katamadığı yaşam karşısındaki çaresizliğini daha çok duyumsayan Zebercet’in bütün dünyasını kuran ve bir tür anılar galerisi” (Korkmaz, 2005: 140) gibi olan odalarıyla Anayurt Oteli, eserde fiziksel tasvirlerine yer verilen bir mekândır. Fakat fiziksel tasvirlerine en fazla rastlanılan oda, Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının kaldığı odadır:

İstasyona yakın Anayurt otelinin kâtiibi Zebercet üç gün önce Perşembe gecesı gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının o gece kaldığı odaya girdi, kapıyı kilitledi, anahtarı cebine koydu. Işık yanıyordu. Sırtını kapıya dayayıp çevresine baktı. Kadının bıraktığı gibi duruyordu her şey: yatağın ayakucuna doğru atılmış yorgan, kırıxık yatak çarşafı, terlikler, sandalye, başucu masasındaki gece lambası, bakır küllükte bitmeden söndürölmüş iki sigara, tepside çaydanlık, süzğü, çay bardağı, kaşık, küçük bir tabakta beş şeker (altı şeker koymuştu o gece bir çay içebilir miyim acaba demişti odaya girince üçlük çaydanlıkta demlemişti çayı bir elinde tepsi kapıyı vurmıştu girin yatağın kıyısında oturuyordu paltosunu çıkarmış kara kazağı iri yuvarlaklı gümüş kolyesi bakmıştı zahmet oldu size sonra o köye nasıl gidileceğini sormuştu öyleyse saat sekizde uyandırın beni lütfen olağan bir şeymiş gibi nüfus kâğıdım yok demişti... Kokuyu ertesi sabah gittikten sonra odaya girerken duydu; kapıyı çabucak kapadı; ışığı söndürmemişti giderken. Karyola demirindeki havluya, yatağın ayakucuna atılmış yorgana, kırıxık yatak çarşafına, terliklere, sandalyeye, başucu masasındaki gece lambasına, bakır küllükte bitmeden söndürölmüş iki sigara, tepsideki çaydanlığa, süzğüye, çay bardağına, tabaktaki şekerlere baktı, saydı: “Tek şekerli içiyor çayı.” Ama o koku yoktu; belki dün gece de yoktu; oysa kadın [o sabah küçük deri valizini yere bırakıp çantasını açarken ne kadar borcum diye sormuştu üstü kalsın yüzüksüzdü elleri çok teşekkür çay için de valizini aldı gitti] gideli kapısı hep kapalıydı, kilitli, anahtarı cebinde; yalnız bütün gün bekleddikten sonra dışardakiler döndükten, sokak, kapısını kilitleyip demirledikten sonra gece yarısı [çalınmıştı kapı gidip açmıştı paltosunun önü açık valizi elinde çantasına omzuna asılı odanız var mı yürümüş anahtarı almıştı askıdan] salonun ışığını söndürüp odaya giriyordu üç gecedir), karyola demirinde kadının unuttuğı havlu, sırma püsküllü vişneçürüğü perde, lavabonun üstünde duvara asılı iki ucu çiçekli değirmi ayna (da gördü kadının gittiğı sabah yüzünü; her şey aşağıya çekikti yüzünde: kaşlarının uçları, ağzının iki kıyısı, burnu (AO, 5-6).

Ankara treni geçtikten yarım saat sonra dış kapıyı demirleyip kilitledi. Gecikme üç saat değil iki saattı. Salonun ışıklarını söndürdü; odaya girdi. Salı gecesı menteşeleri yağ-

lamıştı. Dün gece çok az kalmıştı odada; havluya yaklaşırken dönüp çıkmıştı. Y  r  d  , yatağın yanında, başucu masasının önünde durdu. O gece şuracıkta yatağın kıyısında oturuyordu kadın: kara kazağı, iri yuvarlaklı gümüş kolyesi. Bakmıştı. Tepside   aydanlık, s  zg  , çay bardağı; tabakta beş şeker. Altı şeker koymuştu. Eksik şeker kadının tek şekerle bir bardak çay içtiğine kesin bir kanıt mıydı? Ya ikiye bölüp yarımşar şekerle iki bardak çay i  tiyse? şekeri ağızına alıp     bardak bile i  ebilirdi. Elini uzatırken çekti; ama kadının   ayı nasıl içtiğini bilmesi gerekiyordu. Eğılip   aydanlığın kapağını kaldırdı. Yarisından çoğı doluydu; bir bardak içmişti. Kapağı yerine bıraktı.   ay bardağını aldı, ışığa tutup elinde çevirdi: Bardağın kıyısında kadının dudaklarının değıdiğı yer belli belirsiz lekeliydi. Bir leke daha vardı ama küçüktü; parmağının iziydi belki. Yukarı odada bir gıcirtı oldu. Yüzü ışığa dönük bir süre bardağ baktı. Dibinde bir yudumluk kararmış çay artığı vardı. Bardağı ağızına götürürken gözlerini kapadı; durgun, bayat çayın kokusunu duydu; kadının dudaklarının izi sandığı yeri öptü. Birden bir gürültü oldu yukarda, tavan çatırdadı. Sı radı, bardak elinden yere düşüp parçalandı. Gözleri a  ık, kılları diken dikendi. Emekli subay yataktan düşmüş olacaktı. Karyola demirini tuttu; yutkund  . Yukarı odadan su sesi, sonra bir gıcirtı geldi: adam yeniden yatmıştı demek. Yüreğinin çarpıntısı yavaşlıyordu. Demiri bırakıp bir adım geri çekildi; yerdeki bardak kırıntılarına baktı. Oda bozulmuştu; kadın gelmezdi artık. Y  r  d  ; odadan çıkarken bir haftadır yanan ışığı söndürdü (AO, 45-46).

Az sonra yukarda takirt  lar kesildi. Bir sigara yaktı; bitmeden k  ll  ğe bastırdı. On ikiye beklemedi; gelen olmazdı artık. Dış kapıyı kilitledi, demirledi; ışıkları söndürdü, sağı cebinden anahtarı çıkarıp 1 numaranın kapısını açtı, girip kapadı. Işık yanıyordu. Kadının bıraktığı gibi duruyordu her şey. Yatağın solunda duvara çakılı askı... Ne yapmaya gitmişti o köye? Dört gündür kafasından geçen olasılıkların en olası; belki erkek kardeşi   ğretmen atanmıştı oraya. En çok bir hafta kalırdı. Bir akşam on sekiz kırk treniyle gelecek, bir gece daha kalacaktı burada, odasında. Y  r  d  ; bakır küllükte bitmeden s  nd  r  lm  ş iki sigaraya baktı: belli değıldi. Elini uzatırken çekti; dönüp odadan   ıktı. Kapıyı kilitledi; anahtarı sağı cebine koydu. Merdivenleri gıcirdatmadan   ıktı (AO,31-32).

On ikiye doğıru kalktı. Kapıyı demirledi, kilitledi; ışıkları söndürdü. İkinci katın a-yak yoluna işeyip döndü; Ankara treniyle gelen kadının kaldığı odaya girdi. Sırtını kapıya dayayıp karanlıkta durdu. "Bir   ay i  ebilir miyim acaba?"   ay yanmıştı. Işığı yaktı. Her şey yerindeydi; çay bardağı bile. Yatağın solunda duvara çakılı askıya mı asmıştı ince kahve-rengi paltosunu? Tepsıyla girdiğinde yatağın üstünde idi. Belki sandalyeye koymuştu sonra; kazağını, eteğini... Y  r  d  ; yatağın yanında durdu. Doğıduğı yataktı bu. Vişne  r  ğ   atlas yorgan konağın yorganlarından biriydi. Çıplak mıydı altında? Gece lambasını yaktı; öteki

ışığı söndürdü. Ayakkaplarını, çoraplarını çıkardı; terlikleri giydi. Soyundu; giysilerini askıya astı. Ayaklarını yıkadı; otelin havluyla kuruladı. Dönüp yatağa girdi, yorganı üstüne çekti (AO, 50-51).

Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının odasının anlatıcı/yazar tarafından verilen ayrıntılı tasviri, onun geçmişten gelen trajik yazgısını simgeleyen bir nitelik taşır. Kadının kullandığı eşyalara hiç dokunmadan sürekli bu odayı ziyaret eden ve kadını sürekli bir bekleyiş içerisinde olan Zebercet, sadece odanın detaylı görünüşü içerisindeki eylemleriyle aktarılmış ve mekân-eylem birlikteliği çerçevesindeki çıkarımlar okura bırakılmıştır. Berna Moran’a göre *Zebercet’in niçin kadının döneceğiyle ilgili umuda kapıldığı, umudunu kaybetmekle niçin böylesine yıkıldığı bilinmez. Çünkü anlatıcı/yazar, cinayete ve intihara kadar sürüklenen Zebercet’in bunalımlarını, onun duygularından söz etmeden, psikolojik çözümlemelere başvurmadan, Zebercet’in düşüncelerine hemen hiç değinmeden, onu neredeyse hiç konuşturmadan sergiler. Kısacası Zebercet’in neyi niçin yaptığı belirsiz bırakılmıştır* (Moran, 2006: 293). *Okurdan beklenen, romanı hazırda konarak izlemek değil, çözümlemek. Hani çocukların, bir resimden ayrıntılar taşıyan altı yüzeyli tahta küpleri gerektiği şekilde birleştirerek oynadığı resim kurma oyunu vardır, onun gibi romanın okuru da metnin içinde dağılmış, birbiriyle ilintisiz görünen birtakım olaylar, kişiler, davranışlar, cümleler, arasında bağıntılar kurarak bu kurmaca dünyanın bilmecesini çözmek zorundadır* (Moran, 2006: 295).

Eserde bahsedilen kurmaca dünyanın en önemli parçalarını, mekâna ait verilen fiziksel tasvirler ve bu atmosfer içerisindeki eylemler oluşturmaktadır. Anlatıcı/yazar, bir bakıma otel ve odalarıyla ilgili verdiği detaylı tasvirlerle hem kahramana trajik ve problematikli eylemler sergiletebileceği bir sahne oluşturmuş hem de okurun mekân vasıtasıyla çıkarımlar yapmasına zemin hazırlamıştır.

Eserde “anlatı yapılarının çözümlenmesinde, temel güçlerin çatışmasını yansıtan Kora şemasına göre, karşı değerleri simgesel düzlemde temsil eden otel, gecelik duraksamaların mekânıdır. Yani sürekli yurtsuzluğun geçici yurdu. Dolayısıyla içtenlik düşlerini barındıracak bir ev atmosferine sahip değildir. Bu iğreti mekân, ev işlevinden yani varlığı koruyan ‘gerçek bir kosmoz’ niteliğinden yalıtılmıştır. Bu

yüzden içinde yaşayan düşçüleri koruyamaz” (Korkmaz, 2005: 142). Düşsellik alanını oluşturmamayan otel, fizikî olarak şu şekilde tasvir edilir:

Bununla merdiven altı arasında yarım ay biçimi, tek basamaklı yüksek masa ve bir koltuk. (Uzak ilçelerin birinden bir siyasal partinin yıllık toplantılarına geldiğinde bir-iki gece otelde kalan iriyarı, konuşkan dışçı buna” Zebercet Efendi’nin kürsüsü” der.) Bunun yanında dar-uzun bir masada duvara dayalı demir kasa. Merdiven altında avluya açılan camlı kapı; salonda dörtköşe iki alçak masa, çevrelerinde kara meşin kaplı dörder koltuk; tavandan sarkan kurşun boruların ucunda iki abajur; sağ duvarda Mustafa Kemal Paşa’nın bir boy resmi asılı; merdivene çıkmadan sağda büyük bir kapı; üstünde ‘1’ yazılı. Kapılar, duvarlar fildişi yağlıboya. Dış kapının sağındaki duvarda dikdörtgen bir karton asılı: Kapı gece ‘12’ de kapanır. İkinci kata çıkınca solda tek yataklı ve üç yataklı iki oda, sağda ayak-yolu, iki ve üç yataklı iki oda. Üçüncü kat aynı. Üç katın merdiven dönemeçlerinde avluya bakan üç pencere. Tavanarasında sağda banyo, mutfak, solda eğri tavanlı iki oda. Küçük pencereleri yandaki yapının damına bakıyor. Otelin arkasında yüksek taş duvarlarla çevrili avlunun sol duvarı boyunca uzanan bir sundurma var. Ortalıkta kadın haftada haftada bir çamaşır yıkar burada; yağışlı havalarda boydan boya gerili iki kalın ipe serer çarşafları, çamaşırları. Paslanmış, kararmış büyük demir kapı arka sokağa açılıyor. Sağda, duvar kıyısında ahır, arabacı, uşak odaları var. (İstasyon alanından otele çıkan sokağın başında bir çam ağacının gövdesine tenekeden kesilmiş, koyu yeşil üstüne ak harflerle OTEL yazılmış ok biçimi bir gösterge çakılı; ama yıllar sonra çivilerden biri çürüyüp kopunca okun ucu aşağıya dönmüş toprağı gösteriyor, otelin yeraltında olduğu sanısını veriyor insana) (AO, 11-12).

Görüldüğü üzere otelin ayrıntılı tasvirinde anlatıcı/yazar, okura birtakım gönderimlerde bulunmayı ihmal etmemiştir. ‘OTEL’ yazılı levhanın çivilerinden birinin kopmasıyla okun ucunun aşağıya dönerek toprağı göstermesinin otelin yeraltında olduğu sanısını vermesi, Zebercet’in hasta bilinçaltını simgeleyen bir durum olarak değerlendirilebileceği gibi annesi ve kendisinin, ‘ev olarak kullandığı vakitlerde içinde doğdukları fakat bir zaman sonra bu işlevinden uzaklaşarak düşsellik değerlerinden uzaklaşıp intihar edilen yere dönüşmesi olarak da düşünülebilir. Çünkü ‘yalnız ve anlamsız bir yaşama yazgılı Zebercet’in sığındığı iki şey var, biri maddesel, biri düşünsel: Otel ve Keçecizade ailesine ait anılar. Romana adını veren otel Zebercet’i yalıtılayan, koruyan, dışarıya kapalı, güvenceli bir sığınaktır. Gerçi yine başkalarıyla en azından ekonomik bir iletişim içindedir ama dış dünyada başına gelenler otelde başına gelmez, çünkü ne de olsa burada yönetici statüsünün verdiği bir saygın-

lığı vardır. Ayrıca oteldeki insanlar, dışarıdakilere benzemez, çünkü otel, aralarında ilişki ve iletişim olmayan, ayrı odalarda kalan ve sürekli değişen insanların bir iki gece için bir araya geldikleri bir binadır ve Zebercet bir yönetici olarak birbirinden kopuk bu insanların arasında rahattır.

Denebilir ki otel, doğduğu gün babasının ona uygun gördüğü pamukla döşenmiş mücevher kutusunun işlevini yerine getirmektedir. Ya da Freud’cu terimlerle konuşacaksak, güvenceli ana rahminin yerini tutmaktadır. Otelin içi ve dışı ayrı iki dünyadır ve bu karşıtlık romanın ana teması’nda önemli rol oynar” (Moran, 2006: 298-299).

Eserde dikkati çeken bir başka husus da Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının kaldığı odanın tasvirlerinin daha da fazlalaşmasıdır. Çünkü Zebercet, kadının döneceğinden umudunu kesince hayal kırıklığı yaşar ve kendi odasını bırakır, kadının kaldığı odaya taşınır. Otele gelen müşterileri boş oda yok diye geri çevirir ve kapıya ‘KAPALI’ levhasını asarak oteli kapatır.

