



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

**İÇ MEKÂNIN ÇAĞDAŞ TÜRK EDEBİYATI'NDA METİNLER / MEKANLAR
ARASI ANLAMI VE TEMSİLİ**

Pelin NANE

Doktora Tezi

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

İÇ MEKÂNIN ÇAĞDAŞ TÜRK EDEBİYATI'NDA METİNLER / MEKANLAR ARASI
ANLAMI VE TEMSİLİ

Pelin NANE

Doktora Tezi

Ankara, 2023

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans tezimden beri birlikte çalıştığımız değerli tez danışmanın Doç. Dr. Emre Demirel'e,

Yorumları ve katkılarıyla tezin son halini almasında emeği olan değerli jüri üyelerim Doç. Dr. Umut Şumnu, Prof. Dr. Zeynep Tuna Ultav ve Prof. Dr. Bilge Sayıl Onaran'a,

Tez çalışmasının içeriğine dair ilk fikirlerimin oluşumunda katkısı olan dersine beni kabul ederek tanışma imkânı bulduğum, okuma-yazma halleri üzerine düşünmemi sağlayan, işine ve akademiye olan saygısını ve titizliğini her jüride hissettiğim değerli jüri üyem Dr. Öğr. Üyesi Burcu Canar'a,

Bir edebiyatçı gözünden yorumları, sohbeti ve katkıları için sevgili Mahmut Temizyürek'e,

Kendi yazım sürecini benimle paylaşarak zihnimi açan sevgili Orçun Türkay'a,

Edebiyat üzerine sohbetlerinden ve kütüphanesinden yararlandığım sevgili Bilal Acarözmen'e,

Tezimi anlattığım her an beni dinlemekten sıkılmayan sevgili arkadaşlarıma,

Desteklerini daima hissettiğim sevgili babam, annem ve kardeşim Pınar'a,

Çalışma rutininin sadık arkadaşları Tarçın ve Juno'ya,

Teşekkürlerimle...

İÇ MEKÂNIN ÇAĞDAŞ TÜRK EDEBİYATI'NDA METİNLER / MEKANLAR ARASI ANLAMI VE TEMSİLİ

Danışman: Doç. Dr. Emre DEMİREL

Yazar: Pelin NANE

ÖZ

İç mekânın anlamı ya da anlamları nelerdir? Biçimselliğin ve görselliğin ötesinde iç mekânı tanımlayan, bir mekânı 'içerisi' kılan etkenler nelerdir? İçeride olmanın anlamı, içeride olanın hisleri nelerdir? İçerinin taşıdığı bu anlamsal karşılıklar iç mekân temsillerinde ifade bulmakta mıdır? İç mekânı içerinin anlamı ve anlatısı üzerinden düşündüğümüzde temsili için de yeni yöntemler ne tür potansiyeller sunabilir? İç mekânı fiziksel boyutları kadar tinsel boyutları üzerinden de tanımlamayı amaçlayan çalışma bu soruları merkezine almaktadır.

Mekânın tinsel boyutunu açığa çıkarma potansiyeli olan edebi metinler çalışma kapsamında iç mekânın anlamını düşünmenin aracı olarak seçilirken, metinsel temsiller de mimari temsili tartışmaya açmaktadır. Edebiyat kapsamı, kurmaca metinlerle sınırlandırılan çalışmanın inceleme alanı 1950 sonrası Çağdaş Türk Edebiyatı roman ve öyküleri olarak belirlenmiştir. Eserlerde zaman-mekân birliğinin bilinç akışı tekniği ile parçalanması, yeni biçimsel arayışlar, gerçek ve kurmaca arasındaki sınırların muğlaklaşmasıyla ortaya çıkan yeni potansiyeller sebebiyle incelenen eserler 1950 sonrasını kapsayan aralıkta yer almıştır.

Tezin anlatı kurgusu önce dışarıdan yalıtılmış 'güvenli ve korunaklı bir alan olarak içerisi'yle başlar. Daha sonra dışarının, kimi zamanda içerideki yabancının bulanıklaştırdığı 'tekinsiz bir alan olarak içerisi'nin anlatımıyla devam eder. Birbirini var eden, kimi zaman ise tehdit eden iç ve dış arasındaki bu gerilimli ilişki en sonunda 'içerinin sınırlarında olmak/eşik deneyimleri'nin anlatımıyla sonlanır.

Çalışmanın yöntemi metin analizi ve bu analiz sonucu ulaşılan verilerin mimari temsil ile yeniden üretilmesini içermektedir. Seçili metinler tematik yaklaşımlarına cevap verebilecek başka disiplinlerdeki kuramsal metinler üzerinden tartışmaya açılırken metinler/mekanlar arası bir okuma/görme deneyimi amaçlanmıştır. Temsil bir sonuç ürün olmanın yanında bir yöntemi de ifade ederken temsilin 'bir anlama modeli' olarak kullanımı önerilmektedir.

Anahtar sözcükler: Edebi metin, temsil, anlatı, içsellik, içerisi/dışarısı.



THE MEANING AND REPRESENTATION OF INTERIOR BETWEEN TEXTS / SPACES IN CONTEMPORARY TURKISH LITERATURE

Supervisor: Assoc. Prof. Emre DEMİREL

Author: Pelin NANE

ABSTRACT

What is the meaning of interior space? Beyond form and visibility, what are the factors that define interior space, that make a space 'inside'? What does it mean to be inside, what are the feelings of being inside? Do these semantic correspondences of the inside find expression in interior space representations? When we think about the interior space through the meaning and narrative of the inside, what kind of potentials can new methods offer for its representation? This study, which aims to define the interior through its spiritual dimensions as well as its physical dimensions, focuses on these questions.

While literary texts, which have the potential to reveal the spiritual dimension of space, are chosen as a means of thinking about the meaning of interior space within the scope of the study, textual representations also open architectural representation to discussion. The literary scope of the study is limited to fictional texts, and the field of analysis of the study is post-1950 Contemporary Turkish Literature novels and stories. Due to the fragmentation of the unity of time-space with the stream of consciousness technique, new formal searches, and new potentials emerging with the blurring of the boundaries between reality and fiction, the works analyzed were included in the range covering the period after 1950.

Structure of the thesis begins with the 'inside as a safe and protected space' isolated from the outside. It then continues with the narration of the 'inside as an uncanny space' blurred by the outside and sometimes by the outsider inside. This tense relationship between the inside and the outside, which both exist and sometimes threaten each other, is finally concluded with the narration of 'being on the borders of the inside/threshold experiences'.

The method of the study includes textual analysis and the reproduction of the data obtained as a result of this analysis through architectural representation. While the selected texts are opened to discussion through theoretical texts in other disciplines that can respond to their thematic approaches, an intertextual reading/seeing experience is aimed. While representation is not only a final product but also a method, it is suggested to use representation as a 'model of understanding'.

Keywords: Literary text, representation, narrative, interiority, inside/outside.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	vi
TABLolar DİZİNİ	viii
GÖRSEL DİZİNİ	ix
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: KORUNAKLI VE GÜVENLİ BİR ALAN OLARAK İÇERİSİ	31
1.1. <i>Rüyalarda Peşine Düşülen Ev: Demir Özlü- Kendi Evine Varamamak (2011)</i>	<i>31</i>
1.2. <i>Dışarının Tehdidinde İçeriye Sığınma: Bilge Karasu- Gece (1985)</i>	<i>38</i>
1.3. <i>İçe / İçeriye Dönme İsteği: Barış Bıçakçı- Sinek Isırıklarının Müellifi (2011).....</i>	<i>44</i>
1.4. <i>Kimliğin İnşası / Koruyucusu Olarak İçerisi ve İçeridekiler: Füzûzan- Gül Mevsimidir (1971).....</i>	<i>52</i>
1.5. <i>İçerinin de İçerisine Kaçış: Leyla Erbil- Hallaç (1960).....</i>	<i>56</i>
2. BÖLÜM: TEKİNSİZ BİR ALAN OLARAK İÇERİSİ	61
2.1. <i>Evden / Anılardan/ İçeriden Kaçış: Tezer Özlü- Çocukluğun Soğuk Geceleri (1980)</i>	<i>61</i>
2.2. <i>Gizemli Olanın Tekinsizliği: Orhan Duru – Bırakılmış Biri (1959)</i>	<i>67</i>
2.3. <i>Tavan Arasında ‘Unutulan’lar: Oğuz Atay- Korkuyu Beklerken (1975)</i>	<i>73</i>
2.4. <i>Kamusallığın Tekinsizliğinde Otel Odası: Demir Özlü-Oteller Kenti (2011)</i>	<i>77</i>
2.5. <i>Eşyanın Tekinsizliği / Tekinsiz Karşılaşmalar: Sevim Burak- Sedef Kakmalı Ev (1965)</i>	<i>82</i>
3. BÖLÜM: İÇERİNİN SINIRLARINDA OLMAK – EŞİK DENEYİMLERİ	91
3.1. <i>Konargöçer Bir İçerinin Muğlak, Uçucu ve Geçici Sınırları: Latife Tekin – Berci Kristin Çöp Masalları (1984)</i>	<i>91</i>
3.2. <i>Pencerenin Önünde: Mine Söğüt- Beş Sevim Apartmanı (2003)</i>	<i>96</i>
3.3. <i>Perdenin Arkasında: Sevim Burak – Pencere (1965)</i>	<i>101</i>
4. BÖLÜM: ÇİZİM/ANLATILARI.....	106
SONUÇ.....	125

KAYNAKLAR.....	127
EKLER	135
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	138
ETİK BEYANI	139
Doktora Tezi Raporu Orijinallik Raporu.....	140
PhD Thesis Originality Report.....	141



TABLolar DİZİNİ

Tablo EK 1. Mimarlık ve İç Mimarlık Disiplini Kapsamında Edebiyatla İlişkilenen Lisansüstü Çalışmalar Tablosu.....	135
Tablo EK 2. 1950 sonrası Türk Edebiyatı'ndaki önemli yazarlar ve yazın yaşamları	137



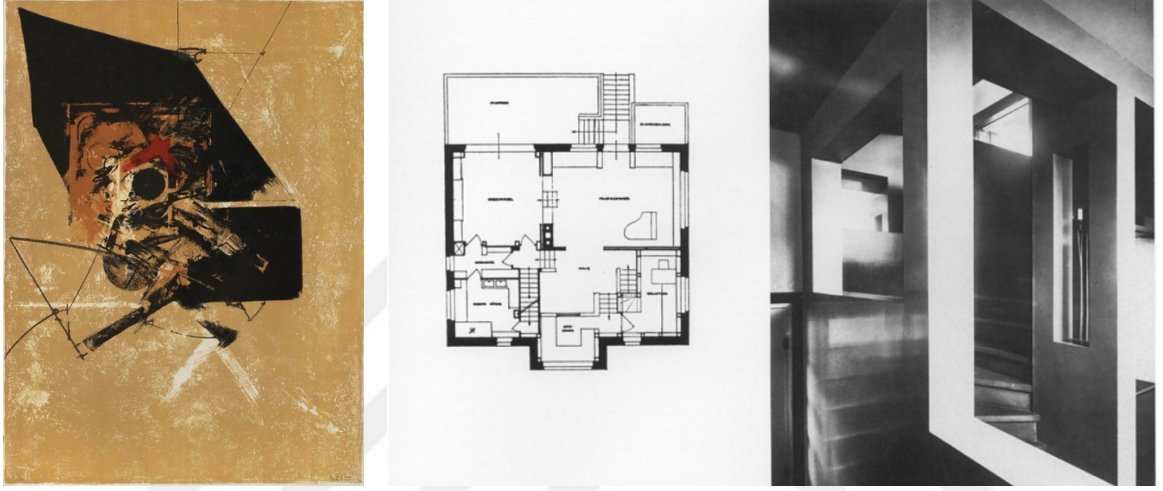
GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. (Solda) Albert Bitran - Interior - 1990 - Tuval üzerine yağlıboya (Url-1) (Sağda) Moller House (Adolf Loss I 1928) plan çizimi ve iç mekân fotoğrafı (Colomina, 1990, s. 7).....	1
Görsel 2. İç mekânı içsellik ve içerisi kavramları üzerinden ele alan çalışmalarda iç mekânın taşıdığı anlamsal karşılıklar	4
Görsel 3. Perspektif kurallarının etkili bir şekilde kullanımı için geliştirilen çizim araçları (Solda) Albrecht Dürer'in perspektif makinesi kurulumu - 1525 (Url-2) (sağda) Jean DuBreuil - la perspective pratique - 1679 (Url-3).....	6
Görsel 4. Ortografik izdüşüm temsil sisteminin mimarlık eğitiminde önem kazanması (Solda) J.N.L. Durand, Precis, Bölüm II, Composition in General, Plate 12, 1802-1805 (Sağda) J.N.L. Durand, Precis, Bölüm III, Maison Commune, Plate7, 1802-1805 (Durand, 2000)	7
Görsel 5. (Solda) Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, Contra-Construction Project (Aksonometrik çizim) – 1923 (Url-4) (Sağda) Peter Eisenman, House VI, Aksonometrik çizim – 1972-1975 (Url-5).....	8
Görsel 6. (Solda) Alexander Klein - plan verimlilik çalışmaları - 1928 (Klein,1928) (Sağda) Existenzminimum konut çalışmaları – II. CIAM Frankfurt – 1929 (Korbi & Andrea, 2019, s. 303).....	9
Görsel 7. Tez kurgusu ana başlıkların oluşum sistematigi (Yazar tarafından üretilmiştir.)	19
Görsel 8. Tez kurgusu diyagramatik anlatım (Yazar tarafından üretilmiştir).....	20
Görsel 9. Tezin metinsel ilişki ağı haritası: üç ana başlık (tema), seçili edebi metinler ve metinlerarası okumalar (Yazar tarafından üretilmiştir.).....	22
Görsel 10. (Solda) Thomas Lightoler'ın 1757 tarihli The Modern Builder's Assistant kitabından bir merdiven holü çizimi (Url-6), (Sağda) Gillows & Co tarafından açılan yüzeyler tekniğiyle çizilmiş bir iç mekân (1806-1831)	28
Görsel 11. (Solda) Pierre-François-Leonard Fontaine'e ait müzik odası iç mekân çizimi, 1803, kâğıt üzerine mürekkep ve suluboya, (Sağda) Okoshi-ezu tekniğine ait bir örnek (Barrie, 2010, s. 65).....	28
Görsel 12. (Solda) Takefumi Aida, Annihilation House -1972, (Sağda) Die House-1974 (Url-7)	29

Görsel 13. Anna Hougaard , Animated Drawing çalışmasından temsil örnekleri (Url-8) ..	30
Görsel 14. Metinde sürekli tekrarlarla kendini hatırlatan yatak (Yazar tarafından üretilmiştir)	57
Görsel 15. Yatak-beden ilişki üzerine (Yazar tarafından üretilmiştir)	59
Görsel 16. Extimite kavramı üzerinden iç-dış arası ilişki denemeleri (Yazar tarafından üretilmiştir.)	82
Görsel 17. Sedef Kakmalı Ev öyküsü metinsel çözümleme	84
Görsel 18. Pencere'yi yeniden düşünme (Yazar tarafından üretilmiştir.)	101
Görsel 19. 'Korunaklı ve Güvenli Bir Alan Olarak İçerisi' başlığı altındaki metinler için üretilmiş çizim/okuma denemesi	109
Görsel 20. Demir Özlü – Kendi Evine Varamamak çizim/anlatısı	110
Görsel 21. Bilge Karasu – Gece çizim/anlatısı	111
Görsel 22. Barış Bıçakçı- Sinek Isırıklarının Müellifi çizim/anlatısı	112
Görsel 23. Füzûzan – Gül Mevsimidir çizim/anlatısı	113
Görsel 24. Leyla Erbil – Yatak başlıklı öyküsü çizim/anlatısı	114
Görsel 25. 'Tekinsiz Bir Alan Olarak İçerisi' başlığı altındaki metinler için üretilmiş çizim/okuma denemesi	115
Görsel 26. Tezer Özlü – Çocukluğun Soğuk Geceleri çizim/anlatısı	116
Görsel 27. Orhan Duru – Bırakılmış Biri çizim/anlatısı	117
Görsel 28. Oğuz Atay – Unutulan öyküsü çizim/anlatısı	118
Görsel 29. Demir Özlü – Oteller Kenti öyküsü çizim/anlatısı	119
Görsel 30. Sevim Burak – Sedef Kakmalı Ev öyküsü çizim/anlatısı	120
Görsel 31. 'İçerinin sınırları' başlığı altındaki metinler için üretilmiş çizim/okuma denemesi	121
Görsel 32. Latife Tekin – Berci Kristin Çöp Masalları çizim/anlatısı	122
Görsel 33. Mine Söğüt – Beş Sevim Apartmanı çizim/anlatısı	123
Görsel 34. Sevim Burak – Pencere öyküsü çizim/anlatısı	124
Görsel 35. Çizim/anlatıları videoları	124

GİRİŞ

'Mekân işte böyle başlar, boş bir sayfanın üzerine çizilen sözcüklerle, işaretlerle...Alef, tüm dünyanın eşzamanlı olarak görülebilir olduğu şu Borges mekânı, alfabeden başka bir şey midir?'
(Perec, 2017, s. 25)



Görsel 1. (Solda) Albert Bitran - Interior - 1990 - Tuval üzerine yağlıboya (Url-1)
(Sağda) Moller House (Adolf Loss I 1928) plan çizimi ve iç mekân fotoğrafı (Colomina, 1990, s. 7)

İç mimarlık disiplinin en temel bileşeni olan mekânın tanımı ve anlamına dair her sorgulama disiplinin kendi özüne dair bir sorgulamayı doğurur. Fiziki ve biçimsel boyutunun yanında iç mekân; bedensel-mekânsal deneyimle algılanan tinsel ve poetik boyutunun birlikteliği üzerinden anlam kazanır.

Çalışma iç mekânının bu katmanlı haliyle zenginleştiğini, tinsel ve poetik boyutun göz ardı edildiğinde mekânı anlamamanın eksik kalacağı hipotezi üzerinden iç mekânın fizikselliği kadar tinsel anlamlarını da görünür kılmayı ve tartışmaya açmayı hedeflemektedir.

İçsellik, içerisi ve içerideki gibi kavramların görece olarak daha yeni olan iç mekân disiplininin önce psikoloji, sanat, felsefe ve edebiyat gibi alanlarda birçok araştırmaya konu olmuştur. Bu çalışmalar iç mekân disiplininin de besleneceği önemli kaynakları oluşturmaktadır.

Literatürde iç mekânı içerisi ve içsellik kavramlarıyla birlikte ele alan ve bu çalışmanın da kuramsal olarak beslendiği çalışmalardan biri Charles **Rice**'in *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity* (2007) 'dır. Rice, 19. yy. itibariyle iç mekân kavramı ve deneyiminin nasıl oluştuğunu, Walter Benjamin ve Sigmund Freud'a referanslarla anlatır. Öncelikle iç-içerisi kelimesinin anlamından yola çıkar ve kelimenin kendi içinde taşıdığı çifte anlam katmanlılığını (imaj odaklı ve uzamsal) çalışmasının odağına yerleştirir. 15. yüzyılda içerisinin dışarıdan bölünmüş-ayrışmış olan ve ruhsal bir içsellik, 18. yüzyılda bireysel bir öznellik ve bir ülkeye veya bölgeye aitlik, 19.yy. ise bir binanın ya da odanın içi anlamlarına karşılık geldiğini belirtir. Rice (2007, s. 2), bir kırılma olarak gördüğü 19. yüzyılda iç mekânın 'özel bir içsellik için yeni topos'u olarak domestik anlamda ortaya çıktığını' ifade eder.

Rice'in da çalışmasında önemli bir yeri olan Walter Benjamin'in en önemli eserlerinden biri *Pasajlar* 'dır. Benjamin, 19. yüzyıl Paris'ini pasajlar ve flanör üzerinden tartışırken iç mekâna da değinir. Fransa'da Louis-Philippe dönemini bireyin sahneye çıkışı olarak tanımlayan Benjamin için bireyin sahnesi evinin salonudur; 'İç mekân birey için evrenin temsilcisidir. Bu iç mekânda hem uzakta olanlar hem de geçmişte kalanlar toplanır. Bireyin salonu, dünya tiyatrosunda bir locadır' (2021, s. 96-97).

İç mekân ve birey/nesne (koleksiyoner) arasında güçlü bir bağ kuran Benjamin, bu evreni / iç mekânı bireyi sarıp sarmalayan bir kılıf olarak da görmektedir. Ama bu kılıf içeridekinin izlerini de üzerinde taşır. 'İç mekân, bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır. Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir. Bu izler iç mekânda vurgulanır.' (Benjamin, 2021, s. 98).

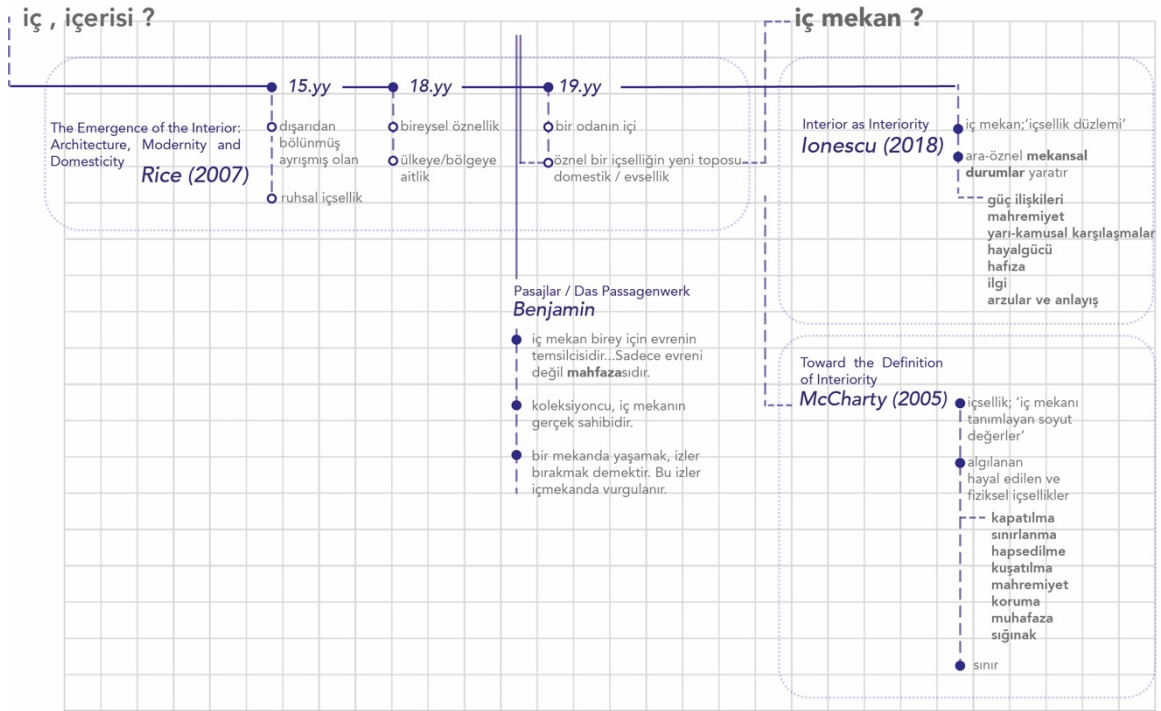
Vlad **Ionescu** (2018) *The Interior as Interiority* adlı makalesinde iç mekânı ‘sadece iç mekân düzenlemesi veya nesne koleksiyonunun dışında’ bir içsellik düzlemi olarak ele alır. İçselliği ise ‘farkındalıktan hatırlamaya ve hayal gücüne kadar kasıtlı bir deneyim olarak bilincin tüm yörüngelerinin ortaya çıktığı bir alan’ olarak tarifler (Ionescu, 2018, s. 3).

İç mekânın, bir binanın kültürel önemini kazandığı bir an olduğunu iddia ediyoruz. Tektonik bir yapının kullanıcılarıyla “konuşması”, cinsiyet farklılıklarını ve rol paylaşımlarını içermesi iç mekânın tasarımı aracılığıyla gerçekleşir (Ionescu, 2018, s. 2).

Ionescu (2018, s. 2) iç mekânın inşa edilmiş bir yapılı çevrenin içinde yeni bir düzenleme oluşturmasıyla birlikte ‘ara-özel mekânsal durumlar’ yaratmasına dikkat çeker. Bu mekânsal durumları; ‘güç ilişkileri, mahremiyet, yarı-kamusal karşılaşmalar, hayal gücü, hafıza, ilgi, arzular ve anlayış’ olarak tanımlar. Mekânın kullanım pratiklerinden doğan içerisinin farklı anlam katmanlarını hatırlatır.

McCharty (2005) *Toward the Definition of Interiority* başlıklı makalesinde içselliği iç mekânı tanımlamamızı sağlayan soyut değer olarak tariflerken; kapatılma, sınırlandırma, hapsedilme, kuşatılma, mahremiyet, koruma, muhafaza ve sığınak kavramlarını içsellikle ilişkilendirir. İçselliği, iç mekâna içkin ama sabit-mutlak olmaktan öte duyuşsal olasılıklara bağlı, hareketli ve gelişigüzel olarak tanımlar. ‘İçsellik üç boyutluluğa dokunur ama onun ötesindedir’ (McCharty, 2005, s. 119). McCharty yazısında sırasıyla sınır, dışsallık, ikamet, beden, zaman ve atmosfer başlıklarını kullanarak ‘algılanan, hayal edilen ve fiziksel’ içselliklere ilişkin örnekler sunar.

Literatürde iç mekânı içerisi, içsellik ve evsellik kavramlarıyla birlikte içeride olma deneyiminin anlamsal karşılıklarıyla keşfetmeye çalışan araştırmalar arasında ortaklaşan üst temalar dikkat çekmektedir. Literatür araştırmasında, içeriğin taşıdığı anlamsal karşılıkları ele alan çalışmaların odak kavramları araştırmanın iç mekâna ait kuramsal çerçevesini oluşturmuştur. **(Görsel 2)**



Görsel 2. İç mekânı içsellik ve içeri si kavramları üzerinden ele alan çalışmalarda i mekânın taşıdığı anlamsal karşılıklar

(Kaynak: Yazar tarafından üretilmiştir.)

Bu ortaklaşan temalar; üç boyutlu bedensel bir deneyim sunan mekânın algısal, psikolojik ve kültürel boyutlarını da hatırlatmaktadır. Fiziksel ve duysal tüm boyutlarıyla düşünöldüğünde içerinin taşıdığı bu anlamsal karşılık(lar)ın iç mekân temsillerinde ifade bulup bulmadığı da önemli bir konu olmaktadır.

İç mekânın anlamını sorgulayan bu çalışmanın temsil konusuna değ(in)mesi kaçınılmaz görölmektedir. Mekânı nasıl anlıyor ve anlamlandırırıyorsak onu ifade etmek için kullandığımız temsil yöntemleri / çizimler de bu fikirleri barındırmaktadır. Dolayısıyla mekânı anlamak, anlamlandırmak ve temsil etmek birbirine eklemlı bir yapıyı tarifler. Perez-Gomez (1982, s. 6)'ın de ifadesiyle çizim '*mimari fikirlerin vücut bulmuş halidir*'.

Mekânın düşünsel arka planına dair önemli bir ifade olan mekân temsilleri ve temsil meselesi, iç mekânın anlamsal karşılıklarını sorgulayan bu araştırmanın da önemli bir bileşenidir.

Tinsel boyutlarıyla anlam kazanan iç mekân ve onun temsil edilme [edilebilme?] meselesi *

Mimari temsil biçimleri; iki veya üç boyutlu çizimler, maket, fotoğraf, yazı/metin ve yeni teknolojik gelişmelerle birlikte arttırılmış gerçeklik uygulamalarına kadar uzanan geniş bir yelpazeyi içerir. Mimari temsil biçimlerinin belirli kuralları ve yöntemleri olsa da mimariyi ele alış biçiminde yaşanan değişimlere paralel olarak temsil biçimlerinin de değiştiği görülmektedir (Perez-Gomez&Pelletier,1997; Cook, 2014).

İç mekânların temsillerinde sıklıkla kullanılan **plan, kesit ve görünüş** çizimleri ise Antik Çağlarda beri kullanılan ortografik izdüşüm çizimleri olarak üç boyutlu mekânı iki boyutta ifade etmenin araçlarındandır. Bu çizim tekniğinin zaman içinde farklı yaklaşımlarla ele alındığı ve diğer temsil biçimlerine göre öne çıktığı görülmektedir.

Ceylan (2010, s. 63) '*birbirleriyle birleşik bir sistem oluşturan ortografik izdüşümsel üç grafik ifadenin (plan-kesit-görünüş) 16. yüzyılda icadı ile birlikte çizimin, mimarlığın başlıca tasarım ve disiplin-içi iletişim aracı olarak egemenliğinin başladığını*' vurgularken bu durumun '*mimari tasarımın biçim temelli düşünülmesinin başlangıcı*'na da işaret ettiğini dile getirir.

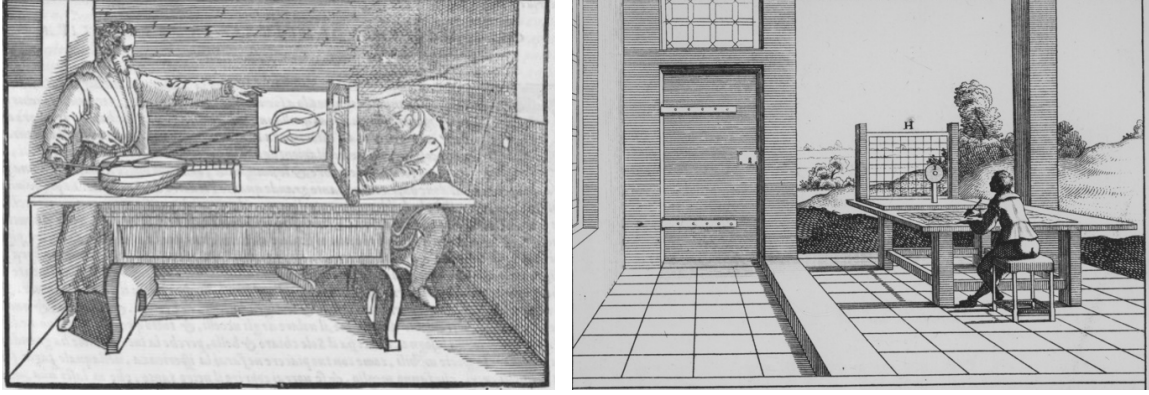
Rönesans mimari çizimin / temsilin biçim temelli düşünölmeye evrilen serüveninde önemli bir kırılma noktasıdır. Bu dönemde sistemleştirilen çizim teknikleriyle daha önce bir bütün olarak anlaşılan inşa ve çizim pratiği birbirinden ayrışır (Perez-Gomez & Pelletier, 1997).

Mimari nesnenin temsili artık, üçlü sistem aracılığıyla gösterilebilir olanın dışındaki hiçbir şeyle ilişkili değildir. Sistem, her parçasının bir diğeriyle dolaysız bir biçimde bağıntılı olmasından ve birinin doğruluğunun otomatik olarak diğerlerinin de doğruluklarını getirmesinden dolayı kendi içinde tutarlı ve kapalı bir yapıya sahiptir (Ceylan, 2010, s. 69).

Perez-Gomez (1982, s. 3) *Architecture as Drawing* başlıklı makalesinde Rönesans'ta sistematize edilen **perspektif tekniğinin**¹ ve 18. yüzyılda Gaspard

¹ Leon Battista Alberti (1404 – 1472) üç boyutlu dünyanın iki boyutlu çizim ortamına gerçeğe en yakın şekilde aktarımını sağlayan perspektif tekniğini Della Pittura (1435) başlıklı çalışmasında açıklar.

Monge²'un geliştirdiği **tasarı geometrinin** mimari çizimin 'bilgileri, bilimsel bir nesir gibi ileten tarafsız bir araç olduğu yanılısamasını yarattığını' vurgular. (**Görsel 3**)



Görsel 3. Perspektif kurallarının etkili bir şekilde kullanımı için geliştirilen çizim araçları
(Solda) Albrecht Dürer'in perspektif makinesi kurulumu - 1525 (Url-2)
(sağda) Jean DuBreuil - la perspective pratique - 1679 (Url-3)

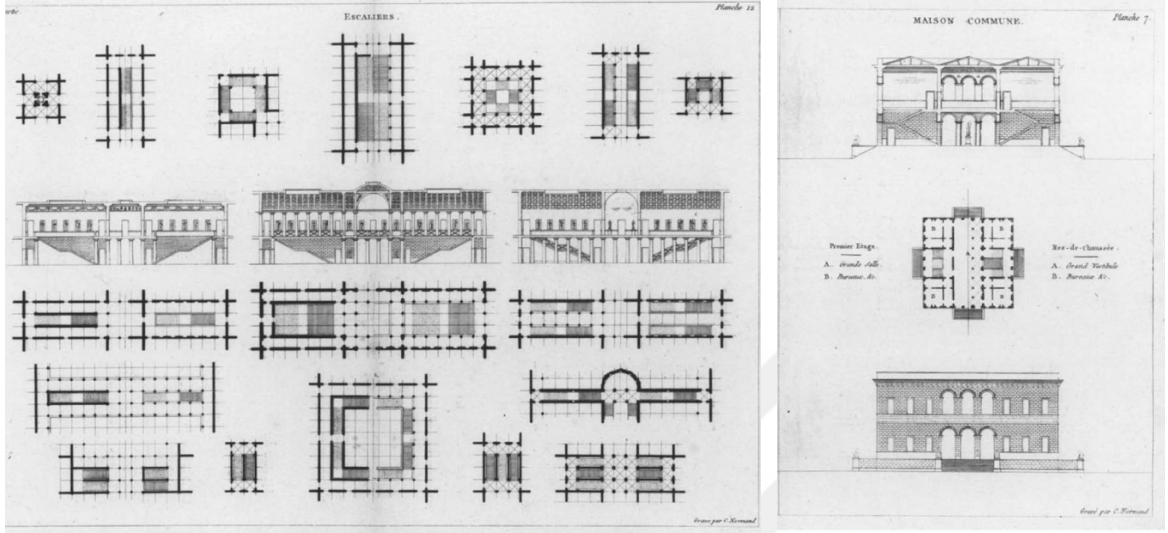
'Mimarlığın sanatın şiirselliğinden, bir tasarım yöntemi ekseninde gelişen bir 'proje'nin soyutluğuna yönlendiği bir zaman diliminde mimari tasarımı 'kompozisyon' kavramı bağlamında sistematikleştirmeye çalışmış' (Ceylan, 2010, s. 129) olan **Jean-Nicolas-Louis Durand** (1760-1834)'ın çalışmaları da bu değişimi görünür kılan önemli bir figürdür.

Mimar Jean-Louis Nicolas Durand 1795'ten sonra yeni kurulan Politeknik Okulu'na atandı ve yeni yöneticisi Gaspard Monge'un istekleri doğrultusunda yeni ortaya çıkan kareli kâğıt üzerine uygulanacak olan nokta, çizgi ve düzlem alfabesinden oluşan bir temsil sistemi geliştirdi (Vidler, 2000, s. 9).

Dönemin önemli mimarlık okullarından Ecole Polytechnique'te hocalık da yapan Durand ortografik üçlü çizim sistemini kullanarak yaptığı mimari kompozisyon etütlerinde çizimin teknik, soyut ve evrenselleşmeye çalışan dilini ifade eder. (**Görsel 4**) Bu çalışmalar arasında *Tüm Eski ve Yeni Bina Türlerinin Tasvirleri* ve

² Gaspard Monge (1746- 1818) üç boyutlu cisimlerin bir düzlem üzerine çizilerek gösterilmesini sağlayan tasarı geometriyi geliştiren Fransız matematikçidir. Dönemin mühendis ve mimar yetiştiren önemli okulu Ecole Polytechnique'in kurulmasında yer almış ve burada tasarı geometri dersleri vermiştir.

Karşılaştırılmaları (Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes) 1800 ve Mimarlık Dersleri (Précis des leçons d'architecture) 1802-1805 yer almaktadır.



Görsel 4. Ortografik izdüşüm temsil sisteminin mimarlık eğitiminde önem kazanması
(Solda) J.N.L. Durand, *Precis*, Bölüm II, *Composition in General*, Plate 12, 1802-1805
(Sağda) J.N.L. Durand, *Precis*, Bölüm III, *Maison Commune*, Plate 7, 1802-1805 (Durand, 2000)

Durand'ın çizimlerini '*tasarımı kompozisyon bağlamında sistemleştirme*' olarak özetleyen Tan (2013, s. 43) için bu çözümlemeci çizimler '*öğeler arasındaki soyut bağları temsil ortamının indirgeyici ara yüzüne hapsetmiştir.*' Mekânı iki boyutlu ortamda geometrik kompozisyonlar üzerinden araştıran bu yöntem endüstri ve teknolojik gelişmelerle birlikte bilimsel standardizasyona da zemin hazırlar.

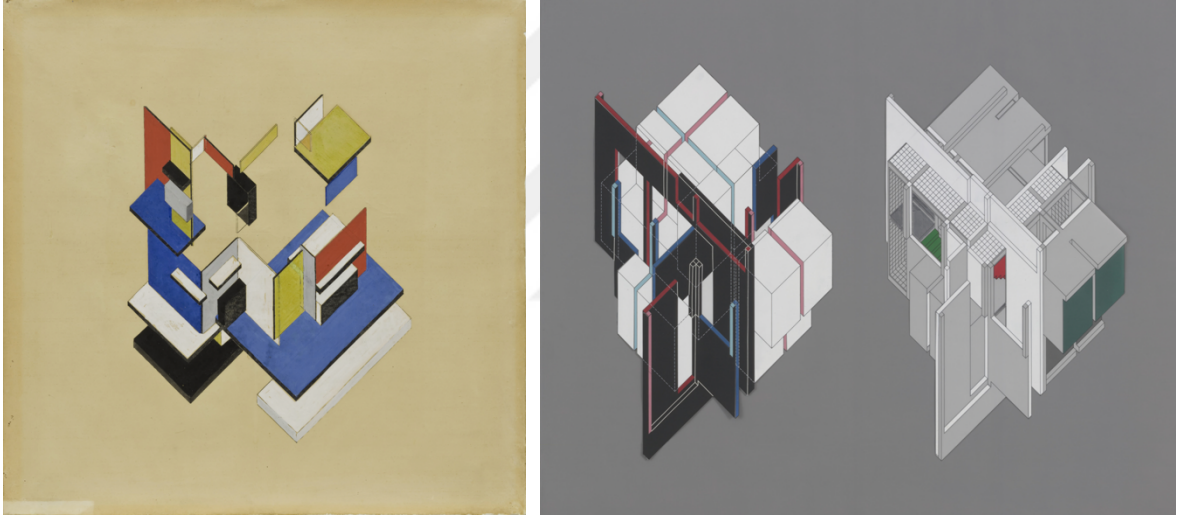
Karelere bölünmüş kâğıdın nötrlüğü ve esnekliği (eklenebilir, genişletilebilir olması) –ki aslında Kartezyen koordinat sisteminin bir tür mimari tasarım temsil aracına dönüşmüş halidir- çözümleme aşamasında öğelerin belirlenmesiyle elde edilen standartlaşmayı geliştirir, hızlandırır, tasarım süresince ortaya çıkacak kaçış çizgileri ve uzatılmış eksenler kavramları çevresinde genişleterek bir tasarım sistematığıne yerleştirir (Ceylan, 2010, s. 134).

19. yüzyıl dünyayı anlama ve algılama biçiminde pozitivist düşüncenin hâkim olduğu bir dönemdir. Bununla birlikte bilimsel bilgiye ulaşma yöntemi olarak gözlem önemli bir konum kazanırken bu durum görme duyusunun da öncelendiği bir yaklaşıma

zemin hazırlar. Gedik (2014, s. 16) tasarı geometriyle birlikte '*mimarlığa kâğıt üzerinde hâkim olan bir 'göz' ün varlığına dikkat çeker.*

Talu (2010, s. 151)'nın da vurguladığı gibi '*On dokuzuncu yüzyılın tuvali, anlatısallıktan, metinsellikten ya da Albertici historia (history+story) kavramından bağımsız olan bir bilgiyi*' aktarır hale gelmiştir.

Gerçekliğe en yakın olanın (mimesis) güzel ve estetik olduğunun düşünüldüğü Rönesans'ta bakışın/dünyanın geometrize edilerek gerçekliğin nesnelleştirilmesi ve ortografik çizimlerle temsil edilmesi süreci 20.yüzyılda ise Kübizmin etkisiyle aksonometrik çizimlere doğru evrilmiştir (Gürer & Yücel, 2005, s. 93). **(Görsel 5)**



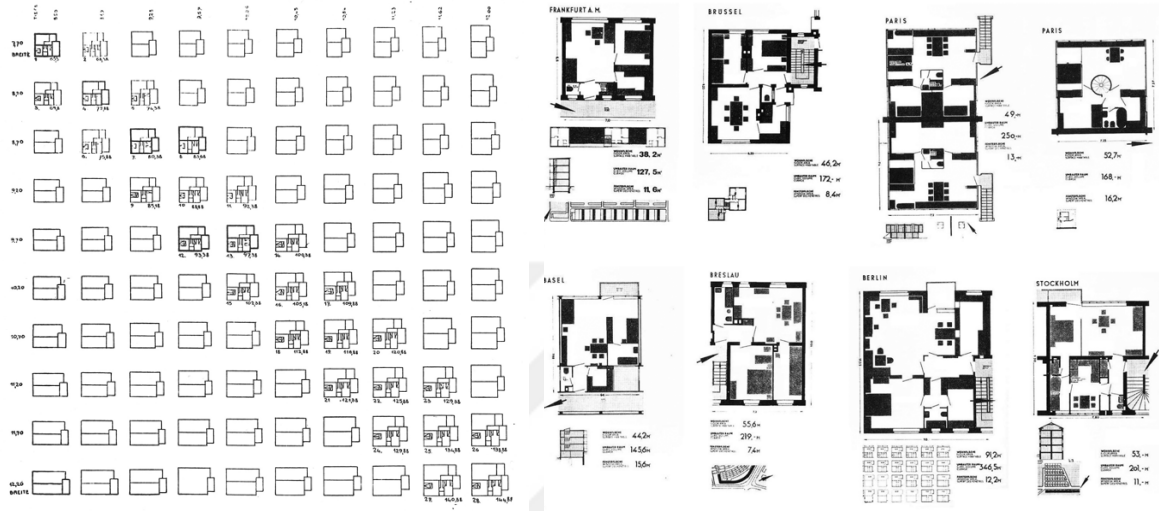
Görsel 5. (Solda) Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, Contra-Construction Project (Aksonometrik çizim) – 1923 (Url-4)

(Sağda) Peter Eisenman, House VI, Aksonometrik çizim – 1972-1975 (Url-5)

Tan (2013, s. 57) aksonometrik çizimin 19. ve 20. yüzyıl Avrupa epistemolojisinin özneyi ele alış biçimi ve nesnellik vurgusunun temsil ortamındaki bir karşılığı olarak görürken bu çizim tekniğini '*sentetik bir tasarı geometri*' olarak tanımlar.

Perspektif izleyici hakkında donanımlıyken, aksonometrik nesnenin bilgisine sahiptir. Perspektif özneye gönderme yaparken aksonometrik nesneye gönderme yapar (Schneider, 1981) (akt. Gürer, 2004, s. 60).

Rönesans'ın insanı merkeze alan perspektif bakışı, aksonometrik çizimlerle değişirken mimarlık ürününün bir 'nesne' olarak algılanışı da güçlenir. Bu değişimlerle mimari çizim '*giderek modern zamanların mekânı algılama, üretme ve değerlendirme biçimlerini belirleyecek bir üst-söylem hâline gelmektedir.*' (Ceylan, 2010, s. 69). (Görsel 6)



Görsel 6. (Solda) Alexander Klein - plan verimlilik çalışmaları - 1928 (Klein, 1928)
(Sağda) Existenzminimum konut çalışmaları – II. CIAM Frankfurt – 1929 (Korbi & Andrea, 2019, s. 303)

Modernizmle birlikte evrensel bir mimari anlayışın olasılıkları peşine düşülürken anonimleşen bir özne için tasarlanan mekanların temsilleri de mekânın kullanıcılarına dair izlerden yoksundur. Benjamin'in bahsettiği iç mekâna nakşolan ikamet edenin izleri görünür değildir. İç mekânın bireyin kimliği ve öznellik üzerinden okunan anlamları zayıflarken, önce nesnelleşen sonra da nesneleşen temsil, mekânın biçimsel/görsel ve tüketilebilir yanını ön plana çıkartır. Colomina (2011, s. 43) 'nın da vurguladığı gibi özellikle '*mimarlık dergileri, grafik ve fotoğraf gibi ağır silahlarıyla mimarlığı bir tüketim kalemine dönüştürür...*'

Mekânın donmuş bir anını, en steril haliyle (zamanın etkilerinden uzak) belirli kurallar ve sınırlar (ölçek³, çizim standartları...) içinde ifade eden ortografik çizimler

³ Ölçek '*bir haritada ya da çizimde görülen uzunluklarla bunların imlediği gerçek uzunluklar arasındaki oran, makyas*' olarak tanımlanmaktadır (Hasol, 2008, s. 351). Diğer bir ifadeyle mimari

iç mekânı içsellik, deneyim ve anlatı ile ilişkili görmekten uzaklaşır. Çünkü ‘*plan ve kesitin, inşâ edilmiş biçimin, bir başka deyişle mimarlığın bir diyagram haline gelmesi, planlamanın ve hatta mimarlığın kendisinin kapitalist üretim sistemindeki son ürünün biçimine odaklı bir konuma yerleşmesine*’ sebep olmuştur (Ceylan, 2010, s. 290).

Temsilin bu denli teknik ve bitmiş oluşu; ölçek, kalem kalınlığı, çizim ilkeleri gibi kavramların temsile girişi mimarın kâğıt üzerinde düşünme, hayal kurma olanağını da azaltmıştır. Yapım sahasından uzaklaşan mimar yeni yaratım ortamında, kâğıt üzerinde, hayallerini tekniğin el verdiği ölçüde kurarak bunları “göz”ün hakim olabileceği görsellere dönüştürür artık (Gedik Ala, 2014, s. 18).

Temsilin sadece bir sonuç ürün değil mekânı anlama ve düşünme aracı olduğu göz önünde bulundurulduğunda tasarım eğitiminde de karşılaşılan bu ilk temsil biçimlerinin mekânın duyusal boyutlarını göz ardı etmesi sorgulanması gereken bir konudur.

Bugün mimarlık camiası yaratımın, yapının tasarımının ve temsiline - kökeni Durand’ın çalışmalarına dayanan- proje setlerine bağlı olduğunu kabul etmektedir. Bu proje setlerini, çoğunlukla mimarın kendisi, meslektaşı ya da müşteri ile ilişkilerinde kullandığı plan, kesit, görünüş düzlemlerindeki teknik çizimler ya da diyagramlar, perspektifler oluşturur ve setlerin mimari bir ürüne dair bütüncül fikri vermesi beklenir. Oysaki, imajlar arasındaki sentaktik bağlantılara dayalı bu indirgemeci temsillerin her biri, parçalanmış bütünün yalnızca bir parçasını gösterir (Tan, 2013, s. 19).

İç mekânı temsil etmenin, anlamanın ve düşünmenin de teknikleştiği bu noktada, anlatı üzerinden mekânsal deneyimin temsillerini sunan **edebi metinler** hem mekânın anlamını hem de temsiline yeniden düşünmek için önemli bir inceleme alanı sunar. Kurmaca metinlerde olayların ve karakterlerin birbirine temas ettiği mekân, mimari kaygıların ötesinde anlatı, kurgu ve olay ile anlam bulurken metinsel bir

çizimde sınırlı olan çizim ortamına mimari nesnenin yerleştirilebilmesi için gereken gerçek boyutu ile çizim boyutu arasındaki orandır. Ölçek elbette uygulamaya yönelik çizimler için gerekli olurken, tasarım aşamasında mekân atmosferini ifade etme amacındaki çizimler için tartışmaya açık bir konudur. ‘*Ölçekli çizimlerde mekâna hep aynı mesafeden bakan anonimleşen bir bakışın sadece çizgi kalınlıkları ve türleri arasında kurulan hiyerarşi üzerinden mekânı ifade ettiği görülmektedir. Oysa mekân deneyimi hareketli bir öznenin onu sarmalayan çok boyutlu atmosferin içinde algılandığı mekânsal fragmanlardan oluşmaktadır. Özne, mekandaki hareketiyle yeni kadrajlar üretmektedir...*’ (Nane, 2022, s. 3)

temsile kavuşmaktadır. Mimari inşanın sabit, tamamlanmış ve görselliğin egemen olduğu algılanış biçimine karşı metinsel inşa her okuma deneyiminde yeniden inşa edilirken geçici, esnek ve anlatı odaklıdır (Nane, 2021). Mekânın tinsel boyutunu açığa çıkarma potansiyeli olan edebi metinler çalışma kapsamında iç mekânın anlamını düşünmenin aracı olarak seçilirken, metinsel temsiller de mimari temsili tartışmaya açacak örneklem olacaktır.

Mimarlık ve edebiyat ilişkisinin çalışma kapsamında ele alınış biçimi *

Victor Hugo'nun 1831 tarihli *Notre Dame'ın Kamburu* romanından edebiyat ve mimarlığı yan yana getiren en ünlü alıntılardan biridir; '*Ceci tuera cela (Bu onu öldürecek)*' (Hugo, 2014, s. 148). Romanda başdiyakoz sağ eliyle masanın üstündeki kitabı gösterip sol elini ise pencereden gözükken Notre Dame Kilisesi'ne uzatırken bu sözü söylemektedir. Kitap binayı öldürecektir, matbaa mimarlığı, yazılı olan görsel olanı... Farklı metaforları da içeren bu karşılaştırma roman karakterinin (belki de yazarın) düşündüğü kadar dramatik bir üstünlükle sonuçlanmasa da **mimarlık ve edebiyat** benzer ve ayrılan yönleriyle birbirini etkilemiş ve birbirinden etkilenmiştir.

Özellikle 1960 sonrasında, mimarlık disiplininin mekân kuramı çalışmalarında dil, metin ve anlambilim gibi yazınsal ve edebi alandan yoğun olarak beslendiği görülmektedir. Mekânın da metin gibi bir enformasyonun, anlamın (Jencks,1969; Norberg-Schulz,1965; Eco,2019) ya da anlatının iletimi olduğu veya inşa, yapı ve strüktür gibi ortak terminolojilerle açıklandığı örnek çalışmalara (Croset, 1988; Coates, 2012) literatürde rastlanmaktadır.

Mimarlık ve edebiyat arasında kurulacak ortaklıkların başında elbette '**mekân**' gelecektir. Ana uğraşı yaşanabilir mekânlar yaratmak olan mimarlık ile olay, kişi ve zaman kadar mekân unsurlarıyla da iç içe olan edebiyat için mekânın kendisi önemli bir ortaklıktır.

Farklı edebi türler için mekânın anlamı ve karşılığı değişiklik gösterse bile edebi üretimleri kurucu öğelerinden biri olan mekân unsurundan bağımsız ele almak mümkün değildir. Edebi üretimlerde mekân, anlatı kurgusu içinde işlevsel bir unsur

olması sebebiyle de önem kazanmaktadır. Tekin (2001, s. 143) mekânın roman için önemli ve işlevsel bir unsur olduğunu vurgularken bu unsurları *'olayın cereyan ettiği çevreyi tanıtmak, roman kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak ve atmosfer yaratmak'* olarak tanımlamaktadır.