Otel, 1839’da Keçeci Zade Malik Ağa tarafından yaptırılan bir konaktır ve öncesinde birbirlerine sıkı bağlarla bağlı kişilerin doğduğu, büyüdüğü ve birlikte yaşadığı bir ev özelliği taşımaktadır. Savaş sırasında aile dağılınca konak 1923 yılında otele çevrilmiştir. Fakat bir zamanlar konak olan bu otel, Zebercet’in geçirdiği birtakım evreleri geçirmiştir. Eserde Zebercet’in odalardan hareketle geçmişini hatırlaması, aile bireylerinin bedbaht serüveniyle kendi trajik tükenişini deneyimlediğini göstermektedir. Dolayısıyla burada kapalı mekân olan anayurt oteli, onun dış dünyaya olan kapalılığının simgesi durumuna geçer. Bu kapalılık, önce ortalıkçı kadının ölümüyle ve sonra da Zebercet’in intiharıyla pekişir. Zebercet’in intihar ettiği oda ve mekâna bağlı eylemler eserde şu şekilde ifade edilir:

Eğildi; tahtaları bıçakla oymağa başladı. Konak yapıldığından beri tahta güvelerinin geceleri çıtır çıtır kemirdikleri, kalın muşambalar döşenmeden önce ayaklarla, terliklerle, nalınlarla, süpürgelerle aşınan çoğu erkeklerin fırsat buldukça çimdikledikleri, sıkıştırdıkları, kimi gönüllü kimi zorla odalardan birine kapayıp yatağa yıktıkları uzun süre kullandıktan sonra biraz çeyiz verip yoksul bir yakınlarıyla ya da bir başkasıyla everdikleri genç beslemelerin haftada bir keçeleri kilimleri, halıları, minderleri kaldırarak, dizleri üstünde emekleyerek, kalçaları sallana sallana yanlarındaki kovalarda ıslattıkları bezlerle, tahta

fırçalarıyla ovdukları, sildikleri bu tahtalar içlerine işleyen suyla nerdeyse koflaşmışlardı. Havanelin kullanmadan, ekmek bıçağıyla vurunca, bastırınca kesiliyor, özellikle paslanmış çivi yerleri ufalanıyordu. Az sonra deliğe eğilip baktı: Kurşun boruyu asılınca ince tavan tahtasından kopan parçanın bıraktığı deliğe yakındı. Bıçakla vura vura deliği o yana doğru biraz genişletti. İpin bir ucunu iki delikten geçirip aşağıya sarkıttı; öteki ucunu karyolanın üstünden aşırıp altında, ortasında sımsıkı, üst üste düğümlendi. Ayağa kalkıp karyolayı önce başından sonra ayak ucundan iterek eski yerine, odanın ortasına çekti. Yorganı çukurlaştıran ipi tutup asıldı. Sağlamdı. Kimler yapmıştı bu karyolayı, ne zaman getirilmişti buraya kimbilir. Böyle bir işe yarayacağını kim bilebilirdi. Bıçakla havanelini alıp yürüdü, aşağıya indi. Dış kapının yanındaki odaya havanelini bıraktı; küçük bir tabağa dolaptan biraz yağ koyup çıktı; odasına girdi, kapıyı kapadı. İçersi ılıktı. Tavandan sarkan uzun çamaşır ipi masadan kaymış, yatakta çöreklenmişti. Elindeki tabakla bıçağı masaya koydu; ağır ağır, dengesini bozmadan üstüne çıktı; ipi tutup bütün gücüyle asıldı. Yukarıya iyice bağlıydı. Bıçağı sürte sürte ipin uzunca bir parçasını kesti; bıçakla birlik kapıdan yana attı. Yukarıdan sarkan ipin ucunu büktü, ilmikledi; yağladı. Tabağı yatağın baş ucuna atı: Kırılmadı. Masa ara sıra belli belirsiz titriyordu. İpi boynuna geçirdi; düzeltti. Tam o sıra dışardan birkaç arabanın korna seslerini duydu; başka araçlar da katıldılar buna; kornalar, tren düdükları, fabrika düdükları arasız, esintisiz ötmeye başladılar. Neydi bu? Kulakları mı uğulduyordu? Yoksa dışarının, başkalarının bir çağrısı mıydı? Yüzünü buruşturdu. Sağdı daha, her şey elindeydi. İpi boynundan çıkarabilir, bir süre daha bekleyebilir, kaçabilir, karakola gidebilir, konağı yakabilirdi. Dayanılacak gibi değildi bu özgürlük. Ayaklarıyla masayı itip aşağıya yuvarladı; bir boşluğa düşerken durdu. Gözleri, ağzı açık, bacakları gerilerek, çırpınarak sallanırken kollarını kaldırıp başının üstünden ipi tutmaya uğraştı. (Ne oldu? Yapmayı unuttuğu bir şeyi mi anımsadı birden? Ya da yeryüzünde tek gerçek değer in kendisine verilmiş bu olağanüstü yaşam armağanını korumak, her şeye karşın sağ kalmak, direnmek olduğunu mu anladı giderayak? Yoksa bilinçsiz canlı etin ölüme kendiliğinden bir tepkisi miydi bu?) Başı öne doğru eğiliyordu. Kolları iki yanına sarktı. Donunun sol paçasından fildişi renginde koyuca bir sıvı aktı uzaya uzaya; dizine yakın bacağındaki kıllara bulaşarak ardı ardına yatağın üstüne düştü, yayıldı. Yukarıdan, sallanırken tahtaya sürtün-düğü yerden ip çtırdadı... (AO, 138-139-140).

Sonuç itibariyle Zebercet'in intihar ettiği anayurt oteli, otelin geçmişle olan bağı ve oteldeki odanın tasviri, onun "köksüzlüğünü ve bir yerde olamazlığını"nın (Korkmaz, 2005: 140) göstergesidir. Ayrıca intihar anında değinilen dış dünyaya ait sesler, -arabaların korna sesleri, tren düdükları, fabrika düdükları vb.- onun bir tarafla

dış dünyayla kurmaya çalıştığı iletişimini, bundaki başarısızlığını, ve topluma olan başkaldırısını simgelemektedir. Berna Moran'a göre *içeriği ve biçimiyle Saçma'yı yansıtan Anayurt Oteli bireysel bir sorunu dile getirmiyor. Zebercet yalnızlığı, iletişimsizliği, kendi psikolojik nedenlerden ötürü daha uç noktalarda yaşamıştır, ama sorunu genel insanlık sorunudur. Çünkü anayurt otele gelip kalan müşteriler de Zebercet'ten çok farklı kişilik sergilemezler. Otele gelen emekli subayın ve mahkemesi görülen gencin işledikleri cinayetler, Zebercet'in parkta rastladığı yaşlı adamın ağabeysinin kumar masasında bıçaklanarak öldürülüşü gibi olaylar, acımasızlığın, şiddetin ve ahlâksızlığın yaygın olduğu yozlaşmış bir toplumdur* (Moran, 2006: 312) Bunlara bağlı olarak anayurt oteli'ne bir başkaldırı romanıdır denilebilir.

14. ÇANAKKALE MAHŞERİ

14.1 Fiziksel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Mehmed Niyazi Özdemir'in “Çanakkale Mahşeri” adlı eseri, Çanakkale Savaşı'nı anlatmaktadır. Eser, ilk atılan mermiyle başlar ve bütün cephelerinde sonuna kadar devam eder.

Eserde savaş, vuku bulduğu fiziksel atmosferle beraber verilir. Böylece savaş meydanına ait görüntüler, okurun muhayyilesinde somut bir şekilde canlandırılmaya ve savaşan tarafların hangi şartlara sahip olduğu tarafsız bir şekilde yansıtılmaya çalışılır. Buna bağlı olarak anlatıcı/yazar, eserde fiziksel atmosferi yansıtan mekân örneklerine oldukça fazla yer verir.

Aşağıda düşman mermilerinin Seddülbahir civarına düşüşleri tasvir edilmiştir:

Mermilerin Seddülbahir'e düşüşleri yoğunlaştı. Siperden düşmanı takip eden Binbaşı Talât korkunç bir patlama ile sarsıldı. Çevresini zifiri bir karanlık kapladı; burnunun ucunu bile göremiyordu. Bombardıman devam ediyor, bütün zemin zangır zangır sallanıyor; taş, toprak göğe savruluyordu.

Bombardıman kesildiğinde ortalığa ölüm sessizliği hakim oldu. Havada uçuşan toz, toprak bulutu azalıyor, Binbaşı Talât'ın çevresini saran zifiri karanlık da yavaş yavaş aydınlanıyordu. Ellerin tersiyle gözlerini oğuşturdu. Artık net bir şekilde görebiliyordu; ama neler görüyordu; şaşırdı! Gözlerine inanamadı! Topların namluları yerlerinden fırlamış, bazıları çökmüş, taş ve toprak bataryaya dolmuştu (ÇM, 13).

Donanmadan ayrılan Vennens ve Cornovalis Zırhlıları Boğaz'a doğru yol aldılar. Sığınaklardan bakan Türk askerleri onları endişeyle izliyorlardı; uzun menzilli toplarıyla yine Ertuğrul ve Orhaniye'yi ateşe tutarak yaklaşıyorlardı. Mesafe azaldıkça ateşin etkisi artıyor, siperler havaya uçuyor, tabyaların beden duvarları un ufak oluyor, sanki mahşer yaşıyorlardı (ÇM, 27).

Kayalık sahil ve bir buçuk kilometre kadar içeri uzanan arazi, ölü sarısı renge büründü; aynı anda yüzlerce mermi yağıyor, döne döne yükselen dumanların arasında küçük, beyaz şimşekler çakıyor; sağda solda varlıkları sezilen Türk askerlerinin üzerlerinde alevler

yükseliyordu. Çok geçmeden birkaç zırhlı daha bombardımana katıldı; yamaçlarda alevler birbirinin üstüne düşüyor, ağaçlar kopuyor, kayalar parçalanıyordu (ÇM, 212).

Burada düşen mermilerin, atılan topların çıkardığı tozdan ve dumandan oluşan zifiri karanlık, taşın toprağın göğse sarsılması ve bombardıman kesilince ortalığa hakim olan sessizlik bir taraftan savaşın ne kadar çetin geçtiğini göstermekte öte yandan aktarılan manzara, tarihî gerçekçiliği somut bir şekilde gözler önüne sermektedir.

Aşağıda bir başka örneği görülen yer, yaralanan askerlerin sargılarının yapıldığı sargı yeridir. Kolu, bacağı kopan ve yaralanan askerlerin bulunduğu sargı yeri, “mezbahane”ye benzetilmiş, yaralılar tanınmaz hâle gelmiştir:

Sargı yeri mezbahaneye dönmüştü. Kolunu, bacağını kaybedenler, değişik yerlerinden yaralananlar çamur deryasında inliyorlardı. Tüfeklerin toplandığı yerin yanında da birkaç ceset yatıyordu. Tepeden tırnağa kana boyanmış olan Doktor Mehmed Selim, tanınmaz hale gelmişti; çıra ışığının altında elindeki bıçağı devamlı işliyordu. “Tamam” deyince, sıhhiyeler, çırpanan yaralıyı, yaraları sarılmışların arasına götürüyordu. Rüzgâr tepeleri inletiyor, dallar çatırdıyor, bardaktan boşanırcasına yağmur yağıyor, Doktor Mehmed Selim çamur deryasının içinde gayretini sürdürüyordu (ÇM, 199).

Görüldüğü üzere savaş, fizikî şartların çok zor olduğu bir ortamda geçmekte ve anlatıcı/yazar, tarihi gerçekliği bütünüyle gözler önüne serebilmek için savaşın vuku bulduğu fiziksel atmosferi detaylı bir şekilde okura vermeye çalışmıştır.

Bir başka örnekte ise tabiat, kendi içinde birçok güzelliği barındırır. Rengârenk çiçekler, yemyeşil çimenler ve zeytinliklerle tabiat gözalıcı bir güzelliكتedir. Fakat tabiatın kucığına düşen mermiler, bombalar, asker postalları bu gözalıcı güzelliği, canlılığı çöle çevirmektedir:

Yusuf okuduğu mektubu zarfa koydu; üzerine Müderris Efendi’nin adresini yazdı. İçinde çağılayan halini alan acıdan kurtulmak amacıyla gözlerini güneşin süzüldüğü vadilere, Anadolu Yakası’ndaki tepelere çevirdi.

Yaz zorlu geçiyordu. Arazinin rengi değişmiş, zeytinliklerin göz alan gümüşî pırıltıları, çiçekler kaybolmuştu. Yeşil başakların, rengârenk çiçeklerin kapladıkları alanlara,

şimdi açık mor yabani kekikler, kurumuş çirişotu sapları, yer yer pembe zakkumlar hakimdi. Yağan mermiler, top tekerleri, asker postalları o güzelim çimenleri çöle çevirmişti. Rüzgâr hızlanınca ortalığı toz duman kaplıyordu. Olağan havalarda tek tük serpilmiş gürgenler, vadilerdeki koca dallı incirler, çok seyrek de olsa alev renkli çiçekleriyle nar ağaçları göze çarpıyordu (ÇM, 338-339).

Görüldüğü üzere mekân eserde, sadece savaşan tarafların şartları çerçevesinde değil, her iki tarafın da savaştığı alan olan tabiat merkezli aktarılmıştır. Dolayısıyla savaşın geçtiği fiziksel atmosferler, anlatıcı/yazar tarafından savaşı daha somut ve gerçekçi anlatmak adına her açıdan yansıtılmaya çalışılmıştır.

14.2 Karakterlerin Ruhî Atmosferini Yansıtan Mekânlar

Çanakkale Mahşeri, Birinci Dünya Savaşı'nda İtilaf devletlerinin Rusya'yı düştüğü zor durumdan kurtarmak, İstanbul'u işgal edip Osmanlı Devleti'nin Almanya ile irtibatını koparmak amacıyla İtilaf devletlerinin Çanakkale Boğazı'na bütün güçleriyle saldırmaları ve Türklerin gösterdiği olağanüstü savunmayı konu edinir. Eserde yaşanan mücadele anlatılmaya başlanılmadan evvel, anlatıcı/yazar boğazın sularına şöyle seslenir:

Ey Boğaz'ın hülyalı suları!.. Şimdi hürriyetin neşesiyle yeşil tepelerin eteklerine köpüklü dalgacıklarınızla dantelalar işliyorsunuz. Sizleri çiğnemeye gelen o çelik devlere karşı kükreymez miydiniz! Bir millet, bir ümmet, bir medeniyet kaderini sizlere emanet etmişti. Yüzyıllardan beri canları pahasına sizleri koruyana sadakatini esirgememeniz için Cide'li Mehmed Çavuş'un, Lapseki'li Ali'nin, Kilitbahir'li Yüzbaşı Hasan'ın, Libya'lı Üsteğmen Mevsuf'un kurban olmaları mı lâzımdı!

Burada anlatıcı/yazar, savaş bittikten sonra boğazın sularına seslenir. Anlatıcı/yazar, âdeta burada boğazın hülyalı sularına kızgındır. Şimdi hürriyetle beraber neşeli neşeli dalgalarını yeşil tepelere çarpan boğaza, savaş esnasında gelen düşman gemilerine kükreymediği için sitem edilmektedir. Tabiat kişileştirilerek kullanılmakta ve bir milletin, bir ümmetin, bir medeniyetin kaderini boğazın sularına emanet ettiği fakat suların gerekeni yapmadığı ve yapmadığı için de bir sürü şehit verildiğine değinilir. Eserde adı geçen Cide'li Mehmet Çavuş, Lapseki'li Ali, Kilitbahirli Yüzbaşı Hasan, Libya'lı Üsteğmen Mevsuf sanki boğazın suları düşman gemilerine kük-

remediği için şehit olmuş, boğaz yani tabiat, savaşta üzerine düşen vazifeyi yapmamış şekilde yansıtılmıştır.

Burada mekân, kişileştirilerek kullanılmış ve şehit erlere duyulan üzüntü yansıtılmıştır. Üzüntüden ne yapacağını bilemeyen anlatıcı/yazar, bir taraftan şehit olanları geri getiremeyeceğini bilmenin çaresizliğini, düşmana olan kızgınlığını yaşamakta öte yandan vatan uğruna canını vermiş birçok kişinin acısını tabiata atfederek ondan hesap sormaktadır.

Eserde karakterlerin ruhî atmosferlerini yansıtan mekânların bir çoğu, savaşan tarafların amaçlarıyla paralel bir şekilde yansıtılmıştır. Mesela düşman kuvvetlerinden bir karakter olan Robert Brook'un İstanbul ve Müslümanlar hakkındaki düşünceleri, şu şekilde aktarılır:

Asker elbisesi giydiği gün Rubert Brook'un alev yüklü şu satırları hemen hemen bütün gazetelerde yer aldı:

İnanılmayacak kadar güzel bir şey bu!... Kaderimizin bize bu kadar yardımcı olacağını tasavvur edemezdim. Demek Galata Kulesi toplarımızın altında paramparça olacak!... Demek deniz top güllerleriyle kana boyanıp, Müslüman leşiyle dolacak!... Demek Ayasofya'nın mozaikleri, halıları, İstanbul'un lokumları bizleri bekliyor. Demek ki bizler tarihte bir çağın dönüm noktasını yaratacağız. Oh Tanrım! Hayatımda, bu kadar mutlu olmamıştım! Tamamen bir yöne akan ırmak gibi!... Birden anladım ki, çocukluğumdan beri hayatımın tek arzusu İstanbul'a karşı askerî bir harekâta katılmakmış... (ÇM, 24).

Burada görüldüğü üzere İstanbul, bütün kültürel kimliğiyle yakılıp yıkılmak yani İslamiyet'e ve Türklere ait her şeyi yoketmek penceresinden algılanmıştır. Dolayısıyla anlatıcı/yazar şehri, okura düşman kuvvetlerinin ruhî atmosferinden anlatarak vatan toprakları üzerinde ne gibi emellerin olduğunu sezdirmiş ve savaşı çetin bir şekilde devam ettiren duygu ve düşüncelere yer vererek tarihi gerçekliği sadece eylem değil fikir boyutuyla da yansıtmaya çalışmıştır.

Eserde bunların yanı sıra, savaşan bütün askerlerin ayrı ayrı birer yaşam öyküsü, cepheye gelmeden evvel birlikte oldukları aileleri, nişanlıları, çocukları vardır. Farklı farklı köylerden, kasabalardan, şehirlerden gelen bu insanlar, bir taraftan ailelerinin öte yandan yaşadıkları yerlerin hasretini çekmektedirler. Tabiatın kucağındaki

her güzellik ya da ölüme yaklaştıklarını hissettikleri her an, hasretini çektikleri yerleri ya da insanları hatırlatmaktadırlar. Aşağıdaki örnekte Oğuz köyünden gelmiş Oğuz Amca'nın Anadolu yakasındaki tabiata bakarak kendi köyüne de baharın güzellikler getirdiğini düşünmesi ve köyüne, ailesine özlem duyması tabiat vasıtasıyla aktarılmış, dolayısıyla tabiat karaktere köyünü ve sevdiği insanları hatırlatma işleviyle çağrışımsal olarak kullanılmış, bireyin savaş hâlindeki psikolojisi yansıtılmış ve bir taraftan savaş öte yandan cephelerde geçen şiddetli bir savaşın arka planındaki bireyin beşeri his ve hasletleri okurla buluşturulmuştur.

Yoksulluğun acımasız elleriyle yoğurduğu demirden karakteri çevresindekilerinin üzerinde etkili olmasını sağlayan Oğuz Amca siperden çıktı; birkaç metre ilerdeki ağacın altına geldi. Bakışlarını güneşin tatlı ışıklarıyla ayrı bir güzelliğe kavuşan yeşil tepelerde, Anadolu Yakası'ndaki renk cümbüşünde gezdirmeye başladı. Baharın bütün canlılığı, neşesi tabiatın her zerresine cömertçe serpilmişti. Vadiler, çalılıklar kuş sesleriyle cıvı cıvıldı. Köyünü hatırladı. Bu günlerde Oğuz Köyü ne güzel olurdu. Uzunca kış uykusundan çıkan ağaçlar günden güne yeşilliklere bürünür, toprak canlanırdı. Tarlalar şenlenir, güçlü erkekler çift sürer, kadınlar da tohum ekerlerdi... Mustafa çifti sürebiliyor, annesi tohum ekebiliyor muydu? (ÇM, 85.)