Edebi eserlerde mekân salt arka plan olmanın aksine olayların anlaşılabilirlik kazanmasını sağlamasıyla da anlatı kurgusunda önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Asiltürk'ün (2014, s. 86) ifadesiyle bir anlamda *'mekânın bir edebiyat metnine kurduğu temel, özellikle anlatıya dayalı metinlerde okurun da üzerine basmayı gereksindiği bir zemine dönüşmektedir.'*

Hem gerçek hem mecazi anlamıyla anlatının zemini olan mekân, mimarlıktan farklı olarak edebiyatta 'zaman' kavramıyla birlikte ele alınarak yeni anlamlar da kazanmıştır. Bahtin'in (2014, s. 316) *'edebiyatın biçimsel olarak kurucu ögesi'* sözüyle tanımladığı kısaca zaman-uzam olarak ifade edilebilecek kronotop kavramı buna örnek olarak gösterilebilir. Bahtin *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazıları* başlıklı kitabında Gotik romanda şatonun, Stendal ve Balzac'ın romanlarında ise misafir odası ve salonun anlatı uzamları olarak öne çıktığını vurgular. Farklı dönemlerdeki edebi metinleri ise yol, eşik ve kasaba gibi kronotoplar odağında örnekler vererek açıklar. Kronotopların *'anlatısal olayları örgütleyen merkezler, anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerler'* olarak anlatı kurgusu içinde önemli bir karşılığı olduğunu da ifade etmiştir (Bahtin, 2014, s. 324).

Mimarlık ve edebiyatın mekânın kendisine ihtiyaç duymasının dışındaki bir diğer önemli ortaklığı ***'mekânın taşıdığı anlamsal ve anlatısal karşılık'***tır.

'Büyük ölçüde beşerî bir tecrübenin söylem haline gelmiş şekli olarak' (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 172) anlatı, bir deneyimin aktarımını içermektedir. Tıpkı edebi üretimlerdeki metinsel anlatı gibi mimari deneyim de bir çeşit anlatı sunar. Yazarın olay, kişi ve zamanı bir araya getirerek kelimelerle çizdiği anlatı evreni gibi mimar da yapısal elemanlar, biçimler, malzemeler, dokular ve renklerle aslında bir hikâye anlatmaktadır. Metinde sözcüklerle dokunan/örülen anlam, mekânda

biçimlerle, malzemelerle, ışıkla, renkle kısacası mekânsal bileşenlerle örülür / inşa edilir.

Bu anlam ve anlatıya ulaşma biçimi ise iki disiplin için önemli bir farklılık göstermektedir. Metin, okuma eylemi ile anlamını açığa çıkartırken mimari mekânın anlamına bedensel bir deneyimle ulaşılmaktadır.

Metinsel / yazınsal olanı anlamamanın aracı okuma iken, okuma eylemi sözcüklerin imgelere dönüştüğü, öznellediği ve bu öznelliğin getirdiği muğlaklığı da barındıran bir süreç olarak tanımlanabilir. ‘Yazarın ölümü’ ifadesini kullanarak bakışı okura yönelten Roland Barthes (2006) da okuma eyleminin her seferinde yeni anlamlara/adlandırmalara dönüştüğünü söylerken ‘okumanın çoğulluğuna’ dikkat çeker.

Okumak anlamlar bulmaktır, anlamlar bulmak da onları adlandırmaktır; ama bu adlandırılmış anlamlar başka adlara doğru kayar; adlar birbirini çağırır, toplanırlar ve bu bir araya gelmelerinin yeniden adlandırılması gerekir: adlandırıyorum, adlandırıyorum, yeniden adlandırıyorum: betik böylece geçip gider: oluşum içindeki bir adlandırma, usanmak bilmez bir yaklaştırma, düzdeğişmecesel bir çalışmadır (Barthes, 2006, s. 21).

Mendelsund (2014) da okuma deneyiminin bir ‘zihinde canlandırma’ eylemi olduğunu ve kelimelerin imgeye dönüşme sürecinin hayal gücü ve görsel serbest çağrışımlarla öznellediğini vurgular. Christian de Portzamparc (2014, s. 94) da okuma eyleminin iki insan için bile aynı olmayan ‘öznel bir görselleştirme’ olduğunu dile getirir. Hatta bunu biraz daha ileri götürürsek aynı kişi için bile farklı zamanlarda yapılan okumanın farklı şekillerde anlam kazanacağını söylemek mümkündür.

Edebi bir metne kıyasla mimari mekân biçim, malzeme, renk ve dokularla somut olarak karşımızda yer alırken, tamamlanmış bir görsellik sunmaktadır. Görülmeyi ve deneyimlenmeyi bekleyen bu tamamlanmışlık, çoğu zaman metinsel olan kadar muğlaklığa imkân bırakmamaktadır.

Portzamparc’ın (2014, s. 97) ifadesiyle ‘Bir metnin tersine, bir görüntüyle tartışmak olanaksızdır. Bizi ya kendine çeker ya da geçip gider.’ Mimari mekânın da böylesi bir gücü vardır.

Mekânın deneyimi her ne kadar çok duyulu bir deneyim vaat etse de görselliğin bu duyular arasında öne çıktığı söylenebilir. 'Her etkileyici mimarlık deneyiminin çok duyulu' olduğunu vurgulayan Pallasmaa da günümüz mimarlığını sadece görme duyusu odağında kalması üzerinden eleştirir.

Mimarlık, varoluşta temellenen plastik ve mekânsal deneyim yerine reklamcılık ve anında ikna stratejisini benimsedi; binalar varoluşsal derinlik ve içtenlikten kopuk imge ürünlerine dönüştü... Hâlihazırdaki imge tufanının bir sonucu olarak, çağımızın mimarlığı çoğu zaman salt göze dair retinal bir mimarlık gibi görünmekte, böylece Grek düşüncesi ve mimarlığıyla başlamış olan bir epistemolojik döngüyü tamamlamaktadır (Pallasmaa, 2021, s. 36-37).

İnşa edilmiş ve içinde bulunulan mekânın deneyimi kadar mekânın temsillerini de bu kapsamda düşünmek gereklidir. Mimari mekânın fotoğraf, maket ve çizim gibi farklı temsil biçimleri mekânı imaj odaklı bir sonuç ürün olarak algılatmaktadır. Bu sebeple mimarlığın algılanmasında ve temsil edilmesinde görme duyusu ve görsellik öne çıkmaktadır. Buna karşın edebi metinler görsel bir ürün olmasına rağmen salt biçimselliğiyle değil okuma deneyimiyle birlikte algılanan yazınsal bir üretilerdir. Mimarlık ve edebiyat ilişkisi/etkileşimi incelenirken görsel ve yazılı olan da karşı karşıya / yan yana gelmektedir. İki disiplinin kesiştiği ve ayrıştığı noktaları daha iyi anlamak için metinsel ve imgesel / görsel olana daha yakından bakmak gereklidir.

Sanat dallarının kategorizasyonu meselesinde sanatsal ürünün söz, yazı ve imge üzerinden karşılaştırılması sanat felsefesinde çeşitli tartışmaları beraberinde getirmiştir. ⁴ Gotthold Ephraim Lessing resim ve şiir arasındaki farklılıkları tartıştığı *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (1766) başlıklı eserinde resim ve şiiri, zaman ve mekânla olan ilişkileri üzerinden ayırtmıştır. Homeros'un anlatıları ile bu anlatıların heykele ve resme aktarılmış örneklerini inceleyen Lessing

⁴ Horatius, *Ars Poetica* adlı eserinde 'Ut pictura poesis' ifadesiyle resim ve şiiri benzerlik üzerinden bir araya getirmiştir. 'Şiir resim gibidir [Ut pictura poesis]: İlki daha yakın durursan seni fethedecektir, ikincisi, daha uzak durursan. Biri karanlığı sever, eleştiricinin keskin yargısından korkmadan, diğeri ise ışıktaki bakılmak ister; biri bir defa hoşla gitmiştir, diğeri her zaman hoşla gidecektir...' (Hors, 2012, s. 36) Aristoteles *Poetika*'sında sanatları temsil meselesi üzerinden bir araya getirmiştir. Leonardo Da Vinci'nin *Paragone* eserinde ise ressam ve şair üzerinden yapılan karşılaştırmada görme duyusunun üstünlüğü resmi de şiire karşı üstün konuma getirmiştir.

şiiirde zamansal olarak peşii sıra gelenlerin [*aufeinander*], resim veya heykelde ise mekânsal olarak yan yana bulunanların [*nebeneinander*] yer aldığını ifade etmiştir.

Yan yana yahut parçaları yan yana bulunan şeylere cisim ismini veririz. Bu sebepten ötürü cisimler, görünür özellikleriyle resim sanatının baş mevzusudurlar. Ardışık yahut parçaları ardışık olan şeylere de genel itibariyle eylem-olay deriz. Bu sebepten ötürüdür ki eylemler-olaylar şiirin baş mevzusudur (Akt. Aydoğan, 2011, s.75).

Lessing'in şiir özelinde yaptığı bu değerlendirme anlatıya dayalı sanatların olay ve zamanla olan girift ve akışkan yapısına karşın, resim ve heykel gibi görsel sanatlarda ise zamanın donmuş bir an olarak karşımıza çıktığını ifade etmektedir. Bu ifade daha sonra Goethe'nin de kullandığı Schelling'e ait olan '*mimari donmuş bir müziktir*' düşüncesini akla getirmektedir (Cündioğlu, 2013, s. 59). Akışkan ritmin parçalandığı, tek tek anlara (belki de bakışlara) indirgendiği donmuş bir müzik...Mimari mekânın sonuç ürünü ve bunun temsil biçimleri düşünüldüğünde tek bir anın dondurulmuş halini sunan bu imajlar ister istemez mekânı tek boyutuyla aktarmaktadır.

Mimarlık ve Edebiyat İlişkileri Üzerine Bir Deneme (1982) başlıklı çalışmasında Tümer mekânın duyusal ve tinsel özelliklerini aktarmada mimari temsillerin yetersiz kaldığını ifade eder. Aragon'un *Paris Köylüsü* eserinin 'Opera Geçidi' bölümünü inceleyen Tümer (1982, s. 61) metinde mekânın '*fizikötesi gizemsellik*' ve '*düşsellik*' olarak tanımladığı iki özelliğini konvansiyonel mimari temsil biçimlerinin ifade etmeye yeterli olmadığını vurgular. Bu sebeple mekânı daha iyi anlamak ve algılamak için mimarlığın edebi üretimlerden yararlanması gerektiğini belirtir.

Edebi üretimlerde mekân bir deneyimin aktarımı üzerinden ifade bulurken, biçim ve görselliğin ötesinde duyusal boyutuyla da temsil edilir. Mimari bir kaygıyla yazılmamış olsa da **edebi üretimler, mekânın tinselliğine yaklaşmayı mümkün kılar**. Çalışma bu düşünceler ekseninde iç mekânın edebi üretimlerde temsil edilişine odaklanarak hem fiziksel hem de tinsel boyutlarıyla birlikte anlamına ulaşmayı amaçlamaktadır. Ayrıca mimarlığa görece yeni olan iç mekân literatürünün kuramsal tartışma alanını disiplinler arası bir bakışla genişletmek hedeflenmiştir.

Mimarlık disiplini içinde mekânı edebiyatla ilişkilendiren çalışmaların sayısında son yıllarda artış olmakla birlikte mekânsal ölçeğin çoğunlukla kent (Livesey, 1994; Bolak Hisarlıgil, 2002; Çağlar & Ultav, 2004; Miles, 2008; Lim & Liu, 2011; Edwards & Charley, 2011; Charley, 2019; Çağlar, Ultav & Boyacıoğlu, 2013) ölçeğinde kaldığı, iç mekân ölçeğinde ise çalışmaların ev (Chandler, 1991; Fuss, 2004; Prince, 2005; Mezei&Briganti, 2002) üzerine odaklandığı görülmektedir. Mimarlık ve İç Mimarlık disiplini kapsamında edebiyatla ilişkilenen lisansüstü çalışmalara bakıldığında da benzer bir durum görülmektedir.⁵ Bu sebeple bu çalışma daha az çalışıldığı görülen iç mekân ölçeği üzerine odaklanırken, iç mekânı hem özel hem de kamusal iç mekânlardan mobilya ölçeğine kadar geniş bir kapsamda ele almaktadır.

İç mekânı edebi metinlerle ilişkilendiren ve bu çalışmanın da kapsamına daha yakın olan referans kaynaklara ise aşağıda kısaca değinilmiştir.

Bu çalışmalardan ilki Diana Fuss'un *The Sense of an Interior: Four Rooms and the Writers that Shaped Them* (2004) adlı kitabıdır. Fuss çalışmasını 'yazarların hayalgücünü şekillendiren ve onlara sığınak olan evler yani edebi evler üzerine' olarak tanımlarken, iç mekân hem algısal hem de biçimsel anlamlarıyla karşımıza çıkar. Bu tartışma ise dört farklı mekân üzerinden yapılır; Emily Dickinson'ın Amherst'teki çiftlik evi, Sigmund Freud'un Viyana'daki çalışma odası, Hellen Keller'ın evi ve Marcel Proust'un Paris'teki yatak odası. Fuss'un kitabı, bu tez çalışması için yazı üzerinden iç mekânı duyumsal katmanlarıyla okuması açısından önemli bir kaynak olurken yazarların bir eve nasıl yerleştiği ve evin yazıya nasıl yerleştiği soruları üzerinden yazarların yaşadığı 'gerçek' mekanlara odaklanması sebebiyle bu tez çalışmasından ayrılmaktadır.

Marilyn R. Chandler *Dwelling in the Text: Houses in American Fiction* (1991) başlıklı kitabında Amerikan edebiyatında evin merkezi konumda oluşunu romanlarda ev

⁵ Mimarlık ve İç Mimarlık disiplini kapsamında edebiyatla ilişkilenen lisansüstü çalışmalara ait tablo **EK 1** 'de yer almaktadır.

temasına bakarak inceler. Kurmaca yazına odaklanan bu çalışma iç mekânı sadece ev üzerinden tanımlaması sebebiyle bu tez çalışmasından farklılaşır.

Briganti ve Mezei'nin editörlüğünü yaptığı *The Domestic Space Reader* (2012) ise evsellik üst başlığı altında iç mekânı daha çok ev odağında inceleyen bir başka çalışmadır. Kitabın alt bölümlerinden biri olan 'edebi mekân' da edebi terimlerin mimariyle olan yakın ilişkisine dikkat çekilirken dünya edebiyatının tüm dönemleri ve türlerinin ev temsilleri ile dolu olduğu vurgulanır. Salt ev odağında olsa da evi incelerken kullandığı terminoloji ve kavramlar (beden, *cinsiyet*, *domestik mekânı somutlaştıran nesne*, *oda ve düzenlemelerin incelenmesi*, *eşik mekanlar ...*) bu çalışma içinde önemli bir veri olmuştur.

Tezin kapsamı ve strüktürü/kurgusu *

Literatür incelemesi sonunda mimarlık ve edebiyat kesişimindeki bu tez çalışmasının edebiyat kapsamı, kurmaca metinlerle sınırlandırılmıştır. Bu doğrultuda tez çalışmasının inceleme alanı Çağdaş Türk Edebiyatı roman ve öyküleri olarak belirlenmiştir. Eserlerde zaman-mekân birliğinin kimi zaman bilinç akışı tekniği ile parçalanması, çoğu yazarda görülen yeni biçimsel arayışlar, gerçek ve kurmaca arasındaki sınırların muğlaklaşmasıyla ortaya çıkan yeni potansiyeller sebebiyle incelenen eserler 1950 sonrasını kapsayan aralıkta yer almıştır. Sosyo-kültürel ve siyasal olarak içerinin anlamının da çok hızlı değiştiği bir dönemi tarifleyen bu aralık iç mekânın anlamını sorgulayan çalışmaya zengin bir içerik sunması sebebiyle seçilmiştir.

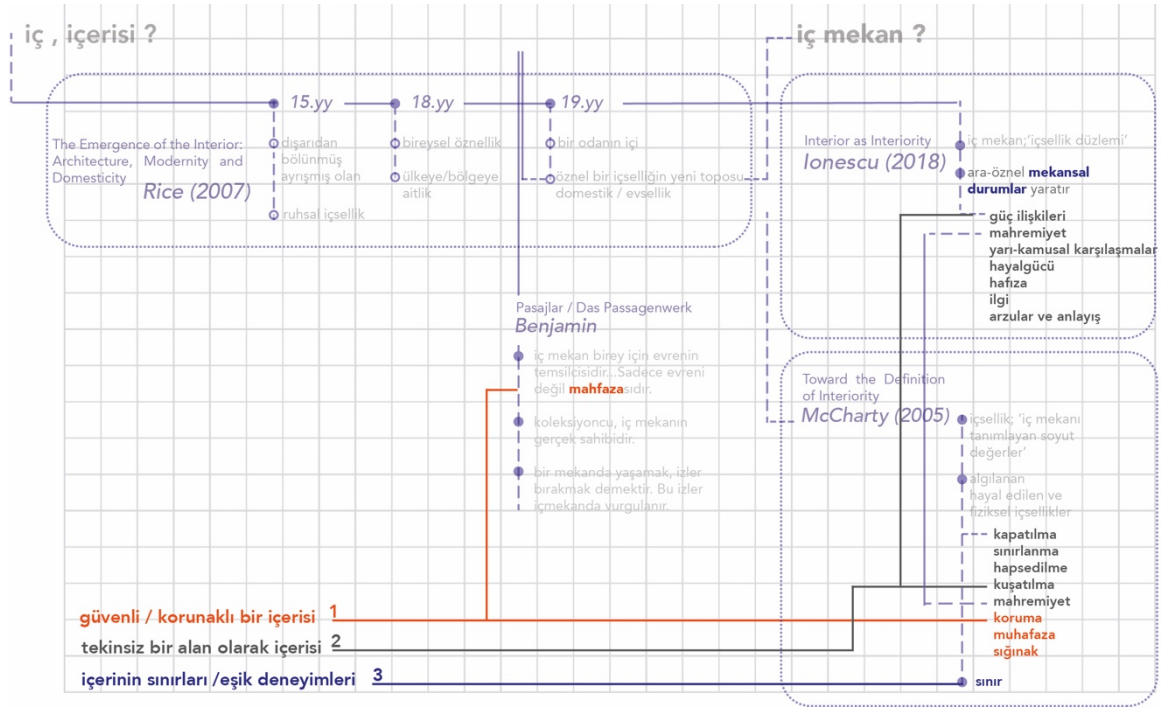
Jale Özata Dirlikyapan (2007) da 1950 kuşağı öykücülerine odaklandığı doktora tez çalışmasında 1950 sonrası edebiyat ortamının çok sesli ve çok yönlü oluşunu vurgularken kültürel anlamda yaşanan değişimlerle⁶ birlikte yazınsal kavrayışta da köklü bir değişim olduğunu dile getirir.

⁶ Özata (2007) çalışmasında yaşanan siyasal ve kültürel gelişmeler arasında ; tek partili hayattan çok partili hayata geçiş, Amerikan yaşam tarzı ve kültürünün etkisi, matbaacılıkta yaşanan gelişim, özel sanat galerilerinin ve kişisel sergilerin sayıca artışı, soyut ve non-figüratif sanat tartışmaları, sinema sanatının gelişimi, sahnelenen tiyatro oyunu sayısında artış, varoluşçuluğun felsefe ve edebiyattaki etkileri, hızlı kentleşme, bohem yaşantı, edebiyat matineleleri, Marshall yardımları gibi konulara değinir.

1950 sonrası Çağdaş Türk edebiyatı roman ve öykülerini inceleme kapsamına alan bu çalışmada seçilen metinlerin ve yazarların (*Demir Özlü, Bilge Karasu, Barış Bıçakçı, Füzûzan, Leyla Erbil, Tezer Özlü, Orhan Duru, Oğuz Atay, Sevim Burak, Latife Tekin, Mine Söğüt*)⁷ edebiyat alanında birçok akademik çalışmaya konu olduğu görülmektedir. Bu çalışma kapsamında ise metinlerin incelemelerinde iç mekân odak noktası olurken, metinde iç mekânın hangi anlamlara karşılık geldiği, bu anlamın metinsel olarak nasıl temsil edildiği üzerinde durularak literatüre kazandırılması amaçlanmıştır. Ayrıca bazı metin ve yazarların çalışmalarının mekân ölçeğinde incelenirse bile mobilya ile ilişkili okumaların sınırlı kaldığı da görülmüş, inceleme odağının mobilya ölçeğine küçülmesi bu anlamda da önem kazanmıştır.

Tez üç ana bölümden oluşmaktadır. Tezin strüktürünü oluşturan ana bölümler belirlenirken iç mekânı içsellik kavramıyla ele alan çalışmaların ortaklaşan başlıkları referans olmuştur. **(Görsel 7)**

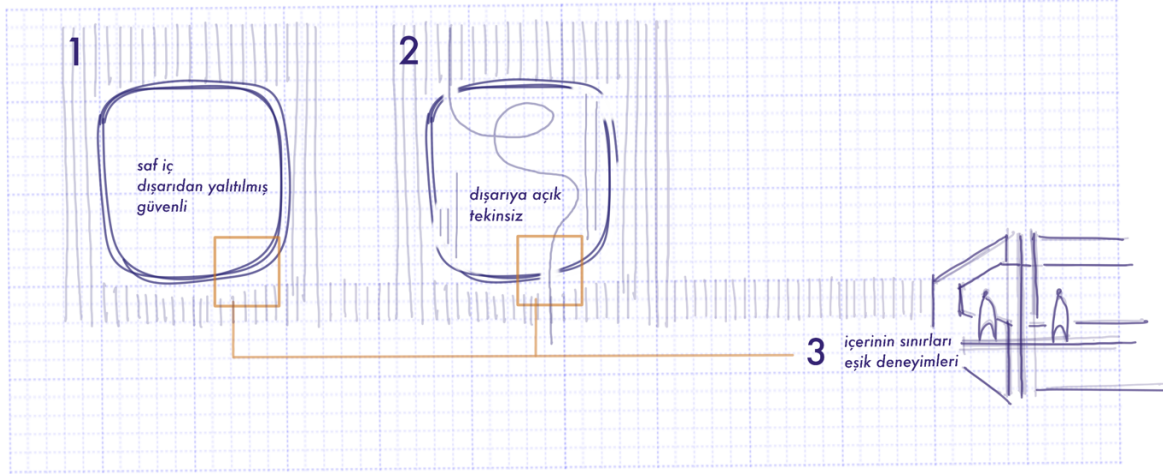
⁷ Seçilen yazarlar içinde sadece Demir Özlü ve Sevim Burak iki farklı eseriyle iki farklı temada yer almıştır. Demir Özlü'nün tema 1'de incelenen eseri *Kendi Evine Varamamak* evin güvenli ve korunaklı bir içeri olarak anlatımını, tema 2'de yer alan *Oteller Kenti* ise kamusal alandaki içeriğin tekinsizliğini örnekler. Aslında aynı evde büyümüş olan Tezer Özlü ile birbirine zıt içerilerin anlatımını örneklemesi adına seçkide iki kere yer almıştır. Tezer Özlü için ev kaçılması gereken bir yer iken Demir Özlü için ev ulaşılmaya çalışılan, kamusal alandaki içeriği ise tedirgin ve rahatsız hissettirendir. Literatürde sıklıkla tekinsiz kavramı ile incelenen Sevim Burak tema 2'de *Yanık Saraylar* kitabın 'Sedef Kakmalı Ev' öyküsüyle tekinsiz bir içeriğin anlatımını mobilya ölçeğinde aktarması adına yer almıştır. Kitabın bir diğer öyküsü olan *Pencere* ise sınır elemanı olarak perdeye odaklanırken Burak'ın yazı yazma ritüeline de (kelimeleri keserek perdeye iğneleme) bir gönderme olması sebebiyle tema 3'te de yer verilmiştir.



Görsel 7. Tez kurgusu ana başlıkların oluşum sistematığı
(Yazar tarafından üretilmiştir.)

İlk bölüm; iç mekânın bir mahfaza, koruma, muhafaza ve sığınak oluşuna odaklanan ‘güvenli ve korunaklı bir içerisi’dir. İkinci bölüm; iç mekânın kapatılma, sınırlandırma, hapsedilme, kuşatılma ve güç ilişkilerine karşılık gelişini ele alan ‘tekinsiz bir alan olarak içerisi’dir. Üçüncü bölüm ise; iç mekânın iç-dış karşıtlığıyla algılanışına dikkat çeken sınır kavramı üzerinden ‘içerinin sınırlarında olmak/eşik deneyimleri’dir. (Görsel 8).

Tez kapsamında incelenecek metinlerin seçiminde ise; bu üç ana bölümdeki temalara karşılık gelmesi ve bu temayı farklı yönlerden ele alarak konunun zenginleşmesini sağlamasına dikkat edilmiştir.



Görsel 8. Tez kurgusu diyagramatik anlatım
(Yazar tarafından üretilmiştir)

*‘İç; Herhangi bir durumun, cismin veya alanın sınırları arasında bulunan bir yer, dahil, **dış karşıtı**.’ (TDK)*

Tezin anlatı kurgusu önce sınırları belirli, **yalıtılmış, saf ve güvenli bir alan** (tema1) olan içerisiyle başlar. Dışın/dışarının karşıtı olarak varlık ve anlam kazanan iç, kimi zaman dışarının etkilerine de açıktır. Anlatı bu noktada dışarıdan yalıtılmış içerisinin **dışarıdan gelenlerle bulanıp, tekinsizleşmesi** (tema 2) üzerinden devam eder.

*‘İç; Nesnelerin veya kimselerin **arasında** bulunan nesne veya kimse, ara.’ (TDK)*

Birbirini var eden, kimi zaman ise tehdit eden **iç ve dış arasındaki bu gerilimli ilişki** **içerinin sınırlarında ve eşiklerinde** (tema 3) ise yeni anlam ve deneyimlere dönüşür. İçerinin anlam serüveninde anlatı son olarak yönünü sınır, eşik ve aralara odaklar.

Bu üç ortak tema üzerinden ilerleyen çalışmada her tematik başlıkta bu temaya bağlı ama bu temayı farklı yönlerden ele alan metinler seçilmiştir. Böylece her metnin analizi için yapılan kuramsal tartışma da metinlerle birlikte çeşitlenmektedir. Metinlerin seçiminde ana temayı farklı yönlerden ele almasının yanında iç mekân ölçeğinin de farklılaşması önemli bir ölçüt olmuştur. Tezin alt bölümlerinde anlatı

kurgusu seçili metinler üzerinden evden mobilya ölçeğine doğru küçülen (ya da yakınlaşan) bir okuma sunmaktadır.

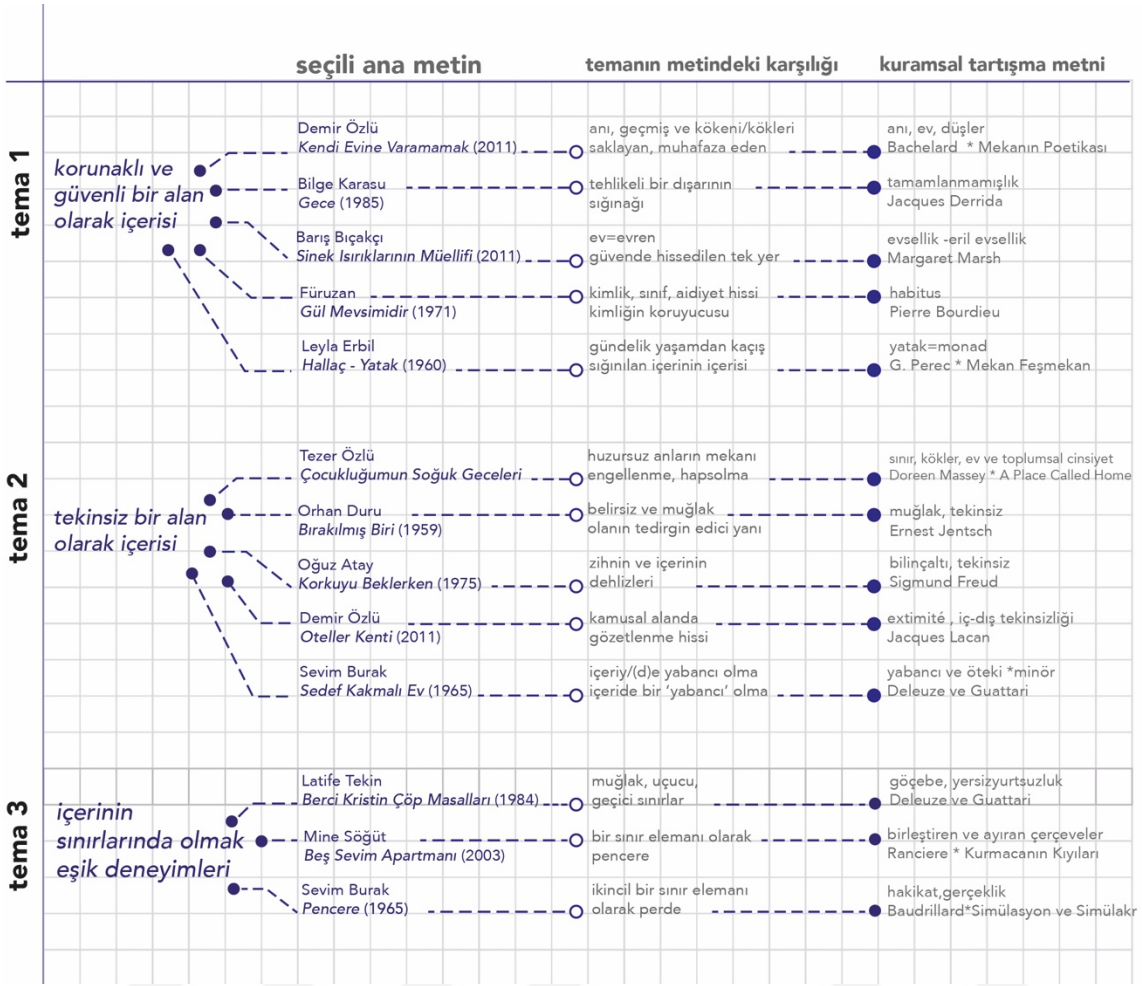
Çalışma yöntem olarak metin incelemesine başvururken seçili metinler tematik yaklaşımlarına cevap verebilecek başka metinlerle (**kuramsal metinler**) genişlemektedir. Edebi metinlerdeki temayı destekleyecek ve kuramsal yönden tartışmayı genişletecek kuramsal metinlerin mimarlık disiplini dışından (sosyoloji, psikoloji, felsefe...) olması özellikle dikkat edilen bir konu olmuştur.

Böylece metinler arasında kurulan ilişkilerle ‘metinlerarası’ bir okuma deneyimi amaçlanmıştır. Barthes’in (1993, s.142) da vurguladığı gibi metni ‘*metin yapan şey, metinlerarası ilişkidir.*’ Kristeva’nın (1969, s.85) ifadesiyle; ‘*Her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür.*’ Metinlerarası ilişkilerle birlikte düşünüldüğünde hiçbir metin tek başına ve sadece kendi sınırları içinde kalmaz, başka metinlere temas eden kompleks yapının bir bileşeni olur. Metni anlamak metinlerarası bir bakışla mümkün olur. Metinlerarası ilişkilerin ördüğü bu yapı/örüntü, metin (text) kelimesinin kökenine de bir hatırlatma yapmaktadır. Çünkü metin kelimesi Latince textus yani ‘doku, dokuma, bağlantı, strüktür, konstrüksiyon’ anlamlarına gelmektedir.⁸

Güvenli bir alan olarak içerisi, tekinsiz bir alan olarak içerisi ve içeriinin sınırlarında olma deneyimleri üzerinden üç bölümde ilerleyen tez çalışmasında her bölümde ek okumalar o metindeki içerisi tartışmasını anlamak ve genişletmek için seçilmiştir.

(Görsel 9)

⁸ Barthes, Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı’nda metni dokuma ile ilişkilendirirken, metin kuramını da hipoloji olarak tanımlar. Derrida (2020, s. 394) da benzer bir analogiyi Yazı ve Fark adlı çalışmasının sonunda şu sözlerle dile getirir; ‘*metin (texte) eğer doku/dokuma (tissu) demekse, bu denemelerin hepsinde metindeki dikiş inatla teyelleme olarak tanımlanmıştır.*’



Görsel 9. Tezin metinsel ilişki ağı haritası: üç ana başlık (tema), seçili edebî metinler ve metinlerarası okumalar (Yazar tarafından üretilmiştir)

Korunaklı ve güvenli bir alan olarak içerisi başlığı Demir Özlü'nün rüyalarda peşine düştüğü evlerin anlatımıyla başlar. İç mekân ölçeği kent arka planı eşliğinde Özlü'nün yaşadığı ev(ler) olurken, içerisinin anlamı anı, geçmiş ve köklerle ilişkilendir. Evin içi geçmişi, aileyi ve anıları barındıran, sarmalayan, koruyan ve muhafaza edendir. Kuramsal tartışma evi düş ve anı üzerinden ele alan filozof ve yazar Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* (1957) üzerinden genişler. Ev odağında yapılan fenomenolojik incelemelerin referans kaynağı olması kuramsal metin olarak bu eserin seçiminde belirleyici olmuştur.

Birinci bölümün ikinci metni Bilge Karasu'nun *Gece* (1985) 'sidir. İçerisi ve dışarısı arasındaki gerilimli ortamda içerisi, tehlikeli bir dışarının, yazı da yazarın sığınağına

dönüşmektedir. İncelenen iç mekân ölçeği kamusal yapılardan eve doğru çeşitlenmektedir. Gece'nin yazım dili, tekniği, anlatı akışı ve mekânlarındaki tamamlanmamışlık üzerinden kuramsal tartışma Fransız filozof Jacques Derrida'nın *différance* kavramı, yazı ve dili inceleyen çalışmalarıyla zenginleşir. Yazı ve dil üzerine literatürde geniş yer bulması Derrida'nın kuramsal metnlerinin seçilme sebebidir.

Bölümün üçüncü metni Barış Bıçakçı'nın *Sinek Isırıklarının Müellifi* (2011) 'dir. İç mekân ölçeği ev ve nesneler olurken, hayatı ev, evi de evreni olan karakter için içerisi güvenli hissettiği tek yerdir. Ev içi ilişkide evi sahiplenen erkek figür evsellik-domestisite tartışmasına da imkân verirken tarihçi Margaret Marsh'ın 'masculine domesticity-eril evsellik' tanımıyla içerisi üzerinden yapılacak kuramsal tartışmanın yeni bir katman kazanması amaçlanmıştır. Marsh (1988) '*Suburban Men and Masculine Domesticity, 1870-1915*' başlıklı yazısı evselliği çoğunlukla ilk ilişkilendirilen kadın figür üzerinden düşünmenin tersine erkeklikle ilişkilendiren ve eril evsellik terimini öneren bir çalışma olması sebebiyle kuramsal tartışma için seçilmiştir.

Bölümün dördüncü metni Füzûzan'ın *Gül Mevsimidir* (1971) adlı kitabıdır. Anlatının iç mekân ölçeği karakterin yaşadığı odası ve bu odayı dolduran eşyalar olurken, kimliği ve sınıfsal durumunun izleriyle dolu olan odası güvenli ve korunaklı bir içerisinin anlatımıdır. İçerinin, eşyaların bireyin kimliğinin inşası ve göstergesinin bir parçası oluşu sosyolog ve antropolog Pierre Bourdieu'nun *habitus* kavramı üzerinden tartışılacaktır. Bourdieu'nun *habitus* kavramını kendi sosyolojik incelemesinde birey-toplum ilişkilerini anlamak için yeni bir model olarak önermesi ve onunla özdeşleşen bir kavram oluşu kuramsal metin olarak bu metnin seçiminde belirleyici olmuştur.

Bölümün beşinci metni Leyla Erbil'in *Hallaç* (1960) kitabının 'Yatak' adlı öyküsüdür. İncelenen iç mekân ölçeği yatak üzerinden bir mobilya olurken, yatak anlatıcının gündelik yaşamdan kaçtığı bir oyuntudur. İçerinin içerisine dönüşür. Yatağın mekânsallığı sosyolog ve edebiyatçı Georges Perec'in *Mekân Feşmekân* (1974) kitabındaki yatak bölümü üzerinden metinlerarası bir incelemeyle

zenginleşmektedir. Edebi yazınında nesneye odaklanış biçimi⁹, '*bir mekân kullanıcısının günlüğü*' (2017, s. 11) olarak tariflediği çalışmasında amacının mekânı sorgulama-okumak olduğunu söylemesi ve mobilyayı düşünüş biçimi kuramsal metin olarak bu eserin seçilmesinde belirleyici olmuştur.

Güvenli ve korunaklı hissettiren içerisi dışarının / dışarıdakinin etkilerine açık olduğunda ise tekinsiz bir alana dönüşür. Tekinsiz bir alan olarak içerisi başlığı ilk olarak Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* (1980)'nde içeriden, anılardan kaçışın, uzaklaşmanın anlatımıyla anlam bulur. İç mekân ölçeği çocukluk evi, gençlik evi ve hastane odası olurken, içerisi huzursuzlukla ilişkilendirilmektedir. Mekân-zaman'ın toplumsal cinsiyet ilişkileriyle anlam kazandığını söyleyen İngiliz feminist coğrafyacı Doreen Massey'in evin kadın için huzur kadar çatışmanın da mekânı olmasını ele aldığı yazısı *Space, Place and Gender* (1994) başlıklı kitabı içinde yer alan *Ev Diye Bir Yer / A Place Called Home* üzerinden kuramsal tartışma derinleştirilecektir. Massey'in bu eserinin coğrafyayı toplumsal cinsiyetle birlikte anlamlandıran literatürde de öncü çalışmalardan biri olması kuramsal metin olarak bu eserin seçiminde belirleyici olmuştur.

İkinci bölümün ikinci metni Orhan Duru'nun *Bırakılmış Biri* (1959) adlı öykü kitabıdır. Kitapta seçili metinlerde içerisi belirsizliğin ve muğlak olanın tedirgin edici yanı üzerinden anlam kazanır. İç mekân ölçeği köşk, ev ve oda olurken, gizem unsurlarıyla örülü içerisi tekinsizdir. Alman psikiyatrist Ernest Jentsch'in *Tekinsizliğin Psikoloji Üzerine* adlı çalışması kuramsal tartışmaya zemin oluşturur. Jentsch'in bu eserinin seçim nedeni tıpkı Duru'nun öyküsündeki gibi tekinsizliği belirsizlik ve muğlak olanla ilişkilendiriyor olmasıdır.

Üçüncü metin Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* (1975) kitabındaki 'Unutulan' adlı öyküsüdür. Gerçeküstü öğelerle bezeli metinde iç mekân ölçeği tavanarası olurken, içerisi zihnin dehlizlerine dönüşmektedir. Bilinçaltı kavramı üzerinden kuramsal tartışma psikanalist Sigmund Freud'un *Tekinsizlik Üzerine*'deki düşünceleriyle

⁹ Örneğin Perec'in *Şeyler* (1965) adlı romanının giriş bölümü sadece odanın içindeki nesnelerin tek tek tasvirine ayrılmıştır.

zenginleşir. Freud'un tekinsizlik üzerine düşüncelerinin eserin incelemesinde referans olmasının sebebi Rüyaların Yorumu (1900), Psikanalize Giriş Dersleri (1917) gibi eserlerinde bilinçaltı üzerine yaptığı araştırmalar ve bu eserde de tekinsiz-bilinçaltı-mekân arakesitini güçlendirecek bir örnek olmasıdır.

Dördüncü metin Demir Özlü'nün *Düş Öyküleri* (2011)'nde yer alan 'Oteller Kenti' öyküsüdür. İç mekân ölçeği bir otel odası olurken, içerisi kamusal alanda gözetlenme ve izlenme hissi üzerinden tekinsizleşir. Kuramsal tartışma içerisi ve içeridekinin mahremiyeti üzerinden Fransız Psikanalist Jacques Lacan'ın extimité kavramındaki tekinsizlik düşünceleriyle tartışılmıştır. Tekinsizlik kavramını içerisi-dışarı arasındaki gerilimli ilişkiyle açıklaması sebebiyle Lacan'ın extimité kavramsallaştırması kuramsal tartışma için seçilme nedenidir.

Beşinci metin Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* (1965)'idir. Toplum içinde yabancı ve öteki olma haliyle birlikte bir türlü sahibi olamadığı evin içinde eşyalar aracılığıyla yaşanan tekinsiz karşılaşmalar içeriğinin anlamını da verir. İncelenen iç mekân ölçeği mobilya odağında olurken, Fransız filozof Gilles Deleuze ve Fransız politik aktivist, psikanalist ve filozof Felix Guattari'nin minör kavramı kuramsal tartışmayı da derinleştirmek için seçilmiştir. İçeriye bir türlü tam olarak ait hissedemeyen ana karakterin öteki oluş, minör düşünce üzerinden anlam kazanması sebebiyle kuramsal tartışma için seçilmiştir.

İçerisi kendini ayırdığı dışarıdan-dışarıdakinden kimi zaman keskin kimi zaman muğlak sınırlarla ayrılmaktadır. İçerisi ve dışarı arasındaki bu eşik deneyimleri de içeriğinin anlamını anlamak adına önemlidir. İçerinin sınırlarındaki deneyimlere odaklanan üçüncü bölüm Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984)'ndaki gecekondular anlatısıyla başlar. Bir gecede, göz açıp kapayıncaya kadar hızlıca kurulsaydı da gecekondular hiç bitmeyen bir yerleşme hikayesidir. Böylesi bir yerleşimde iç ve dış arasındaki sınırlarda muğlak, uçucu ve geçicidir. Duvar, çatı, kapı, zemin gibi gecekonduların mekân sınırlarına odaklanılırken, kuramsal tartışma Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin kök salmayan, göçebe düşünce tarifi üzerinden derinleştirilir. Tekin'in anlatısında da yere sabit ve kalıcı bir şekilde yerleşmeyen

gecekonduklar Deleuze ve Guattari düşüncesindeki göçebeliğin farklı bir karşılığı olması sebebiyle kuramsal metin için *Anti Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni* (1972) ve *Bin Yayla / A Thousand Plateaus* seçilmiştir.

Üçüncü bölümün ikinci metni Mine Söğüt'ün *Beş Sevim Apartmanı* (2003) 'dır. İçeriye kapatılan / içe kapanan bireylerin görüldüğü figür olarak pencere anlatı için kurucu bir ögedir. Bir sınır elemanı olarak pencerenin anlamsal tartışması Fransız düşünür Jacques Rancière' in *Kurmacanın Kıyıları* (2019) üzerinden derinleştirilir. Pencereyi kurmacanın kilit bir unsuru olarak ele alması ve edebi kurguyla mimariyi birlikte düşünmesi Rancière'in çalışmasının kuramsal tartışma metni olarak seçilmesinin sebebidir.

Üçüncü metin Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* (1965) 'daki 'Pencere' öyküsüdür. Karşı pencerede intihar eşiğindeki kadını perdenin arkasından izleyen anlatıcı perdenin önüne geçtiğinde *yalancı bakış*ından kurtulur. Anlatıda mimari bir sınırın (pencere) önündeki ikincil sınır olarak perdenin iç mekândaki varlığının anlamsal karşılığının tartışması Fransız düşünür ve sosyolog Jean Baudrillard üzerinden derinleştirilir. Perdenin arkasının yalancı bakış üzerinden tarifi olması hakikat ve yeni gerçeklik kavramsallaştırması sebebiyle kuramsal tartışma için Baudrillard'ın simülakr kavramı seçilmiştir.

Çalışma metin analizi üzerinden iç mekânın anlamlarını teorik düzlemde tartışırken aynı zamanda temsil düzleminde de iç mekânı sorgulamayı amaçlar. Metinler arasında kurulan bağlarla örülen tezin yazınsal strüktürünün bir benzeri metinlerdeki mekanların birbiriyle ilişkilendiği görsel temsillerde aranmıştır. Portzamparc, Kristeva'nın metinlerarasılık kuramında vurguladığı 'bir metin her zaman başka bir metne yanıt verir' düşüncesinde metin yerine mekânı koyarak metinlerarasılık tanımının yanına 'mekanlararasılık' tanımını da ekler. '*Bir mekân her zaman başka bir mekâna yanıt verir.*' (Portzamparc & Sollers, 2014, s. 94)

İncelenen metinlerdeki mekânların da tıpkı metinler gibi birbirine yanıt verdiği düşünülürse kurulan metinlerarası okuma mekanlararası bir görme deneyimine de

dönüşme potansiyeli taşır. Bu sebeple tez, iç mekânın anlamlarını metin incelemeleri üzerinden metinsel olarak tartışırken üretilen çizimler aracılığıyla mimari temsil ortamında da tartışmayı hedefler.

Çalışmada kullanılan temsil yöntemine dair *

Metinlerde öne çıkan anlatı biçiminin mimari temsil ortamı için karşılıklarının sorgulanması iç mekânın anlamının sadece kuramsal düzlemde değil temsil pratiğinde de tartışılmasını amaçlamaktadır. Temsil biçiminin ne olacağı / ne olması gerektiği üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Amacı iç mekânın fiziksel ve tinsel anlamlarını sorgulamak olan çalışmada içeriği (içerisini) temsil edecek / açığa çıkarak bir temsil biçimi önem kazanmaktadır. İçerinin temsil edilme biçimi içerinin anlamı üzerine düşünmeyi de sağlayacaktır.

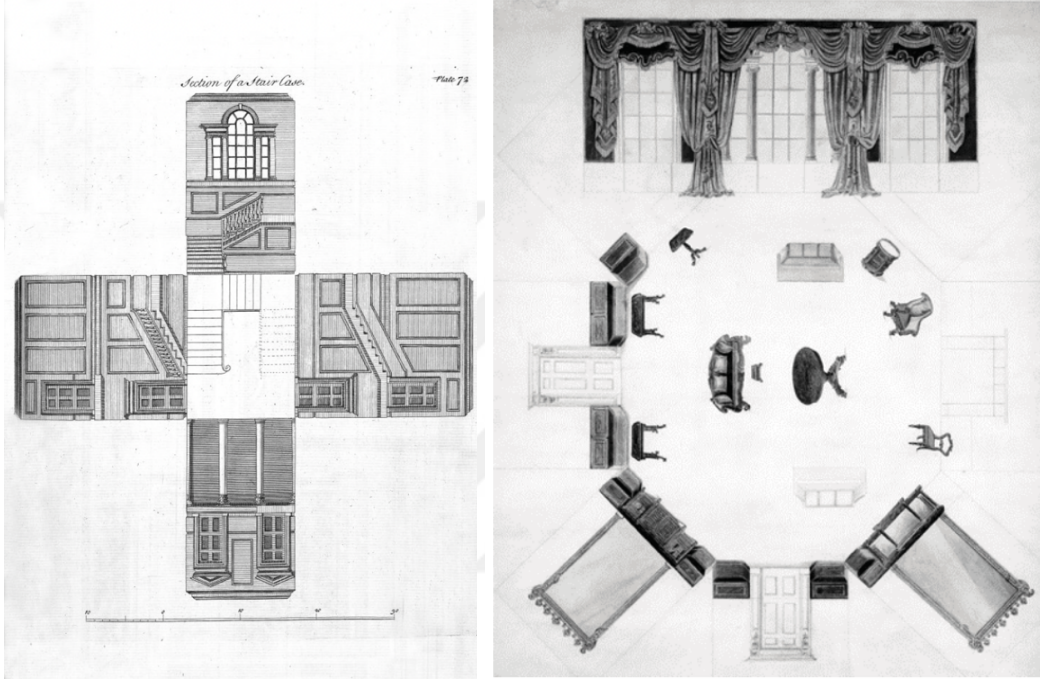
Bu tekniklerinden bir tanesi 18. yüzyılda sıklıkla gördüğümüz mekân yüzeylerinin açılarak çizildiği çizim tekniğidir. Robin Evans *The Developed Surface: An Enquiry into the Brief Life of an Eighteenth-Century Drawing Technique* (1997) başlıklı yazısında bu temsil biçimini 'developed surface' açılmış / geliştirilmiş yüzeyler olarak tanımlar. Yüzeylerin açılarak ortaya çıkardığı iç mekanlar özellikle 'oda'lar¹⁰ 18. yüzyıl mekânsal yaklaşımının ve mekân kullanım pratiklerinin de izlerini barındırmaktadır.

Ortaya yerleştirilen plan çiziminin her bir kenarının açılarak iç cephe görünüşlerinin çizildiği bu teknik iç mekânı temsil etmek için kullanılmıştır. Katlanarak açılma hissi veren, tüm yüzeylerin bir arada olduğu bu ifade tekniği iç mekân yüzeylerini de vurgulayarak öne çıkarmaktadır.

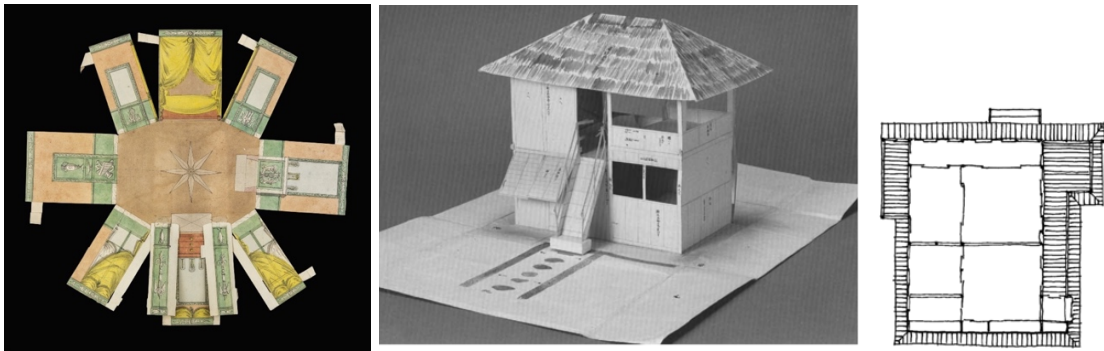
Rice (2007, s. 25) Evans'ın metninde tartıştığı açılarak çizilen duvar yüzeylerinin dekoratif elemanlar olarak ele alınışına ve açılan yüzeylerin arasında kalan mekânın ise boşlukla vurgulanışına dikkat çeker.

¹⁰ "Oda"nın 18. yüzyılın ortalarından itibaren mimari çizim için yeni bir konu haline geldiğini belirtir. Room* evans 1997*

Spankie (2019, s. 72) bu durumu ‘*mimari tersyüz edilir, dış cephe görünüşleri yerine iç cephe görünüşleri çizilir. İçeride olmayan hiçbir şey, duvar kalınlıkları bile çizilmez* böylece çizimde her şeyden fazla iç mekân anlatılır’ diyerek ifade eder. İç mekânı oluşturan yüzeyler açıldığında içerideki mobilyaların ise ya yalnızca açılan yüzeylere görünüş çizimi olarak eklendiği ya da zemin düzleminde yüzer biçimde bırakıldığı gözlenmektedir. (Görsel 10)



Görsel 10. (Solda) Thomas Lightoler'ın 1757 tarihli *The Modern Builder's Assistant* kitabından bir merdiven holü çizimi (Url-6),
(Sağda) Gillows & Co tarafından açılan yüzeyler tekniğiyle çizilmiş bir iç mekân (1806-1831)

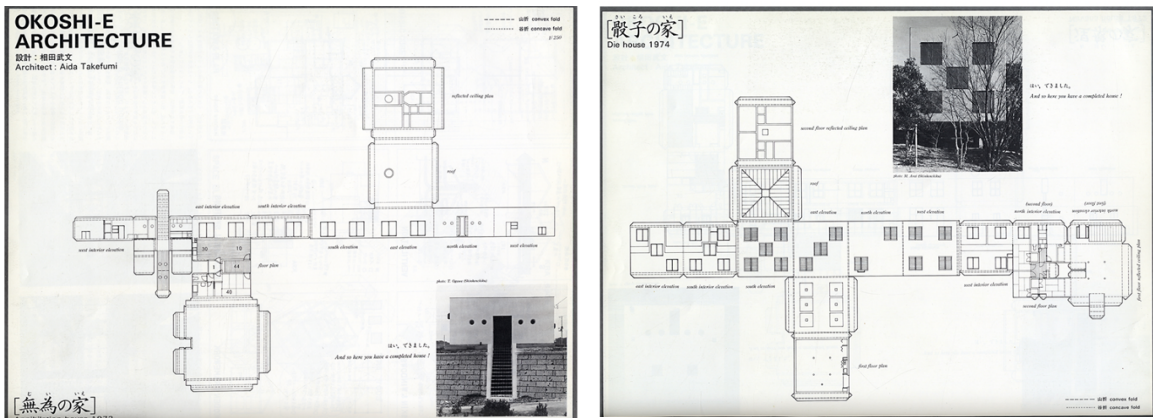


Görsel 11. (Solda) Pierre-François-Leonard Fontaine'e ait müzik odası iç mekân çizimi, 1803, kâğıt üzerine mürekkep ve suluboya,
(Sağda) Okoshi-ezu tekniğine ait bir örnek (Barrie, 2010, s. 65)

Fontaine'in müzik odası çizimi örneğinde ise yüzeylerin köşelerinde yer alan uzantılar üçüncü boyutta yüzeylerin birbirine tutunarak kapanmasını sağlar. **(Görsel 11)** Çizilen kâğıt yüzeyinin kesilmesiyle oluşturulan bu teknik dollhouse'ları anımsatır. 1800'lerin başında Fontaine'in bu tekniğine benzer başka bir temsil örneği Japonların çay seremonilerini gerçekleştirdiği yapıların mimari çizimlerinde görülmektedir. **(Görsel 11)** Okoshi-ezu (katlamalı çizim) olarak adlandırılan bu teknikte mekânın yüzeyleri kâğıda çizilip daha sonra katlanarak üç boyutlu bir ifadeye dönüşmektedir. Bu örneklerde çizimin üzerinde yapının teknik bilgileri yazılı olarak da yer almaktadır (Bartolomei & Morganti, 2020).

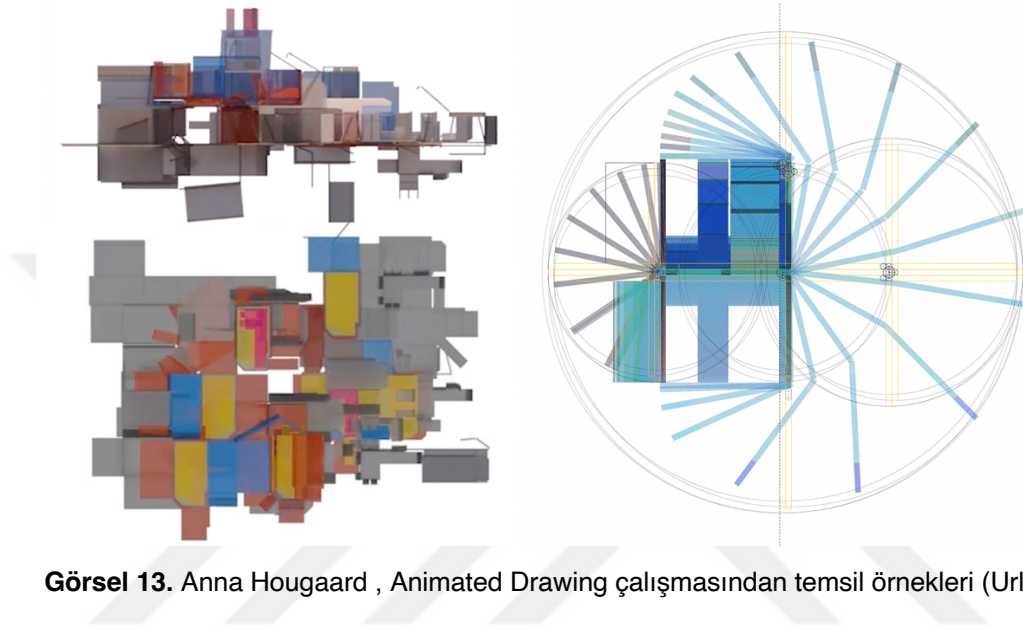
Barrie (2010) *Okoshi-ezu: Speculations on Thinness* başlıklı makalesinde batıda az bilinen bu tekniğin literatüre Kenneth Frampton'ın 1992 yılındaki bir çalışmasında Toyo Ito'nun mimarlığını okoshi-ezu geleneğinin estetize bir yorumu olarak değerlendirmesiyle yer aldığını belirtir. 18. yüzyılda kullanılan çizim tekniğindeki kalınlığı bile duvarlar gibi bu temsilde de kâğıt inceliğindeki duvarların yüzeyleri öne çıkardığı söylenebilir.

Japon mimar Takefumi Aida'nın 70'lerde tasarladığı evlerin çizimleri de bu kapsamda incelenebilir. Plan, kesit ve görünüş çizimlerini bir arada gördüğümüz temsil tekniğinde çizim kesilip model olarak birleştirilebilmektedir. İçe ve dışarıya doğru katlanması gereken kenarlar farklı çizgi türleri ile belirtilmiştir. **(Görsel 12)**



Görsel 12. (Solda) Takefumi Aida, Annihilation House -1972, (Sağda) Die House-1974 (Url-7)

Bu çalışmanın temsil yöntemine de ilham olan bir diğer örnek Robin Evans'ın developed surface tanımı üzerinden Anna Hougaard'ın bu çizim tekniğinin olanaklarını araştırdığı çalışmasıdır. Açılarak çizilme prensibiyle ele alınan bu teknikteki dönme ve hareket notasyonuna dikkat çeken Hougaard (2016) bu durumun dijital ortamda olanaklarını araştırır. **(Görsel 13)**



Görsel 13. Anna Hougaard , Animated Drawing çalışmasından temsil örnekleri (Url-8)

Yüzeylerin sürekli açılarak çoğaldığı, durağan çizimin hareket kazandığı bu tekniğin çalışma kapsamında içeriğin anlamını açma/açığa çıkarma amacını metaforik anlamda da karşıladığı düşünülmektedir.

Birbirine bağlı yüzeyler ve bu yüzeylerin hareketleriyle metinsel temsillerde hissedilen ama geleneksel mimari temsilde çoğu zaman zayıf kalan zamanın ve hareketin temsil edilebilmesine bir önerme olarak geliştirilmiştir. Ayrıca metinlerarası okuma deneyimindeki gibi bir metnin diğerine uzandığı, giderek açılan ve katmanlı bir hale gelen okuma deneyimine benzer bir ifadeyi görsel bir temsil diline aktarması tezin kuramsal tartışmasının pratikle de kesiştiği noktayı tanımlamaktadır.

1.BÖLÜM: KORUNAKLI VE GÜVENLİ BİR ALAN OLARAK İÇERİSİ

Korunak (TDK);

**(isim) Tehlikeden kurtulmak, korunmak için yapılmış yer.*

*** (isim) Sığınılan, saklanan yapı, mağara gibi yer*

Güvenli (TDK);

**(sıfat) Güven verici, emniyetli, emin.*

1.1. Rüyalarda Peşine Düşülen Ev: Demir Özlü- Kendi Evine Varamamak (2011)

Demir Özlü¹¹ 'nün 2011 yılında yayınlanan *Kendi Evine Varamamak: Düş Öyküleri* başlıklı kitabı yazarın rüyalarını hikâyeleştirdiği öykülerden oluşmaktadır. Eve/evine varamama, ulaşamama hali öykülerin ortak temasını oluştururken anlatılar kendi yaşamından otobiyografik izler taşımaktadır.¹²

Özlü'yü rüyalarını kaydetmeye ve sonunda hikâyeleştirmeye yönelten ise Jung'un yazıları ve rüyalar hakkındaki düşünceleri olmuştur. Jung'un kitaplarını okuduktan

¹¹ Demir Özlü (1935-2021) | İstanbul doğumlu olan Özlü eğitime İzmir'de başlamış, 1953 yılında yatılı olarak okuduğu Kabataş Erkek Lisesi'nden mezun olmuştur. Lise eğitiminde edebiyat öğretmeni Behçet Necatigil'in etkisiyle edebiyata olan ilgisi artmış, çeşitli hikâyeleri dergilerde yayınlanmıştır. 1959 yılında İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni bitiren Özlü buradaki eğitiminin son sınıfında ilk öykü kitabı olan *Bunaltı* (1958) yayınlanmıştır. 1950 kuşağı yazarlarında etkili olan varoluşçu yaklaşım onun eserlerinde de hâkimdir. 1961 yılında Paris'e giderek Sorbonne'da felsefe eğitime başlamıştır. 1962 yılında İstanbul Üniversitesi Felsefe bölümünde asistan olarak çalışmaya başlamıştır. 70'li yılların ortalarında ülkede artan gerginlik ve şiddet olayları sebebiyle Stockholm'e yerleşmiştir. Bu durumu '*gönüllü sürgünlük*' olarak tanımlayan Özlü bu dönemde çalışmaları vasıtasıyla İsveç, Almanya, Finlandiya gibi pek çok ülkede bulunmuştur. 1985 yılında Türkiye'ye dönen Özlü 1986 yılında vatandaşlıktan çıkarılmıştır. Bu karar 1989 yılında kaldırılmış ve Özlü 1989 Aralık ayında ülkeye tekrar dönmüştür. Bu tarihten sonra yaşamı İstanbul ve Stockholm arasında geçen Özlü hatıra, mektup, günlük gibi edebi türlerde de eser verirken bir dönemin tanıklığını da yazıya aktarmış Türk edebiyatının önemli bir sesidir. (Url-9)

¹² Düş öykülerinin kendi geçmişiyle ilişkili olduğunu Özlü bir röportajda şu şekilde ifade etmiştir; '*Düş öyküleri, ama bir temaya bağlı. Benim durumumla ilgili. Kendi evime hiçbir zaman varamadım. Buradan 1979'da gittikten sonra- belki daha öncesinden başlayarak- hem İstanbul'daki değişimler, hem dışarıda kalmak yıllarca, on yıl Türkiye'ye gelememek, geldiğimde de Fatih'teki evimizin satılması ve yıkılması, yıktırılması falan filan... Dolayısıyla İstanbul'da hep evsiz hissetmişimdir kendimi. Şimdi ana-babadan kalma bir evde oturduğum halde esas evim olarak o Fatih'teki evi düşünüyorum. Benim konumum bu, kendi evime varamayan bir insanım ben...*' (Url-10)

sonra kendi düşlerini yazmaya başladığını söyleyen Özlü ‘yakalayabildiği düşlerini’ bu öykülerle aktarmıştır.

27 kısa öyküden oluşan kitap Uygun’un (2011, s. 28) ifadesiyle; ‘*Düşselliğin, parçalanmışlığın, atomize oluşun, savrulup durmanın öyküleridir...*’. Evi, evren olarak tanımlayan Bachelard (2014, s. 37)’in evin yokluğunu insanın ‘dağılmış’ varlığına eş tutmasına benzer olarak Özlü, yitirilen evinin/evreninin peşinde düşlerde savrulmaktadır.

Kitapta yer alan ‘*Tysta Gatan*’ adlı öyküdeki şu sözler öykülerin yitirilen eve adanmışlığını tekrar hatırlatır; ‘*Düşlerimde kendi evimi arıyorum. Kendi evime varmak amacım. O ev artık yokluğa karışmış olsa da.*’ (Özlü D., 2018, s. 110). Yitirilenin peşindeki bu arayışın rüyada karşısına çıkmasını ise Özlü (2018, s. 112) *Aşkın Metafiziği* adlı öyküsünün sonunda şu sözlerle ifade eder; ‘*En korkunç düşler de dönüp gelen yitirilmiş şeylerin bilince ulaşması değil mi? En korkuncu düşler değil mi?*’

Düş ile kâbus arasındaki ince çizgide gidip gelen öykülerde mekân ve zaman da bir o kadar kaygandır. Özlü’nün farklı dönemlerde yaşadığı evler ve bulunduğu kentler düş öykülerinde zamansal sıçramalarla adeta birbirine bağlanır. Anılardaki tüm evler yitirilen tek bir evin imgesine dönüşür. Bachelard’ın anı-ev-geçmiş arasında kurduğu derin ilişki gibi Özlü’nün yitirdiği ev, anıları ve geçmişinin de bir simgesidir.

Kuşkusuz, ev sayesinde anılarımızın büyük bir bölümü yerleşecek bir yer bulur; hele ev biraz karmaşıksa, mahzeni ve tavanarası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anılarımızda niteliği gittikçe belirginleşen sığınaklar edinir. Ömrümüz boyunca kurduğumuz düşlerde dönüp dönüp geliriz buralara (Bachelard, 2014, s. 38).

Mekânın Poetikasi başlıklı çalışmasında Bachelard (2014, s. 33) ‘iç mekânın içsel değerleri’ni araştırırken ‘ev’i potansiyelli ve ayrıcalıklı olarak tanımlar. Çünkü ev, içinde hayal gücünü, düşlemeyi, anıları ve geçmişi barındırandır. Bachelard (2014, s. 28-29) evin taşıdığı bu içsel ve poetik anlamları sorgularken ‘*Nasıl oluyor da gizli odalar, ortadan kalkmış odalar, unutulmayan bir geçmişin barınağı olup çıkıyor?*

diye sorar. Özlü'nün bir zamanlar yaşadığı ama artık olmayan onda derin izler bırakmış evlerin düşleri tam da bu sorunun karşılığına dönüşür.

Yazarın yaşamı boyunca farklı ülkelerde bulunması sebebiyle sık yaptığı yer değişiklikleri, yurtdışında 'gönüllü sürgün'de bulunduğu zamanlarda duyduğu yabancı olma halinin izleri mekânla olan ilişkilerini etkilerken düş-öykülerinde bu durum açıkça okunmaktadır. Örneğin *Serüven* (s151-163) başlıklı son öykü '*Uzak, yabancı bir kentte miydim- gençliğimde yaşadığım- yoksa yaşamımın büyük bir bölümünün geçtiğini bildiğim, alışık olduğum, ama şimdi bana yabancı görünen kendi kentimde mi?...'* soruları ile başlar. Özlü'nün yaşamındaki önemli kentler ve bu kentler arasında savrulan birey düş-öykülerinin de ortak noktasını oluşturur.

Kitapta yer alan öykülerde ya anlatıcının evin içindeyken bir şekilde dışarıya çıkmasından sonra kentin sokaklarında evine ulaşması anlatılır ya da kentin sokaklarında başlayan hikâyede anlatıcı evine ulaşmaya çalışmaktadır. Bu sebeple düş-öykülerinin mekânı 'ev' olduğu kadar o evin bağlamı olan 'kent'tir. Özlü'nün diğer eserlerinde de kent anlatının mekânı olarak sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Feridun Andaç *Söz Uçar Yazı Kalır* (2001) adlı kitabında Özlü'nün özellikle son dönem eserlerinin kent ve birey arasındaki ilişkiye yoğunlaştığını ifade eder. Berlin'de Sanrı (1985), Stockholm Öyküleri (1988), Berlin Güncesi (1991) ve Paris Güncesi (1999) eserleri bu bağlamda akla gelen biyografik ve anlatısal önemli çalışmalarıdır.

Küçük (2019) Özlü'nün eserlerinde kentin odakta olmasında varoluşçu anlayışa sahip bir yazar olmasının etkisi olduğunu vurgular.

Kentin sokaklarında gezme eylemi varoluşçu bireyin anlatıldığı eserlerde önemlidir. Kentli birey, sokakta ya da caddede 'aylakça' gezerken aslında yaşamını anlamlandırmaya çalışır (Küçük, 2019, s. 7).

Kentin sokaklarında yürüme eyleminin yaşamı düşünme/anlamlandırma eylemi ile ilişkisini Özlü Düş Öyküleri kitabında yer alan *Tysta Gatan* başlıklı öyküde de dile getirmiştir. Öykü öğleden önceleri yaptığı kent içindeki amaçsız gezilerinden birine çıkmış olan bir anlatıcıyı konu edinir. Anlatıcı Sessiz Sokak isimli yerde 'öz

varlığını/kendini bulup bulmadığını' sorgularken yabancı olduğu bu ülkede/kentte kendi varlığını bulabilme ihtimaline inanmaz. Sadece 'kendi evinde' kendini bulacak olan anlatıcı arayışına devam eder. Çünkü 'ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu' (Bachelard, 2014, s. 37). Düş-öykülerinde kendini güvende ve korunaklı hissettiği 'o ev' in varlığıdır peşine düşülen.

Ev hem beden hem ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır. Aceleci metafiziklerin vazettiği gibi insan 'dünyaya fırlatılmış' bir varlık olmaktan önce, evin beşiğine yatırılmış bir varlıktır. Kurduğumuz düşlerdeki ev hep büyük bir beşiktir... (Bachelard, 2014, s. 37).

Düş-öykülerinde kentin sokakları anlatıcının evine ulaşmasını engelleyen bir labirent gibidir. Güvenli bir alan olan ve ulaşılmaya çalışılan evi çevreleyen bu labirentte olmak 'kaybolmaktır'. Labirent imgesi mekânın temsil biçiminde de önemli bir figüre dönüşür.

O zaman bir düşümde, birbirine karışan, birbirini keserek uzanan birçok sokak gördüğümü anımsadım. Bütün bu sokaklar, şimdi birdenbire farkettiğim gibi, hiçbir yere çıkmıyorlardı. Eski yıllarda kafamızın içinde olan - arada bir akla gelen- sabah uykularında düşünülebilen değil de gerçek **labirent**lerdi (Özlü D., 2018, s. 103).

Evime varmak için kestirme yollar arıyorum. İlk defa karşıma çıkan bu kestirme yollar evime ulaşmama elverişli değil...(Özlü D. , 2018, s. 111).

Ev, kentin sokaklarında ulaşılmaya çalışılan bir yer olarak mimari ölçekte anlaşılrsa da evin anlamının içerinin anlamı üzerinden kurulduğu, anlatıcının evin içinde olduğu düş-öyküleri de yer almaktadır. Kitapta yer alan toplam 27 öykünün içinde Küçük Ev Düşleri (s 94-95), Kendi Evine Varamamak (s100-101) ve Fatih'teki Ev (s130) ulaşılmaya çalışılan evin iç mekânından da bahsetmesi, evin anlamının içeridekiyle tanımlanması sebebiyle daha yakından incelenecektir.

Bazen tek başıma, bazen ailemle birlikte yaşadığım ev - kuşkusuz belirsiz bir yerdeydi-küçük, **küçücük bir ev**di. Daha çok evin altında, bodrumsu bir yerde, eğik bir toprak zemin üzerinde yaşıyordum (Özlü D. , 2018, s. 94).

Küçük Ev Düşleri adlı düş-öykü yaşadığı evin fiziksel özelliklerinden bahseden anlatıcının sözleriyle başlar. Anlatıcı eve dair ilk bilgilerimizi sunar; belirsiz bir yer,

küçük-dar bir mekân, bodrum kat ve eğik bir zemin. Böylece anlatı evin içerisinde başlar.

Düşler muğlak ve uçucu olmakla birlikte mantık kurallarına, neden-sonuç ilişkilerine göre işleyen bir döngünün de dışındadır. Özlü' nün düş öykülerinde de rüyaların bu özelliği anlatılan mekânları belirsiz, değişken ve uçucu kılar. Bu durum tanımlı tek bir eve dair bir bilginin yerine evselliğe, içselliğe dair daha bütüncül bir bilginin peşine düşmeye imkân tanımaktadır. Bachelard'ın (2014, s. 43) da vurguladığı gibi '*sadık düş dünyamızın zengin evleri, her türlü betimlemeden tiksindir*'. Her ayrıntısıyla tasvir edilmek yerine düş ve düşlemeye imkân tanıyan boşlukların önemi bu öyküdeki metinsel temsilde de kendini belli eder.

Yerinin belirsizliğine karşı net bir şekilde söylenen 'küçük, küçücük...' vurgusu iç mekâna dair oransal bir bilgi verir. Eğik bir toprak zemini olan bodrum katta yaşayan anlatıcı evin giriş katının da olduğunu ama sadece misafirler geldiğinde alt katın '*sefilliğini*' göstermek istemediği için bu kata çıkardığını söyler. Üçgen bir alana sahip bu giriş mekânına dair söylenenler; zeminin ahşap oluşu, mobilya olarak yer alan üçgen masa ve üzerindeki vazodur. Bu mekân evin dışarıya karşı sunulan yüzüdür. Yaşanılan bodrum katın tasvirinde bahsedilmeyen mobilyalar giriş mekânında anlatılır. Bodrum katın ise en belirgin özelliği toprak ve eğik zeminidir.

Anlatıcı bahsettiği bu evi rüyalarında ara ara gördüğünü ama bu rüyasında diğerlerinden farklı olarak ilk defa evin dışına çıktığını söyler. (Özlü D. , 2018, s. 94) Bir gece bu evden dışarı çıkan anlatıcı kentin sokaklarında başka küçük evlerin yanından geçmeye başlar. Bu evlerin birinde torununun yalnız yaşadığını görürken, düşüncelere ve üzüntülere boğulur. Anlatıcı daha sonra keskin bir geçişle arkadaşlarıyla birlikte gençlik yıllarını geçirdiği Fatih'teki evi aramakta olduğunu söyler. Yine gecedir ve karanlıkta düzlük bir alana ulaşırlar. Aradığı Fatih'teki o ev yıkılmış, sadece ön cepheden birkaç yüzey ayakta kalmıştır. Öykünün başındaki küçük, küçücük ev Fatih'teki ev midir bilinmez ama evinin bir kez dışına çıkan anlatıcının bir daha o eve ulaşamadığı kesindir.

İçinde annemin oturduğu Feriköy'deki o eve de varamadım. Başıma gelenler bir öğle uykusu düşü gibi. Vazgeçemediğim öğle uykuları gibi (Özlü D. , 2018, s. 100).

Özlü **Kendi Evine Varamamak**'ın öyküsü bir eve varamayı hikâyesi olduğunu belirtir. Feriköy'de kendi eşyalarının da olduğu annesinin evine doğru yürüyen anlatıcı bir türlü eve ulaşamamaktadır. Bir takım aksilikler, eski tanıdıklar, uğraması gereken yerler, dönüş gününün yaklaşması karşısına engel olup çıkar; *'Toprak ayaklarımın altından kayıyor sanki'* (Özlü D., 2018, s. 101).

Onun için eve ulaşamamak bir soruna dönüşmüştür; *'Bir uğrayabilsem, acele acele giysilerimi değiştirsem, bu arada da artık yaşlanmış olan annemle konuşsam gene de sorun çözülmüş olurdu...'* (Özlü D., 2018, s. 101). Anlatıcı tıpkı Fatih'teki ev gibi Feriköy'deki eve de varamaz. Kentte, dışarıda yürür, eve doğru ilerler ama ulaşamaz. Evin içindeki rutinlerine, eski anılarına dokunamadan onun etrafında arafta kalır. *'Küçük Ev Düşleri'* başlıklı öykünün aksine bu öyküde anlatı evin dışında başlar. Dışarısı içeriye ulaşmayı engeller, tıpkı diğer öykülerde sokak-labirent metaforu/benzerliği gibi dışarısı adeta içeriye ulaşmayı engelleyen bir labirenttir. Bu labirent içeriyi çevreler. Evin / içeriğin anlamı ise geçmiş, anılar, anne ve eşyalarla birlikte anılmaktadır. Feriköy'deki evin mekânsal özelliklerinden çok içindekiler üzerinden tariflendiği görülür.

Uykularımda ne çok gittim o eve...

(Özlü, 2018, s. 130).

Fatih'teki Ev, Özlü'nün hayatında önemli bir yeri olan Fatih'teki ev rüyalarında da sürekli gördüğü bir mekândır. Düş-öykülerindeki diğer hikayelerde de anılmaktadır. Otobiyografik izlerin en yoğun şekilde hissedildiği bu öykü yazarın kardeşi Tezer Özlü'yle olan bir diyalogla başlar. Bu evi rüyalarında çok sık gördüğünü belirten anlatıcı, polis tarafından arandığı zamanlarda da bu evde saklandığından bahseder. Fatih'teki ev bir anlamda Özlü'nün güvenli alanı, sığınağıdır. Bu sebeple düşlerinde de oraya sığır.

Bachelard (2014, s. 132) eve dönme düşlerimizi doğal bir akış olarak açıklarken Özlü'nün Fatih'teki eve dönme düşü/düşleri de böyledir.

Hep geri döneriz oraya, kuşun yuvaya, kuzunun ağıla dönmesi gibi, bir gün oraya geri dönmenin düşünü kurarız. Bu geri dönüş işareti, sonsuzca kurulan düşlerin belirtisidir, çünkü insanın geri dönüşleri, insan yaşamının büyük ritmi içinde gerçekleşir... (Bachelard, 2014, s. 132).

Anlatı mekânı evin içidir ama evin iç mekânına dair betimleme oldukça azdır. 'Ev bomboş gibiydi', 'evin içi bomboştu' gibi yinelenen ifadelerin dışında iç mekâna dair bahsedilen tek nesne babasıyla iletişim kurduğu **telefondur**. (İçerideki) Kendini dışarıdakilere ulaştıran telefon önemli bir figürdür.

Evin anlamını ise şu ifadelerden okumak mümkün olabilir; 'Ama annem, babam, bunnî... Fatih'teki evde olmadıkları zaman köklerim de yok. Şimdi büsbütün köksüzüm...' (Özlü, 2011, s.130). Özlü için ev; aile, aile bireyleri arası ilişkiler, anılar ve geçmiş üzerinden anlam bulmaktadır. Diğer öykülerden farklı olarak bu düş öyküsünde ev kök metaforu ile anılmaktadır. Özlü' nün kökleri olarak tanımladığı ailesiyle birlikte yaşadığı zamanlardaki Fatih'teki ev ile onlar olmadığında 'bomboş' olan evde aynı değildir artık.

'Köklerimi bulmalıyım. Bulabilir miyim? Aldanıyorum. Geçmiş geçmişte kalmış sanıyorum.' (Özlü, 2018, s. 130).

Eve geri dönme düşünün ana motifi olan Fatih'teki Ev adlı tek sayfalık düş-öykü bu sözlerle sonlanırken yitirilen ev tekrar hatırlanır.

Özlü için çocukluğa, geçmişe özlem mekânla özdeşleşen anılar olurken bunların hepsi (çocukluk) ev / evleri üzerinden somutlaşmaktadır. Yerinden yurdundan edilme, gönüllü ve zorunlu sürgün yaşamı deneyimleri onun yerleşmeye, kök salmaya ve mesken tutmaya dair düşüncelerini şekillendirirken, ev'e hassasiyetinin de sebebine dönüşmüştür. (Bilinçaltının yüzeye çıktığı) Evine bir türlü varamadığını gördüğü rüyaları bir öykü kitabı yazdıracak kadar yoğundur. Özlü'nün *Kendi Evine*

Varamamak: Düş Öyküleri (2011) kitabında tek tek ev imgesinden öte bütün evler birleşip tek bir ulaşılmayan ev imgesine dönüştüğü gözlenmiştir. Ve bu imge onunla yaşamaktadır.

Yalnız anılarımız değil, unuttuklarımız da 'bir yere yerleşmiştir'. Bilinçdışımız 'yerleşmiştir'. Ruhumuz bir konuttur. Ve 'evleri', 'odaları' hatırlayarak kendi içimizde 'konaklamayı' öğreniriz...Biz onların içinde olduğumuz kadar, onlar da bizim içimizdedir (Bachelard, 2014, s. 30).

Mekân bellek ilişkisinin diyalektik yapısına vurgu yapan Bachelard için yaşadığımız evler artık var olmasa da belleğimizde yaşamaya devam eder. Hayaller, düşler unuttuğumuzu sandığımız bu anların / anıların kendini hatırlattığı aralıklardır. Bachelard için ev hayali/düşleri bir tür psikolojik bütünleşmeyi sağlar. Böylece ‘...Ev hayali, içsel varlığımızın topografyası olup çıkar’ (Bachelard, 2014, s. 29). Ev yaşadığımız bir yapı olmanın ötesinde bir içsellik mekânı olarak anlam kazanır.

Fakat ev bir gevşeme ve içsellik mekânı olarak, içselliği yoğunlaştırması ve koruması gereken bir mekân olarak kabul edilir edilmez, hemen insani olana taşınır. Böylece önümüzde, her türlü akılsallığın dışında, düşsellik alanı açılır (Bachelard, 2014, s. 79).

Düşler evin/içerinin anlamına kavuşmanın aracı olabilir mi sorusunu akla getirirken düş-öykülerde ev anıların, geçmişin, ailenin ve bireyin varoluşunun simgesine dönüşmektedir. Evin içi bu anlamların hepsini barındıran, sarmalayan, koruyan ve muhafaza edendir. Bu sebeple evine ulaşmaya çalışırken hep dışında kalışı düşünüşü kâbusa çevirir.

1.2. Dışarının Tehdidinde İçeriye Sığınma: Bilge Karasu- Gece (1985)

Bilge Karasu¹³ ’nun 1985 yılında yayımlanan ve 1991 yılında Pegasus Edebiyat Ödülü’nü kazanan kitabı *Gece* farklı anlatıcıların gözünden anlatılan alt bölümler, alt

¹³ Bilge Karasu (1930-1995) I İstanbul’da dünyaya gelen yazar Şişli Terakki Lisesi’nin ardından İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü’nde eğitimini tamamlamıştır. 1974 yılında başladığı Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümü öğretim üyeliğini 1995 yılına kadar sürdürmüştür. Çeviri, deneme, roman, tiyatro, öykü gibi birçok farklı edebi türde üretimleri olan yazarın ilk yazısı 1950’de, ilk öyküsü de 1952 yılında Seçilmiş Hikayeler dergisinde yayınlanmıştır. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (1970) ile Sait Faik Hikâye Armağanı’nın, Gece (1985) ile Pegasus Ödülü’nün *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* (1994) ile Sedat Simavi Vakfı Edebiyat Ödülü’nün sahibi olmuştur. (Url-11)

bölümlerin içinde değişen anlatıcılar, anlatı akışını keserek araya giren yazarın sesini/sözünü duyabildiğimiz dipnotlar ve içerdiği gerçeküstü öğelerle katmanlı ve zorlu bir metin olarak tanımlanmaktadır.

Toplam 4 ana bölüme ayrılan kitap iki sayfadan daha uzun olmayan ve bu sebeple anlatı akışında hızlı geçişler olmasını sağlayan 110 adet numaralandırılmış alt bölümden oluşur. Bu bölümler arasında toplam 15 adet dipnot yer alırken bu dipnotlar yazar-anlatıcının sözleri olarak okura kurmaca bir metin okuduğunu hatırlatmaktadır. Katmanlı ve birbiri içine geçen anlatı kurgusunu anlamlandırmaya, kişileri ve olayları çözümlemeye çalışan okur için anlatıcının değiştiği her bir bölüm yeniden düşünülmesi ve çözülmesi gereken belirsiz ve muğlak birtakım ipuçları bırakmaktadır. Özata (2003, s. 1) '*bilinçli olarak eksik gedik, delik deşik dokunmuş bir kumaş*' olarak tanımlar Gece'yi. Yazarın bilinçli olarak bıraktığı anlatıdaki boşluklar onu okuyan okurla tamamlanmaktadır.

Gece'yi bir '*kilitli roman*' olarak tarifleyen Aytaç (1999, s. 313) da gecedeki karanlığın '*hem belirsizlik hem de sıkıntıyı*' simgelediğini vurgular. Ayrıca anlatıda geçen yazmak ve taslak yazı üzerine düşüncelerinde Gece'deki tamamlanmamışlık kavramını güçlendiren unsurlardan biri olduğuna dikkat çeker.

Anlamın ertelenmesi ve tamamlanmamışlık kavramları Derrida'nın '*différance*' kavramını akla getirmektedir. Altuğ (2020, s. 225) Türkçeye ayıram olarak çevrilebilecek *différance* kavramının Derrida'nın 'bilincin ertelenme hareketi' ile Saussure'ün 'ayırım' kavramını birleştiren bir terim olarak ifade eder. Derrida felsefesinin önemli bir tanımı olan *différance* hem latince '*differre*' yani 'erteleme, sonraya bırakma' hem de '*differer*' yani 'özdeş olmama, ayrı olma' anlamına gelen bir kelimedir. Derrida bu kelimeyi 'a' harfi ile '*différance*' olarak yazar ve bu fark sesle değil (iki kelimenin de okunuşu aynı olduğu için) yazı ile işitilmektedir. Kelimenin ilk anlamı 'erteleme' zamanla ilişkili iken 'ayrı olma' mekânla ilişkilidir. Kelime bu anlamıyla hem zaman hem de mekân boyutu olan bir fark kavramı olarak tanımlanabilir. Derrida'nın 'ayırımların oyunu' olarak nitelendirdiği bu durumda her bir gösterge bir başka göstergeye gönderme yapmaktadır. Saussure'ün tanımladığı

gösteren-gösterilen ayrımı gibi net bir ayrıma karşı Derrida sürekli bir başkasına referans veren göstergeler içinde ‘anlamın ertelendiğini’ bize gösterir.

Bu zincirlenme, bu doku, başka bir metnin (texte) dönüşümünden başka bir yerde kendini üretmeyen metin (texte) dir. Hiçbir şey ne ögeler içinde, ne sistem içinde, hiçbir yerde, hiçbir zaman sadece bulunur (presente) veya sadece bulunmaz (absent) değildir. Baştanbaşa ayrımlar (farklılıklar) ve izlerin izlerinden başka hiçbir şey yoktur (Derrida, 1994, s. 50).

İz gözükmeyi ve imlemeyi açan öteleme (differance)’ dir. (Derrida, 2014, s. 100).

Bilge Karasu da anlatı boyunca birtakım izler bırakır. Çoğu zaman bu izler yeni anlamlarla birlikte çakışır, çelişir veya kaybolur. Metin ve okur arasında oluşturulmuş bu dinamik ilişkinin yanı sıra anlatıda yazarın da bir karakter olarak yer alması **yazar, yazı ve dil** üzerine de düşünmeye kapı aralar. İleri (2007, s. 83) Gece için ‘*serüvenin yazısı ile yazının serüveni iç içe girecek*’ ifadesini kullanır. Metinde okur ve okuma eyleminin öne çıkarılması ise aslında ‘yazar’ figürü üzerinden yapılır.

2.Dipnot:

Uzattıyor, dolaştırıp karıştırıyor muyum lafı? Şimdiye değin doğru dürüst olmuş bitmiş bir şey yok. Geçişin sertliği, çarpıcılığı istediğim bir şey mi? Oysa tasarladığım çeşitli izleklerden ancak birini sezdirebildim şimdilik. Dağınıklığı toparlamak gereği var, her şeyin ardındaki yazar ben miyim, benim yarattığım mı, kararlaştırmak gereği var (Karasu, 2014, s. 132).

3.Dipnot:

Başımı almış gidiyorum... Önemli olan birtakım yolların olayı da, okuyanı da bir yerlere ulaştıramayacağını, buna karşılık ancak bir iki yolun sonuna dek gidilebileceğini okuyana sezdirmemek... Buna çok dikkat etmeliyim (Karasu, 2014, s. 56).

Sadece yazar-anlatıcıya ait dipnotlarla değil, metnin içinde de dile yapılan vurgular dikkat çeker. Kitabın başında gecenin yavaş yavaş geldiğini söyleyen anlatıcı gecenin karanlığında yaşayabilirmiş görünen tek şeyin ‘dil’ olacağını söyler.

Dil bu karanlığın içinde yaşayabilirmiş görünen tek şey olacak. Hiçbir ağırlığın, hiçbir gerçekliğin kalmadığı bu yerde. Karanlığın gerçekliğe benzer tek yanı konuşabilmesi olacak. İki kişi arasında. İki duvar arasında (Karasu, 2014, s. 15).

Diller yaşamağa başlıyor. Her şeyden önce çözülmeye (Karasu, 2014, s. 23).

Gece'nin değişen anlatıcılarla birlikte katmanlaşan anlatı yapısı gibi özgün edebi değerleri kadar anlatıdaki mekânlar ve bu mekânların anlatı kurgusuyla olan ilişkisi de oldukça önemlidir.

Gece'de farklı düşüncelerin susturulduğu baskı ortamının verdiği karanlık, muğlak ve her an bir tehlikeyle karşı karşıya olunabilecek atmosferin izlerini anlatı mekânları desteklemekte ve güçlendirmektedir. Gece'nin karanlık ve tehlikeli ortamının anlatımı ise öncelikle **dışarının tasviri** üzerinden başlar. Gece, karanlığı ile kapatma ve örtme görevlerini yerine getirirken kitabın başında bu durum gece ve gecenin işçileri üzerinden uzun uzun anlatılmaktadır.

'Gece yavaş yavaş geliyor. İniyor. Çukur yerlere dolmağa başladı bile...' (Karasu, 2014, s. 15)

Gece yavaş yavaş gelirken gecenin işçileri sokaklarda görünmeye başlar. Çukurlar kazar, sokak aralarında gezer ve çeşitli şiddet eylemleri ile gecenin korku dolu ortamını hazırlarlar. Gece ile tanımlanan, gecenin işaret ettiği her şey sokakta, dışarıdadır. Gecenin işçilerinin karanlıkta ve sokakta tasvirine karşı ondan kaçanlar içeriye, evlerine girer. Bu sebeple **dışarısı ve içerisi arasında yoğun bir gerilim ve keskin bir sınır** olduğunu söylemek mümkündür.

Gizlendikleri karanlık köşelerden seyrettiler aydınlık pencerelerden kaygılı bakışların sağa sola kaçamak kaçamak bakarak perdelerinin ardında yitmesini, yüpürgen ellerin kapı önlerindeki çocukları kapıp içeri alivermesini, karanlığa kalanların önlerine bakarak koşar adım evlere dalmasını (Karasu, 2014, s. 26).

Bu gerilimin en yoğun hissedildiği kısım kitabın son bölümünde anlatıcının gece çökerken cadde üzerindeki kapısı açık eve sığındığı bölümdür. Gecenin karanlığı çöktüğünde sokakta kalanlar yitmektedir, anlatıcının evine gitmesi gerekir ama kentin köstebek yuvasına dönüşen sokaklarında bu da mümkün değildir. Böylece

kapısını açık gördüğü bir eve sığınır. Ev insanları dışarıdan, geceden koruyan bir sığınaktır. Gece olduğunda sokakta olmaktansa evde-içeride olmak daha güvenlidir.

Hava kararmadan evime dönebilmeliydim oysa. Hava karardıktan sonra sokakta kalanların yitip gittiği yollu yeni bir söylenti dolaşıyordu kaç gündür (Karasu, 2014, s. 201).

İçerisi ve dışarısını ayıran sınırlarda önem kazanmıştır. İçeriye güvenli tutmak adına adeta katmanlaşan sınırlardan biri içeriinin dışarıya açılan noktalarından biri olan penceredeki **panjur ve kepenklerdir**. Anlatıcı daha önce evin sahibinin yokluğunda kapatılan panjur ve kepenklerin artık ev sahibi içerideyken de kapatıldığını ifade eder.

Rahneler caddesinin eski yapılarında, o çağın pek gözde mimarlık öğelerinden sayılıp her pencereye takılmış - değişik görünüşte, değişik biçimlerde- pancurlarla kepenkler, kendimi bildim bileli ancak birkaç evde - o da yazları yazlığa çıkıldığında- kapalı olduğunu gördüğüm kepenklerle pancurlar, şimdi teker teker çekiliyor, kapatılıyordu (Karasu, 2014, s. 208-209).

İçeriye güvenli alan kılmak adına gelen yeni katmanlar anlatının kendisinin de katmanlı bir yapıya sahip olduğunu tekrar hatırlatır. Romanın içinde yazar karakterin yazdığı romanın varlığıyla üst kurmacaya dönüşen anlatı yapısı içerisi-dışarısı ayrımı gibi birbirini kapsayarak büyüyen bir anlatı kurgusuna sahiptir.

Anlatı mekânlarını içerisi-dışarısı üzerinden kurulan güçlü karşıtlıkla okuyabildiğimiz gibi anlatı kurgusunda öne çıkan **‘tamamlanmamışlık’** kavramı üzerinden de okumak mümkündür. Özata (2003, s. 88) Gece’de öne çıkan *‘belirsizlik, karmaşa ve kâbus’* başlıklarının mekânlarda da okunduğunu söylerken mekânların ayrıca *‘metnin anlatım tekniğini, anlatının okuyucu tarafından alımlanışını da simgelediğini’* söyler. Buna örnek olarak tamamlanmamış bir yapı olarak tasvir edilen ‘Bilgiler Sarayı’nı gösterir.

Yapının bitirilip bitirilmediği kestirilemiyordu dışarıdan bakılınca. Bitmiş görünen bölümleri vardı, yer yer sıvası bile vurulmamıştı... Merdivenlerden birinin başına vardım, inmeğe başladım. Bir kat kadar indikten sonra merdiven bitti. Ortalık iyice aydınlıktı hala. Havada asılı durur gibiydim bu son basamak üzerinde...Önümdeki boşluk aşağılarda kararıyordu (Karasu, 2014, s. 66).

‘Bilgiler Sarayı’ ya da diğerk adıyla ‘Ulusal Kütüphane’ Gece’nin birinci bölümünde geceye dair verilen bilgilerden sonra karşımıza çıkan önemli bir mekândır. Romanın birinci bölümünde şehrin dışına doğru çıkan anlatıcı ‘*ulu bir yapı*’ olarak tasvir ettiğı bu mekânla karşılaşmasını anlatır. Bitmemiş bir bina olarak bahsedilen yapının iç mekânında öne çıkan merdivenlerdir.

Usum almıyordu bu kesişen, bitmemiş merdivenleri. Bunca yıldır, başka başka kişiler, başka başka tasarımlarla yürütmüşlerdi herhalde yapı işini. Her gelen bir merdiven ekleyip işi bırakmış olacaktı son yıllarda (Karasu, 2014, s. 68).

Bilgiler Sarayı romanın ikinci bölümünde bu sefer başka bir anlatıcı gözünden tekrar anlatılır. Birinci bölümdeki anlatıcının adeta bir düşte olduğuna inandığı bitmemiş, kesişen bu merdivenleri yeni anlatıcı ‘*yangın tehlikesine karşı düşünülmüş devingen merdivenler*’ olarak ifade eder. Bu merdivenler dışında anlatıcı çalıştığı ‘*gizli orta odalar*’ın ışık bacaları ile gün ışığını aldığını ekleyerek yapının iç mekânına dair yeni bir bilgiyi paylaşır. ‘Gizli orta odalar’ ifadesi Gece’nin karanlık ve belirsiz atmosferinde anlam kazanır.

...mimarlık tarihine geçecek ölçüde önemli bir uygulamayla ışığını yukarıdan, benim bulduğum adla, ‘ışık bacaları’ndan yansıtıcılarla yoluyla alan gizli ‘orta odalar’ dizisinde çalıştığımı nasıl bilebilir? (Karasu, 2014, s. 91)

Bilgiler Sarayı’ndaki tamamlanmamış mimariye benzer bir başka tasvir dördüncü bölümde kentin sokakları hakkındaki bir pasajda da karşımıza çıkar.

Sokaklar kazılıyor, altı üstüne getiriliyor, borular değiştiriliyor, sökölüyor, takılıyordu... Sokağın bir ucu yerinde duruyordu ama öteki ucu, açıldığı (yani eskiden açıldığı) sokağın en az iki metre ya altında ya da üstünde kalmış oluyordu. Yani, sokağa ancak bir ucundan giriliyor, çıkılacağına, dönölüp aynı yerden çıkılıyordu. Büyükçe caddeler havada kalmış gibiydi (Karasu, 2014, s. 201).

Tamamlanmamış merdivenlerin havada asılı kaldığı Bilgiler Sarayı gibi kazılan çukurlar, devam eden çalışmalar yüzünden caddelerin de havada asılı kalmış olduğu bir sokak tasvir edilmiştir. Özata (2003, s. 90) varacağı yere ulaşmak için labirente dönmüş sokaklarda sürekli geri dönüşler yapan anlatıcı ile metnin

karşısındaki okuyucunun benzerliğine dikkat çeker. Metnin okunma biçimi metindeki mekânların deneyimiyle benzeşir. Anlatıdaki mekânların deneyimi kurmacanın/anlatının deneyimiyle eşleşir. Adeta mekânlar metne, metin mekânlara referans verir.

İleri (2007, s. 88) *‘Gece’nin içine yerleştirilmiş kent dekoru, metnin bir imgesini metnin içinden yineler’* ifadesiyle bu durumu vurgular. Ayrıca İleri metnin/yazının biçiminin de metnin içeriğine referanslar barındırmasına dikkat çeker.

Yazı, havada asılı kalmış satırları, tamamlanıp tamamlanmadığı belli olmayan bölümleri, blokların içinde açılan, her sayfanın yarısını kaplayan boşluklarıyla kentin biçimini yinelemektedir (İleri, 2007, s. 89).

Gececi-gündüzcü, karanlık-aydınlık gibi romanın anlatı yapısında kurucu olan zıtlıklar içerisi-dışarı ilişkisi üzerinden mekânsal bir zıtlığa da referans verirken anlatı mekânlarının, metin dilinin ve biçiminin bunu destekleyecek şekilde kurgulandığı görülmektedir. Derrida’nın *différance* terimiyle açıkladığı anlamın sürekliği ötelenme hali Gece metninde de görülebilirken; tamamlanmamışlık hem metinsel temsilde hem de metindeki mekanların temsil edilme biçiminde dikkat çeker.

Roman *‘Bunları yazmakla çıldırmaktan kurtulunur mu?’* (s. 231) sorusuyla noktalanır. Bu ifade gecenin yarattığı atmosferde içerisinin güvenli bir sığınak olması gibi *‘yazının da aslında yazar için bir sığınak’* (Kılıç, 2013, s. 117) olduğunun lirik bir ifadesidir. İçerisi ve yazının ortaklığına dair...

1.3. İç / İçeriye Dönme İsteği: Barış Bıçakçı- Sinek Isırıklarının Müellifi (2011)

Barış Bıçakçı¹⁴’nın 2011 yılında yayınlanan romanı *‘Sinek Isırıklarının Müellifi’* yazar olmak için işinden ayrılıp evde romanını yazmaya başlayan Cemil’in, merkezinde

¹⁴ Barış Bıçakçı (1966-...) I Adana doğumlu olan Bıçakçı eğitim hayatını Ankara’da sürdürmüştür. 1992 senesinde ODTÜ Makine Mühendisliği’nden mezun olduktan sonra çeviri ve editörlük çalışmaları yapmıştır. 90’lı yıllarda şiir ile edebiyat üretimlerine başlayan Bıçakçı’nın ilk romanı *Herkes Herkesle Dostmuş Gibi* 2000 yılında yayınlanır. Daha sonra sırasıyla *Veciz Sözler* (2002),

evinin olduğu gündelik yaşamına, hayatla olan hesaplaşmasına ve yazma pratiğine odaklanmaktadır.

Roman, uzunluğu 5 sayfayı geçmeyen 58 bölümden oluşur. Bölümler isimlendirilmemiş sadece numaralandırılmıştır. Anlatı, Cemil'in babasını getirdiği hastane odasında başlar. Hemen ardındaki bölümde İstanbul'daki bir yayınevine romanını getiren Cemil'e uzanarak zamansal geçişlerin sıkça olacağı sinyali verir. Aslında roman Cemil'in kitabını yayınevine bırakması ve yayınevinden cevabın gelmesi arasındaki zamanı anlatır. Ama bu bekleyiş Cemil için sancılı olurken hayatındaki üç önemli şey (Nazlı, ev, edebiyat) farklı zaman-mekânsal sıçramalarla bir araya gelir. Edebiyat üzerine düşünceleri yayınevindeki kadından cevap beklerken evde onunla yaptığı iç diyaloglarda ortaya çıkar. Ayrıca romanın içinde Cemil'in romanının yazılma sürecini de barındırması anlatının üst kurmaca özelliği taşıması olarak tanımlanmaktadır.

Çoğunlukla Cemil ve eşi Nazlı'nın toplu konutlarda yer alan apartman dairesinde geçen anlatı zaman zaman Ankara'nın farklı kentsel mekânlarına uzansa da ev, romanın ana mekânıdır. Bu durum Cemil'in günlük rutininden öte onun karakteri ve **ev ile kurduğu ilişkinin** sonucudur.

Ev, Cemil'in **dünyasıdır**. Onun dışına çıktığında kendini iyi hissetmez ve hemen ona/oraya dönmek ister. Romanın başında İstanbul'daki yayınevine giden Cemil hiç vakit kaybetmeden ilk otobüsle Ankara'ya evine döner. Döndüğünde ilk düşündüğü '*kendi dünyasından çıktığında basit cümlelerin öznesi olduğudur*' (Bıçakçı, 2011, s. 14). Romanın başında Cemil için evin anlamını gösteren ilk ifadedir.

Aramızdaki En Kısa Mesafe (2003), *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2004), *Baharda Yine Geliriz* (2006), *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra* (2008) yayınlanır. Sinemayla da ilgilenen Bıçakçı 2011 yılında Muzaffer Özdemir'in 'Yurt' filminde yardımcı yönetmenlik, 2017 yapımı 'İşe Yarar Bir Şey' filminin Pelin Esmer ile senaristliğini yapmıştır. Son olarak 2021 yılında vizyona giren 2019 yapımı 'Sen Ben Lenin' filminin Tufan Taştan ile senaristliğini yapan Bıçakçı'nın son kitabı *Doğum Lekesi Gibi Bir Gülümseme* 2021 yılında yayınlanmıştır. (Url-12)

İstanbul'a giderken yaşadığı toplu konuta bakan Cemil için yapılan '*uzaydan dünyayı seyreder gibi*' (Bıçakçı, 2011, s. 18) benzetmesi de evin Cemil'in dünyası olduğuna yapılan bir başka vurgudur. Cemil'in İstanbul'da kaldığı bu kısa zamanı arkadaşına anlatırken '*evden ayrı kalınca hayatın dışına itilmiş gibi hissettiğini*' (Bıçakçı, 2011, s. 24) söylemesi de bunu pekiştiren bir başka örnektir.

Cemil için hayat evinden ibarettir, evi evrenidir. Hatta güzel olan şeyi bile onunla kıyaslayarak tanımlar.

Kitabı açıp ayaküstü bir şiir okudu. Şiir çok güzeldi. İçinde hemen eve dönme isteği uyandı. Cemil için güzelliğin şaşmaz ölçütü bu olmuştu: Hemen eve dönme isteği uyandıran şey güzeldi (Bıçakçı, 2011, s. 130).

Ev=Evren ve güzellik ölçütü olmasının yanı sıra, Sağlamel (2014, s. 103) Cemil için evin yuvadan da öte '*kabuk, ikinci bir deri gibi*' olduğunu söyler. Onu dışarıdan koruyan, güvende tutandır evdir. Evin adeta bir kabuk gibi kişiyi sararak onu koruyan bir anlam kazanması Bachelard'ın kabuk üzerinden yaptığı fenomenolojik okumayı hatırlatır;

'Yaşam barınır barınmaz, korunur korunmaz, örtünür örtünmez, gizlenir gizlenmez, hayalgücü korunan bu mekânda ikamet eden varlığa yakınlık duymaya başlar. Hayalgücü koru(n)mayı, güvenliğin tüm ince ayrımlarında yaşar, kabukların en maddisindeki yaşamdan, basit yüzey taklitlerindeki en kurnazca gizlenmelere varıncaya kadar' (Bachelard, 2014, s. 168)

Cemil kendine ait bu özel alana kimsenin gelmesini, bu özel alandan da hiçbir şeyin çıkmasını istemez. Evi öylesine sahiplenir ki Nazlı içten içe Cemil'in '*evi kendisinden fazla sahiplenmesine de sinirlenir*' (Bıçakçı, 2011, s. 28).