Savaşın soğuk yüzü ve yukarıda ifade edilen bireyin beşeri his ve hasletleri, eserdeki ruhî gerilimi oluşturan unsurlar olarak düşünülebilir. Çünkü savaş alanında olan herkes, ailesine duyduğu sevgi ve düşmana duyduğu nefret ikiliği arasında gidip gelir. Bu gerilimi, bir tarafta vatan toprağını savunmak için öldürmek zorunda oldukları insanlar, öte yanda haklarında endişelenip tedirgin oldukları özledikleri aileleri oluşturur. Bunlara bağlı olarak bu ikiliği yaşayan her askerin ruhî bakımından değişmesinin kaçınılmaz olduğu bir gerçektir ve bu eserde şu satırlarla ifade edilir:

Fakat çevremdeki arkadaşlarımın ne kadar değiştiklerini görüyorum. Buraya gelmeden önce, bir kelebeği incitmekten çekinenlerin hayalî düşmana süngü sallarken gözlerinde tutuşan öfke beni ürkütüyor. Hayatımız tüfekle, süngüyle yoğruluyor; “Yat, kalk; düşman karşıki tepede, hücum”la günlerimiz geçiyor. Bu ortam bizleri bambaşka kişiler haline getiriyor (ÇM, 112).

Çanakkale Mahşeri, savaşı anlattığı için daha çok eserde cepheler ve tabiat gibi geniş mekânlarla karşılaşılmalıdır. Bunun yanı sıra az olmakla beraber kapalı

mekânlarla da karşılaştığı olur. Özellikle general Hamilton'un kamarası bu bakımdan dikkat çekicidir:

Yatağa girdi; başını yastığa koydu; derin bir sessizlik kulaklarında çağıldıyordu. Türklerin hiç de tahmin ettiği gibi çıkmadığını düşünüyor, uyuyamıyordu. Zorlamakla da uyuyamayacağını biliyordu; halbuki yarın kendisini çok dinç hissetmeliydi.

Kalktı; bir şeyler yazabilirim ümidiyle masasına oturdu; ama içinden yazmak gelmiyor, kendisini koskoca dünyada yapayalnız hissediyordu; aslında böyle duygulu anlar yazmaya çok elverişliydi; çıt yoktu; ne karşıki tepelerde bir dal kımıldıyor, ne de ufak bir dalgacık gemiyi okşuyordu. Yalnızlığını artıran bu sessizlik hayat çizgisini gözlerinin önüne serdi. Annesini hayal meyal hatırlıyordu. Askeri okullarda geçirdiği günlere, ilk süvarilik yıllarına daldı; Afrika'da Asya'da nice savaflara girip, çıkmıştı. İmparatorluğun güneş batmayan duruma gelmesinde nesillerinin katkısı büyüktü. Şimdi ise kaderleri bu tepelere, bu Boğaz'a düğümlenmişti; buradan yüz akıyla nasıl çıkabileceklerini düşünürken, birden yüzlerce gök gürültüsünü andıran uğultu koptu. Bu Türk topçusuydu; aksi takdirde haberi olurdu (ÇM, 242-243).

Kamara, hem kapalı hem de Hamilton'un yalnız kalıp kendi kendisiyle muhasebe yaptığı bir yerdir. Bu muhasebeye göre, Türkler Hamilton'un beklediğinden daha mücadeleci ve azimli çıkmış ve bu durum, Hamilton'u rahatsız etmiştir. Hamilton bu sıkıntıyla uyuyamamış ve yenilmenin verdiği duyguyla kendini yapayalnız hissetmiştir.

Görüldüğü üzere, anlatıcı/yazar, Hamilton'un endişelerini dile getirirken onu kendi iç yolculuğuna çevirebilecek mekânda sessizlik ve kapalılık unsurlarından yararlanmıştır. Böylece kamara, bireyin ruh değişimlerine imkân veren yani onu ruhî bakımdan değiştirip dönüştüren bir atmosfer olarak kullanılmış, bir bakıma karakterin verilmesi düşünülen psikolojik durumu, mekân merkezli temellendirilmeye çalışılmıştır.

Eserde dikkat çekici mekân örneklerinden bir diğeri de cephede oğlunu kaybetmiş olan müderris Rasih Efendi'nin evidir. Ev, kaybedilen insanların fotoğraflarını ve hatıralarını barındıran bir yer olarak tasvir edilmiştir:

Konsolun üzerindeki resimlere uzun uzun bakıyor, yüz kırışıklıklarından yaşlar süzülüyor. Karşiki duvarda da oğlunun pala bıyıklı, askerî üniformalı resmi asılıydı. Karısının ve gelininin başörtülü resimleri de sağ duvarda yanyana duruyordu. Ölülerle beraber yaşıyor, onlarla bir arada bulunarak avunmaya çalışıyor, evden dışarıya çıkınca, kendini gurbette hissediyordu (ÇM, 340).

Görüldüğü üzere ev, bahsedilen fotoğraflarla beraber oraya ait olma duygusunu veren bir yer hâline gelmiştir. Fotoğraf ve hatıralarla eve ait olma duygusu öyle güçlü bir hâle gelmiştir ki, Müderris Rasih Efendi evden çıktığında kendini gurbetteymiş gibi hissetmeye başlar. Burada evi, fotoğrafları bulunan bireylerle beraber daha önce yaşanan hayatın varlığının korunduğu yani geçmişe ait düşselliğin barındırıldığı bir alan olarak algılanmanın etkisi söz konusudur.

Çanakkale Mahşeri her ne kadar Çanakkale Savaşını anlatan bir eser olsa da romanda, karakterlerin beşeri his ve hasletlerine, yaşam öykülerine, ızdıraplarına, özelemlerine ve bütün bunların yanında bu duygulara karşıt olan ve eserin gerilimini oluşturan savaş meydanındaki öfkelerine yer verilmiş ve bunlar yansıtırken birinci olarak mekânın dönüştürücü, koruyucu ve çağrışımçı özelliklerinden yararlanılmıştır.

14.3 Dini Önem Taşıyan Mekânlar

Çanakkale Mahşeri'nde anlatıcı/yazar, savaşta şehit düşen askerlerin gömüldüğü mezarlığa, çoğu kez kendi ruhî atmosferinden yaklaştığı olup mezarlığı, 'kurbanlarını yutmaya hazırlanmış ağızlar' olarak ifade etmiştir. Aslında toprak anlatıcı/yazarın bakış açısında, baharın güzelliği ile üzerinde kuşların cıvıldaştığı, bütün canlılığıyla etrafa hayat veren, doğurganlığıyla yeni hayatların ve verimliliğin sembolü iken, birden olumsuzlanarak kurbanlarını yutmaya hazır bir canavara dönüşmüştür:

Mezarlığa geldiler; toprağı doğurgan kılan baharın dört bir yana canlı hayat serptiği, tadına doyum olmayan bu mevsimin yerin her zerresinde bir yürek gibi attığı bütün gözlerle çarpıyordu. Kuşların cıvıldaştığı çimenlerde kazılmış mezarlar, kurbanlarını yutmaya hazırlanmış ağızları andırıyordu. Tabutlar omuzlardan indirildi; mezarlara koyuldu; üstleri toprakla örtülürken Vanlı Molla Kâzım davudî sesiyle Kur'an okumaya başladı (ÇM, 78).

Görüldüğü üzere dini önem taşıyan bir mekân olarak mezarlık, anlatıcı/yazarın savaşta ölen askerler karşısındaki ruhî atmosferini yansıtmış ve mezarlık, ölümün getirdiği üzüntü ve onu kabul edememe duygusuyla olumsuz bir mekân olarak algılanmıştır.

Eserde anlatıcı/yazar tarafından dini önem taşıyan mekânlar dahilinde dikkatlere sunulan bir diğer husus, Müslümanların ve Hristiyanların mezara olan yaklaşımı arasındaki farktır. Bu fark, eserde şu şekilde ifade edilir:

Her geçen gün acısı azalacağına, bir uçurum gibi derinleşen Yusuf, Hasan Şakir'i gömdükleri gürgenin dibine oturdu. Mezarının yanına oturunca, kendisini ona yakın hisse-derdi (ÇM, 337).

Arkadaşları tabutu götürüp, mezara indirdiler. Papaz dua ederken topladıkları çiçekleri tabutun üzerine bıraktılar. Ausguith atılan ilk toprakların tahtaya vurmastıyla çıkan seslerden aralarında çelik bir duvar örülüymüş hissine kapılıyordu. Baş tarafına büyük bir haç diktikten, bir mermer yerleştirdikten sonra Hamilton, papaz ve askerler gittiler (ÇM, 126).

Alıntılarının ilkinde Yusuf, arkadaşı Hasan Şakir'in mezarına gitmiş ve mekânsal yakınlık, kendini arkadaşına daha yakın hissetmesini sağlamıştır. Mezara yani fizikî olarak ölen kişiye yakınlık, beraberinde ruhî yakınlaşmayı da getirmiştir. İkinci örnekte ise Ausguith adlı karakter, tabuta konulan ve üzerine toprak atılan ölüyle kendisi arasında hem mekânsal hem de manevi bir uzaklaşma yaşamıştır. Çünkü tabut ve üzerine atılan toprağı Ausguith, fizikî varoluşla arasına çekilmiş bir perde gibi algılamış ve mezar, ölen kişiyle kurulacak olan manevî ilişkiyi de engelleyebilecek bir alan gibi görülmüştür.

14.4 Savunulma İhtiyacına Bağlı Olarak Düşünülmüş Mekânlar

Mehmed Niyazi Özdemir'in “Çanakkale Mahşeri” Çanakkale savaşını anlatan bir eser olup eser boyunca vatan, savunulma ihtiyacına bağlı olarak düşünülmüş bir mekân konumundadır. Fakat “savunma” ya da “müdafaa etme” düşüncesi, eserin bazı bölümlerinde anlatıcı/yazar tarafından özellikle belirginleştirilmiş ve bunlara bağlı olarak “vatan”ın Türkler için hangi değerleri çağrıştırdığı ya da Türkler için

“vatan” algısının neyi ifade ettiği üzerinde durulmuştur. Bu düşüncelerin açıklandığı ya da belirginleştirildiği alıntılar aşağıdaki gibidir:

-Savaşın can damarı bölgemizde atıyor. Büyük birlikler intikal edinceye kadar düşmanı tutamazsak, savaş bitmiştir. Ben burada kalıyorum; mümkün olan son ana kadar siperlerimizi savunacağız; hepimiz ölebiliriz de. Sizler de orada son nefesinize kadar direneceksiniz (ÇM, 465).

-Ne mutlu bizlere ki son nefesimizde bile Resulullah'ın bayrağı altındayız (ÇM, 466).

-Hassasiyetimi bağışlayın evlatlarım. Dün torunumu şubeye teslim ettim. O zaten gönüllü yazılmıştı. Ona “Gitme” diyebilir miydim? Nasıl gitmezdi? Vatan en kara gününde çocuklarından vefa istiyor, fedakârlık istiyor. İşgal altındaki milletimizin durumunu bir düşünün!... Gözyaşlarını tutamıyordu- Haysiyetsiz yaşamaktansa, ölmek daha iyi değil mi? (ÇM, 23).

Görüldüğü üzere burada işgal altındaki vatan, en kara gününde çocuklarından yardım, vefa, fedakârlık bekleyen bir insana benzetilmiş ve haysiyetin, namusun sembolü olarak gösterilmiştir. Dolayısıyla vatan, haysiyetli ve namuslu yaşamak için hangi durumlarda olursa olsun savunulması gereken bir mekân konumundadır. Çünkü vatan, âdeta ev gibi bir milletin ya da üzerinde yaşayan insanların sığındığı, kendini oraya ait hissettiği, geçmiş ve gelecek günler için hatıraları ve hayalleri barındıran düşsellik alanıdır. Ayrıca vatan, dış etkenler tarafından kimliğine, kültürüne, inandığı değerlere tecavüz edilemeyecek kadar -âdeta bir ev, bir oda gibi- mahrem bir alan olarak algılanmaktadır.

Aşağıdaki alıntıda “vatan” diğer örneklerde olduğu gibi savunulma ihtiyacına bağlı bir mekân olarak düşünülmüş ve vatanın elden gitmesi İslamiyet’in ve kutsal kitabın da elden gitmesi olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla anlatıcı/yazar, savaşın yaşandığı tarih ve şartlar içerisinde, “vatan”ı sadece dil ve milliyet birliği değil, din birliğini de ihtiva eden bir algılamayla değerlendirilmiştir:

Artık şüphesi kalmamıştı; cephe bozulmuş, esir düşmüşlerdi. Düşman birlikleri onları geride bırakmış, Kerevizdere'ye iniyorlardı!... Donanmanın da İstanbul yolu açılıyordu!... Doktor Mehmed Selim'in süzülen terlerine gözyaşları karışıyor, zihninden de karamsar düşünceler geçiyordu. “Devlet-i ebed müddet sona eriyor, İslâm âleminde doğup, yüzyıllarca

insanlığı aydınlatan güneş batıyordu; milletin, ümmetin hali ne olacaktı?... Ah bu güneş batmasa..." Bu anda davudî bir ses kulaklarına çarptı; bir insan değil, sanki ciğeri sökülen bir arslan kükrüyor, Gelibolu Yarımadası'nın dağı taşı bu sese dar geliyordu.

-Yetiş ya Muhammed! Kitabın gidiyor! (ÇM, 354).

15. BİT PALAS

15.1 Fiziksel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Romanlarında arayış temasının değişik şekilleri görülen Elif Şafak'ın dördüncü romanı olan Bit Palas'ta yazar, hem memleket aşırı gezginciliği hem de şehrin sokaklarını arka plana iterek bir evde duraklar. Bu duraklamayla amaçlanan ise romanlarında çok belirgin bir başka temaya, iç-dış karşıtlığına, bir çatı arayışına yönelmesidir. Bu çatıyı önce Bon Bon Palas olarak kurulan, ama sonra Bit Palas olarak anılmaya mahkûm on daireli bir apartmanın sakinlerinin yaşadığı yerde buluyor.

Her ev gibi kapıları kapananınca dışarıya da kapalı olması gereken bu apartman asla kapanamıyor, çünkü içeriye, İstanbul'un o bitmez tükenmez çöp yığınlarının kokusu sızıyor. Dairelerine çekildikten sonra dışarıya kapandıklarını zanneden apartman sakinleri de aynı kokunun evlerine, odalarına, giderek genizlerine yerleşmesini engelleyememenin çaresizliğini yaşıyorlar. Kurgu, bu kötü, ama çok kötü kokunun nereden geldiğinin keşfedilmesi doğrultusunda gelişir. Sanıldığı gibi sokaktaki çöp yığınlarından mı, yoksa içerden, çok içerden, genimizden daha derin bir yerlerden mi? Kitabı bitirdikten sonra bu soruyu yanıtlayacak olan okur, Elif Şafak'ın konusunu da, mesajını da kavramış olacak, romanın insani ve felsefi boyutuna nüfuz edecek, yani bir anlamda "içeriye", "evin en içine" bir yolculuk yapmış olacaktır (Parla, <http://www.metiskitap.com/Scripts/Catalog/Book.asp?ID=1692>).

Bit Palas'ta Bonbon Palas, daha kuruluşundan itibaren bir sürgünler evi olarak tasvir edilir. Kurucuları olan karı koca Agripina Fyodorovna Antipova ve Pavel Pavloviç Antipov birer Rus sürgünüdür. Devamında Bit Palas adını alan apartmanın bütün dairelerinde yaşayan kişiler de kendi serüvenlerinde birer sürgündür. Bir numaradaki kapıcı Musa ve Meryem çifti köyden, iki numaradaki Sidar memleketi İsviçreden, üç numaradaki Celal büyüdüğü Avustralya'dan, altı numaradaki Nadya Rusya'dan, yedi numaradaki anlatıcı karısıyla yaşadığı evinden, sekiz numaradaki Mavi Metres her yerden, on numaradaki Madam Teyze, toplumdan sürgündürler. Elif Şafak, eserdeki bu farklı sürgünlük durumlarını onların hayatlarına nüfuz ederek anlatmış ve sunduğu mekân tasvirleriyle de okura karakterlerin iç dünyasını daha ya-

kından tanıma fırsatını vermiştir. Çünkü her daire âdeta içinde yaşayan karakterin bir ruh çözümlemesi niteliğini taşır. Bu da apartmanda yaşayan karakterlerin öncelikle, hayatın herhangi bir yerinden, -bir mekândan bir hayattan- bir şekilde sürgün edilmiş olmalarıyla ve buna bağlı olarak geliştiği düşünülebilecek psikolojik kökenli çeşitli hastalıkların yansımalarıyla ilgilidir.

Sürgün edilme, zaten başlıbaşına bir mekândan ve o mekânı oluşturan geçmiş ve geleceği meydana getiren düşsellik alanının bağlarından, değerlerinden koparılma, uzaklaştırılma ve aidiyetsiz bırakılma durumu olarak düşünülürse, mekânın burada önemsiz bir unsur olabileceği düşünülemez. Çünkü eserde hemen hemen her karakter, sürgünlüğün getirdiği yalnızlık ve bunalım gibi hâlleri yaşar ki, bu hâllerin en önemli izleri karakterlerin yaşadıkları mekânda somutlaşır. Böylece, çağrışım, canlandırma ve görsellik ögesi yüksek olan mekân, anlatıcı/yazara kurgusunu kurmada, onun karakterlerin ruh hâllerine nüfuz edebilmesinde önemli bir işlevsellik kazanmış olur.

Eser, mekân itibarıyla olayların gelişeceği Bonbon Palas'ın adresinin verilmesiyle başlar:

Kaldırırma yanaşıp, az biraz kendine gelebildiğinde, apartmanın girişinde dikilen on beş-yirmi kişilik topluluğu şüpheyle süzdü. Niçin toplandıklarını anlayamasa da, zararsız olduklarına kanaat getirdiğinde, her zaman gereğinden fazla konuşan sekreterinin sabah eline tutuşturduğu adresi kontrol etti: “Jurnal Sokak, 88 numara (Bonbon Palas).” Geveze sekreter bir de küçük not düşmüştü kâğıdın altına: “Bahçesinde gülibrişim ağacı olan apartman”. Haksızlık Öztürk altında boncuk boncuk biriken terleri silerken, dikkatlice baktı önünde durduğu apartmanın bahçesindeki bazı dalları morumsu, bazı dalları pembemsi çiçekli ağaca. Herhalde gülibrişim dedikleri buydu (BP, 12).