Anlatıda Cemil ve Nazlı'nın ev ile kurduğu farklılaşan ilişkiler içeriğinin anlamını sorgulamaya olanak sağlar. Cemil karakteri için içeriğinin anlamını oluşturan etkenler arasında kamusal-özel mekân ayrımı ve evsellik meselesi öne çıkmaktadır. Fakat bu noktada ailenin erkek figürü Cemil'in evden çalışan ve ev içi pratiklerin ana karakteri oluşu, eşi Nazlı'nın ise ev dışında çalışması ve ev içi pratiklere daha az dahil oluşu eseri bu defa, Margaret Marsh'ın çalışmasında ele aldığı '*masculine domesticity-eril evsellik*' kavramı odağında yeniden düşünmeye imkân tanır.

'Evsellik' ya da 'domestik' terimi, endüstriyel kapitalizm ve modern dönemin doğuşuyla beraber gelen iş yeri ve ev ayrımının kaçınılmaz bir sonucu olarak doğmuştur (Mehmetoğlu, 2016, s. 28). İş yeri (kamusal) ve ev (özel) arasındaki bu ayrım mekânsal cinsiyet rolleriyle yakından ilişkili bir şekilde anlam kazanmıştır.

'Duncan'ın (1996)' da belirttiği gibi kamusal/özel dikotomisi hem politik hem de mekânsal olarak çoğunlukla cinsiyet farklılıklarını geleneksel ataeril heteroseksüel güç ilişkileri olarak tanımlamak, kontrol etmek, kuramsallaştırmak ve kuşatmak amacıyla kullanılmıştır' (Baydar, 2007).

Ev içi alanın kadınla özdeşleşmesi 'bu alanın esas sahibine, yani kadına bahşedilmiştir ki bu durum, aynı zamanda onu kamusal alandan da mahrum bırakmıştır' (Mehmetoğlu, 2016, s. 29).

'Dominant, kamusal, erkek üretim sahası (kent) ve ikincil, mahrem, kadın, üreme sahasından (ev) oluşan, karşıtlık ve hiyerarşi içeren bir sistemdir. Kenti evden, kamusal mahremden, üretimi üremeden ve erkeği kadından ayıran bu ideolojinin kökeni hem ataeril hem de kapitalisttir' (Rendell, 2000, s. 103).

Margaret Marsh (1988) ise *'Suburban Men and Masculine Domesticity, 1870-1915'* başlıklı yazısında domestik mekânın tanımı ve anlamsal karşılıklarını incelerken erkek figürün evsellikle olan ilişkisine dair de bir teorik çerçeve sunar. Marsh'ın evselliği, çoğunlukla kadın üzerinden ilişkilendirmenin aksine erkek figür üzerinden düşünmesi önemlidir. Marsh, söz konusu çalışmasında, 1800 sonu ve 1900'lerin başında orta sınıf Amerikan erkeklerinin banliyö yaşamı çerçevesinde değişen ev içi rollerine odaklanır ve bu değişen durumu, 'eril evsellik' terimiyle tarifler.

Marsh (1988, s. 167) eril evselliğin ortaya çıkmasına sebep olan üç koşuldan bahseder; *'Her ikisi de cinsiyet ayrımını teşvik eden ataeril yönetim veya evcilik ideolojisi yerine arkadaşlığı vurgulayan bir evlilik ideali; kocaların ailelerine daha fazla ilgi gösterebilmeleri için orta sınıf erkeklere yeterli iş güvencesi sağlayan bir ekonomik sistem ve aileye yönelik yeni tutumların uygun mekânsal ifadelerini bulabileceği fiziksel bir konum.'*

Erkekler ve evleri arasında gelişen yeni bir ilişki de evin sorumluluğu sadece kadına ait kalmaz; *'Erkekler ev içi alanın önemini sadece retorik olarak değil, aynı zamanda bu alanda belirli sorumluluklar üstlenerek de kabul edeceklerdi' (Marsh, 1988, s. 181).*

Gelber (1997) da *'Do-It-Yourself: Constructing, Repairing and Maintaining Domestic Masculinity'* başlıklı yazısında Marsh'ın tariflediği eril evsellik meselesini banliyö yaşamı ve kendin yap söylemi ile ilişkili okur. Kendin yap yaklaşımının gelişimiyle birlikte banliyöde yaşayan erkek figürün ev içi tadilat, bakım ve onarım gibi işlerin sorumlusu oluşuna ve evlerin bir bölümünün atölye olarak erkeğin çalışma alanına dönüşmesine dikkat çeker. *'Bu yeni erkeksi alan, erkeklerin hem evin bir parçası hem de evin dışında olmalarına, mekânsal ve işlevsel özerkliği korurken aileleriyle evi paylaşımlarına izin verdi'* (Gelber, 1997, s. 69). Gelber (1997, s. 73) bu durumla birlikte erkeğin ev içi alanının genişlediğini vurgular.

Öykünün ana karakteri Cemil de ev içi pratiklerde bakım, onarım gibi işlerde de öne çıkarken ev içi alanını da genişletir/ meşrulaştırır. Ayrıca kendine kurduğu güvenli alanın da devamlılığını sağladığı söylenebilir.

Cemil için evin anlamını belirleyen bir diğer konu **evin içindekiler**dir. Cemil için evin içi Nazlı ve edebiyatla doludur. *'Üç şey birbirine karışmıştı: Nazlı, ev ve edebiyat.'* (Bıçakçı, 2011, s. 140). İnşaat mühendisiyken işinden istifa eden Cemil için edebiyat bir tutkudur ve sürekli zihnini meşgul etmektedir. Yazdığı romanın kurmaca dünyası tıpkı zihnini doldurduğu gibi evinin içini de doldurmaktadır. Bu yüzden evi aynı zamanda *'Cemil için hayal ile gerçeğin birbirlerinden nöbeti devraldıkları yerdir'*. (Bıçakçı, 2011, s. 27) Nazlı'nın gözünden de bu durum böyledir;

Cemil'in bütün gün ruhsal sökükle uğraştığını da biliyordu Nazlı. Ev, iplik parçalarıyla, kırıklarla dolu oluyordu, iki ucu bir araya getirilememiş hatıralarla ve partial fikirlerle. Yaşamak bu küçük evde de eksik kalıyordu; elli dört metrekare içinde Cemil'in yetişemediği, tamamlayamadığı şeyler vardı (Bıçakçı, 2011, s. 26).

Cemil için evin anlamı kadar romanda sıklıkla vurgulanan bir başka konu **evin bağlamı**dır. Cemil ve Nazlı'nın yaşadıkları ev *'şehrin otuz kilometre kadar dışına inşa edilmiş toplu konutlarda'* dir (Bıçakçı, 2011, s. 14). Bu sebeple toplu konut kavramı, oradaki yaşam rutini ve kültürü Cemil'in evini/evrenini/dünyasını da şekillendiren önemli bir parametre olarak roman içinde sürekli hatırlatılmaktadır.

Bu hatırlatma ilk olarak kitabın başında Cemil ve Nazlı'nın yaşadıkları toplu konutun bir nevi tarihinin anlatıldığı beş numaralı kısımda görülebilir. 1980'lerin sonunda başlayan toplu konutun inşaat serüveni boş arazi, çalışan işçiler, malzeme taşıyan kamyonlar, dökülen betonlar, tamamlanan tesisat ve altyapı işleri, takılan camlar ve kapılar, döşenen fayanslar ve monte edilen dolaplarla önümüzde tekrar canlanır. Romanın sonlarına doğru yer alan 47 numaralı bölümünde ise 2000'li yılların ortalarında artık inşaatı tamamlanan birinci ve ikinci etap konutlarının sakinleriyle birlikte değişen yapısı aktarılır. Bir anlamda toplu konutun kendi yaşamının da anlatı içinde yer aldığını söylemek mümkündür.

Şehrin dışında olduğu vurgulanan bu toplu konutun kendine ait bir yaşam düzeni ve rutini de vardır. Bu durum roman içinde özellikle '**zaman**' kavramıyla birlikte sıklıkla vurgulanmaktadır. Örneğin kitabını yazmak için istifa edip eve kapanan Cemil'in bir gününden toplu konutun kurulu düzeniyle birlikte bahsedilir;

Cemil de gününün nasıl geçtiğini anlatıyordu: toplu konutta kurulup bırakılmış bir gün, bir engele takılmadığı sürece tıkr tıkr dümdüz giden sabah öğle akşam (Bıçakçı, 2011, s. 27).

Yaşanan hızlı kentleşme ile ortaya çıkan konut sorununa getirilen çözümlerden biri toplu konutlar olmuştur (Acar, 1978). Türkiye'de 1981 ve 1984'te yürürlüğe giren Toplu Konut Kanunları ve 1984 yılı 2981 sayılı İmar Affı Kanunu toplu konut üretimini hızlandırmıştır (Koca, 2015). Kent merkezden çeperlere doğru genişlerken büyük ölçekli toplu konutlar daha geniş arazilere sahip bu alanlara inşa edilmiştir. Kullanıcılarının ihtiyaç duyduğu her türlü şeye ulaşabilecekleri dükkânlar, sosyalleşme alanları, spor salonları hatta eğitim mekânlarının da toplu konutun içinde çözüldüğü düşünülürse gitgide daha içe dönük ve kapalı bir yaşam modelini tariflediği görülmektedir. Bu sebeple toplu konutun çevreden ve bağlamdan etkilenmeyen kendine ait bir düzeni olduğu söylenebilir. Tıpkı Cemil'in bir saat gibi işleyen kurulup bırakılmış bir düzeneğe benzettığı toplu konut yaşamı gibi. Belirli toplu konut sakinlerinin yaşam rutinlerinin tekrarının oluşturduğu bir düzen. Ani, beklenmedik ve sürprizlere açık olmayan bir yerleşim... Belki de Cemil'in karakterine de en uygun düzeni mi sunduğu için anlatıdaki evin bağlamı olmuştur sorusunu düşündürmektedir.

Toplu konutta yaşamanın getirdiği monotonlaşan yaşam ritmi, zamanın algılanma biçimini de elbette etkilemektedir. Bağlamından (uzamdan) kopan / yalıtılan bu konut öbeğinde zamandan da bir kopuş / yalıtılmışlık hissinden söz edilebilir mi?

Romanda Heidegger'in '*insanın cisimleşmiş zaman olduğu*' benzetmesine yer verilen kısa bir girişten sonra toplu konutlarda yaşayan Cemil'in ise '*insan ile zaman arasındaki bu köklü ilişkiyi hissedebileceği bir hayat sürmediği*' (Bıçakçı, 2011, s. 53) belirtilir. Anlatıcı; insan ve zaman arasındaki köklü ilişkinin mekân aracılığıyla hissedilen bir şey olduğunu ifade eder. Ve öylesi mekânlar (toplu konut) vardır ki orada insan-zaman ilişkisi anlaşılamaz hale gelmiştir? (Veya getirilmiş midir?)

Sadece bütün küçük burjuvalar gibi o da zamanın geçişini mesele ediyor, nesne olarak her türlü saati çok sevdiği halde kol saati taşımayı hiç sevmiyordu (Bıçakçı, 2011, s. 53).

Soyut zaman algısını zamanın çizgisel olarak ilerleyen, geri dönmeye imkân tanımadan geçen bir şey olduğu üzerinden somutlaştıran saat, kol saati takmayan Cemil'in evinde tekrar karşımıza çıkar. Ailesinden kalan en az elli yıllık masa saati bozulunca onu tamire götüren Cemil '*onu evin dışına çıkarmaktan huzursuzluk*' duyar. Tamirde bıraktığı saati yüzünden duyduğu huzursuzluk o kadar yoğundur ki evi/evreni merkez değiştirip saat tamircisinin mekânı olur. Saat Cemil için özel ve mahrem bir şeydir ve evin dışında olmasından duyduğu huzursuzluğun sebebi budur.

Cemil'in evinin bağlamı olan toplu konutta zamanın algılanma biçimi kadar önem taşıyan bir diğer nokta toplu konutta **yaşayanların birbiriyle ilişkisi**/zliğidir.¹⁵ Anlatı kurgusunda Cemil'in ev, edebiyat ve Nazlı'dan örülü yaşamı alt kat komşusunun '*banyonuz akıtıyor*' sözüyle içine başkalarının da sızdığı geçirgen bir yüzeye dönüşür. Oysa anlatı kurgusu içinde Cemil'in komşuları olan diğer konut sakinleriyle olan ilişkisi çoğunlukla mesafe içermektedir. Toplu konut yönetimini ararken sürekli

¹⁵ Hem bir ilişki hem de ilişkisizlik aslında toplu konut* konut sakinleriyle örülü içe dönük, dışarıdan gelen herkesin yabancı olarak görüldüğü biraradalık içinde aslında ilişkisizlik var. İlişik ama ilişkisiz

yanlış tuşladığı bir rakam yüzünden konuşmak zorunda kaldığı Fatma Teyze veya yazın balkonda otururken seslerini duyduğu komşular¹⁶ gibi...

Romanın başında Nazlı'ya *'üst kattakilerin banyosu akıttı yine, yarın da devam ederse, çıkıp söyleyeceğim'* (Bıçakçı, 2011, s. 27) diyen Cemil'e ertesi gün alt komşusu gelerek banyosunun akıttığını söyler. Cemil alt kattan duyduğu seslerle bildiği bu daireye (annesine bağırان bir adam sesi, kalorifer borusundan gelen zincir sesi...) sızıntı vasıtasıyla iner. Orada yaşayanlarla tanışmasıyla anlatı akışına da yeni kişiler dâhil olur. 'Sızıntı, banyoların su sızdırması' toplu konutta yaşayanların birbirinin kapısını çalma sebeplerinin başında gelir.

Toplu konutun katı sınırlarla çevrili, minimum temas üzerine kurulu döngüsünü bozan sızıntı aslında temassızlık içinde yeni temaslar yaratmaktadır. Bu sızıntının anlatıdaki güçlü varlığı hiçbir yapıli çevrenin ilk yapıldığı gibi kalmamasını, kullanımla birlikte bozulma, yıpranma etkilerini de göstermesi açısından mimari temsillerde unutulana/göz ardı edilen bir durumu hatırlatıyor olması adına önemlidir.

Cemil'de bu sızıntı meselesini yaşamımızdaki diğer sızıntılarla birlikte okuyarak anlamını genişletir;

'Hâlbuki sızıntı hep vardır, ip gibi, yaşadıklarımızdan, okuduğumuz kitaplardan, seyrettiğimiz filmlerden zihnimize akan bir şeyler hep vardır' (Bıçakçı, 2011, s. 36).

Cemil'in evi/dünyası, güvenli alanı, kendi sevdikleri ile doldurduğu içerisi aslında dışarıya ne kadar kapalı olsa da içine başka şeylerinde sızdığı bir alana da dönüşmektedir, tıpkı yaşam gibi...

¹⁶ 'yaz geldi, sır diye bir şey kalmadı...' (Bıçakçı, 2011, s. 122).

1.4. Kimliğin İnşası / Koruyucusu Olarak İçerisi ve İçeridekiler: Fûruzan- Gül Mevsimidir (1971)

Fûruzan¹⁷'in 1971 yılında yazdığı uzun öyküsü *Gül Mevsimidir* ilk olarak *Kuşatma* (1972) kitabında yer almış, daha sonra Erdal Öz'ün ısrarı üzerine¹⁸ 1985 yılında ayrı bir öykü kitabı olarak basılmıştır.

Öykünün ana izleği, İzmir'de varlıklı bir ailenin tek kızı olarak doğan Mesaadet'in yaşlılığında oğlu, gelini ve torunuyla birlikte yaşadığı evde ona ayrılmış olan odasında geçmişi(ni) hatırlayışıdır. İç monolog ve bilinçakışı tekniğinin öne çıktığı öykü tek bir mekânda geçerken hatırlanan anılar aracılığıyla mekânsal ve zamansal geçişler kurgulanmıştır. Öykü biçimsel olarak başlık veya numara ile ayrılmasa da üç ayrı bölümden oluşmaktadır. Bölümleri ayıran ana unsur anlatıcının değişimidir. Öykü, ana karakter olan Mesaadet'in anlatımıyla başlar daha sonra italik yazı karakteriyle yazılan bölümde ise üçüncü tekil kişi ağzından hâkim bakış açısı ile devam eder. Son bölümde de yine Mesaadet'in anlatımıyla öykü tamamlanır.

Mesaadet'in anlatımıyla başlayan ilk bölüm anlatıcının İzmir'deki çocukluğuna, ailesinin varlıklı oluşuna, babasının İzmir'deki mağazasına ve ilk aşkına dair anıların peşi sıra gelişidir. Mesaadet'in Dürrüzadeler olarak anılan '*padişahlık zamanının soylusu*' (Fûruzan, 2020, s. 7) olan ailesi, soyadı kanunu ile Dürrüoğulları olsa da o soyluluğu yaşayış biçimleriyle devam ettirmektedirler. Bu vurgu öykünün de ana odağını oluşturmaktadır. Konakta hizmetçilerle birlikte yetişmiş, piyano ve Fransızca dersleri almış, şapkasından kıyafetlerine kadar yetiştiği sosyo-kültürel çevrenin izlerini taşıyan Mesaadet yaşlılığında evlatlarında ve çevresinde bunun izlerini

¹⁷ Fûruzan (1932-...) | İstanbul doğumlu yazar tiyatro ve resimle ilgilendikten sonra edebiyata yönelmiştir. İlk öyküsü 1956 yılında Seçilmiş Hikayeler Dergisi'nde yayınlanan 'Olumsuz Hikaye'dir. Asıl adı Feruze Çerçi olan yazar eserlerinden 'Fûruzan' ı kullanmıştır. Parası Yatılı adlı eseriyle 1972 Sait Faik Hikaye Ödülü'nü kazanmıştır. Kırkyedililer (1974) romanı ise 1975 Türk Dil Kurumu Roman Ödülü'nü kazanmıştır. 1975-76 yılları arasında sanatçı programı ile Berlin'e gitmiş, izlenimleri üzerinden göçmen ve gurbetçilerle ilgili yazılar kaleme almıştır. Yazar öykü ve roman dışında oyun, şiir ve gezi-röportaj türlerinde de eserler vermiştir. (Url-13)

¹⁸ *Gül Mevsimidir* öykü kitabının sonunda Erdal Öz'ün 1985 yılında Fûruzan ile gerçekleştirdiği kısa söyleşi '*Gül Mevsimidir Üzerine Fûruzan'la Konuştum*' başlıklı bir yazı yer almaktadır. Öz'ün bu öykünün tek başına ayrı bir kitap olması için Fûruzan'la yaptığı konuşmaya da yer verilmiştir.

görememekten şikayetçidir. Öykü boyunca toplumsal sınıf ve kimlik inşası, anlatı mekânı ve mekandaki nesneler üzerinden de çok net bir şekilde okunmaktadır.

Öyküde önce sınıfsal durumun mekân ölçeğindeki izleri konak ve apartman karşılaştırması üzerinden aktarılır. Mesaadet'in annesinin yaşadığı konağı anlatırken kullandığı ifadeler buna örnek gösterilebilir. '*Çimentonun dört kol gezmediği o dönemde, konakların mücevher kutusu gibi işlenmiş, hayranlıkla seyredilir pahalılığı, içinde yaşayanların değerine eşmiş.*' (Füruzan, 2020, s. 10). Konakların, içinde yaşayanların toplumsal sınıfına eş değerde görülmesiyle mekân sınıfsal bir olgu olarak karşımıza çıkar. Konaklarda yaşamış ama yaşlılığında İstanbul'da sahibi olduğu apartmanın bir dairesinde oğlu, gelini ve torunları ile yaşayan Mesaadet için bu durumu kabullenmek ise oldukça zordur. '*Ben beton apartmanlarda oturtulacak kadın mıydım?*' (Füruzan, 2020, s. 24).

Mesaadet yaşadığı ev ölçeğinde sosyal statüsünü koruyamamış olsa da soyluluğunu ve kimliğini apartmanda ona ayrılan odada eşya ve nesneler ölçeğinde görünür kılmıştır. Kendine ayrılan bu içeride, onların varlığına tutunmaktadır. '*Bu odanın eşyaları, onun onurlu, ünü sarsılmaz ailesinin görkemli parçalarının en seçmeleri idi. Gelinin paha biçilmez bu eşyalara nasıl içi giderek baktığını, her zaman istekle kavrulan gözlerinde görmüştü*' (Füruzan, 2020, s. 58).

Özellikle anlatıcının değiştiği italik yazılı bölümde Mesaadet'e ayrılmış olan odanın detaylı tasviri bunu daha anlaşılır kılmaktadır. Çünkü '*eşyaların çokluğundan dolanma zorluğu duyulan*' (Füruzan, 2020, s. 45) oda Mesaadet'in soylu geçmişinin göstergelerine dönüşür. Bozok (2017, s. 73) 'a göre de '*Yazar metninde eşyaları ve mekanları, toplumsal göstergeler ve insan ilişkilerinin depolandığı, üzerine kazındığı nesneler ve yerler olarak işlemiştir.*'

Odadaki tül perdelerin yumuşattığı aydınlık, karyolanın özenli oymalarını en ince ayrıntısına dek açığa çıkarıyordu...Saçaklı ipek örtüyle örtülmüş piyanonun üstünde çeşitli biblolar;...altı pırınç bir lamba;... ortası sedef, çevresi firdolayı dönerek akik taşlarıyla doldurulmuş, mor kadife kaplı bir kutu;...İhtiyar kadının başucundaki komodinin üstünde duran abajurun altlığı gümüştü. Işığı perdeleyen üstü, kalın dokumlu Hollanda danteliyle çevriliydi...Yan yana örtülmüş beş seccade, ince, özenli işlemleriyle

kıyılarındaki suların uyumlu, soylu desenleriyle ipek gibi, kabartışız yayılı duruyorlardı, yerde (Füruzan, 2020, s. 45,46).

Odada yer alan her eşya ve mobilya değerli malzemelerden oluştuğu vurgulanacak şekilde betimlenmiştir. Mekânın bu ifadelerle temsili bu mekânda yaşayan kişiye dair bir göstergeye dönüşmektedir.

Tüm bu değerli eşya ve mobilyalarla çevrili odanın içinde ise iki figür ve bu iki figürün farklı sosyal statülerde oluşu da öykünün ana izleği için önemlidir. Mesaadet dışında odaya çekingen adımlarla giren hizmetçi figürü vardır. Hizmetçi, kendi sosyal statüsünü ve kimliğini temsil etmeyen onca eşya ve mobilyanın içinde tedirgindir. Odadaki giysi dolabının aynasında yansımaları görünce bile irkilmektedir;

Odadaki uyumlu, yumuşak renklere; durağan, yerleşik eşya kümelerine aykırı düşen yansıması aynalara yapıştırılmış yanlış bir resim gibiydi. Döşemenin üstünde her adımını korku, suçluluk içinde atarak, büyük koltuğun yakınındaki yuvarlak masaya tepsiyi bıraktı. Halıların ipek yumuşaklığı, yürümesindeki güvenliği yitirtirdi ona. Her gün dipten doruğa cilalanıp temizlenen bu evde, bu sekiz odalı apartmanın içinde kayma, düşme korkusunu üç yıldır yenememişti (Füruzan, 2020, s. 49).

Hizmetçi bu odanın içinde kendi varlığını ne kadar öteki ve yanlış hissederken Mesaadet için kendi varlığı odanın değerini arttırmaktadır. Bu sebeple hizmetçi için ayna ne kadar tedirgin ediciyse Mesaadet için o kadar bakılası bir nesneye dönüşmektedir. *‘Aynayla yüzü arasında burun açıklığı kalana dek yaklaştı, gülümsedi...Odadaki varlıklı bağdaşmayı görüntüsünün arttırdığına bir kez daha tanık olmak içini aydınlattı’* (Füruzan, 2020, s. 57).

Güneş (2015) öyküyü Mesaadet karakteri üzerinden ‘burjuvanın ötekine (yoksul kesime) bakışı’ olarak tanımlar. Öteki olarak görülen Mesaadet’in hizmetçisi, gelini veya daha yoksul bir aileden olan ilk aşkıdır. Sınıfsal farklılığı ifade eden burjuva kelimesi öykü içinde de kendine yer bulmuş bir ifadedir. Mesaadet’e torunu Nedim *‘Siz burjuvaların dramı yoktur’* (Füruzan, 2020, s. 61) dediğinde Mesaadet içinden *‘sanki kendi bu aileden değilmiş gibi’* (Füruzan, 2020, s. 61) diyerek burjuva söylemini yineler.

Bu bağlamda *Gül Mevsimidir* (1971) öyküsünde iç mekânın toplumsal statü göstergesi ve kimliğin inşası kavramları ekseninde anlam kazandığı söylenebilir. Bu düşünsel yaklaşım beğeni kavramını toplumsal statü ile ilişkilendiren ve habitus terimiyle somutlaştıran Fransız sosyolog Pierre Bourdieu üzerinden açıklanabilir. Bourdieu (2015, s. 93) 'ye göre '*bedensel kozmetik, giyim veya ev dekorasyonu gibi nesnel ve öznel estetik konumlanmalar, tutulacak bir saf ya da korunacak bir mesafe olarak, toplumsal uzamda işgal edilen konumu sınama ya da olumlama fırsatlarıdır.*' Öykünün ana karakteri Mesaadet'in ailesinin soyluluğunu kıyafetten seçtiği eşyalara kadar tüm yaşam tarzında temsil etme kaygısı bu anlamda okunabilir.

Bourdieu, özellikle aileden kalan eşyaların sadece maddi bir miras olmadığını aynı zamanda toplumsal statünün bir göstergesine dönüştüğünü söyler;

Her maddi miras, aynı zamanda kültürel bir mirastır. Ve aile malları sadece soy ağacının fiziksel olarak eskiliğini ve sürekliliğini tescilleme işlevine sahip olmakla kalmaz, bunun yanı sıra ailenin zamanda süreklilikten ayrılmaz olan toplumsal kimliğini de benimsetir; aynı zamanda ailenin ahlaki yeniden üretimine, yani burjuva hanedanlığına meşru mensubiyetine temel oluşturan değerlerin, erdemlerin, becerilerin, aktarımına da katkıda bulunur (Bourdieu, 2015, s. 121).

Mesaadet'in apartmanda ona ayrılan odasının '*ünü sarsılmaz ailesinin görkemli parçalarının en seçmeleriyle*' (Füruzan, 2020, s. 58) dolu olmasını vurgulaması da bunun göstergesidir.

Bourdieu giyim, müzik tercihi vb. kişisel beğeni tercihleri gibi iç mekânında bir kimliğin dışa vurumu, bir sosyal statünün göstergesi olarak görmektedir.

Her iç mekân, kendi dilinde, miras alınmış zenginliğin gösterişsiz emniyetini, yeni zenginlerin gürültücü kibrini, yoksulların sessiz sefaletini ya da imkanlarının üstünde yaşadıklarını iddia eden "yoksul ebeveynlerin" yaldızlı sefaletini dillendirerek, bu mekânda yaşayan kişilerin şimdiki durumunu ve hatta geçmişteki halini anlatır (Bourdieu, 2015, s. 122-123).

Bourdieu için düşünce, davranış ve beğeni kalıplarının tümünü birleştiren üst kavram 'habitus'tur. '*Habitus; bir konumun içkin ve bağıntısal özelliklerini bütünleşik bir hayat tarzında, yani insanlar, mekanlar ve pratiklerle ilgili bütünleşik bir tercih dizisini dile getiren can verici ve birleştirici kökendir*' (Bourdieu , 1995, s. 23).

Kendi sosyal statüsü ve kimliğinin bir yansıması-göstergesi olan nesne ve mobilyalarla döşeli odasının içinde yalnız başına olan Mesaadet geçmişî düşlerken odası onun için güvenli ve korunaklı bir içerisidir. Onun habitusudur. Konaktan apartmanda yaşamaya (belki de düşmenin) alışmamış olan Mesaadet için kimliği ve sınıfsal durumunun izleriyle dolu olan odası güvenli ve korunaklı bir içerisidir.

1.5. İçerinin de İçerisine Kaçış: Leyla Erbil- Hallaç (1960)

Leyla Erbil ¹⁹ 'in ilk öykü kitabı olan *Hallaç* 1960 tarihinde yayınlanmıştır. İleri'nin ifadesiyle 'öykünün sınırlarını kurcalayan' Erbil bu sınırları hem biçim²⁰ hem içerik anlamında zorlarken oluşturduğu kendine has üslubuyla Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olmuştur.

Hallaç bölüm I, II ve III başlıkları altında üç kısımda yer alan toplam 16 öyküden oluşmaktadır. Bu çalışma kapsamında kitabın I. bölümünün I. öyküsü olan '**Yatak**' adlı öykü incelenecektir. Öyküde bir mobilya olarak yatak, iç mekânın içinde yeni bir içerisini tanımlaması sebebiyle tez kapsamında incelenmek üzere seçilmiştir.

Kendi kendime'yi bozacak yok. Nesnelerin- içinde kişiler de olan- böylesi bir hızla, sürtünmesiz, evet ve hayırlarımla kayıp gideceklerini getirmezdim usuma hiç (Erbil, 2019, s. 3).

¹⁹ Leyla Erbil (1931-2013) İstanbul doğumlu olan Erbil lisans eğitimine İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Filolojisi Bölümü'nde başlamıştır. İlk öyküsü *Uğraşsız* Salim Şengil tarafından çıkarılan Seçilmiş Hikâyeler Dergisi'nde 1956 yılında basılmıştır. Ataç, Dost, Dönem, Kitap-lık, Papirüs, Türk Dili, Türkiye Defteri, Yeditepe, Yelken, Yeni a, Yeni Dergi, Yeni Ufuklar gibi dergilerde yazıları yayınlanmıştır. İlk öykü kitabı *Hallaç* 1960 yılında yayınlanır. Sırasıyla *Gecede* (1968), *Tuhaf Bir Kadın* (1971), *Eski Sevgili* (1977), *Karanlığın Günü* (1985), *Cüce* (2001), *Üç Başlı Ejderha* (2005), *Kalan* (2011) ve son romanı *Tuhaf Bir Erkek* (2013) yılında yayınlanmıştır. (Url-14)

²⁰ Leyla Erbil kendine has noktalama işaretleri kullanır. Örneğin *Karanlığın Günü* (1985) adlı romanın başında;

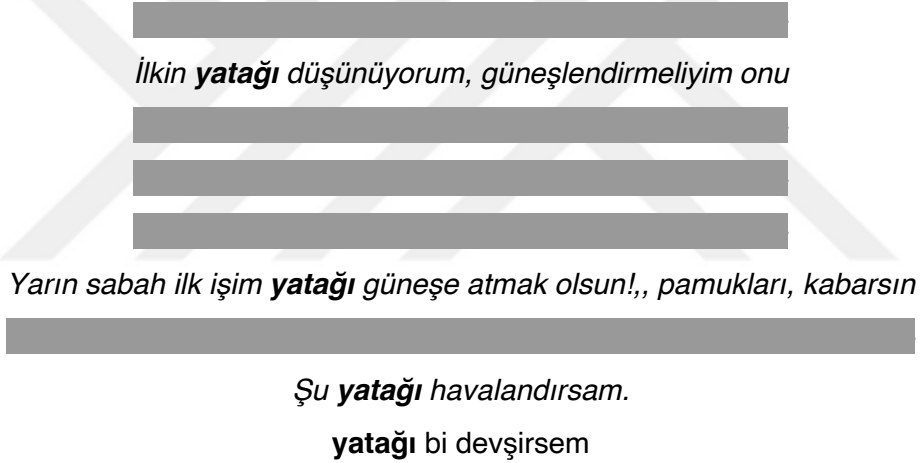
'Bu romanda, bilinen noktalama işaretlerinin yetmediği cümlelerde:

1. Ünlemin sonlanmadığı, sürdüğü yerlerde, 'virgüllü ünlem'
2. Sorunun sonlanmadığı, sürdüğü yerlerde, 'virgüllü soru'
3. Soluğun kesildiği, soru düşüncesinin sürdüğü yerlerde 'üç virgüllü soru' ve türevleri ?, , !,,
4. Duraklamanın uzun sürdüğü aralarda, 'yan yana üç virgül' ,,, kullanılmıştır.' (Erbil, 2021, s. 1)

Noktalama işaretleri gibi metin içinde büyük harf kullanımıyla da anlamı değiştirmektedir. Örneğin; Yatak adlı öyküde KUŞ'tan bahsedilirken hep büyük harf kullanılmıştır.

Yukarıdaki cümleyle başlayan öyküde Leyla Erbil'in çoğu eserinde olduğu gibi bir kadın anlatıcıdır karşımıza çıkan. Bilinç akışı tekniğiyle sunulan anlatıcının iç monoloğu esnasında sürekli monoloğu keserek tekrar eden bir figür olan 'yatak' ise öykünün kurucu unsuruna dönüşmektedir.

'Yıllardır havalandırılmamış bir yatağa girip çıkıyorum. Islak çürümüşlüğüne biçimsizliğim oyulu. Onu güneşlendirmeliyim...' (Erbil, 2019, s. 3) ifadeleri öykünün başında yatağa yapılan ilk vurgudur. Araya anlatıcının toplumu, kendini, kadınlığını, sevgiyi, sevmeyi ve ilişkileri sorgulayan birçok düşüncesi girse de yatak kendini sürekli hatırlatır. **(Görsel 14)**



Görsel 14. Metinde sürekli tekrarlarla kendini hatırlatan yatak (Yazar tarafından üretilmiştir)

Leyla Erbil'in edebi dilinde yoğun olan metaforlar bu öyküde yatak ve KUŞ kavramı üzerinden karşımıza çıkar. Yatak; cinsellik (Saygılı, 2016, s. 19) ve varoluşsal huzursuzluğun (Dirlikyapan, 2007, s. 136) sembolü olarak görülebilir.

Çağrışımsal boyutu çok güçlü olan bu öyküde, yıllardır havalandırılmamış olan yatak, yalnızca cinsel gönderimler içermez; aynı zamanda yalnızlığa ve varoluşsal huzursuzluğa ilişkin bir içeriğe de sahiptir. Huzursuz edici bir alışkanlığa dönüşmüş olan "yatak"tan, "git gide içeri kaçan" anlatıcının şeklini almış olan "oyuntu"dan kurtulmak o kadar kolay olmayacaktır (Dirlikyapan, 2007, s. 136).

1950 dönemi yazarlarında görülen varoluşçu yaklaşım Leyla Erbil'in yazını da tanımlayan önemli bir olgudur. Bireyin iç hesaplaşması (Yalçın, 2019, s. 43) olarak okunabilen öyküde yatak '*anlatıcıyı düşünsel bir yolculuğa*' (Saygılı, 2016, s. 109) çıkaran bir nesne olarak da ele alınabilir.

Tıpkı '*yatağının tatlı sıcaklığında düşüncelere dalmaktan aldığı zevki*' anlatan Maistre gibi. Ev hapsinde kaldığı 42 günü anlatan kitabı *Odamda Yolculuk* 'ta Xavier de Maistre yatağı için '*bazen içinde kendimi unuttuğum bu mobilyadan daha fazla hayal gücüne yer veren, daha sevgi dolu fikirler uyandıran bir tiyatro sahnesi acaba var mıdır?*' (Maistre, 2021, s. 19) diye sorar.

Leyla Erbil'in öyküsündeki yatak kişiyi Maistre gibi sevgi dolu fikirler ve umutlu düşüncelere sürüklemenin aksine kendisi ve hayatı hakkındaki düşüncelerin içine çeker.

Öyküde yatak ile sembolize edilen kavramlar kadar önemli olan bir başka konu yatağın **nesnenin ötesinde bir mekân** olarak hissedilmesidir. Yatak bedeni de içine alarak mekansallaşmaktadır. *Oyuntu* (Erbil, 2019, s. 9) olarak tanımlanan yatak *içerinin içerisine* dönüşür. Bu durum yatağı bir mekân olarak tanımlayan Perec'in sözlerini hatırlatır;

'Dolayısıyla yatak, tercihen kişisel bir mekândır, boğazına kadar borca batmış bir insanın bile sahip olma hakkının bulunduğu, bedenin asal mekânıdır (yatak-monad)' (Perec, 2017, s. 31).

Yatak içerinin içerisidir çünkü öykünün ana mekânı içeride başlarken yatakla birlikte bu bir katman daha genişler. Anlatıcının monologlarında karşımıza çıkan '*camın altından ilk yaz denizi geçiyor...*' (Erbil, 2019, s. 3), '*penceremin dibinden balıkçı motorları geçiyor...*' (Erbil, 2019, s. 6) ifadeleri buna örnek gösterilebilir. '*Evinin penceresinden dış dünyaya bakmakta*' (Saygılı, 2016, s. 63) olan kadın anlatıcı için pencere içeriği dışarıdan ayıran, anlatıcının dışarıyı, toplumu, diğerlerini, ötekini izlediği bir sınıra dönüşmektedir. Pencere anlatının içeride olduğunu hatırlatan

önemli bir unsur olarak da görülebilir. Ayrıca yatak bir iç mekân mobilyası olduğu için metinde okunduğu noktada mekân olarak içerisi canlanır. Öyküdeki monologlarda da yatağın devamlı hatırlatılması dışarıdayken bile içeriyi düşündürür.

‘Gitgide içeri kaçıyorum ben. Ötekiler durmadan çoğalıyorlar’ (Erbil, 2019, s. 3).

Bedenin biricik mekânı olarak yatak öyküde huzursuzluk çağrıştırmaya araya girerek kendini hatırlatsa da aslında anlatıcının kaçtığı, sığındığı bir yere de dönüşmektedir.

Anlatıcı için her ne kadar varoluşsal huzursuzlukları hissettiriyor olsa da öykünün sonunda *‘oyuntuma gömüldüm’* (Erbil, 2019, s. 9) diyerek yine de yatağında kalmayı tercih ettiği görülür. Bu açıdan bakıldığında literatürde çoğunlukla huzursuzlukla anlam kazanmış olan öyküdeki yatak imgesinin aksini düşünme imkânı doğar. Çünkü anlatıcı kaçış için yatağına, oyuntusuna, kendine ait (güvenli) mekanına çekilmiştir.

Böylesi anlamlarla ilişkili yatak imgesi için Perec’ in *Mekân Feşmekan* (1974) kitabındaki yatak başlıklı bölümle birlikte düşünülebilir. Perec yatağı bir mobilyadan öte *‘bedenin asal mekânı (yatak-monad)’* olarak tarifler. Yatağı bedenin asal mekânı yani bir monad olarak tanımlaması yatağı bir içerisini ifade etme biçimi olarak düşünmeye yeni bir pencere aralar.

Yatak Yatak Yatak
Yatak beden **Yatak**
Yatak beden **Yatak**
Yatak beden **Yatak**
Yatak beden **Yatak**
Yatak Yatak Yatak

Görsel 15. Yatak-beden ilişkisi üzerine (Yazar tarafından üretilmiştir)

Yatağın bedenle kurduğu temas ve ilişki parçalanamaz, ayrılamaz ve bölünemezdir. Yatak-monad benzerliğini kurması da bunu vurgular. Monad kelimesi Yunanca monas ‘tekillik’ anlamına gelir. Bölünemez birlik, bütünlük anlamına gelen kavram Antik Çağ felsefesinde metafizik bir varlık temsili olarak karşımıza çıkar (Kahveci, 2012). Öyküde anlatıcının yatağıyla kurduğu ilişkide de benzer bir bütünlük hakimdir. Anlatı boyunca kişi hem fiziksel hem zihinsel olarak hep yatağındadır. Bedenin şeklini alan oyuntuda, yatak ve beden iki başka şey değil tek bir bütünü tarifler. Yatak-monad her şeyi içine alır.

Yatak: Tanımlanmamış tehdidin meskeni, tezatların meskeni, fani haremleyle dolu yalnız bedenin mekânı, arzuya yasak mekân, bağlılığın umulmadık mekânı, düşün ve ödipal özlemin mekânı’ (Perec, 2017, s. 32).

Perec’in yatağı birçok duygunun mekânı olarak tanımlaması gibi Erbil’in öyküsü de bize bu ihtimalleri sezdirir/düşündürür. Bu sebeple yatağı içerideki bir mobilyanın ötesinde kendisi de yeni içeriği(içerileri) tanımlayan olarak görmek de olasıdır.

(Görsel 15)

2. BÖLÜM: TEKİNSİZ BİR ALAN OLARAK İÇERİSİ

Tekinsiz (TDK);

*(sıfat) Tekin olmayan, uğursuz

** (sıfat) Güvenilir olmayan, muammalı (kişi, yer)

*** (isim, toplum bilimi) Belli davranış veya sözlerin bir toplumca, bir toplumsal grupça tehlikeli sayılması ve olumsuz yaptırımlara bağlanarak yasaklanması, tabu.

2.1. Evden / Anılardan/ İçeriden Kaçış: Tezer Özlü- Çocukluğun Soğuk Geceleri (1980)

Tezer Özlü'nün²¹ 1980 yılında yayınlanan otobiyografik izler taşıyan romanı *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'dir. Dört bölümden (ev / okul ve okul yolu / Léo Ferré'nin konseri / yeniden Akdeniz) oluşan roman hızla değişen zaman ve mekân kopuşları ile anlatıcının yaşamının farklı kesitlerini bir araya getirmektedir. Farklı çağrışımlarla zamanlar ve mekânlar arasında salınan anlatıcı yaşadığı varoluşsal sıkıntıları geçmiş, özellikle çocukluğu özelinde odaklanarak aktarır. Çünkü çocukluğunun soğuk gecelerinin izleri adeta tüm yaşamına yayılmıştır.

'Ev' başlıklı ilk bölüm anlatıcının çocukluk evini algılama ve anlamlandırma biçimini gösteren ifadelerle doludur. Çocukluk evinin kişinin yaşamındaki önemli yerini de hatırlatır bu durum.

Evin anlatımında karşımıza çıkan ilk figür 'baba'dır. Öğretmen olduğunu anladığımız baba figürü 'ev yaşamında askeri bir düzen' (Özlü T., 2018, s. 7) isteyen, kuralları olan ve çocuklarından da bunlara uymalarını bekleyen otoriter bir karakter çizmektedir. Taşradan İstanbul'a gelen aile, babalarının çocukluk yıllarını geçirdiği

²¹ Tezer Özlü (1943-1986) I Kütahya Simav doğumlu yazar memur olan anne ve babasının işi sebebiyle farklı yerlerde geçen çocukluk yıllarının ardından ilkokul ve liseyi İstanbul'da okumuştur. Demir Özlü ve Sezer Duru'nun en küçük kardeşi olan Tezer Özlü 1964 yılında Güner Sümer ile evlenip Ankara'ya yerleşmiştir. Bu dönemde çevirmenlik yapmıştır. Bu evliliğini sonlandıran Özlü İstanbul'a dönmüş ve manik depresif tanısı sebebiyle 1967-72 yıllarını İstanbul'daki farklı kliniklerde geçirmiştir. 1981 yılında sanatçı bursuyla Berlin'e giden yazar 1984 yılında Hans Peter Marti ile evlenmiş ve Zürih'e yerleşmiştir. Göğüs kanserine yakalanan Özlü 1986 yılında yaşamını yitirmiştir. (Url-15)

mahallede bir eve taşınmıştır. Altı kişiden oluşan aile (anne, baba, 3 çocuk ve babaanne) orta sınıf evlerinin *'her yanı eşyalarla yığılı' olan ve her şeyin bir köşeye tıkıştırıldığı* (Özlü T. , 2018, s. 11) bir evde yaşamaktadır. Anlatıcı yatağını ablası ile paylaşmakta, anne ve babasının odası aynı zamanda misafir odası olarak kullanılmaktadır.

Anlatıcı evden bahsederken soğuk ve gri bir atmosfer tarifler çoğunlukla. Kitabın adında da bu vurguyu görmek mümkündür. *'Buz gibi bir banyoda, daha da soğuk suyla aceleyle yüzlerimizi yıkayıp, sonra hemen sobanın başına koşuyoruz.'* (Özlü T. , 2018, s. 9) , *'Ev soğuk...'* (Özlü T. , 2018, s. 12) ... Soğuk vurgusu gerçek anlamı kadar bir metafor olarak da karşımıza çıkmaktadır. Evin soğuk atmosferi anne ve baba figürü arasındaki sevgisizlik üzerinden de okunabilir. *'Babamla annem arasında hiçbir sıcaklık, hiçbir sevgi yok gibi'* (Özlü T. , 2018, s. 11) Anlatıcının çocukluk evini kış günü ve gecelerinde, soğuk ve gri bir atmosferle ilişkilendirmesi bu durumla eş görülebilir.

Evin anlatıcı üzerindeki etkisini gösteren bir diğer ifade koku ile ilişkilidir. Misafir odasında yer alan kauçuk yıllar geçse de anlatıcı için o evin ağır ve bunaltıcı havası ile özdeşleşmiştir. *'Kauçuk ağacını bugün de sevmem. Orta sınıf evlerinin ağır, bunaltıcı havasını... anımsatır bana'* (Özlü T. , 2018, s. 11)

Bütün aile üyelerinin bir arada olduğu pazar günleri ise *'dayanılmaz bir curcuna'* dır (Özlü T. , 2018, s. 14). Baba tüm günü pijamasıyla yazdığı raporları yüksek sesle okur, anne sınav kâğıtlarını cevaplandırır, kışları daha uzun bir uğraş olan banyo ritüeli başlar ve akşamüstü kavgalar çıkar... Tıpkı kauçuk bitkisi gibi pazar günleri de anlatıcı için bu karmaşa ile özdeşleşmiştir. Yıllar sonra ona tanık olması bile uzaklaşma / gitme isteğini tetikler.

Pazar günleri...Şimdilerde...Sokak aralarından geçerken...gözüme pijamalı aile babaları ilişirse, kışın, yağmurlu gri günlerde tüten soba bacalarına ilişirse gözlerim...evlerin pencere camları buharlaşmışsa...odaların içine asılmış çamaşır görürsem...bulutlar ıslak kiremitlere yakınsa, yağmur çiseliyorsa, radyolardan naklen futbol maçları yayımlanıyorsa, tartışan insanların sesleri sokaklara dek yansiyorsa,

gitmek, gitmek, gitmek, gitmek, gitmek.....isterim hep (Özlü T. , 2018, s. 16).

Anlatıcı için ev bir sığınak ya da güvenli alan olmanın ötesinde onu boğan, bunaltan sonunda kaçma, uzaklaşma isteğiyle sonlanan duyguları doğurmaktadır. Gürbilek'in (2014, s. 64) de belirttiği gibi Tezer Özlü'nün evi '*Bir türlü içselleştirilemeyen, bir mutluluk mekânına dönüştürülemeyen bir yer*' dir.

Biz üç kardeş de bu evden hemen kopabilmek için büyük çaba harcıyoruz. Dışarıda, yaşamın gürültüsü içinde, ya da başka evlerde, başka insanlarla yaşam her zaman daha güzel geliyor bize (Özlü T. , 2018, s. 15).

'Okul ve okul yolu' bölümü ise ana odağında anlatıcının gençlik yıllarına doğru uzanırken evden uzaklaşma isteği hala en baskın duygudur. Okul yıllarına uzanan anlatı zamanında anlatıcının kilise okulunda eğitim gördüğünü zamanlar aktarılır. Kendi yaşadığı ortamdan çok farklı bir sosyal ortamda yer alan anlatıcı için bu sefer yaşadığı ev utandığı bir yere de dönüşmektedir. '*Kısa bir konuşmadan sonra, ikimiz de eşit düzeydeki ailelerin çocukları olduğumuzu anlıyoruz. Gecekonduyla yolu kesilmiş, çıkmaz sokaktaki evimize çekinmeden getirdiğim ilk arkadaşım Günk.*' (Özlü T. , 2018, s. 21)

Utanç giderek öfkeye de dönüşmektedir. Bu öfkenin çözümü ise yine içerisi değil dışarısı yani sokaktır. '*Öfke içinde büyüyorum. Oturduğumuz semte, sokağa, odalara, eşyalara, kış aylarında güçlkle ısıttığımız, eskimiş, ortası çukur pamuk yataklara öfke duyarak büyüyorum. Yaşam yalnızca sokaklarda...*' (Özlü T. , 2018, s. 23)

Bu bölümde kentin kamusal gündelik mekânları (Pera Palas, Baylan Pastanesi, Pelit Pastanesi, Kulüp 47, Degütasyon Lokantası, Hilton Oteli) da sıklıkla karşımıza çıkar. Eve dönmek istemeyen anlatıcı evden bir kaçış olarak sıcak havalarda kentte yürüyüşlere çıkar. Fakat bu yürüyüşlerin sonu eve dönme gerçeği nedeniyle huzursuzlukla noktalanır. '*Ama kararan gökyüzüyle birlikte, evin sönük ışıklarına, gerilimli, rahatsız havasına dönmek zorundayım*' (Özlü T. , 2018, s. 25).

‘Léo Ferré’nin Konseri’ bölümü anlatıcının yabancı bir ülkede İstanbul’dan, evinden uzaktaki ‘yeni evi’nin anlatımıyla başlar. *‘Batı yakasında, ağaçlıklı bir yolda, gene ağaçlar içinde gömülen ve belirsizleşen bir evde kalıyoruz... Garip bir hava var bu evde’* (Özlü T. , 2018, s. 33). Almanya’nın önemli yazarlarından birine ait olan bu evde kalan anlatıcı için çocukluk evi gibi bu ev de huzur ya da mutlulukla eş okunmaz. *‘Ev büyük. Ev yalnız. Ev eski’* (Özlü T. , 2018, s. 34).

O günlerin anlatımı hastane günleri ile kesilir. *‘Büyük bir coşkuyla başlayan hastalık, beni Ankara’dan İstanbul’a getirmiş, büyük kentin ortasındaki sinir hastanesinin bu sevimsiz odasına sokmuştu’* (Özlü T. , 2018, s. 37). Hastane odası, o mekânın anlatıcı üzerindeki etkisi sadece bu bölümde değil kitabın diğer bölümlerinde de anlatı akışını bölerek karşımıza çıkmaktadır. Fakat anlatıcının hayatının bu bölümünde psikiyatri kliniklerinin etkisi daha yoğun hissedilmektedir. Bu *‘hastane(ler)nin sonsuz yalnızlığında’* (Özlü T. , 2018, s. 39), elektroşok ve ilaç tedavilerinden bir an önce çıkıp kurtulmak ister anlatıcı. Tıpkı evi gibi kaçıp kurtulmak istediği bir başka içerisidir hastane odaları.

Parla (2011) eve koşut biçimde engellenmenin ve hapsolmanın bir diğer simgesi olarak odalar ve akıl hastanelerinin kadın yazarların anlatımında dikkat çektiğini söyler. *‘Ev, oda, yatak gibi mekânların kadın yazarların romanların da hep engellenmeyi, hapsolmayı, tutsaklığı simgelediklerini, buna karşın çatılardan kaçan, duvarları yıkan yazının bu romancıların kişisel tarihleriyle hesaplaşmalarının bir ürünü’dür* (Parla, 2011, s. 192).

Anlatı zamanı ileri ve geri sıçramalarla değişirken 1971 ilkbaharı, 12 Mart gibi tarihler ülkenin sıcak ve zor zamanlarının da hatırlatılmasıdır. Anlatı arka planında bunların izi hissedilmektedir.

‘Yeniden Akdeniz’ bölümü önce Akdeniz’de bir sahilde başlarken ardından İstanbul’da çocuğu ve kocası ile bitmek üzere olan bir pazar gününün anlatımı ile devam eder. Bölüm içinde de çoğunlukla bu iki mekân/zaman arasında gidip gelinir.

İstanbul gündelik mekânlar (Cafe Boulevard, Şölen Lokantası...) eşliğinde kent içinde bir yürüyüş üzerinden anlatılır.

Kitabın özellikle ilk bölümü 'ev' ile 'okul ve okul yolu' çocukluk evinin anlatıcı için anlamları ile yüklüdür. Özlü'nün anlatımında '*Evin hâkim söylemde ona yüklenen tüm olumlu anlamlarının, mutluluğun ya da güvenin çok uzağında bir sıkılma, depresyon, yalnızlık ve umutsuzluk mekânı olarak*' (Bozok & Akbaş, 2014, s. 46) tanımlandığı görülür. Ev bahsedilen tüm bu duyguları besleyen, çoğaltan yapısı ile birey için tekinsizleşmeye başlar.

Feminist coğrafya alanında yaptığı çalışmalarla tanınan İngiliz coğrafyacı ve sosyal bilimci Doreen Massey'in mekânın toplumsal cinsiyet ilişkileriyle anlam bulmasına odaklandığı kitabı *Space, Place and Gender* (1994) kadın için evin anlamlarına dair bu tartışmayı zenginleştirme potansiyeli sunar. Massey (1994) bu çalışmasında; mekânın zamandan bağımsız olmadığını ve mekân-zaman (*space-time*) kavramıyla ele alındığında dinamik, devingen ve toplumsal cinsiyet ilişkileriyle birlikte anlam kazanan bir mekân kavramsallaştırması önerir.

Sürekli olarak değişen toplumsal / güç ilişkileri geometrisi bağlamında düşünebilmek, mekân-zamanın gerçek çokluklarının ayırında olabilmeye yönelmektir. Bu bakış açısı, mekânı düz, hareketsiz bir yüzey, bir sabitlik ya da durağanlık hali olarak tarif eden, onu Tarih'in zıddı, dolayısıyla depolitize bir şey, hatta tehdit edici bir kaostan -sabitliğin karşıtı- daha azı olarak gören bakış açısının tam tersidir. Mekânsal olan, terimin en geniş anlamıyla politikanın hem zorunlu bir unsurudur hem de politikaya açıktır (Massey, 1994, s. 4).

Mekânı zaman boyutuyla birlikte ele alırken sabit ve durağan olmanın aksine onu deneyimleyenlerce yeniden üretilen bir olgu olarak tarifleyen Massey'in düşünceleri mekânı deneyimleyen özneye göre anlamlarının değişimini hatırlatır.

Mekânsal olanın böylesi bir kavramsallaştırması, doğası gereği, mekânların eşzamanlı çokluğunun tecrübe edilen dünyasında bir varoluşu ifade eder: Bunlar; birbirini çapraz kesen, birbiriyle kesişen ya da hizalanan veyahut paradoks ya da antagonizma ilişkileri içinde varolan çokluklardır. Böyledir, çünkü her şeyden önce, mekânın toplumsal ilişkileri, bu ilişkilerin bir parçası olup da farklı konumlarda bulunanlarca farklı biçimlerde tecrübe edilir, çeşitli biçimlerde yorumlanır (Massey, 1994, s. 3).

Değişen ekonomi pratikleri ve küreselleşmeye bağlı olarak yerin kimliğinin tartışmaya açık oluşunu vurgulayan Massey postmodernliğe atıfla kullanılan yersizlik/yerin kimliğini kaybetmesi söylemlerini yeniden düşünmenin ama bunu toplumsal cinsiyetten ayırmadan yapmanın önemine dikkat çeker.

Massey yerin/evin kaybı söylemini nostaljik bir söylemle tekrar etmek yerine gerçekten öyle olup olmadığını sorgular. *‘Sermayenin mevcut geniş çaplı yeniden örgütlenmelerinin, yeni bir küresel alanın oluşmasının ve özellikle de yeni iletişim teknolojilerini kullanmasının, ‘ev denen yer’ duygusunu baltaladı ve bizi yersiz ve yönünü şaşırılmış bıraktı. Ama gerçekten öyle mi?’* (Massey, 1994, s. 163).

Bu yerelci ve nostaljik söylemin toplumsal ilişkiler ve mekânı deneyimleyen özneler üzerinden düşünülmesi gerektiğini ifade eder; *‘Çünkü kişinin ev dediği yerin sınırlarının güvenliği uzun zaman önce ortadan kalkmış olmalı ve dünya nüfusunun çoğunluğunun yaşadığı bölgelerde, kişinin yerel kültürünün tutarlılığı uzun zaman önce tehdit altında olmalıdır’* (Massey, 1994, s. 165).

Günümüzdeki coğrafi yer tartışmalarının da yeri durağan, nostaljik ve kapalı bir güvenlilikle ilişkilendirdiğini söyleyen Massey ‘ev diye bir yer’i de sadece bu anlamlarıyla düşünmenin yetersiz oluşuna dikkat çeker. Massey (1994, s. 167) için *‘ev denen bir yerden ve onun istikrar, birlik ve güven sağlayabileceği desteklerden bahsederken kimin kimliğinden bahsettiğimiz’* önem kazanır.

Massey (1994) çalışmasının *Ev Diye Bir Yer? (A Place Called Home)* başlıklı bölümünde evin anlamını onu deneyimleyen kadın öznenin bakışıyla ele aldığı anda huzur çağrışımı kadar çatışma ve huzursuzluk hisleriyle de ilişkilenebildiğini vurgular.

Mekâna toplumsal cinsiyet ilişkileri üzerinden bakış mekân kullanım pratiklerinde yaşanan farklılıklara dikkat çekmektedir. Erkek; kamusal mekânsal pratiklerin ana aktörü, kadın; özel / ev içi mekânsal pratiklerin ana aktörü tanımlaması kadının evle olan anlamsal ilişkisinin de farklılaşması anlamına gelir. *‘Hartsock şöyle yazar, “o*

halde, kadınlar ve erkekler, farklı sınır deneyimlerinden, farklı inşa edilmiş ve deneyimlenmiş iç ve dış dünyalardan ve farklı ilişkisel meselelerle uğraşanlardan etkilenen kişiliklerle büyürler (Massey, 1994, s. 170).

Sınırlı, korunaklı ve güvenli olan ev, kadın için sınırlandırma, engellenme ve kapatılma durumlarıyla bu anlamların aksine dönüşme potansiyeli taşıırken bu durum kadının kendi kimliğini kazanması adına evden uzaklaşma isteğine dönüşür. *'Viktorya dönemi kadın seyyahlardan Minnie Bruce Pratt'a değin birçok kadın, açıkça kendilerine ait bir kimlik oluşturmak için evden ayrılmıştır'* (Massey, 1994, s. 11).

Gürbilek (2014, s. 64) de *Ev Ödevi* başlıklı kitabında evin mutluluk kadar iç sıkıntısının kaynağı oluşuna dikkat çeker ve *'bu mutluluk mekanının arka bahçesine'* de bakmanın gerektiğini söyler.

Her çocuk er geç aynı şeyi yaşar: Bir zaman gelir, onun için ev olmaktan çıkar ev. Ne erken çocuklukta olduğu gibi keşfedilecek bir dıştır artık, ne de dış dünyaya karşı sığınılacak bir iç. Tam olarak ne zaman yaşarsınız bunu: Evin dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel de olduğunu fark ettiğimiz an mı? Evin geçici, ana babamızın güçsüz, ölümlü olduğunu sezdiğimiz an mı? Yoksa evin bize bir iç dünya bağışlarken aynı zamanda büyük bir iç sıkıntısı da verdiğini, bir iç dünyası olmanın bedelinin bu iç sıkıntısı olduğunu fark ettiğimiz an mı? (Gürbilek, 2014, s. 63).

Tıpkı Özlü'nün Çocukluğun Soğuk Geceleri'ndeki gibi kadın öznenin deneyimlerinde huzursuzlukla ilişkilenen ev, gitme isteği uyandıran bir içerisi olarak anlam bulurken dışarıyı arzulanan ve özlem duyulana dönüşür.

2.2. Gizemli Olanın Tekinsizliği: Orhan Duru – Bırakılmış Biri (1959)

Orhan Duru ²² 'nın 1959 yılında yayınlanan kitabı *Bırakılmış Biri* toplam 18 öyküden oluşmaktadır. Bırakılmış Biri için otuz yıl sonra yazdığı önsözde Duru o yıllardaki

²² Orhan Duru (1933-2009) I İstanbul doğumlu yazar ilkokulu babasının işi sebebiyle taşındıkları Çankırı'da tamamlar. 1945'te tekrar İstanbul'a taşındıkları dönemde ortaokul eğitimine devam ederken son sınıfı Afyon'da tamamlar. 1951 yılında Afyon Lisesi'nden mezun olur. 1952 yılında Ankara Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi'nde eğitime başlar. 'Kadın ve İçki' isimli ilk öyküsü 1953 yılında Küçük Dergi 'de yayınlanır. Mezun olduktan sonra 1956 yılında İstanbul – Fatih Hayvan Hastanesi'nde çalışır. 1956 yılında ilk öykü kitabı *Bırakılmış Biri* yayınlanmıştır. Ankara Üniversitesi

edebi yaklaşımının değişmeyen noktalarını vurgular; 'Öykünün *kendi gerçekleri, güncel gerçekten, toplumsal ve bireysel gerçeklerden farklı şeyler... Eskiden de kurgu, yani fiction 'un erdemine inanıyordum, bugün de inanıyorum*' (Duru, 1987, s. 8-9).

1950 kuşağı öykücülerinde yer alan Duru'nun edebi dil ve yazım biçiminin izleri bu erken örneklerde de kendini belli eder. 'Orhan Duru'ya göre *öykü bir kurgu ürünüdür ve günlük gerçekle koşturamaz*' (Baytimur, 2012, s. 16). Bu sebeple öykülerin içeriği ve dili gerçeküstücü, mizahi ve devrik cümlelerle şiirseldir. Her ne kadar kurgu ürünü olarak ele alsın da Baytimur (2012, s. 19) Duru'nun edebi dilindeki mizahi, fantastik ve ironik unsurların toplumsal ve siyasi eleştiri için kullanıldığını da dikkat çeker. Bilimkurgu terimini de Türkçeye kazandıran yazarın birçok öyküsü bu türe dahildir.

Bırakılmış Biri (1959) adlı kitapta yer alan üç öykü (Bal On Yiyen Köpek, Karabasan ve Adam-Ev) barındırdığı gerçeküstü öğelerle tekinsiz bir içeriğin anlatımını örneklemesi sebebiyle çalışma kapsamında incelenmek üzere seçilmiştir.

Alman psikiyatr Ernest Jentsch'in 1906 yılında yayınlanan *On the Psychology of the Uncanny* başlıklı makalesi öyküdeki tekinsiz içerikleri anlamak için de önemli bir kaynaktır. Jentsch çalışmasında tekinsizin kelime anlamı yerine tekinsiz hissini oluşturan psikolojik durumlara odaklanır. Bu durumu gündelik yaşamdan ve edebiyattan örneklerle açıklar. Jentsch (2019, s. 14) yeni, yabancı ve sıradışı olanla karşılaşmanın kişide bir belirsizlik hissi oluşturduğunu ve '*herhangi birine aşinalığın olmadığı durumda*' ise tekinsizliğin baş gösterdiğini ifade eder. Duru'nun öykülerinde de gerçeküstü öğelerle şaşırtılan ve tedirgin edilen okuyucunun belirsizlikle karşılaşmasında doğan tekinsizlik içeriğinin anlamını da tanımlar. Jentsch'in

Veteriner Fakültesinde asistan olan Duru 1960 darbesindeki tasfiyelerde görevinden uzaklaştırılır. 1961'de Ulus Gazetesi'nde, 1970 yılında ise Milliyet Gazetesi'nde çalışmaya başlar. Ankara ve İstanbul'da basın ve medya sektöründe farklı görevlerde bulunur. 1996 yılında Sarmal adlı kitabıyla Sedat Simavi ödülünü, 1997'de yayınlanan Fırtına ile Sait Faik Hikâye Armağanını kazanmıştır. 2009 yılında yaşama veda eden yazar Türk öykücülüğünde önemli bir yere sahiptir. (Url-16)

tekinsizlik tanımı Duru'nun anlatısındaki tekinsiz içerilerinin anlamsal karşılığını tartışmak için önemli bir alan açar.

Kitabın ilk öyküsü olan **Karabasan** anlatıcının evinin içinde böcekler görmesiyle başlar. Önce lavaboda gördüğü böcekler daha sonra tüm eve yayılır. *'Her sabah yüzümü yıkamaya gittikçe, artıyordu sayıları böceklerin. Derken görmeye başladım her yerde onları'* (Duru, 1987, s. 11). Çeşit çeşit böceklerin doldurduğu evi için kaygılanmaya başlar anlatıcı; *'Bu böyle sürerse temelinden yıkılacak evim. Sonra evsiz ben ne yaparım?'* (Duru, 1987, s. 12). Evi gibi kendine de zarar vermeye başlayan böcekler daha sonra şehre yayılmaya başlar. Ama onun dışında kimse bu böcekleri görmemektedir.

'Ama inanmıyordu kimse gördüklerime. Kurtarmak için dostlarımı, ne zaman yardım etmeğe çalışsam korkuyla yüzüme bakıp konuşmuyorlardı bir daha benimle' (Duru, 1987, s. 14-15).

Bir arkadaşına gördüklerini anlatsa da yine de beklediği yardımı göremez. *'Hayaletmiş bunların hepsi. İyi saatte olsunlarmış. Kovmak için bunları, gerekiyormuş bir hoca tutup evi iyice okutmam'* (Duru, 1987, s. 17). Sadece anlatıcının gördüğü bu böceklerin gerçekliğine dair yaşanan belirsizlik Jentsch'in tekinsizliği belirsiz durumlar karşısında yaşanan his olarak tanımlamasını tekrar akla getirmektedir.

Evinden şehre yayılan böcekler evin içinde de gitgide büyüme başlar ve anlatıcı artık iyice umutsuzluğa düşer. Uğuldamaya başlayan evi için artık tek bir çözüm kalmıştır. Fakat kendi böceklerinden kurtulsa da bu sefer başkalarının böceklerinden nasıl kurtulacağı ise hala bir sorundur onun için.

'Son çıkar yol bu. Temelinden yakmak bu evi. Kibrit suyu köküne. Yakacağım, yakacağım, yakacağım... Ya başkalarının böcekleri?' (Duru, 1987, s. 18).

Gerçeküstü ve metaforik anlatımın bir örneği olan Karabasan'daki böcekler 'kahramanın, içinde yaşadığı toplumun bütün olumsuzluklarını zihinsel dünyasında birer böcek olarak görmesi' olarak tanımlanabilir (Baytimur, 2012, s. 34). Reyhanoğulları (2014, s. 278) öyküde bireyin huzursuzluğunun simgesi olarak tanımladığı 'böcek' metaforunun Kafka'nın Dönüşüm eseriyle olan benzerliğine dikkat çeker.

Öyküde, böceğin metaforik anlamının ne olduğu dışında sadece anlatıcının gördüğü ve gerçekliğinden şüphe edilen bu böceklerin kaynağının anlatıcının evi olması, ancak evini yakarsa bu durumdan kurtulacağı düşüncesi anlatı boyunca tekinsiz ve huzursuz bir içeriğin aktarımıdır.

Kitabın üçüncü öyküsü '**Bal On Yiyen Köp Ek**' Ahmet ve ailesinin yıkılan gecekonduusunun anlatımı ile başlar. İki çocuklu bu aile yıkılan evleri sebebiyle sokakta kalmaktadır. Bu esnada şehrin başka bir yerinde sahibi yazlıkta kalırken köşkün kurnaz bekçisi evin odalarını kiraya vererek para kazanmaktadır.

Fakat doymuyordu bekçinin gözü, ve bitmiyordu aksi gibi boş oda köşkte. Köşk şiştikçe şişiyor, yeni yeni odalar doğuruyordu kendi kendine. Bir odaya bitişik bir oda daha açılıyor, aradan deliniyordu duvar kendi kendine her gece yarısından sonra..Dev bir ahtapot gibi büyüyordu ev, hiçbir engel tanımadan kol atıyordu kentin içine (Duru, 1987, s. 23).

Odaları kiraya verilen köşk, genişleyerek boyutlarını değiştiren adeta yaşayan bir organizma gibi anlatılmaktadır. Bekçi ve Ahmet'in yolları Hilton Otel'de kesişir. Bekçi Ahmet'in yanına gelerek şunları söyler; '*Çok severim bu Hiltonu efendim. Yalnız bir eksiği var... Hiç şişmanlamıyor. Görmüşüm yapılırken bunu. Değiştirmede hiç enini boyunu*' (Duru, 1987, s. 23).

Jentsch (2019, s. 23) edebiyatta fantastik öğelerin kullanımıyla '*cansız bir şeyi canlı bir varlığın parçasıymış gibi canlandırmanın*' tekinsizlik hissi uyandırdığını ifade eder. Öyküde köşkün canlı bir organizma olarak betimlenmesi içerisini de tekinsiz kılan en önemli etkidir.

Ahmet bekçiyi terslese de bekçi Ahmet'i alıp köşke getirir ve bir oda verir. Köşkün diğer odalarında kalanlar yeni gelen bu aileyi karşılamaya çıkar. Ahmet ve ailesi köşkün eskiden mutfak olan odasına yerleşir. Bu büyük ve sürekli genişleyen köşkün içinde Ahmet çocukları ve karısını kaybeder;

'Çocuklarını da yitirdi evin içinde Ahmet' (Duru, 1987, s. 26).

'Dönmedi elektrikçinin karısını dövmeye giden karısı' (Duru, 1987, s. 26).

Ahmet küçük oğlunu görüp 'arkasından koşsa' da tekrar kaybeder. Köşkün hareketli hali içinde kimse birbirini bulamamakta hatta evin çıkış kapısına bile ulaşamamaktadır. *'Ev o kadar büyüktü ki bulamıyordu bir türlü çıkış kapısını. Kendisini eve sokan bekçiyi hiç bulamıyordu'* (Duru, 1987, s. 26).

Evin hareketi aslında yeni gelen kişilere bağlıdır. Çünkü ev *'yeni kiracılar taşındıkça şişmanlar'* (Duru, 1987, s. 27). Ailesini köşkün içinde kaybeden Ahmet onların yokluğuna alışıp bu eve iyi ki taşındığını düşünürken sürekli büyüyen köşk önce halkın sonra da belediyenin dikkatini çeker ve ev basılır.

Ardından belediye, aldı işi eline... Bastılar birgün evi. Üç çift yakalandı uygunsuz durumda. Bir çift uygun durumda. Üç kumarhane zemin katta, iki randevu evi yakalandı randevüde...iki beşibiyerde, on ton dondurulmuş Amerikan eti, beşyüz kilo Amerikan süt tozu, yarım kilo Brezilya kahvesi. Karar verdiler evi boşaltmağa' (Duru, 1987, s. 28).

Evde kalanlar bir bir dışarı çıkartılırken Ahmet eve girdikten sonra bir türlü bulamadığı bekçiyi görür. Anlatının sonunda içeriden çıkmak istemeyen Ahmet *'beni çıkaramazsınız çünkü evin sahibi benim'* diyerek herkesi şaşırtırken bekçi de Ahmet'i doğrular.

Öyküde yeni gelen kiracılar için büyüyerek yer açan köşk, içine girildikten sonra çıkışın bulunmadığı, girenlerin ise birbirini kaybettiği tekinsiz bir içerisidir. Köşk bir metafor olarak düşünüldüğünde şehir hatta dünya gibi okunabilir mi? Anlatı da geçen şu ifade bu düşüncayı akla getirir; *'Bir anlaşılmaz, içinden çıkılmaz dünyada, büyük bir alanda yaşıyoruz'* (Duru, 1987, s. 28).

Kitabın yedinci öyküsü **Adam-Ev** 'de anlatı ineklerin otladığı şehrin dışındaki bir alanda gece vakti evinin başında duran bir baba ve kızın diyalogu ile başlar. Her gece tekrar yıkılan bu evin başında baba uyumadan kalıp ne olduğunu, evin kimin tarafından yıkıldığını anlamaya çalışmaktadır. Anlatıda tekinsizliğin ilk vurgusu kızın babasına verdiği yanıtta karşımıza çıkar. *'Ne yapsan boş baba. Buraların tekinsiz olduğunu bilmiyor musun?'* (Duru, 1987, s. 52). *'Taş kesilirsin baba. Çarpılırsın baba. Eskiden mezarlıkmış burası'* (Duru, 1987, s. 53). Kızın sürekli yinelediği 'korkuyorum' ifadesi de bu etkiyi güçlendirir. Anlaşılamayan, esrarlı bir durumun varlığı öyküde tekinsizlik hissi oluşturmaktadır. Ayrıca mezarlık ve ölümler gibi tekinsizlik için sık kullanılan motiflere de vurgu yapıldığı görülmektedir.

Sabaha kadar ayakta kalıp ne olduğunu anlamaya çalışan baba evin yıkılma nedenine kendince açıklamalar getirerek belirsiz olan bu durumu anlamlandırmaya çalışır. *'Diyelim ki bizim ev ilk önce fırtınadan yıkıldı. Fena lodos vardı o gün. Deniz de kabarmıştı. Güç bela ayakta duruyor. Olur a rüzgâra dayanamadı yıkıldı, diyelim. Peki evvelsi gece nasıl yıkıldı? Peki dün gece nasıl yıkıldı?'* (Duru, 1987, s. 54)

Her gün yıkılan evini sabah tekrar yapar adam bir türlü bu durumu açıklayacak bir cevap bulamaz. Uyumadan ayakta kalmaya çalışsa da uykuya yenik düşen adam öykünün sonunda sabah yine evinin yıkıntısıyla karşılaşır. Yine ne olduğunu anlayamamıştır.

Durmuş (2018, s. 287) anlatıda bir döngü içine sıkışan baba figürünün Sisifos miti ile olan benzerliğine dikkat çekerken, Duru'nun her gece yıkılan ve her sabah tekrar inşa edilen ev metaforuyla dönemin 'gecekondulaşma' sorununa atıf yaptığını dile getirir. Bu durum gerçeküstü ve fantastik öğelerle toplumsal sorunlara ironik bir dille yaklaşan Duru'nun edebi dilinin bir karşılığı olarak görülebilir.

'İnsanın çevresinde zihinsel bir egemenlik kurma arzusu, güçlü bir dürtüdür. Zihinsel netlik, varoluş mücadelesinde ruhsal bir sığınak sağlar' (Jentsch, 2019, s.28). Bu öyküde evinin nasıl olup da her gece yeniden yıkıldığı sorusuna bir türlü cevap

bulamayan adam için evi artık bir sığınak olmaktan öte tedirgin ve tekinsiz bir yere dönüşür.

2.3. Tavan Arasında ‘Unutulan’lar: Oğuz Atay- Korkuyu Beklerken (1975)

Oğuz Atay²³’ın 1975 yılında yayınlanan eseri *Korkuyu Beklerken* roman, tiyatro metni gibi türler dışında yazarın yayınlanan tek öykü kitabıdır. Kitap farklı dönemde yazılmış toplam 8 öyküden oluşmaktadır.

Kitabın ikinci öyküsü ‘**Unutulan**’ ise anlatının iç mekânda geçmesi ve bu içerisinin de bilinçaltı gibi unuttuğumuzu sandığımız şeyleri barındırmasına yapılan vurgu sebebiyle çalışma kapsamında incelenmek üzere seçilmiştir. Evinin tavan arasına eski kitapları almak için çıkan kadının geçmişiyile, unuttuğunu düşündükleriyle olan karşılaşması bir nevi hesaplaşması olarak özetlenebilir öykü. Anlatının düş ile gerçek arasındaki salınımı ise metaforik anlamları da düşünmeyi sağlar. Atay’ın yazınında sıklıkla karşımıza çıkan modern bireyin varoluşsal sıkıntılarını ve yabancılaşma duygusunu bu öyküde de bulmak mümkündür. Eren’in (2011, s. 91) de vurguladığı gibi öyküde ‘*hatırlama, unutma, yabancılaşma ve iletişimsizlik izlekleriyle örülmüş, günümüz modern insan melankolisi*’ ana izlektir.

Öyküde yer alan gerçeküstü öğeler kafkaesk bir atmosfer oluştururken Ecevit (2005, s. 482) Unutulan öyküsünün Atay’ın eserleri içinde ‘akıldışı *ögeyi en uçta kullandığı metin*’ oluşuna dikkat çeker. Öykünün ana mekânı tavan arasıdır.

“Ben tavanarasındayım sevgilim!”

diye bağırdı delikten aşağı doğru.’ (Atay, 2021, s. 27)

²³ Oğuz Atay (1934-1977) I Kastamonu doğumlu yazar Babası Cemil Atay’ın milletvekili seçilmesi üzerine 1939’da Ankara’ya taşınmalarıyla ilk ve orta öğrenimini Ankara’da tamamlamıştır. 1951’de İstanbul Teknik Üniversitesi İnşaat Mühendisliği eğitimine başlamıştır. 1960-1976 yılları arasında günümüzdeki adı Yıldız Teknik Üniversitesi olan İstanbul Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi’nde çalışmıştır. İlk romanı Tutunamayanlar ile 1970 TRT Roman Ödülünü kazanmıştır. 1973’te ikinci romanı Tehlikeli Oyunlar, 1975 yılında Korkuyu Beklerken ve Bir Bilim Adamının Romanı adlı eserleri yayınlanmıştır. Tiyatro türünde de eserler vermiş olan yazar 1977 yılında beyin tümörü sebebiyle hayatını kaybetmiştir. (Url-17)

Anlatı kadın karakterin eski kitapların bugünlerde çok para ettiğini söyleyerek evinin tavan arasına çıkması ile başlar. ‘*Yıllardır bu tozlu, örümcekleli karanlığa*’ (Atay, 2021, s. 27) çıkmamış olan kadın korksa da sevgilisinin uzattığı feneri alarak tavan arasında ilerler. Işığın aydınlattığı ilk şey anne ve babasının resimleri ile eski bir ayakkabı torbasıdır. Gördüğü her nesne ve eşyayla geçmişe giden kadının kendisiyle konuşması iç monologlar olarak çıkar okuyucunun karşısına. Tavan arasında gördüğü şeyler onu etkiler. Resimlerin tavan arasında gözünden uzakta olması üzerine sanki onları unuttuğunu düşünerek kendine onları unutmadığını telkin etme ihtiyacı hisseder. ‘*Aşağıda onlara bir yer bulabilir miyim? Koridorda, sandık odasında... saçmalıyorum. Onları unutmadım, onları unutmadım*’ (Atay, 2021, s. 28). Aslan (2020, s. 73) bu ifadede geçen ‘koridor’ ve ‘sandık odası’ gibi mekânların aslında ev içi yaşamda çok kullanılmayan mekânlar oluşuna dikkat çeker. Kadın onları alt kata, gündelik yaşamının içine taşımayı düşünse de seçtiği mekânlar bunun aksini söylemektedir.

Anıları olan, unutulmayan ama sürekli elimizin altında, gözümüzün önünde olmasını istemediğimiz şeylerle mi doludur tavan arası? Bachelard’ın (2014, s. 105) çekmece ve kutuları ‘*büyük bir kilit düşçüsü olan insanın sırlarını kapattığı ya da sakladığı gizli yerler*’ olarak tanımlaması gibi tavan arası da bu yerlerden biri midir? Bachelard (2014, s. 39) ’ın da vurguladığı gibi mekân anıları muhafaza ederken geçmişi de içinde barındırır; ‘*Mekân, peteklerinin binlerce gözünde zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân bu işe yarar*’.

Öyküde hatırlamanın mekânı olan tavanarası bilinçaltının metaforik bir anlatımı olarak da görülebilir. Çünkü kadın unuttuğu (nu sandığı) her şeyi buraya atmıştır. Bu sebeple tedirgin edici ve tekinsiz bir yerdir.

Freud *Tekinsiz (Das Unheimlich - 1919)* adlı makalesinde tekinsizin bildik ya da yabancı olmanın ötesinde **bastırılmış, baskılanmış ve sonunda bir tetiklenmeyle açığa çıkmış bir durum** oluşuna dikkat çıkar. ‘*Dolayısıyla tekinsiz, aslında ne yeni ne de yabancı bir şeydir, yalnızca zihinde aşına olunan, eskiden beri yerleşik fakat bastırılma süresinde yabancılaşılacak bir kavramdır*’ (Freud, 2019, s. 60). Atay’ın

Unutulan hikayesindeki tekinsiz içerinin anlamlarını tartışmak için Freud'un tekinsiz tanımını önemli bir alan açar.

Tanıdık olanı bastırma, unutma ve yabancılaşmayla birlikte gelen tekinsizin bu anlamını daha iyi anlamak için Freud'un bilinçaltı terimine de yakından bakmak gereklidir. Bilinçaltı terimi daha eskiye tarihlense de Freud, psikanaliz tekniğı ile bilinçaltını açığa çıkarma yöntemini kullanması sebebiyle bu terime önemli bir katkı sağlamıştır. Freud nevroz ve histerileri çözümlerken serbest çağrışımlar ve rüya analizleri gibi teknikler kullanarak bunların arkasında yatan bastırılmış düşünceleri açığa çıkarmaya çalışır. Bilinç, bilinç öncesi ve bilinçdışı olarak farklı algılama eşikleri tariflerken bastırılmış birtakım düşüncelerin bilinçdışına itildiğinden bahseder (Freud, 1996).

Öte yandan anılarımız —akıllarımıza en derinlemesine kazınmış olanlar da içinde olmak üzere— bilinçdışıdır. Bilinçli hale getirilebilirler ama bilinçdışı bir durumdayken de etkilerini üretebileceklerinden hiç kuşku duyulamaz (Freud, 1996, s. 262).

Freud (1996, s. 297)'a göre; *'Bilinçdışında hiçbir şey sonlandırılmaz, hiçbir şey geçmiş ya da unutulmuş değildir.'* Bastırılmış düşünceler hatırlatıcı veya tetikleyici bir durumla tekrar gün yüzüne çıkabilir. Öyküdeki anlatıcının tavan arasına çıkışı ve geçmişin simgesi eşyalara temasıyla unuttuklarının gün yüzüne çıkması gibi...

Fener bu sefer içi eski fotoğraflarla dolu bir torbayı aydınlatır. Bunları incelemeye başlar kadın. Fotoğrafta kime poz verdiğini, yanındakinin kim olduğunu düşünürken tozlu fotoğrafı siler ve *'ilk kocasının gülümseyen yüzünü görür parmağının ucunda'* (Atay, 2021, s. 29). Şaşıracak karşıladığı bu durumu tamamen unuttuğu anlaşılır. Şimdi bu fotoğraflar üzerinden o zamanları hatırlar ve düşünür.

'Bu yorucu geçmiş yığını içinden çıkıp tavan arasına asıl çıkma sebebi olan kitaplara odaklanmaya çalışır. 'Bir an önce kitaplara ulaşmak istedi, geriye doğru bu sonsuz yolculuk bitsin istedi' (Atay, 2021, s. 29).

Kitapların bulunduğu sandığın muhtemel yerine doğru ilerleyen kadın farklı bir kararlı görür ve feneri ona doğru çevirir. Bu sefer karşısına çıkan eski sevgilisidir.

Aman Allahım! Eski sevgilisi yatıyordu yerde. Tozlanmış, örümcek bağlamış; tavan arasındaki her şey gibi. Kitap sandığında ve resim tahtalarına örümcek ağlarıyla tutturulmuş eski bir heykel gibi (Atay, 2021, s. 30).

Tıpkı tavan arasında diğer nesneleri /eşyaları gördüğünde olduğu gibi hatırlamaya başlar. Eski sevgilisiyle kavga ettiği bir gün eski sevgilisinin tavan arasına çıktığını daha sonra onu orada bırakıp dışarı çıktığını hatırlar.

Tartışmalarından sonra *‘onu bir süre görmek istemediği(m) halde, onun orada olduğunu bildiği(m) halde, tavan arasına bir türlü çıkamadığı(m) halde...’* (Atay, 2021, s. 31) onu düşündüğünü hatırlar. Onun neden inmediğine dair varsayımlar üretir; *‘aşağıda yeni sesler, yeni gürültüler duyduğu için inmedi bir süre herhalde’* (Atay, 2021, s. 31). Kendisinin de yukarı çıkamamış olma gerekçesi vardır; yaşam telaşı, yapılması gereken işler...

‘Orada, tavan arasında olduğunu unuttum sonunda. (Onu unutmadım tabii)’ (Atay, 2021, s. 31).

Freud (2019, s. 65)’un tekinsizliği *‘gizemli bir biçimde aşına olunan, bastırılıp tekrar gün yüzüne çıkan bir şey’* olarak tanımlaması gibi anlatıcının da unuttuğu geçmişini sakla(n)dığı yerden tekrar çıkar.

Kadın adamın sol elinde gördüğü tabancayı hatırlayıp eğilip nereye ateş ettiğine bakmak isterken adamın çürüyen elbisesinin içinden hamam böcekleri etrafa yayılır. Kadın geçmişin anıları ve düşünceleri içinde kalır. Kaçıran bir hamamböceği dikkatini çeker ve eski sevgilisinin bedeni üzerindeki hareketini izler. Kafasına doğru ilerleyen böceklerle birlikte feneri oraya çeviren kadın böceklerin beynini yemiş olduğunu görür. Bu durum üzerine *‘seni çok mu yalnız bıraktılar sevgilim?’* (Atay, 2021, s. 34) diyen kadını aşağıdan duyan sevgilisi seslenir. Panikleyen kadın hızla kitap sandığından kitap alır, kendi kendine konuştuğunu söyleyerek inerken öykü noktalanır.

Gürbilek'in (2020, s. 11) vurguladığı gibi '*Herkesin güvenli bir eve (Heim) ihtiyacı vardır. Ama o güvenli evin içinde daima bir sır (Geheim) vardır.*' Burada tekinsiz kelimesinin sır ve saklananın açığa çıkması ile ilişkilenen anlamı karşımıza çıkar. '*Schelling'e göre, sır olarak ya da gizli kalması gerektiği halde açığa çıkmış her şey 'tekinsiz'dir*' (Freud, 2019, s. 39). Bu anlatının sonunda da kadın tavan arasında gördüğü şeyi alt kattaki kocasına bahsetmeden aşağıya inerken sırrıyla kendisi yüzleşmiştir.

Oğuz Atay'ın düş ile gerçek arasında salınan, gerçeküstü öğeler içeren anlatısında tavanarası tekinsiz bir 'içeri'dir. Tıpkı bilinçaltımız gibi...

Bachelard *Mekânın Poetikasi*'nda düşeyde evin iki uç noktası olarak tavanarası ve mahzen arasında bir karşıtlık kurar. Mahzeni '*evin karanlık varlığı*' (Bachelard, 2014, s. 49) ile tavanarasını ise entelektüel düşlerle daha aydınlık bir mekân olarak tanımlar. Bu öyküde ise adeta bir mahzen gibi karanlık ve dipsiz bir tavan arası imgesi çıkar karşımıza. Tıpkı bilinçaltı ve rüyalardan etkilenen sürrealist mekân düşleri gibi Atay'ın anlatıdaki tavan arası; sırlarla, geçmişle yüzleşmenin tedirgin edici mekanının tasviridir.

2.4. Kamusalığın Tekinsizliğinde Otel Odası: Demir Özlü-Oteller Kenti (2011)

Demir Özlü'nün ²⁴ *Güvercinler ve Matmazeller: Düş Öyküleri* (2018) kitabının içinde 'Kendi Evine Varamamak' başlıklı bölümde yer alan *Oteller Kenti* adlı öykünün ana mekânı oteller ve otel odasıdır.

*'Yolculuklarımın ilk durağı da,
son durağı da burası: bu otel'* (Özlü D., 2018, s. 132).

²⁴ Demir Özlü hakkında kısa bilgi için bakınız; Url-9

Anlatıcı farklı şehirlere seyahat ederken yıllardır bu otelde kaldığını belirtir. Bir durak noktası olarak gördüğü bu otelle ilişkisini ise *‘karmaşık, az çok da sorunlu’* (Özlü D. , 2018, s. 132) ifadesi ile tanımlar. Yıllardır aynı otelde kalmayı alışkanlık haline getirmiş, zamanla eskiyen ve *‘köhneleşmeye bırakılmış’* (Özlü D. , 2018, s. 132) olan bu otelin yerine başka bir otele gitmemiştir. Otele dair görsel ilk ifadeler ise köhne ve bakımsız olduğuna yöneliktir.

Uzun süredir bu otele gidip gelen anlatıcı alt katta bir odanın kendisine ayrıldığını ve taşıması zor olan eşyalarını burada bıraktığından bahseder. Otelin geçmiş zamanlarını düşünürken tıpkı otelin şimdiki hali gibi o parıltılı ve umut dolu günlerin de yerini tersi bir atmosfere bıraktığı hissedilir. *‘O platonik umutlar uçup gitmiş, otel eski eşyalarıyla bakımsızlığa, köhneleşmeye, adeta yıkılmaya bırakılmış gibiydi’* (Özlü D. , 2018, s. 133).

Eskiden otelin üst katlarında *‘saray bozması bir yatılı okulun büyük odalarını andıran bir odada’* kaldığından bahseder anlatıcı. Bu odanın büyüklüğünü anlatmak için kullandığı ifade de ise dışarıdan gelen seslerden tedirgin olduğu anlaşılır.

Kendi başıma, pencerenin dibine yerleştirilmiş- bu durumda çok geniş olan odamın öteki bölümleri boş kalıyordu; bu yüzden dışarıda, salonda uyku zamanı herhangi bir gürültü olursa, odamın kapısını açarak salonu kollamak için yatağımdan çıkarak bir süre yürümem gerekiyordu – bir karyolada (Özlü D. , 2018, s. 134).

Anlatıcı kimi zaman çok yataklı odalarda kaldığından bahseder. Burada da birden fazla kişiyle birlikte kalmanın onu tedirgin ettiği anlaşılmaktadır.

Çok iyi anımsıyorum ki, bu büyük odalardan birinde yalnız kaldığım gecelerde, salondaki belirsiz yaşam – öyle ya, kimler dolaşıyordu geceleri orada? – bende tedirginlik verici bir korku yaratıyor; çok yataklı odada kalıyorsam da oraya girip çıkan gençlerle, ne denli gayret göstersem de tam güvene, diyeceğim, bir çeşit sevgiye dayanan bir ilişki kuramıyordum (Özlü D. , 2018, s. 134).

Otelin şehir içindeki konumundan bahsetmeye başlar anlatıcı. Şehrin kalabalık bir bölgesinde yer alan otelin bağlamı da otelin bakımsız ve köhne haliyle benzerlik göstermektedir.

Kentin bu kalabalık bölümünde her şey biraz mafyalaşmış, çürümeye bırakılmıştı. Bira ile şarap satan barların içi karanlıktı. Kaldırımında yürürken kapılarından tuhaf bir ekşimiş içki kokusuyla karışan rutubetli bir hava geliyordu. Öteki dükkânlar bakımsızdı, vitrinleri düzensizdi (Özlü D. , 2018, s. 135).

Anlatıcı dış görünüşü sebebiyle ‘sokak kadını’ olarak görülen bir arkadaşını bu otele getirdiğinden bahseder. Onlara zemin katta geniş bir oda verilirken anlatıcının düşündüğü ise arkadaşıyla yalnız kalabilecek bir odadır. Bu noktada anlatıcının oda ile ilgili bahsettiği ilk şey ‘sokağa bakan pencerelerin perdelerini çekmektir’ (Özlü D. , 2018, s. 135). Bu ifade mahremiyet kaygısı olarak okunabilir. Fakat anlatıcının kaygısı perdeleri çekmekle çözülebilecek bir şey değildir;

O da duvarların döşemeyle, ön tarafta da sokakla birleştikleri yerde, oda çevresinde 30 cm.lik bir açıklık olması. Bir açıklık mı, yoksa geçirgenliğe varan bir incelme mi? Çünkü sokağın gürültüsü de sızıyor içeriye bu alt kesimden (Özlü D. , 2018, s. 136).

İçerinin görünmesinden rahatsız olduğunu oteldeki görevliye de belirten anlatıcı sokaktakilerin eğilip onlara bakmayacağı bu sebeple endişelenmemesi gerektiği yanıtını alır. Anlatıcı sadece dışarıdan gelebilecek bakışlardan değil içeriden birilerinin odaya girme ihtimalinden de kaygı duymaktadır. ‘Ama bir kendini bilmez odanın kapısını zorlamaya kalkışırsa, kuşkusuz önleyecektim bunu.’ (Özlü D. , 2018, s. 136).

Sokaktakilerin yere eğilip odanın içine bakma ihtimalini kafasından uzaklaştırmaya çalışır. Bunu düşünürken söylediği ‘aslında bu oda bana ait sayılabilirdi’ (Özlü D. , 2018, s. 137) ifadesinde odaya aidiyet, sahiplik duyguları ile tedirginliği azaltma çabası dikkat çeker.

Kamusal bir kullanımı olan otel odasında mahremiyetini koruma çabasındaki anlatıcı odasının duvarındaki açıklıktan dolayı tedirgindir. Dışarıdakilere ve dışarıya karşı bu şekilde görülmek istemeyen anlatıcının içinde bulunduğu bu durum anlatı mekânı ile güçlendirilmiştir. İzlenme-gözetlenme ve dışarıdan içeriye gelebilecek tekinsiz

bakışlar duvardaki yarı²⁵ metaforuyla güçlü bir şekilde aktarılmaktadır. Böylece içerisinin dışarının bakışına açık ve savunmasız oluşu içeridekini de tedirgin etmektedir.

İç ve dış arasındaki ilişkiden doğan tekinsiz bir içeri üzerine düşünmek için Lacan'ın **extimité** kavramı yardımcı olacak yeni bir bakış açısı önerebilir. Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın (1901-1981) çalışmalarında Freud, Saussure ve Levi-Strauss'un etkisi görülürken, bilinçdışı ve özne üzerine geliştirdiği yeni yaklaşımla çağdaş felsefenin önemli bir figürü olmuştur. Lacan için bilinçdışı; '*dil gibi yapılanmıştır*' (Lacan, 2013, s. 26) ve özne; '*gösteren olarak ötekinin mahalline bağlıdır*' (Lacan, 2013, s. 218). Özne üzerine düşüncesi kişiliğin üç evresi olarak ifade ettiği ayna evresinde kişinin kendini öteki üzerinden inşa etmesinde detaylı olarak açıklanır.

Lacan özne üzerine düşünürken *exterieur / externe* (dışsal) ve *intimité* (içsel) kelimelerini birleştirerek oluşturduğu *extimité* terimini tercih etmiştir.

Freudcu / Lacancı psikanalizde özne olmanın yolu ancak kendi-olmayanlarımızı atmak/reddetmekten geçmesine rağmen bu dışlama sadece bu kendimiz olmayanın kendimiz içine konulmasıyla olur. Dolayısıyla bu Freudcu nesneler sadece içeriden atılmaktan öte onlar aynı zamanda özneye içseldirler. Kısaca, içimizde olup fakat bizle özdeş olmayan, **dıştaki-içseldirler**. Bu yapıya Möbius şeridi iyi bir örnektir." (Kırılğan Mutlak) "Namahrem" olmadaki ilginç topolojik durum dışarıyla içerisinin iç içe geçmiş olma durumu, kavramın "na-mahrem" olarak da aktarılabilir (Zizek, 2011, s. 59).

Jean-Pierre Cléro'nun *Lacan Sözlüğü*'nde (2011) *extimité* '*içerideki dışsallık*' olarak çevrilmiştir. Türkçe literatürde dış-içten, dış-mahrem, dış-yakınlık ve dıştaki içsel ifadelerinin kullanıldığı görülmektedir. (İng. extimacy)

Pavon-Cuéllar (2014) *Extimité* ile Lacan'ın, dışsallık ve içsellik kavramlarına geleneksel psikolojideki yanıtların dışında yeni bir yaklaşım getirdiğini vurgular;

²⁵ Bu yarı tasviri Gordon Matta Clark'ın Bronx Floors (1972-73) ve Splitting (1974) çalışmalarını akla getirebilir.

Lacancı teoride ve bu teorinin eleştirel psikolojideki kullanımlarında, "extimité" terimi öncelikle öznenin mahremiyetindeki dışsallığın veya en derin içselliğin varlığına ve ikincil olarak bunun sonucunda ortaya çıkan ayrımsızlığa ve dışsallığın kimliğine atıfta bulunur (Pavon-Cuéllar, 2014, s. 661).

Zizek (2005, s. 225) Lacan'ın extimité kavramsallaştırmasıyla özneyi 'mahremiyetin ortasındaki yabancı' olarak tanımladığını ifade etmiştir.

Psikanalitik bir yaklaşımla psişik iç dünya (içerisi) ve fiziksel dış dünya (dışarısı) arasındaki ilişkinin en mahremde bile bir yabancıнын/dışın bulunuşu üzerinden tariflenmesi Möbius şeridi benzeri bir süreklilik somutlaştırmasına yönelir (Pavon-Cuéllar, 2014; Zizek, 2011).

Bilinçdışı söylemi, Öteki'nden özneye ulaşırken Lacan'ın deyimiyle "tersyüz (inversée)" olur, çünkü Öteki'nin söylemi imgesel aksı döner dönmez yine bilinçdışı olarak oluşur, tam bu noktada imgesel topos, Möbius şeridi prensibiyle simgesel toposa dönüşür ve diğer yüzey gibi sayılan kısma geçiş yapar (Kaçar, 2018, s. 549).

Mahrem / içsel olanın dışsallaşması, dışsal olanın içselleşmesi / mahremleşmesi döngüsünde iç ve dış arasındaki sınırların bulanıklaştığı, şeffaflaştığı bu durum yeni bir tekinsizlik hali üzerinden okunabilir. Özlü'nün öyküsündeki kamusalılıkta mahrem olanı koruma/saklama bu düşünce ekseninde de tartışmaya açılabilir.

Öyküde içeriğin kişisel, öznel ve mahrem olanı saklayan, çevreleyen ve gizleyen yanı hatırlatılmaktadır. İçeridekini / içeride olanı saklayan, çevreleyen ya da gizleyen 'şey' şeffaflaşır, parçalanır ya da yok olursa içeriğin anlamı ve deneyimi de değişmektedir. Aynı zamanda bu parçalanma yerine extimité kavramı üzerinden düşünüldüğünde sürekli birbiri üstüne kapanarak dönüşen içerisi ve dışarısı da içeridekini saklayamaz hale gelir. İçte kalması gereken bir an içerideyken bir an sonra dışarıda kalabilir.

Colomina'nın (2011, s. 28) vurguladığı gibi 'mahrem olan bir mekân değil, mekanlar arasındaki bir ilişkidir.' Extimité kavramı üzerinden düşünüldüğünde mahrem olarak kalacak olandan bahsetmenin zorlaştığı düşünülebilir. İçerisi mahremi saklayan ve

koruyan bir alandan öte dışarıdaki içsel olan olarak ve içeride de hep bir dışarının varlığında tekinsizleşmektedir. **(Görsel 16)**

İÇDİŞİÇDİŞİÇDİŞİÇDİŞ İÇDİŞDİŞİÇDİŞİÇ
İÇDİŞDİŞİÇİÇDİŞİÇDİŞ İÇİÇDİŞDİŞİÇDİŞ
DİŞDİŞİÇİÇ İÇDİŞDİŞİÇ DİŞİÇİÇİÇİÇDİŞ
DİŞİÇİÇdışİÇİÇDİŞ DİŞİÇdışİÇDİŞİÇDİŞ
İÇDİŞİÇDİŞİÇDİŞİÇDİŞ İÇDİŞDİŞİÇDİŞİÇ
İÇDİŞİÇDİŞİÇDİŞİÇDİŞ İÇDİŞDİŞİÇDİŞİÇ
İÇDİŞİÇDİŞİÇDİŞİÇDİŞ İÇDİŞDİŞİÇDİŞİÇ
DİŞİÇİÇdışİÇİÇDİŞ DİŞİÇdışİÇDİŞİÇDİŞ
İÇDİŞİÇDİŞİÇDİŞİÇDİŞ İÇDİŞDİŞİÇDİŞİÇ

Görsel 16.Extimite kavramı üzerinden iç-dış arası ilişki denemeleri
(Yazar tarafından üretilmiştir.)

2.5. Eşyanın Tekinsizliği / Tekinsiz Karşılaşmalar: Sevim Burak- Sedef Kakmalı Ev (1965)

Sevim Burak²⁶ 'ın 1965 yılında yayınlanmış altı farklı öyküden oluşan kitabı *Yanık Saraylar* yazarın yayınlanan ilk kitabıdır. Daha önce dergilerde öyküleri yayınlanmış olsa da kendine has dili ve edebi kimliğini oluşturan öyküler bu kitapta yer almaktadır. Sevim Burak'ın düzyazı kurallarını bozarken görsel olarak da yazıyı farklılaştıran kendine özgü edebi dili Güngörmüş'ün (2017, s. 22) de vurguladığı gibi onu '*sıra dışının da dışı*' kılmaktadır.

²⁶ Sevim Burak (1931-1983) I Annesi Bulgaristan asıllı Anne Maria Mandil (Aysel), babası kılavuz kaptan Seyfi Bey olan Burak, İstanbul Kuzguncuk doğumludur. Alman Lisesi'nin ortaokul bölümünü tamamladıktan sonra bir süre mankenlik, terzilik ve Beyoğlu Kitap Sarayı'nda tezgâhtarlık da yapmıştır. 50-54 yıllarında ilk öykülerini kaleme alsa da bunları 'çocuk işi' olarak tanımlar. 1961'de yayınlanan *Yanık Saraylar* ise kendine has dilini sunan ilk eseridir. 10 yaşında geçirdiği kalp romatizması ilerleyen yaşamında kronik kalp rahatsızlığına dönüşür. Çeşitli ameliyatlara ve uzun hastane süreçleri yaşayan yazar 1983 yılında hayata veda eder. (Url-18)

Burak'ın edebi dili sadece biçimsel olarak değil içerik olarak da sıra dışı olanı, ötekini barındırmaktadır. Öykülerinde sıklıkla farklı etnik kökene ait kişiler (Madam Nivart, Hayko Efendi, Zembul, Madam Donna, Müsyü İsak...) ve yabancı sözcüklere rastlanmaktadır. Yahudi olan annesi Anne Maria (daha sonra Aysel adını almıştır) ve çocukluğunu geçirdiği Kuzguncuk'un Sevim Burak'ın edebiyatına/ diline sızdığı görülmektedir.

Burak'ın metinlerinin geneline baktığımızda onun dili biçimlendirişindeki farklılığın da annesinin Türkçe içinde saklanan kendi dilini seslendirışıyle paralel olduğunu görür, Burak'ın yazarlığında annesinin kimliği ve Türkçe içinde "minör" kalmış dilinin etkisi olduğunu söyleyebiliriz (Özkök, 2006, s. 14).

Öykülerinde 'öteki' sadece farklı bir kimliğe sahip olmak değil 'kadın' olmak üzerinden de ele alınmaktadır. Ana karakterler çoğunlukla hem kadın hem de farklı etnik kimliğe sahip olurken toplum tarafından dışlanan ve yabancılaştırılan bu karakterlerin duygu durumları aktarılmaktadır. *'... öykülerdeki kadın özne, toplum içindeki "öteki"liğinin farkındadır; fakat bu ötekilik kimi öykülerde Yahudi kimliğinin de işin içine girmesiyle çifte "ötekilik" halini almakta ve öyküler toplum dışında kalmış bu kadınların acı sonları ile son bulmaktadır'* (Özkök, 2006, s. x).

Sevim Burak'ın tanık olduğu durumları anlatılarının içeriği yapması gibi anlatı biçimini şekillendiren de yine kendi yaşamından gelmektedir. Bir dönem moda evi açan ve terzilik yapan Burak metinlerini daktiloda yazıp, bunları kesip, tekrar birleştirerek metinlerini yazmaktadır. Düzyazı biçimini parçalayıp bazen kelime kelime dizeleştirilen yazı biçimi, büyük harf kullanımları her bir kelimenin yerinin görsel olarak da düşünüldüğü bir sürecin sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yanık Saraylar kitabının ilk öyküsü '**Sedef Kakmalı Ev**' anıların, geçmişin evi ve içindekileri rahat bırakmadığı tekinsiz bir içeriğin anlatımıdır. Tez kapsamında öykü kitabının bu ilk öyküsü daha detaylı olarak incelenmiştir. Altı paragraftan (belki bölüm olarak da tanımlanabilir) oluşan öykü çoğunlukla '**GELDİLER...**' ifadesiyle başlar.