Buna rağmen, apartmanın ön cephesindeki bulanık çıkıntının ne olduğunu, iyice yaklaşp, binanın dibine sokuluncaya kadar seçemedi. Tüyleri kirden kararmış bir tavuskuşu kabartmasıydı bu. Temizlense, güzel görünebilirdi göze. Onun hemen altında, çift kanatlı kapının üzerine süslü püslü harflerle yazılmış yazıya baktı: Bonbon Palas No: 88 (BP, 13).

Bugün, eğer merak edip giderseniz, apartmanın bahçesini sokaktan ayıran duvar boyunca, günün sonunda dümdüz edilip, ertesi gün yeniden yükselen ama belki de son tahlilde yekûnundan hiçbir şey kaybetmeyen bir çöp tepeciği olduğunu görebilirsiniz. Çöp torba-

ları atılır, çöp torbaları kaldırılır ama teneke, mukavva, yemek artıkları ve daha bilumum nesne toplamak için ziyaretine gelen Arayıcı ehlinden, kedilerden-kargalardan-martılardan mürekkep neferleri ile uzun tüylü, nemrut suratlı, kendi katran karası, sakalı beyaz kralıyla, o çöp tepeciği büyük bir istikrarla muhafaza eder yerini. Bir de böcekler vardır tabii. Çünkü çöpün olduğu her yerde, böcekler de olur. Bitler de cirit atar Bonbon Palas'ta. Ve inanın bana, bit en beteridir (BP, 14-15).

Görüldüğü üzere Bonbon Palas, önünde çöp tepecikleri, gülibrişim ağacı ve kirlenmiş bir tavuskuşu kabartması bulunan bir apartmandır. Apartmanın olayın kurgusu bakımından en dikkat çekici özelliği, önünde bulunan çöp tepecikleridir. Çünkü çöp tepecikleri etrafına, apartmanın içine keskin, pis bir koku yayar ve bundan bütün apartman sakinleri çok rahatsızdır. Anlatıcı/yazar, bu mide bulandırıcı durumu, apartmanın böceklenme hatta bitlenme ihtimaliyle açıklar ve apartmanın adının aslında bu durumdan dolayı Bit Palas olduğunu ifade eder:

Bit Palas'ın fiziksel tasvirinden sonra anlatıcı/yazar, yavaş yavaş bu apartmanın tarihine doğru bir yolculuk yapmaya başlar:

Önceleri bu bölgede, biri küçük, dikdörtgenimsi ve bakımlı, diğeri büyük, yarı dairemsi ve bakımsız, her ikisi de hem hınçahınç kalabalık, hem de alabildiğine ıssız; sarmaşıklı çitler, gölgeli yokuşlarla çevrilmiş, aynı harap duvara sırtlarını yaslamış ve elbirliğiyle alabildiğine geniş bir araziye yayılmış iki kadim mezarlık vardı. Büyük olan Müslümanlara, küçük olan Ortodoks Ermenilere aitti. Mezarlıkları birbirlerinden ayıran yaklaşık bir buçuk metre yüksekliğindeki duvarın üzerine, bir taraftan ötekine zıplamak mümkün olmasın diye, paslı çiviler, cam parçaları ve getirebilecekleri uğursuzluktan çekinmeden kırık aynalar yerleştirilmişti dikine. Mezarlıkların iki kanatlı, demir parmaklıklı, devasa giriş kapıları ortak duvarlarına yüz seksen derece ters düşecek biçimde yapıldığından ve böylelikle biri kuzeye, biri de güneye baktığından, ziyaretçiler arasında olur da bir taraftan diğerine geçmeye niyet eden biri çıkarsa, bulunduğu mezarlıktan çıkıp, dışarıdan duvar boyunca yürüye yürüye her iki mezarlığın toplam boyunu, duruma göre yokuş aşağı ya da yokuş yukarı katederek öteki kapıya varabilirdi ancak (BP, 19).

Çok sürmedi. Ardı arkası kesilmeyen göçlerle birlikte şehir, bir beton ordusunun neferleri gibi yan yana dizilip, uygunadım ilerleyen ve uzaktan bakıldığında hepsi de birbirine benzeyen yapılarla dolup taşıkça, mezarlıklar da, dört tarafı keşmekeş deryasıyla çevrili iki asude adacık gibi kalakaldı ortada. Bir taraftan mütemadiyen yeni apartmanlar, sıra evler

yapılıyor; bir yandan da, binaların konumuna göre eğilip bükülen ve yukarıdan bakıldığında beyin damarları gibi küçük küçük, kesik kesik, iç içe geçen sokaklar doğuyordu. Böyle böyle, evler sokakların, sokaklar evlerin önünü kese kese, çoktan doyduğu halde doyduğunu bilmeyen gafil bir balık gibi büyüdü, semirdi, şişti tüm bu bölge. Ve nihayet çatlayacak raddeye geldiğinde, içindikilerle birlikte soluk alabilsin diye neşter vurup, incecik bir yarık açmak gerekti gergin, şişkin, bitkin karnının üzerinde. Bu yarık, yeni bir yol, bir ana cadde demekti (BP, 19-20).

Görüldüğü üzere alıntıda, apartmanın olduğu bölgede önceden mezarlık olduğuna fakat daha sonra göçlerle birlikte yapılan inşaatlarla bölgenin bir beton yığına dönüştüğü ifade edilmiştir. Bu ifadelerle okur, İstanbul'un önceki hâllerine doğru bir seyre çıkarılmış ve böylece zaman içinde süregelen değişme gözler önüne serilerek toplumsal sorunlara değinilmiştir. Çünkü İstanbul âdeta yüz değiştirmiş, önceki sadeliğinden sıyrılmış, orantısızlığın, çarpıklığın, kirliliğin ve kalabalığın doldurduğu bir yer hâline gelmiştir.

Eserin "Daha Öncesi..." başlıklı ikinci bölümünde anlatıcı/yazar, Bonbon Palas'ın yukarıda bahsedilen bölge üzerindeki inşasına gider. Bu apartman, Bolşevik Devrimi'nden sonra Rusya'dan kaçan binlerce Beyaz Rus'tan ikisi olan karı-koca Agripina Fyodorovna Antipova ve Pavel Pavloviç Antipov tarafından yaptırılmıştır. Bu iki karakter, Bolşevik Devrimi'nden sonra Rusya'dan kaçıp İstanbul'a gelmişler fakat bir müddet kendilerine uygun iş bulamadıklarından parasız kalmışlar, ardından da İstanbul'da bebeklerini kaybetmişlerdir. Yaşanan bir sürü talihsiz olaylarla Agripina Fyodorovna Antipova ve Pavel Pavloviç Antipov, yaşamaya çalıştıkları bu kentten Fransa'ya gitmişlerdir. Bu dönemde garip bir göz rahatsızlığına yakalanarak etrafı kendi renkleriyle algılayamayan Agripina Fyodorovna Antipova, Fransa'da uzun müddet bir klinikte yatmış ve bir gün Pavel Pavloviç Antipov'un ona getirdiği renkli bonbon şekerleriyle dünyayı tekrar ait olduğu renklerle algılamaya başlamıştır. Bu durum eserde, ...*"kendini genç, bulunduğu yeri de İstanbul zannetmeye başladı. Ara sıra Türkçe kelimeler dökülüyordu ağzından. Avuç içleri terliyor; akli bir gidip bir geliyordu. Gittiğinde yıllar sonra İstanbul'a dönüyor, geri geldiğinde ise bir parçasını orada bırakmış oluyordu."* (BP, 55) şeklinde ifade edilir. Bu duruma razı olamayan Pavel Pavloviç Antipov ise, Agripina'nın Fransa'da bu şekilde ölmesine müsaade etmek istemez. Çünkü o, *böyle erken ve geride taşınmaz yükler bırakarak ayrıl-*

mamalıdır bu dünyadan. “İşte bunun için, onun gencecikken horlanıp ezildiği, küçük ve yenik düştüğü şehre yıllar sonra geri dönüp, bunca gecikmişliğine rağmen o günlerin acısını çıkarabilmesine imkân tanınmalıydı. Vaktiyle orada mahrum kaldığı zevkleri, tadamadığı lüksleri, ulaşamadığı sevinçler bir bir önüne sererek, bu eksik güdük hikâyeyi huzur içinde tamamlayabilmesini (BP, 55) sağlamalıydı. Bu düşünceyle Agripina Fyodorovna Antipova ve Pavel Pavloviç Antipov çifti, yıllar sonra İstanbul’a geri dönerler ve Agripina Fyodorovna Antipova’nın dünyayı kendi renklerinden algılamasını sağlayan bon bon şekerlerinin kâğıtlarından ismini alan “Bonbon Palas”ın sahibi olurlar. Macerası bu şekilde gelişen Bonbon Palas’ın fiziksel tasviri aşağıdaki şekildedir:

Dış duvarlar baştan aşağı küllrengine, pencere çerçeveleri ve balkon demirleri de, ondan daha koyu ve daha açık olmak üzere grinin iki ayrı tonuna boyanıp, yabani bir sarmaşık gibi çift kanatlı giriş kapısını çevreleyen ince süslemeler de tamamlandığında, apartman gözkamaştırıcı güzelliği ve el değmemişliğiyle çıkıverdi ortaya. Pavel Pavloviç Antipov’un ısrarı üzerine, modası çoktan geçtiği halde Art Nouveau tarzında yapılan binanın en çarpıcı özelliği, katlardan hiçbirinin bir diğerine benzememesiydi. Giriş katındaki daireler, balkonsuzlukları telafi edilmek istenmişçesine, diğerlerinden çok daha büyük pencerelere sahipti. Balkonlara gelince, bunlar da kattan kata değişiyordu. İkinci katın balkonları, yarım daire halinde dışarı doğru uzanmışken; üçüncü katın balkonları içe gömüldüğünden, dışarıdan gömülme kaygısı olmadan rahatlıkla oturabilirdi burada. Dördüncü katın balkonlarının kenarları, ikinci kattakilerinki gibi demir parmaklıklar yerine, üzerleri çiçek biçiminde kabartmalarla bezenmiş ve her iki ucuna da gerçek çiçeklerin yetiştirilebilmesi için iki büyük mermer saksı ilâştirilmiş bir taş duvarla çevrelenmişti. Aradaki farklılıklar öylense çarpıcıydı ki, insan bunlara bakarken, apartman sakinlerinin hem aynı mekânı paylaştıklarını, hem de aynı yerde yaşamadıklarını düşünmeden edemiyordu.

Ön cephede, birinci ve ikinci katların pencereleri arasına denk düşen kabartma bilhassa dikkat çekiciydi. Burada bir çember içine oturtulmuş ufacık kafalı, koca gövdeli bir tavuskuşu bulunuyordu. Tavuskuşunun ikisi sol, ikisi sağ tarafına denk düşen, biri de kafasının üzerinden çıkan beş tüyü, beş ayrı yöne işaret ediyordu. Tüylerin uçlarına irice gözler çizilmiş; gözlerin etrafı da kirpiği andıran incecik, çelimsiz çizgilerle bezenmişti. Biri göğe yönelen, dördü dünyanın dört ayrı yönüne bakan tüylerinin aksine, tavuskuşunun kafası öne eğik, aşağıya dönüktü. Baktığı yerde, ayaklarının dibinde, aşağıdan geçenlerin kolay kolay

seçemeyeceği beyzi çerçevenin içinde karı kocanın isimlerinin baş harfleri işlenmişti (BP, 57-58).

Fiziksel tasvir, görüldüğü üzere apartmana hakim olan renk özellikleriyle başlar. Burada anlatıcı/yazar apartmanın fiziksel tasvirini, Agripina Fyodorovna Antipova'nın geçirmiş olduğu renk hastalığıyla ilişki kurarak vermiş, böylece olay örgüsünü mekân ile başarıyla bütünleştirmiş ve ilerde “Bit Palas” olarak adlandıracığı apartmanı, sahiplerinden somut izler bırakarak yansıtmıştır.

Sahiplerinin sürgünlüğüyle geçmişinde bir sürgün mekânı olan apartman, ilerleyen zamanlardaki sakinleriyle de sürgün olma özelliğini devam ettirmiştir. Örneğin *“Bir numaradaki Meryem eşya fetiştisi, iki numaradaki Sidar intihar saplantılı, üç numaradaki ikizler kimlik krizinde iki kardeş, dört numaradaki Ateşmizacoğullarının her biri değişik derecelerde nörotik ve psikotik dertlerle malûl, beş numaradaki Hacı Hacıoğlu sürekli cinlerle uğraşan bir meczup, altı numaradaki Karısı Nadya bir dizinin sanallığında gerçeği unutmaya- belki de hiç unutmamaya- çalışan mutsuz bir kadın, yedi numaradaki anlatıcı alkolik, sekiz numaradaki Mavi Metres kendini keserek acısını ifade eden zaten yaralı bir kadın, dokuz numaradaki Hijyen Tijen saplantılı bir temizlik hastası, ve on numaradaki Madam Teyze bir çöp biriktiricisidir. Yedi Numarada oturan anlatıcının sürgünlüğü ise, romanın sonunda keşfedileceği gibi çok katlıdır.”* (Parla,

<http://www.metiskitap.com/Scripts/Catalog/Book.asp?ID=1692>) Bu çok katlı ve farklı kimliklerin kaldığı daireler, eserde onları daha iyi tanıtabilmek için detaylı olarak tasvir edilmiştir. Mesela iki numaralı dairede oturan Sidar'ın ve dokuz numaralı dairede oturan Tijen'in evi şu şekilde tasvir edilmektedir:

Tekti Gaba, birikti Sidar'ın gözündeki. Aslında bu evde, her şeyden sadece bir tane vardı. Bir tane Gaba, bir tane Sidar, bir bilgisayar, bir kanape, bir sandalye, bir koltuk, bir masa, bir lamba, bir tencere, bir bardak, bir tabak, bir çatal, bir kitap, bir CD, bir çakmak, bir çaydanlık, bir çarşaf, bir kalem... Eşyalardan biri eskidiğinde ya da nesnelerden biri miyadını doldurduğunda, kitap okunup bitirildiğinde veya CD gına getirdiğinde... yani aynı şeyden ikinci bir tane edinmek gerektiğinde, eskisi derhal elden çıkarılıyor ya da zaten Gaba tarafından kemirilmiş oluyordu (BP, 199).

Ne var ki bu rutubetli daireye hâkim olan sadelik, bıçakla kesilmişçesine son buluyordu evin tavanında. Sidar çeşitli dergilerden kestiği siyah-beyaz resimleri/anne babasından gelen kimi mektupları/Nazım'ın Cenaze Merasimi'ini/ ordan burdan topladığı fanzinleri/ bizzat kendi hazırladığı fanzinleri/ Art Spiegelman'ın Maus'undan kareleri/devasa bir Dead Kennedys posterini/ İstanbul'a geldiği ilk günlerde birkaç kez yemek yediği ama Türkiye ile İsviçre arasındaki fiyat farklılığına alıştıktan sonra ne kadar pahalı olduğunu kavradığı için bir daha gitmediği bir restaurantın oldukça eski bir bastırıp menü kapağı olarak kullandığı, siste ierlemeye çalışan bir vapur resmini/ Batman-Dark Night dizisinden yırtılmış sayfaları/önünde Bad Religion'ın Receipt for Hate turne duyurusunun basılı olduğu siyah tişörtü/ üzerinde haplardan oluşturulmuş harflerle "Ma Vie Peut Etre Differente" yazan uyuşturucu karşıtı bir kampanya afişini/Gaba'nın bebekken çekilmiş fotoğraflarını/ Goya'nın Öcü Geliyor'unun büyütülmüş fotokopisini/ kurumuş bir altın böceği/ Cioran'ın Meister Eckhart üzerine yazdığı denemesinden cımbızlanmış cümlelerle yaptığı kolajı/ yusuvarlak göğüsleri, yumuşacık göbeği ve boynuna doladığı kocaman yılanıyla sağlık tanrıçası Hygieia'nın eskisini/ Allen Ginsberg'in Kaddish'inden dizeleri/ bir gece vakti kafası dumanlıyken uğraşa uğraşa yerinden söktüğü ve üzerinde "Medeni insanlar yerlere tükürmez. Sen de tükürme" yazan tabelayı/ Wittgenstein'in ölümüne yakın çekilmiş bir fotoğrafını/ onun hemen karşısında Otto Weininger'in soluk bir resmini/ Spiderman'ın Dünya Ticaret Merkezi'nin kulelerinden birinin tepesinde çömelmiş şehri seyrettiği afişi/ hemen yanında 2001 Eylül'ünde kulelere dalan ikinci uçağın patlama anını görüntüleyen fotoğrafı/ This Mortal Coil'den şarkı sözlerini/ Neyzen Tevfik'in boynunda asılı HİÇ yaftasıyla çektiği fotoğrafı/ Robbie Fowler hakkında gazete küpürlerini/ anatomi hocasının üzerine kırmızı tükenmezle BENİ DERHAL GÖR yazdığı ara sınav kâğıdını/ Leonara Carrigton'un Büyücü Zerdüşt Bahçede Kendi Suretiyle Karşılaşıyor'unun soluk bir bilgisayar çıktısını/ bilumum ilaç reçeteleri ve çeşitli tarihlerde alınmış Xanax kutularıyla yaptığı kolajları/ gündüz Fatih sokaklarında gezerken rastlayıp, duvardan ettiği, üzerinde pos bıyıklı, çatık kaşlı, iri kıyım bir Fenni Sünnetçi'nin vesikalık fotoğrafı ile "Oğlumuzun istikbakiyle oynamayın. Sünnet hassasiyet ister. Hassas biziz. Tüm sünnet işlerinizi bize bırakın" yazısının yer aldığı ilanı/ vaktiyle doldurduğu KİNO kayıtlarının kaset kapaklarını/ Şubat 2002'de Mısır'da 400 kişiye toplu mezar olan kül-kemik-katran treninin fotoğrafını/ Walter Benjamin'in Moskova Günlüğü'nden notları/ William Blake'in Masumiyet Şarkıları çizimlerinden röprodüksiyonları/ Maniere de Voir'lardan kestiği Selçuk karikatürlerini/ Freud'un objektife bakmadığı yaşlılık fotoğraflarından birini/ Lizbon kartpostallarını/ İstanbul kartpostallarını/ bundan tam 13 sene önce Haydarpaşa tren garında çekilmiş aile fotoğrafını/ üzerlerinde önemli telefonların ya da notların yazılı olduğu kâğıt parçalarını/ ve sevgisinden olmasa da sevmekten bıktığı

Nathanalie'nin hediye ettiği, ucunda siyah damarlı saydam bir taşın sallandığı gümüş kolyeyi, ya yapıştırmak, ya çakmak, ya da birbirlerinin üzerine iğnelemek suretiyle tutturmuştu tavanın yüzeyine (BP, 199-200-201)

Gözle görülemeyecek kadar ufak ve alabildiğine doğurgan bir düşmana karşı, onlarca cephede savaş veriyordu hijyenin neferleri. Onlar da yüzlerceydiler ve her yerdeydiler. Her biri ayrı bir noktada mevzilenmişti: camlar için ayrı, metaller için ayrı, tahtalar için ayrı, mermerler için ayrı, fayanslar için ayrı ve kimisi püskürtülen, kimisi damıtılan, kimisi kurumaya bırakılan temizleyiciler; tuvalet için ayrı, küvet için ayrı fırçalar; kireç sökücüler, pas sökücüler; parke cilası, gümüş parlaticısı, lavabo açıcı, tuvalet pompası; hortumuna akarlar için ayrı, tozlar için ayrı, perdeler koltuklar halılar için ayrı başlıklar takılan elektrikli süpürge, hava filtresi, gırgır, paspas, faras, kova, fırça, sert yüzeyler için başka bulaşık süngerleri ve telleri; çam, limon, leylak ve okyanus adaları kokulu deterjanlar; genzi yakan dezenfektanlar; yer bezleri, duvar bezleri, toz bezleri; naftalin tabletleri, lavanta yastıkları, takım elbise torbaları, sabun parçacıkları... eczaneden alınma özel şampuanlarla omuz omuza teyakkuza geçmiş, dört bir koldan savunuyorlardı Bonbon Palas'ın 9 numaralı daire-sini bitlere karşı (BP, 215).