GELDİLER ...

Çok yorgundular.

ZİYA BEY bacaklarını karyoladan aşağı sarkıtmış dik durmaya çalışıyordu.

GELDİLER ...

GELDİLER ...

Dört beş kişiydiler,

GELDİLER ...

Sekiz on kişiydiler,

Ziya Bey'in tabutu yavaş yavaş ilerliyordu.

Işıktan beyazlaşmış çığ bir aydınlıkta bekliyordu.

GELDİLER...

Görsel 17. Sedef Kakmalı Ev öyküsü metinsel çözümleme

(Yazar tarafından üretilmiştir)

' GELDİLER ...

Çok yorgundular.

(Burak, 2014, s. 7)

İlk paragraftaki anlatıda Nurperi Hanım Ziya Bey'in küçüklüğüne benzeyen bir çocuğu görür ama çocuk ona ilgisizce bakar. Sonrasında pencereden kayan ve düşmemek için pervaza tutunan Nurperi Hanım 'aşağı atla' diyen seslere aldırılmaz. 'O sırada Üsküdar-Pazaryeri iplerin üstüne gerilir' (Burak, 2014, s. 8), Bağlarbaşı-Kısıklı tramvayı ise köşeyi dönmüştür. Sokakta başlayan anlatı evin içinden dışarıya düşmek üzere olan Nurperi'nin yüksekten kente bakışı ile sonlanır.

'ZİYA BEY bacaklarını karyoladan aşağı sarkıtmış dik durmaya çalışıyordu.

GELDİLER ...

(Burak, 2014, s. 8)

Bir önceki anlatıda da ismi geçen Ziya Bey ile başlar bu bölüm. Bu sefer ‘gelenler’ Kırım Meydan Savaşı kahramanları üç kişi, Ziya Bey’in kardeşleridir. Artık iyice yaşlanmış olan Ziya Bey’e hasta yatağında yardım edemeyen kardeşleri sonunda bir resme dönüşür. Bu resimde önde ‘*parlak çizmeleriyle Ziya Bey’de vardır. Ve sonunda o da ‘yok olur’...*

GELDİLER...

*Dört beş kişiydiler,
Kapının önüne dizildiler.
(Burak, 2014, s. 9)*

Bu sefer gelenler Nurperi’nin arkadaşları Madam Nivart ve radyo tamircisi Anesti’dir. Onlara pencereden bakan Nurperi’ye bakmadan konuşmaya devam etmektedirler. Gelen taşçı Hayri Usta Nurperi’ye Ziya Bey’in öldüğünü söyler. O sırada tabut kapıdan çıkarken Nurperi olduğu pencerenin önünden çekilip mezarlığa bakan bir başka pencerenin önüne geçer. Nurperi evin içindedir, dışarıyı pencereden izlemektedir. İlk bölümde de evin içinden düşmemek için pencereye tutunmasına benzer olarak kadın karakterin evle kurduğu ilişkiye dair ikinci bir ipucu olarak görülebilir.

‘GELDİLER...

*Sekiz on kişiydiler,’
(Burak, 2014, s. 10)*

Bu sefer gelenler ellerinde ağız armonikaları olan gençlerdir. Onlarla birlikte geçmişe gidilir sanki. Ziya Bey Bağlarbaşı-Kısıklı tramvayını beklerken, Madam Nivart ve Hayko kilise korosundan dönmektedir. Armonikalı gençlerden ‘*Tuna Dalgaları*’ valsı duyulmaktadır. Nurperi’nin önünde eğilerek selam veren ‘*tek bonjurlu adam*’ (Burak, 2014, s. 11) Ziya Bey’dir. Nurperi’ye eğilip ‘*Bonjurumu tavan arasına kaldır*’ der.

*‘Ziya Bey’in tabutu yavaş yavaş ilerliyordu.’
(Burak, 2014, s. 11)*

Bu bölümde diğer bölümlerden farklı olarak geldiler ifadesi yer almamaktadır. Anlatı üçüncü bölümde kaldığımız noktadan devam etmektedir. Cenaze mezarlığa doğru

ilerlerken Nurperi geçmişi düşünür. 15 yaşında Ziya Bey ve kardeşlerinin yaşadığı eve gelen Nurperi evin işleri ve Ziya Bey'in istekleri içinde geçirmiştir tüm yaşamını.

*Yıllar yılı Ziya Bey'in evinde mutfakla merdiven arasında oyalandı gitti.
Gelenlerden, gidenlerden, mektuplardan uzak kaldı.
....Ne zaman oturup düşünecek olsa bir işi çıkardı; evde hiç düşünemezdi
(Burak, 2014, s. 12).*

Adeta evde içeriye hapsolmuş bir hayattır Nurperi'nin yaşamı. Birinci bölümde evin penceresinden düşmemek için çabalayan da üçüncü bölümde Ziya Bey'in ölüm haberini bile alsa pencerelerden bakarak yine içeride kalan o'dur.

Hapsolduğu bu içerisi ise evin (asıl) sahiplerinin eşyaları, anıları ile doludur. Üç kardeşin de ölümünden sonra Ziya Bey'le tek kalan Nurperi için artık ev 'ölülerden artakalan eşyalarla dolu' dur. Tavan arası ise artık evde yaşamayanların eşyalarının kaldırıldığı yerdir. Nurperi yıllarca aynı evde birlikte yaşadığı Ziya Bey'in diğer kardeşlerini özlediğinde onların eşyalarının yerleştirildiği tavan arasına çıkmaktadır. Eşyalar ve mobilyalar kişilerle, kişiler de eşyaları ve mobilyaları ile ilişkilendirilmektedir. Bir gece Nurperi tavan arasına gider. Sadece sedefli sehpayı (?) bırakıp diğer tüm eşyaları toplayıp çıkar ve Üsküdar Çarşısı'nda²⁷ satar. Fakat eve döndüğünde tüm eşyalar ondan hesap sormaktadır.

Durduğu yer sallandı birden. Çevresindeki eşyalar ona düşmanca bakıyordu sanki. Ziya Bey'i gördü, yüzü, elleri tahtadandı. Nurperi Hanım birkaç adım attı. Sedef kakmalı sehpa, üzerine üzerine geliyordu (Burak, 2014, s. 13).

İçerisi daha önce orada yaşayanların bıraktığı, anıların üzerine sindiği eşyalar ve mobilyalarla doludur. Bu sebeple hep tekinsiz ve tedirgin edicidir. Eski sahiplerinin eşyalarını evden uzaklaştırmaya çalışması da bunun göstergesi olarak yorumlanabilir. Çünkü onlar Nurperi'nin evdeki varlığından ve sözünden bile daha güçlüdür. Bunun bir sebebi belki de küçük yaşta memleketinden uzaktaki bu eve getirilen Nurperi'nin hiçbir zaman bu evin gerçek sahibi olamamasıdır. 40 yıl geçip, evin gerçek sahiplerinin üçü ölmüşken, hasta ve yaşlı olan Ziya Bey'den evi kendine

²⁷ Üsküdar Çarşısı gayrimüslimlerin eşyalarının/antikaların satıldığı bir çarşı olarak bilinmektedir.

bırakmasını ummaktadır. ‘Ziya Bey’in evi kendi üstüne yapmasının sırası gelmişti. Kırk yıldır bunu bekliyordu’ (Burak, 2014, s. 13).

İçerinin tekinsizliği tanıdık, ‘aşına olunan’ (Freud, 2019, s. 65) dan gelir ki bu tam da tekinsizin anlamıdır.

Jentsch (2019, s. 23) *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine* (1906) adlı yazısında belirsizlik unsurunun ve cansız bir nesnenin canlanmasının yarattığı tekinsizlik hissine dikkat çeker. Bu anlatıda da eşyanın, mobilyaların canlanması okuyucu da tekinsizlik hissini doğuran unsurlardan biri olarak tanımlanabilir.

‘Işıktan beyazlaşmış çiğ bir aydınlıkta bekliyordu.

GELDİLER...

(Burak, 2014, s. 14)

Bu sefer gelenler Nurperi’nin evinin önüne toplaşan kalabalıktır ve ‘*EVİNİ almaya gelmişlerdir*’ (s14). Oysa daha çocukken geldiği bu evde 40 yıl boyunca ‘*pencere önünde oturuyordu. Hiç kımıldamamıştı yerinden*’ (Burak, 2014, s. 14). Her ne kadar tekinsiz karşılaşmalarla dolu olsa da evin içi evin dışında olmaktan /evsiz kalmaktan daha iyidir. Gelen kalabalık evi bölüp parçalar ve götürür. Nurperi Ziya Bey’den yardım istese de ona ulaşamaz.

Mutfaktaki boş şişe kapakları, binlerce karınca, karyola önündeki sedef kakmalı sehpa koşup etekleri altına saklandı... Nurperi Hanım, hemen orada tencerenin siyah dibine yapışıp kaldı (Burak, 2014, s. 15).

‘Sedef Kakmalı Ev’; hem biçim hem de içerik düzeyinde cümle yapısının bozulduğu parçalı bölümleriyle gerçek ile kurmacanın/rüyanın, geçmiş ile şimdinin birbirine karıştığı düşsel bir atmosferdir. Nurperi çocuk yaşta getirildiği kendi vatanından uzaklardaki bu evde geçmişin/geçmişinin hayaletleriyle bir aradadır. Metinde tekinsizlik hissini en güçlü biçimde vurgulayan öge ‘*GELDİLER...*’ ile başlayan paragraflardır. Kimin, neden geldiği anlaşılmaya çalışılırken her paragrafta gelenler de değişmektedir. Gelenler kimi zaman hala yaşayan kimi zaman çoktan ölmüş olan kişilerdir. Freud’un (2019, s. 61) ‘*Almanca ‘tekinsiz (unheimlich) bir ev’ ifadesinin ‘perili bir ev’ anlamına geldiğini söylediği alıntı akla gelebilir.*

Eserde tekinsizlik önce kişi unsuruyla daha sonra mekânla vurgulanır. Ana karakter Nurperi için yaşadığı ama bir türlü gerçekten sahibi olamadığı evi, toplum içinde yabancı ve öteki olma haliyle birlikte eşyaların bile ondan hesap sorduğı tekinsiz bir içeriye dönüşmektedir. Yabancı ve öteki kavramlarını minör tanımı üzerinden tartışan Deleuze ve Guattari'nin düşünceleri Burak'ın anlatısındaki tekinsiz içeri tartışmasına yeni bir kapı aralar.

Deleuze ve Guattari (2015, s.45) için '*minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliğı, dilin, güçlü yersizyurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır.*' Deleuze ve Guattari (2015, s.25) minör edebiyatın ana unsurlarını '*dilin yersizyurtsuzlaştırılması, eserlerin içinde barındırdıkları unsurların siyasal bir yapı içermesi ve kolektif bir kimlik taşıması*' olarak ifade etmiştir.

Lidar (2021, s. 1427) da minör edebiyatı aslında bir '*azınlık edebiyatı olarak*' ele almanın dışında '*çoğunluğun dilinde eserler veren yazarların dille olan ilişkileri*' üzerinden anlamaya vurgu yapar. Deleuze ve Guattari de minör edebiyatı anlatırken Prag Yahudi'si olan, Çekçe konuşan ama Alman dilinde yazan Kafka²⁸ örneğini vermiştir.

Demir & Arvas (2019, s.446) minör edebiyatı '*majörün içindeki öteki*' olarak tanımlarken öteki olması için yazarın illa bir azınlığa mensup olmasının gerekmediğini de dile getirir.

'Dolayısıyla minör edebiyatta çoğunluğun dili, önce bir zorunluluk gereğı alınır; imkânsızlıklar, suskunluklar ve kekelemeler biçiminde yeniden dönüştürölür. Bir bakıma minör edebiyat, bir tercihten çok, bir zorunluluğun sonucunda ortaya çıkar ve bir dizi güçlüğü ve aynı zamanda paradoksal bir biçimde bu zorlukların yarattığı içkin yaratıcılığı ve imgelemi de bünyesinde barındırır. Nitekim yapısökümüne uğratılan majör dilin

²⁸ Deleuze'un tabiriyle Kafka adeta bir şizofren-yazar tarzıyla hareket eder. Metni parçalar, bozar ve genel geçer kuralların baskıcı despotizmine karşı durur; bir şizofren-yazar gibi "yazarken kadın olur, hayvan ya da bitki olur, algılamaz olana dek molekül olur." (Deleuze, 2007, s.9)

imkânları zorlanarak politik, göçebe, imgesel azınlıkların derinliği olan entelektüel bir edebiyat üretilir (Demir & Arvas, 2019, s. 445).

Literatürde Sevim Burak'ın edebiyatını minör kavramı ile ilişkilendiren pek çok çalışma yer almaktadır (Güçbilmez, 2003; Arslan, 2016; Arvas, 2018; Demir & Arvas, 2019) Bu çalışmaların Burak'ın edebiyatını hem içerik hem de dili kullanım biçimi üzerinden minör kavramıyla ilişkilendirildiği görülmüştür.

Güçbilmez (2003) Burak'ın minör edebiyat kapsamında incelenmesinin, yazarın bir azınlığa mensup olmasının getirdiği bir durumun ötesinde majör dili minörleştiren yaklaşımı olduğunu vurgular;

'Sevim Burak, tek başına Yahudi bir annenin kızı olduğu için değil, o annenin kimliği değiştirildiği için de değil, bu deneyim sayesinde geliştirdiği dilsel, kültürel ve ontolojik farkındalık nedeniyle o ana akımın içinde tersten aktığı ve başka türlü yazmanın imkânsızlığının bilincinde olduğu için minöritenin dilini kurabilmiştir' (Güçbilmez, 2003, s. 9).

Sedef Kakmalı Ev öyküsünde de karakterin yabancı – azınlık isimleri (Madam Nivart, Anesti, Hayko Efendi), yabancı dilden kelimeler (Danube bleu-mavi tuna-, bonjour) Türkçenin dil yapısının değiştirildiği ifadeler majör dilin minörleşmesine örnek olarak gösterilebilir. Burak'ın dili kullanma biçimi onun edebiyatını özgünleştiren en önemli parametredir.

.....
.....
BAĞLARBAŞI-KISIKLI tramvayı geldi;
İçinden Madam Nivart'la Hayko Efendi çıktılar.
.....
.....
Nurperi Hanım devekuşu sesiyle "ZİYA BEY, ZİYA BEY" diye cızıkladı.
ZİYA BEY duymadı.
Aslan ayaklı koltuğunda:
A n f e r u d u n i c i h a n ı m a n e v i,
A n f e r u d u n i c i h a n ı m a n e v i, diye tekrarlıyordu.
.....
.....

Burak'ın dili kullanım biçimiyle içeriği arasında da güçlü bir ortaklık vardır. Seher Özkök (2006, s. 19) *Yanık Saraylar*'da dilbilgisi kurallarının parçalanması, cümlelerin akışının sekteye uğratılması gibi durumların içerikle ilişkili olduğuna dikkat çeker;

‘öyküler azınlıkların hayat parçalarını ve kadının düzen içindeki huzursuzluğunu dillendirmektedir’.

Burak, sadece dahil olduğu minör bir azınlığı değil, edebiyatına taşıdığı kadın karakterlerle başka bir minör hali / ötekiliği ‘kadın oluşu’ aktarma üzerinden de minör edebiyatla ilişkilendirir. Sedef Kakmalı Ev’in kadın karakteri Nurperi’nin evin asıl sahibi olan erkek karakterlerin dünyasında eve (evin içindeki) yabancı oluşu, dile gelen eşyaların tekinsiz ve tedirgin edici atmosferi bu bakışla düşünülebilir.

‘Metnin eril dünyasında, savaş esiri olarak gelen bu kadın asgari düzeyde, insan olma düzleminde dahi bu dünyada yer edinemez. “Yanık Saraylar”daki Daktilo Kadın gibi, Nurperi Hanım da kültürel (her ikisi de azınlıktır, köklerinden koparılmışlardır), ekonomik ve ataerkil düzlemlerde dışlanmıştır. Eşyalara bağlanarak ait olmaya, düzen tarafından içermeye gayret eden bu kadınlar, yine eşyaların değişmesi, queerleşmesi üzerine tamamen düzenin dışına çıkmışlardır’ (Gümüş, 2020, s. 79) .

Ötekinin sesini duyma/duyurma imkanlarının arandığı/keşfedildiği minör edebiyat tam da böylesi bir duruma örnektir.

*Nitekim yazar/şair açısından bakıldığında ise asıl zor olan; majör edebiyat içerisinde dili yurdu ve evi gibi görmemesi, kendisini evinde gibi hissetmemesi, bir bakıma **kendi evine yabancılaştırmasıdır**. Tüm bu yabancılaştırma ve kimlik krizi içerisinde yine de yılgınlığa düşmemesi ve majör dilin anlatım imkânlarını sonuna kadar zorlayarak edebiyat üretmesidir. Bu da minör söylemin gücünü ifade eder. (Demir & Arvas, 2019, s. 447)*

Sedef Kakmalı Ev öyküsünde de içerinin tekinsiz ve tedirgin edici oluşu kadın karakterin eve yabancı – öteki – minör oluşu üzerinden anlam kazanırken içerinin yeni anlamsal karşılıkları belirir. Edebiyat üzerinden örneklenen minör oluş kavramı, minörün mekân kullanımı üzerinden mekânsal bir karşılık bulma potansiyelleri de bu kapsamda ayrıca incelenmeye değerdir.

3. BÖLÜM: İÇERİNİN SINIRLARINDA OLMAK – EŞİK DENEYİMLERİ

Sınır (TDK);

* (isim) Bir şeyin yayılabileceği veya genişleyebileceği son çizgi, uç

** (isim) Bir şeyin nicelik bakımından inebileceği veya çıkabileceği en alt ve en üst yer, limit:

*** (isim, mecaz) Uç, son.

Eşik (TDK);

*(isim) Kapı boşluğunun alt yanında bulunan alçak basamak

** (isim) Kapı ağzında basamağın konulabileceği yer

*** (isim, mecaz) Başlangıç yeri, başlangıç noktası, yakını

3.1. Konargöçer Bir İçerinin Muğlak, Uçucu ve Geçici Sınırları: Latife Tekin – Berci Kristin Çöp Masalları (1984)

Latife Tekin²⁹ 'in 1984 yılında yayınlanan romanı *Berci Kristin Çöp Masalları* şehrin çöp tepeleri üzerine kurulan gecekonduların ve o kondularda yaşayanların anlatısıdır.

Gürbilek (2014, s. 44) romanı '*Çiçektepe'nin kuruluş hikayesi: Durmadan esen rüzgâra karşı dayanıksız, her an yerle bir olabilecek, gece kurulan, sabah yıkılan, derme çatma, eğri büğrü, iğreti bir hayat*' olarak özetler.

Anlatıda gecekondü sakinlerinden düşük sosyo-ekonomik düzeyde olan, köyden kente akrabalarının yanına gelmiş ve '*kondü kurmak için şehrin arka tepelerinde gezinenler*' (Tekin L. , 2019, s. 11) olarak bahsedilir. Onlar bir gecede göz açıp

²⁹ Latife Tekin (1957-...) I Kayseri doğumlu olan yazar dokuz yaşında ailesiyle birlikte İstanbul'a gelmiş ve ortaöğrenimini Beşiktaş Kız Lisesi'nde tamamlamıştır. 1983 yılında ilk kitabı olan Sevgili Arsız Ölüm yayınlanmıştır. Büyülü Gerçekçilik akımının izlerini taşıyan bu çalışmasının ardından sırasıyla; Berci Kristin Çöp Masalları (1984), Gece Dersleri (1986), Buzdan Kılıçlar (1989), Aşk İşaretleri (1995), Ormanda ölüm Yokmuş (2001), Unutma Bahçesi (2004), Muinar (2006), Manves City (2018), Sürüklenme (2018) ve Zamansız (2022) adlı kitapları yayınlanmıştır. Unutma Bahçesi ile Sedat Simavi Ödülüne ve 2019 yılında ise Erdal Öz Edebiyat Ödülüne layık görülmüştür. Yazar Bodrum Gümüşlük-Edebiyat Akademisi'nde çalışmalarına devam etmektedir. (Url-19)

kapayana kadar evlerini konduracak kişilerdir. Yoksulluk ve öteki olma haliyle kendilerine inşa ettikleri dünyanın anlatısıdır çöp masalları. Tekin'in masalsı edebi dili de bunu destekler. Turgut (2003, s. 56)'un da vurguladığı gibi romanda 'gerçeklik, düşsel bir atmosferle kuşatılarak yansıtılır'.

Tıpkı istenmeyen eşyaların önce atılıp, sonra birleşerek çöplüğü oluşturması gibi bu bireyler de önce dışlanmış sonra bir araya gelerek kendilerine alternatif, hatta "distopik" bir alternatif evren yaratmışlardır (Güntekin, 2011, s. 6).

Özellikle 1950'lerde köyden kente yaşanan yoğun göç ile 'gecekondu' olarak tariflenen yapılaşmanın arttığı görülmektedir. Erman (2004) 'Gecekondu Çalışmalarında 'Öteki' Olarak Gecekondu Kurguları' başlıklı çalışmada gecekonduyun anlamsal ve biçimsel değişimlerini dört döneme ayırır. Bunlar;

1950-60'lı yıllarda 'Köylü Gecekondu', 1970'li yıllarda 'Sömürülen / Dezavantajlı Gecekondu', ve 1980-90'lı yıllarda genelde 'Çoğul Olarak Gecekondu', ve özelde 'Haksız Kazanç Sahibi Gecekondu' ya karşı 'Kent Yoksulu Gecekondu', ve 1990 sonlarından bugüne 'Sakıncalı Gecekondu Olarak Varoşlu' ya karşı 'Özne Olarak Gecekondu' (Erman, 2004, s. 3).

Toplumsal, siyasal ve ekonomik gelişmelere paralel dönemsel olarak değişen gecekondu olgusunun hem toplumsal hem de mekânsal karşılığının çok güçlü bir şekilde okunabilir olması onu sosyal bilimlerin önemli bir araştırma konusu haline de getirmiştir.³⁰ Tekin bu romanında gecekonduyu bir problem olarak tanımlanmanın aksine içeriden bir gözle masalsı bir şekilde anlatırken, gecekondu yaşamına farklı bir okuma yapılır.

Ocak (2002) *Yoksulun Evi* başlıklı yazısında gecekondu yerleşimlerinde yaptığı saha çalışmalarında ortaklaşan temalar arasında; kent çeperinde oluş, sağlıksız

³⁰ Tansı Şenyapılı 'Baraka'dan Gecekonduya: Ankara'da Kentsel Mekanın Dönüşümü 1923-1960 (2004), İbrahim Yasa 'Ankara'nın Gecekondu Aileleri' (1966), Turhan Yörükkan 'Gecekondu ve Gecekondu Bölgelerinin Sosyo-kültürel Özellikleri' (1968), Cevat Geray, 'Gecekondu Sorununa Toplu Bir Bakış' (1968), Orhan Türkdoğan 'Yoksulluk Kültürü' (1974) , İlhan Tekeli 'Gecekondu, Dolmuşlu, İşportalı Şehir' (1976) , Tansı Şenyapılı'nın 'Gecekondu: 'Çevre' İşçilerinin Mekânı' (1981) Genel literatür bilgisi için bakınız: Danış, M. S. ve Karakaş. M. (2021). Türkiye'de Gecekondu Araştırmaları. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(2), 394-410.

koşullar, inşaat malzemesi olmayan malzemelerin kullanımı, inşa faaliyetine aktif katılım ve bitmeyen inşa yer almaktadır.

‘Yoksulun evinin inşası hiç bitmez’ (Ocak, 2002, s. 13). Romanda da öne çıkan durum konduların sürekli bir yıkım-inşa döngüsünde oluşudur. Çöpten bulduklarıyla inşa ettikleri *‘eğri duvarlı, iğreti çatılı’* kondular bu halleriyle hem iklim ve hava koşullarına hem de yıkımcılara karşı duramasa da her hasar gördüğünde ya da yıkıldığında tekrar tekrar onarılır. *‘Yıkım üst üste tam otuz yedi gün sürdü. Her yıkımdan sonra kurulan kondular biraz daha küçüldü. Gitgide eve benzemez oldu’* (Tekin L. , 2019, s. 17-18).

Yağmur yağdığında içeri suyun sızdığı, rüzgâr çıktığında çatıların kuş gibi uçtuğu bu kondularla yıkımcıların da en sonunda pes etmesiyle Çiçektepe Mahallesi kurulur.

Sabah naylon leğenden çatıları, eski kilimlerden kapıları, muşambadan camları, ıslak briketlerden duvarlarıyla çöp yığınlarının çevresinde, ampul ve ilaç fabrikalarının alt yanında, tabak fabrikasının karşısında, ilaç artıklarının ve çamurun kucağına bir mahalle doğdu (Tekin L. , 2019, s. 12).

‘Yarısı çöp, yarısı kalıp, yarısı tabak evler’ (Tekin L. , 2019, s. 17) yıkımın³¹ durmasıyla kum ve çakıllarla yeniden yapılsa da Çiçektepe’de inşa hiç bitmez. Yeni çöp tepeleri paylaşılır, kondular boyanır, duvarlarına bir şeyler asılır, kapılar değiştirilir, kondulara eklemeler yapılır, büyür, genişler, küçülür ...

Bu anlamda kondulardan oluşan bu mahalle kent içinde kendini görünür kılarken, kent ölçeğinde adeta yeni bir ‘iç’ yaratmaktadır. Kendi oluşum ve biçimleniş dinamiği olan, sabit ve katı sınırları olmayan, devamlı bir inşa faaliyetini barındıran bir yer.

Tüm bu faaliyetler aynı zamanda kondulardaki yaşam biçiminin, inanışların, hikayelerin ve rutinlerin de izlerini barındırır. Tekin’in anlatı boyunca kullandığı dil³² de bunu görünür kılar.

³¹ Yıkım kimi zaman yasal olmadığı için devlet eliyle kimi zaman inşa malzemesiyle yapılmamış evlerin doğa etkilerinden zarar görmesiyle gerçekleşir.

³² Anlatı içinde kondulardaki konuşma dilinin izleri de görülebilmektedir; konu, candarma (s109)...

Bitmeyen, kök salmayan ve tamamlanmayan bir yerleşimin/meskenin karşılığıdır kondular. Böylesi bir yerleşimde iç ve dış arasındaki sınırlarda muğlak, uçucu ve geçicidir.

Kondularda çakıp sıvama işleri hiç bitmezdi. Bir duvar onarılır öteki çöker, ardından dam akardı. Bu yüzden konduların bir gün bir yanlarına teneke çakılır, bir başka gün açılan deliklere tahta sokulurdu (Tekin L. , 2019, s. 75).

Bu durum anlatı içinde de ‘konduların gece yürüyen çitleri’ (Tekin L. , 2019, s. 75) ifadesiyle de vurgulanır. Sadece evler değil ‘kondu fabrika’ da tıpkı gecekondu gibi inşası tamamlanmayan bir mekân olarak anlatılır. Çiçektepe’ ye zaman içinde yapılan fabrika, cami ve okul gibi yapılarda yine kondulara benzer.

Mekânsal sınırların kesin olarak tamamlanmayışı (tanımlanmayışı) kadar bu sınırları muğlak, uçucu ve geçici kılan aslında sınır elemanlarının malzemeleridir. Naylon leğenlerden çatı, kilim ve halılardan kapı, muşambalardan cam, toprak zemine serilen halılar, kırık tabaklardan duvar... Sabit ve kalıcı olmanın aksini söyleyen bu malzemeler mesken tuttıkları yerin ana malzemesi olan çöplerdir. ‘*Tabak fabrikasından atılan eski alçı kalıplar, kırık tabaklar bir anda duvarlara dönüştü...Naylon torbalar, sepetler kondulara çatı oldu*’ (Tekin L. , 2019, s. 17).

Gecekonduların konar göçer olma hali anlatı içinde Çiçektepe’ ye yerleşen(?) çingeneler üzerinden de vurgulanır. Onların evleri ise kartondandır;

Karton duvarlardan birine çöp tepelerine atılmış eski moda dergileri yapıştırıldı. Dergilerin ön ve arka kapakları açılıp duvarlara tutturuldu. Kalan yerler çöpten çıkarılıp temizlenen renkli parlak kağıtlarla donatıldı. Tavanlardan aşağı, yassı, yuvarlak şişeler ve üstü resimli teneke kutular sarkıtıldı. Evlerin tabanlarına içleri Rornanikaların bile anlamadıkları dillerde yazılı, çöpten çıkarılan ciltli kitaplar serildi. Çöp kitaplarından yapılan sedirin üstü martı tüyleri ile örtüldü... (Tekin L. , 2019, s. 101).

Kimi zaman yapı malzemeleri kimi zaman çöpe atılanlarla inşa edilen kondular kısa sürede inşa edilip, yıkılan ve tekrar inşa edilen bitmeyen-tamamlanmayan bir faaliyetir. Bu mekânsal oluşum Deleuze ve Guattari’nin göçebe ve yersizyurtsuzluk düşüncesini anımsatır.

Fransız felsefesinin iki önemli ismi Gilles Deleuze (1925-1995) ve Pierre-Félix Guattari (1930-1992) ortak üretimleri olan çalışmaları *Anti Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni* (1972) ve *Bin Yayla / A Thousand Plateaus* (1980)' da göçebebilim, yersizyurtsuzlaşma (deterritorialization), rizomatik düşünce-köksap kavramlarından bahsedilir. Geliştirdikleri bu düşünce modeli '*Batı'nın hiyerarşik düşünce biçiminin yapısökümü*' (Ölçer & Hülür, 2020, s. 850) olarak ifade edilebilir.

Deleuze ve Guattari (1990, s. 65)'ye göre göçebe düşünce '*evrensel bir şekilde düşünen bir özne ihtiyacını duymaz, tersine tekil bir ırkın arzusunu duyar ve bütünleyici bir küme üzerine kurulmaz, tersine deniz veya bozkır veya çöl gibi kaygan mekânda, ufuksuz bir ortamda kendisini yayar.*'

Göçebe yaşamın yerle kurduğu sabit ve kalıcı olmayan ilişki sınırların da belirli ve kesin olmadığı bir mekân işgalidir. Bu durum anlatıdaki bir gece de kurulan ve sürekli yıkılan, tekrar inşa edilen, büyüyen ve değişen konduların mekânsallığını anımsatır.

*Yerleşiklerin mekânı duvarlarla, çitlerle, çitler arasındaki yollarla çevrilidir, mekânı pürüklüdür, halbuki **göçebenin mekânı yalnızca çizgilerle işaretlenmiş kaygan mekandır.** Göçebenin dağıtan yaptığı yer kaygan mekandır, göçebe işgal eder, oturur, bu mekânı tutar ve göçebenin sadece bu şekilde bir yurd mevhumu vardır* (Deleuze & Guattari, 1990, s. 81).

Deleuze ve Guattari (1987, s. 380) '*göçebenin yaşamını bir intermezzo*³³' olarak tanımlar. Kök salmış, yerleşik bir mekândan daha özgür, daha serbest ve daha çok yatayda yayılmaya/genişlemeye elverişlidir. Deleuze ve Guattari göçebebilimi, savaş makinesi ve devlet aygıtı arasındaki ilişkiyi satranç ve Go oyunu üzerinden örnekendirir. Satrancın tanımlı, kodlu ve sistematik oluşuna karşın, Go '*alanı bölgeselleştirerek ya da yersizyurtsuzlaştırarak ilerler... Başka bir adalet, başka bir hareket, başka bir uzay-zaman*' (Deleuze & Guattari, 1987, s. 353).

³³ Intermezzo (*isim, müzik, (interme'zzo), İtalyanca intermezzo*): Serbest bir biçimde yazılmış olan ve kendi kendine bir bütün oluşturan müzik eseri. (TDK)

Göçebe düşünce de yatayda genişleyen, farka / farklılıklara açık ve oluş halinde bir yapı olarak tanımlanabilir. Tekin'in anlatısındaki kondular göçebeden farklı bir tanıma ve dinamiğe sahip olsa da yerleşme pratiği ve mekânsal sınırlar üzerinden düşünüldüğünde benzerlikler dikkat çeker.

Her an hem devletin hem de çevresel etkilerin yıkım tehdidindeki, muğlak, geçici ve uçucu sınırlarla tanımlanan içerisi üst ölçekte kent içinde de yeni bir içerisine dönüşür. Tam olarak yere kök salamayan bu sebeple yerleşik olmayan bir iç mekânın potansiyellerini düşündürür.

Çok güzel bir resim ya da bir çizim nedir? Bir çerçeve vardır orada. Bir aforizma da çerçevelenmiştir. Ama çerçevenin içindeki şey hangi andan itibaren güzelleşir? Çerçeveleyen hareketin, çizginin başka bir yerden geldiğini, çerçevenin sınırları içinde başlamadığını bildiğimiz, hissettiğimiz andan itibaren (Deleuze, 2009, s. 395).

Deleuze'ün düşüncesiyle çerçevenin sınırları içinde başlamayan bir içerisi içerin yeni anlamlarını keşfetmeye götürebilir belki de bizi...

3.2. Pencerenin Önünde: Mine Söğüt- Beş Sevim Apartmanı (2003)

Mine Söğüt ³⁴ün 2003 yılında yayınlanan ilk romanı *Beş Sevim Apartmanı: Rüya Tabirli Cinperi Yalanları* katmanlı kurgusu ve masalsi anlatım diliyle Söğüt'ün büyüğü gerçekçilik içerisinde konumlandırılan edebi yaklaşımının izlerini taşımaktadır.

³⁴ Mine Söğüt (1968-...) İstanbul doğumlu olan Söğüt 1985-1989 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Latin Dili ve Edebiyatı bölümünde lisans eğitimini tamamlamıştır. 1990 yılında Güneş Gazetesi'nde gazeteciliğe başlar daha sonra Tempo Dergisi ve Yeni Yüzyıl Gazetesi'nde de çalışmıştır. Türk Gazeteciler Cemiyeti 1993 yılında Haber dalında mansiyon ödülü kazanmıştır. 1999-2001 arasında Öküz Dergisi'nde de yazılar kaleme almıştır. 2001-2005 yılları arasında ise Cihangir Postası'nın gönüllü editörlüğünü yapmıştır. Gazeteciliği bırakan Söğüt'ün ilk kitabı Adalet Cimcoz: Bir Yaşamın Öyküsü Denemesi (2000)'dir. Daha sonra sırasıyla Beş Sevim Apartmanı (2003), Kırmızı Zaman (2004), Şahbaz'ın Harikulade Yılı: 1979 (2007), Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey (2010), Deli Kadın Hikayeleri (2011), Gergedan (2019) ve Başkalarının Tanrısı (2022) eserleri yayınlanmıştır. Edebi üretimleri dışında 2013'ten beri Cumhuriyet Gazetesi'nde köşe yazarlığına devam etmektedir. (Url-20)

'Karşı pencereden bakınca görülenlerin hikayesi'ne (Söğüt, 2019, s. 7) odaklanan roman, anlatının ana karakteri olan Doktor Samimi'nin Beş Sevim Apartmanı'na yerleştirdiği beş farklı kişinin hikayesi üzerinden ilerler. Mine Söğüt'ün edebiyatındaki ana izleklerden biri olan kadınlık, toplumsal cinsiyet ve toplumun zedelediği bireydeki delilik halleri bu romanının da ana konusunu oluşturur (Güllük, 2022; Sarı,2016).

Ana karakter olan Doktor Samimi babasını küçük yaşta kaybetmiş annesi ise onu Nişantaşı'nda büyük bir evde tek başına yaşayan Müzehher Halasına bırakıp Amerika'ya gitmiştir. Annesiz geçen çocukluğu Samimi'yi içe kapanık ve suskun bir karaktere dönüştürürken, dış dünyadan koparak rüyalarında cinperi arkadaşlarıyla kendine başka bir gerçeklik yaratmaktadır. Âşık olduğunda bu durum bozulur ve Samimi bu kez cinperi arkadaşlarından onların aslında var olmadığını kanıtlamaya çalışarak intikam almaya karar verir. Halası ölen ve klinikteki işinden de kovulan Samimi Beş Sevim Apartmanı'nı satın alarak kimsesi olmayan beş hastayı buradaki beş daireye yerleştirerek araştırmaya başlar. Anlatıda araya Doktor Samimi'nin günlüğünden notlar da girerken beş kişinin hikayesi önce kişilerin ağzından daha sonra ise gerçek hikayesi hastane raporlarından aktarılır. Hikayeler aktarılırken araya rüya tabirleri ifadeleri girer.

Romanda kişilerin hikayelerine geçmeden önce bir arada bulundukları ve anlatının ana mekânı olan Beş Sevim Apartmanı betimlenir. Anlatı, önce mimari bir unsur olan pencereye dikkat çekerek başlar. Pencere bir sahneye benzetilir. Sonra anlatıcı bakışımızı Cihangir'deki sıradan bir apartmanın salonundaki pencerenin denize bakan manzarasına yönlendirir. Daha sonra aynı dairenin arka tarafındaki pencereden ise Beş Sevim Apartmanına...

Pencerelerin öyküleri yaşamın tüm sırlarını içinde saklar. İddiasız, mütevazı ama derin anlamlar taşıyan ve kurgusuz gelişen hayatlar, sayısız pencerede bir hayal gibi oynar biter...Genelde, her pencereden birbirine benzer görüntüler sızar dışarıya. Ama genelde...Özeldeyse sürprizlere açık olmak gerekir. Pencereler, kimi zaman bakmasını bilene ya da aklını çeldiği gözlere inanılmaz şeyler gösterir (Söğüt, 2019, s. 7).

Apartman yıkık ve boş olarak tasvir edilirken anlatı, apartmanın beş penceresinde de farklı hikayelerin olduğu eski günlerine döner. Bu beş pencerede yaşayanların psikiyatr olan Doktor Samimi'nin bu apartmana yerleştirdiği farklı psikolojik rahatsızlıkları olan kişiler olduğu anlaşılır. Apartmandan 'beş hücreli akıl hastanesi' (Söğüt, 2019, s. 9) olarak bahsedilirken söz yine pencereye gelir. Pencere 'bu beş delinin tek ilacı'dır.

Beşi de günün uzun saatlerini pencere önünde geçirirdi. Beşi de pencereye farklı zamanlarda çıkardı. Beşi de pencereden bakıldığında iki apartman arasındaki küçük boşluktan görülen, küçük deniz manzarasına gözlerini diker ve beşi de bu manzaraya bakıp devamlı bir şeyler mırıldanırdı (Söğüt, 2019, s. 9).

İçerideki bu beş kişi pencereden dışarıya bakmakta ama dışarıdan görölse bile bunu fark etmemektedirler. Pencere içeriye dışı açsa da bu temasın sınırlarını da kendi varlığı üzerinden oluşturmaktadır. Anlatıdaki beş kişi dışarıya asla çıkmaz.

Beş Sevim Apartmanı'nın değil dışarıyla, birbirleriyle bile bir ilişkisi olmayan beş sakini evlerinde tek başına yaşar ve asla ama asla dışarıya çıkmazlardı (Söğüt, 2019, s. 9).

Günün farklı zamanlarında pencerenin önüne geçen bu beş kişinin farklı rutinleri vardır. Anlatım zemin katla başlar. En alt katta soluk sarı perdeli pencerenin önünde uzun boylu bir adam günün erken saatinde, ikinci katta kurşuni yeşil perdeli pencerenin önünde genç bir kız öğlene doğru, üçüncü katta kahverengi perdeli pencerenin önünde bir adam öğle saatlerinde, dördüncü katta turuncu perdeli pencerenin önünde erkek görünümlü bir kadın akşama doğru, en üst katta parlak kırmızı perdeli pencerenin önünde ise yaşı anlaşılmayan bir kadın gece yarısına doğru belirir.

Tüm karakterler pencerenin karşısına geçip içeriye kapandıkları (kapatıldıkları) yerden dünyaya/dışarıya bakmaktadır. Onları gizleyen, duvarlarla ayırandan çok aslında görölmeyen şeffaf sınırlar, dışarıdan hala görölmelerine/gözlenmelerine izin verilen açıklıktır pencere.

Ranci re *Kurmacanın Kıyıları* kitabının ilk bölümünde kurmacanın kendi evrenini yaratmasını sağlayan çerçevelerden bahsederken bunu edebi metinlerdeki pencere ve kapılar üzerinden açıklar.

‘*Pencerelerin Ardında*’ başlıklı bölümde Ranci re (2019, s. 24-25) pencere ve kapıların kurmacanın içinde iki farklı işlevde karşımıza çıktığını söyler. Bunların biri ‘anlatıya hizmet eden’ kapı ve pencereler diğeri de çok bahsedilmeyenlerdir;

Fakat bir de bahsedilmeyen kapılar ve pencereler vardır: olay örgüsünün unsurlarını vermekle kalmayıp varlıklardan, şeylerden ve olaylardan mürekkep bir dünyanın bizzat dokusunu ve bu dünyanın gerçek bellediğimiz dünyayla kurduğu süreklilik ya da mesafelenme ilişkisini de ortaya koyan roman başlangıçları; bir eylemi sahnelemekle yetinmeyip dünyanın normal düzeninin kelimeler ile şeyler arasında kurduğu ilişkilerle uyumlu ya da uyumsuz bir görünürlük biçimi tesis eden betimlemeler (Ranci re, 2019, s. 25).

Ranci re anlatıda betimlenen pencere ve kapıları kurmacanın inşa ettiği gerçeği görünür kılan metaforlar olarak ele aldığı için pencere de yeni anlamsal karşılıklar bulur. Pencerenin kurmacanın ana unsuru oluşu S ğ t n Beş Sevim Apartmanı’nı anımsatır. Çünkü romanda kurmacanın metaforu olan pencere anlatı için kurucu bir ögedir.

Ranci re düşüncelerini Flaubert, Stendhal ve Balzac gibi yazarların eserlerinden örneklerle açıklar. Örneğin kurmacanın dönemin ruhuyla ilişkisi üzerinden Fransız Devrimi sonrası anlatıda pencerenin değişen anlamını şu sözlerle ifade etmiştir;

Sınıfları ve dünyaları ayıran engeller yıkılır yıkılmaz kurmacanın seçili karakterlerini ve durumlarını yavan gerçeklikten ayıran kapalı pencerelerin de açıldığı bir dünya tasviri (Ranci re, 2019, s. 17).

Hem biçimsel hem de anlamsal olarak farklılaşan pencerenin kurmacadaki karşılığı da değişmektedir. Balzac’ın *Antika Koleksiyonu / Le Cabinet des Antiques* (1838)  zerinden verdiği örnekte dışarının bakışına açık olan köşe pencerenin anlatımını modern dünya ve müze camek nı ile ilişkilendirir.

Yeni roman içeriden dışarıya uzanan eski yolları tersine çevirmiştir. Fakat daha da ileri gider: Sokaktan geçerken pencereden içeri meraklı bir bakış atan kişinin bakış açısını, soyu tükenmekte olan bir toplumsal türü inceleyen bilim insanının bakışıyla özdeşleştirir (Ranci re, 2019, s. 31).

Müze camekanı ifadesi akla Beş Sevim Apartmanı'nın başındaki pencere-sahne metaforunu hatırlatır. Anlatıyı biz de apartmanın pencerelerine bakarak görürüz. İçeridekini dışarıya sunan pencereler...

Soyluların kurmacanın ana karakterleri oldukları dönemden toplumun farklı sosyal statüdeki kişilerinin de anlatıda kendine yer edinmesini 'kurmacanın demokratişleştirilmesi' olarak tanımlayan Rancière pencerenin kullanımının da bu anlamda değiştiğini vurgular.

Rancière (2019, s. 25) 'pencerelerin, yaşam koşullarını birbirinden ayırdığı ölçüde ruhları birbirine yaklaştırmaya yaradığı'nı söylerken pencerenin içeridekini dışarıya açık hale getirme durumunu da tartışır.

Pencere bir sınır elemanı olarak içeriği-dışarıdan ayıran, izleyen karşısına izleneni getiren, özünde ayırarak karşıtlıklar oluşturan bir mekânsal eleman olarak algılanırken Rancière'in ayırdığı ölçüde yaklaştırma söylemi pencereye dair düşünme biçimimizi de yeniler.

Tıpkı İranlı şair Furuğ Ferruhzad'ın *Pencere* şiirinde de dediği gibi pencere ikilikler yaratmak yerine yeryüzünün kalbine ulaşan bir kuyu olarak da görülebilir;

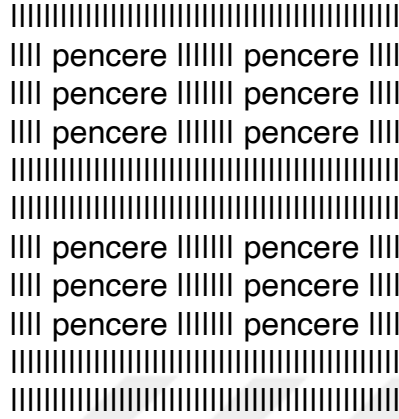
*'Bir pencere, bakmaya
Bir pencere, duymaya
Bir pencere, yeryüzünün yüreğine ulaşan tıpkı bir kuyu gibi*

*...
Bir pencere yeter bana bir tek pencere
Bilince ve bakışa ve suskunluğa'*

Furuğ Ferruhzad, *Pencere*

Bir pencere yeter bana... Beş Sevim Apartmanı'nda da anlatı kurgusunu bağlayan pencere hem gerçek anlamda içeriye kapatılan hem de yaşadığı travmatik durumlara karşı kendini içeriye (kendi yarattığı gerçekliğe) kapatan kişilerin

neredeyse tek ihtiyacıdır. Günlük rutinlerinde anlatılan tek detaydır. Ve tıpkı Ferruhzad'ın penceresi gibi '*bilince, bakışa ve suskunluğa*' açılır... (Görsel 18)



Görsel 18. Pencere'yi yeniden düşünme (Yazar tarafından üretilmiştir.)

3.3. Perdenin Arkasında: Sevim Burak – Pencere (1965)

Sevim Burak³⁵'in 1965 yılında yayınlanan Yanık Saraylar adlı öykü kitabının ikinci öyküsüdür '*Pencere*'. Öykü karşı apartmanda intihar edeceğini düşündüğü kadını iki gündür izleyen-gözetleyen anlatıcının sesinden aktarılmaktadır. Anlatıcının karşı apartmandaki bu kadını gözetlediği yer ise kendi penceresidir.

*'Bir pencere bitince öbürküne geçiyorum, pencere önlerinde
durmaktan bir vazgeçsem kurtulacağım'* (Burak, 2014, s. 17).

Bulunduğu yüksek terasın ucuna kadar giden kadın arada bir aşağıya sarkmakta ama sonra kafasını iki yana çevirip vazgeçmektedir. İki kadın birbirinden habersiz değildir, göz göze gelmektedirler. İzlenen izlendiğinin farkındadır hatta karşı taraftan onu destekleyecek bir hareket bile beklemektedir. Kadının ondan bir hareket

³⁵ Sevim Burak hakkında kısa bilgi için bakınız; Url-18

beklediğini söyleyen anlatıcı ise kırmızı güllü perdenin arkasına geçerek olaya seyirci kalma tarafını seçer.

*'Beni görmemesi için perdemin ortasına küçücük bir delik açıp
O'nu gözetliyorum.'* (Burak, 2014, s. 18)

Öykünün bu noktasında önünden bir türlü ayrılmadığı pencerenin perdesi³⁶ iğnerinin dışarıya açık yüzünü örten, içeridekini gizleyen bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Perdede açılan delik sadece anlatıcının karşıdaki kadını görebileceği kadardır. İntihar eşiğindeki kadının *'sol gözü perdenin deliği kadar'* açılmışken kadın hala anlatıcının o perdenin arkasında olduğunu bilmektedir.

Birden perdenin önüne çıkan anlatıcı, kadına atlamasını sözle ve beden diliyle söyler ama bu esnada alt katlardan kadını gören yakınları terasa doğru koşar. Perdenin önüne çıktığında anlatıcı, perdenin arkasındaki yalancı bakışından kurtulduğunu ifade eder.

'İlk kez gördüm kadını.

Yalancısız,

Perdesiz.' (Burak, 2014, s. 20)

³⁶ Ayrıca Sevim Burak'ın yazma pratiği için perde önemli bir unsurdur. Terzilikte yapmış olan Burak metinlerini yazarken kesip perdelerle iğneleyerek karar verir.

'El yazısıyla yazdığı metinleri, arkadaşı Nebahat Hanım daktiloya çekiyordu. Sevim Burak, daktiloya çekilen kâğıtlardaki yazıları, kendine göre oluşturduğu yeni ve farklı anlamlar doğrultusunda kesiyor; kâğıtları perdelerle iğnelerle tutturuyor, yerlerini değiştiriyor; bazen yerlere, halıların üzerine yayıyor, sonra hepsini bozup yeniden düzenliyor, bu çalışmasına "fal açma" diyordu.'

Aykut Köksal Yanık Saraylar kitabının Bülent Erkmen tarafından yapılan tasarımını incelediği yazısında ...'Bir iç, bir de dış kapaktan oluşuyor bu düzen. İç kapakta bir perde deseni, dış kapakta ise yapıtın, yazarın adlarının yanı sıra bir toplu iğne çizimi yer alıyor. Dış kapağın iç kapağa ("perde"ye) iğneyle tutturulduğu duygusu yaratılmış. Erkmen burada, Sevim Burak'ın yazılarını odasının perdelerine iğneleyerek yapıtını kurgulamasına gönderme yapıyor' (Köksal, 2010, s. 2).

Perdenin arkasından yapılan bakış yalancı bir bakış olarak tanımlanması önemlidir. Perdenin iç mekânı dışarıya açan pencerenin önündeki yeni bir katman olarak var olması, açıklığı ve bakışı tekrar kontrol eden yeni bir katman oluşu perdenin **içerinin yeni bir sınırı** olarak var oluşunu düşündürür.

Perdenin yokluğu yalancısız-gerçek bir bakış olarak anlam kazanırken bu durum Jean Baudrillard'ın gerçek-hipergerçek-simülakr kavramları üzerinden derinleştirilebilir. Fransız düşünür ve sosyolog Baudrillard günümüzde medya ve tüketim çağında hakikatin yitimine dair düşüncelerini simülasyon ve simülakr kavramlarıyla açıklar.

Simülasyon ve Simülakr adlı çalışmasında Baudrillard (2011, s.12) gerçeğin yerini alan simülakrlardan bahseder; '*hakikati gizleyen şey simülakr değildir. Çünkü hakikat, hakikat olmadığını söylemektedir. Simülakr hakikatin kendisidir.*'

Medyanın ve kitle iletişim araçlarının hakikatin kaybolduğu bu dönemde kendi gerçekliklerini yarattığını söyleyen Baudrillard (2011, s. 28) hipergerçeklik için Disneyland örneğini verirken '*hipergerçeğe sığınmanın çekiciliğine kapılan post-modern insan*' (Karapınar, 2017, s.518) in gerçeklikle ilişkisine vurgu yapar.

Güzel (2015) Baudrillard'ın gerçekliğin gösteren-gösterilen ilişkisinde ontolojik anlamda kayboluşuna vurgu yaptığını dile getirir;

'Onun için var olan, yani göstergeler mevcuttur. "Şeyler" vardır. Ama bugün, onun bilgisinin bize aktarılması veya iletilmesinde problemler vardır. Yani araya aracı girdiği durumlarda gösteren sistemi veya epistemolojik töz sistemi bir simülasyona yani kopyanın kopyasına dönüşebilmektedir.' (Güzel, 2015, s. 68)

Seyretme-izleme eylemi üzerinden düşünüldüğünde karşılaşılan yeni gerçeklikler düşüncesi öyküdeki perdenin bir arayüz oluşuyla birlikte düşünülebilir. Perde iç ve dış arasında bir katman, içerinin muğlak ve sabit olmayan sınırlarından biri olurken bu sınırın önü ve arkası farklı gerçekliklerle anlam kazanabilmektedir. Öyküdeki perdenin içerinin sınır deneyimindeki anlamsal karşılığı bu düşünce ekseninde okunabilir.