Görüldüğü üzere, Sidar'ın ve Tijen'in evlerinin fiziksel atmosferlerinin alışlagelmiş ev tasvirlerinden farklı oluşu yani her şeyin çok fazla temizleniyor olması ya da her eşyadan sadece bir tane bulunması, onların eserde çizilen kişilikleriyle örtüşmektedir. Yani eserdeki fiziksel mekânlar ve bu mekânlara bağlı çizilen dekorlar, onların bunalımlı ve yalnız kişiliklerini yansıtır şekilde tasvir edilmiştir ki bu karakterlerin üzerinde hareket edebilecekleri kendileriyle uyumlu bir zemin üzerine yerleştirilmiş olduğunu gösterir. Öte yandan bütün bunlar, anlatıcı/yazarın olay örgüsünün mekânsal iskeletini sağlam kurduğunu ve olayları, daha çok mekândan hareket ederek ördüğünü ya da işlediğini de göstermektedir.

Eserde fiziksel tasvirler çerçevesinde bahsedilebilecek bir diğer unsur da, apartmanın önüne dökülen ve gittikçe çoğalan çöp tepecikleridir. Bu çöp tepecikleri apartmana ve dairelere girecek kadar pis kokular yaymakta ve evlerde böceklenmeye neden olmaktadır. Fiziksel tasvirlerle okura aktarılan bu koku ve böceklenme, aslında sadece apartmana ve dairelere has bir durum değildir. Çünkü büyüyen ve âdeta patlayacak duruma gelen İstanbul'da bu apartmanla hemen hemen aynı kaderi pay-

laşmaktadır. Anlatıcı/yazar, okura böyle bir dikkate de yöneltmek için kamerasını apartman dairelerinden İstanbul sokaklarına çevirir:

Gazetenin yanı sıra şehir eklerini de tarardı dikkatlice: kapanmayan kanalizasyon çukurları, patlayan su boruları, toplanmayan çöpler, tıkanan yollar, azılı kapkaççılar, pislikten mühürlenmiş pastaneler, at eti satan kasaplar, kaçak deterjan pazarlayan bakkallar, otopark çeteleri, meçhul bir biçimde yanıp kül olan ahşap evler, tüpgaz patlamaları, gaz sızıntıları, gasp olayları... (BP, 105).

Apartmanın önündeki çöp tepciğinden hareket ederek tüm İstanbul'a yayılan kirlenmişlikten bahseden anlatıcı/yazar, aslında bu kokunun sokaktaki çöp yığınlarından değil, daha içerden yani yüzyılın getirdiği yalnızlıktan, bunalımlardan, yaşanamaz hâle gelen kentlerden ve dolaylı olarak ifade edilen ve eleştirilen sosyal düzenden geldiğini ifade etmeye çalışır. Fiziksel tasvirler aracılığıyla sezdirilmeye çalışılan bu durum, eserin başlangıcındaki yatay ve dikey çizgi şekilleriyle verilmeye çalışılmıştır. Anlatıcı/yazar, başlangıçta yatay çizgiyi hakikat, dikey çizgiyi yalan, saçmalığı ise daire şeklinde ifade etmiş ve bu üçlemi eserin sonunda kaldığı hücreyle ilişkilendirmiştir. Hücre, yedi numaralı dairede oturan anlatıcı/yazarın eserin sonunda kaldığı öğrenilen yerdir. O, zaten kaldığı evde ve yaşadığı hayatlarda hep sürgün olarak yer almış ve hapisane ortamı onun sürgünlüğünü bir kat daha arttırmıştır. Bu durumla ilgili Jale Parla şunları ifade eder: *Anlatıcı, görüldüğü üzere çok katlı bir sürgündedir. Onunla önce çok iğreti bir biçimde yerleştiği Bon Bon Palas'taki dairesinde tanışırız. Su'ya ihanetinden sonra ise onu şehrin sokaklarında bir çöp sürgünü olarak izleriz. Artık o da apartmanın diğer sakinleri gibi bir saplantı sahibidir. İstanbul'un sokaklarında dolaşarak çöp yazıları biriktirir. Kopya eder, sınıflandırır. Tuhaf bir mizah gizlidir bu saplantıda. Çivi çiviye söker türünden bir çöple arınma eylemidir sanki. Ama hemen bir kaç sayfa sonra, kitabı çerçeveyeleyen son bölümde, anlatıcının asıl sürgün mekânının bir hapisane olduğunu anlarız. Ve öyküsünü hücre arkadaşına anlattığını. "YA SONRA NE OLMUŞ?" dedi hücre arkadaşım ısrarla. "Sonrası yok. Adam, hiç bir zaman işe yaramayacak çöp yazıları biriktirmeye başlıyor işte." (s. 379) Romanı çerçeveyeleyen bu çok çağdaş son, okuru en klasik arınma öykülerinin ana eylemiyle buluşturur. Boynundaki vebalden kurtulmanın, vicdanını bir miktar hafifletmenin tek yolunun öykülemek olduğunu keşfeden günahkâr-*

yazarın kaderidir bu. Anlattıkça arınamasa da, olgunlaşacaktır (Parla, <http://www.metiskitap.com/Scripts/Catalog/Book.asp?ID=1692>).

Sonuç itibariyle, Bit Palas'ta fiziksel atmosferi yansıtan mekânların karakterlerin kişilikleriyle uyum içinde olmaları okuru karakterleri mekân vasıtasıyla anlamlandırmaya yöneltmiş öte yandan anlatıcı/yazarın kurgusunu kurmada ona belirli bir kolaylık sağlayarak nüfuz etmek istediği hayatları daha somut ve görünür yansıtmalarını sağlamıştır. Ayrıca, kapalılıktan genişliğe doğru bir seyir takip eden mekânlar, okura bireyin bunalımlarından kentin bunalımlarına ait bir görüntüyü vererek mekânsal değişimlerdeki çarpıklığın sosyal hayattaki çarpıklıklarla olan paralelizmi sezdirilmeye çalışılmıştır.

15.2 Karakterlerin Ruhî Atmosferini Yansıtan Mekânlar

Bit Palas'ta anlatıcı/yazar, bir taraftan mekânı, karakterlerin yaşadığı fiziksel atmosferi, kültürel atmosferleri yansıtmak için kullanmış, öte yandan onları mekânla duygusal anlamda bir ilişki içerisinde yansıtmıştır. Bunda eserin kurgusunu meydana getiren ana fikrin sürgün temelli olmasının payı büyüktür.

Agripina Fyodorovna Antipova, sürgün olarak geldiği İstanbul'un rengini yoğun sisten dolayı bilemez ve bunu çocukluğundan beri el üstünde tutulmuş olan Agripina, şehrin kendisine yapmış olduğu bir hakaret olarak algılar. Gittiği her yeri renkleriyle algılamaya alışmış olan ve her rengin kendine göre bir anlamı olduğuna inanan Agripina için en önemli şey oranın rengini görebilmektedir. Çünkü onun kendini evinde hissedebilmesi için, öncelikle oranın rengini görebilmesi gerekir. Ancak o zaman kendi algı dünyasında değerlerini kazanmış olan renkler, anlam kazanır. Bu bağlamda eserde onun renklerle olan çağrışımsal bağlantısı aşağıdaki şekilde ifade edilir:

Grosny'de dünyaya geldiği, çocukluğunu geçirdiği malikâne şarap kırmızısı, ailecek her Pazar ayine gittikleri kilise de parşömen sarısıydı mesela. Yortu zamanlarında kalmaya doyamadığı Kislovsk'taki villa, çiğle yıkanmış parlak yeşil; evlendikten sonra kocasıyla yaşadığı ev ise kış güneşi turuncusuydu zihninde. Sadece mekânların değil, insanların, hayvanların, hatta anların bile kendilerine has bir renkleri olduğuna ve gözlerini camlaştıran pürdikkat baktığı takdirde bunu görebileceğine inanırdı (BP, 37).

Sadece mekânlar değil, insanlar ve hayvanlarla da ilişkili olan Agripina'nın renk algısı, yaşamında yönlendirici bir etkiye sahiptir. Çünkü o, sürgün olarak geldiği İstanbul'la kurduğu ilişkiyi bile renklerin dünyasına göre belirlemiştir. O, *“İstanbul'un, perde perde sis ardına çekilmekteki ısrarını, kasıtlı bir husumet, kendisine yöneltmiş bir hakaret gibi”* (BP, 37-38) algılamış ve şehir hakkında oluşturduğu ilk intiba, orada yaşadığı müddetçe hayatını dolduran bütün unsurları etki altına almıştır. Eserde karakterin bahsedilen ilk intibas ve bunun detaylı aktarımı şöyledir:

İnsanların kaba saba davranabildiklerini görmüştü görmesine de, bir şehrin küstahlığına ilk kez tanık oluyordu. İlk şaşkınlığı üzerinden attıktan sonra, yüreğinin tüm perdelelerini, pencerelerini, panjurlarını kapatıp, küstü. Gemiden küs indi. Hatta aradan iki ay geçip de, karnındaki şişkinlik büyüyüp, sırtındaki şişkinlik yok olduğunda dahi, o hâlâ İstanbul'a küs, İstanbul da hâlâ rengi meçhul ve bir o kadar umarsızdı (BP, 38-39).

Görüldüğü üzere, karakterin çocukluk dönemindeki yetiştirilme şekli yani hep el üstünde tutulması, bir isteği yerine getirilmediği zaman bunun karşısındakinden kaynaklanan bir kusur olduğuna inandırılması onu, en başta şehir hakkında olumsuz bir tutum içerisinde olmaya sürüklemiş bir başka deyişle şehri kusurlu görmesine yol açmıştır. Kusurlu olarak görülen şehirde Agripina, çok sıkıntı çekmiş, bebeğini kaybetmiş, ardından da renk algısını kaybederek genç yaşta dünyaya küsmüştür.

Agripina, tedavi gördüğü klinikte eşi Pavel Pavloviç Antipov'un getirdiği bonbon şekerlerin renkli kâğıtlarıyla renkleri algılamaya başlar fakat o andan itibaren Agripina *“kendini genç, bulunduğu yeri de İstanbul zannetmeye”* başlamıştır. Akıllı bir gidip gelmeye başlayan Agripina'nın ağzından Türkçe kelimeler dökülür ve artık yavaş yavaş sona yaklaştığını fısıldar ve önceden renginin ne olduğunu bilemediği İstanbul'un *“mor”* olduğunu fark eder. Çünkü İstanbul'da kaybedilen bebeğin rengi, ölümün getirdiği morlukla algılanır.

Agripina'nın bu hâli, eşi Pavel Pavloviç Antipov'u üzmektedir. Bu yüzden O, Agripina'nın ezilerek, küçük ve yenik düşerek yaşadığı sürgün şehri İstanbul'a dönüş yapmak ister. Çünkü Agripina'nın orada yaşayamadığı, mahrum kaldığı zevklerini, lükslerini, sevinçlerini yaşamasını ister. Anlatıcı/yazar da bu noktada, Agripina'nın geri kalan zamanını İstanbul'da geçirmesi taraftarıdır. Bu düşüncelerini, *“Agripina,*

kalan ömrünü bu klinikte değil, İstanbul'da geçirmeliydi. Üstelik, ne mülteci ya da sürgün, ne sığıntı ya da yaban, ne de misafir ya da kiracı vasfıyla. Başkalarının İstanbul'un da değil, kendi İstanbul'un da olmalıydı; bizzat evsahibesi konumunda” (BP, 55-56) şeklindeki cümleleriyle ifade eder.

Görüldüğü üzere, İstanbul'a sürgünle gelen ve kendisini bu şehre ait hissetmeyen Agripina'nın ruh hâli, mekânda azınlık olmanın verdiği yurtsuzluk, aidiyetsizlik duygusu çerçevesinden yansıtılmıştır. Şehre ilk geldiği günden itibaren bu duyguyla yaklaşmış olan Agripina, süregelen zaman içerisinde yaşanan olumsuz olaylarla şehirden uzaklaşmış, ardından gelen ölüm de uzaklaşmayı yabancılaşmaya dönüştürmüştür.

Bahsedilen yabancılaşma Agripina Fyodorova Antipova ve Pavel Pavloviç Antipov çiftinin İstanbul'da Bonbon Palas adını verdikleri apartmana yerleşmelerinden sonra da devam eder. Anlatıcı/yazar, Agripina'nın yıllar önce sürgün olarak geldiği bu şehri şu şekilde tasvir eder:

Fotoğrafta renksiz ve suretsizdi apartman. Hiç insan yoktu içinde; ne pencerelerinde ya da balkonlarında, ne de kaldırımlarda ya da sokakta. Bir savaş çocuğu gibiydi. Tüm yakınlarını yitirmiş; büyüdüğünü göreceğ gözlerden yoksun kalmıştı. Ve mekânsızdı adeta. Etrafının nasıl olduğu, bulunduğu şehrin neye benzediği hakkında tek bir ipucu bile sunmuyordu. Dünya üzerinde herhangi bir yer olabilirdi burası. Şimdiki zamanın dışında herhangi bir zaman... (BP, 61)

Bonbon Palas'ın geçmişinin aktarıldığı mekânlar, görüldüğü üzere karakterlerin ruhî atmosferlerini yansıtır şekilde kullanılmıştır. Geçmiş mekânsızlaşmanın getirdiği psikolojiye dayalı olan Bonbon Palas “*aidiyet*” duygusunun tekrar kazanılması ümidiyle yerleşilen bir yer olmuştur. Dolayısıyla eserin kurgusu itibarıyla bundan sonra Bonbon Palas bir yerlerden kaçmış ya da kopmuş insanların ortak mekânı olacaktır. Bu, eserde “*Bonbon Dede'ye gidiyoruz. Tüm bağı yanıkların, sevdiğinden ayrılmışların ve cümle tutunamayanların dedesi Bonbon Dede'ye!*” (BP, 271) cümleleriyle ifade edilir.

Görüldüğü üzere, apartmanda karakterlerin bulundukları daireler, bir tarafıyla onların yaşadıkları fiziksel bir alan iken, diğer taraftan sığındıkları ya da tutunmaya

çalıştıkları bir alandır. Bu alanla kurmuş oldukları mânevi ilişkiler, onları hem dışarının etkilerinden korumakta hem de onların geçmişten bugüne getirdikleri ruh atmosferlerini yansıtmaktadır.

Dört numaralı dairede oturan Zeliş Ateşmizacoğlu için evi, dışarısının ve içersinin evham yoğunluğu olan bir alandır. Çünkü o, evham duygusunu evinde de dışarıda da sürekli olarak yaşayan bir karakterdir. Bu duygudan kurtulamayan Zeliş Ateşmizacoğlu, defalarca evden kaçmak istemiş fakat evham duygusuna evinde olduğu gibi dışarıda da yenik düştüğünden evinden kaçıp gidememiştir.

Zeliş Ateşmizacoğlu'na göre evinin içi ile dışının evham yoğunlukları da, seviyeleri de birdi. Buna rağmen, bir türlü cesaret edip de, dönmemesine ayrılamıyordu Bonbon Palas'ın 4 numaralı dairesinden. Defalarca plan yapmıştı şimdiye değin. Ancak kaçış planlarından ziyade çıkış planları olduğundan bunlar, evden çıktıktan sonra nereye gidip, ne yapacağı hakkında hâlâ bir fikri yoktu (BP, 107).

Yedi numaralı dairede oturan karakter yani eserin anlatıcı/yazarı ise, eşinden boşanmış ve bu daireye taşınmıştır. Eşiyle beraber yaşadığı evden koparak bir başka eve yerleşmeye çalışan karakter, her geçen günü saymakta, üstünkörü kolilerinden çıkarılmamış eşyalar üzerinde yaşamının ve önceki evinden ayrılmanın bunalımını yaşamaktadır.