Bir pencereden diğer pencereye geçerek devamlı karşıdaki kadını izleyen anlatıcının ise izleme eyleminden ayrılamayışı önemlidir. Bu noktada anlatıcının izlediği kadına tepkisiz kalışı da Debord'un gösteri toplumunda seyreden-izleyenin konumu sorgulamasını akla getirebilir; *'İzleyici ne kadar çok seyrederse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi varoluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar'* (Debord, 1996, s. 22).

Karşı pencereden izlediği kadın öykünün anlatıcısından yardım istese de aşağıdan gelen diğer iki kadının kollarında geri götürülür. Bu noktada intihar eşiğindeki kadına zorla dayatılan yaşamını fark eder. Sevim Burak'ın öykülerinde sıkça gördüğümüz kadın karakterlerin yaşadığı duygusal ifadenin karşılığı bu öyküde de görülmektedir.

'Yenik ve zayıftı.

Kadını silkeliyor ve konuşsun diye tokatlıyorlardı.

O hep bana bakıyordu.

Ne istiyordu benden?

Onu öylece alıp götürdüler.

Yemek odalarında,

Mutfaklarda,

Sandık odalarında

Gene bağırtacaklardı.

Yarın terasa çıkıp çamaşır asacaktı,' (Burak, 2014, s. 20)

Bunlar yaşandıktan sonra anlatıcı yine pencerenin önünde durmaya devam eder. Perde ise tekrar hatırlatır varlığını. Bu hatırlatışta perde canlı bir varlık olarak, insanlaştırılarak anlatılır.

Perdenin ucunu tutup sıkıştırıyordum koltuğun arkasına. Kurtulup kapanıyordu günlerce...Onu yeniden koltuğun arkasına sıkıştırıp düşmesini bekliyordum.

Yaklaştım perdenin ucuna.

Eli elime değiyordu perdenin ucunun

Nasıl oluyordu da bir şey tutmuyordu beni perdenin ucundan başka?

(Burak, 2014, s. 21).

Anlatıcı anı defterine ev, cadde, bulut ve yeşil şapkalı adam çizer. Çizdiği evin kadının kendini astığı ev olduğunu söyler ama hemen sonra kendine bunların gerçek olmadığını kendi çizimleri olduğunu hatırlatma ihtiyacı duyar. Hatırladığı-gördüğü ölümle birlikte perdedeki kırmızı güllerde ölüm çiçekleri olarak morlaşır. Öykünün sonunda anı defterine çizdiği yeşil şapkalı adamın gelsene çağrısı üzerine anlatıcı '*yarı beline kadar karanlığa sarkar ve gürültüyle düşüp parçalanmaya başlar*' (Burak, 2014, s. 23).



4. BÖLÜM: ÇİZİM/ANLATILARI

*La littérature, c'est la rature. Lis tes ratures.
Edebiyat karalamaktır. Karalamalarımı okuyun.
(Barthes, 1995, s. 743)*

İç mekânın anlamsal karşılıklarını edebi metinler aracılığıyla anlamaya / anlamlandırmaya çalışan bu çalışma geleneksel mimari temsil söyleminin eleştirisini de yine edebi temsiller aracılığıyla sorgulamıştır.

Üç ana tema altında gruplandırılan her bir edebi eser, iç mekânın tinsel anlamlarına dair yeni bir kapı aralamış ve bu anlamsal karşılığı somutlaştırarak görünür kılmıştır. Tezin başında bahsedilen, çalışmanın ana problemini tarifleyen sorulara yanıtları yine edebi metinler vermiştir.

İçerisi kimi zaman dışarının etkilerine karşı içerisi sığınılan, korunaklı ve güvenli olan (*Demir Özlü-Kendi Evine Varamamak, Bilge Karasu-Gece, Barış Bıçakçı-Sinek Isırıklarının Müellifi, Füruzan-Gül Mevsimidir, Leyla Erbil-Yatak*) anlamlarını karşılayandır. Korunma ve güven duygularını vaat ederken bunu kişinin anılarını ve geçmişini içinde saklayarak (*Demir Özlü-Kendi Evine Varamamak, Füruzan-Gül Mevsimidir*) ya da gerçek bir tehlike anında dışarıdan yalıtılmış bir içerisi olması (*Bilge Karasu-Gece*) sebebiyle karşıladığı görülmüştür. İçerisi kimi zaman kişinin psikolojik anlamda kendi güvenli alanı olurken bu anlamı taşıyan içerisi bir ev (*Demir Özlü-Kendi Evine Varamamak, Barış Bıçakçı-Sinek Isırıklarının Müellifi*), bazen bir oda (*Füruzan-Gül Mevsimidir*) bazen bir yatak (*Leyla Erbil-Yatak*) olarak karşımıza çıkmıştır.

İçerisi kimi zaman da dışarının etkilerine karşı sığınılanın aksine, kendi içinde taşıdığı, barındırdıkları sebebiyle içeriden bir an önce çıkmayı, uzaklaşmayı ve kaçmayı gerektiren (*Tezer Özlü-Çocukluğun Soğuk Geceleri, Orhan Duru-Bırakılmış Biri, Oğuz Atay-Unutulan, Demir Özlü-Oteller Kenti, Sevim Burak-Yanık Saraylar*) de olabilmektedir. Aynı evde büyümüş olsalarda içerinin deneyimi Demir Özlü için güvende olmakken, Tezer Özlü için engellenen, sınırlanan bu içeride

daima huzursuzluk hissi vardır. Kimi zaman içerinin deneyimi muğlaklık ve belirsizlik üzerinden (*Orhan Duru-Bırakılmış Biri*) kimi zaman da tıpkı bilinçaltı gibi unutilanları muhafaza etmesi ve beklenmedik bir anda karşına çıkarması (*Oğuz Atay-Unutulan*) sebebiyle tekinsizleşir. Bazen bu huzursuzluk içerinin mahremiyetinin ihlaliyle (*Demir Özlü-Oteller Kenti*) bazen de içeride de olsa bir türlü gerçek anlamda içeride olamama/içeriye ait olamamanın (*Sevim Burak- Yanık Saraylar*) getirdiğı bir durumla ortaya çıkmıştır.

İ tanımı itibariyle bir dışın varlığına ihtiyaç duyarken, içerinin anlamı bu sınırlarda da başka deneyimler sunar. İçerinin sınırları katı ve sabit olmanın aksine muğlak ve hareketli (*Latife Tekin- Berci Kristin öp Masalları*) olabileceğı gibi bu durum iç mekânı sadece yerleşik olma ve kök salma üzerinden anlamının da dışına taşır. İçerinin dışarıya açıldığı sınırlardan biri olan pencere iç-dış ikiliğı gibi ayıran yerine birleştiren bir eşik deneyimi de (*Mine Söğüt-Beş Sevim Apartmanı*) vaat edebilmektedir. İçerinin sınırları denildiğinde akla çoğunlukla mimari elemanlar gelse de dışarıyı ie açan pencerenin önündeki/arkasındaki perde de ikincil bir sınır elemanına (*Sevim Burak- Pencere*) dönüşebilmektedir.

Seçili metinler tezin giriş kısmında kuramsal olarak tartışılan başlıklara dair mekânsal anlatılar sunarken bu kavramları mekânsal örneklerle somutlaştırmaktadır.

Kuramsal tartışmalar sonunda üretilen çizimler, mekânın anlamı meselesinin temsil meselesiyle olan i içe ve girift ilişkinin varlığını hatırlatmayı da amaçlar. Metinsel temsilin biçim odaklı bir görme pratiğı yerine sözcüklerin zihinde canlandırılarak öznel imgelere dönüşmesi sürecini değıştirmemek adına üretilen çizimler sadece değıerlendirme bölümüne eklenmiştir. Ama bu durum temsil meselesini bir sonuç ürün değıil, çalışmanın kendisi olarak, performatif bir eylem hatta bir yöntem olarak görmekle ilişkilendirilmiştir.

Temsilin katılımcı ve özgürleştirici doğıasına vurgu yapan Avcı (2016) temsilleri ‘duyumsamayı ortaya çıkaran bir karşılaşma’ olarak görebilmeye dikkat çeker. Tez

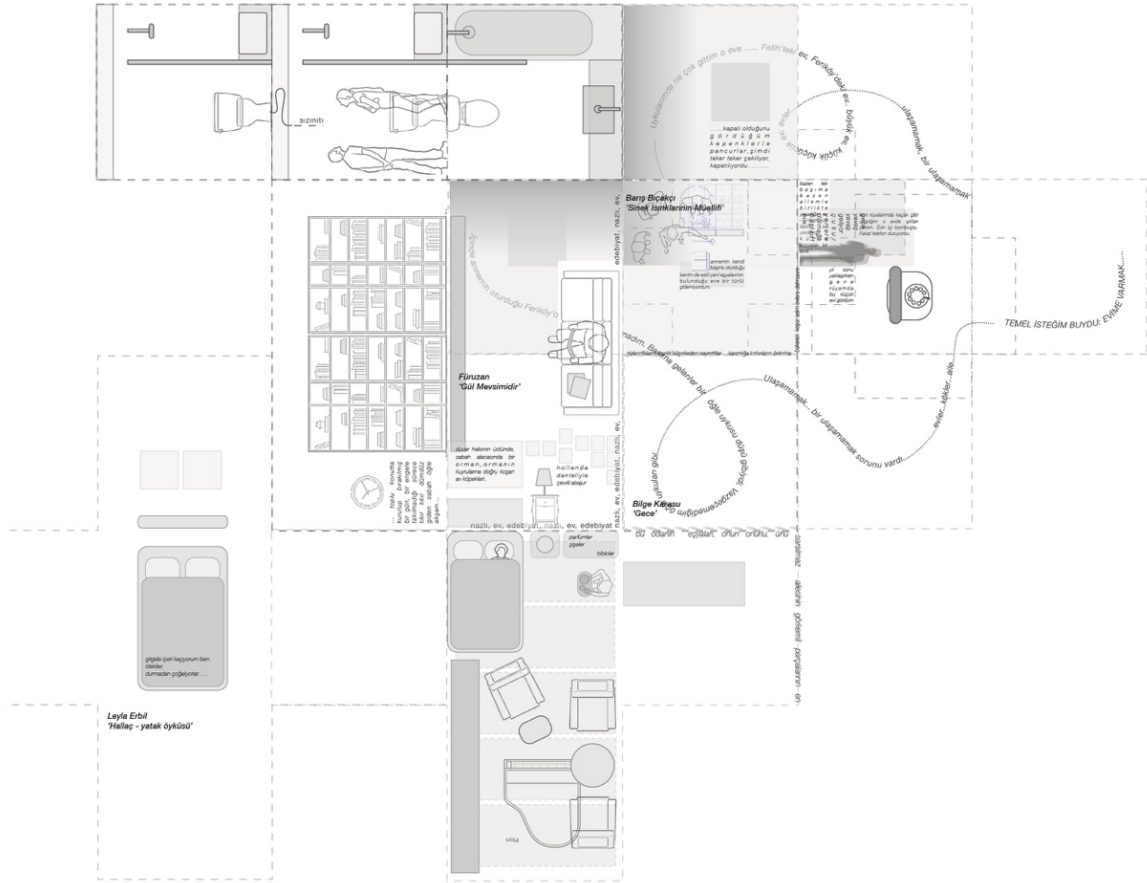
kapsamında üretilen temsillerde de metindeki mekânın tinsel boyutlarıyla mimari bir çizim pratiği üzerinden *karşılaşma* amaçlanmıştır.

Herhangi bir mimari çizim sadece başka bir şeyin yerine geçen rastgele işaretlerin bir toplamı değildir (iki çizgi bir duvar yapar, kesikli çizgi gizlenmiş bir şeyi gösterir vb.), ama anlamlarını temsil ettikleri olayların izlerinde ortaya çıkaran bir işaretler topluluğudur. (Fracari, 2009, s.203).

Bu çalışma kapsamında üretilen çizimler bu düşünce üzerinden ilerlemiştir. Temsile aktarılacak olan geleneksel mimari teknik çizim kuralları ve mekânın biçimsel özellikleri yerine metinde kuramsal olarak tartışılan içeriliğin içeride olana nasıl bir deneyim sunduğudur. Bu sebeple incelenen metinlerde mimari öğelerin yeri ve konumları, iç mekân elemanlarının yeri, konumu, sayısı ve boyutları gibi bilgilerin edebi metindekiyle birebir uygunluğu yerine bu mekânsal elemanların anlamsal ve deneyimsel karşılığının ifadesine odaklanılmıştır.

Temsil yöntemi olarak 18. yüzyılda kullanılan iç mekânın tüm yüzeylerini açarak gösteren teknik kullanılırken, bu tekniğin içerdiği kurallar ve sınırlar metnin gerektirdiği noktada esnetilmiştir. Örneğin; her mekânın 5 yüzeyle (1 zemin + 4 duvar) ifade edilmemesi, ölçeğe bağlı kalınmaması gibi durumlar metinsel anlatıdaki içeriliği aktarabilmek için kullanılmıştır. Çizimler için kare bir modül belirlenmiş böylece bir anlatı/çizimin yüzeyi diğer anlatı/çizimin de yüzeyi olarak ortak kullanılabilmiştir. Bu durum tüm anlatı/çizimlerin birbirine bağlandığı tıpkı metinler arası okuma gibi mekanlar arası bir okuma/görme deneyimi amacıyla yapılmıştır.

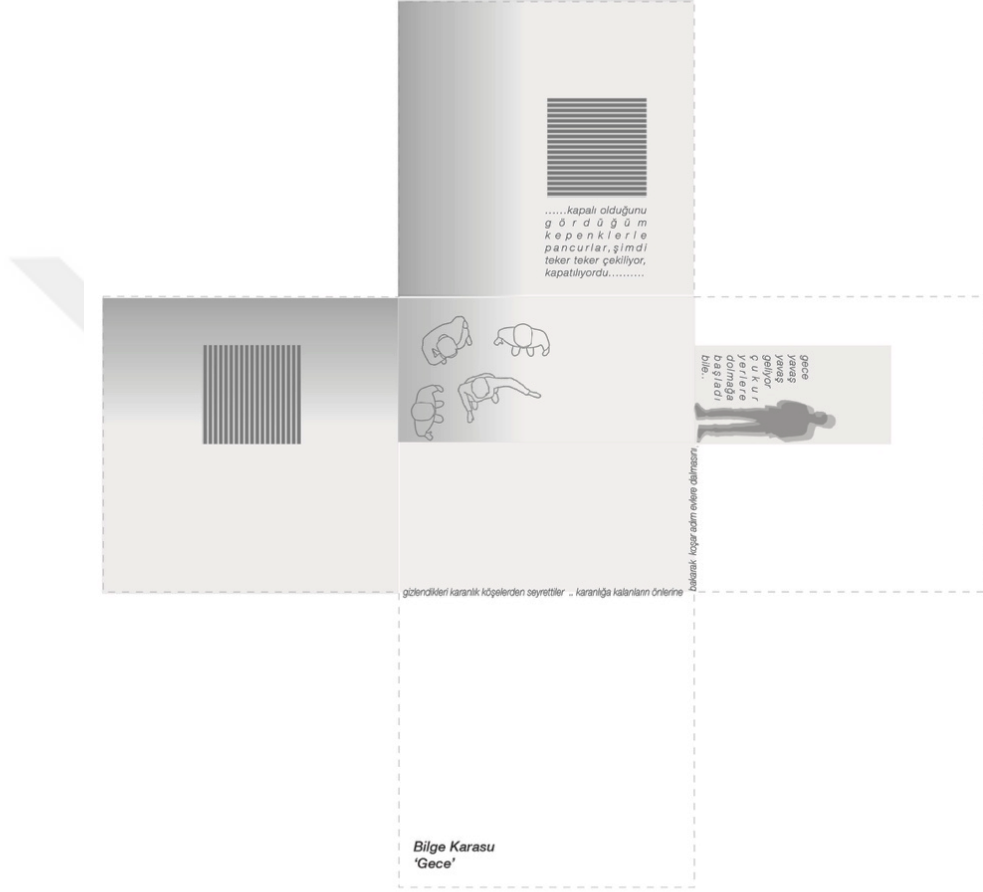
Ayrıca mimari çizimler, edebi metinlerde geçen ve o anlatının mekân atmosferini ve deneyimini yansıtan cümleler ve kelimelerle birlikte kullanılmış böylece hem mimari hem metinsel bir temsil arakesiti oluşturulmaya çalışılmıştır.



Görsel 19. 'Korunaklı ve Güvenli Bir Alan Olarak İçerisi' başlığı altındaki metinler için üretilmiş çizim/okuma denemesi

Tezin birinci bölümü olan 'Korunaklı ve Güvenli Bir Alan Olarak İçerisi' nin çizim anlatısı (**Görsel 19**) Demir Özlü'nün rüyalarına giren bir türlü varamadığı evlerle başlar. *Kendi Evine Varamamak* öyküsünde Feriköy'de bulunan annesinin yaşadığı ev, *Küçük Ev Düşleri*'nde belirsiz bir yerdeki küçük küçücük ev, Fatih'teki Ev öyküsünde ise sadece telefonun olduğu bomboş bir ev imgesinin temsilleri çizimin merkezine yerleştirilmiştir.

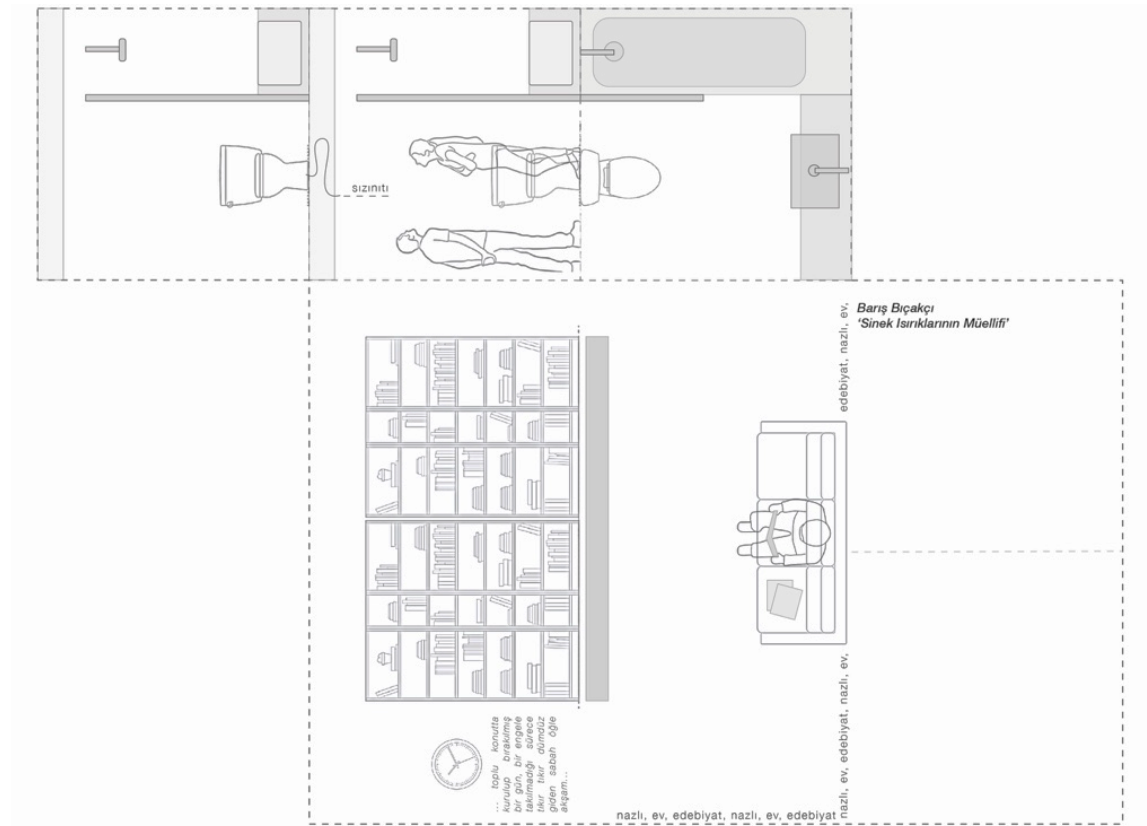
Özlü'nün durumunu anlatan öykülerde sürekli yinelenen ifadeler ise rotasını oluşturmaktadır; '*Ulaşamamak, bir ulaşamamak sorunu vardı... temel isteğim buydu evime varmak*' (Görsel 20)



Görsel 21. Bilge Karasu – Gece çizim/anlatısı

Bu çizime eklenerek açılan ikinci çizim Bilge Karasu'nun Gece'sidir. Gece romanının içeriğinin güvenli alan oluşunu en derin hissettiren bölümü olarak karanlığa kalıp evine yetişemeyenlerin açık sokak kapısından girdiği an çizime aktarılmıştır. Dışarının tehdidi ve geriliminden uzaklaşmanın yolu ışıkların ve hatta panjurların kapatıldığı içeriye sığınmaktır. Sokak kapısının çiziminde kapıda karartı olarak bir erkek figür eklenmiştir. Figürün solunda ise metindeki şu alıntı yer alır; '*gece yavaş yavaş geliyor, çukur yerlere dolmağa başladı bile...*' Plan yüzeyinde ise içeriye sığınan insanlar kapıdan uzak bir köşede beklerken çizilmiştir. Bu durum plan yüzeyinin iki

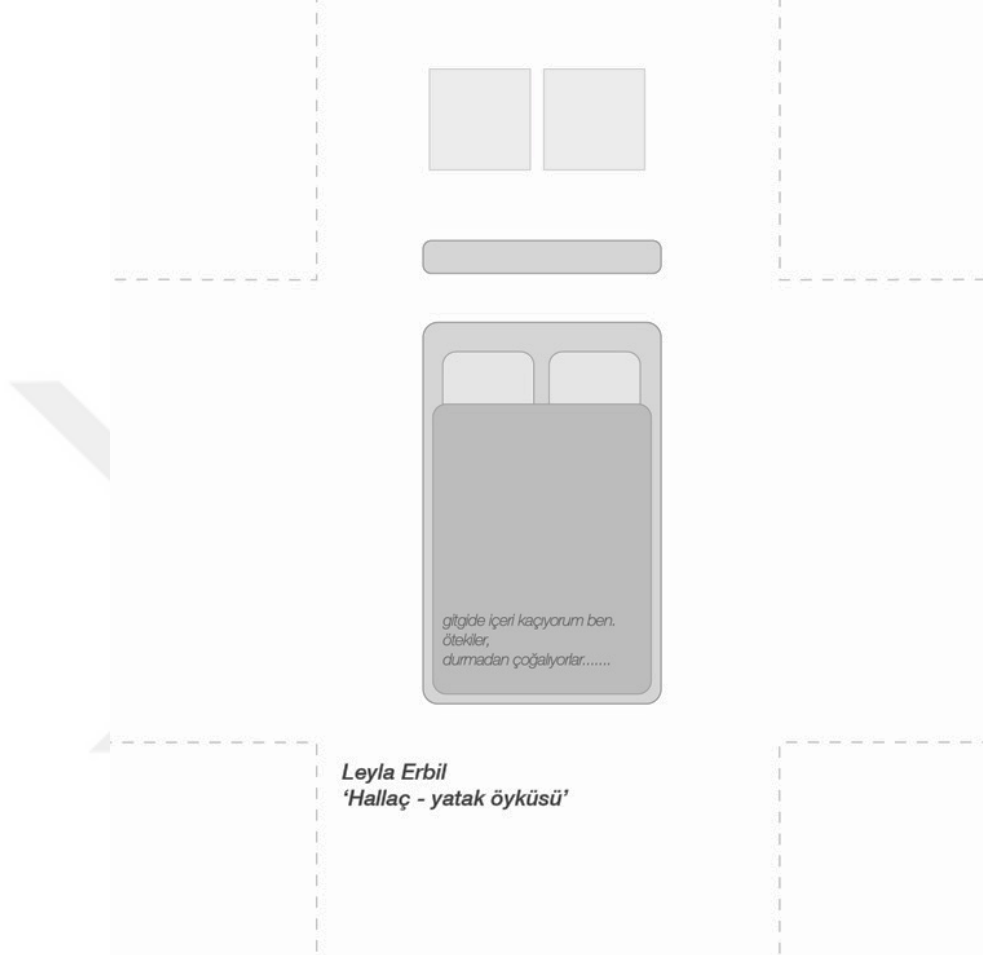
kenarında yer alan anlatıdaki şu cümlelerle desteklenmiştir; ‘gizlendikleri karanlık köşelerden seyrettiler, karanlığa kalanların önlerine bakarak koşar adım evlere dalmasını’. İçerideki insanların bulundukları köşenin duvarlarındaki pencereler ise dışarının tehlikesinden korunmak adına panjurlarla kapatılmış olarak çizilmiştir. Panjur bu noktada özellikle çizimde de vurgulanmıştır. Anlatıda da panjura yapılan vurgu çizime eklenmiştir; ‘kapalı olduğunu gördüğüm kepenklerle, pancurlar şimdi teker teker çekiliyor, kapatılıyordu.’ (Görsel 21)



Görsel 22. Barış Bıçakçı- Sinek Isırıklarının Müellifi çizim/anlatısı

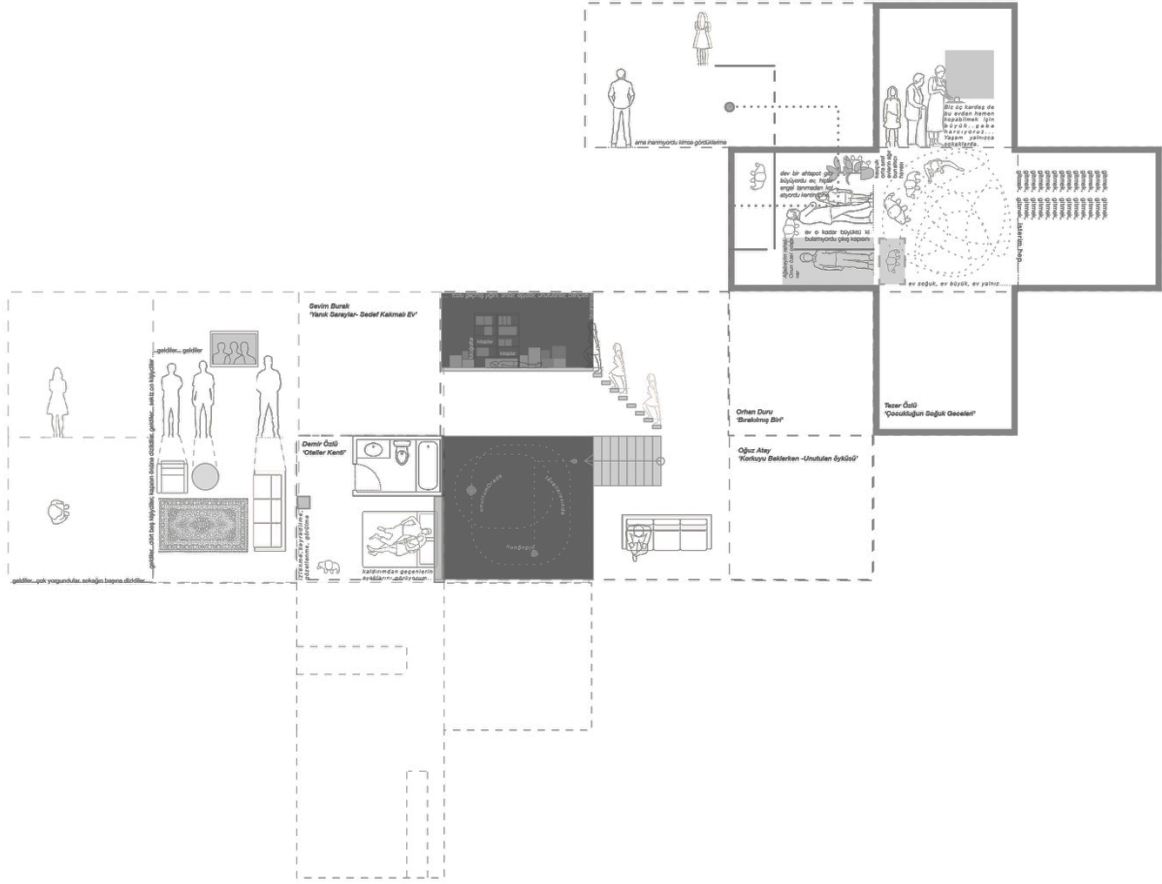
Bu çizime eklenerek açılan üçüncü çizim Barış Bıçakçı'nın Sinek Isırıklarının Müellifi'dir. Evi evreni olan Cemil için Nazlı, ev ve edebiyat sarmalı plan yüzeyinde vurgulanmıştır. Cemil ve Nazlı'nın toplu konutlarda olan evi anlatı içinde de sürekli hatırlatılmakta ve toplu konutlarda yaşamının getirdiği zaman-mekân ilişkisi metaforu saatin tamiri üzerinden vurgulanmaktadır. Bu sebeple çizimde de duvara saat ve hemen altına şu alıntı yerleştirilmiştir; ‘...toplulu konutta kurulup bırakılmış bir gün, bir engelle takılmadığı sürece tıkr tıkr dümdüz giden sabah öğle akşam...’

alacasında bir orman, ormanın kuytularına doğru koşan av köpekleri', 'parfümler, şişeler, biblolar'... (Görsel 23)



Görsel 24. Leyla Erbil – Yatak başlıklı öyküsü çizim/anlatısı

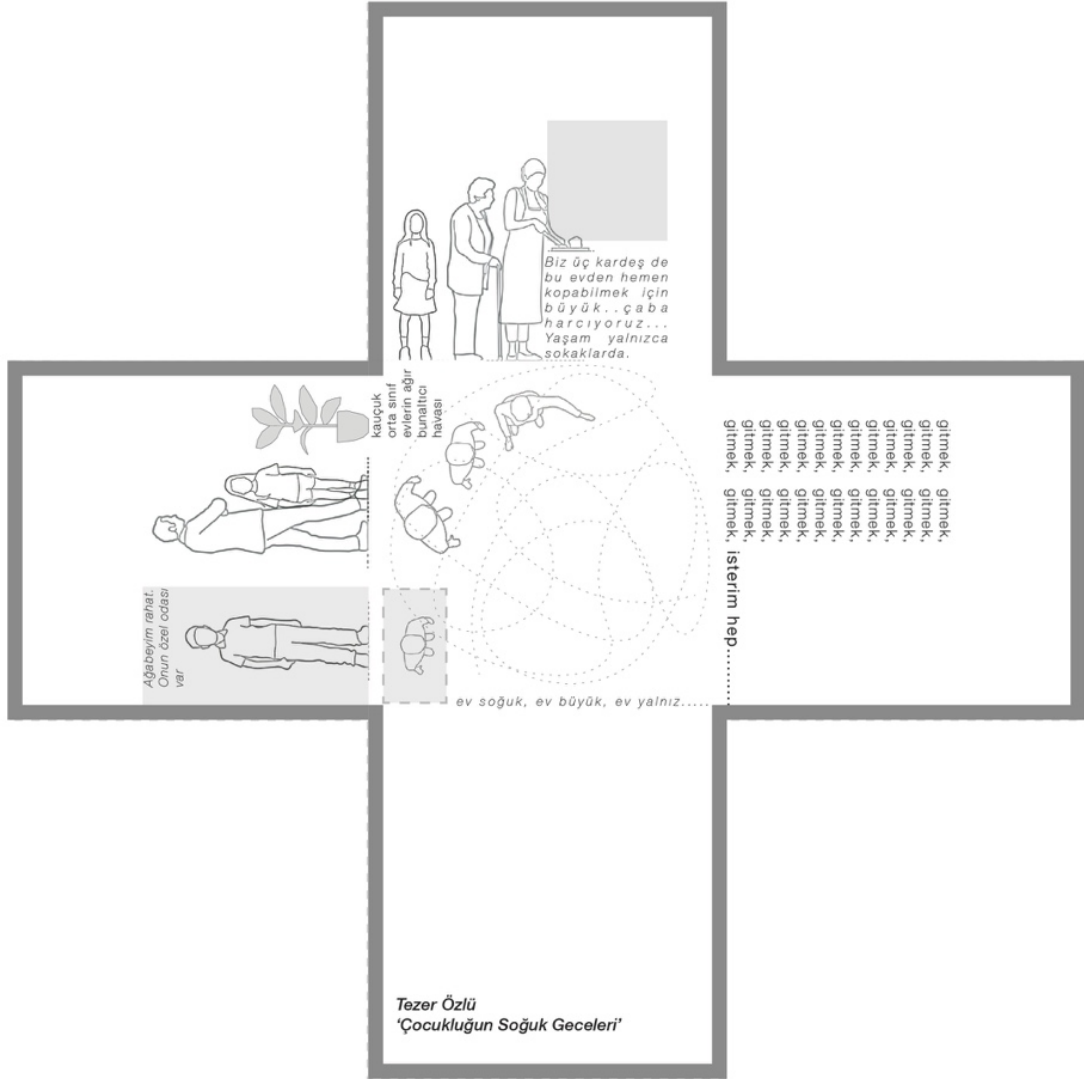
Bu çizime eklenerek açılan beşinci ve sonuncu çizim Leyla Erbil'in Hallaç kitabındaki *Yatak* başlıklı öyküsüdür. Öyküde sürekli bahsedilen yatak anlatıdaki ana karakterin ötekilerden kaçtığı, içlerinin de içerisine dönüşen bir şekilde tasvir edilir. Çizimde de plan yüzeyine sadece bir yatak yerleştirilerek bu durum vurgulanmıştır. Anlatı boyunca yatağa yapılan vurgu temsilde de ölçeği üzerinden hissettirilmiştir. Plan yüzeyine ölçeği oldukça büyük yerleştirilen yatağın içine-içerisine metinden şu alıntı yerleştirilmiştir; '*Gitgide içeri kaçıyorum ben. Ötekiler, durmadan çoğalıyorlar...*' (Görsel 24)



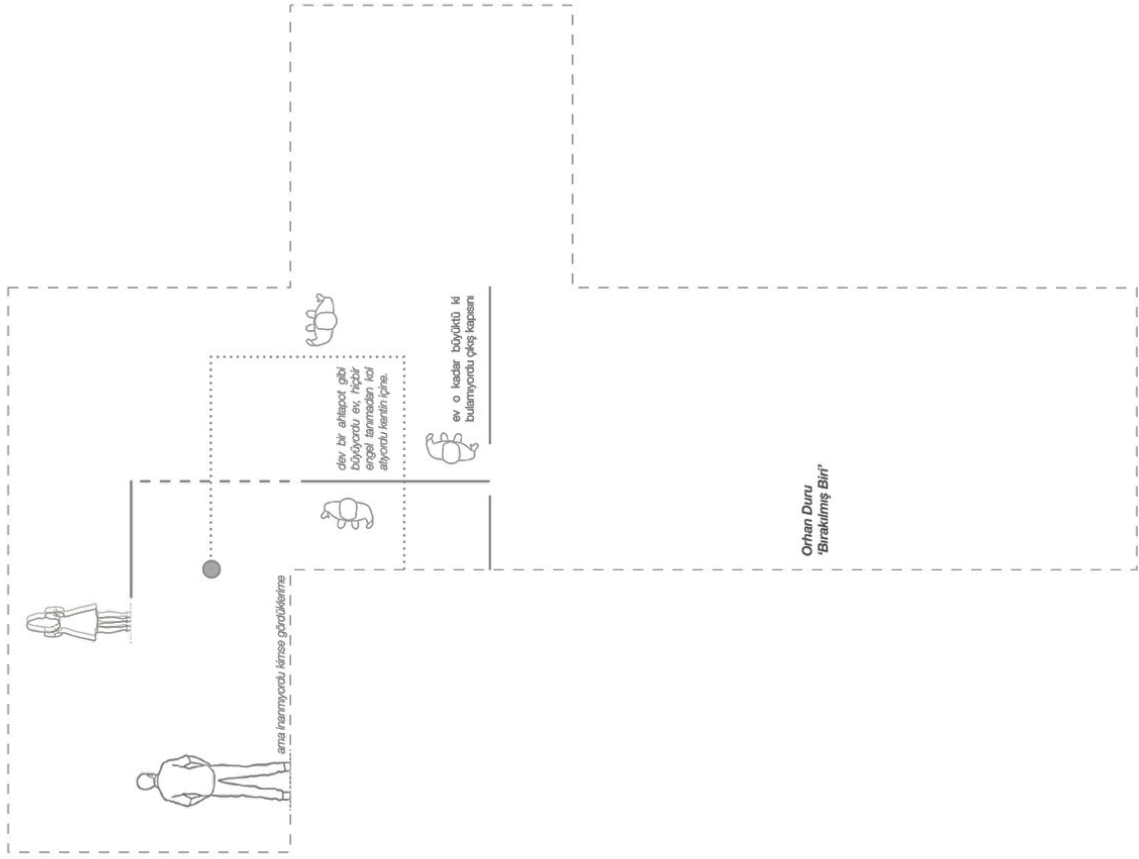
Görsel 25. 'Tekinsiz Bir Alan Olarak İçerisi' başlığı altındaki metinler için üretilmiş çizim/okuma denemesi

Tezin ikinci bölümü 'Tekinsiz Bir Alan Olarak İçerisi' nin çizim anlatısı (**Görsel 25**) Tezer Özlü' de içerisinin huzursuzluk hissiyle anlam kazanmasıyla başlar. Anlatıda annesi, babası, babaannesi ve iki kardeşiyle birlikte yaşadığı çocukluk evi Özlü için gitmek, uzaklaşmak istediği bir yerdir. Çizimde kelimelerin oluşturduğu kapı şekliyle kapının bu durum vurgulanmıştır; *'gitmek gitmek gitmek gitmek isterim hep ...'* Evin kalabalık oluşu, aslında kendine ait bir alanın olmayışı anlatıda geçen tüm figürlerin temsiliyle ifade edilmiştir. Sadece ağabeyinin özel odasının oluşu çizimde o figürün ayrı bir alan içinde çizilmesiyle vurgulanmıştır; *'Ağabeyim rahat. Onun özel odası var.'* İçerinin boğucu atmosferi salondaki kauçuk ile ilişkilendirildiği için bu detay da çizime özellikle eklenmiştir; *'kauçuk...orta sınıf evlerin ağır bunaltıcı havası...'* Bunaltıcı bir içeriden ziyade özlem duyulanın ise dışarısı oluşu anlatıda da sürekli vurgulandığı için çizime de yazı olarak eklenmiştir; *'Biz üç kardeş de bu evden hemen kopabilmek için büyük çaba harcıyoruz. Yaşam yalnızca sokaklarda.'*

Kauçuk bitkisinin kokusu da evin kalabalığı da kışın soba ile ısınamayan evin soğuk oluşu da içeride kalmak yerine dışarıya gitmeyi istemeye dönüşür. İçerisinin bu boğucu ve sınırlandırıcı oluşunu vurgulamak adına diğer temsillerden farklı olarak duvarlarda çizime eklenmiştir. **(Görsel 26)**

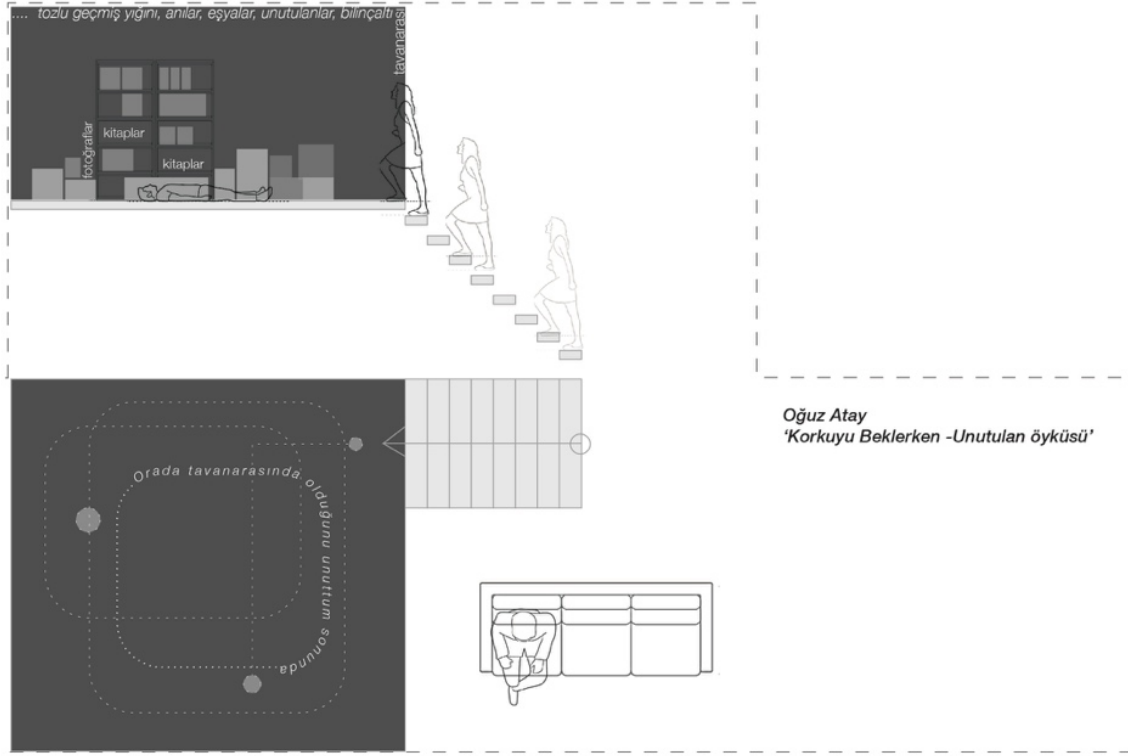


Görsel 26. Tezer Özlü – Çocukluğun Soğuk Geceleri çizim/anlatısı



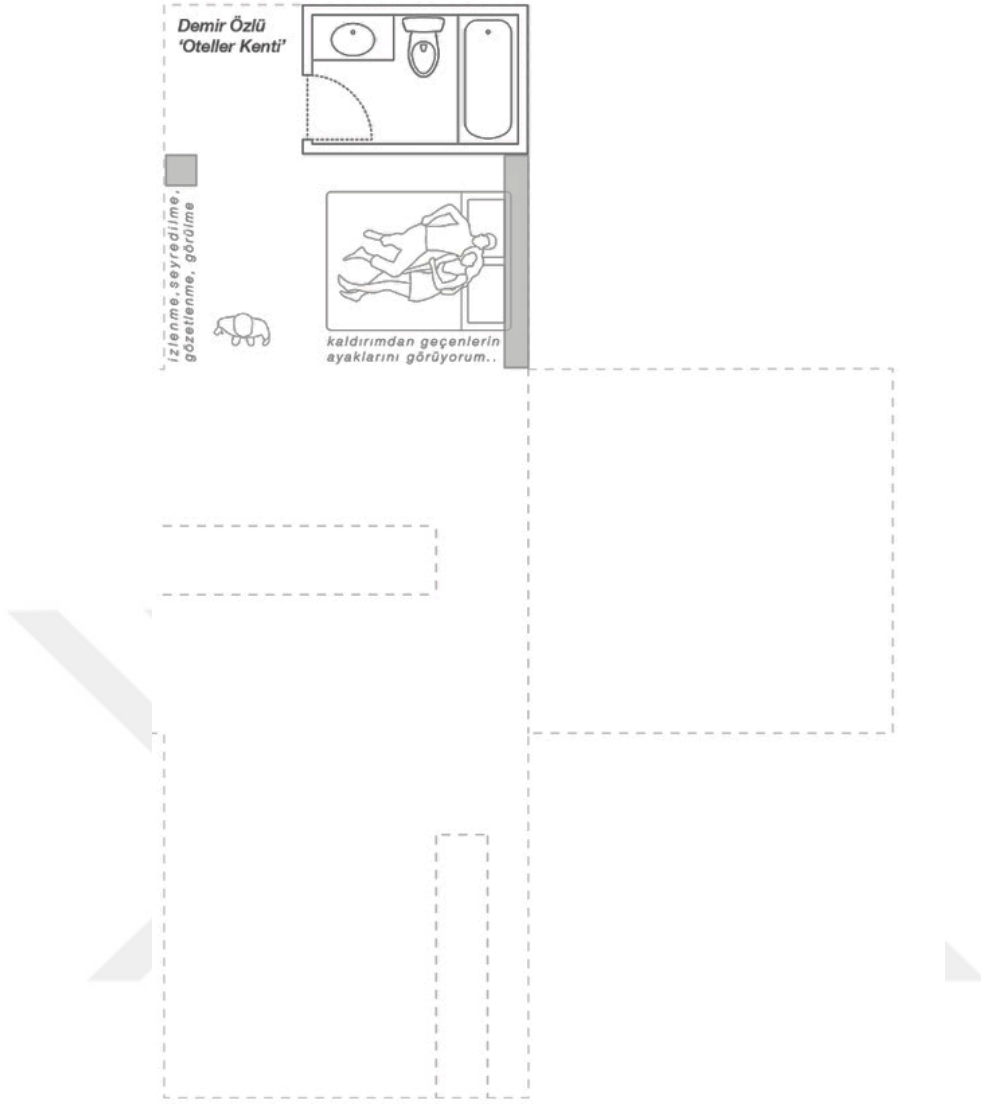
Görsel 27. Orhan Duru – Bırakılmış Biri çizim/anlatısı

Bu çizime eklenerek açılan ikinci çizim Orhan Duru'nun Bırakılan Biri'dir. Bu çizimde kitapta incelenen öykülerin ortak teması olan belirsiz ve muğlak olanın tedirgin edici yanı çizimin soyut geometrilerde bırakılması ve yarı şeffaf bir malzemenin kullanımıyla aktarılmıştır. Diğer temsillerden farklı olarak teknik aynı kalırken malzeme kullanımında değişiklik denemesi yapılmıştır. Karabasan öyküsündeki tedirgin edici atmosferi vurgulayan '*ama inanmıyordu kimse gördüklerime*' cümlesi çizimde kullanılmıştır. '*Bal On Yiyen Köp Ek*' öyküsündeki canlı bir organizma gibi sürekli büyüyen ve içine girenlerin kaybolduğu konak ise görünüş ve plan yüzeylerindeki insan figürleriyle ilişkilendirilmiştir. '*Dev bir ahtapot gibi büyüyordu ev, hiçbir engel tanımadan kol atıyordu kentin içine*' ve '*ev o kadar büyüktü ki bulamıyordu çıkış kapısını*' cümleleri plan yüzeyinde bir labirentte çıkışı arayan figürlerin arasında yerleştirilmiştir. (Görsel 27)



Görsel 28. Oğuz Atay – Unutulan öyküsü çizim/anlatısı

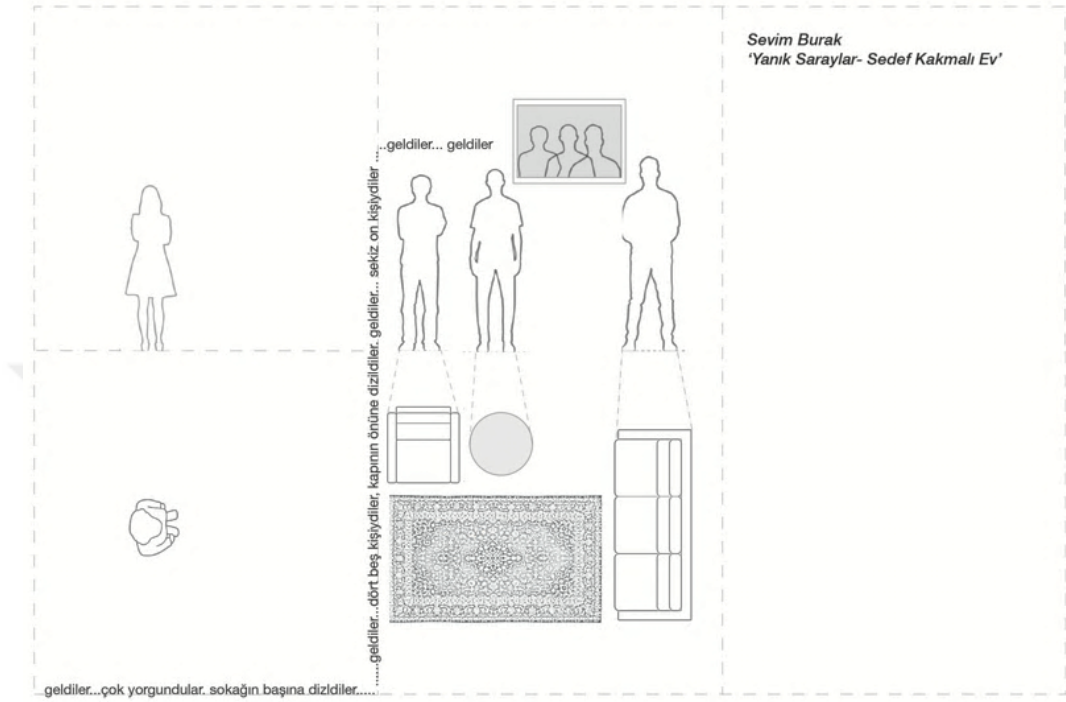
Bu çizime eklenerek açılan üçüncü çizim Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* kitabının *Unutulan* öyküsüdür. Tavan arası bilinçaltı gibi bastırılan ve unutulmuş şeylerin mekanına dönüşürken temsilde de bu durum aktarılmaya çalışılmıştır. Anlatıda tavan arasına çıkan kadın karakter merdivenlerde, alt katta onu bekleyen adam ise kanepede çizilmiştir. Tavan arasının hikâyedeki karşılıkları olan '*tozlu geçmiş yığını, anılar, eşyalar, unutulmalar, bilinçaltı*' kelimeleri çizime de eklenmiştir. Tavan arasında eski eşyaların olduğu raflar, kutular ve kadının eski sevgilisinin cesedi yer almıştır. Bir bilinçaltı gibi, unutulmaların olduğu bir dehliz anlamlarıyla karşımıza çıkan tavan arası karanlık bir ortam olarak çizime aktarılmıştır. Görünüş yüzeylerinde bunlarla çizilen tavan arası plan düzleminde ise daha soyut bırakılmıştır. Çizimde '*Orada tavanarasında olduğunu unuttum sonunda*' cümlesine yer verilmiştir. **(Görsel 28)**