Hep bu ev yüzünden. Taşınalı iki ay, beş gün oldu. Zamanın dirhemle ölçülebilir bir şey olduğunu öğrendim burada. Geçen her günü sayıyorum. Bu zaman zarfında çoktan yerleşmiş, iyi kötü bir düzen kurmuş olmalıydım. Oysa bir türlü yerleşemediğim gibi, sanki her an yeniden ayaklanacakmış gibi yaşıyorum. Hâlâ taşındığım günküden farklı görünmüyor ortalık. Üst üste yığılmış kutular, açılmamış koliler arasında üstünkörü bir yaşam, geçici ve idareten... her an yeniden söküp takılabilir bir lego yuvada, oda parfümleri kadar uçucu, geçici, gidici bir düzen... İnsan bekârken, bir-ev-içindeki-eşyalar-içinde yaşıyor, mazisi, hikâyesi, kişisel önemi, sembolik değeri olan, kendine ait eşyalar içinde. Evlendiğinde, eşyalar-içindeki-bir-ev-içinde yaşamaya başlıyor; maziden ziyade gelecek, anılardan ziyade beklentiler üzerine kurulu, neyin ne kadarının kendine ait olduğu şaibeli bir ev içinde. Boşanmak ise, giden mi yoksa kalan mı olduğunuza bağlı olarak, ya eşyasız evler, ya da evsiz eşyalar içine konmak, silbaştan konaklamak demek (BP, 131-132).

Kapalı mekânlar, anıları saklar ve bu anıların imge değerlerini korur. Dış dünyaya özgü anılar hiçbir zaman eve özgü olanlarla aynı tınıya sahip değildir. Bu noktada ev, bireyin dinginlik içinde düş kurmasını sağlayan bir mekândır. Düşlerle zenginleşen ev, geçmişin değerlerini ve düşlerini de içinde barındırır. Dolayısıyla geçmişte oturlan evler bireyin ruh dünyasında ölümsüzleşir ve eski evlerin anıları düş gibi yeniden yaşanır (Bachelar, 1996: 34-35). Buna bağlı olarak eserde yedi numaralı dairede oturan karakter de, önceden eşyle beraber oturduğu evin düşsellik değerlerini içinde barındırmakta ve yeni taşındığı yedi numaralı daireyi benimseyememektedir. Bu durumda, eşinden ayrılmanın yani yaşadığı yerden kopmanın etkisi büyüktür. Önceden “benim” ya da “bizim” denilen her şey şimdi “bizim” ve “benim” olmaktan çıkarak sadece “onun” olmuştur. Yani önceden bir paylaşımı konforu ve düşü barındıran ev, bir anda yitirilen ve imkânlarından sadece bir kişinin yani eşinin yararlanabileceği bir mekân hâline gelmiştir. Eserde bu, aşağıdaki cümlelerle ifade edilir:

Sadece yitip giden konforun ya da kendi düşüşümü hazırladığım kayıp cennetin hasretini çekmekten ibaret değil mesele. Ev aslında Ayşin’e aitti; daha doğrusu, Ayşin’in ailesi-ne. Ama üç buçuk senelik ikametın ardından donlarımı, kitaplarımı, ders notlarımı, traş bıçaklarımı topladıktan sonra bir şey unutup unutmadığımı kontrol etmek için geri dönüp etrafı kolaçan ettiğim o şom ana kadar, evin bana da ait olduğunu sanmıştım. Küçük, mini mini bir takı: “da!” Kardeşinin elindekinin aynısından kendisine de alınacağını uman bir çocuk gibi hevesle: “Bana da, bana da!” Oysa anlaşılan, tıpkı kardeşlerarası ilişkilerde olduğu gibi, evliliklerde de, taraflardan birine daha fazla bahşediliyor o mini mini takılardan. Ve işte fasulyenin kılçığını çeker gibi rahatlıkla çıkarılabiliyor insanların izleri, yaşadıkları, hatta sahibi olduklarını sandıkları mekânlardan. Hazmetmekte güçlük çektiğim, karşıma ağırlar saplayan mesele, tam da bu kılçık kısmı. Vaktiyle benim de olan evde, şimdi şu anda, Ayşin’in tek başına keyif çattığını düşünmek asabımı bozuyor (BP, 136-137).

Görüldüğü üzere ev, mutsuzluk ve bunalım atmosferi içerisinden algılanan bir yerdir. Buna bağlı olarak sokaklar da aynı ruh hâli içerisinden algılanmış, fakat karakterin yaşadığı yerdeki sokak adına yapmış olduğu bir şey, sokağı ilk defa güzel algılamasını sağlamıştır. Bir gün o, Bonbon Palas’ın önüne dökülen çöplere kendince bir çare bulmuş ve bulduğu fikrin çözüm olabileceği ihtimaliyle mutluluk duymuştur. Kendi hayatındaki problemlere çare bulamayan karakter, en azından topluma hizmet

etmiş olabilmenin mutluluğuyla sokağı ilk defa güzel bir şekilde algılamıştır. Burada iç mekânda huzurlu olamayan karakterin dışarıya yönelen dikkatinin ve bu dikkat çerçevesinde topluma hizmet adına ürettiklerinin onu kısa bir süreliğine de olsa mutlu ettiği görülmekte, bunun da bireyin manevî dünyasını tatmin etme duygusundan kaynaklandığı düşünülebilir.

Apartmanın iki numaralı dairesinde oturan Sidar, evinde olmayı çok seven bir karakterdir. Çünkü ev onun için, İstanbul'un gürültüsünden, karmaşıklığından sıyrılıp sessizlik ve durgunluğu yaşadığı yani dış dünyanın etkilerinden kendini koruduğu, sakladığı bir mekândır.

Evinde olmayı seviyordu. İstanbul'un her köşesini delik deşik eden keşmekeşten böylesine irak durabildiği, kısıvrak koşuşturmacanın ortasında som bir durgunluk kesilip, tıpkı Gaba'nın karnı tıkabasa doyduğunda yaptığı gibi, kendi dışındaki dünyaya karşı kayıtsız ve kıpırtısız kalabildiği için seviyordu evini (BP, 197).

Anlatıcı/yazar, eserin sonunda olay örgüsünün başlangıcında vermiş olduğu hakikat ve yalan algılamalarına geri döner ve yatay bir çizgi olan hakikat ile dikey bir çizgi olan yalanı mekânsal planda şu şekilde tarif eder:

Yatay bir çizgidir hakikat. Bir otel koridoru, hastane koğuğu veya rehabilitasyon merkezi olabilir burası, ya da bir tren kompartımanı. Onlar da yataydır. Bu tür yerlerde tüm komşularınız sizinle yatay bir düzlem üzerinde yan yana durur. Kök salamazsınız buralarda. Zira yatay, geçiciliğin penahıdır. Ben de yatay bir çizgi üzerinde yaşıyorum tam tamına 66 gündür. Uzunca bir koridor üzerine yan yana sıralanmış on ayrı hücreden yedincisinde.

Dikey bir çizgidir yalan. Bir gökdelen olabilir burası. Ya da dikey bir çizgi boyunca, üst üste inşa edilmiş evlerden müteşekkil, altı iki kat mezarlık üstü yedi kat gökyüzü bir apartman. Dilediğiniz gibi kök salıp, dal budak verebilirsiniz buralarda. Zira dikey, kalıcılığın kovuğudur; ölümsüzlüğe nazire (BP, 379-380).

Burada anlatıcı/yazar, apartmanı yani Bonbon palası, bir yalan üzerine inşa edilmiş fakat kökleri/geçmiş olan, içinde yaşayanların düşsellik alanını oluşturan, onların istedikleri gibi yaşayıp davranmalarına izin veren bir mekân olarak tanımlamıştır. Hakikat ise bir otel koridoru, hastane koğuğu, rehabilitasyon merkezi, tren kompartımanı ya da anlatıcı/yazarın 66 gündür bulunduğu hücre yani ortak ve geçici

kullanım mekânları olarak tanımlanmıştır. Dolayısıyla hakikat olarak belirtilen mekânlar, bireyin kendisine ait olmadığı gibi geçiciliği nedeniyle düşleri barındırma özelliğini taşımayan ve oranın kişinin manevî varlığının bir parçası olmasına izin vermeyen bir yapı sergiler. Bu yüzden anlatıcı/yazarın romanın başlangıcında kaldığını ifade ettiği hapishane, ona rahatsızlık veren mekân olarak gerçeği, burada geçirilen süre içinde uydurduğu “Bonbon Palas” ise yalanı fakat kökleri ile kalıcılığı ve ölümsüzlüğü olan yalanı ifade eder. Dolayısıyla hücrede uydurulan bu hikâye, onun hücredeki bunalımını, huzursuzluğunu, yalnızlığını ve en önemlisi bulunduğu yeri hak etmeme yani ait olmama duygusunu yansıtmaktadır.

15.3 Kültürel Atmosferi Yansıtan Mekânlar

Anlatıcı/yazar, Bit Palas’ta Bonbon Palas’ın geçmişiyle, apartmanda yaşayan insanların yaşamını İstanbul’un tarihiyle ilişki kurarak yansıtmıştır. Bu bağlamda eserde geçmişten bugüne değişip dönüşen İstanbul manzaralarına ait, kültürel bir atmosfer sunulur.

Eserde Bonbon Palas’ın geçmişine doğru yolculuk yapıldığı “Daha Öncesi...” başlıklı bölümde, Bolşevik Devrimiyle İstanbul’a göç eden Beyaz Rusların yaşadığı/çalıştığı mekânlar tasvir edilmiş, dolaylı olarak da o dönemdeki İstanbul görüntülerinden bahsedilmiştir:

Oysa Çar’ın ordusunun, farklı rütbelerden binlerce askeri, otellerde, konserlerde, kabarelerde, kumarhanelerde, lokantalarda, barlarda, kafeşantantlarda, sinemalarda, plajlarda, pavyonlarda ve sokaklarda en olmadık, hiç ummadık işlere dağılmışlardı çoktan. Sallaş lokantalarda bulaşık yıkayıp tepsi taşıyor, yalan dolanın gayya kuyusu kumarhanelerde krupiyelik yapıyor, köşe başlarında oyuncak bebekler satıyor, curcunası gırla eğlence mekânlarında fıkırdak kantoculara piyanoyla eşlik ediyorlardı. Her yer tutulmuş, boşta kalan her işe birileri doluşmuştu (BP, 40).

İstanbul’un eğlence hayatının yaşandığı mekânlara temas edilen bu alıntıda daha çok kumarhaneler, barlar, kafeşantantlar, pavyonlar gibi Birinci Dünya Savaşı yıllarında meydana gelmiş mekânlar göze çarpar. Özellikle bu tür mekânların daha çok Beyoğlu ve civarında olması da dikkat çekicidir. Çünkü “Birinci Dünya Savaşı sırasında ve Mütareke’de Beyoğlu ile İstanbul’un diğer semtleri arasında, hayat tar-

zı ve savaş karşısındaki tutumları yönünden büyük fark vardır. *Beyoğlu, Birinci Dünya Savaşı'na kayıtsız kalmıştır. Bu çevre adeta savaşın dışında yaşar. Harple ilgili mevzular konuşmak Beyoğlu salonlarında ayıp sayılır. Bu çevrede yaşayan erkekler, askere koşturmaktadırlar. Savaşı nimet bilip vagon ticareti yoluyla zengin olan harp zenginleri Beyoğlu'nda lüks hayat sürmektedirler. Bu hayatın içinde devrin devlet adamları da vardır. Beyaz Rusların gelmesiyle Beyoğlu'ndaki sefahat da artmış, yeni yeni eğlence merkezleri açılmıştır. Beyoğlu çevresinde yaşayanlar savaşın 'boğucu havasından' kurtulmak için eğlence merkezlerine akın etmektedirler*" (Çoruk, 1995: 346-347). Ayrıca "Birinci Dünya Savaşı sırasında Bolşeviklerin önünden kaçıp İstanbul'a sığınan Beyaz Ruslar, Beyoğlu mozayikliğini tamamlayan son topluluk olmuştur. Aralarında Çarlık ordusunun üst seviyedeki subaylarının ve asilzadelerinin bulunduğu 150.000'e yakın Beyaz Rus, Beyoğlu'nun hayatında büyük değişiklikler meydana getirmiştir." (Çoruk, 1995: 344-345).

Bu dönemde Beyaz Ruslar'a karşı birtakım topluluklar tarafından cephe alınmış, Beyaz Ruslar'ın ahlâka aykırı davranışlarının Müslüman delikanlılara kötü örnek olduğu düşünülmüştür. Anlatıcı/yazar, bu durumu eserde şu şekilde ifade eder:

Asrî Kadınlar Cemiyeti. Cemiyetin öncelikli gündem maddeleri arasında, lepiska saçlı, ak gerdanlı, arsız bakışlı, aristokrat bozması Beyaz Rus kadınların ahlaka mugayir davranışlarını bir bir tespit edip zapta geçirmek/ bu raporlarla erkân-ı umumiyenin kapılarını aşındırıp davalarına destek toplamak/ İstanbul'un üzerine Sodom ve Gomora'nın lanetini çekecek pavyonların ve tekmiil batakhanelerin kapatılmasını sağlamak/ Kiev ve Odessa genelevlerinden sökün edip, Galata sokaklarını mesken tutmuş fahişeleri kışkırtmak/ ağızları hâlâ süt kokan, gözleri daha açılmamış Müslüman delikanlıları, kendilerini bekleyen tehlikeye karşı bıkmış usanmadan uyarmak/ ve yetkililer bu konuda gerekli önlemleri alıncaya kadar, bizzat kendi imkânlarıyla yıldırma politikası izleyip, gördükleri tüm Beyaz Rus kadınlara kötü davranmak vardı (BP, 43-44).

Eserde Bonbon Palas'ın kuruluş yıllarına dönerek anlatılan Birinci Dünya Savaşı dönemi ve Bolşevik Devrimi sonrasındaki sosyal hayatın yanı sıra, İstanbul'un almaya devam ettiği göçlerle nüfusunun giderek artmasına ve bu nüfus artışıyla beraber İstanbul'a yapılmak istenen apartmanların, gecekonduların kenti biçimsiz bir

şekilde şişirip kirlettiğine ve yapılan binaların hemen hemen birçoğunun da, kentin önemli yerlerinde hatırı sayılır kişiler tarafından yaptırıldığına değinilmiştir.

Çok sürmedi. Ardı arkası kesilmeyen göçlerle birlikte şehir, bir beton ordusunun neferleri gibi yan yana dizilip, uygunadım ilerleyen ve uzaktan bakıldığında hepsi de birbirine benzeyen yapılarla dolup taşıkça, mezarlıklar da, dört tarafı keşmekeş deryasıyla çevrili iki asude adacık gibi kalakaldı ortada. Bir taraftan mütemadiyen yeni apartmanlar, sıra evler yapılıyor; bir yandan da, binaların konumuna göre eğilip bükülen ve yukarıdan bakıldığında beyin damarları gibi küçük küçük, kesik kesik, iç içe geçen sokaklar doğuyordu. Böyle böyle, evler sokakların, sokaklar evlerin önünü kese kese, çoktan doyduğu halde doyduğunu bilmeyen gafil bir balık gibi büyüdü, semirdi, şişti tüm bu bölge. Ve nihayet çatlayacak raddeye geldiğinde, içindekilerle birlikte soluk alabilsin diye neşter vurup, incecik bir yarık açmak gerekti gergin, şişkin, bitkin karnının üzerinde. Bu yarık, yeni bir yol, bir ana cadde demekti (BP, 19-20).

Öngörülemeyen ve önüne geçilemeyen büyüme yüzünden, bölgenin tüm sokak ve çıkmaz sokakları, hiçbir yere açılmayan atık sular gibi kıyılarda köşelerde sıkışıp kaldığından, onları tek bir kanala bağlayarak akmalarını sağlayacak bir ana caddenin yapılması farz olmuştu şimdi. Ne var ki, sıra söz konusu yolun nereden ve nasıl geçeceği belirlenmesine geldiğinde, tatsız bir saptama bekliyordu yetkilileri: ana caddenin geçebileceği tüm noktalarda, adeta kasten ayarlanmışçasına, ya bir devlet binası, ya hatırı sayılır birilerinin mülkü ya da dar gelirliilerinin tek tek fazla bir ehemmiyeti olmayan ama topluca yıkımları bir hayli sorun çıkartabilecek, tıksık tıksık evleri diziliyordu. Yolun yapılabilmesi için öncelikle yola yol açmak gerecekti.

Evlerin yollara göre değil, yolların evlere göre yapılageldiği bir şehir olduğuna göre İstanbul; yeni yolun yapımı da mümkün olduğuna göre İstanbul, yeni yolun yapımı da mümkün olduğunca az sayıda evin yıkımı anlamına gelmeliydi. Böylelikle, geriye tek bir güzergâh kalıyordu: mezarlıkların bulunduğu yokuşlu arazi (BP, 20).

Kentin önemli yerlerinde hatırı sayılır kişiler tarafından yaptırılan bu binaların pek çoğu savaş zenginlerinin yaptırdığı binalar olarak bilinmektedir. Çünkü *Birinci Dünya Savaşı'nın türettiği karaborsacı yeni zenginler, savaş döneminde toplumun büyük kesimi yokluk çekerken, onlar çoğu şaibeli servetlerle binalar inşa ettirmişlerdir. Dolayısıyla önceden hatırı sayılır kişiler tarafından yapılan bu binalar, 1950'den sonra tarımsal düzenden sanayileşmeye geçişin hızlanmasıyla artan nüfus*

artışına paralel olarak ortaya çıkan konut ihtiyacının karşılanmasında engel teşkil etmiştir. Yapılacak yeni konutlar ve yollar, bu binaların konumlarından dolayı şehir planlamacılarını zor durumda bırakmış ve kültürel mirası oluşturan mezarlıkların bir kısmı bu sebepten kaybolmaya mahkum edilmiştir.

İstanbul'un artan nüfusuyla beraber, bir Avrupalık göstergesi olmaktan ziyade gerçek ihtiyaçlara karşılık vermek üzere apartman yapımının yaygınlaşması İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra meydana gelir. Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş, nüfusun önemli bir bölümünün kentlerde yoğunlaşmasına sebep olmuştur. Nüfusa bağlı olarak gelişen konut ihtiyacının da karşılanması için gerekli kültürel ortam ve ekonomik koşulların gelişmiş olduğu kesimlerde apartman yapımı hızlanmıştır. Konut açığını kapatma çabaları olarak yapı kooperatiflerinin kurulması, bankaların kredi vermesi ve kat mülkiyeti kanunun kabulü gibi etkenler de apartman yapımının oluşmasına ve hızlanmasına katkıda bulunmuşlardır (Elçi, 2003: 49-50).