Görsel 29. Demir Özlü – Oteller Kenti öyküsü çizim/anlatısı

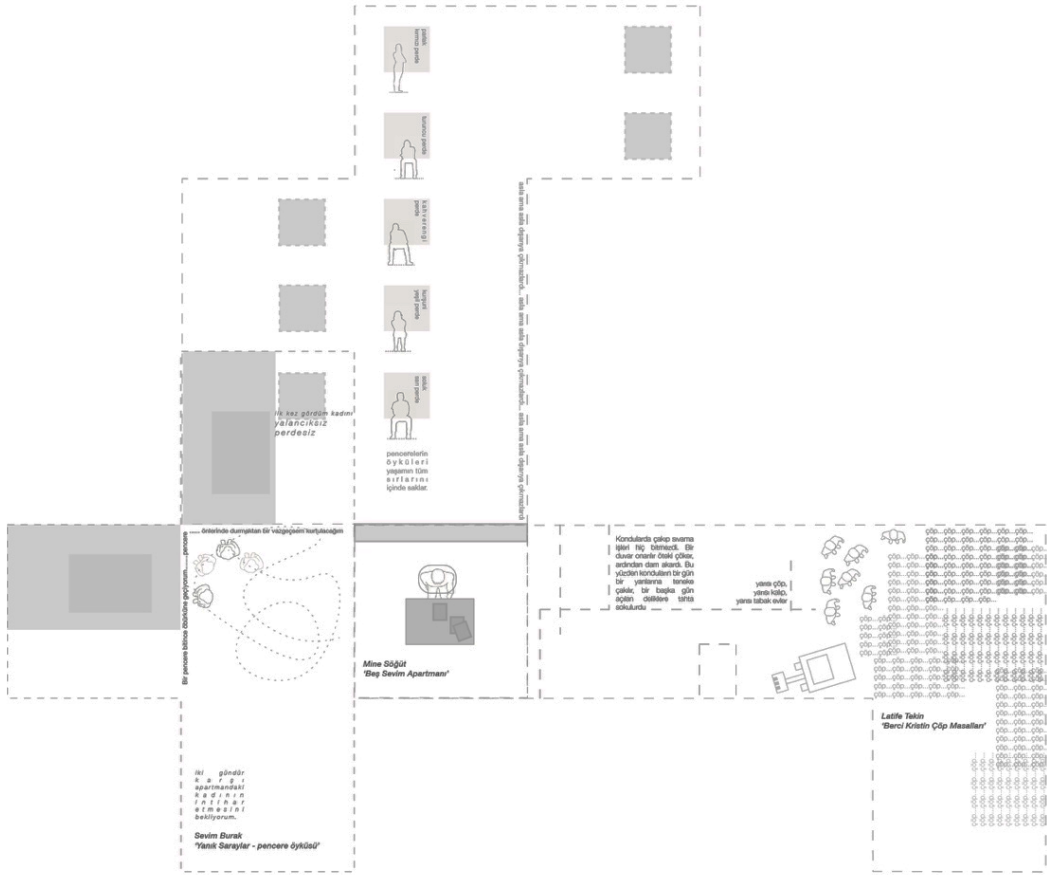
Bu çizime eklenerek açılan dördüncü çizim Demir Özlü'nün *Oteller Kenti* adlı öyküsüdür. Anlatıda vurgulanan otel odasında dışarıdan görülebileceği açıklıklar nedeniyle tedirgin ve huzursuz olma hali çizime aktarılmaya çalışılmıştır. Bu sebeple katlama tekniğinde diğer örneklerden farklı olarak içeriği kapatan duvarlar oluşturulmuş ve yarıklardan içeriğin gözükmemesine dikkat edilmiştir. İçeride bir otel odasının standart mekanları olan uyuma ve ıslak hacime yer verilmiştir. Yatakta hikayedeki iki karakteri temsil eden figürler yer alırken, ayakta duran figür de yine ana karakteri temsil etmektedir. Ayakta duran figür görünüş yüzeylerindeki açıklıktan dışarıyı gören/görülen bir konumda bırakılmıştır. Anlatıda vurgulanan ve tedirgin oluşu anlamlandıran 'izlenme, seyredilme, gözetlenme, görölme' kavramları

ve öyküde geçen '*kaldırımdan geçenlerin ayaklarını görüyorum*' cümlesi çizime eklenmiştir. (Görsel 29)



Görsel 30. Sevim Burak – Sedef Kakmalı Ev öyküsü çizim/anlatısı

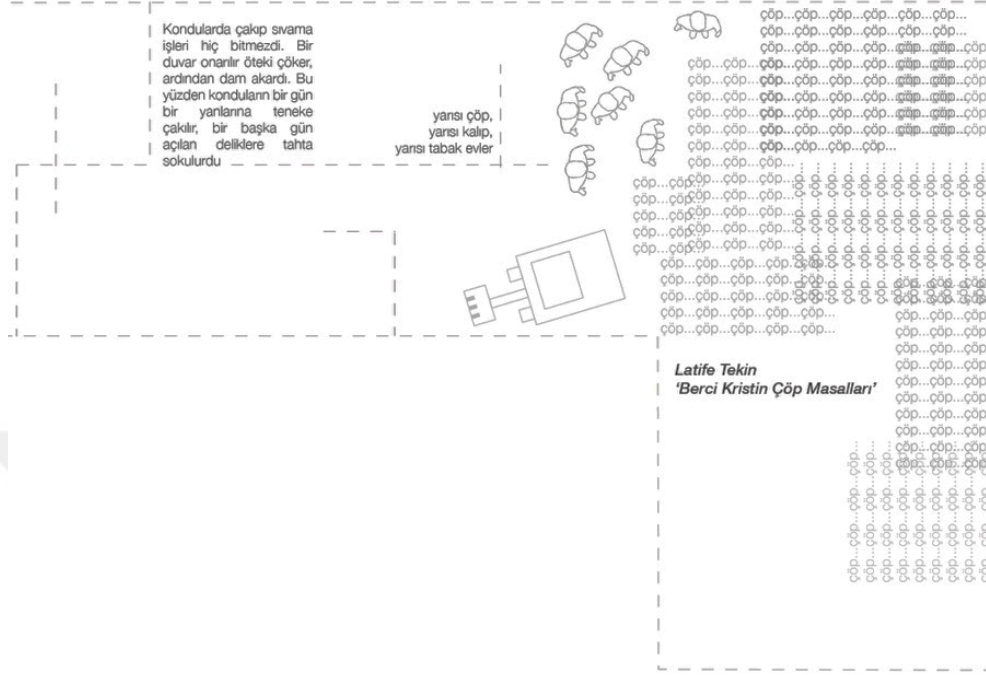
Bu çizime eklenerek açılan beşinci ve sonuncu çizim Sevim Burak'ın Yanık Saraylar'daki Sedef Kakmalı Ev öyküsüdür. Yabancı uyruklu ve küçük yaşlarda İstanbul'daki bir köşke getirilen Nurperi evin içinde de olsa da yabancı ve ötekidir. Çizimde de bunu vurgulamak adına Nurperi ve evin asıl sahibi olan üç erkek kardeş birbirlerinden ayrı alanlara yerleştirilmiştir. Öykünün içinde sürekli vurgulanan ve tedirgin ve tekinsiz olma halini arttıran '*geldiler..çok yorgundular.Sokağın başına dizildiler...geldiler...dört beş kişydiler...*' cümleleri çizime de aktarılmıştır. Anlatıdaki içerisinde tekniş oluşı mobilyaların bir anda evin sahipleri üç erkek kardeşe dönüşmesi ve duvardaki tablonun da benzer şekilde bir anda konuşmasıdır. Bu durumu aktarmak adına plan yüzeyine yerleştirilen koltuk ve sehpa çizimleri, görünüş çiziminde üç insan figürüne dönüştürülmüştür. (Görsel 30)



Görsel 31. ‘İçerinin sınırları’ başlığı altındaki metinler için üretilmiş çizim/okuma denemesi

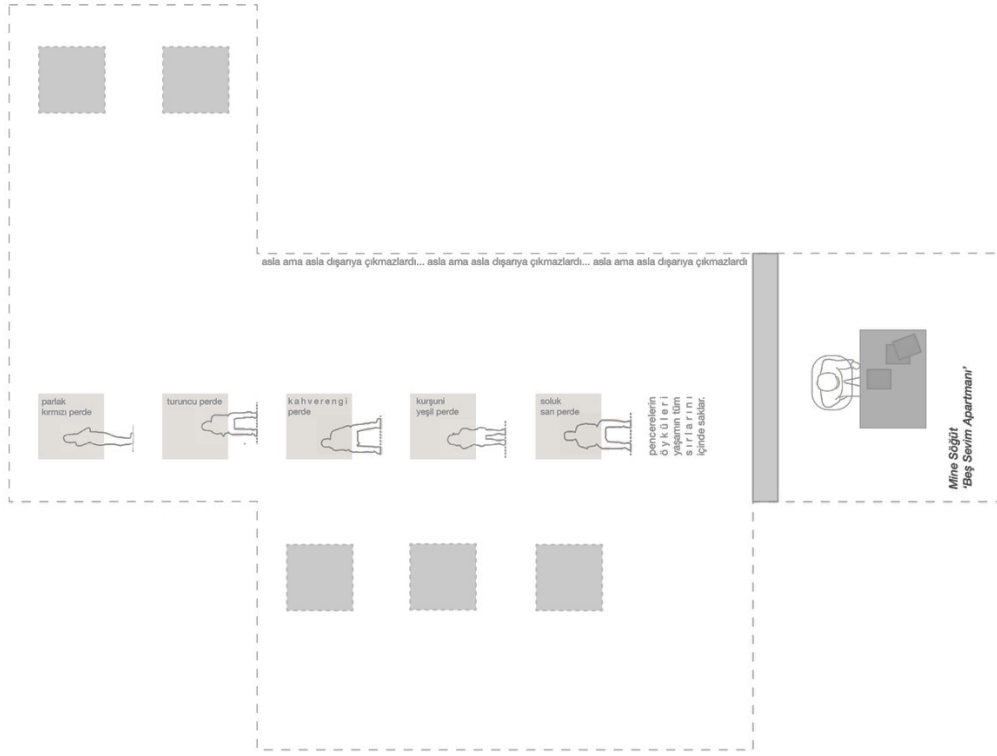
Tezin üçüncü bölümü ‘içerinin sınırlarında olma-eşik deneyimleri’nin çizim anlatısı (**Görsel 31**) Latife Tekin’le başlar. Berci Kristin Çöp masalları gecekonduların sürekli yıkılıp tekrar inşa edilen, belirsiz sınır deneyimleridir. Kondular düşey yerine yatay bir aksta genişleyip, küçülmektedir. Bu sebeple çizimde de sadece plan düzlemini simgeleyen yüzeyler kullanılmıştır. Çöp yığınlarının varlığını hatırlatmak amacıyla çöp kelimesi bir yığıntı oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Çöp yığınlarının etrafına toplanan insan kalabalığından çıkan aksta ise konduların inşa biçimini anlatan alıntılara yer verilmiştir; ‘yarısı çöp, yarısı kalıp, yarısı tabak evler’, ‘kondularda çakıp sıvama işleri hiç bitmezdi. Bir duvar onarılır öteki çöker, ardından dam akardı. Bu yüzden konduların bir gün bir yanlarına teneke çakılır, bir başka gün açılan deliklere tahta sokulurdu.’

İnşa malzemesi olarak kullanılmayan elemanların kullanımını ifade etmek için çizimde farklı malzeme kullanılmıştır. (Görsel 32)



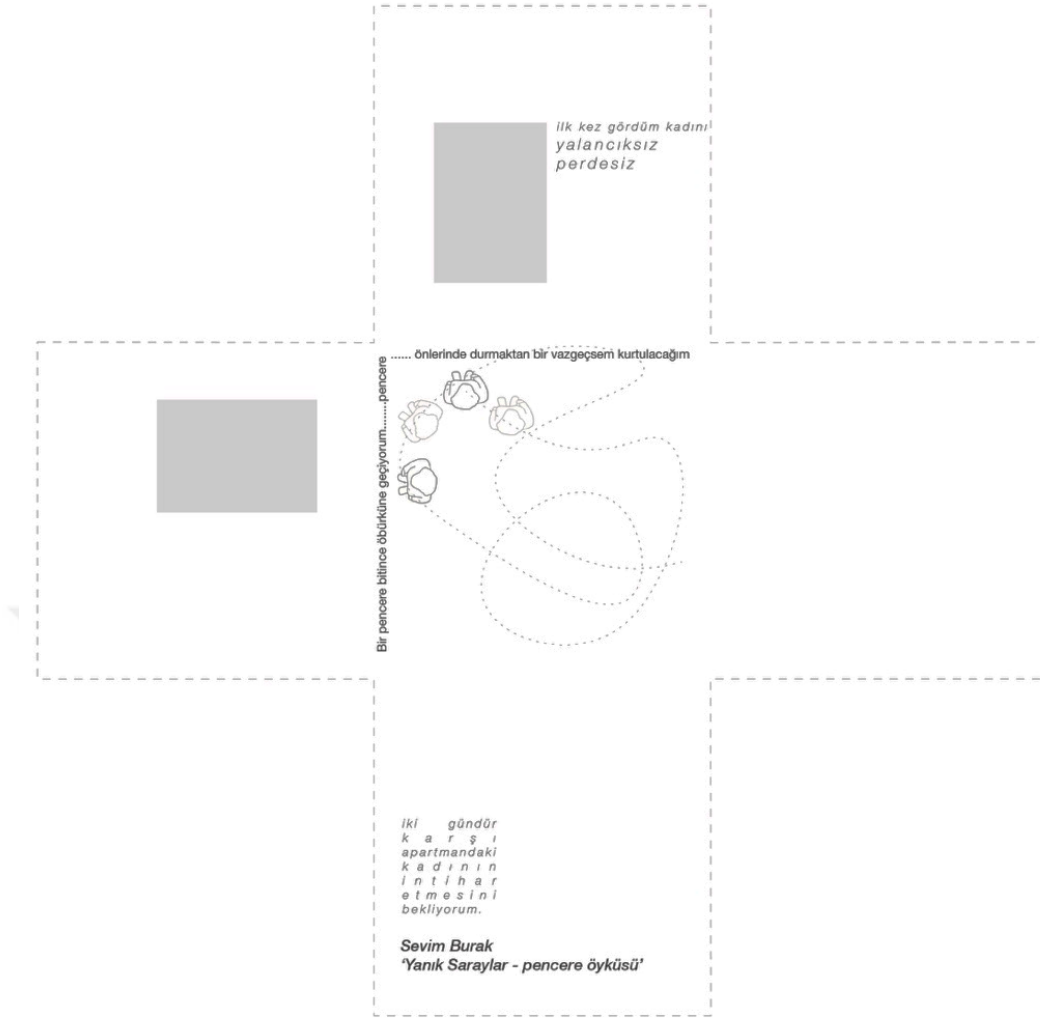
Görsel 32. Latife Tekin – Berci Kristin Çöp Masalları çizim/anlatısı

Bu çizime eklenerek açılan ikinci çizim Mine Söğüt'ün Beş Sevim Apartmanı'dır. Karşı pencereden görünenlerin hikayesine odaklanan anlatı gibi temsilde de tüm bu pencerelerin ardındaki kişiler ve onları bu apartmana kapatan Doktor Samim vurgulanmıştır. Plan yüzeyinde çalışma masasının başında Doktor Samim temsile aktarılmıştır. Bu yüzeyden açılan görünüş yüzeyi üst üste gelen üç modülden oluşmaktadır. Bu yüzeylerin sağ ve sol yüzeylerine eklenen yüzeyler ise apartmanın cephesi gibi bu içeriği örtüp kapatmaktadır. Çizimlere ek '*pencerelerin öyküleri yaşamın tüm sırlarını içinde saklar*' alıntısına yer verilmiştir. Her pencerenin içine anlatıdaki karakteri temsil eden figürler ve anlatıda da vurgulanan penceredeki perdenin rengi yazılmıştır. İçeriden çıkmayan bu kişilerin durumunu vurgulamak amacıyla 'asla ama asla dışarı çıkmazlardı' ifadesi de çoğaltılarak çizime eklenmiştir. Tekin'in yatayda genişleyen içerisinin aksine bu anlatıda içerisi düşeyde yer kaplamaktadır. (Görsel 33)



Görsel 33. Mine Söğüt – Beş Sevim Apartmanı çizim/anlatısı

Bu çizime eklenerek açılan üçüncü ve sonuncu çizim Sevim Burak'ın Yanık Saraylar'daki Pencere öyküsüdür. Anlatıcı sürekli pencere önünde karşı apartmandaki intihar eşiğindeki kadını perdenin ardından izlemektedir. Sürekli bir pencereden diğer pencereye giden kadını ifade etmek amacıyla plan yüzeyine bu kadının pencere önündeki konumları eklenmiştir. Bu durumu anlaşılır kılmak için metinden şu alıntıya yer verilmiştir; *'bir pencere bitince öbürküne geçiyorum, pencere önlerinde durmaktan bir vazgeçsem kurtulacağım.'* Anlatıda pencerenin önündeki ikinci bir sınır elemanı olan perde kurucu bir eleman olarak çizime de eklenmiştir. Gül desenli olduğu vurgulanan perdeyi temsilen kırmızı soyut gül çizimleri olan aydınlar pencere boşlukları önüne eklenmiştir. Perdenin yanına metinden şu cümlelere yer verilmiştir; *'ilk kez gördüm kadını, yalancısız, perdesiz'* (Görsel 34)



Görsel 34. Sevim Burak – Pencere öyküsü çizim/anlatısı

Üç ayrı temada gruplandırılan edebi metinler için üretilen çizimlerin çizim tekniği sebebiyle barındırdığı maket-model tekniğini daha iyi gösterebilmek için hazırlanan dijital çizimler basılı hale getirilmiş ve kısa videolar oluşturulmuştur. (**Görsel 35**)



Görsel 35. Çizim/anlatıları videoları

SONUÇ

Mekânın duyumsanan boyutunu açığa çıkarma potansiyeli olan edebi metinler üzerinden iç mekânın anlamlarını sorgulayan çalışma önce metin incelemeleri üzerinden kuramsal düzeyde daha sonra da üretilen temsiller üzerinden bu tartışmayı derinleştirir. Bu kapsamda iç mekân disiplinine önce dışarıdan bakışlarla kuramsal yaklaşımı zenginleştirmek ama daha sonra bu yaklaşımları tekrar içeriye (*temsiller aracılığıyla mimarlık disiplinine*) taşımak da tezin ana izleğini oluşturmuştur.

Edebi metinleri inceleme odağına alan araştırmanın disiplinlerarası bir nitelik kazanması edebiyat ve mimarlık disiplinleri arasındaki bir ilişkiden kaynaklı görülse de edebi eser incelemelerinin kuramsal metinlerle derinleştirildiği noktada da mimarlık ile sosyoloji, psikoloji, felsefe, tarih ve coğrafya gibi farklı disiplinlerin kesişimi bu etkileşimi zenginleştirmektedir. Hem edebi eserler hem de kuramsal metinler üzerinden yapılan tartışmalarla birlikte iç mekânın sadece mimarlık disiplini içinde kalmadığında, fiziksel boyutlarının yanı sıra tinsel boyutlarına da yaklaşmanın mümkün olduğu görülmüştür.

Bu çalışma tek bir temsil yöntemine farklı yazarların metinlerini dahil ederek metin ve mimarlık arakesitinde yeni temsiller üretmiştir. Her yazarın yazı diline göre farklılaşan temsillerin üretilmesi ya da farklı edebi eserlerin incelenmesiyle, bu tez anlatısının dışında iç mekânın farklı anlam ve temsillerinin karşılıklarını aramak da mümkün olacaktır. Bu anlamda çalışma bu okumalardan yalnızca birini sunar.

Temsil özünde bir yeniden üretimdir. Gürbilek'in (2020, s. 11) vurguladığı gibi yazarlar da '*bir yeri anlatmak kalmaz, daima yeniden yaratırlar*'. Bu yeniden yaratım metinsel temsilde öznenin deneyimi üzerinden mekânın kullanım pratiği ve anlamlarını açığa çıkarır. Mimarların da bir yeri temsile aktarmakla kalmadığı, o yeri temsilde yeniden yarattığını söylemek mümkündür. Ama bu yeniden yaratılacak olan, mekânın duyusal ve tinsel boyutları olabileceği gibi bu durumda da metinsel temsillerin bunu mimari çizimde ifade etme yöntemleri için zengin içerikler sunduğu keşfedilmiştir.

Her tasarım ne kadar öznel ve biricikse temsil biçiminin ve yönteminin de öznel ve biricik olması gerekliliği mimari temsili düşünme biçiminde yeni olanaklara imkân tanıyacaktır. Mimari temsilin **performatif** yanı, sadece bir sonuç ürün olmasının dışında **tasarımı dönüştüren bir eylem oluşuna** dair farkındalığın da bu noktada önemi vurgulanmalıdır.

Mimari çizimin de bir metin gibi okunması, yeni ve farklı okumalara/olanaklara imkân vermesi anlamına gelecektir ki bu durum mekânın temsili kadar anlamını ve deneyimini de zenginleştirecektir. Bu kapsamda çalışma '**bir anlama modeli olarak temsil**' önermesini gündeme taşır.

Bu tez çalışması kapsamında üretilen (deneyimlenen) metinsel temsil ve mimari temsil arakesitindeki çizimler de sonuç ürünün ötesinde tasarım süreci içinde mekânsal kararları, atmosferi ve deneyimin karşılıklarını ararken kullanılacak zengin bir yöntem sunabilme potansiyeli taşımaktadır. Bu yöntemin farklı temsil teknikleri ve yaklaşımlarla zenginleştirilmeye açık oluşu ise yeni çalışmalara evrilerek gelişmesinin önünü açacaktır.

KAYNAKLAR

- Acar, E. (1978). Kapitalistleşme Sürecinde Toplu Konut. *Mimarlık Dergisi*, 35-36.
- Altuğ, T. (2020). *Dile Gelen Felsefe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arslan, A. D. (2016). Ters Akıntının Açtığı Oyuk: Sevim Burak'ın "Büyük Kuş" Adlı Öyküsünü Feminist Eleştiri ve Minör Edebiyatın Potansiyel Paslaşmaları Üzerinden Okumak. *Söylem Filoloji Dergisi*, 1(2), 182-195.
- Asiltürk, B. (2014). Üçlü Sarmal: Zama-Mekan-Söz. *Türk Dili Dergisi*, 83-86.
- Aslan, H. (2020). Öykünün Hafızası: Ahmet Hmadi Tanpınar ve Oğuz Atay'ın Hikayelerinde Hatırlama Biçimleri. Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Atay, O. (2021). *Korkuyu Beklerken*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Avcı, H. O. (2016). Duyumsamayı Ortaya Çıkararak Bir Karşılaşma Olarak Mimari Temsiller. İstanbul Teknik Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü / Mimarlık Ana Bilim Dalı / Mimari Tasarım Bilim Dalı, Doktora Tezi.
- Aydoğan, H. (2011). Lessing'in Laokoon'unda Sanatların Bağımsızlığı. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi .
- Aytaç, G. (1999). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Bachelard, G. (2014). *Mekanın Poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bahtin, M. M. (2014). *Karnaval'dan Romana*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barrie, A. (2010). Okoshi-ezu: Speculations on Thinness. *Interstices: A Journal of Architecture and Related Arts*, 62-71.
- Barthes, R. (2006). *S/Z*. (S. Kasar Öztürk, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R., & Marty, E. (1995). *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil.
- Bartolomei, C., & Morganti, C. (2020). The Okoshi-ezu of the Tea House: The Duplicity of Representation. *Graphical Heritage*, 28-39.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakr ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baytimur, N. M. (2012). Orhan Duru Öykülerinde Yapı ve İzlek. Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Benjamin, W. (2021). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bıçakçı, B. (2011). *Sinek Isırıklarının Müellifi*. İstanbul.

- Bolak Hisarlıgil, B. (2002). Roman Sokaklarında Yürümek. *TOL*, 49-53.
- Bourdieu , P. (1995). *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*. İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. Ankara: Heretik .
- Bozok, N. (2017). Füzûzan'ın Gül Mevsimidir Hikâyesinde Eşyalara ve Mekânlara Yazılan Toplumsal ve Duygusal Yaşantılar. *Monograf(7)*, 69-99.
- Bozok, N., & Akbaş, M. (2014). Çocukluğun Gecelerini Soğutan Bugünde Sesini Arayan Bir Kadın: Tezer Özlü. *Fe Dergi*, 44-50.
- Briganti, C., & Mezei, K. (2012). *The Domestic Space Reader*. University of Toronto Press.
- Burak, S. (2014). *Yanık Saraylar*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Ceylan, E. (2010). Modern Bir Mimari Temsil ve Performans Aracı ya da Mimarlıkta Diyagram . Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Doktora Tezi.
- Chandler, M. (1991). *Dwelling in the Text: Houses in American Fiction*. University of California Press.
- Charley, J. (2019). *The Routledge Companion on Architecture, Literature and The City*. Routledge.
- Cléro, J.-P. (2011). *Lacan Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Coates, N. (2012). *Narrative Architecture*. Wiley.
- Colomina, B. (1990). Intimacy and Spectacle: The Interiors of Adolf Loos. *AA Files*, s. 5-15.
- Colomina, B. (2011). *Mahremiyet ve Kamusalılık: Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Cook, P. (2014). *Drawing: The Motive Force of Architecture*. Chichester, West Sussex: Wiley.
- Cündioğlu, D. (2013). *Mimarlık ve Felsefe*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Croset, P. A. (1988). The Narration of Architecture. B. Colomina, & J. Ockmann (Dü) içinde, *Architectureproduction* (s. 200-211). Princeton Architectural Press.
- Çağlar, N., & Ultav, Z. (2004). Emile Zola Yazınından Mimari/Kentsel Mekâna Dair Okumalar ve Düşünceler. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*.
- Çağlar, N., Ultav, Z., & Boyacıoğlu, E. (2013). Sevgi Soysal ve Yenişehir'de Bir Öğle Vakti Romanından Mimari / Kentsel Mekâna İlişkin Çıkarımlar. *DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 61-80.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. (2009). *İssız Ada ve Diğer Metinler: Metinler ve Söyleşiler 1953-1974*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. (B. Massumi, Çev.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni 1: Göçebibilimin İncelenmesi Savaş Makinası*. (A. Akay, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Demir, F., & Arvas, H. (2019). Minör Edebiyatın Aktüel Bir Panoraması. *Turkish Studies Language and Literature*, 441-456.
- Derrida, J. (2014). *Gramatoloji*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Dirlikyapan, J. (2007). Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı. Bilkent Üniversitesi. Türk Edebiyatı Bölümü, Doktora Tezi.
- Durand, J. (2000). *Précis of the Lectures on Architecture*. (D. Britt, Çev.) Los Angeles: Getty Research Institute.
- Durmuş, G. (2018). Orhan Duru'nun İlk İki Öykü Kitabında Birey ve Toplum. *TURUK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, s. 283-299.
- Duru, O. (1987). *Bırakılmış Biri*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Ecevit, Y. (2005). *Ben Buradayım...* İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Eco, U. (2019). *Mimarlık Göstergebilimi*. (F. Erkman, Çev.) İstanbul: Daimon.
- Edwards, S., & Charley, J. (2011). *Writing the Modern City : Literature, Architecture, Modernity*. Routledge.
- Erbil, L. (2019). *Hallaç*. İstanbul: Türkşye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erbil, L. (2021). *Karanlığın Günü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eren, N. (2011). 'Unutulan' Üzerine. H. Tezgör içinde, *'Korkuyu Beklerken' Gelenler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erman, T. (2004). Gecekondu Çalışmalarında 'Öteki' Olarak Gecekondu Kurguları. *European Journal of Turkish Studies*.
- Evans, R. (1997). *Translations from Drawing to Building*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Füruzan. (2020). *Gül Mevsimidir*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Freud, S. (1996). *Düşlerin Yorumu II*. İstanbul: Pavel Yayınevi.
- Freud, S. (2019). Tekinsizlik Üzerine. E. Jentsch, & S. Freud içinde, *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine / Tekinsizlik Üzerine*. İstanbul: Laputa Kitap.
- Fuss, D. (2004). *Sense of an Interior: Four Rooms and the Writers that Shaped Them*. Taylor & Francis.
- Fuss, D. (2004). *The Sense of an Interior: Four Rooms and the Writers that Shaped Them*. New York: Routledge.

- Gedik Ala, H. M. (2014). Mimari Temsilde Hareket İmgesi: Gündelik Hayat ve Sinematografi Üzerinden Bir Okuma. İstanbul Teknik Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü / Mimarlık Ana Bilim Dalı / Mimari Tasarım Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Gelber, S. M. (1997). Do-It-Yourself: Constructing, Repairing and Maintaining Domestic Masculinity. *American Quarterly*, 66-112.
- Güçbilmez, B. (2003). Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi / Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallık ve Minör Ses'in Temsili. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1-17.
- Güllük, D. (2022). Aktif failer pasif kurbanlar: Beş Sevim Apartmanı'nda dişil bir hastalık olarak delilik. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 101-120.
- Gümüş, Ş. (2020). Sevim Burak'ın Queer Nesneleri: Yanık Saraylar'da Eşya-İnsan İlişkileri, Öznellik ve Ötekilik. *Monograf*(14), 60-82.
- Güneş, M. (2015). Öteki'ne Aşk ya da Bir Mazide Kalış Hikayesi: Gül Mevsimidir. *Türkiyat Mecmuası*, 93-117.
- Güngörmüş, N. (2017). Sevim Burak ve Kimlikler. *Notos*, 22-28.
- Güntekin, B. (2011). Sınırdaki Edebiyat: Bellek, Kötülük, Çöplük. İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı, Yüksek Lisans Tezi.
- Gürbilek, N. (2014). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayın.
- Gürbilek, N. (2020). *İkinci Hayat : Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürer, T. K. (2004). Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi.
- Gürer, T. K., & Yücel, A. (2005). Bir paradigma olarak mimari temsilin incelenmesi. *İtü dergisi/a: mimarlık, planlama, tasarım*, 84-96.
- Güzel, M. (2015). Gerçeklik İlkesinin Yitimi: Baudrillard'ın Simülasyon Teorisinin Temel Kavramları. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 65-84.
- Hasol, D. (2008). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: YEM Yayın.
- Hougaard, A. (2016). Animating Drawing. L. C. Pearson, & L. Allen içinde, *Drawing Futures: Speculations in Contemporary Drawing for Art and Architecture*. UCLPress.
- Hugo, V. (2014). *Notre Dame'ın Kamburu*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları - Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi.
- İleri, C. (2007). *Yazının da Yırtıliverdiği Yer: Bir Bilge Karasu Okuması*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- İnci, H. (2003). *Roman ve Mekan: Türk Romanında Ev*. Arma Yayınları.
- Ionescu, V. (2018). The Interior As Interiority. *Palgrave Communications*, 1-5.

- Jencks, C. (1969). Semiology and Architecture. C. Jencks, & G. Baird (Dü) içinde, *Meaning In Architecture* (s. 10-25). Londra: Barrie & Rockliff the Cresset P.
- Jentsch, E. (2019). Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine. *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine - Tekinsizlik Üzerine* (s. 11-29). içinde İstanbul: Laputa Kitap.
- Kaçar, E. (2018). Lacan ve Topoloji. *FLSF - Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 535-554.
- Kahveci, K. (2012). Monadik Dünya ve Akla Dayalı Doğa. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 51-62.
- Karasu, B. (2014). *Gece*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Kılıç, E. (2013). Gece Nasıl Bir Darbe Romanı. D. Yaşat (Dü.) içinde, *Bilge Karasu'yu Okumak* (s. 107-117). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Klein, A. (1928). *Grundrissbildung und Raumgestaltung von Kleinwohnungen und neue Auswertungsmethoden [Plan design and spatial forms for the minimum dwelling and new methods of enquiry]*. Berlin.
- Koca, D. (2015). Türkiye’de Çağdaş Konut Üretiminin Yeniden Okunması. *Tasarım+Kuram Dergisi*.
- Korbi, M., & Andrea, M. (2019). Between Rationalization and Political Project: The Existenzminimum from Klein and Teige to Today. *Urban Planning*, 299-314.
- Köksal, A. (2010). Kitap Tasarımı ve Yanık Saraylar. *GMK*, 1-2.
- Küçük, A. E. (2019). Demir Özlü’nün Eserlerinde Kent ve İnsan. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lessing, G. E., & Phillimore, R. (1905). Laocoon. Routledge & Sons limited; E.P. Dutton.
- Lidar, V. (2021). Minör Edebiyat Perspektifinden Being There Romanı. *Littera Turca*, 1427-1438.
- Lim, C., & Liu, E. (2011). *Short Stories: London in two and a half dimension*. New York: Routledge.
- Livesey, G. (1994). Fictional Cities. A. Perez-Gomez, & S. Parcell (Dü) içinde, *Chora 1: Intervals in the Philosophy of Architecture* (s. 109-122). Montreal: McGill-Queen's University Press .
- Lüleci, M. (Dü.). (2017). *Kent ,İnsan,Roman : Türk Romanında Kentleşme Olgusu Üzerine İncelemeler (1980-2010)*. Gece Kitaplığı.
- Maistre, X. (2021). *Odamda Yolculuk - Odamda Gece Seferi*. (M. Özişik, Çev.) İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Marsh, M. (1988). Suburban Men and Masculine Domesticity, 1870-1915. *American Quarterly* , 165-186.

- Massey, D. (1994). *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McCharty, C. (2005). Toward the Definition of Interiority. *Space and Culture*, 8, 112-125.
- Mehmetoğlu, Y. İ. (2016). *Erken Yirminci Yüzyılda Eviçi Mekan Üretimi ve Parisli Avangart Kadınlar*. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Mendelsund, P. (2014). *What We See When We Read*. New York: Penguin Random House.
- Miles, M. (2008). *Cities and Literature*. Routledge.
- Nane, P. (2021). Deneyim ve Anlatı Odağında Mekana Yeniden Bakmak: Perec ve Butor'un Yazınında Mekanın Temsil Biçimleri. *Tasarım+Kuram*, s. 163-175.
- Nane, P. (2022). Değiş(k)en Ölçek: Metinsel Temsiller Üzerinden Ölçek Kavramını Yeniden Düşünmek . *I. Ulusal İç Mimarlık Eleştirel Yaklaşımlar Sempozyumu Ölçekler Arası Mekan ve Tasarım* (s. 2-11). İstanbul: Haliç Üniversitesi.
- Norberg-Schulz, C. (1965). *Intentions in Architecture*. Cambridge, Mass.: MITPress.
- Ocak, E. (2002). Yoksulun Evi. *Yoksulluk Halleri: Türkiye'de Kent Yoksulluğun Toplumsal Görünümleri*. içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ölçer, H., & Hülür, H. (2020). Deleuze ve Guattari'de Köksapsal Düşünce. N. Doru, & K. Gökdağ (Dü) içinde, *Kavramlar ve Kuramlar: Düşünce Bilimleri*. Mardin: Mardin Artuklu Üniversitesi Yayınları.
- Özata, J. (2003). Bilge Karasu'nun Gece'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım. Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Özkök, S. (2006). Sevim Burak'ın Öyküleri Üzerine Dil Ve İçerik Merkezli Bir İnceleme. Boğaziçi Üniversitesi, Sosyoloji Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Yüksek Lisans Tezi.
- Özlü, D. (2018). *Güvercinler ve Matmazeller: Düş Öyküleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özlü, T. (2018). *Çocukluğun Soğuk Geceleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pallasmaa, J. (2021). *Tenin Gözleri*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayın.
- Parla, J. (2011). Tarihçem Kabusumdur! Kadın Romancılar da Rüya, Kabus, Oda, Yazı. S. Irzık, & J. Parla içinde, *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* (s. 179-200). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pavon-Cuéllar, D. (2014). Extimacy. T. Teo (Dü.) içinde, *Encyclopedia of Critical Psychology* (s. 661-664). New York: Springer.
- Perec, G. (2017). *Mekan Feşmekan*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Perez-Gomez, A. (1982). Architecture as Drawing. *JAE-Journal of Architectural Education*, 2-7.
- Perez-Gomez, A., & Pelletier, L. (1997). *Architectural Representation and the Perspective*

- Hinge. MIT Press.
- Portzamparc, C., & Sollers, P. (2014). *Görmek ve Yazmak : Bir Mimar ile Bir Yazar Tartışıyor*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rancière, J. (2019). *Kurmacanın Kıyıları*. İstanbul: Metis.
- Rendell, J. (2000). *Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction*. Routledge.
- Reyhanoğulları, G. (2014). Gerçeküstücülük ve Orhan Duru'nun Öykülerine Yansıması. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum*, s. 267-291.
- Rice, C. (2007). *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*. Routledge.
- Sağlamel, N. (2014). Barış Bıçakçı Anlatılarında Yapı Ve İzlek. Karadeniz Teknik Üniversitesi , Sosyal Bilimler Enstitüsü , Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.Yüksek Lisans Tezi.
- Sarı, B. (2016). Mad women of literature: Gender and narrative in Mine Söğüt's writings. Sabancı Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Kültürel Çalışmalar Ana Bilim Dalı.
- Saygılı, S. (2016). Leyla Erbil'in Öykücülüğü. T.C. Nevşehir Hacı Bektaş Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Söğüt, M. (2019). *Beş Sevim Apartmanı: Rüya Tabirli Cinperi Yalanları* . İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Spankie, R. (2019). *İç Mekan Çizimi ve Sunumu*. İstanbul: Lüteratür Yayınları.
- Talu, N. (2010). Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey. *METU JFA*, 141-171.
- Tan, F. (2013). Çizim Mimarlığı: Mimari Bir Motivasyon Olarak Çizim. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Tekin , M. (2001). *Roman Sanatı: Romanın Unsurları I*. Ankara: Ötüken Yayınları.
- Tekin, L. (2019). *Berci Kristin Çöp Masalları*. İstanbul: Can Yayınları.
- Turgut, C. Ö. (2003). Latife Tekin'in yapıtlarında büyüğü gerçekçilik. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Tümer, G. (1982). *Mimarlık ve Edebiyat İlişkileri Üzerine Bir Deneme*. İzmir: Matbaa Kavram.
- Uygun, H. (2011). Kendi Evine Varamayan Bir Odysseus. *Kitap-lık*(153), 25-28.

- Url-1: <https://www.mchampetier.com/Screenprint-Albert-Bitran-86838-work.html>.
Erişim Tarihi: 02.05.2023
- Url-2: https://www.ribapix.com/demonstration-of-albrecht-durers-perspective-machine-lens-perspectiva_riba38296#) Erişim Tarihi : 02.05.2023
- Url-3 : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/348915> . Erişim Tarihi: 02.05.2023
- Url-4: <https://www.moma.org/collection/works/232>. Erişim Tarihi: 06.05.2023
- Url-5: <https://www.moma.org/collection/works/120932>. Erişim Tarihi: 06.05.2023
- Url-6: https://www.ribapix.com/Design-for-a-staircase-plan-and-sections_RIBA19512# .
Erişim tarihi: 01.05.2023
- Url-7: <https://rndrd.com/n/1568>. Erişim tarihi: 20.04.2023
- Url-8: <http://annahougaard.com/portfolio/developed-surface-drawings/>. Erişim tarihi: 20.04.2023
- Url-9: <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ozlu-demir> Erişim Tarihi: 24.06.2023
- Url-10: <https://www.dunya.com/ozel-dosya/edebiyatci-ticaret-adami-degildir-haberi-144023> Erişim Tarihi: 24.06.2023
- Url-11: <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/karasu-bilge> Erişim Tarihi: 24.06.2023
- Url-12: <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/baris-bicakci> Erişim Tarihi: 24.06.2023
- Url-13: <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/furuzan> Erişim Tarihi: 24.06.2023
- Url-14: <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/erbil-leyla> Erişim Tarihi: 24.06.2023
- Url-15: <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ozlu-tezer> Erişim Tarihi: 24.06.2023
- Url-16: <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/duru-orhan> Erişim Tarihi: 24.06.2023
- Url-17: <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/atay-oguz> Erişim Tarihi: 24.06.2023
- Url-18: <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/burak-sevim> Erişim Tarihi: 24.06.2023
- Url-19: <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/tekin-latife> Erişim Tarihi: 24.06.2023
- Url-20: <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/mine-sogut> Erişim Tarihi: 24.06.2023

- Vidler, A. (2000). Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation. *Representations*, 1-20.
- Yalçın, S. (2019). Edebiyat sosyolojisi bağlamında Leylâ Erbil'in öykücülüğü. Kırıkkale Üniversitesi , Sosyal Bilimler Enstitüsü , Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı / Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Yılmaz, E. B. (2019). *Edebiyat, Şehir, Hafıza – Türk Romanında Hafıza Mekanı Olarak Şehir (1940-1960)*. Kesit Yayınları.
- Zizek, S. (2005). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. İstanbul: Metis Yayın.
- Zizek, S. (2011). *Mimari Paralaks*. İstanbul: Encore.

EKLER

Tablo EK 1. Mimarlık ve İç Mimarlık Disiplini Kapsamında Edebiyatla İlişkilenen Lisansüstü Çalışmalar Tablosu

	çalışmanın adı	türü	yılı	mekansal ölçek	ilişkili kavramlar	disiplin / üniversite
1	Edebi metinler ve mekân deneyimi: Murathan Mungan'ın otobiyografik anlatılan üzerinden Mardin'in mekânsal izleri Neslihan Devran	yüksek lisans	2022	Kent ölçeği * Mardin	deneyim anlatı Murathan Mungan	mimarlık Gazi Üniversitesi
2	Kadınların mekan deneyimi: İki romandan okumalar İlknur Erdoğan	yüksek lisans	2022	-	cinsiyet mekansal deneyim Suat Derviş'in Hiçbiri (1921) Duygu Asena'nın Kadının Adı Yok (1987)	mimarlık Bilkent Üniversitesi
3	Siberpunk edebiyat ve sinema mekanlarında teknoloji-tarih birlikteliği: Altered Carbon'u okumak Afra Keleş	yüksek lisans	2022	kent ölçeği iç mekan	Richard K. Morgan Altered Carbon	iç mimarlık Yaşar Üniversitesi
4	Anlatıcı-mekân ilişkisinde olağan belirleyiciler; Burgazada sokak fragmanları Ayşe Betül Alperen	yüksek lisans	2022	kent ölçeği kamusal alan	anlatıcı fragman	mimarlık Gebze Üniversitesi
5	Mimari tasarım stüdyosunda anlatının kullanılmasına yönelik bir yöntem önerisi Döndü Ferhan Yalçın	doktora	2022	-	anlatı metinsel temsil tasarım eğitimi	mimarlık İstanbul Arel Üniversitesi
6	Cumhuriyet dönemi şiirlerinde mimari kavramların söylem analizi üzerinden incelenmesi Müge Develier	yüksek lisans	2022	-	şiir dönemsel inceleme söylem analizi	mimarlık Antalya Bilim Üniversitesi
7	Mekânsal araştırmalarda şiir: İkinci yeni şiirde modernizmin ev içi mekânlarında yabancılaşma kavramı Büşra Aydın	yüksek lisans	2021	ev * konut	şiir ikinci yeni	iç mimarlık Yaşar Üniversitesi
8	Mimari yazınsal çözümleme: Çok katlı mağazaların Zola'nın The Ladies Paradise (Kadın Cenneti) romanındaki sosyo-mekansal etkileri Layal A. A. Alsahlı	yüksek lisans	2021	kamusal alan mağaza	kapitalizm cinsiyet Émile Zola'nın The Ladies' Paradise (Kadın Cenneti) (1883)	iç mimarlık Yaşar Üniversitesi
9	Skinner'in Walden Two ütopyik romanı ile Ricardo Bofill taller de Arquitectura'nın Walden 7 yapısı arasındaki ilişkinin çevre psikolojisi kavramlarıyla incelenmesi Betül Halime Uzunay	yüksek lisans	2021	kamusal alan* mimari yapı mimari eleman iç mekan	mahremiyet alan-salılık yer kimliği ütopya	mimarlık Süleyman Demirel Üniversitesi
10	Edebiyat ve video oyunlarında mekân bağlamında mimari ve anlatı ilişkisi Onur Kocabaş	yüksek lisans	2021	kent ölçeği kamusal alan mimari yapı	fantastik edebiyat Hobbit Yüzüklerin Efendisi Harry Potter The Witcher	mimarlık Eskişehir Teknik Üniversitesi
11	Servet-i fûnûn'da toplumsal mekânın anlatılar ile üretimi: Tahayyüller, inşalar ve deneyimler atlası (1891-1910) Gürbey Hiz	doktora	2020	kent ölçeği kamusal alan mimari yapı	servet-i fûnûn anlatı deneyim tarih	mimarlık İstanbul Teknik Üniversitesi
12	Topoğrafyanın anlatısı, anlatının topoğrafyası Merve Eflatun	yüksek lisans	2020	kent ölçeği * İstanbul	(1980 sonrası İstanbul'da geçen romanlar) orhan pamuk latife tekin ali teoman ayhan geçgin	mimarlık İstanbul Teknik Üniversitesi
13	Mitolojik analiz ve iletişim bilimleri üzerinden mimari bir okuma Nuran İrapoğlu	yüksek lisans	2019	kent ölçeği kamusal alan mimari yapı	efsanevi yerlerin tarihi mitoloji	mimarlık Karadeniz Teknik Üniversitesi
14	Varlık fenomenolojisinde şiir ve mekan Mohammad Saei	yüksek lisans	2019	mimari yapı iç mekan	şiir fenomenoloji	iç mimarlık Hacettepe Üniversitesi
15	Bilimkurgu mekanlarının anlamının belirlenmesinde medyanın rolü Hosna Morshedzadeh	yüksek lisans	2019	iç ve dış mekan	medya bilimkurgu	mimarlık İstanbul Teknik Üniversitesi
16	Kent imgelerinin edebi metin üzerinden araştırılması: Zıkkımın Kökü romanı örneği Eda Hallaçeli	yüksek lisans	2019	kent ölçeği	kent imgeleri zamansal değişim	mimarlık Çukurova Üniversitesi
17	Konut mimarisi dönüşümünün kavranışında edebiyatın araçsallaştırılması: 1908-1950 yılları arasında İstanbul örneği Merve Yılmaz	yüksek lisans	2018	konut mimarisi		mimarlık İzmir Yüksek Teknoloji Üniversitesi
18	Anlatılar ve tasarım ekseninde çoklu gelecek tahayyülleri Elif Gözde Öztoprak	yüksek lisans	2018	kent ölçeği mimari yapı	Margaret Atwood'un Antilop ve Flurya romanı ekoloji gelecek	mimarlık İstanbul Teknik Üniversitesi
19	Mekan kuran hikâyeler Ayşe Hilal Menlioğlu	yüksek lisans	2017	kent ölçeği mimari yapı	mekan deneyimi ve okuma deneyimi	mimarlık İstanbul Teknik Üniversitesi
20	Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şehir imgesi ve Beş Şehir kitabı, İstanbul bölümü üzerinden içerik analizi örneği Ayşe Gökçe Yücel	yüksek lisans	2017	kent ölçeği * İstanbul	şehir imgesi Ahmet hamdi Tanpınar İstanbul	mimarlık İstanbul Teknik Üniversitesi
21	Metin ve mekân diyalektiği (Sadık Hidayet'in Kör Baykuş romanı) Ali Mahdizadeh	yüksek lisans	2016	mimari yapı iç mekan	metinsel temsil Sadık Hidayeti	mimarlık Karadeniz Teknik Üniversitesi
22	Ütopyalarda mekan analizi-Campanella örneği üzerinden metin görselleştirme yöntemi Ali Yücel Doğan	yüksek lisans	2016	kent ölçeği mimari yapı	ütopya görselleştirme toplumsal mekan ideoloji	mimarlık İstanbul Teknik Üniversitesi
23	Metinden görsel mimaride ekfrasis Pelin Melisa Somer	doktora	2015	mimari yapı	temsil meselesi ekfrasis orhan pamuk	mimarlık İstanbul Teknik Üniversitesi
24	Mimari anlatının edebiyattan sinemaya dönüşümü: Temsilin değişik medyalardaki farklılıkları, devamlılıkları ve limitleri Türkan Nihan Hacıomeroglu	doktora	2015	mimari yapı	temsil meselesi mimarlık-edebiyat-sinema kurgu Mood Indigo	mimarlık ODTÜ
25	Metafor aracılığıyla Kafka'da mekân okumaları Neva Gerçek	yüksek lisans	2015	Kamusal mekan [cadde, sokak, taşra] mimari öğeler [kapı, pencere, merdiven]	metafor mekan-edebiyat-sinema gürhan tümer *kafka	mimarlık Karadeniz Teknik Üniversitesi
26	Edebi mimarlığın izinde: Virginia Woolf'un Perde Arası (1941) romanındaki mekânsal arada kalmışlık Seçil Özcan	yüksek lisans	2015	ev * konut	mahrem-kamusal iç-dış dışıl-eril	mimarlık ODTÜ

	çalışmanın adı	türü	yılı	mekansal ölçek	ilişkili kavramlar	disiplin / üniversite
27	W.G. Sebald'ın Austerlitz (2001) adlı kitabında yazı, görüntü ve mimarlık tarihi yazımı" Seda Sokullu	yüksek lisans	2015	kent ölçeği	mimarlık tarihi yazımı metin ve fotoğraf bellek-hafıza mekan	mimarlık ODTÜ
28	1920 ve 1950 arasında yazılmış ters ütopyalar bağlamında baskın ideolojinin temsili olarak yazınsal mekanlar Rabia Çiğdem Çavdar	yüksek lisans	2011	kent ölçeği mimari yapı	distopya ideoloji mekan temsilleri Cesur Yeni Dünya 1984	mimarlık ODTÜ
29	Kafkaesk mekan: Franz Kafka edebiyatı üzerinden mekan okumaları Burçe Gürsel	yüksek lisans	2010	mimari yapı iç mekan	Kafka	mimarlık MSGÜ
30	Edebi eserlerde betimlenmiş mimari mekanların sinemada temsili Gamze Tükel	yüksek lisans	2010	-	temsil meselesi göstergebilim yazınsal ve görsel	mimarlık İstanbul Teknik Üniversitesi
31	Mimarlık ve bilim kurgu edebiyatı arakesitinde J. G. Ballard'ı okumak Zeynep Tuna Ufay	doktora	2008	kent ölçeği mimari yapı	bilimkurgu Ballard	mimarlık Gazi Üniversitesi
32	Jorge Luis Borges'in yazınında evren kurgusu Deniz Yatağan	yüksek lisans	2007	mimari yapı iç mekan	Jorge Luis Borges kurmaca	mimarlık İstanbul Teknik Üniversitesi
33	Mimarlık ve bilim kurgu edebiyatında mekan okumaları Pelin Melisa Somer	yüksek lisans	2006	-	yazılı ve görselleşmiş ütopyalar bilimkurgu	mimarlık İstanbul Teknik Üniversitesi
34	Kent mekanının dönüşümünde kullanıcı-kent etkileşiminin (deneyimin) edebi metinler üzerinden irdelenmesi Bahar Ünü	yüksek lisans	2004	kent ölçeği * Beyoğlu Bölgesi	kent-kullanıcı etkileşim deneyim	mimarlık İstanbul Teknik Üniversitesi
35	Orhan Pamuk romanında atmosfer Ayşegül Uğurlu	yüksek lisans	2003	mimari yapı iç mekan	kurmaca-gerçeklik Orhan Pamuk yer hareket	mimarlık İstanbul Teknik Üniversitesi
36	Bilim-kurgu edebiyatında ütopya ve mimarlık ilişkisi Evren Yalın	yüksek lisans	2002	kent ölçeği mimari yapı	bilimkurgu 20.yy ütopyaları ters-ütopya	mimarlık İstanbul Teknik Üniversitesi
37	Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yazılarında İstanbul'daki mimarlık yapıtlarının değerlendirilmesi Nevin Algül	yüksek lisans	2001	kent ölçeği * İstanbul	istanbul Ahmet Hamdi Tanpınar	mimarlık İstanbul Teknik Üniversitesi
38	1923-1950 yılları Ankara' sına mimari ve edebi bir bakış Emel Dinçer	yüksek lisans	2000	kent ölçeği * Ankara	mimarlık tarihi modernleşme Ankara	mimarlık ODTÜ

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

12/07/2023

Pelin NANE

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teze ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

12/07/2023

Pelin NANE

Doktora Tezi Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı:

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
11.07.2023	142	201723	16.06.2023	%9	2129602929

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (11/07/2023)

İmza
Pelin NANE

Öğrenci No.: N17143707

Anasanat/Anabilim Dalı: İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
		X	

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Dr. Emre DEMİREL

PhD Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title :

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
11.07.2023	142	201723	16.06.2023	%9	2129602929

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (11/07/2023)

Signature
Pelin NANE

Student No.: N17143707

Department: Interior Architecture and Enviromental Design

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
		X	

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED
Assoc. Prof. Emre DEMİREL