Eserde artan nüfus ve konutlara paralel olarak çoğalan ve sosyal hayatın bir problemi hâline gelen çöpler ve bu çöplerin getirdiği kirlilik İstanbul'un zaman içerisinde geldiği noktayı göstermesi bakımından önemlidir. Çünkü eserde çöpler, değişme gösteren sosyal ve kültürel hayatın yaşanma mekânlarının şeklinin ve buna bağlı artan sayının doğurduğu bir sonuç olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla apartmanlaşma, gecekondulaşma ve buna bağlı olarak izlenen sosyal politikalar, kentin büyük bir problemi olan ve şehri yaşanmaz hâle getiren çöp olgusunu ortaya çıkarmıştır. Çöpün bir problem olarak görüldüğü alıntılar, eserde aşağıdaki şekilde ifade edilir:

Hamileliğin son aylarında aşırı kilo alıp, bir sonraki günü dahi taşıyamaz olmuş bir kadına benziyordu İstanbul. Attığı her adımda, azametle büyümüş vaatkâr karnından su sesleri yükseliyordu dalga dalga. Sürekli yiyordu ya, yediklerinin ne kadarının kendine, ne kadarınınsa içinde günbegün büyüyen onca küçümen, kırılgan ve asla doymayan cana yaradığını artık kendi de bilmiyordu. Yapabilse, bir an evvel kurtulmak isterdi bu kantarlı külfetten. Yapamıyordu. Yıllar, yüzyıllar boyu şiştikçe şişmişti. Gemiler ve kayıklar, arabalar ve tırlar, titrek bacaklı hamallar ve kuyruğunu yollarda yitirmiş konvaylarla kasa kasa taşınıyordu yiyecekleri, içecekleri. Yiyordu o da; yiyor ve içiyordu patlayasıya. Eğer şu dinmeyen ıstahıyla, daima aç gövdesine indirdiklerinden hiçbir şey çıkarmasaydı dışarıya, çoktan infilak etmiş olurdu şimdiye değin; kendiyile birlikte, karnındakileri de canlarından ederek. Çıkardı-

yordu neyse ki. Yaşadığı için ve yaşamak için, pis kokulu gazlar, mide bulandırıcı sıvılar dışkılar, kusmuklar ve balgamlar çıkan bir insan gibi ve bir insan kadar, arındırıyordu o da yorgun ve kindar gövdesini. Çöplere akıtıyordu cılk yaralarının cerehatlerini. Şehr-i şehir, açılan çukurlara gömülseler de tepe tepe biriken, kürek kürek yakılsalar da küllerinden yükselen, uzaklara götürülseler de bir türlü ortalıktan eksilmeyen ve içlerinde mıknaş varmışçasına birbirlerini çeken çöplere borçluydu hâlâ hareket edebiliyor olmasını. İstanbul, yaşadığı için bu kadar çok çöp çıkarmakla kalmıyor; bu kadar çok çöp çıkarabildiği için yaşamını sürdürebiliyordu hâlâ (BP, 259).

Sonuç itibarıyla anlatıcı/yazar, eserin olay örgüsünde İstanbul'un geçmişten bugüne olan görüntülerine yer vererek kentin tarihsel süreci içerisindeki sosyal ve kültürel anlayışa bağlı değişimleri ve bunun mekânlardaki izlerini, sonuçlarını okura sunmuş ve böylece, mekânı dönemlerin kültürel/sosyal atmosferlerini periyodik bir çizgiyle yansıtan bir işlevle kullanmıştır.

15.4 Dini Önem Taşıyan Mekânlar

Eserde dini (mistik) önem taşıyan mekânlar, daha çok 1950'lerden sonra yoğunluk kazanan köyden şehre göçün ortaya çıkardığı nüfus artışına paralel olarak artan apartmanlaşma ve gecekondulaşma olgusu etrafında anlatılmıştır. Çünkü her geçen gün büyük bir hızla dolan şehir için yeni yapılacak apartmanlar sorun teşkil etmektedir. Yapılacak yeni inşaatlar için ya mezarlıkların etrafından yol açılacak ya da mezarlıkların bulunduğu alanlar yavaş yavaş ihlâl edilmeye başlanacaktır. Dolayısıyla mezarlıklar eserde, artan nüfus artışıyla birlikte kaybolmak üzere olan mekânlar olarak ele alınmış ve sanayileşen kentlerin sosyal bir sorunu olarak görülmüştür.

Çok sürmedi. Ardı arkası kesilmeyen göçlerle birlikte şehir, bir beton ordusunun neferleri gibi yan yana dizilip, uygunadım ilerleyen ve uzaktan bakıldığında hepsi de birbirine benzeyen yapılarla dolup taşıkça, mezarlıklar da, dört tarafı keşmekeş deryasıyla çevrili iki asude adacık gibi kalakaldı ortada (BP, 19)..

Otuz altı senenin sonunda, bu görkemli mezarın önce tahta parmaklıkları, sonra şarabî damarlı beyaz mermerleri, derken pas rengi balçığı, bir süre avının giderek daralan çemberi gibi etrafını kuşatan dükkânlar, atölyeler, lokantalar tarafından çaktırmadan yutuldu (BP, 31).

Çok değil, en fazla on beş sene içinde semtin çehresi büsbütün değişmişti. Şimdi artık ana cadde boyunca ak pak, pürnizam porselen dişler gibi yan yana gülümseyen şık apartmanların, yüksek kırat mağazaların, muteber muayenehanelerin altlarında bir zamanlar ve aslında hâlâ yüzlerce mezar olduğunu ne hatırlayan vardı, ne de hatırlatan. Apartmanların çoğunun tabanları halı kaplı, iç içe iki kapılı, daracık asansörleri vardı. Eğer bu asansörler sadece binaların zemini ile üst katları arasında gidip gelmekle yetinmeyip, daha, daha da aşağılara inebilselerdi, devasa büyüklükte bir pastadan kesilmiş dilimler gibi, tüm kesitleriyle içi seyredilebilirdi sürdürülen hayatın. En altta katman katman yer kabuğu, üstünde pürtük pürtük toprak, derken bir kat unufak edilmiş mezar, incecik bir çizgi asfalt, üst üste birkaç daire, bir kat kırmızı çatı ve hepsinin tepesinde, süsleme amacıyla sıvanmış, her tarafa yayılmış mavimtrak gökyüzü... Zaman zaman birilerinin, “eskiden buralar hep mezarlıktı” dediği işitilirdi. Ama bahsi geçen eski, topu topu on beş-yirmi sene evveli olduğu halde, gerçekdışı bir tınısı vardı bu sözlerin. “Ay padişahının bin odalı billûr sarayında, periden güzel kızlar geceleri ışık banyosu yaparlardı,” demek gibi bir şeydi. Hiç yaşanmamış bir geçmişe ya da zamanın dışında sırlanmış semavi bir deme aitti (BP, 32-33).

Görüldüğü üzere kimi mezarlıklar, yapılan binalar ve dükkânlar ile yolların arasında kalmış yerler kimileri de apartmanların altında kalmış uzun bir süre sonra hatırlanmayacak derecede âdeta kutsallıklarını yitirmiş, değersizleşmiş mekânlar haline gelmiştir. Nitekim eserde bahsedilen Bonbon Palas da, geçmiş yeryüzünde olan fakat bir müddet sonra binaların altında kalan bir mezarlık üzerine inşa edilmiştir.

Eserde mezarlıkların fizikî tasvirleri, olay örgüsünün akışında Bit Palas’ın geçmişine bağlanır. Bu noktada anlatıcı/yazar, olay örgüsünde önceden Bonbon Palas olan Bit Palas’ın geçmişine dönerek bir taraftan İstanbul’un değişen sosyal hayatını öte yandan değişen hayat şartlarının mezarlıklara etkilerine değinmiştir. Bu etkiler, daha çok *evliyaların caddelere hüürmet etmesi şeklinde olduğundan* (BP, 27-28) bir yönüyle büyüyen ve bozulan şehir dokusunun kutsal mekânları nasıl hiçe saydığını, onları kutsallıklarından uzaklaştırıp ekonomik temelli mekânlar haline getirdiklerini de ortaya koyar. Dolayısıyla kutsal mekânlar, sanayileşmenin etkisiyle toplumun ve bireyin manevî duyarlılıklarından, huzur aradıkları mekânlar olmaktan yavaş yavaş uzaklaşmaya gündelik hayatın bir parçası şeklinde alelâde mekânlar olmaya başlamışlardır.

SONUÇ

Bu çalışmada Tanzimat'tan bugüne kadar gelen Türk romancılığında, yazarların anlatı kurgusu içinde mekânı, ne derece işlevsel/fonksiyonel olarak kullanabildikleri araştırılmıştır. Araştırma, 1876-2002 yılları arasında adını mekân adlarından almış ve mekân tasvirlerine olay örgüsü dahilinde ağırlıklı olarak yer verildiği düşünülen on beş eser üzerinde yapılmıştır. Mekân, şimdiye kadar yapılan tanımlamalardan farklı olarak *“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 alan”* olarak tanımlanmış ve romanlarda mekâna olan bakış açısı, fiziksel atmosferi yansıtan mekânlar, karakterlerin ruhî atmosferini yansıtan mekânlar, kültürel atmosferi yansıtan mekânlar, dini önem taşıyan mekânlar, ülküleştirilmiş mekânlar, savunulma ihtiyacına bağlı olarak düşünülmüş mekânlar şeklinde sınırlandırılmış ve sınıflandırılmıştır.

Bu ölçülere göre değerlendirilen romanlarda, Tanzimat Döneminin ilk edebi ürünlerinden olan İntibah'ta, daha çok fiziksel atmosferi yansıtan mekânlara ağırlık verildiği görülmüştür. Bunun yanında, diğer mekân örneklerinin de yer aldığı eserde, mekân tasvirlerinin çoğunun olay örgüsünün akışından kopuk olduğu fark edilmiştir. Bu kopukluktaki temel gerekçe, roman türünün ilk denemelerinin Türk Edebiyatına Tanzimat döneminde girmeye başlaması ve İntibah'ın da bu dönemin ilk ürünlerinden biri olmasıdır. Eserin ilk kısmındaki tabiat tasvirinin kasidelerin nesib bölümüne benzeyen hâli, bu tespiti destekler niteliktedir.

Türk romanının ilerleyen dönemlerinde ise, yani Servet-i Fünun, Milli Edebiyat ve Cumhuriyet Dönemi eserlerinde romanda yavaş yavaş gelişimi ifade eden bir çizgi ortaya çıkmaya başlamıştır. Mesela Mai ve Siyah'ta mekân, İntibah'ta olduğu gibi olay örgüsünden kopuk bir şekilde kullanılmamış, anlatı kurgusunun bir parçası olarak yer almıştır. Ayrıca, mekân daha çok karakterlerin ruhî atmosferlerini yansıtan bir işlevle okurun karşısına çıkmıştır. Bunda Servet-i Fünun dönemi romanın genel özelliği olan bireyin kendini tanıma çabaları, arzuları ve bu bağlamda yaşadığı iç

çatışmaların payının büyük olduğu söylenebilir. Fakat karakterlerin ruhî atmosferini yansıtan mekânlar, Servet-i Fünun döneminden sonraki Millî Edebiyat döneminde aynı genişlikle kullanılmamıştır. Örneğin Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun *Gönül Hanım* adlı eserinde mekânlar, daha çok Türk milliyetçiliği çerçevesinde ülküleştirilmiş bir bakış açısıyla yansıtılmıştır. Yine Millî Edebiyat dönemi içerisinde olmasa da Mehmet Niyazi'nin *Çanakkale Mahşeri*'nde mekân, kimi kez savunulma ihtiyacına bağlı olarak yansıtılmıştır. Fakat Mehmed Niyazi, okura savaşı objektif bir değerlendirmeye aktarabilmek adına, mekânda daha çok fiziksel tasvirlerle yer vermiş ve eserde kendi sesini/düşüncelerini en aza indirmişlerdir. Millî Mücadeleyi konu edinen bir diğer eser *Yaban*'da ise, mekânlar, kahramanın kendi perspektifinden aktarılmış olup köye ve köylüye olan yaklaşımlar, onların Millî Mücadele'ye olan duyarsızlıklarıyla bütünleştirilerek olumsuzlanmıştır, bunun getirdiği bir sonuç olarak mekân, kahramanın ruhî atmosferini yansıtır bir şekilde kullanılmıştır.

Görüldüğü üzere millî öğeleri konu alan ve Türk Edebiyatı'nın farklı dönemlerinde yazılmış olan üç eserden ilkinde (*Gönül Hanım*) mekân, Türk milliyetçiliği çerçevesinde, ikincisinde (*Çanakkale Mahşeri*) milliyetçi denilebilecek bir anlayışla fakat objektif olma kaygısının daha belirgin olduğu bir şekilde, üçüncüsünde ise (*Yaban*) bütün bunların dışında daha bireysel bir bakış açısıyla yansıtılmıştır. Dolayısıyla konu itibarıyla birbirine benzer konuları işleyen farklı dönemlerdeki farklı yazarlar, dönemlerindeki yaygın ideolojiler, ortaya koymak istedikleri realiteler ve bireysel farklılaşmaları nedeniyle eserlerde farklı mekân yoğunluklarıyla okurun karşısına çıkmışlardır.

Yapılan bu çalışmada, karşılaşılan ve sayıca fazla olduğu tespit edilen bir diğer başlık, kültürel atmosferi yansıtan mekânlardır. Özellikle doğu-batı çatışmasının konu edildiği eserlerde (*Kıralık Konak*, *Fatih-Harbiye*) fiziksel ve kültürel atmosferi yansıtan mekânlar başlığı altında, dönemin içinde bulunduğu sosyal ve politik durumlar, bu tür mekânlar vasıtasıyla okura hissettirmeye çalışılmıştır. Özellikle bu eserlerde, fiziksel atmosferi yansıtan mekân örneklerinin, dönemin kültürel atmosferine gönderimde bulunduğu, kültürel atmosferi yansıtan mekân örneklerinin de daha çok dönemin sosyal/politik durumuyla ilgili doğrudan bir bilgi verdiği gözlemlenmiştir. Bunların yanı sıra, doğu-batı sorunsalının konu edildiği eserlerdeki bir başka

durum, bireyin psikolojik değişimlerine göre kimi zaman olumlanan kimi zaman da olumsuzlanan mekân örnekleriyle karşılaşılmasıdır. Çünkü batılılaşma cereyanlarıyla birlikte yaşanan fikrî ve ruhî mânadaki değişimler, bireyi hatta toplumu yaşanan ortamla, yaşamak istenilen ortam arasında psikolojik çatışmalara/bunalımlara sürüklemiştir. Bunun sonucu olarak kültürel farklılaşmalar, Türk romanında kendini en iyi mekânda ifade etmiş ve somutlaştırmıştır.

Türk Romanında günümüze doğru yaklaşıldıkça, mekân algılamalarındaki değişimler, belirgin bir şekilde farklılaşmaya devam eder. Cumhuriyet dönemi yazarlarından Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzuru* ve Elif Şafak'ın *Bit Palas'ı* arasındaki farklılaşmalar ve birtakım benzerlikler, çalışmada sınıflandırılan bütün başlıklar düzeyinde görülmektedir. İstanbul'u konu edinen *Huzur*'da mekânı Tanpınar, Osmanlı'nın getirdiği kültürel zenginlikleri, sezgici/Bergsoncu bir bakış açısından yani pozitivist düşüncenin getirdiği materyalist bakış açısıyla çatışan bir algılamadan yansıtmıştır. Dolayısıyla eserde İstanbul okura, fiziksel mekânlar hariç diğer mekân örnekleriyle psikolojik bir bakış açısından sunulmuştur. Bunda Mümtaz'ın yani Tanpınar'ın aydın kimliğinin, bu kimliğin en önemli tarafını oluşturan sanatın ve kültürün imbiğinden geçmiş duygu inceliğinin, olay örgüsündeki “aşk” olgusunun ve Cumhuriyet'in yeni toplum projesinde etkileri fazlasıyla hissedilmeye başlayan, toplumu geçmişle olan duygusal bağlarından yavaş yavaş uzaklaştıran katı pozitivist düşünceyle olan aykırılışmanın payının büyük olduğu söylenebilir. Bütün bunlar, Tanpınar'ın İstanbul'u daha bireysel bir bakış açısıyla yansıtmaya zemin hazırlamış ve eserde hakim duygu olan “huzursuzluk”, Mümtaz'ın değişip dönüşen ruh hâllerini yansıtan İstanbul manzaralarıyla verilmiş ve İstanbul okurun karşısına, kültürel/tarihsel zenginliğini içinde barındıran ve bireye, tarihin bu zamana kadar ulaştırdığı mekânlarla ait olma duygusunu hissettiren bozulmamış bir kent profiliyle çıkmıştır. Öte yandan Bit Palas'ta İstanbul, aldığı göçlerin etkisiyle artan nüfus artışı ve modernleşmenin getirdiği apartmanlaşma olgusuyla kültürel zenginliklerin yok olmaya başladığı bir kent olarak çizilmiştir. Yani Bit Palas'ta İstanbul artık *Huzur*'daki gibi değil, dini ve kültürel mekânların lüks ve konforlu apartmanlar yapılabilmesi için yok edilmeye çalışıldığı, nüfus artışıyla birlikte çöplerin biriktiği ve şehre sığmaz hâle geldiği bir yer olarak aktarılmıştır.

Aynı döneme yani Cumhuriyet dönemine ait iki roman arasındaki en belirgin farklılık, elli yıllık bir zaman farkına rağmen Tanpınar'ın İstanbul'u, geçmiş ile bugün arasında köprü olma özelliğini devam ettiren bir açıdan, Elif Şafak'ın ise bir taraftan fiziksel tasvirlerle kirlenen İstanbul'u öte yandan kültürel ve dini mekânları, etnik unsurlar perspektifinden, onların bakış açılarıyla yansıtmaya çalışmış olmalarıdır.

Görüldüğü üzere, aynı dönem içerisindeki zaman farklılıklarının getirdiği bakış açılarındaki eğilimler ve bunların mekânlar vasıtasıyla eserlerde ne denli somutlaştığı belirgin bir özellik olarak okurun karşısına çıkar. Ama burada göz ardı edilmemesi gereken önemli husus, yaşanan dönemlerin yazarlar üzerindeki etkilerinin yanında, onların bireysel mizacı ve bakış açılarının da mekânı yansıtmada önemli bir unsur olmasıdır. Meselâ bunun en belirgin örneklerini yine Cumhuriyet döneminde yazılmış olan köy romanlarından Sağır Dere, Kör Duman ve Onuncu Köy'de görmek mümkündür. Örneğin Sağır Dere ve Kör Duman'da anlatıcı/yazar, köyü ve köylüyü değişip dönüşemeyen, bağlı bulunduğu bakış açılarının ve inanışların dışına çıkamayan bir perspektiften yansıtmıştır. Mekân da buna bağlı olarak daha çok karakterlerin ruhî atmosferini yansıtır şekilde kullanılmıştır. Fakat Onuncu Köy'de anlatıcı/yazar, köyü/köylüyü Sağır Dere ve Kör Duman'dakinin aksine, ülküleştirilmiş, amaç edinilmiş bir pencereden yansıtmış, yani köy ve köylü, içinde bulunduğu şartların ötesine geçebilecek, her açıdan geliştirilebilecek bir profilde sunulmuştur.

Yukarıda bahsedilen romanların dışında psikolojik bir hüviyet taşıyan Peyami Safa'nın Dokuzuncu Hariciye Koğuşu ve Yusuf Atılgan'ın Anayurt Otelinde de daha çok mekânlar, kahramanların psikolojik değişimleri açısından yansıtılmıştır.

Mekânın söz edilen tesirlerin ve etkilenmelerin dışındaki seyri ve gelişimi, çeşitli sosyal, siyasî, ekonomik, kültürel olaylar ve bu hadiselerin ortamında şekillenen felsefî, kültürel ve estetik perspektiflerin bütünü olan edebiyat akımlarıyla da ilişki kurularak açıklanabilir. Fakat dikkat edilmesi gereken nokta, Türk Edebiyatında hiçbir dönemin ve hiçbir sanatkârın belirli bir edebi akıma yüzde yüz bağımlılığıyla açıklanamayacağıdır. Çünkü bir sanatkârın ilgi ve yakınlık duyduğu edebî akım ya da bir dönemin genel perspektifinde etkisi olabilecek -izm/-izmler söz edilebilecek edebî akım ya da akımların prensiplerinden bazılarına uyduğu hâlde birçoğuna

uymayabilir ya da birçoğuna uyduğu hâlde bazılarına uymayabilir. Dolayısıyla çalışmada adı geçen eserlerdeki mekânların bazen dönemsel bazen de kişisel farklılaşmalardan dolayı edebî akımlarla olan ilişkisi, tek bir akıma bağımlılık göstermediği gibi bahsedilen akım ya da akımların tüm prensiplerini bünyesinde barındırmamıştır. Bunlara bağlı olarak çalışmada ele alınan eserleri birbirinden farklı kılan birtakım özelliklerin yani döneme, anlatıcı/yazarın mizacına ya da kişisel tercihinin göre değişen eğilimlerin mekânın oluşumu üzerindeki etkileri edebî akımlarla ilişki kurularak şu şekilde değerlendirmelere ve sonuçlara gidilebilir: Örneğin Servet-i Fünun döneminin önemli edebî ürünleri arasında bulunan Mai ve Siyah'ta özellikle karakterlerin ruhî atmosferlerini yansıtan mekân başlığı altındaki örneklerde romantizmin izlerini sürmek mümkündür. Bilindiği üzere, eserde Ahmet Cemil'in hayat hikâyesi, sarhoşken kurulan hayallerin, ideallerin peşinden giderken başta sahip olduğu, onu hayata realistçe bağlayan her şeyden –evinden, ailesinden, aşkından- mahrum etmesi üzerine kurgulanmıştır ve buna bağlı olarak kahramanın hayatındaki sarhoşluk yani romantizm, eserde kendini en çok mekânda hissettirmiştir. İstanbul'un, gökyüzünün, denizin yani Ahmet Cemil'in baktığı her şeyin bir hülya âdeti bir sis perdesi arkasından görülmesi, bir taraftan onun hayatın realitelerinden kaçan ve hülyalara sığınan psikolojisini yansıtmış öte yandan eserde mekânların büyük bir kısmının romantik bir bakış açısıyla tasvir edildiğini ortaya koymuştur. Dolayısıyla Mai ve Siyah'ta romantizm temelli tasvir edilen mekânlar, çalkalanan, değişip dönüşen ruh hâllerinin iz düşümü şeklinde ortaya çıkmıştır. Eserde tesiri yoğunlukla görülen bu romantizmin daha çok Servet-i Fünun döneminin ve bu ortamda yetişmiş olan sanatkârların ruh hâlleriyle ilgili olduğu söylenebilir. Çünkü bu dönem yazarlarını etkileyen devrin yönetimince uygulanan sansürler, sürgünler ve baskı atmosferinin beslediği karamsar, kaçış psikolojine bağlı değişken ruh hâlleri ve sanatkârların kendilerine özgü mizaçları önemli bir etkiye sahiptir.

Gönül Hanım ve Çanakkale Mahşeri adlı eserlerde ise romantizmin, daha çok millî romantik duyuş tarzına bağlı bir bakış açısıyla yansıtıldığı görülmektedir. Bu duyuş tarzının etkileri, her iki eserde de kendini daha çok, karakterlerin ruhî atmosferlerini yansıtan mekân örneklerinde ve ülküleştirilmiş mekân örneklerinde hissettirmiştir. Gönül Hanım'da karakterlerin Orhun Havzasına ulaşma gayretleri, Orhun Âbideleri'yle ilgili bilgiler, sanatsal bir endişeden çok millî bir duyarlılık planından

verilmeye çalışılır. Çanakkale Mahşeri’nde ise, millî romantik duyuş tarzı mekânda, savaşı tarafların amaçlarıyla paralel bir şekilde yansıtılmış ve Gönül Hanım’da olduğu gibi kendini daha çok karakterlerin ruhî atmosferlerini yansıtan ve ülküleştirilmiş mekân örneklerinde göstermiştir. Fakat burada farklı olan nokta, savaşı objektif bir şekilde yansıtmaya çalışan anlatıcı/yazarın mekânda, millî romantik duyuş tarzını savaşı her iki taraf açısından hissettirmeye yani savaşı tarafların onların kültür faaliyetlerini, tarihîlik ve ferdilik özelliklerini, bir toplumun kendi “ben”ini yapan değerlerinin gözden uzak tutmadan yansıtılmaya çalışılmasıdır. Çünkü eserde savaşı her iki taraf da savaşı getirdiği sosyal ve siyasi gelişmeleri izleyip geleceğe yönelme planları yaparken kendi millî geçmişlerinden güç almaya çalışmışlardır. Dolayısıyla geçmiş yani tarih, onlara geniş hayal imkânı sağlayan önemli bir unsur olarak kullanılmıştır. Bunların yanı sıra psikolojik hüviyet taşıyan Peyami Safa’nın Dokuzuncu Hariciye Koğuşu ve Yusuf Atılgan’ın Anayurt Otelinde de ferdiyetçi bir lirizm söz konusudur denilebilir. Çünkü bu eserlerde mekân, kahramanların zihnî perspektiflerinden ziyade ruhî bakış açılarından yansıtılmış olmakla beraber, mekânda kahramanların derin düşünce ve hayal güçlerinin etkileri ön plana çıkarılmıştır.

Kiralık Konak, Fatih-Harbiye ve Huzur’da da mekânda realizmin yansımalarını takip etmek mümkündür. Çünkü bu eserlerin kültürel ve fiziksel mekânları, ele alınan dönemi, gözleme dayalı bir bakış açısıyla aktarmış yani batılılaşma cereyanlarının mekân üzerindeki değiştirici/dönüştürücü etkisi, okura sosyal ve kültürel gerçekler planından yansıtılmaya çalışılmıştır. Özellikle Fatih-Harbiye ve Kiralık Konak adlı eserlerde karakterler, kendilerine has niteliklerle ön plana çıkmamışlar, toplumun çoğunluğunu oluşturan genel karakteri/tipi yansıtmışlardır. Dolayısıyla yaşanan sosyal olaylardan, dış gerçeklikten etkilenen karakterin psikolojisi ve bu ruh hâlinde algılanan mekânda, psikolojik realizmin etkileri söz konusudur denilebilir. Huzur’da ise, Mümtaz’ın İstanbul’a dönemin içinde bulunduğu sosyal ve kültürel değişimler açısından bakması, kültür ve uygarlık buhranına kayıtsız kalmaması, mekânlar vasıtasıyla bugün ve dün arasında bir ilişkilendirmeye giderek tarihin ve hâlihazırın getirdiklerini değerlendirmesi çoğu kez estetiğe ve romantizme boğulmuş gibi dursa da, tarihsel ve kültürel sürecin gözlemlerini dile getirmesiyle temelinde psikolojik realizmin izlerini taşır.

Çalışmada köy romanlarından Kemal Tahir'in Sağır Dere ve Kör Duman ile Fakir Baykurt'un Onuncu Köy adlı eserlerinde de mekânın realist ve sosyalist gerçekçi bir bakış açısından yansıtıldığı söylenebilir. Çünkü bahsedilen köy romanlarında köy sorunları, sadece eleştirilmekle kalınmamış, anlatıcı/yazarların dünya görüşlerine/ideolojilerine göre çıkış yolları önerilmiştir. Örneğin Kemal Tahir'in Sağır Dere ve Kör Duman adlı eserlerinde olay örgüsü ve mekân, köy ve köylünün değişip dönüşmeyeceği fikrine bağlı olarak yansıtılmış, Onuncu Köy'de ise, köy ve köylünün değişip gelişebileceğine inanan bir algılamayla mekân, daha çok ülküleştirilmiş yani amaç edinilmiş bir çerçevede ele alınmıştır.

Son olarak Bit Palas'ta incelenen mekân örneklerinin, kapitalizmin getirdiği şehirleşme olgusundan ve post modernizmin getirdiği çeşitlilik, çoğulculuk ilkelerinden etkilendiğini söylemek mümkündür. Çünkü Bonbon Palas'ın her bir dairesinde farklı inançlarda ve kültürlerde yetişmiş insanların sürgünlüğü, parçalanmışlığı, aynı çatı -apartman- içinde yaşatılmaları, İstanbul'un her geçen gün yeni iş yerleri, lüks apartmanlar yapmak amaçlı tarihî ve dinî mekânlarının göz ardı edilerek kirletilmesi, yokedilmesi, postmodernizmin ve kapitalizmin mekânın oluşumundaki etkilerini ortaya koyar niteliktedir.

Genel itibarıyla *Türk Romanında Mekân*'ın yukarıda ifade edilen birçok sebepten ve edebî akımlardan etkilenecek başlangıcından günümüze, gelişme arzeden bir çizgi kaydettiği ve anlatı kurgusunda olay örgüsüne bağlı olarak çağrışımsal, somutlaştırma görevleriyle kullanıldığı ve eserlerde yazınsal görselliği sağlayan önemli bir işlevi yerine getirdiği görülmüştür. Ayrıca çalışmada kullanılan ana başlıkların bahsedilen sebeplerden ötürü değişkenlik gösteren bir çizgide yol aldığı ifade edilebilir olsa da, bu on yedi eserden hareketle günümüze kadar daha çok karakterlerin ruhî atmosferine ağırlık veren mekân örneklerinin artan bir seyirle kullanıla geldiği gözlemlenmiştir.

ÜZERİNDE ÇALIŞILAN ESERLER

Atılğan Yusuf, 1987, *Anayurt Otel*, (İletişim Yayınları 58), İstanbul.

Baykurt, Fakir, 1975, *Onuncu Köy*, (Remzi Kitabevi Yayınları), İstanbul.

Esendal, Memduh Şevket, 2003, *Ayaşlı ile Kiracıları*, (Bilgi Yayınları 295), Ankara.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, 1947, *Kıralık Konak*, (Remzi Kitabevi Yayınları), İstanbul.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, 1977, *Yaban*, (Birikim Yayınları), İstanbul.

Kemal, Nâmik Kemal, 2005, *İntibah*, (Akçağ Yayınları 215), Ankara.

Müftüoğlu, Ahmet Mithat, 2004, *Gönül Hanım*, (Eflatun Yayıncılık), İstanbul.

Niyazi, Mehmed, 2005, *Çanakkale Mahşeri*, (Ötüken Neşriyat A.Ş.), İstanbul.

Safa, Peyami, 1999, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, (Ötüken Neşriyat 20), İstanbul.

Safa, Peyami, 1999, *Fatih Harbiye*, (Ötüken Neşriyat A.Ş.), İstanbul.

Şafak, Elif, 2005, *Bit Palas*, (Metis Yayınları), İstanbul.

Tahir, Kemal, 1995, *Körduman*, (Adam Yayınları), İstanbul.

Tahir, Kemal, 2002, *Sağır Dere*, (Adam Yayınları), İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, 2000, *Huzur*, (Dergâh Yayınları 97), İstanbul.

Uşaklıgil, Halid Ziya, 2005, *Mâi ve Siyah*, (Özgür Yayıncıları 156), İstanbul.

KAYNAKÇA

Alver, Köksal, 2006, Öyküde Mekân, Mekânda Öykü *Hece Aylık Edebiyat Dergisi Türk Öykücülüğünde Mekân-1 s.17* (Kolektif Hece Yayınları), (Ekim-Kasım 2006), Ankara.

Bachelard, Gaston, 1996, Mekânın Poetikası, (Kesit Yayıncılık), İstanbul.

Bakırcıoğlu, N. Ziya, 2005, *Başlangıcından Günümüze Türk Romanı*, (Ötüken Neşriyat 173), İstanbul.

Barthes, Roland, 1988, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, (Gerçek Yayınevi), İstanbul.

Bourneur –Quellet, Roland -Réal, 1989, *Roman Dünyası ve İncelenmesi*, (Kültür Bakanlığı Yayınları 1085), Ankara.

Çetin, Nurullah, 2004, *Roman Çözümleme Yöntemi*, (Akçağ Yayınları), Ankara.

Çetişli, İsmail, 2001, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, (Akçağ Yayınları 376), Ankara.

Çoruk, Ali Şükrü, 1995, *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu*, (Kitabevi Yayın no: 26), İstanbul.

Eco, Umberto, 1996, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (Can Yayınları), İstanbul.

Elçi, Handan İnci, 2003, *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*, (Arma Yayınları), İstanbul.

Ergiydiren, Sevinç, 2001, *Edebiyat Araştırmaları*, (Boğaziçi Üniversitesi Matbaası 701), İstanbul.

Hayber, Abdülkadir, 1985, *Yakup Kadri'nin Romanlarında Anadolu*, Gazi Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

Işın, Ekrem, 2003, *A'dan Z'ye Tanpınar*, (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık), İstanbul.

İhsanoğlu, Ekmeleddin, 1994, <http://www.dallog.com/savaslar/dunyaharbi.htm> *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, Cilt 1, İstanbul, s. 124-125

İldeş, Özgür, 2003, *Kemal Tahir'in Köy Romanlarında Mekân*, Gazi Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

Kaplan, Ramazan, 1997, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, (Akçağ Yayınları 191), Ankara.

Korkmaz, Ramazan, 1997, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.), İstanbul.

Korkmaz, Ramazan, 2004, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, (Grafiker Yayıncılık 16), Ankara.

Korkmaz, Ramazan, 2005, *Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Otel*, (İlmi Araştırmalar Dil ve Edebiyat İncelemeleri 20 Güz), s. 139-148.

Kurukafa, Vedat, 1997, *Kemal Tahir'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, İnönü Üniversitesi, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Malatya.

Moran, Berna, 2006, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*, (İletişim Yayınları), İstanbul.

Moran, Berna, 2004, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*, (İletişim Yayınları), İstanbul.

Naci, Fethi, 1990, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, (Gerçek Yayınevi), İstanbul.

Parla, Jale, 2002, <http://www.metiskitap.com/Scripts/Catalog/Book.asp?ID=1692> "Bit Palas", *Cumhuriyet Dergi*, (11 Temmuz 2002).

Stevick, Philip, 1988, *Roman Teorisi*, (Gazi Üniversitesi 130), Ankara.

Şan, Mustafa Kemal, 1998, *Toplumsal Değişme Açısından Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanı*, Sakarya Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya.

Tekin, Mehmet, 1989, *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*, (Selçuk Üniversitesi Yayınları 69), Konya.

Tekin, Mehmet, 1999, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, (Ötüken Neşriyat A.Ş 435), İstanbul.

Todorov, Tzvetan, 2001, *Poetikaya Giriş*, (Metis Yayınları), İstanbul.

Tomur, Sevil, 2002, *Klişelerden Uzak Bir Köy Romancısı: Abbas Sayar*, Bilkent Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

Tuncer, Hüseyin, 1999, *Tahkiyeli Eserlerde Fiktif Yapıyı Hazırlayan ve Oluşturan Unsurlar*, İzmir.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 1998, (Dergâh Yayınları), cilt 8, İstanbul.

Ulağlı, Serhat, 2003, Kiralık Konak'ta Üç İdeoloji, *Ana Dili, Dil Kültürü ve Eğitim Dergisi* 30, (Temmuz, Ağustos, Eylül 2003), s. 7-15.

Uygun, Selçuk, 2003 “Öğretmenim Beni Banyoya Götürdü”: Ulusal Kültür İnşa Ö-ğesi Olarak Köy Enstitülerine Yeni Bir Bakış, (*Türk(ıye) Kültürleri*), İstanbul.

Wellek - Varren, René -Austin, 2001, *Edebiyat Teorisi*, (Akademi Kitabevi), İzmir.

Yetkin, Suut Kemal, 1967, *Edebiyatta Akımlar*, (Remzi Kitabevi), İstanbul.

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : FERDA ZAMBAK

Doğum Yeri : SINDIRGI

Doğum Yılı : 1982

Medeni Hali : BEKÂR

EĞİTİM VE AKADEMİK BİLGİLER

Lise **1997-2000** : KARŞIYAKA ANADOLU LİSESİ, İZMİR.

Lisans **2000-2004** : MUĞLA ÜNİVERSİTESİ.

Yabancı Dil : İNGİLİZCE.

MESLEKİ BİLGİLER

2005- : ARAŞTIRMA GÖREVLİLİĞİ, MUĞLA ÜNİVERSİTESİ.